

**A ANTÍTESE DA FRONTEIRA:
O WESTERN DE QUENTIN TARANTINO E O SECCIONALISMO**
**THE FRONTIER ANTITHESIS:
THE QUENTIN TARANTINO'S WESTERN AND THE
SECTIONALISM**

RAFAEL GONÇALVES BORGES
rafael.borges@ifg.edu.br
Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Goiás (Brasil)
ORCID: 0000-0002-6278-9364

Texto recebido em / Text submitted on: 31/03/2017

Texto aprovado em / Text approved on: 19/06/2017

Resumo:

A fronteira oeste dos Estados Unidos tornou-se elemento definidor de sua identidade e narrativa nacional a partir da *frontier thesis* de Frederick Jackson Turner, e no século XX, o cinema, através do gênero *western*, cristalizou elementos essenciais que transformaram a fronteira em mito, e colaboraram para fortalecer os pressupostos de grandiosidade que os norte-americanos se atribuem. Tal gênero entra em crise (de produção e representação) em fins da década de 1960, mas tem sido constantemente retomado por alguns cineastas, sendo Quentin Tarantino um dos principais responsáveis por revisitar os cânones. Este texto se propõe a analisar de que modo os dois últimos filmes de Tarantino, *Django Unchained* e *The Hateful Eight*, podem ser lidos como uma reinterpretação e questionamento da tese da fronteira de Frederick

Jackson Turner, reposicionando o papel dos seccionalismos na elaboração da narrativa nacional.

Palavras-chave:

Fronteira, Western, Nação, Representação, Seccionalismo.

Abstract:

The western frontier of the United States became a defining element of its identity and national narrative since the frontier thesis of Frederick Jackson Turner, and in the twentieth century, cinema through the western genre, crystallized essential elements that transformed the frontier into myth, and collaborated to strengthen the grandiose assumptions that the Americans attribute to themselves. Such a genre goes into crisis (of production and representation) in the late 1960s, but has been constantly taken up by some filmmakers, with Quentin Tarantino being one of the main responsible for revisiting the canons. This text proposes to analyze how Tarantino's last two films, *Django Unchained* and *The Hateful Eight*, can be read as a reinterpretation and questioning of the frontier thesis of Frederick Jackson Turner, repositioning the role of sectionalisms in the elaboration of the national narrative.

Keywords:

Frontier, Western, Nation, Representation, Sectionalism.

A fronteira no continente americano é um conceito e processo histórico fundamental para a compreensão não apenas da construção histórica de suas nações, como também das narrativas nacionais elaboradas para interpretá-la. Seja n'Os *Sertões* de Euclides da Cunha no Brasil ou na dicotomia entre civilização e barbárie proposta por Sarmiento em *Facundo*, o limite entre a sociedade civilizada e o espaço da «selvageria» é um problema comum a esse continente que se interpreta e se vê a partir desse processo de expansão de um tempo histórico sobre outro(s), em que conflitos e violências invariavelmente se proliferam⁽¹⁾.

(1) Veja-se sobre estes temas e dinâmicas comparativas Prado, Maria Ligia. *América Latina no século XIX: tramas, telas e textos*. Bauru: EDUSC, São Paulo: EDUSP, 1999; Martins,

No entanto, mesmo que os sertões e o sertanejo sejam importantes para a compreensão da identidade nacional brasileira, ou os pampas e o gaúcho também o sejam para o caso argentino, difícil é rivalizar com os Estados Unidos quando se trata de conceder importância ao tema da fronteira como espaço simbólico de construção da nação e da identidade nacional⁽²⁾. Desde que em 1893, o historiador Frederick Jackson Turner proferiu conferência intitulada *The Significance of the Frontier in the American History* em um congresso, a história da fronteira confundiu-se com a história da própria nação, e a expansão sobre o Oeste, o *westward movement*, converteu-se em processo explicador da grandeza de toda a nação dos EUA, posto que veio a perder apenas nas últimas décadas graças à reavaliação operada a partir da diversificação de novas áreas de pesquisa na historiografia do país.

A consolidação desse processo metonímico em que a fronteira se transforma em nação e o norte-americano típico é representado pelo homem que nela se constrói é reforçada por várias instâncias culturais, transcendendo a historiografia e a *intelligentsia* estadunidenses. No âmbito cultural, o cinema converte-se em um dos principais veículos de experiência da nação, de reforço da narrativa da grandiosa construção nacional a partir do *westward movement* por meio do gênero *western*, o gênero norte-americano *per se*. Em tese de doutorado recentemente defendida, investigaram-se as possíveis interpretações oriundas da identificação da crise do *western* como gênero cinematográfico, não apenas nos termos da quantidade de produções, mas principalmente nas alterações e crises notadas nas representações que os filmes passam a conter. Ali, alguns elementos foram destacados, pois ao terem os seus mecanismos tradicionais de representação alterados, podem auxiliar a compreender o modo pelo qual os EUA passam nas últimas cinco décadas

José de Souza. *Fronteira: a degradação do Outro nos confins do humano*. São Paulo: HUCITEC, 1999; Lima, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica na identidade nacional*. Rio de Janeiro: Revan: IUPERJ. UCAM, 1999; Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo ou Civilização e Barbárie*. São Paulo: Cosac&Naif, 2010.

(2) Dentre inúmeros trabalhos, recomenda-se Nash, Roderick. *Wilderness and the american mind*. New Haven: Yale University Press, 2014; Loy, R. Philip. *Western's in a Changing America (1955-2000)*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2004; Oliveira, Lucia Lippi. *Americanos: representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

por um processo de revisão dessa identidade nacional sobremodo alicerçada na imagem de uma nação destinada à grandeza.

Uma questão fundamental a se ponderar sobre o tema está no fato de que, a partir de 1960, todos os cineastas que se aventuram pelo gênero do faroeste estão a lidar conscientemente com a mitologia do Oeste, uma vez que os cânones dessa mitologia se encontravam suficientemente estabelecidos, permitindo seu escrutínio e a manipulação consciente de seus temas e arquétipos. Na esteira desse misto de apropriação e desconstrução do mito do Oeste, Quentin Tarantino destacou-se desde o início da carreira como um dos mais notáveis cineastas a dialogar com a estética do faroeste, ainda que tenha demorado a efetivamente filmar um *western* genuíno. Tal expectativa foi satisfeita em suas duas últimas obras, *Django Unchained* (*Django Livre* no Brasil e *Django Libertado* em Portugal) e *The Hateful Eight* (*Os Oito Odiados* no Brasil e em Portugal), nas quais realiza westerns que não apenas reverenciam a mitologia, como também, aventamos como hipótese, a reposicionam. É à investigação dessa hipótese que desejamos proceder neste texto.

Para tanto, o artigo a seguir apresenta três momentos básicos. O primeiro deles se presta a uma breve síntese da tese da fronteira de Turner, o posicionamento de sua importância na historiografia estadunidense e a análise de outro texto do autor menos conhecido pelo grande público, *The Significance of the Section in American History*, em que se pretende apreender o modo como equaciona a relação entre a expansão para o Oeste e as tensões regionais. A seguir, ofereceremos um resumo histórico do gênero *western*, posicionando as influências sobre Tarantino no interior dessa recuperação. Por fim, a partir das obras fílmicas supracitadas, pretendemos demonstrar como através de suas representações se dá uma quebra na visão conciliatória oferecida pela *frontier thesis* turneriana, e quais as dimensões políticas que as mesmas possuem.

