



DOI: <http://dx.doi.org/10.22484/2177-5788.2016v42n2p347-364>

Não há lugar para mulheres neste filme: a ausência feminina em “Cães de aluguel” (1992)¹

Carolina de Oliveira Silva
Rogério Ferraraz

Resumo: Este artigo discute a representação feminina em “Cães de Aluguel” (1992) de Quentin Tarantino, caracterizado como um filme para homens, segundo palavras de seu criador. As reflexões sobre um modelo cinematográfico hollywoodiano desenvolvido nas décadas de 70 e 80, que enaltece o poder, a autossuficiência e a força física em um país que procura reerguer-se das crises através de ícones midiáticos, são retomados em diferentes proporções ao longo da história do cinema. A aparentemente ausência feminina, de forma relevante, implica em um comportamento aquém da submissão, afinal uma única mulher é eventualmente responsável pelo estopim violento da história, sobre outra perspectiva – a mulher como razão motivadora de um comportamento autoafirmativo masculino.

Palavras-chave: Análise fílmica. Quentin Tarantino. Cães de aluguel. Representação feminina. Comunicação.

No place for women in this movie: Women’s absence as meaning in “Reservoir Dogs” (1992)

Abstract: This article discusses the female representation in "Reservoir Dogs" (1992) Quentin Tarantino, characterized as a film for men, in the words of its creator. Reflections on a cinematic Hollywood style developed in the 70's and 80's – which extols the power, the self-sufficiency and physical force in a country that seeks to rise from the crisis through media icons are taken in different proportions throughout cinema's history. The apparent women's absence, it implies a behavior beyond of the submission, after all a single woman is eventually responsible for the violent outbreak of the story, on another perspective – the woman as a motivating reason for a male affirmation behavior.

Keywords: Film analysis. Quentin Tarantino. Reservoir dogs. Female representation. Communication.

¹ Uma primeira versão deste artigo foi apresentada na II Conferência de Pensamento Comunicacional Brasileiro, Pensacom Brasil 2015, no GT História da Comunicação.



Introdução

“Não há lugar para mulheres neste filme” (TARANTINO apud WOODS, 2012, p. 43), sinceridade que destaca a visão da masculinidade regressiva baseada na cultura de massa dos anos 70, possibilita refletir sobre a ausência feminina, quando pensada no conjunto da obra de um diretor como Quentin Tarantino, que mais tarde dará destaque e força para as personagens femininas.

Teóricos como Roland Barthes, Pierre Macheray e Jacques Derrida pensam em uma alternativa para a leitura “constituída apenas pela refutação e a demolição da proposta ideológica nuclear do texto” (KEELNER, 2001, p. 148) – a análise daquilo que é periférico como tão significativa quanto o que é evidente, a informação parcial exige uma compreensão ideológica, aquém do entretenimento. A ausência de uma personagem mulher relevante em “Cães de Aluguel” (*Reservoir Dogs*, 1992) carrega valor narrativo e reforça a ideologia datada dos anos 60, “essa renúncia a mulheres e à sexualidade ressalta o tema de que o guerreiro deve seguir sozinho e renunciar ao prazer erótico” (KELLNER, 2001, p. 92).

Hollywood encarna a fundo seu papel de fantasia e reflexo. Reflexo, porque o cinema continua sendo uma representação da realidade: mesmo o filme mais excessivo sobre a delinquência esconde em si uma parte da verdade sobre a delinquência; alguns clichês progressistas sobre o assunto, aliás, não são mais inteligentes do que as ideias mais conservadoras e repressivas nesse campo. Fantasia, porque o cinema desempenha para uma sociedade, e nos Estados Unidos mais do que em qualquer outra parte, pelo fato da onipresença da imagem, o papel do sonho no indivíduo. (PARAIRE, 1994, p. 70)

Mulheres Travestidas

“Cães de Aluguel” é um filme de baixo orçamento que trata da história de um assalto malsucedido: Joe Cabot (Lawrence Tierney), um criminoso que reúne seis bandidos para um assalto em uma joalheria, e, por motivos de segurança, distribui codinomes a cada um. Mr. Orange (Tim Roth), um dos seis bandidos, é um infiltrado da polícia em missão, que acaba desgraçadamente levando um tiro em meio à fuga, e Mr. White (Harvey Keitel) é o único a sensibilizar-se, levando-o para um armazém, o lugar de encontro. Outro bandido, Mr. Pink (Steve Buscemi), chega ao armazém e começa a discutir sobre a possibilidade de um traidor entre eles, é quando o clima de acusações surge e torna-se cada vez mais insustentável.



Premissa que se aproxima de histórias já vistas do gênero policial como “*The Killing*” O Grande Golpe (1956), de Stanley Kubrick, Tarantino busca inspiração em obras fragmentadas: o *thriller* de Jean-Pierre Melville, “*Les Doulos*” (1962); “O Enigma de Outro Mundo” (1982), de John Carpenter; “*City on Fire*” (1987), de Ringo Lam e “O Sequestro do Metrô” (1974), de Joseph Sargent. “Cães de Aluguel” ficou conhecido por sua encenação teatral e valorização da tagarelice, herança do baixo orçamento. A obra toma o *Sundance Film Festival* com uma atmosfera violenta, perturbadora e de humor. “É um belo filme de gênero que está permanentemente rindo de si mesmo e da idiotice pueril do gênero” (TAYLOR apud WOODS, 2012, p. 37).

