

**A VIOLENTA ESPECIFICIDADE DO ROTEIRO CINEMATOGRAFICO:
TARANTINO E HANEKE À LUZ DE HEGEL****Nils Goran Skare¹**

RESUMO: Este artigo procurar compreender as características únicas do roteiro cinematográfico, que está entre a literatura e o cinema. Comparamos filmes e roteiros de Haneke e de Tarantino, usando como articulação a noção de violência. Para explorar essa noção, recorreremos à dialética do mestre e do escravo de Hegel. Descobrimos que o roteiro também é portador de uma violência específica, que é o corte. Concluimos propondo um estudo à luz do corte metafórico (Tarantino) e do corte metonímico (Haneke).

Palavras-chave: Haneke; Tarantino; roteiro.

**The violent specificity of the moviescript: Tarantino and Haneke under the
light of Hegel**

ABSTRACT: This paper tries to understand the unique characteristics of the moviescript, which is between literature and cinema. We compare films and scripts of Haneke and Tarantino, using as an articulating procedure the notion of violence. In order to explore this notion, we go to the master and slave dialectics of Hegel. We discover that the moviescript owns a specific violence, which is the cut. We conclude suggesting a study under the light of the metaphoric cut (Tarantino) and the metonymic cut (Haneke).

Key-words: Haneke; Tarantino; moviescript.

1. INTRODUÇÃO

Quem já tentou escrever um roteiro cinematográfico sabe que essa forma possui características próprias em relação às outras práticas literárias. Para citarmos um nome conhecido por se debruçar pragmaticamente sobre o tema, Doc Comparato distingue a

¹ Editor e tradutor de Strindberg, Akutagawa Ryunosuke e E. E. Cummings.

obra literária escrita para o olho do leitor do roteiro voltado para trabalhar com o olho da câmera e o espaço cênico. (COMPARATO, 2009, p. 20). Pareceria que a diferença seria uma de recepção do texto.

O próprio termo forma parece um pouco deslocado, na medida em que, ao contrário de um conto, de um romance ou de um poema, o roteiro não é uma forma que se mostre fixa, coesa, unitária e pronta. Isso faz todo sentido em função de sua falta de autonomia; um roteiro existe para dar origem a um filme. É costume entre os cineastas dizer que o filme nasce três vezes: no roteiro, na filmagem e por fim na montagem. O roteiro, portanto, seria essa semente de ideia que só poderia ser reconhecida na árvore. Mas há muitas vantagens em se estudar um fenômeno em seu princípio.

Na medida em que queremos adotar uma postura dialética que compreenda a mudança e localize o que faz de um roteiro, de fato, um roteiro, procederemos no cotejo do filme pronto com esse seu embrião literário. Roteiro e filme são partes indissociáveis, de modos que um lançará luz sobre o outro. A tensão que precisamos manter aberta é entre cinema e literatura: este não é um estudo cinematográfico, mas precisamos perguntar até onde vai a literatura no seu contato com a sétima arte. É, em certa medida, um estudo sobre a territorialização da literatura.

É claro também que proceder a uma leitura de roteiros com seus respectivos filmes seria uma tarefa ociosa, se não houver um *eixo* que organize nosso estudo. Qual eixo?

Procederemos por comparação entre dois autores: Quentin Tarantino e Michael Haneke. A *violência* é comum a ambos os diretores, apesar de suas diferenças óbvias. Essa violência *na e pela* diferença entre os dois autores nos conduzirá à constatação que a própria imagem cinematográfica possui uma certa violência por seu modo de imposição.

É preciso um embasamento conceitual para refletirmos a respeito dessa violência no âmbito do roteiro/filme. Violência é um conceito poroso, porém se nos atermos à acepção jurídica do termo, o dicionário Aurélio oferece um ponto de apoio produtivo: Constrangimento físico ou moral; uso da força; coação. (FERREIRA, 1995, p. 674). Isto é, uma violência é sempre uma *co-ação*, é um movimento ó como o cinema é movimento ó entre duas partes. Não compete a um estudo tão breve problematizar

questões do direito, da justiça e do registro legal, portanto partiremos de uma tradição e de um discurso que insere a violência num raciocínio filosófico.

