



Seção Gradus

O exercício do acontecimento: a estetização da violência em *Pulp Fiction* ★

Gabriela dos Santos e Silva *

Zeno Queiroz **

Resumo: Com base principalmente na teoria tensiva desenvolvida por Claude Zilberberg, este artigo tem como principal meta averiguar quais procedimentos cinematográficos são adotados no filme *Pulp Fiction* para modular os efeitos de sentido causados pela violência, a fim de examinar os modos como extensidade e intensidade se articulam na construção do espaço tensivo do enunciado fílmico e como isso repercute na experiência estética do enunciatário. Inicialmente, percebe-se que a violência se insere em um regime fundado na regularidade, de forma que as variações intensivas são controladas pela dimensão da extensidade, dificilmente havendo uma saturação de intensidade e, portanto, jamais sendo atribuído à violência um estatuto de acontecimento. Valendo-se, assim, de alguns mecanismos fílmicos, que pretendemos descrever, Tarantino parece investir em andamentos, tonicidades, temporalidades e espacialidades adequados para o exercício da inteligibilidade, isto é, lança mão de procedimentos que promovem mais a apreensão cognitiva das cenas de violência do que a sua experiência afetiva, o que permitiria ao enunciatário fruir a obra preponderantemente na dimensão racional. Dessa maneira, a partir de estudos semióticos bastante recentes e, a nosso ver, extremamente adequados aos nossos propósitos, intencionamos ampliar o campo de discussão acerca de um aspecto muito peculiar do trabalho de Quentin Tarantino e lançar luz sobre questões que podem – e devem – ser desenvolvidas em pesquisas futuras.

Palavras-chave: Semiótica; Tensividade; Cinema; Violência; Tarantino.

Introdução

Em maio de 1994, estreava no Festival de Cannes aquele que viria a ser um dos maiores marcos da história do cinema e da carreira do diretor e roteirista Quentin Tarantino: *Pulp*

DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2018.152405

★ Agradecemos ao Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva, que, além de fazer importantes sugestões para a escrita deste artigo, nos orientou durante todo o processo de pesquisa.

* Graduanda em Letras (Português-Francês) pela Universidade Federal do Ceará (Fortaleza-CE). Endereço para correspondência: { gabrielasantosasilva@gmail.com }.

** Graduando em Letras (Português-Inglês) pela Universidade Federal do Ceará (Fortalea – CE). Endereço para correspondência: { zenoqueiroz@gmail.com }.

Fiction. Já com alguma repercussão na crítica, o filme se torna de fato um sucesso quando, em outubro do mesmo ano, é lançado ao público nos Estados Unidos, tornando-se o primeiro filme “independente” a ultrapassar a marca dos 100 milhões de dólares em arrecadação.

O impacto do longa no cenário cultural da época gerou certo rebuliço na crítica especializada, que, mostrando-se em geral bastante favorável ao filme, colocou no centro de suas discussões o tratamento peculiar dado à violência pelo diretor americano. A esse respeito, alguns críticos culturais já sinalizavam que *Cães de Aluguel*, primeiro trabalho de Tarantino, havia atribuído a ele a fama de “glamourizar” a violência, tendo sido esse, inclusive, o foco da Miramax, produtora e distribuidora do filme, na campanha de marketing de *Pulp Fiction*.

Percebemos, assim, que, mesmo no início da carreira de Quentin Tarantino, a violência enquanto preocupação estética é um fato que chama a atenção. Entretanto, paradoxalmente, ainda parece haver poucos estudos acadêmicos que se dediquem a uma leitura minuciosa desse tratamento particular que é dado à violência na filmografia do renomado diretor. A fim de preencher essa lacuna, julgamos como apropriado o modelo de análise proposto pela semiótica de origem francesa para realizar uma apreciação de caráter científico desse aspecto da obra do cineasta.

Em um primeiro momento, selecionamos, a partir de critérios específicos, quatro filmes que serviriam como *corpus* de análise, para, a partir deles, averiguarmos o modo como essa estetização da violência se desenvolve ao longo da carreira de Tarantino. Contudo, em função da própria limitação do espaço de que dispomos, notamos que seria inviável uma discussão aprofundada a respeito das quatro películas neste artigo, tendo-se optado, portanto, por uma investigação mais minuciosa, que pretende apenas lançar luz sobre aspectos que podem – e devem – ser desenvolvidos em pesquisas futuras.