O rir de si mesmo encontra-se em meio ao falatório recorrente, marca do diretor e seu estilo verborrágico, servindo como ponto de partida para as reflexões de suas influências. Os filmes que exercem o masculinismo cru como repertório são subvertidos – cenas de lutas, corridas ou assassinatos são menos importantes – a explicação minuciosa e os longos discursos tornam-se a prova da força e esperteza masculina, não mais medida pelos músculos ou atributos físicos.

Quentin Tarantino é reconhecido por uma obra centrada em motivos de vingança, algumas se destacam pela ação de mulheres que tomam o lugar do homem violento e rijo há muito ultrapassado: como roteirista em “Amor à Queima-Roupa” (*True Romance*, 1993) e “Assassinos por Natureza” (*Natural Born Killers*, 1994); como roteirista e ator em “Um Drink no Inferno” (*From Dusk Till Dawn*, 1996) e como diretor e roteirista em “Kill Bill – Vol.1” (*Kill Bill – Vol.1*, 2003), “Kill Bill – Vol.2” (*Kill Bill – Vol.2*, 2004) e “À Prova de Morte” (*Death Proof*, 2007). A vingança das mulheres parte de um ponto de vista masculino, por exemplo, a Noiva (Uma Thurman), em Kill Bill vol.1 e 2, é inspirada em personagens de atores como Clint Eastwood em faroestes e Bruce Lee em filmes de artes marciais – uma fantasia sobre comportamentos violentos e selvagens. Sobre “Um Drink no Inferno”:

Parece-me ser uma fantasia masculina de vingança feminina, na qual a raiva transforma as mulheres em monstros, ou na qual mulheres em fúria revelam que eram monstros disfarçados o tempo todo, e em face ao ódio, homens se tornam vítimas inocentes de putas malvadas (BAUGHMAN apud WOODS, 2012, p. 197).



Apesar de temerosas, as mulheres tomam uma forma masculinizada. A simplificação datada da cultura de massa exposta por Edgar Morin (2001) como estereótipo é emancipada não pela promoção social, mas por um hipererotização da imagem – “a imprensa não-feminina não é masculina, ela é feminino-masculina, e engloba todo os temas da imprensa feminina (moda, coração, conselhos práticos, vidas romanceadas, etc.)” (p. 144) – desenvolvendo-se também o modelo da *good-bad girl*, uma mulher com aparência de vagabunda e alma pura, a imagem sublimada da mulher no cinema.

A imprensa feminino-masculina parece estabelecer o começo de uma aliança que mais tarde reflete em meios de comunicação como o cinema. Em “Amor à Queima-Roupa”, um filme taxado como R (restrito) pela *Motion Picture Association of America* (MPAA), há alterações no roteiro original, dentre elas a da personagem Alabama Whiteman (Patricia Arquette) que, originalmente, atira em um policial.

Com exceção de “Kill Bill” e “À Prova de Morte”, as personagens dos filmes citados sempre dividem o protagonismo com uma personagem masculina. Em “Cães de Aluguel”, as mulheres não possuem um lugar articulado, contam com pouquíssimas aparições – duas no total – reservando espaço apenas para comentários em espertas discussões – que vagarosamente formatam a imagem feminina a partir do olhar fantasioso masculino – em meio aos produtos culturais, caracterizando esses bandidos exibicionistas de humor negro.



Um *Nerd* armado

Quentin Jerome Tarantino já se aproveitava das referências à cultura televisiva e cinematográfica desde o útero de sua mãe. O nome fora inspirado em uma série de TV chamada “*Guns Smoke*” com o personagem mestiço Quit Asper, interpretado por Burt Reynolds, e no livro “O som e a fúria”, de Faulkner, que tinha como Quentin uma heroína. Tarantino, herança de seu pai biológico Tony Tarantino, ator e músico independente, descendente de italianos e responsável pelo futuro adjetivo com o qual seu filho tornar-se-ia conhecido no mundo do cinema: o “tarantinesco”, que para muitos resumia-se em uma crítica prolixa para filmes policiais vulgares de baixo orçamento.

Quando eu era moleque, filmes de *exploitation* [apelativos] em geral realmente me empolgavam. Eu gostava mesmo. Via de tudo, de filmes de arte estrangeiros a toda a coisa *mainstream*. Mas havia uma crueza, um ultraje e uma malandragem em filmes de *exploitation*. Fossem filmes de *exploitation* de negros, ou de caipiras, os velhos filmes de macho, ou filmes de garotas pom-pom. Os filmes de *exploitation* foram um pouco além porque é o que eles tinham a oferecer (TARANTINO apud WOODS, 2012, p. 259).

Os filmes de *exploitation* surgem nos anos 70 como uma das muitas respostas às superproduções americanas, assim como fora o choque do cinema europeu na década de 60: a Inglaterra com os filmes de espionagem e aventura, a Itália com o gênero do *western* e a França com comédias, dramas e a *nouvelle vague* que “[...] faz a apologia à simplicidade, condena os excessos das superproduções, roda às pressas filmes de impacto, feitos em algumas semanas e com orçamentos irrisórios” (PARAIRE, 1994, p. 28).