Recorreremos à relação do mestre e do escravo de Hegel, que trata da violência e do poder no bojo do pensamento dialético. De posse desse conhecimento, poderemos comparar dois filmes de Tarantino com dois de Haneke, e descobriremos que o roteiro é diferente de outras manifestações literárias devido a uma violenta tecnologia específica.

2. CONCEITOS PRELIMINARES: A DIALÉTICA DO MESTRE E DO ESCRAVO EM HEGEL

Buscar a essência do humano é tarefa que, formulada de diversas maneiras, confronta sempre o pensamento filosófico. Um Rousseau pode compreender a natureza humana como primordialmente boa, ao menos em sua forma espontânea; um Schopenhauer pode entender a pessoa como primordialmente má, dada a irracionalidade da vontade que a compõe; para Hegel, autor que nos fornecerá os subsídios para o presente estudo, não há a rigor nenhuma natureza humana. Contudo, Hegel verifica como componente inescapável do homem o desejo.

O desejo aqui deve ser entendido de uma maneira um pouco distinta do senso comum: se alguém deseja comida ou o corpo de um parceiro sexual, ainda não está fazendo notar o caráter fundamentalmente antropogênico de seu desejo, pois, se desejamos um objeto *no* mundo, permanecemos na animalidade e não ultrapassamos o sentimento (*Gefühl*). Mas então como é possível que o desejo deseje algo que não está no mundo? Justamente, ao desejar um outro desejo. O ser humano deseja ser reconhecido, todo desejo é sempre e fundamentalmente um desejo de reconhecimento (*Anerkennung*). A *realidade humana* (e sua derivada consciência-de-si) existe porque o desejo antropogênico da *Anerkennung* conduz a uma luta (de vida ou morte) pelo ser-reconhecido. Esse é o contexto de uma das fórmulas hegelianas mais conhecidas: a consciência-de-si é em si e para si quando e porque é em si e para si uma Outra; quer dizer, só é como algo reconhecido. (HEGEL, 2001, p. 126)

É assim que, na *Fenomenologia do Espírito*, Hegel descreve o que ele entende como o encontro dos dois primeiros seres humanos, isto é, de seres humanos

compreendidos num contexto no qual existem outros seres humanos aos quais se reportar. Essas duas consciências-de-si se enfrentam, pois cada uma quer ser reconhecida pela outra, sem se submeter ao ato de reconhecer. Trata-se de uma batalha: cada uma dessas consciências de si arrisca sua vida, como nota Hegel, numa luta de puro prestígio, assim como se poderia lutar por uma bandeira ou um símbolo sem valor material. Cada uma dessas consciências se envolve assim numa batalha propriamente humana, defende o filósofo alemão, ao contrário do animal que sempre luta pelo objeto e que, a rigor, não deseja além do sentimento-de-si. A tentativa de completar o desejo do desejo leva o homem a testar sua existência, a pô-la em risco.

„Só mediante o pôr a vida em risco, a liberdade [se conquista] (...) O indivíduo que não arriscou a vida pode bem ser reconhecido como pessoa; mas não alcançou a verdade desse reconhecimento como uma consciência de-si independente.“ (HEGEL, 2001, p. 129)

Durante a luta, uma dessas consciências-de-si encara a morte e teme pela sua existência, isso é, pela sua sobrevivência corpórea e animal. A outra consciência-de-si, por sua vez, vence e impõe seu ser-reconhecido sobre o perdedor. Obviamente, o vitorioso nada ganha em matar o outro, pois um cadáver não pode reconhecer ninguém. Se o outro for morto na luta, o propósito da luta será perdido. O desejo do desejo daquele que lutava desapareceria, e se formam assim duas atitudes: o mestre e o escravo.

O mestre arriscou a própria vida numa luta de puro prestígio, e o escravo perdeu essa luta, ele titubeou na hora da morte. Assim, o mestre não reconhece o escravo, mas é por ele reconhecido; inversamente, o escravo reconhece o mestre, mas não é por ele reconhecido. Na verdade, a relação entre mestre e escravo não é propriamente um reconhecimento se atentarmos para esse caráter de via única.