Fronteira e região (*section*) em Turner

O primeiro século dos Estados Unidos enquanto nação independente é, sob vários aspectos, um tempo impressionante de expansão e desenvolvimento. Às Treze Colônias originais acrescentaram-se paulatinamente territórios por várias vias – aquisições, acordos diplomáticos, guerras fronteiriças, conquistas etc. – de modo que

apenas oitenta anos após o processo de independência os EUA já usufruíam de um território equivalente a todo o continente europeu. Esse movimento, sempre voltado para o Oeste, foi interpretado por muitos como o elemento-chave capaz de explicar a peculiaridade histórica de uma ex-colônia (pioneira em relação a essa condição) que se converte rapidamente em um agressivo Estado colonial e imperialista. Tal sentimento foi reportado por Tocqueville quando afirma que o norte-americano «não se sente mais ligado a um método antigo que a um novo; não criou para si nenhum hábito, e facilmente se subtrai ao império que os hábitos estrangeiros poderiam exercer sobre seu espírito, pois sabe que seu país não se parece com qualquer outro e que a sua situação é nova no mundo» (Tocqueville *apud* Lima 1999: 37). Deste modo, mais que a oposição Norte-Sul que culminou com a Secessão e que marcou boa parte da interpretação da história de formação dos EUA até o fim do Século XIX, o avanço da nação do Atlântico em direção ao Pacífico cria a típica situação de fronteira, em que tempos históricos diversos se confrontam. Toda a novidade do processo histórico e o significado simbólico de renascimento da nação só seriam possíveis nessa situação.

O que, porém, se estabelece como unanimidade, é que a síntese desse papel da ocupação do Oeste na história estadunidense é mérito do historiador Frederick Jackson Turner que, como se apontou, em 1893, profere um discurso – posteriormente convertido em ensaio – em um evento de historiadores intitulado *O significado da fronteira na história americana* (*The Significance of the Frontier in American History*). O texto tem início com breve referência ao relatório elaborado pelo Censo estadunidense em 1891 que, em razão da diminuição de ofertas de «terras livres», anunciava o fim da fronteira em 1890 e «o encerramento de um grande movimento histórico». «A existência de uma área de terras livres, seu recuo contínuo, e o avanço do povoamento americano em direção ao Oeste, explicam o desenvolvimento Americano»⁽³⁾ (Turner 1961: 37).

Essa é a *frontier thesis*. Nessa situação limítrofe, as instituições norte-americanas configuravam-se de forma única, assentadas sobre o princípio de igualdade democrática e percebidos pelos intelectuais do século XIX, como Tocqueville. Turner assim sentencia:

(3) Todas as traduções para a língua portuguesa foram feitas pelo autor deste texto.

A especificidade das instituições americanas se encontra no fato de que elas têm sido compelidas a adaptarem-se a si mesmas às mudanças de um povo em expansão – às mudanças que incluem a travessia de um continente, à vitória sobre a natureza selvagem [*wilderness*], e à passagem de cada uma dessas áreas neste progresso das primitivas condições econômicas e políticas da fronteira à complexidade da vida da cidade (Turner 1961: 37).

Aqui é importante destacar o papel da *wilderness* – uma mistura de deserto, ermo, selvageria, um termo polissêmico por certo, geralmente traduzido como «natureza selvagem» – como a responsável por possibilitar à nação estadunidense uma renovação constante, um renascimento perene. A *wilderness* possui uma conotação religiosa de mistério e reverência de difícil apreensão em língua portuguesa. Mas esse caráter é que permite aos EUA desfrutarem de sua juventude inerente que impede que as instituições tornem-se obsoletas. Assim, o Oeste é continuamente apresentado como «terras livres» diferentemente das demais nações, fundamentalmente as europeias, que no decurso de seu desenvolvimento se depararam com outros povos e sociedades além de suas fronteiras. Essa evolução também acontecera com as Treze Colônias, mas no momento em que essa sociedade primordial se desenvolveu, o que encontrou na fronteira não era nada além de uma misteriosa e desafiadora «natureza selvagem», que força a reinvenção constante de suas instituições. Se assim é, para Turner «O verdadeiro ponto de vista na história desta nação não está na costa do Atlântico, mas no Grande Oeste» (Turner 1961: 38).

Essa última e categórica sentença é de fundamental importância: a fronteira é o lugar do renascimento de uma nação. A linha de fronteira converte-se paulatinamente em diversas linhas, distintas e sucessivas situações que proporcionam o avanço contínuo e crescente de uma nação que gloriosamente se dirige para o cumprimento do destino que lhe fora traçado. Reitera-se: a explicação para a grandeza da nação estaria, segundo Turner, na dinâmica Leste-Oeste, e não na secessão regionalista entre Norte e Sul.

Na última seção do texto, Turner se encarrega de destacar quais influências a fronteira operou sobre o Leste e sobre o «Velho Mundo».

A nacionalidade composta do povo «americano», a possibilidade de autossuficiência estadunidense, a elaboração de uma legislação particular graças às demandas específicas da fronteira e as características econômicas e culturais que suplantaram os localismos. Assim, se a secessão Norte-Sul e a questão da escravidão estimularam o separatismo, pode-se depreender da interpretação de Turner que o movimento Leste-Oeste e a questão das terras públicas foram necessários para a manutenção da unidade. A nação, como (com)unidade imaginada⁽⁴⁾, surge no Oeste, o que transforma a representação desse movimento em uma representação da construção da nação.

Ora, o que é central para os argumentos expostos é que essa interpretação da história estadunidense a partir da tese da fronteira turneriana encontra seu equivalente na representação do mito do Oeste e do *western*, difundido em diversos suportes, com ênfase no cinema. Não menos importante foi a representação histórica do passado estadunidense, na conformação de um campo historiográfico denominado *Western History*, dominante nas universidades estadunidenses pelo menos até meados do século passado.

Arthur de Ávila (2009: 85) se dedica a demonstrar como a consolidação deste campo historiográfico se deu sob a tutela do próprio Turner. Segundo o autor, no ano da morte de Turner, em 1932, 69% das universidades do Oeste norte-americano possuíam em seus currículos os cursos de *Western History*. Tal dado contrasta com o fato de que as universidades estadunidenses, até o fim do Século XIX, eram dominadas por intelectuais advindos da região da Nova Inglaterra, que valorizavam em suas leituras as matrizes germânicas da nação estadunidense. Com a diminuição da ênfase do *new englander*, diminuía-se também a importância da Filosofia e da História Antiga e suas preocupações metafísicas, conferindo à disciplina histórica um aspecto mais pragmático e «objetivo», própria dos finais do século XIX.

Em face disso, se a disciplina histórica em sua dimensão acadêmica se consolidou nos Estados Unidos sob a égide da narrativa turneriana, a própria tese da fronteira se converteu em sinônimo de história nacional. Os quase dois séculos de colonização efetiva e os setenta anos iniciais da

(4) Veja-se o trabalho clássico de Benedict Anderson sobre o fenômeno do nacionalismo e sobre a particularidade estadunidense aqui referenciado (Anderson, 2013).

nação independente foram obliterados pelos trinta anos de ocupação do último Oeste. A história da nação condensou-se nesse ínterim e a História dos EUA tornou-se a História do Oeste.

De outro modo, menos conhecido do grande público ainda que com a mesma aceitação no âmbito historiográfico é o texto escrito por Turner em 1925, no qual avalia o papel das regiões (seções) na história dos EUA, *The Significance of the Section in the American History*, onde o autor estabelece a base de seu argumento sobre o lugar das regiões (*sections*) na narrativa histórica nacional. O termo *section* que ora traduz-se como regiões, ora como seções, em verdade denota a ideia de separação, fazendo com que a expressão «regionalismo» possa ser compreendida como «seccionalismo», uma divisão que em dados momentos pode se converter em «secessionalismo», como na própria Guerra Civil (1861-1865), também denominada de Guerra de Secessão. Comparar os dois textos é necessário para elucidar o quanto a abordagem «seccionalista» do autor reposiciona a tese da fronteira. Dito de outra forma, em que medida a análise das divisões internas da nação estadunidense, especificamente a Norte-Sul, seria capaz de reavaliar a tese da fronteira publicada trinta anos antes da escrita deste segundo texto?