Tarantino nasce em 1963, momento em que o espírito de liberdade tomava conta do país: a contracultura surge para confrontar os valores institucionalizados, trazendo a sede por mudanças, o Código Hays torna-se caduco já que pouco se reformulou desde os anos 30, “as proibições eram numerosas demais para não serem transgredidas” (PARAIRE, p. 29). A partir desse afrouxamento, as produções independentes e de baixo custo começam a conquistar o seu lugar – antes tímido e visto por uma parcela mínima de espectadores – são as histórias que discutem questões como a prostituição, drogas e o racismo e alcançam um público afoito para ver aquilo que lhes foi mascarado.



As produções americanas passam a misturar procedimentos do cinema clássico e moderno influenciados pelo modernismo europeu por meio do *American Art Film*. Contando com uma nova geração de cineastas “que usavam o cinema para desconstruir e opor os mitos culturais dominantes através de visões alternativas mesmo em produtos americanos como *Bonnie e Clyde*”² (COORIGAN, 1967, p. 17), como Robert Altman, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese e outros que exploravam questões morais e críticas ousadas. A angústia dos filmes da década de 70 é banhada pela perda da confiança e pela má consciência que assolava os americanos em sua crise financeira. Em meados de 1975, “[...] depois da pior crise de sua história ao final dos anos 60, o predomínio avassalador de Hollywood na contemporaneidade decorre, fundamentalmente, da reconfiguração estética e mercadológica do *blockbuster*.” (MASCARELLO, 2006, p. 335).

É a salvação de Hollywood em termos financeiros e estéticos por meio da sinergia dos meios, fortalecendo uma indústria voltada para outros produtos. Essa dominação não excluiu as produções alternativas, pelo contrário, “[...] se o *blockbuster* admite uma variedade de público muito grande para ser definida, as pequenas produções redefinem a audiência com uma pluralidade de interesses, a proliferação de posições ao invés da oposição.”³ (COORIGAN, 1967, p. 24).

² “who used the cinema to undermine and oppose the dominant cultural myths with alternative visions even in Americanizes products such as *Bonnie and Clyde*.” Tradução livre do autor.

³ “If the conglomerate blockbuster admitted an audience too large to be defined and actually addressed, the smaller production houses redefined that audience as a plurality of special interests, a proliferation of positions rather than an opposition.” Tradução livre do autor.



Nós e eles

A ideologia é “tanto um processo de representação, figuração, imagem e retórica quanto um processo de discursos e ideias” (KELLNER, 2001, p. 82), logo, as imagens construídas através dos textos da cultura popular ajudam na criação da forma de ver e interpretar o mundo e seus processos. A segmentação do público e a construção de ideologias constituem “um sistema de abstrações e distinções em campos como sexo, raça e classe, de tal modo que constrói divisões ideológicas entre homens e mulheres, entre as ‘classes melhores’ e ‘as classes mais baixas’, entre brancos e negros, entre ‘nós’ e ‘eles’, etc.” (p. 84).

A partir dessa premissa hierárquica, torna-se justificável, em virtude de uma “alegada superioridade ou da ordem natural das coisas” (KELLNER, 2001, p. 84), a dominação de um sobre o outro, nesse caso os filmes onde o homem tem domínio social sobre a mulher. Esse pensamento sexista coloca-se entre forças antagônicas e desiguais que legitimam os privilégios dos mais poderosos, refletindo o senso comum dos americanos mobilizados por essa ideologia.

Vencido no Vietnã, vencido na rua por seus delinquentes, o país ganha no cinema as guerras perdidas: “a atmosfera Reagan” favorece a reescrita da história atual. Assim, as demonstrações de força de Stallone em *Rambo*, *Cobra* e *Rocky*, de Bronson em *Desejo de Matar*, de Eastwood, na série do inspetor Harry, de Schwarzenegger e de todas as suas réplicas mais recentes funcionam como antidepressivos numa sociedade que há cerca de quinze anos duvida dela própria (PARAIRE, 1994, p. 70).

A mensagem dos EUA para o mundo em 1980 é a de uma nação poderosa, cristalizada com a espetacularização da cena pública⁴, tornando as fronteiras entre o real e o imaginário cada vez mais entrelaçadas. O gênero policial *noir* se sobressai e contribui para a retomada da atmosfera insegura e sombria dos anos 50, o voyeurismo incita o consumidor a acompanhar tudo do sofá de casa. As obras do artista Andy Warhol antecipam uma crítica à verdade sobre

⁴ Amir Labaki (1991) comenta a trajetória de artistas que acabam resumindo o espírito da época, como a morte de John Lennon. Citando o dramaturgo e ensaísta Václav Havel: “O fato de Lennon ter sido morto por um psicopata, vítima do moderno culto *pop* criado pelo *mass media*, tem também significado simbólico: identificação pacífica com um ídolo, substitutiva da ação engajada, encontra seu obscuro clímax na esquizofrenia de um homem que atira em seu ídolo para resgatar sua própria identidade e a ascensão de Ronald Reagan, “chamado a interpretar um presidente da República, num filme sem câmera ou duração pré-determinada” (p. 7).



a *Pop Art*, que não se preocupa com o caráter de mercadoria, que valoriza o rótulo como parte do processo artístico.