A situação existencial do senhor é de um certo dilema, de um paradoxo sem verdadeira vitória à vista. Somente o ser-reconhecido entre aqueles que se reconhece pode trazer satisfação (*Befriedigung*). O mestre, que a princípio pareceria o ideal humano, é um insatisfeito. O escravo para ele é um objeto e, se seu desejo se dirige a um objeto, não é propriamente humano: o mestre é privado de sua natureza desejante, do caráter antropogênico de seu desejo.

O mestre obriga o escravo a trabalhar para ele. E é através de seu trabalho que o escravo descobre e releva (*aufheben*) seu significado. O trabalho forma o escravo e o escravo se trans-forma pelo trabalho.

õ(...) e embora o temor do senhor seja, sem dúvida, o início da sabedoria, a consciência aí é para ela mesma, mas não é o ser-para-si; porém encontra a si mesma por meio do trabalho.ö (HEGEL, 2001, p. 132)

A fruição do mestre é um consumo ou uma destruição do trabalho do escravo. Para o mestre, o fruto do trabalho não tem solidez, ela não é adiada em seu aspecto objetivo; antes, o trabalho como consumo do mestre só existe subjetivamente. Mas não para o trabalhador:

õO trabalho (...) é desejo refreado, um desvanecer contido, ou seja, o trabalho forma. A relação negativa para com o objeto torna-se a forma do mesmo e algo permanente, porque justamente o objeto tem independência para o trabalhador. Esse meio-termo negativo ou agir formativo é, ao mesmo tempo, a singularidade, ou o puro ser-para-si da consciência, que agora no trabalho se transfere para fora de si no elemento do permanecer; a consciência trabalhadora, portanto, chega assim à intuição do ser independente, como [intuição] de si mesma. (HEGEL, 2001, p.132-133)

O trabalho transforma porque o que o trabalhador cria existe fora de si, ele tem solidez existencial. Na medida em que isso se dá com sua obra, isso se dá com sua consciência, que se torna consciência de si independente. Ao contrário do que pareceria à primeira vista, não é a consciência senhorial, mas a posição do escravo que objetiva a essência humana.

A reflexão hegeliana verifica portanto dois momentos da consciência-de-si: a angústia e o trabalho. É obedecendo esse serviço na forma das leis do senhor-que-gera-angústia, que essa mesma angústia é relevada (*aufheben*), na exteriorização do produto e na solidariedade com outros produtores, que ela transforma a existência e liberta do terror da morte.

õSem a disciplina do serviço e da obediência, o medo fica no formal, e não se estende sobre toda a efetividade do ser-aí. Sem o formar, permanece o medo como interior e mudo, e a consciência não vem-a-ser para ela mesma. Se a consciência se formar sem esse medo absoluto primordial, então será apenas um sentido próprio vazio;

pois sua forma ou negatividade não é a negatividade em si, e seu formar; portanto, não lhe pode dar a consciência de si como essência.ö (HEGEL, 2001, p. 133)

Esses dois momentos da consciência-de-si que identificamos são articulados por Charles Taylor pelo particular e pelo universal do conceito.

"Tanto o medo da morte quanto a disciplina eram necessários. O medo da morte por si só o teria libertado por um momento do particular, mas não teria construído uma incorporação sólida para a consciência universal. Porém o trabalho apenas, não informado pelo medo da morte, teria produzido apenas habilidades particulares (*Geschicklichkeit*), não uma consciência universal para o Si." (TAYLOR, 1999, p. 157)

O senhor que queira se exceder ao mundo terá que fazê-lo pela morte. O escravo, por sua vez, é capaz de mudar as condições de existência e alcançar a liberdade do reconhecimento. O escravo é quem pode vir a saber da liberdade, não o senhor.

õ(...) ao transformar o mundo por esse trabalho, o escravo transforma a si e cria, assim, as novas condições objetivas que lhe permitem retomar a luta libertadora pelo reconhecimento que, anteriormente, ele recusou por medo da morte. (...) Portanto, a consciência inicialmente dependente, que serve e é servil, é que realiza e revela no fim de contas o ideal da consciência-de-si autônoma, e que é assim sua verdade.ö (KOJÈVE, 2002, p. 31)

