

Falai, falai, malditos: a força do diálogo em *Reservoir Dogs*, de Quentin Tarantino

Carmen Vidal Bouzón

Esta comunicação tem como protagonista um abigarrado mostruário de fauna delictiva, de *killers*, sujeitos a um estrito, implacável e, hoje em dia, inusual *código moral*, apadrinhados pelo «polémico» Quentin Tarantino. ATENÇÃO, *material inflamável!* Lembremos, pois, a «previsora» advertência de Jacinto Uceda: «Quentin Tarantino me parece un falsario, un personaje poco recomendable que hace un cine peligroso, en el extenso y literal sentido de la palabra.»

E esse cinema *perigoso* é plantejado «*de palavra*», tal e como o reinventara a genialidade de Orson Welles:

«Los 40, por tanto, son la segunda década del cine sonoro. Pero también suponen el nacimiento del cine moderno: por un lado, el cine que medita sobre su identidad y la identidad de los personajes, y la relación entre actor y personaje, un cine que da a la palabra hablada una importancia desconocida en la década anterior. Orson Welles hace en 1941 Ciudadano Kane; el hombre que «reinventa» el cine es un hombre de radio.» (Antonio Drove em *El Mundo*)

Esta tão destacável característica do cinema de Quentin Tarantino --pelo menos nos únicos filmes por ele escritos e dirigidos até ao momento (*Reservoir Dogs* (1992) e *Pulp Fiction* (1994))-- é sublinhada por todos os críticos:

«(...) los actores de Hollywood saben que el cine de Tarantino hay que oírlo para creerlo, y quieren ser ellos los oficinantes de esta orgía verbosa.» (A. Weinrichter em ABC)

«La historia puede ser seguida sin mirar la pantalla.» (F. Delgado em El País de la tentaciones)

«Inusual profundidad en los diálogos.» (ABC)

«Largos y brillantes diálogos.» (Charles Walken para Fotogramas)

«Admiro la intensidad y el sarcasmo de sus diálogos.» (C. Boyero em El Mundo)

«Construir diálogos tan ingeniosos y tensos como disparatados.» (B. Sartori em El Mundo)

O jovem director Kevin Smith, que junto com Tarantino e Roger Avary conforma a denominada «Geração do videoclub», justifica, duma maneira bastante pragmática, a reiterada utilização nos seus filmes de vivos e engenhosos diálogos:

«Nos apoyamos tanto en los diálogos porque al no poder despachar a un cliente y mirar la pantalla a la vez, seguimos las historias por el diálogo. Por deformación, ahora los utilizamos como hilo conductor de nuestros filmes.»

Porém, há uma outra questão, também, é certo, de índole bastante prática, embora muito importante para o que nos ocupa: falar não custa dinheiro, e não há que esquecer que se trata, nos três casos, das suas *opera prima* de baixo orçamento.

Este aspecto do filme, o diálogo, poderia ter sido analisado mesmo se nenhum crítico repara-se na sua particular especificidade ou na

sua genial utilização; mas não deixa de ser, quando menos, interessante que a prática totalidade da crítica o tenha assinalado também como o verdadeiro eixo pivotador de toda a sintaxe fílmica.

A história de *Reservoir Dogs*¹ é bem simples: um atraco bem planejado que resulta um fracasso porque na banda havia um polícia infiltrado, com resultado final de morte para quase todos os atracadores. História, esta, construída, ao igual que o será *Pulp Fiction*, em «blocos», «capítulos», numa espécie de «*set pièces*» que pivotam e se coesionam entrecruzando-se pelo **diálogo**. Estamos, pois, perante uma estrutura de fogo cruzado, e não apenas porque esta seja a forma adoptada na cena final, mas porque este puzzle é, sucessivamente, aburacado e encolado com as palavras (até a música é vista também como «letra», «pontecendo» boa parte das seqüências, o mais evidente momento disto é também o mais controvertido: Mr. Blonde procede a torturar, cortando-lhe uma orelha, ao polícia sequestrado no atraco). O «discurso» fracciona-se, ao modo de capítulos dum livro, atendendo às três personagens principais: Mr. White, Mr. Orange e Mr. Blonde.

Como dizíamos no início, o elemento estruturante da história é o **atraco**, que nunca é mostrado, apenas sabemos dele porque as personagens o referem elipticamente através do diálogo: Mr. White e Mr. Pink discutem e, mesmo, combatem dialecticamente sobre as diferentes versões que têm do acontecido. É importante assinalar já o pontilhosismo que percorre os seus confrontos orais, a sua obsessão pelo rigor, mesmo em questões tão insignificantes como lembrar o nome duma determinada actriz durante uma conversa intranscendente, questão apresentada com fortes doses de agressividade, como se fossem *cães, cães doentes*.