Com a necessidade de reerguerem-se moralmente, os norte-americanos recorrem aos valores de segurança e orgulho, representados por astros do cinema que reforçam a política do *star system*. O papel da grande tela é fortalecido com a realidade fantasiada e ilusória, “ao final, tudo que não pôde ser feito na realidade nua e crua da vida política e social do país é concretizado pelo cinema, logo ele participa do equilíbrio mental de toda a sociedade americana” (LABAKI, 1991, p. 70). Apesar de uma abordagem criticada, o reforço do esquema de organização e maestria desse cinema é difundido e continuamente absorvido de diferentes formas, demonstrando sua importância e destaque para a cinematografia mundial.

O homem que parou no tempo e avançou um passo

Em meados da década de 30, Walter Benjamin já enxergava a cultura de massa como condições de um crescimento além da economia, chegando a categoria de produção e refletindo nos processos culturais. No cinema, as condições de produção também estão sujeitas ao aparato financeiro, embora o aspecto artístico seja essencial – o cinema representa uma ideologia construída a partir de ícones⁵. É nesse contexto de filmes construídos a partir da diluição narrativa simplificada, *mainstream*, integrada ao consumo de cultura, que facilita o reconhecimento das identidades e da espetacularização que se desenvolve um dos tipos de filmes que Tarantino cresceu assistindo. Sua mãe e o tio com quem eles viviam o levavam para ver de tudo. “O sistema de classificação não significava nada para eles. Eles achavam que eu era esperto o suficiente para saber a diferença entre um filme e a vida real, e estavam certos” (TAYLOR apud WOODS, 2012, p. 43).

⁵ O gênero do *western* clássico da década de 50, um exemplo de ícone da cultura americana, tem como pano de fundo histórico a conquista do Oeste nos EUA e, partindo dessa premissa ele delinea de forma objetiva aquele que será o herói, um homem branco justo que reestabelece a ordem e faz com que a lei seja cumprida e o antagonista, na maior parte das vezes representado pelos índios bárbaros e refratários ao progresso.



Tarantino explora outros filmes que não os do tipo americano “para machos”. A violência estilizada é resultado de um acúmulo de referências que passam pelo *western*, o *noir* e o *exploitation*, originando o que Mauro Baptista denomina “filme de crime urbano”⁶ (2010, p. 16). Essa aglomeração intrínseca ao diretor, colocando-o em um patamar do cinema que surge em discussões a partir década de 80: o cinema pós-moderno.

Para Jean-François Lyotard (2000) a pós-modernidade caracteriza-se quanto à crise dos relatos, consistindo com o fim das metarrativas que serviam como validação das informações – o consenso coloca como enunciado uma verdade aceitável, as histórias gozam de uma estrutura estabelecida e as formas de viver já estão postas. No final do século XIX, o quadro de descrença e incredulidade é extremado com a crise dos sentidos. A instabilidade dos referenciais acarreta em uma arte nostálgica que gera simulacros do passado, reproduzindo uma situação social, histórica ou tradição já enfraquecida – os filmes revisitam as produções e constituem o pastiche.⁷

Situando Tarantino e postulando suas influências de filmes do gênero policial moderno, que têm como característica personagens justiceiros que exaltam “as virtudes do acerto de contas e da justiça particular” (PARAIRE, 1994, p. 69). O universo construído despende mais tempo com diálogos para a exaltação das virtudes que ações, realocando os valores do próprio gênero.

Observa-se, nos personagens de Tarantino, uma necessidade de afirmação premente que é satisfeita pela recorrência ao verbo antes mesmo da recorrência à ação física. No universo macho e sexista de Tarantino é pela boca, e não pelos músculos, que os personagens medem forças (PUCCINI, 2001, p. 12).

⁶ Por meio de uma investigação acerca dos gêneros da violência e crime, Mauro Baptista considera que o “filme *noir*, por exemplo, fala de um grupo de filmes com padrões narrativos e temáticos comuns realizados entre 1941 e 1958” e “embora partilhe algumas estratégias narrativas como *flashbacks* – ainda que com diferenças importantes – não compartilha sua visão de mundo”. Já a categoria de gângster “tampouco é apropriada: o gênero tem um padrão de ascensão e queda de um criminoso, distante do universo de Tarantino” (BAPTISTA, 2010, p. 16).

⁷ Segundo Linda Hutcheon “a paródia procura de fato a diferenciação no seu relacionamento com o modelo, o pastiche opera mais por semelhança e correspondência [...] a paródia é transformadora no seu relacionamento com outros textos; o pastiche é imitativo” (BAPTISTA, 2013, p. 46).



Pensando o pós-moderno como força criativa, o que Tarantino realiza consiste na repetição das formas com diferença, distância e ironia. A divisão de tipos de filmes colocada por Morin nos anos 60 é a partir de ícones criados pela cultura de massa.