É preciso que o homem transforme o mundo para que transforme a si. O escravo é a verdade da consciência-de-si, no sentido em que seus esforços disciplinados sob a angústia da morte instauram a realização do Espírito. A *Fenomenologia do Espírito* de Hegel descreverá o longo decorrer do escravo, as diversas mutações de sua consciência, até que se funde um Estado no qual cada sujeito pode ser reconhecido em sua particularidade ao mesmo tempo que reconhece todos os outros, um Estado no qual o trabalho de cada um é o conjunto de interesses da comunidade e pela qual está disposto a arriscar sua vida. Mas isso diz respeito ao fim da história. Por ora delineamos, ainda que esquematicamente, a dialética entre mestre e escravo. Vamos usar esse aparato conceitual agora em três etapas: nas relações entre os roteiros e seus filmes, nas relações autorais entre os dois diretores e, por fim, na relação das obras com seus espectadores.

3. TARANTINO E HANEKE À LUZ DE HEGEL

Para empreender nossa análise, dividiremos nossa abordagem em três momentos dialéticos. Em primeiro lugar a relação do roteiro com cada um dos quatro filmes estudados (*Bastardos Inglórios* e *Pulp Fiction* de Tarantino; *Amor e Fita Branca* de Haneke; em termos hegelianos, o em-si do conceito); posteriormente o cotejo dos dois diretores com o espectador (o para-si); por fim, o que se pode apreender do cotejo desses dois diretores um contra o outro (o em-si-e-para-si do conceito que delineamos).

3.1 Roteiros *versus* Imagem Cinematográfica (Em-si)

3.1.1 *Bastardos Inglórios* e *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino

Bastardos Inglórios (2009) é um longa metragem que reúne vários traços estilísticos do diretor Quentin Tarantino e os transporta para o universo da Segunda Guerra Mundial. Valendo-se do pastiche de filmes de guerra à moda de *Os Doze Condenados* (1969), a película narra duas tramas ó a da fugitiva judia Shoshanna e a do grupo de elite òBastardos Inglóriosö ó que convergem para um atentado contra Hitler num cinema francês.

No âmbito da dialética do mestre e do escravo, o filme é fecundo. É um filme de guerra, afinal, instante privilegiado da luta pelo domínio, presente em cada cena. Em outras palavras, a violência compõe a história; mas é preciso notar um aspecto muito importante, a saber, que o conflito em geral, para Tarantino, se traduz na *destruição do adversário* (o massacre do oficial nazista com o taco de beisebol, o *shoot-out* no porão de um bar, a cena de destruição total no cinema). Os momentos do filmes em que isso *não* acontece saltam à vista e dois são bastante emblemáticos: a cena inicial na qual Shoshanna foge do coronel nazista Landa é relevante (*aufheben*) nesse sentido.

No breve primeiro capítulo do filme, vemos o coronel nazista Landa inspecionar a casa de um fazendeiro que está escondendo uma família judia debaixo do assoalho. A conversa principia em francês e os dois passam para o inglês (língua incompreensível para a família escondida). O coronel entabula um discurso no qual compara o povo alemão a uma águia e o povo judeu a um rato. Ele obriga o fazendeiro a admitir que está escondendo os fugitivos e ordena que seus soldados disparem; a família é morta, apenas

a garota Shoshanna sobrevive. Ela corre pelo campo e Landa aponta sua arma para ela, mas o nazista não dispara.

Quando Shoshanna foge da casa, isto é o que o roteiro nos diz:

øCLOSE-UP DO ROSTO DE SHOSHANNA
 igual a um animal perseguido por um predador: FUGA-PÂNICO-MEDOø
 (TARANTINO, 2009, p. 16)

O coronel Landa aponta a arma para ela, que foge, e o roteiro instrui que:

øCEL. LANDA
 muda de ideia. Ele grita para o rato fugindo da armadilha, indo em direção à
 segurança de uma pilha de madeira (...)ø (TARANTINO, 2009, p. 16).

Chamamos a atenção para o fato que esses dois pontos do roteiro comparam explicitamente a fugitiva judia a um animal, como no discurso do oficial do Terceiro Reich. Essa presença de uma metáfora impossível de ser filmada é o primeiro indício de um traço do roteirista Tarantino.