Nele, ao partir do reconhecimento de que sua tese pioneira gozava de imensa repercussão na academia e sociedade norte-americanas na década de 1920, Turner insere o tema da «seção» com ares de determinismo geográfico, problematizando o modo pelo qual a geografia física e os assentamentos regionais de diferentes tipos de sociedades e heranças ideológicas produziram um «seccionalismo» desde o princípio da nação. Já aqui, porém, Turner reforça o argumento que apresentara em seu texto mais famoso, defendendo que essa tendência seccionalista foi modificada «[...] pelo fato de que essas sociedades estavam se expandindo para o interior, seguindo a fronteira, e que seu seccionalismo assumiu formas especiais na presença do Oeste crescente» (Turner 1961: 115). Escrevendo para uma nação completamente diferente daquela que lera seu texto na década de 1890 – que já tem a certeza e não mais a impressão de ser uma potência – Turner reflete acerca da atual condição de sua pátria: os EUA possuem dimensões continentais, e suas regiões/seções se assemelham aos próprios Estados-Nação europeus, não cedendo porém, às pressões centrífugas e separatistas manifestadas recentemente, naquele contexto, durante a Grande Guerra.

Dessarte, em vários momentos do texto Turner reforça a importância do Oeste como eixo definidor da narrativa nacional, atenuando os contrastes regionais, tal como fizera em seu texto pioneiro. O Oeste permanece sendo o espaço responsável por impregnar no «extravagante espírito de inovação» norte-americano um caráter «flutuante», «otimista» e, vez ou outra, «imprudente». Logo, a fronteira impede que as tradições se consolidem a ponto de serem reverenciadas, o que desde muito cedo faz com que os EUA manifestem a principal dinâmica seccionalista defendida pelo historiador: a relação Leste-Oeste. Segundo ele, «os 'homens do Mundo do Oeste' assim que cruzaram os Alleghenies tornaram-se autoconscientes e até mesmo rebeldes contra as normas do Leste» (Turner 1961: 117). Trinta anos depois, Turner não abre mão de sua tese mais popular, questionando o fato de que para a maioria da população e historiadores estadunidenses a expressão *section* se aplica somente ao embate entre Norte e Sul acerca da questão escravista. Ao contrário, Turner defende que a Guerra Civil foi apenas a manifestação mais trágica de um processo de avanço concomitante sobre o Oeste de duas sociedades rivais: a livre e a escravocrata.

Ao fazê-lo, Turner diminui o papel da escravidão no conflito, responsável por forjar a unidade nacional, sustentando a tese de que é justamente a expansão para o Oeste e a disputa acerca da condição de cada um dos novos estados que pudessem surgir desse processo como escravistas ou livres que seriam os fatores responsáveis pela secessão Norte-Sul. Sob esse prisma, ratifica a perspectiva de que o processo explicativo de construção da nação é a fronteira.

Ao longo da nossa história, tem havido este seccionalismo do Oeste e do Leste [...]. Uma luta tal como a da escravidão só pode ser compreendida tendo em mente que não era meramente uma disputa do Norte contra o Sul, mas sim que a forma que assumiu e suas causas foram fundamentalmente moldadas pelo fator dinâmico de seções [sections] em expansão, de um Oeste a ser conquistado (Turner 1961: 123).

O restante do texto se dedica a reforçar este argumento através de exemplos históricos de votações políticas, na análise da divisão partidária entre os estados, em disputas pelo comércio inter-regional, dentre outros

processos. O que importa aqui é reforçar a ideia de que, ao analisar o tema do seccionalismo, Turner não negocia sua tese inicial de que a fronteira é o espaço definidor da nação, e que mesmo a tensão racial explicitada pela Guerra de Secessão deveria ser interpretada a partir do *westward movement*, convertendo de fato a História do Oeste em História de todos os EUA. A questão racial é assim eclipsada pela conquista do Oeste, e este é o ponto que, a nosso ver, Tarantino se propõe a questionar em seus faroestes. Antes, porém, deve-se passar à forma como o cinema elaborou sobre essas bases, o mito do Oeste no gênero *western*.

O gênero do *western*

O gênero *western* nasce basicamente ao mesmo tempo em que surge o cinema. Compreender a questão do gênero para o cinema é uma tarefa marginal para os propósitos deste texto, mas algumas pequenas pontuações devem ser anotadas. A noção de gênero cinematográfico é um modelo teórico útil como estrutura abstrata que serve para análise e estudo, mas que não se encaixa plenamente na concretude dos filmes. Em acréscimo, para o cinema, a temática da classificação do gênero atendeu não somente à necessidade teórico-analítica, mas também a uma imposição mercadológica⁽⁵⁾.

Qualquer definição de gênero no interior do universo cinematográfico deve buscar não apenas as questões internas da obra, mas, sobretudo a forma com que essa obra se insere na sua cadeia de produção. Ora, aqui se assume o filme a partir de pressupostos bakhtinianos, uma vez que a análise de Mikhail Bakhtin sobre gêneros discursivos é bastante ampla. Em relação à definição do gênero, Bakhtin está menos preocupado com a classificação das espécies do que com o dialogismo no processo comunicativo. Em última instância, a análise de gênero em fontes fílmicas aplicada ao faroeste precisa responder à seguinte questão: que elementos fazem do filme um *western*? E além dela: como esses elementos foram negociados com os espectadores e no interior da própria indústria de modo a permitir que um filme seja reconhecido como um *western*?

(5) Veja-se Ochoa, Santiago García. «Algunas notas sobre la aplicación de la categoría de género cinematográfico a la Road Movie», *Liño 15. Revista Anual de Historia del Arte*. 2009 e Baptista 2013: 14-16.

Vê-se então que a compreensão de um gênero cinematográfico assumido como gênero discursivo torna o filme em um enunciado. Bakhtin afirma que a primeira característica do enunciado é a alternância dos sujeitos do discurso. Todo enunciado gera uma atitude responsiva, seja no diálogo cotidiano seja na obra de arte: «A obra é um elo na cadeia da comunicação discursiva; como a réplica do diálogo, está vinculada a outras obras – enunciados: com aquelas às quais ela responde, e com aqueles que lhe respondem» (Bakhtin 2010: 279). Assim, os filmes «respondem» e «conversam» com outros filmes.

A questão da representação é também compreendida por este prisma dialógico. Assume-se aqui a noção de Chartier para quem representação é entendida como «relacionamento de uma imagem presente e de um objeto ausente, valendo aquela por este, por lhe estar conforme» (Chartier 1998: 21). O campo é o da história cultural que «tem por principal objetivo identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler» (Chartier 1998: 17). Desta forma, ocupa-se neste texto das configurações de percepção e apreciação do real, estabelecidas por coletividades, a partir da recepção de produtos culturais, no caso específico, o cinema. As representações só possuem relevância na medida em que conformam práticas sociais, do mesmo modo que essas práticas sociais influenciam em sua re-elaboração. Assim, é determinante perceber de que forma as novas representações manifestadas no *western* a partir do final da década de 1960 e notadas nos filmes aqui analisados vinculam-se às disputas sociais de poder e direito à fala, ou seja, como essas representações emanam de uma situação eminentemente concreta e social. Do mesmo modo, o cinema auxilia a identificar o modo pelo qual essas novas representações passam a ser valorizadas, em detrimento das anteriores, e o quanto isso influencia na configuração de novas manifestações sociais de grupos outrora preteridos e silenciados.