Hollywood já proclamou sua receita há muito tempo: *a girl and a gun*. Uma moça e um revólver. O erotismo, o amor, a felicidade, de um lado. De outro, a agressão, o homicídio, a aventura. Esses dois temas emaranhados, uns, portadores dos valores femininos, outros, dos valores viris, são, contudo, valores diferentes (MORIN, 2001, p. 110)

A partir dessa segregação a promoção dos valores femininos herdeiros da cultura burguesa alimenta a mulher com romances que atenuam as brutalidades humanas, visão ultrapassada de uma época em que o discurso da imprensa feminina ajudava a reforçar o caráter de falatório a que ele é associado. O crítico John Fried observa que para as personagens de “Cães de Aluguel”, “permanecer em silêncio é deixar de agir como homem, baixar a guarda ou, mais próximo à paranoia, ser despido de toda masculinidade” (FRIED apud PUCCINI, 2001, p. 12). Nessa perspectiva, a conversa dos homens-machos em “Cães de Aluguel” pode ser associada a “um tom de fofquinhas de corredor de ginásio” como bem observa a sagaz Mia Wallace (Uma Thurman) quando diz para o matador Vincent Vega (John Travolta) em “*Pulp Fiction: Tempos de Violência*” (*Pulp Fiction*, 1994) “quando vocês malandros se juntam são piores do que mulheres tricotando”.

Os diálogos procuram expor o ponto de vista da personagem de forma objetiva, por vezes, absurda: Mr. Pink não acredita em gorjetas justificando-se de forma egoísta e negligente quanto à situação das mulheres que dependem desse dinheiro para construir uma vida digna, o que surpreendentemente acaba chocando seus colegas de roubo e o próprio espectador quanto a reação dos bandidos, já que não se espera uma atitude tão empática desses homens violentos.

Mia Wallace em “*Pulp Fiction*” afirma as fofquinhas como uma característica feminina, reconhecendo uma separação referente aos comportamentos de cada sexo, ou seja, fofocas feitas por moças são aceitáveis, seu universo está repleto de intrigas e observações maldosas, já os homens quando agem da mesma forma são repreendidos, pois isso não diz respeito ao seu universo. No entanto, esse pensamento prolonga uma ideia que garante as



fofocas feitas por homens como melhores que as feitas por mulheres – uma apropriação de mundos – as personagens masculinas de Tarantino quando tagarelam “como uma mulher” o fazem porque necessitam disso para se firmarem como homens.

Garota procura: um cara legal

A famosa discussão sobre o significado da música “*Like a Virgin*” de Madonna (1984) é um exemplo de visão sexista e radical quanto às vontades e desejos da mulher na sociedade. Para Mr. Brown (Quentin Tarantino), trata-se de uma mulher com muitos parceiros sexuais que acaba surpreendida por um homem em particular. Um “cara bem dotado” que, a partir de uma relação sexual intensa, a fez sentir-se como sendo virgem novamente, visão que contradiz à do sádico Mr. Blonde, que acredita tratar-se de uma garota sensível que “se ferrou muito na vida” e conhece pela primeira vez um cara realmente legal. Para Mr. Brown, essa segunda interpretação é o que deve ser contado aos turistas, um tipo de história água-com açúcar e sem fatos chocantes, versão que vai de encontro aos estereótipos da mulher romântica e indefesa, visão compartilhada pela maioria dos bandidos na discussão.

A partir disso identificamos uma dupla visão: a que liberta as mulheres de seus desejos e experiências sexuais e a que a encarcera sob valores extremamente sexistas – a garota só pode ser livre pelo sexo com um homem que supere suas expectativas. Na sequência, Nice Guy Eddie (Chris Penn) filho de Joe Cabot comenta sobre a música “*The Night The Lights Went Out In Georgia*” que ouvira há anos e somente agora percebeu que “a garota (Vickie) da música matou o Andy”. O reconhecimento tardio da ação de uma garota capaz de matar um homem surge como a ponta de um *iceberg*. Eddie percebe surpreso a mulher não por sua sensibilidade exacerbada, mas através de atos violentos. Joe Cabot resgata Doris Day, uma atriz e cantora dos anos 50 conhecida por papéis românticos e ingênuos, comparando-a com o agente da condicional de Mr. Blonde, Scagnetti, “Sempre achei estranho um cara cortar o pescoço de uma velhinha por mixaria e ter a Doris Day como agente”. Mr. Blonde é um homem tão perigoso e violento que a política de prisão não foi suficiente para corrigir seu desvio, uma falha no sistema penitenciário quanto à escolha de seus funcionários, já que a imagem do policial gira em torno da demonstração de força, poder e racionalidade.



As minorias cogitadas no filme restauram os discursos em voga a partir de 1968 com o aparecimento de alguns movimentos sociais: o feminismo, a ecologia, a luta pelos direitos negros, a liberação *gay* e o apoio às minorias. Essas novas políticas resultam em uma crítica ideológica que consiste “na análise e desmistificação das ideias de classe dominante” (KELLNER, 2001, p. 77).

O declínio do marxismo associava-se não apenas à evidente crise das sociedades socialistas (por vezes explorada para ocultar o fato de que também o capitalismo internacional estava em crise), mas também ao crescente ceticismo com respeito a todas as teorias totalizantes. Gradualmente, o foco da teoria do cinema radical deslocou-se das questões de classe e ideologia para outras preocupações (STAM, 2003, p. 192).