Assim, pensando em um trabalho do cineasta americano que nos permitisse comparar e contrastar os modos de estetização da violência em diferentes narrativas fílmicas, decidimos destacar, dentre os quatro filmes elegidos, *Pulp Fiction* como a obra que melhor representa essa articulação, uma vez que associa pequenos textos cinematográficos que, embora se inter-relacionem, gozam de certa autonomia.

Desse modo, este trabalho tem como principal meta averiguar quais procedimentos cinematográficos são adotados no filme *Pulp Fiction* para modular os efeitos de sentido causados pela violência, a fim de examinar os modos como extensidade e intensidade se articulam na construção do espaço tensivo do enunciado fílmico e como isso repercute na experiência estética do enunciatário. Para cumprir esse desígnio, apresentaremos, inicialmente, o quadro geral da semiótica tensiva, desenvolvida principalmente por Claude Zilberberg, para, então, procedermos à análise de nosso objeto, articulando diferentes capítulos de *Pulp Fiction* em função da unidade significativa do filme, o que, ao final, nos permitirá propor uma estrutura lógico-tensiva subjacente ao percurso de leitura da obra.

1 Da oposição ao intervalo

De feição racionalizante, a dita semiótica *standard* desenvolvida por A. J. Greimas nos anos 60 e 70 parece ter tido como principal mérito o desenvolvimento e a aprimoração do esquema narrativo canônico, em que um sujeito cognitivo, senhor do seu fazer, realiza performances que alteram suas relações de junção com determinados objetos de valor. Entretanto, a partir da década de 80 – mais especificamente com a publicação do artigo “De la modalisation de l’être” –, o mestre lituano parece dar os primeiros passos em direção a uma semiótica voltada

para os estados de alma do sujeito, isto é, seu universo afetivo, projeto que, dentro da obra de Greimas, alcança sua máxima potência nas obras *De l'imperfection* (1987) e *Sémiotique des passions* (1991), esta escrita em parceria com Jacques Fontanille.

Os dois trabalhos, apesar de muito diferentes, confluem na medida em que questionam se, para além da apreensão inteligível da significação, não haveria espaço para a “instauração de um horizonte de tensões mal esboçadas que, embora situando-se num aquém do sentido do ‘ser’, permitiria dar conta das manifestações ‘ondulatórias’ insólitas reconhecidas no discurso” (Greimas; Fontanille, 1993, p. 15). Colocando em relevo, portanto, a ideia de um nível profundo, tensivo-fórico, Greimas começa a se indagar a respeito dos movimentos modulares próprios da dimensão passional do sujeito semiótico e insere o inesperado, a estesia, a fratura no universo de problemáticas da disciplina.

Uma sistematização mais rigorosa dessas questões ficou, porém, a cargo de Claude Zilberberg, que, embora dê continuidade à proposta greimasiana global, confere à semiótica “uma ‘fisionomia’ sensivelmente diversa da que prevaleceu num primeiro momento” (Fontanille; Zilberberg, 2001, p. 151). Nessa lida, o semioticista francês abandona parcialmente o binarismo próprio do quadrado semiótico de Greimas e passa a dar privilégio a uma semiótica do intervalo, já que, para ele, “a oposição binária não é a resposta, mas a pergunta”; a resposta, na verdade, “consiste na descoberta ou invenção de um caminho que leva de um termo a outro” (Zilberberg, 2011, p. 36). Ou seja, para Zilberberg, importa menos o estabelecimento de uma diferença dual do que o acompanhamento de um percurso modular e gradual que se constitui discursivamente dentro de um espaço tensivo.

Deve-se ressaltar que esse *espaço tensivo* não é dado aprioristicamente, mas, ao contrário, se constrói nos textos a partir de mecanismos enunciativos. É a enunciação, portanto, o fenômeno de instauração das valências da *intensidade* (da afetividade, das paixões, dos estados de alma) e da *extensidade* (da inteligibilidade, do cognitivo, dos estados de coisa) no discurso e, por conseguinte, de criação de um *campo de presença* onde serão agenciados os valores.