Isto posto, destaca-se que as primeiras expressões cinematográficas do *western* não possuíam uma estrutura clara, dada a proximidade temporal com o processo histórico que representavam e a convivência com outras variantes culturais que lidavam com as imagens do «*farwest*» ainda mais populares que o diletante cinema. Quanto a essas diversas manifestações e sua paulatina popularização Loy (2004: 94) afirma que por volta de 1925, figuras de destaque na expansão para o oeste dos EUA haviam se tornado personalidades imponentes na cultura popular estadunidense

e que tanto os cidadãos nativos quanto as massas de imigrantes recém-chegadas as assimilaram rapidamente a partir de vários suportes midiáticos (romances baratos, *pulp fictions*⁽⁶⁾, peças teatrais, *shows* do *wild west*, televisão, rádio e filmes).

Assim, o gênero do *western* teve no cinema apenas uma de suas principais manifestações primordiais. Contudo, ao longo do século XX, tornou-se a principal delas, dados seu alcance e penetração no tecido da sociedade estadunidense. Gomes de Mattos (2004) propõe algumas fases na produção de *westerns*. A primeira vai dos primórdios do cinema até a década de 1930, marcada pelos grandes astros, *cowboys* acrobáticos egressos de *wild shows*. A segunda compreenderia a década da Grande Depressão, quando o gênero torna-se entretenimento importante, assumindo a estética dos filmes de categoria B. A terceira fase é a década de 1940, com *westerns* clássicos, mais amadurecidos em seus temas e reflexões. Essa maturidade é alcançada mais efetivamente na década de 1950, quando o chamado *superwestern* é responsável pela concepção dos maiores clássicos do gênero no interior do sistema de estúdio da indústria hollywoodiana. A partir deles, a década de 1960 assiste à emergência do *western spaghetti*, que empreende, através de suas estilizações, as primeiras releituras mais evidentes do faroeste e questionamentos de suas representações clássicas. Estes questionamentos progrediriam em direção ao *Novo Western* e às profundas alterações nas formas de interpretar a fronteira, a partir das produções da década de 1970.

Como se afirmou no início, em tese de doutorado fez-se a defesa de que alguns temas basilares para o *western* passaram por profundas reavaliações a partir de 1970. Ali, apontou-se pelo menos três: a representação da *wilderness* (a natureza selvagem), a representação da alteridade cultural (nativos, negros e imigrantes) e as representações de gênero (masculinidade e feminilidade)⁽⁷⁾. Outro dado que se considerou é que embora a quantidade de produções tenha diminuído a partir desta década, mais faroestes tornaram-se filmes premiados e

(6) O termo «pulp fiction» é suficientemente conhecido devido a sua popularização após a obra-chave de Quentin Tarantino de 1994, referindo-se às revistas populares da primeira metade do século 20, de baixa qualidade e histórias curtas de temas variados.

(7) Veja-se o trabalho original: Borges, Rafael. *Como o Oeste se perdeu: representação, nação e modernidade no Novo Western (1969-2012)*. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 2015.

aclamados pela crítica. O que se depreende não é necessariamente a qualidade das obras mencionadas (ainda que isso seja bem razoável em alguns casos), mas sim o fato de que exatamente a partir do momento em que o faroeste lida conscientemente com a mitologia estabelecida e, a partir dela, revê os cânones ao limite do iconoclasmo, percebe-se um endosso por parte da recepção de crítica e público dessas mesmas representações. Quando o nativo deixa de ser o vilão, quando a mulher deixa de ser a vítima indefesa, quando o *cowboy* deixa de ser o macho moralmente seguro de John Wayne para ser o atormentado inominado de Clint Eastwood, quando a *wilderness* ameaça a civilização ou se mostra destruída pelo seu avanço, então o *westward movement* passa a ser reinterpretado, desmitificado, bem como a *frontier thesis* que a ele se coaduna. A dimensão política das representações se estabelece, e é no interior dessa dinâmica que surgem os faroestes de Quentin Tarantino, onde o negro e a questão do preconceito tem papel central.

Os faroestes de Quentin Tarantino como antítese da fronteira

Desde *Reservoir Dogs* (*Cães de Aluguel* no Brasil, *Cães Danados* em Portugal), de 1992, seu filme de estreia, Quentin Tarantino estabeleceu-se como um dos diretores mais reconhecidos não apenas no *mainstream* da indústria cinematográfica, como também em festivais e do grande público. Mauro Baptista (2013) defende que o cineasta é um dos principais representantes de um cinema pós-moderno não conservador, que se volta para o cinema clássico e moderno de modo revisionista, abdicando do *pastiche* imitativo em prol da paródia. Paródia aqui não é escárnio ou ridículo, mas sim a apropriação consciente de temas e técnicas que se abrem a novas leituras e interpretações. Por isso, Baptista enxerga na filmografia tarantinesca uma coexistência aparentemente impossível de cinema de gênero e uma estética autoral. De fato, ainda que as questões da autoria e do «culto ao autor» já se encontrem relativamente superadas na teoria do cinema⁽⁸⁾, é explícito o esforço do cineasta em conceber um estilo particular e o quanto a estética de seus filmes

(8) Veja-se Stam, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2011.

ultrapassa as convenções de linguagem dominantes no cinema comercial hollywoodiano atual⁽⁹⁾.

Tendo crescido cercado de VHS's, Tarantino realiza um cinema de gosto cinefílico, em que a metalinguagem toma o lugar da metáfora. Menos que alegorias e mensagens, sua obra parece se preocupar mais com o próprio código do cinema, com a técnica cinematográfica e o modo como ela comunica. Por isso, uma das tendências assumidas pelo diretor é a de homenagem a gêneros e clichés do cinema que cresceu assistindo, dentre eles, o *western*⁽¹⁰⁾. O mesmo autor indica que há pelo menos três estratégias narrativas em Tarantino que evidenciam o aspecto autoconsciente de seu cinema: as cenas do cotidiano, o *exploitation* e o jogo com o espectador. O primeiro termo se refere às notáveis digressões narrativas que o diretor e também roteirista concebe em seus filmes, manifestadas através de diálogos sobre temas banais ou em situações cotidianas usualmente não presentes em filmes. Nas palavras do próprio Tarantino: «O ponto inicial é o seguinte: você tem personagens de gênero em situações de gênero que você já assistiu em outros filmes, mas, de repente, sem razão aparente, eles são colocados em regras da vida geral» (Tarantino apud Baptista 2013: 39). Por este prisma, o cinema do diretor se compraz em inverter as prioridades dos gêneros que revisita, promovendo a irrupção do banal e a instabilização das regras estabelecidas pelo próprio gênero. O importante a se destacar é que ao fazê-lo, o diretor torna o espectador consciente de que uma manipulação está sendo feita, abdicando de uma estética naturalista dominante no cinema que privilegia a sensação de ocultamento da câmera e da narrativa fílmica. Tarantino quer deixar claro para o público que o que ele vê é apenas um filme.

O segundo ponto é sua filiação aos *exploitation* que se popularizaram nas décadas de 1950, 1960 e 1970. Tais filmes de baixo orçamento e

(9) Como exemplo, Baptista empreende interessante análise sobre o domínio da mise-en-scène por parte de Tarantino, sobretudo com a utilização da profundidade de campo para possibilitar a percepção da passagem do tempo e para valorizar a performance de seus atores, o que coloca mais ênfase sobre o processo de filmagem do que o de montagem. A predominância de planos curtos no cinema contemporâneo demonstra uma preocupação menor com a elaboração dos mesmos, conferindo à sala de edição maior ênfase que o momento de filmagem das cenas.