Essas novas preocupações discutem questões de raça, gênero e sexualidade também demonstradas no filme: em uma conversa no carro logo após a chegada de Mr. Orange, Mr. Pink fala sobre a diferença entre mulheres brancas e negras, pressupondo uma distinção entre etnias, “as negras não suportam o mesmo que as brancas. Se ultrapassar o limite delas, acabam com você”, Mr. White contesta “porque os negros tratam tão mal as mulheres?” e é respondido, “homens que maltratam as mulheres são cordeirinhos em casa”. O julgamento generalizado insiste na premissa de que as mulheres negras, com menos paciência e mais violentas, justificam-se como herdeiras de um percurso histórico da escravidão, suportando assim os possíveis abusos físicos, além de julgarem o homem violento que utiliza a vantagem física para ser visto como dominante, mas que no fundo não passa de um coitado. Eddie recorda-se da história de Elois, uma mulher negra de um dos clubes de seu pai, conhecida como Lady E, a devoradora de homens que se parece com Christie Love, Pam Grier ou Anne Francis? – outro motivo de discussão – Elois é casada com um homem violento que fazia “coisas” com ela. Numa noite, esperando que seu marido se embriandasse e caísse no sofá, ela “passou cola no pau dele e acabou colando-o na barriga”. Apesar de hilária, a vingança de Elois, uma mulher ameaçadora, é o troco pago com a mesma moeda, quase aceitável e compreensível devido às circunstâncias em que vivia, premissa que mais tarde será a base para histórias de vingança.

Insultos homoeróticos são construídos por meio de relações afetuosas. Mr. Blonde e Eddie se conhecem há anos, possuem certas liberdades e quando se reencontram, logo após a estadia de Mr. Blonde na cadeia, matam a saudade de forma impetuosa. Eddie acusa Mr. Blonde



de ter se tornado bicha e “apreciador de uma carne de primeira”, Mr. Blonde responde que “poderia domá-lo, mas seria a minha cadela”, Eddie provoca dizendo que o sêmen de negros subiu pela cabeça do amigo e é revidado “Se continuar falando como uma vadia vai apanhar”. São notórias as agressões grosseiras tomadas como brincadeiras que hierarquizam os grupos sociais empregando a brutalidade e a diferença biológica, reforçando ainda a política do poder patriarcal e os estereótipos negativos e demonizados, nesse caso, tanto das mulheres como dos homens.

Uma das funções do diálogo apontada por Michel Chion é a caracterização da “personagem que fala, mas também a que escuta” (1989, p. 102) portanto, as discussões supérfluas ou concebidas para preencher espaços, são na verdade reveladoras de aspectos das personagens. Em uma conversa desesperada no armazém logo após o tiroteio e a fuga dos bandidos, Mr. Pink e Mr. White tentam racionalizar e relembrar passo a passo o ocorrido. Em um *flashback* Mr. Pink aparece fugindo dos policiais e abordando uma mulher em um automóvel, expulsando-a pela janela de forma nada cavalheira pelos cabelos, sem chances para reagir. Isso é aceito como algo normal, já que uma mulher em sã consciência jamais reagiria a esse tipo de agressão uma vez que, seu porte físico provavelmente não venceria a luta. Ainda na mesma discussão Mr. White lembra com compaixão “Quantos anos você acha que aquela negra tinha? 20? Talvez 21?”, se referindo à mulher que Mr. Blonde matou no tiroteio.

Ambas as situações reforçam a ideia de que Mr. White e principalmente Mr. Pink acreditam na inferioridade física da mulher perante, comprovada pela notória diferença de força entre os sexos, fragilidade utilizada como vantagem: Mr. Pink desesperado, escolhe o carro de uma mulher, presa fácil nas circunstâncias de fuga; Mr. White sensibiliza-se com a jovem morta no tiroteio, afinal ela não tinha culpa e nem saída diante do banho de sangue causado pelo psicótico Mr. Blonde.

Não satisfeito com a masculinidade regressiva, Tarantino retrabalha a estruturação no cinema a partir da sociedade patriarcal discutida por Laura Mulvey e Ismail Xavier (1983) – que apresenta a mulher como vítima, portadora de significado e não produtora, ainda que com ambiguidades. No início do filme a discussão sobre gorjetas demonstra um desrespeito de Mr. Pink, que decide não pagar a sua parte, já que não acredita em gorjetas. Mr. Blue (Edward Bunker) defende o trabalho árduo das garçonetes que ganham uma miséria, Mr. Pink não



sensibilizado afirma que essa situação não lhe diz respeito, afinal se as garçonetes não estão satisfeitas, que procurem outro emprego. Para ele as gorjetas são dadas para os que merecem e o que as garçonetes fazem ali não passa de um simples trabalho. “Mas não fez nada especial (a garçonete)” ele afirma, Mr. Blue recorre “O que seria especial, chupar você?”, Mr. Pink discorda e julga a garçonete por ter enchido sua xícara de café apenas três vezes.

Mr. Pink conta de forma categórica, que sobrevivia com um salário mínimo, sem gorjetas, então, por qual motivo as garçonetes não podem viver assim também? Mr. Blue e Mr. White defendem a causa dizendo que as garçonetes dependem disso para sobreviver já que sem um diploma e no país em que vivem, dificilmente conseguiriam outro emprego. Nessa discussão a mulher é tratada como vítima de um problema social com o qual aparentemente não pode lidar, já que suas condições – físicas e sociais – não as permitem, a problemática situação da educação, em que mulheres abrem mão dos estudos por diversos motivos, ultrapassa as complexas discussões sobre políticas públicas e tradições culturais. Sua ideologia igualitária de salários – ele sobreviveu, elas sobreviverão – é vencida quando é obrigado a pagar sua parte, já que a conta é dividida entre todos, pouco importando a premissa de ajuda para essas mulheres que precisam desse dinheiro para viver dignamente.