Pulp Fiction ó Tempo de Violência (1994) é possivelmente o filme paradigmático do estilo de Quentin Tarantino. O universo aqui é o do submundo do crime em Los Angeles no qual histórias se entrelaçam: são histórias de assassinatos, de chantagens e de overdoses, nos quais, por assim dizer, a *escritura* da trama na imagem vence a própria trama, sempre bastante simples. Em outras palavras, são os recursos estilísticos empregados pelo diretor mais do que o conteúdo ou o próprio sentido da história que vêm ao primeiro plano.

Como em *Bastardos Inglórios*, o filme de 1994, marco na carreira de Tarantino, está cheio de enfrentamentos violentos e muitas vezes mortais. De fato, o confronto se traduz no mais das vezes na destruição completa do outro. É por isso que a cena final, do assalto no restaurante, presta-se a uma análise produtiva, visto que o lado perdedor do enfrentamento *não é* aniquilado.

Logo no começo do filme, vemos Yolanda e øPumpkinø começar um assalto num restaurante. No final do filme, os gângsteres Jules e Vincent param nesse restaurante e o assalto acontece. Jules confronta esses dois assaltantes, impedindo-os de levar a maleta que pertence a seu chefe e permitindo que ele e sua companheira,

contudo, fujam com o resto do dinheiro. O ponto hegeliano aqui é que ele poupa a vida de ðPumpkinö.

O trecho do confronto entre Jules e ðPumpkinö é repleto, no roteiro, de indicações textuais interpretativas, à moda das que já observamos em *Bastardos Inglórios*. Jules diz que ðPumpkinö não poderá abrir a maleta. O roteiro informa: ðPumpkin fica definitivamente surpreso com a resposta.ö (TARANTINO; AVARY, 2013). A confrontação prossegue e ðPumpkinö é novamente rejeitado por Jules. ðEssa troca foi um pouco quieta, nem todos ouviram, mas Honey Bunny [Yolanda] sente que algo está errado.ö (TARANTINO; AVARY, 2013). Uma comparação imagética surge então quando Jules toma a arma da mão de ðPumpkinö: ðComo uma cascavel, a mão livre de Jules PEGA o pulso da mão com a arma de Pumpkin, BATENDO com ela na mesa.ö (TARANTINO; AVARY, 2013).

Assinalemos por enquanto a produtividade da metáfora e a presença da interpretação no roteiro tarantiniano.

3.1.2 Amor e A Fita Branca de Michael Haneke

Amor (2013) de Michael Haneke conta a história de um casal de velhos que permanecem juntos durante a doença da mulher. Ela sofreu um derrame e a película mostra, ao mesmo tempo, o afeto no cuidado do marido e a maneira desesperada como ele a mata para livrá-la do sofrimento, asfixiando-a com um travesseiro. No tocante à dialética que desenvolvemos aqui, há uma e somente uma cena na qual se dá a destruição física do outro (a cena 54); ela é muito didática na maneira lacônica e seca como se expressa. O roteiro nos transmite apenas os comandos para a cena ó Georges pega o travesseiro, Anne se debate ó como uma receita. Vale a pena citar o trecho dessa cena dolorosa descrita com tanta crueza; após acalmar a esposa lhe contando uma história de infância, vemos Georges nesta ação:

ðLONGO SILÊNCIO.

Então Georges se estica sobre o corpo de Anne para alcançar seu travesseiro e o pressiona sobre o rosto dela. SONS ABAFADOS vêm de Anne. Tudo que ainda pode se mexer no corpo dela começa a se mexer. Georges pressiona o travesseiro com força, ficando sobre ele com todo seu peso, por um longo tempo, até que os movimentos de

Anne param. Então ele se senta, exausto, e sem remover o travessão do rosto dela, permanece sentado ao lado dela.

SILÊNCIO.ö (HANEKE 2013a).

Não há interpretação da ação no roteiro de Haneke. Há, contudo, indicações para pausas e silêncios. Haneke não descreve subjetivamente como se dá a ação, mas informa como ela *não* se dá. Um dos únicos adjetivos do trecho ó ãexaustoö ó é uma conclusão lógica da ação mais do que uma coloração autoral.

No filme *Fita Branca* (2009) Haneke retrata um vilarejo no norte da Alemanha pré-Primeira Guerra Mundial, no qual uma série de acidentes e crimes acontecem. O filme tem um narrador (traço incomum nos filmes do diretor), o professor da escola, que procura conectar os incidentes à atuação das crianças locais.