(10) Veja-se Baptista, Mauro. *O cinema de Quentin Tarantino*. Campinas, SP: Papirus, 2013.

realizados fora do circuito dos grandes estúdios tinham como principal objetivo alcançar lucros rápidos, recorrendo a narrativas em que sexo, violência e consumo de drogas – temas tabus em Hollywood – eram tratados com mais explicitação, de modo a atrair maior público. Com essa aproximação, Tarantino mais uma vez se afasta do melodrama e do naturalismo típicos do cinema clássico, assumindo o prazer pela estilização e pelo exagero. Há aqui uma clara intenção de perturbar o público, prolongando momentos de violência, morbidez ou conversação vulgar que, novamente, conscientizam a audiência de que se está assistindo a uma narrativa cinematográfica, rompendo com a estabilidade da verossimilhança característica do cinema tradicional. A agressão ao espectador ganha assim um caráter brechtiniano, rompendo com o naturalismo convencional e impedindo o objetivo maior deste: o adentrar imperceptível em um mundo fictício. Ao contrário, Tarantino deseja ser percebido.

É por essa razão que o *western* que influencia Tarantino é menos o de John Ford que o de Sérgio Leone, pois a estética do *western spaghetti* parece mais apropriada à intenção da paródia, já que está mais ligada aos arquétipos da mitologia do Oeste do que a sua relação com o contexto histórico de nascimento de uma nação. A consequência desse argumento é que o significado histórico-nacional da fronteira parece, num primeiro momento, não importar aqui. A importância do subgênero italiano se deve assim às influências estilísticas e de linguagem, seja pelo maneirismo ou pelo aspecto picaresco dos filmes. Leone, em última instância, não fala sobre «o Oeste», mas sobre o «faroeste». Sua preocupação não é com a história, mas sim com a forma de contá-la, com o cinema em si mesmo. Esse é o traço mais elementar que se pode acentuar no Novo *Western* e que o cinema de Tarantino aborda: a plenitude da autoconsciência do mito para que a partir da mesma, possa-se escrutiná-lo e colocá-lo sob nova perspectiva. Mas diferentemente do faroeste italiano, Tarantino e os novos *Westerns* estadunidenses podem se debruçar não apenas sobre os elementos do mito, como também sobre a própria história que a ele subjaz.

O último aspecto a ser destacado no estilo do diretor é o jogo com o espectador e com a trama, que também visam distanciar o espectador da narrativa. «São técnicas que marcam o caráter ficcional da representação e deflagram um efeito de deslocamento do espectador da história, apresentada como jogo de distanciamento e não como espelho do

real» (Baptista 2013: 44). Cartões de título, narrativas não-lineares e passagens de metaficção – que evocam, citam, aludem ou parodiam obras do passado – marcam diferenças e distâncias, impossibilitando ao espectador a ilusão de participar de uma história real. Ao evocar também o cinema do passado, Tarantino não o faz pela via da semelhança e correspondência imitativa, como no *pastiche*, mas transforma de maneira autorreflexiva aquilo a que se refere. Por isso, para Baptista «Quentin Tarantino repensa o passado cinematográfico à luz da época em que concebe seus filmes» (Baptista 2013: 47).

Em resumo, propõe-se que através dessa tripla estratégia – cenas do cotidiano, momentos *exploitation* e do jogo – os filmes do diretor distanciam o público, tornando-o cômico de estar diante de uma narrativa que artificialmente se desenvolve diante de seus olhos. Essa liberdade narrativa, segundo Baptista, revela que o interesse de Tarantino está não necessariamente na história em si, mas no ato de contá-la. De igual modo, ao fazê-lo, o diretor quer patentear que aquele é apenas um modo dentre tantos outros possíveis de narrar o mesmo fato, o que traz consequências diretas para o problema aqui abordado. Defende-se que, ao revisitar o *western*, Tarantino não está repensando apenas «o passado cinematográfico» do gênero, mas também o próprio passado histórico sobre o qual esse elabora sua mitologia: a conquista do Oeste, a construção da nação estadunidense e a tese da fronteira de Turner. Ademais, a manipulação narrativa que distancia o espectador e o conscientiza do caráter artificial do que está assistindo pode também ser aplicada à própria «história oficial» que passa a ser assumida como artificial e como resultado de uma «manipulação narrativa». Por isso o passado pode ser revisto e, no caso do lugar da «secção» e da «fronteira», a escravidão ser recolocada no centro da interpretação da narrativa da nação dos EUA, contrapondo a *frontier thesis* turneriana e recolocando os seccionalismos como dinâmicas fundamentais de compreensão da nação estadunidense.

Isso nos traz às fontes em questão, primeiramente *Django Unchained*. A história é a de um negro chamado Django (Jamie Foxx) liberto por um caçador de recompensas alemão, King Schultz (Christoph Waltz). O ex-escravo conta com a ajuda do novo amigo para libertar sua esposa da qual fora separado após tentarem fugir da plantação em que eram explorados no Mississippi. Passado um inverno em que Django se torna um caçador de recompensas e se mostra um pistoleiro nato, os dois arquitetam um

plano para salvar a esposa Broomhilda (Kerry Washington) das mãos de Calvin Candie (Leonardo DiCaprio), um fazendeiro sulista que se apraz em lutas de mandingos – escravos que lutavam até à morte com outros escravos⁽¹¹⁾. Como outro importante personagem, destaca-se Stephen (Samuel L. Jackson), velho criado da casa-grande completamente submisso à dinâmica escravista imposta, para dela tirar vantagem. Ao final, com o sacrifício do amigo alemão, Django consegue seu intento de libertar a esposa, não sem antes eliminar todos os brancos da fazenda, o escravo subserviente e literalmente explodir a casa-grande.

Alguns detalhes narrativos são de extrema importância. Primeiramente o título inicial da época em que o filme se passa: 1858, com a indicação clara «dois anos antes da Guerra Civil». Ao trazer essa informação como base para seu enredo, Tarantino põe em primeiro plano a importância do conflito e, por conseguinte, de uma de suas principais questões motivadoras: a escravidão, tema não-pertinente ao imaginário da fronteira. Situar a trama antes da conflagração, também reposiciona o momento tradicional da conquista do Oeste, que são as três décadas após a Secessão. Além disso, o filme também parodia o cânon quando eclipsa as paisagens típicas do Oeste além do rio Mississippi. A trama tem início no Texas, volta para o Tennessee, passa pelo inverno em regiões tradicionais do *western* como o Wyoming, mas acontece predominantemente no estado do Mississippi, o último estado antes da fronteira de povoamento que recebe justamente o nome do rio que funcionou como fronteira física dos primeiros Estados Unidos. Assim, estamos diante de um «faroeste sulista», com todas as implicações que o paradoxo lhe trazem. A consumação dessa inversão se dá na última sequência do filme, quando em *flashback*, Django se lembra de seu treinamento e da afirmação de Schultz de que ele seria «o gatilho mais rápido do Sul». A ironia é imediata ao se fazer essa alteração do clichê do «gatilho mais rápido do Oeste» e a questão Norte-Sul é enfatizada mais claramente. Tal seccionalismo também fica patente quando Candie, ao responder a Schultz quando este manifestava o prazer em poder

(11) As lutas mandingo são referência ao filme *blaxpotation* de 1975, dirigido por Richard Fleischer. O filme possui diversos elementos aproveitados por Tarantino: o cenário do Deep South, o contexto pré-Guerra Civil, negras escravizadas sendo oferecidas como consolo sexual em sinal de «hospitalidade sulista», a relação incestuosa entre os irmãos brancos e a própria luta mandingo. Não é demasiado reforçar que a historiografia não registra a ocorrência, o que demonstra que Tarantino não está a lidar com a «história real».

dialogar com alguém em sua própria língua após três anos no Oeste, afirma que «Não posso imaginar duas semanas em Boston!». Na lógica do personagem, as diferenças entre o fazendeiro do Mississippi e o bostoniano seriam tão grandes quanto as existentes entre o caçador de recompensas alemão e os habitantes dos EUA, numa clara antecipação da nação confederada da Secessão.