Mesmo estabelecendo uma imagem desigual entre os sexos como reflexo do cinema dominante, “Cães de Aluguel” cai em uma armadilha que ele próprio monta. As conversas triviais e cotidianas que quase sempre envolvem mulheres são utilizadas para convencer os ouvintes de seu papel dominante e superior como homens, ou seja, a maneira que encontram para firmarem-se como homens é através das mulheres. Camille Paglia (1993), em seu estudo sobre as personas sexuais, discute os arquétipos, as diferenças políticas, o sexo e a violência, e deixa claro que apesar da luta pela igualdade que “só dará certo em termos políticos. Nada pode contra o arquétipo. Matem a imaginação, lobotomizem o cérebro, castrem e operem: aí os sexos serão os mesmos” (PAGLIA, 1993, p. 33). No entanto, o homem “abriga um território feminino íntimo governado por sua mãe, da qual ele jamais consegue se livrar por completo” (p. 28).

Mr. Orange, o infiltrado, inventa uma história para convencer os outros de suas habilidades no mundo do crime. Ele cita uma *hippie* fornecedora das drogas que comercializava, “estava enriquecendo a garota. Ela não fazia nada. Nem via as pessoas. Eu fazia tudo”, caso que acaba em um *flashback*: um banheiro cheio de policiais e um cachorro farejador,



momento crítico, já que Mr. Orange carregava uma sacola de drogas. Nesse *flashback* o policial infiltrado conta uma história sobre um comando – um casal é parado pelo policial, que pede ao homem que coloque as mãos no painel do carro, sua namorada é descrita como histérica e apavorada, “aí a namorada dele, a típica garota *sexy* oriental começou a gritar (com voz aguda): Chucky, o que está fazendo?”. Nessa história identificamos o estereótipo da mulher de negócios *hippie* preguiçosa que enriquece as custas de um homem – motivo da inveja do policial disfarçado que não admite trabalhar para uma mulher – e a jovem *sexy*, carente de massa encefálica e histérica.

A encenação de Mr. Orange é pautada em situações que vão de encontro às figuras femininas: quando Mr. Orange se prepara para encontrar Eddie, Mr. Pink e Mr. White e acertar os últimos detalhes do assalto, antes de sair de seu apartamento, ainda nervoso ele volta à procura de um anel que usa na mão esquerda, uma provável aliança de casamento. Este anel lhe transmite a segurança e força que precisa para acreditar na mentira que está vivendo, repetindo para si mesmo “Não seja covarde. Eles não sabem. Não sabem de nada. Você não vai se ferir. Você é o Barreta”. A figura da mulher ajudará esse homem a fazer o que tem de ser feito: enfrentar bandidos e não deixar que nada dê errado.

Em outra cena Mr. White repassa com Mr. Orange o planejamento do roubo, confirmando as funções: “E a garota?”, Mr. Orange responde “Fica sentada no meu pau”, explicando que essa é a única maneira de acalmar uma mulher. Mr. White lança uma situação hipotética, “Uma mulher pode falar com você. Olhe-a como se fosse amassar a cara dela. Vai se calar”, referindo-se ao gerente da joalheria, Mr. White posiciona-se de outra forma, “Se deixar você nervoso, vai se achar o máximo.” Aqui ele situa a diferença comportamental entre homens e mulheres sob pressão, um é forte e racional e sente-se o máximo por conseguir irritar as pessoas, já a mulher é resumida em histerismo e submissão, características sensivelmente subvertidas em uma cena posterior. Como última tentativa para escapar da morte, Mr. Orange recorre à figura da mãe como garantia de verdade, “Juro pela minha mãe que foi isso que aconteceu” afirma na cena final, inventando uma desculpa por ter matado Mr. Blonde, que tortura e quase queima um policial vivo sem remorso.

Ao mesmo tempo em que temos mulheres citadas de formas rudes e machistas, idealizadas por seus atributos físicos, o tipo masculino é também idealizado, a receita *a girl and*



a gun já explicada por Morin são dois “sóis gêmeos” (PAGLIA, 1993, p. 110) que convivem, desenvolvem e se confundem em uma das cenas ápicas, um momento que resume a sobreposição dos estereótipos. Mr. Orange, baleado, esgota todas as possibilidades físicas de salvamento, agora inválido, gravemente ferido e jorrando sangue, perde o controle da situação – gritaria e suplicações – comportamento que lembra seu *flashback* onde descreve uma garota histórica. Desequilibrado como essa garota, ele implora por socorro, seu corpo ferido se iguala ao delicado e fraco corpo das mulheres que, a princípio, só podem pedir ajuda. Essa inversão de papéis encontra mulher. Lançada para fora de seu carro sem a mínima delicadeza por dois estranhos, Mr. Orange e Mr. White, agindo sob grande pressão emocional. No momento em que é atirada do automóvel, saca um revólver do porta-luvas – algo surpreendentemente contingente – e atira na barriga de um agressor, logo em seguida é morta com um tiro no peito pelo mesmo homem, Mr. Orange. Mesmo aparecendo por pouco menos de 15 segundos, a personagem não diz sequer uma palavra, apenas age em destaque – desprovida do direito de falar ou mesmo de se negar a deixar o carro, age impulsivamente sem tempo para discursos – a única forma de defender-se é recorrer à violência: o diálogo não funciona, apela-se para o revólver como estopim da história, ainda que não seja culpada da confusão anterior, o disparo do alarme na joalheria, na verdade uma armadilha policial que causa a reação impetuosa de Mr. Blonde e o tiroteio.