A estrutura total do filme, antes dos créditos, inicia-se com a reunião dos integrantes da banda num café. As palavras são ouvidas primeiro e, posteriormente, aparecem as primeiras imagens. Constitui um prólogo perfeito que permite a Tarantino «entrar a saco» na história, sem rodeios, sem apresentações prévias (estas serão feitas nos *flash-backs*, e também pelo diálogo), mediante um *travelling* circular em torno a estes

1 Não é ocioso lembrar o comentário que J.L. Guarner fez a propósito deste filme: «es como si fuese, casi, la primera película de gángsters del cine».

oitos homens e ocupando-se só de gestos e enquadramentos. Sem dar a conhecer nada em particular sobre eles proporciona um ponto de vista múltiplo, muito concorde com os quatro tópicos conversacionais gerados (significado da canção de Madonna «Like a virgin», a agenda do chefe, a pertinência de dar gorjetas ou o interesse de certo programa de rádio, que funcionará como detonador de toda a música que aparece), aparentemente absurdos, mas que servem para extremar, desde o começo, a distância com o espectador, provocar nele um forte estranhamento através do humor, apontar que estes homens que conversam são, ANTES DE TUDO, pessoas normais, que falam de temas normais e banais, não da sua profissão (nesta primeira sequência não se diz nada do objecto da reunião). Manifestam-se já certas características que se repetirão em todos os diálogos do filme: uma linguagem semeada de palavrões (não por acaso Tarantino é chamado «O rei do exabrupto») que veicula privilegiadamente a violência dos seus diálogos, uma obstinada aversão das personagens à máxima conversacional griceana da tendência ao acordo (sempre «se combate»). Como já dissemos, mais que falar, ladram), um rebuscado afã por serem rigorosos sobre qualquer tema (as personagens possuem certezas, não representam, em verdade, o «pensamento débil», a «pós-modernidade») e uma constante utilização na conversa dos procedimentos de resumo (assim, uma mesma anedota é relatada várias vezes: uma, em estilo directo, e outra, de maneira sintética e indirecta).

Estes diálogos, de que esta cena-prólogo é perfeita mostra, e de efeitos surpreendentes para o espectador, quebram ou contraponteam o ambiente asfixiante e claustrofóbico do cenário fílmico principal, o armazém, assim como o tom de tragédia da história. A estrutura de «fogo cruzado» define, pois, a forma de apresentar a história e as personagens, e faz que estas falem sem limitações, mas sem produzir um filme lento, interminável, características estas às que tanto nos tem acostumados certo «paroleiro» cinema europeu.

Outra característica, também apresentada no «prólogo», é a presença de *narrativas*, de histórias a contar, de anedotas, mesmo histórias dentro doutras histórias, onde a imagem está subordinada à força da palavra. Um exemplo privilegiado desta produtividade é o relato sem interrupção que Mr. Orange (interpretado por Tim Roth, actor perfeito para pronunciar os vertiginosos diálogos escritos pelo realizador) inventa e

relata para ser admitido como «uno de los nuestros». Paradigma claro de como todo o filme é construído sobre o mesmo procedimento: **conta-se-nos uma história**.

A utilização desta narrativa resolve elipticamente o processo de introdução da personagem na banda e permite, mesmo, uma audaz licença hitchcockiana, como em *Stage fright (Pánico en la escena)*: Tarantino visualiza o **falso conto narrado** como se fosse um acontecimento real da trama; aspecto este que provocará na personagem um problema de identidade ou de posicionamento: a sua identidade como *killer* não tem referência «real» no filme, é construída mediante a palavra, explicitando e evidenciando neste personagem o procedimento, a estrutura não representável, empregue em qualquer filme para proceder à construção de todas as identidades: mostrando o mecanismo do brinqueado cinematográfico, em definitivo. (Eis, por certo, e em todo o caso, a única e brilhante concessão que o filme se permite com o obscuro. Não com o tratamento da violência, tão patente como visualmente escamoteada. Brilhante equilíbrio alusivo/elusivo, o de Tarantino: o pior inimigo para a sensibilidade do espectador não é o que vê, é o que imagina). Este relato, aliás, avança sem interrupção oral-narrativa alguma, literalmente autónomo em relação a uma audiência e um espaço que mudam, a umas sequências que se sucedem e não fazem senão ilustrá-lo.

«Los detalles venden la historia», esta importante recomendação do superior de Mr. Orange cifra à perfeição a agenda conversacional que segue o filme. Quanto aos aspectos formais, que permitem distinguir a perícia no discurso, lembremos mais uma vez a utilização na linguagem dos palavrões e duma determinada entonação bairrobaixeira; além disso, é importante assinalar que esta narrativa deverá encaixar num *temper* ou molde predeterminado ao planificar a conversa (Mr. Orange deve «dar (relatar) a imagem» de «delinquente arriscado»), e este *temper* deve ser «entendido» pela audiência e situá-la correctamente atendendo à estratégia conversacional de Mr. Orange, ponto ratificado pela afirmação de Joe, o chefe da banda: «Así me gusta, te cagas y te comes la mierda».

Este relato ou narrativa é visto, pois, como *performance*, quer dizer, posta em jogo das estruturas que se têm de como fazer uma história. Perfeitamente aplicável, pelo resto, à construção de todo o filme. Os factos referidos no relato de Mr. Orange sabemos que não aconteceram

jamais, mas as regras são as mesmas: privilegiar a palavra como criadora, conformadora de realidades, de identidades. Exemplo paradigmático disto: sabemos do desenvolvimento do atraco só porque as personagens o referem.

É, esta, a força da palavra. A de guiar uma acção. Fílmica, neste caso. Como também a palavra do candidato republicano Bob Dole enceta nestes dias mais uma «caça de bruxas» contra a «feitoria de pesadelos e depravação» que Hollywood é. Palavras só, por agora. Depois, algum procedimento sacramental do estilo do lume inquisitorial. Sacramental e purificador. Embrutecer e néscio também. É o mesmo. Pelo momento, na nova lista negra, lugar privilegiado para *Reservoir Dogs*. Não é a única. Nem será a última. Parecemos condenados a sofrer sempre a bestialidade maior daqueles que odeiam beleza e sabedoria. Enquanto haja tempo: falai, falai, malditos.