Outro momento singular, no qual toda a estética tarantinesca supracitada se apresenta, é a digressão em torno da Ku Klux Klan. Após executarem o serviço para o qual Django fora liberto – a identificação e eliminação de três irmãos caçados por Schultz – a dupla antecipa uma emboscada do dono da fazenda, ultrajado pela presença de «um preto em um cavalo», que embora alforriado, não era digno de receber o mesmo tratamento de um branco. Abandonando a diligência que utilizava em seus serviços e plantando nela alguns bastões de dinamite, Schultz aguarda a chegada de cavaleiros armados e mascarados empunhando tochas de fogo, para atirar na dinamite e eliminar seus oponentes. O início da sequência se inicia em tom épico com os cavaleiros descendo a encosta de uma colina. No entanto, essa tomada mais clássica é imediatamente interrompida na decupagem, quando esta se volta para os momentos anteriores à emboscada, ao mostrar os cavaleiros colocando os sacos benevolmente confeccionados pela esposa de um deles. A digressão vai ao ápice quando aleatoriamente começam a criticar o malfeito dos furos pelos quais deveriam enxergar, retirando qualquer sentimento de ameaça real e suspense da emboscada. O espectador consciente da manipulação percebe o ridículo daquele grupo, e o ridículo do racismo que carregam. Jogando com a narrativa e permitindo uma discussão cotidiana anticlimática naquele contexto de aparente tensão, Tarantino expõe ao escárnio aqueles sujeitos e suas pretensões que o espectador claramente enxerga como aquelas encabeçadas pela KKK após a Guerra Civil. Logo, apesar de toda improbabilidade histórica do episódio, Tarantino coloca a KKK em um faroeste, usa a história «real» como lhe apraz e constrói seu discurso utilizando para isso a linguagem cinematográfica.

Assim, mais que uma revisão histórica, o diretor se apropria deste passado para pensar os problemas do presente. A chegada de um presidente negro ao poder não foi suficiente para atenuar as situações de violência e preconceito às quais o negro está submetido na sociedade estadunidense na atualidade. O movimento pelos direitos civis dos

negros na década de 1960 não bastou para extirpar a continuidade das dinâmicas de hierarquização social às quais a população negra permanece submetida nos EUA, sobretudo em estados do Sul, onde a trama de Django se passa. Detalhes narrativos do filme assumem com isso, um caráter político, e a história real pode ser reescrita através do cinema, na exata acepção dialógica da representação de que se falou no início deste texto. Um deles é quando Django se lembra do homem chicoteando sua esposa à medida que avança em sua direção em câmera lenta e com trilha grandiosa ao fundo – que canta «*looking for freedom*» –, pega o chicote repousando no chão e desfere diversos golpes contra o algoz. É algo além da vingança do personagem que está em jogo. Com a paródia em mãos, Tarantino libera a história do politicamente correto e percebe que cenas como essa tanto refratam quanto estimulam a resistência negra na materialidade do social. Antes de descarregar a arma contra o inimigo, Django fala para sua audiência de negros atônitos: «Querem ver uma coisa?». É claramente um aceno ao público⁽¹²⁾.

Através dessa vontade narrativa, Tarantino «altera» a história, e assim como Hitler e a elite nazista puderam morrer queimados dentro de um cinema comandado por uma judia francesa em *Inglourious Basterds* (*Bastardos Inglórios* no Brasil e *Sacanas sem Lei* em Portugal) um negro pode chicotear um branco no sul estadunidense pré-secessão. Outros momentos reforçam o impacto dessa dimensão. Quando questionado sobre o que achava de trabalhar como caçador de recompensa, o *cowboy* negro responde: «Matar brancos e ainda ser pago por isso? O que há para não gostar?». É o *exploitation* que caricatura a violência para liberar a catarse, mas que pode estimular a resistência em diálogo com as ações sociais. Quanto a isso, cabe também ressaltar que, na obra, a violência contra o negro nunca passa pela via do *exploitation*: os grilhões (*the chains*) consomem o tornozelo de Django, os açoites em Broomhilda são penosos, a luta de mandingos é manifestação da barbárie sádica e branca, o escravo

(12) O caráter simbólico e «representativo» de Django é percebido também pelos olhos do personagem de um escravo mandingo que inicialmente olha para o *cowboy* negro com ódio, pois pensa se tratar de um ex-escravo especialista em selecionar lutadores. Ao entender a real intenção de Django depois que este mata os três brancos que os levavam para uma empresa de mineração, o escravo muda o olhar: é uma contemplação cheia de admiração que vê nas ações de Django a capacidade de subverter a ordem escravista da qual é vítima.

Dartagnan é comido vivo pelos cães, Broomhilda verdadeiramente sofre na caixa quente de metal exposta ao sol, etc. A única violência contra o negro que Tarantino permite o *exploitation* é justamente a que acomete o subserviente da casa-grande, o dragão da lenda alemã que quer impedir a todo custo que Broomhilda seja salva por seu Siegfried. É notório salientar ainda que antes de morrer, o negro Stephen brada violentamente: «Sempre existirá Candyland», o que em outras palavras, simboliza que o preconceito contra o negro não acabaria ali. Mas após esta fala, a mansão explode enquanto Django coloca seus óculos escuros. Candyland como símbolo de uma sociedade racista precisa explodir. A questão moral está colocada no modo como o autor expõe a violência, justificando inclusive o sacrifício voluntário de Schultz, que assombrado pelos horrores da barbárie escravocrata pede que a harpista pare de tocar Beethoven. Nenhum lampejo de civilização poderia permanecer diante da atrocidade que é a escravidão. Nenhuma sociedade pode se considerar civilizada enquanto o racismo for uma realidade tão palpável.

Por todos esses aspectos, *Django Unchained* se configura assim, como um esboço inicial de uma antítese da fronteira. Para além da fronteira do Oeste, o filme manifesta as «fronteiras» sociais que ainda existem, que estão em todos os lugares, mas, ao mesmo tempo, em lugar nenhum. Nesse processo de reconstrução, a fronteira já não é mais a responsável por atenuar as divisões internas – como queria Turner – porque elas são por demais evidentes no cotidiano da população negra estadunidense contemporânea para serem ignoradas.

A tensão seccionalista tomando o negro e o preconceito resiliente do branco: a mesma premissa está na base de *The Hateful Eight* (2015), último filme do diretor. Eis o enredo: durante o rigoroso inverno do Wyoming, noroeste do EUA, alguns anos após a Guerra de Secessão, uma nevasca coloca em rota de colisão personagens que repousaram em lados opostos do conflito. Eis o primeiro ponto a se elencar: Tarantino está na fronteira verdadeira, no Oeste «real», mas o que importa é tocar na ferida do seccionalismo e na questão da escravidão para o conflito.

Proseguindo: um caçador de recompensas branco, John Ruth (Kurt Russel) escolta uma criminosa renomada, Daisy Domergue (Jennifer Jason Leigh), e se vê obrigado a dar carona aos dois personagens basilares da trama: um negro caçador de recompensas, Major Marquis Warren (Samuel L. Jackson) que lutara pela União na Guerra e que carrega uma

carta supostamente escrita por ninguém menos que Abraham Lincoln, e um ex-confederado, Chris Mannix (Walton Goggins) que será o xerife responsável por pagar a recompensa aos seus caçadores. Ao chegarem a um armazém que funciona como pousada de diligências, o grupo se defronta com outros elementos – um *cowboy* clássico, um mexicano, um carrasco e um ex-general confederado que está em busca do filho que se perdera na tarefa de recapturar negros «fugitivos» que haviam lutado contra os estados do Sul. Ao longo da trama, Marquis Warren «revela» ter matado o filho do general, levando-o à tentativa de reagir apenas para ser executado em seguida. Além disso, descobre-se que os demais elementos presentes no armazém compunham o bando liderado pelo irmão de Daisy – que por sua vez aguardava no porão – e estavam ali para libertá-la. Nesse caótico cenário de personagens conflitantes, nenhum se salva em meio ao *explotation* característico de Tarantino.