Atirar nesse homem não resolve a situação da vítima que também é morta, apenas contribui para o sentimento de estupefação de um homem que acaba de levar um tiro de uma moça indefesa, “Não acredito que ela me matou. Quem imaginaria?”. A violência feminina imprevista coopera para o desespero que resulta em gritaria, apenas Mr. White, o mais próximo de Mr. Orange, tenta acalmá-lo fazendo-o repetir para si mesmo que tudo ficará bem, mesmo consciente da situação do ferido, fazendo com que o colega aguento firme até o atendimento médico. O momento de desespero implica em um sustentáculo: a verdade em que o policial baleado se apegava é ao nome verdadeiro de seu parceiro. Mr. White, em um ato de bondade, revela seu nome ao policial como conforto e atenuação das dores físicas do moribundo. Ao mesmo tempo em que a verdade alivia a dor do ferido, ela coloca Mr. White em uma situação de risco, abalando a confiança entre eles; Mr. White não pode deixar Mr. Orange em um hospital, pois ele já conhece seu verdadeiro nome e como observa o paranoico, neurótico e



também histérico Mr. Pink, “Se o pegarem, nos pegarão, e isso não pode acontecer. E acha que a culpa é minha? Não disse meu nome, nem de onde sou.”

Considerações finais

A mulher em “Cães de Aluguel” visualiza singelas mudanças da sua já há muito estabelecida representação no cinema apontada por Edgar Morin. A partir do terceiro longa do diretor Quentin Tarantino, “Jackie Brown” (Jackie Brown, 1997), a figura da mulher toma outras proporções, com um filme que resgata o gênero *exploitation* da década de 70, trabalhando a figura feminina sob uma perspectiva sensivelmente mais madura.

Apesar da imagem datada resgatada pelo cineasta por conta da sua política nostálgica, percebemos conteúdos criativos. Como observa Linda Hutcheon (1991) sobre a poética pós-modernista em uma construção do “e...e”, ou seja, ao invés de uma oposição entre novo e velho, existe uma junção que dá origem a algo diferente. Entretanto, Tarantino não deixa de demonstrar a estagnação da representação feminina que em meados dos anos 60 começa a tomar outras formas. As transformações do cinema e seus avanços tecnológicos alteraram o modo como os filmes eram feitos, instituindo uma não dependência monolítica baseada em investimentos, exemplificado por Hollywood entre os anos 30 e 50.

O cinema alternativo cria espaço para enfrentar as regras do cinema dominante e de como ele atenta para a formação humana. A partir disso, o cineasta experimenta e alterna as possibilidades, ao mesmo tempo dando voz e calando suas personagens, já que “o que é periférico nos textos pode ser tão significativo quanto o que é nuclear” (KELLNER, 2001, p. 148). A mulher secundária desconstrói o vazio, contradiz e enfraquece por meio da histeria, subverte o estereótipo da figura responsável pela atenuação da brutalidade e violência. O corpo ausente, ainda que possamos identificar duas mulheres, introduz uma figura que não precisa aparecer para ser relevante, sua constante citação a coloca como objeto dos comentários cômicos que surgem em momentos de caos. O homem abriga um território feminino que lhe é natural, como já observado por Paglia, trazendo a mulher para um patamar de importância despendida inconscientemente pelo próprio homem, já que, por meio delas, ele reafirma suas fantasias de um verdadeiro homem viril.



Referências

- BAPTISTA, Mauro. **O cinema de Quentin Tarantino**. São Paulo: Papyrus, 2010.
- CHION, Michel. **O roteiro de cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- CORRIGAN, Timothy. **A cinema without walls: movies and culture after Vietnam**. USA: Rutgers University, 1991.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: EDUSC, 2001.
- LABAKI, Amir (Org.). **O cinema dos anos 80**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.
- MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: neurose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. v. 1
- MULVEY, Laura; XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: prazer visual e cinema narrativo**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- PAGLIA, Camille. **Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson**. São Paulo: Cia., 1993?
- PARAIRE, Philippe. **O cinema de Hollywood**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- PUCCINI, Sergio J. **Cães de aluguel: análise de um roteiro de Quentin Tarantino**. 2001. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
- STAM, Robert; MASCARELLO, Fernando. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.
- WOODS, Paul A. **Quentin Tarantino**. São Paulo: Texto Editores, 2012.

Carolina de Oliveira Silva – Universidade Anhembi Morumbi –
UAM | São Paulo | São Paulo. Contato:
carol_olsi@yahoo.com.br

Rogério Ferraraz – Universidade Anhembi Morumbi. – UAM |
São Paulo | São Paulo. Contato: rogerioferraraz@uol.com.br

Artigo recebido em dezembro de 2016 e
aprovado em janeiro de 2017