Do ponto de vista hegeliano, a marca que nos interessa aqui é precisamente a fita branca à que o título do filme alude. O pastor local amarra uma fita nas suas crianças desobedientes, justamente para que se dê um *reconhecimento* da falta moral imputada a elas.

A imagem emblemática do filme (que deu origem ao pôster de divulgação no Brasil) mostra Martin, o filho do pastor, tendo a cruz na parede atrás dele e a fita branca amarrada no braço; ele é admoestado por seu pai a respeito do perigo da masturbação. Haneke coloca essa imagem na cena 40, que principia com as seguintes linhas:

ö40. ESCRITÓRIO. INT/NOITE

O pastor limpa a gaiola do pequeno pássaro atrás da escrivaninha e alimenta o animal. À medida que ele faz isso, ele fala com Martin, que, com a fita branca ainda amarrada no seu braço, está em frente à escrivaninha.ö (HANEKE 2013b)

Vamos ressaltar por ora que há uma analogia entre o pássaro preso e o menino igualmente preso ao método de punição do pai. Na medida em que a fita branca ao redor de seu braço o destaca, Martin está preso a um reconhecimento servil perante a sociedade em que vive.

3.2 O espectador de Tarantino e o espectador de Haneke (Para-si)

Tanto o coronel Landa quanto o gângster Jules enfrentam um outro personagem e o deixam viver. Tanto Georges quanto o pastor infligem violência (no primeiro caso,

letal, no segundo caso, simbólica). Temos portanto uma combinação assimétrica. Se abriremos mais uma dimensão, contudo, a dimensão da *intenção*, então surge uma nova relação ideal.

Landa teria matado Shoshanna se ela tivesse ficado para trás. O coronel nazista apenas, como se diz, aceitou como um *good sport* a fuga da garota. E mais do que isso, a *ôcompaixão* não é de fato nada compassiva, ao menos não em termos narrativos, já que é preciso que o coronel faça isso para pôr a história (de vingança) em andamento.

Jules chega no restaurante decidido a mudar de vida e a abandonar o crime. Seu *ôdeixar-viver* de *ôPumpkin* representa uma transformação de fato no personagem do gângster, mas é também um movimento narrativo para concluir a história num tom algo cômico. Os dois gângsteres não poderiam matar o casal de assaltantes sem dar à violência a palavra final e ao filme uma coloração mais sombria.

Landa e Jules poupam o outro, mas não o perdoam.

Georges mata sua mulher num esforço de eutanásia, e não porque não a ama. O aspecto trágico do filme vem que a violência é fruto de um universo absurdo e que não se importa com o sofrimento humano. Por que Anne sofre? É a doença, é a velhice, são as constantes da existência para a qual não se pode dar resposta. De fato, que Georges assassine Anne não responde nada.

O pastor, por outro lado, justifica a violência simbólica à qual submete seu filho. Ele o destaca, ele o separa e ele o estigmatiza com a fita branca em nome de um Ideal, a ponto de ligar o branco da fita ao símbolo de pureza e de inocência.

Georges e o pastor violentam o outro, mas não o odeiam.

Pode-se argumentar que Tarantino é *ôcômico* e Haneke é *ôtrágico*, ou que o primeiro é *ôentretenimento* e o segundo é *ôarte*, mas isso passa ao largo da questão. O ponto crucial, para retomarmos nossos conceitos hegelianos, diz respeito à angústia e ao trabalho. O espectador é mestre de Tarantino, mas escravo de Haneke. Isto é, ao mesmo tempo que é escravo ou mestre *de*, é também escravo ou mestre *com*, em relação à Ideia. Landa e Jules, os personagens de Tarantino, existem sem se importar com o outro; Georges e o pastor, os personagens de Haneke, existem num mundo cuja existência da alteridade é fonte de trabalho e de angústia. A própria morte de Jules é ridícula, sem *ôpeso*, ao passo que nem mesmo no sonho Georges encontra alívio, senão pesadelo.

3.3 A Violência em Tarantino e em Haneke (Em-si-e-para-si)

Podemos agora formular uma noção provisória a respeito da violência no âmbito cinematográfico em geral: a violência não vem da destruição do outro, mas da impossibilidade de conter a vontade de fazê-lo sob qualquer outra forma.