Há inúmeros detalhes narrativos importantes em *The Hateful Eight* que podem reforçar o que até aqui se argumentou. Em primeiro lugar, a motivação do unionista Warren em participar da Guerra de Secessão. Ainda dentro da diligência, em debate com Mannix, o negro afirma: «Eu deveria me desculpar por matar confederados? Você entrou na guerra para matar negros acorrentados (in chains)⁽¹³⁾. Eu entrei na guerra para matar brancos do sul, e isso significa matá-los de todas as formas que eu pudesse. Atirando, esfaqueando, afogando, queimando, jogando uma pedra sobre suas cabeças. Tudo o que fosse preciso para colocá-los debaixo da terra». As palavras do Major ecoam vigorosamente as de Django anteriormente mencionadas. Novamente, o conflito central que move a trama é o aspecto revanchista de um negro que se volta contra as atrocidades da escravidão no sul estadunidense, e contra o preconceito racial de toda a nação.

A questão aqui se complexifica quando descobrimos que Warren era admirado pelos «ianques» porque também havia matado «sua cota de peles vermelhas». Assim, o preconceito sofrido pelo negro era por ele praticado contra os nativos americanos. A mesma percepção acontece quando, à frente da trama, descobrimos que Minnie, dona do armazém, era uma negra que não aceitava que mexicanos entrassem em seu

(13) Negros como Django fora apresentado no início de *Django Unchained*. Além do mais, o personagem de Samuel L. Jackson é um negro caçador de recompensas, a mesma improbabilidade histórica que acompanhamos na construção de Django.

estabelecimento. Tarantino vai assim acinzentando suas abordagens, explicitando preconceitos praticados por aqueles que o sofrem na pele.

Do ponto de vista da linguagem, é importante destacar que a estética de que Tarantino fez uso em seus primeiros filmes como mecanismo de crítica à sociedade de consumo, na acepção de Baptista (2013), pode ser usada nesta última fase – desde *Inglorious* – como um instante de crítica mais sistemática à forma e ao conteúdo do cinema clássico dos EUA e, por conseguinte, aos seus temas básicos.

Estou entre aqueles que acham genial, se bem que ambígua, a reescrita da história de *Bastardos Inglórios*, realizada por meio do cinema, enfatizando o poder deste. Por um lado, em relação ao trauma do Holocausto e ao nazismo, o filme concretiza aquilo que muitos sonhavam fazer, a pura vingança, sem desculpas nem justificativas melodramáticas. Essa parece ser uma resposta de Tarantino, amante dos filmes de violência e vingança americanos, à hipocrisia tão cara à chave melodramática do mesmo cinema americano [...]. A história e os fatos reais levam Tarantino a internalizar toda a potência lúdica pós-moderna no grande marco narrativo e estilístico do cinema americano dos anos 1950 (Baptista 2013: 136).

Acreditamos que o mesmo pode ser dito em relação a estes *westerns* aqui analisados. Se o cinema tradicional pode ser usado como refratação e estímulo de uma sociedade preconceituosa e hierarquizada, o cinema atual pode e precisa ser usado como mecanismo de crítica e de concepção de uma sociedade em que as hierarquias e as desigualdades sejam literalmente «explodidas».

Como exemplo de jogo narrativo, temos em *The Hateful* tanto a estrutura em capítulos como até mesmo a intervenção do próprio Tarantino em *voiceover* quebrando a linearidade da trama. Mas a manipulação mais interessante talvez se perceba no momento em que o negro Warren conta ao velho confederado a forma como matou seu filho. Jamais se tem a certeza se a história é verdadeira ou se é mera provocação do negro. O jogo entre a ficção e a realidade é, com essa passagem, evidenciado, de modo a explicitar como o diretor se compraz em flertar com os limites entre o «real» e o «fictício». Aqui também temos o *exploitation* na linguagem vulgar de

Marquis e no constrangimento que proporciona, causando o típico mal-estar e o distanciamento característico e intencional do diretor.

No entanto, provavelmente o elemento chave de análise do filme seja a carta apócrifa de Lincoln. No início, ainda no interior da diligência, John Ruth demonstra clara reverência pelas palavras que ali lê. A figura histórica do presidente, líder da União e responsável por conservar a nação, é exaltada também nesse contexto quando o caçador de recompensas diz que a o valor pago por Daisy era alto, ainda que ela não fosse nenhum John Wilkes Booth – o assassino de Lincoln. Mais adiante, no armazém, Mannix pergunta a Warren sobre a carta, e através de uma série de associações o força a assumir que a mesma não era verdadeira, para profunda decepção de John Ruth que diz: «Então acho que é verdade o que dizem da sua gente. Não se pode confiar em uma única palavra que sai da boca de vocês». Diante dessa reação Warren replica: «Eu sei. Eu sou o único negro que você conhece então eu vou relevar. Mas você não tem ideia do que é ser negro neste país. O único momento em que estamos seguros é quando os brancos estão desarmados. E esta carta tinha o efeito de desarmar os brancos». A última frase é uma clara resposta a uma sentença enunciada por Mannix ainda na diligência, nas sequências iniciais: «Quando os negros estão assustados, aí é que os brancos estão seguros». Não é possível ignorar as implicações contemporâneas de ambas as afirmações. Brancos armados, negros assustados: quem está seguro nos EUA de hoje?

Em comparação, vemos que diferentemente de *Django, Os Oito Odiados* se passa em um Oeste real. Todos são homens que viveram no Leste e se movem para o Oeste. Outra diferença é o espaço temporal: genuinamente o enredo se desenvolve após a Secessão, o momento real de ocupação e colonização das terras do Oeste. Mas talvez ainda mais pungentemente que *Django*, a obra situa o tema da escravidão e do preconceito racial no cerne de sua narrativa e, ao fazê-lo, também colabora para a rejeição da tese da fronteira. Aqui, é exatamente na fronteira, no seu extremo inclusive, que a divisão Norte-Sul se manifesta. Não apenas na figura do velho sulista explicitamente racista, mas também na tensão entre os personagens que inadvertidamente se veem obrigados a pegar carona na mesma diligência, cujo antagonismo inicial é revertido pela cena final. Desmantelado o esquema de resgate do bando de Domergue, Warren e Mannix se unem para realizar o desejo de Ruth de ver a mulher ser enforcada. E antes do suspiro final, releem a carta

de Lincoln, relativizando a aparentemente inconciliável diferença que se coloca entre eles. Com isso, toda a trama do resgate da criminosa de alta periculosidade parece ser apenas o pretexto para a oportunidade de lidar com os clichês do gênero western de modo a revertê-los.