É nesse sentido que podemos entender o ato enunciativo como uma *tomada de posição* do enunciador quanto às grandezas enunciadas. Isto é, posicionando-se em relação àquilo que enuncia, o sujeito enunciante determina um centro dêitico – lugar do corpo sensível, onde a intensidade se faz sentir ao máximo – a partir do qual se demarcam os horizontes da percepção, os limites do campo, que balizam os domínios da presença e da ausência. Assim, uma dada grandeza pode penetrar o campo de presença de um sujeito de um ou outro modo. A esse respeito, Saraiva assinala:

Logo, tudo se passa como se uma dada grandeza, uma vez que tenha atravessado o horizonte do campo, negando, desse modo, sua condição de ausente, se apresentasse como correlação entre uma intensidade perceptiva quase nula e certa extensidade. Na medida em que se aproxima do centro do campo, a grandeza percebida ganha em intensidade e perde em extensidade (isto é, perde distância com relação ao centro), criando um efeito de profundidade que nada mais é do que a distância sensível entre o centro do campo e seus horizontes. Na verdade, esse efeito de profundidade só pode ser sentido se houver uma mudança na tensão entre intensidade e extensidade, quer dizer, se houver movimento entre o centro e seus horizontes, aproximações e afastamentos da grandeza com relação ao centro de referência (Saraiva, 2016, p. 88).

Nota-se, então, que todo valor nasce da dependência entre os gradientes da intensidade e da extensidade, que podem relacionar-se no gráfico tensivo numa *correlação conversas*, em que ambos aumentam ou diminuem na mesma medida, ou numa *correlação inversa*, em que um aumenta ao passo que o outro diminui e vice-versa.

Estabelecido o modo de correlacionamento entre esses dois funtivos (para usar a terminologia dinamarquesa), deve-se determinar a direção que orienta o devir, a qual pode ser *ascendente* ou *descendente*. No primeiro caso, parte-se de uma situação inicial de resolução e cria-se a expectativa de um assomo posterior; no segundo, essas posições são invertidas: o assomo atinge logo de início o discurso e, aos poucos, vai sendo resolvido, ou seja, transformado em estado. Cada um desses *estilos tensivos* pode sofrer uma categorização que estabelece, para a ascendência, o *restabelecimento* e o *recrudescimento* e, para a descendência, a *atenuação* e a *minimização*. Mas como operacionalizar cada uma dessas categorias? Atento a essa questão, Zilberberg, quase que numa tentativa de “matematização” das modulações do sentido, estabelece o *mais* e o *menos* “como unidades extremas da progressividade e da degressividade”, isto é, sílabas tensivas que nos permitem acompanhar os movimentos ondulatórios dos textos. Assim, para o caso da ascendência, *mais* e *menos* funcionam de maneira reflexiva, “gerando sintagmas falsamente redundantes”; ao passo que, no caso da descendência, *mais* e *menos* funcionam de modo transitivo, “gerando sintagmas concessivos” (Zilberberg, 2011, p. 55). A tabela abaixo (ver tabela 1) esclarece o assunto:

N ₁	N ₂	atenuação [cada vez menos <i>mais</i>]		minimização [cada vez <i>mais menos</i>]	
	descendência	N ₃ moderação ↓ ≈ retirada de pelo menos um <i>mais</i>	N ₃ diminuição ↓ ≈ retirada de <i>mais</i> de um <i>mais</i>	N ₃ redução ↓ ≈ acréscimo de pelo menos um <i>menos</i>	N ₃ extenuação ↓ ≈ acréscimo de <i>mais</i> de um <i>menos</i>
N ₁	N ₂	restabelecimento [cada vez menos <i>menos</i>]		recrudescimento [cada vez <i>mais mais</i>]	
	ascendência	N ₃ retomada ↓ ≈ retirada de pelo menos um <i>menos</i>	N ₃ progressão ↓ ≈ retirada de <i>mais</i> de um <i>menos</i>	N ₃ ampliação ↓ ≈ acréscimo de pelo menos um <i>mais</i>	N ₃ saturação ↓ ≈ acréscimo de <i>mais</i> de um <i>mais</i>

Tabela 1: Fonte: Zilberberg, 2011, p. 60.