A violência que os personagens de Tarantino desejam é o desejo do espectador. As indicações do roteiro do diretor americano são, como vimos, *metafóricas*. Quando há metáfora há sempre um significado novo que surge. E Tarantino permite ao espectador *ser como* um personagem (violento). A estrutura da violência em Tarantino é a mesma da *piada*. No final de um encadeamento de ideias, brota uma solução *inesperada*. A violência pode perfeitamente ser um *punch-line*.

A violência que os personagens de Haneke desejam é justamente aquela que os espectadores não desejariam. As indicações do roteiro aqui são marcadamente *metonímicas*. É como o desejo procede: *aí... aí... aí...* A violência rompe essa cadeia desejante. A estrutura da violência em Haneke é a do *provérbio*. No final de um encadeamento de ideias, brota uma solução *inescapável*. A violência pode perfeitamente ser um *ponto final*.

Notamos aqui dois eixos que classificamos sob a díade metáfora/metonímia. Essa divisão, acreditamos, tem o mérito de evitar qualquer juízo valorativo e opinativo, como se esse diretor fosse melhor do que aquele, e como se isso pudesse ser imputado à violência. Mas mais do que isso, se é possível pensar a violência exibida no cinema sob esse duplo olhar, então encontramos um elemento constitutivo do roteiro, isto é, desse ser que territorializa um movimento cinematográfico; trata-se do corte.

4. A VIOLENTA ESPECIFICIDADE DO ROTEIRO CINEMATOGRAFICO

Neste ponto de nosso estudo podemos levantar a seguinte questão: o que é um filme? A resposta que avançamos é bastante simples e pode ser formulada numa única frase: um filme é tomadas e montagem.

Isso revela um aspecto essencial do filme que serve como ponto de articulação entre esses dois elementos. Referimo-nos ao *corte*. O corte no cinema estabelece a

maneira como tempo e imagem dialogam. O cinema, ao contrário de uma simples filmagem, é a visibilidade de *um* tempo. A imagem, nesse sentido, compõe pouco a linguagem cinematográfica; é o corte que permite a Ideia *atravessar* o tempo. O cinema não é pintura. A Ideia não está no dado, mas no que *foi* dado. O filósofo francês Alain Badiou, formula a situação desta maneira:

“Um filme funciona pelo que retira do visível, nele a imagem é primeiro cortada. Nele, o movimento é entravado, suspenso, invertido, paralisado. Mais essencial que a presença é o corte, não apenas pelo efeito da montagem, mas já e de imediato pelo do enquadramento e da depuração dominada do visível.” (BADIOU, 2002, p. 103).

Chegamos assim ao roteiro cinematográfico. O roteiro é de fato um *intermezzo* entre cinema e literatura. Mas é próprio da sétima arte, como se costuma dizer, reunir e explorar características de todas as outras. Um roteiro é um esforço literário voltado para sua tradução cinematográfica. E o que o cinema pede da literatura? O que é característico do roteiro? Defendemos que a especificidade do roteiro é a organização do corte. O roteiro é um primeiro corte. Ou, se podemos formular de outra maneira, o roteiro é o máximo de corte que a literatura pode oferecer, pois se traduz para além da própria literatura.

É por isso que a especificidade do roteiro, diremos, envolve sempre uma violência. A *tmese* não é estranha à literatura, isto é, *dentro* dela, desde Safo de Lesbos até E. E. Cummings. Mas no roteiro cinematográfico está a primeira formulação do corte que *retira* do visível o funcionamento do filme.

Nos dois casos que estudamos, ambos os diretores são também os roteiristas. No roteiro de cada um já está presente essa *organização do corte* que mencionamos. Assim, não é de admirar que certos cortes hanekenianos sejam tão profundos. Chamamos a atenção para a passagem da cena 35 para a cena 36 em *Amor*. Anne está se debatendo com a cadeira de rodas enquanto Georges tenta acalmá-la, dizendo que a ama. O *take* seguinte mostra a filha dos dois falando sobre dinheiro para Anne que, semi-consciente na cama, pouco entende.