Um primeiro diálogo possível para a leitura do filme é nada menos que *Stagecoach* (*No Tempo das Diligências* no Brasil e *Cavalgada Heroica* em Portugal, de 1939) de John Ford, o primeiro grande *western* da história segundo a maioria dos críticos e historiadores. Uma diligência cruzando o Vale Monumental sob a ameaça de índios se converte em um pequeno microcosmo da mitologia do *western*. A pousada de *Os Oito Odiados* também reúne tipos do *western*, porém reposicionados, funcionando como microcosmo ampliado. As esferas do bem e do mal não estão claramente delimitadas, as ameaças são endógenas e não o contrário, a barbárie não está lá fora, mas dentro da civilização. Ela surge do preconceito racial, das inseguranças acerca da solidariedade que mantém a comunidade unida, numa clara explicitação das fraturas e das dissensões que a abalam. Não há como se resguardar a fronteira como lugar de regeneração da nação: agora, ela é o espaço onde a nação se automutila, uma vez que seu papel foi, mesmo durante a Secessão e também depois dela, o de colocar em primeiro plano a questão do racismo, das múltiplas discriminações que atravessam a sociedade estadunidense e que se manifestam em tempos de reacionarismo político e barbarismo social. Mais uma vez, a fronteira Oeste não é capaz de diluir as fronteiras sociais manifestadas e sentidas no cotidiano, e a carta falsa de Lincoln é a anedota necessária que transforma também em letra morta a 13ª Emenda e a libertação dos negros escravizados. *The Hateful Eight*, assim como *Django Unchained*, não se envergonha de usurpar o mito do Oeste e colocá-lo sob o ponto de vista do negro, tão marginal no *western* clássico, que no melhor estilo *exploitation* faz uso do potencial catártico de sua violência para expurgar os seccionalismos que ainda se fazem notar na sociedade estadunidense.

A tese da fronteira obnubila o papel do negro na construção dos EUA. Como se viu anteriormente, Turner submete o tema da escravidão à atração irresistível do Oeste. O *western* clássico repercute essa impressão, concedendo aos poucos negros que aparecem esparsamente, papéis marginais e jamais posicionando a temática racial como *plot* principal de alguma trama, pelo menos até a década de 1960. Tarantino parece assim, consolidar uma *frontier antithesis*, apresentando a secessão Norte-

Sul como ponto fulcral a partir do qual os EUA devam se interpretar e identificar. A menos que se faça isso, a mensagem parece ser a de que o destino final da nação poderia ser o de todos naquela cabana. Se em *Stagecoach* todos os personagens têm sua oportunidade de redenção e a imagem da nação repousa sob esse senso de reconciliação e futuro, em *The Hateful Eight* não há reconciliação possível: os conflitos internos conduzem à autofagia, e esse novo microcosmo da nação parece indicar que pode ser este o destino do «império» norte-americano, caso não assuma e enfrente os seccionalismos ainda evidentes.

Considerações Finais

Não é este texto o único a entender que os filmes de Tarantino podem enfim ter se rendido à alegoria, para além da metalinguagem. O crítico de cinema Pablo Vilaça permite-se a seguinte análise em sua elogiosa resenha acerca do filme:

Não requer muita imaginação, portanto, para constatar como o espaço dividido por todas aquelas pessoas de origens diferentes é uma representação da própria «América» (como os norte-americanos gostam de chamar os Estados Unidos) – palco, ainda hoje, de demonstrações crescentes de intolerância contra todo tipo de minoria: negros, gays, latinos, mulheres e, de forma cada vez mais óbvia, muçulmanos. Assim, quando *Os Oito Odiados* intitula seu derradeiro capítulo como «Homem Negro, Inferno Branco», a conotação racial é inquestionável (mesmo que o branco também se refira à neve que cerca os personagens). E tampouco é acaso que o racista Mannix e o negro Warren se unam para executar Daisy, sugerindo que a aliança estabelecida pelo sexo é mais forte do que a discórdia baseada em suas raças (Vilaça 2016).

Outro ponto de ironia que o crítico observa, é o significado da carta falsa de Lincoln lida pelos dois moribundos ao final da obra:

Querido Maquis. Espero que esta carta o encontre com boa saúde e bem. Eu estou bem apesar de desejar que o dia tivesse mais horas. Há tanta

coisa pra fazer. Os tempos estão mudando devagar, mas seguramente estão mudando. E são homens como você que farão a diferença. Seu sucesso militar foi um crédito não apenas para você, mas para sua raça também. Fico orgulhoso toda vez que tenho notícias a seu respeito. Ainda temos um longo caminho a percorrer, mas de mãos dadas sei que chegaremos lá. Eu só queria que soubesse que está nos meus pensamentos. Espero que nos nossos caminhos se cruzem no futuro.

O efeito parece bastante nítido, e mesmo que não escrita realmente por Lincoln, é possível associá-la ao caráter simbólico do processo iniciado por ele: ainda há muito a se fazer pela unidade da nação, mas por enquanto, as mãos ainda não têm sido dadas de modo efetivo – a ironia é consumada quando a frase é lida enquanto em primeiro plano aparece a mão da enforcada Daisy acorrentada ao braço amputado de Ruth. A fronteira não conseguiu produzir isso e o mundo se pergunta o quanto a sociedade estadunidense está perto de fazê-lo.

As eleições do ano passado expuseram de modo inquestionável as divisões do país, não apenas pelo prisma do bipartidarismo extra-oficial, mas até mesmo nas convenções regionais de democratas e republicanos, nas questões ideológicas que embasaram os debates, nas tensões raciais, xenofóbicas, sexistas, homofóbicas, ambientais e tantas outras que não são, infelizmente, monopólio dos EUA. Quando se supunha a existência de um mundo «sem fronteiras», os seccionalismos demonstram que a civilização é um mal acabado verniz que recobre a barbárie. Desta perspectiva, Turner está realmente errado: a fronteira não foi encerrada como decretada em 1890. A antítese da fronteira tarantinesca, assentada no pop do cinema industrial norte-americano e não na erudição pragmática do academicismo, parece dizer que se a primeira parte da história estadunidense foi teoricamente encerrada pelo fechamento da fronteira Oeste, existe uma segunda parte que ainda não foi resolvida: o enfrentamento das fronteiras internas. É esse potencial político da representação fílmica que se pretendeu destacar neste texto e a forma como emana dos contextos sociais concretos de produção, bem como seu potencial para estímulo à consecução de ações sociais capazes de assumir este desafio.

Referências Bibliográficas

- Anderson, Benedict (2013). *Comunidades imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ávila, Arthur (2010). *Território contestado. A reescrita da história do Oeste norte-americano*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Bakhtin, Mikhail (2010). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- Baptista, Mauro (2013). *O cinema de Quentin Tarantino*. Campinas, SP: Papyrus.
- Borges, Rafael (2015). *Como o Oeste se perdeu. Representação, nação e modernidade no Novo Western (1969-2012)*. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia.
- Bosco, Isabela (2014). «Exame de consciência». *Veja*, São Paulo, p. 92-95, 19 fev.
- Chartier, Roger (1998). *A história cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL.
- Lima, Nísia Trindade (1999). *Um sertão chamado Brasil. Intelectuais e representação geográfica na identidade nacional*. Rio de Janeiro: Revan: IUPERJ. UCAM.
- Loy, R. Philip (2004). *Western's in a Changing America (1955-2000)*. Jefferson, NC: McFarland & Company.
- Martins, José de Souza (1999). *Fronteira. A degradação do Outro nos confins do humano*. São Paulo: HUCITEC.
- Nash, Roderick (2014). *Wilderness and the american mind*. New Haven: Yale University Press.
- Prado, Maria Lígia (1999). *América Latina no século XIX. Tramas, telas e textos*. Bauru: EDUSC, São Paulo: EDUSP.
- Ochoa, Santiago García (2009). «Algumas notas sobre la aplicación de la categoría de género cinematográfico a la Road Movie», *Liño 15. Revista Anual de Historia del Arte*.
- Oliveira, Lucia Lippi (2000). *Americanos. Representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA*. Belo Horizonte: UFMG.
- Sarmiento, Domingo Faustino (2010). *Facundo ou Civilização e Barbárie*. São Paulo: Cosac&Naif.

Turner, Frederick Jackson (1961). *Frontier and Section*. New Jersey: Prentice-Hall.

Vilaça, Pablo (2016). *Os Oito Odiados*. Disponível em: <http://cinemaemcena.com.br/critica/filme/8223/os-oito-odiados>. Acesso em 10 jan 2016.