O roteiro é convidado a mostrar um tempo pelo que ele foi. Se lemos um livro de ficção qualquer, imaginamos conforme as indicações mais ou menos imagéticas do texto; mas o roteiro deve se resguardar de mostrar a Ideia, na mesma medida em que

deve se assegurar de *tê-la sempre mostrado*. Entendemos que a maneira de fazer isso é cortar a imagem para tornar o tempo visível.

Cada roteiro é, portanto, a promessa de um tempo, promessa que pode ser realizada pelos cortes que o roteiro propõe.

5. CONCLUSÃO

Um roteiro está entre a literatura e o cinema. Na medida em que o cinema opera mediante o corte, o roteiro já traz em si a semente desse procedimento. O corte envolve sempre uma violência; não a representação da violência, mas a violência da representação; o corte envolve sempre uma força, um ato de obrigar o tempo da *Ideia a ter passado*. O roteiro cinematográfico em estado puro está distante do teatro, ele não consiste de falas e ações entre personagens, mas sim de cortes entre imagens. Nem mais literatura, nem ainda cinema, o roteiro sinaliza para uma passagem ó a do tempo que *terá sido* na película ó fazendo do roteirista um historiador do *õpassado perpétuoö* (a expressão é de Badiou).

Retomando a dialética hegeliana do reconhecimento, o espectador existe no roteiro como um outro a quem se quer fazer ver. Esse espectador é aí mestre ou escravo da *Ideia* cinematográfica que começa a germinar. Se for mestre, como vimos, irá se apropriar e consumir aquele objeto; se for escravo, terá que confrontar a angústia causada com seu trabalho (ainda que um trabalho puramente conceitual). Essa é uma das lições do cotejo entre Tarantino e Haneke. No primeiro caso, o roteiro cinematográfico metafórico; no segundo, o metonímico. A natureza do corte em cada caso precisará ser explicitada em estudos posteriores que queiram partir desta análise. Mas podemos dizer que o corte metonímico permite uma verticalidade da imagem.

Toda conclusão, é claro, prepara o terreno para novas pesquisas. Concluimos que a tecnologia essencial do roteiro envolve o corte. Abrimos a questão para o estudo do corte com base numa tipologia simples: metafórico/metonímico.

Por fim, em termos normativos, podemos propor três tópicos na prática da escrita de roteiro: localizar o espectador e ter em mente a relação que se estabelece com

ele; identificar os cortes explícitos no roteiro e justificá-los; investigar a relação dos cortes à representação da Ideia no tempo (passado perpétuo).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BADIOU, Alain. *Pequeno Manual de Inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

COMPARATO, Doc. *Da Criação ao Roteiro: Teoria e Prática*. São Paulo: Summus, 2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1995.

HANEKE, Michael. *Amour*. Disponível em: <http://www.imsdb.com/scripts/Amour.html> Acessado em 4 de junho de 2013.

HANEKE, Michael. *The White Ribbon*. Disponível em: <http://www.imsdb.com/scripts/White-Ribbon.-The.html> Acessado em 4 de junho de 2013.

HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do Espírito*. Parte I. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

KOJÈVE, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2002.

TARANTINO, Quentin. *Bastardos Inglórios: o roteiro original do filme*. Barueri: Manole, 2009.

TARANTINO, Quentin; AVARY, Roger. *Pulp Fiction*. Disponível em: <http://www.imsdb.com/scripts/Pulp-Fiction.html> Acessado em 4 de junho de 2013.

TAYLOR, Charles. *Hegel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Amor (Amour). Direção: Michael Haneke. 127 min. Áustria, França e Alemanha: Artificial Eye e Sony Pictures Classic. 2012.

Bastardos Inglórios (Inglourious Basterds). Direção: Quentin Tarantino. 153 min. Estados Unidos e Alemanha: The Weinstein Company. 2009.

Fita Branca (Das weiße Band, Eine deutsche Kindergeschichte). Direção: Michael Haneke. 144 min. Alemanha: Filmladen e X Verleih AG. 2009.

Os Doze Condenados (The Dirty Dozen). Direção: Robert Aldrich. 150 min. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Meyer. 1967.

Pulp Fiction ó Tempo de Violência (Pulp Fiction). Direção: Quentin Tarantino. 154 min. Estados Unidos: Miramax Films. 1994.

Recebido em 4 de setembro de 2013.

Aceito em 2 de janeiro de 2014.