A oposição paroxística entre os efeitos de sentido de *acontecimento* e *exercício* ajuda-nos a melhor compreender essas questões. Por ser “portador do impacto” (Zilberberg, 2011, p. 163) e, por natureza, concessivo, o acontecimento penetra o campo de presença de modo rápido e tônico, surpreendendo o sujeito e fulminando qualquer possibilidade de organização espaço-temporal. Ou seja, satura a presença da dimensão da intensidade. Contudo, não é possível permanecer no assomo, de modo que tempo e espaço logo vão sendo restabelecidos e *mais* de intensidade vão sendo progressivamente retirados à medida que *mais* de extensidade vão sendo acrescidos. Em contrapartida, o exercício, concebido como algo próprio da programação, da rotina, nasce quando um objeto entra no campo de presença do sujeito com um andamento desacelerado e uma tonicidade enfraquecida, saturando, por sua vez, a presença da dimensão da extensidade. À proporção que o objeto vai adensando sua presença e ganhando tonicidade,

tem-se cada vez mais *menos* de extensidade e, por conseguinte, mais *mais* de intensidade.

Como já apontamos, entretanto, não é do feitio da semiótica de Zilberberg privilegiar a oposição binária, mas sim as diferenças intervalares. É, portanto, nesse sentido que, embora reconheçamos e compreendamos o lugar central que ocupa o acontecimento na teoria tensiva, julgamos pertinente, para os nossos propósitos, menos uma investigação do par assomo/resolução – que, por sinal, já foi vastamente estudado pelo próprio Claude Zilberberg – do que um esquadramento daquilo que se situa *entre* esses dois pontos extremos das dimensões da intensidade e da extensidade. O que aqui nos preocupa, então, é o modo como os textos e discursos buscam ajustar as flutuações tensivas para fazer o sentido ser. Sobre isso, Fontanille e Zilberberg fazem um brilhante comentário no livro *Tensão e significação*:

O “eu” semiótico habita um espaço tensivo, ou seja, um espaço em cujo âmago a intensidade e a profundidade estão associadas, enquanto o sujeito se esforça, a exemplo de qualquer vivente, por tornar esse nicho habitável, isto é, por ajustar e regular as tensões, organizando as morfologias que o condicionam (Fontanille; Zilberberg, 2001, p. 128).

Esse esforço por tornar o nicho do sentido habitável é o que parece efetuar o “enunciador-Tarantino” por trás de *Pulp Fiction*, que, na busca por um fazer estetizante – quer dizer, que inteligibiliza a estesia –, acaba por apresentar ao enunciatário-espectador uma violência de feição muito particular. É ela impactante?, questionamo-nos. Qual seu estatuto tensivo no texto em foco? Como ela se situa tensivamente na relação entre enunciação e enunciado? Perguntas que apenas uma análise minudente pode nos responder. Procedamos a ela.

2 O exercício do acontecimento

Seguindo as indicações de Greimas e Fontanille em *Semiótica das Paixões*, parece-nos prudente iniciar nossa discussão “interrogando o dicionário” a respeito do termo *violência*, a fim de compreender como esse lexema se estabiliza nesse grande “discurso sobre o uso de dada cultura” (Greimas; Fontanille, 1993, p. 101). Dentre as definições atribuídas ao termo pelo *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, uma chama especial atenção: “força súbita que se faz sentir com intensidade” (Houaiss; Villar, 2009, p. 1948).

A violência seria, portanto, nos termos do Houaiss, um objeto que entra de modo veloz e inesperado (“súbito”) no campo de presença de um sujeito e que, com sua forte tonicidade (“força”), desestabiliza os seus estados passionais (“faz sentir com intensidade”), reduzindo, assim, ao mínimo a presença da dimensão da extensidade. Notamos, portanto, que, curiosamente, essa acepção se aproxima bastante da noção de *acontecimento*, que, como já vimos, ocupa um lugar central na teoria tensiva de Claude Zilberberg.

Entretanto, quando procedemos à apreciação de *Pulp Fiction*, temos a impressão de que, para o enunciatário-espectador, o estatuto tensivo da violência sofre um processo de reconfiguração que visa à criação do tempo necessário para a fruição estética. Assim, com o propósito de descrever os mecanismos cinematográficos que atuam nesse processo, realizamos uma análise minuciosa do filme, a qual nos permitiu chegar a uma estrutura especular geral que parece organizar tensivamente o todo significante da película e a ela dar coerência e unicidade.

Em face disso, dividiremos nossa análise em três partes, confrontando, em cada uma delas, capítulos diametralmente opostos dentro do desenvolvimento de *Pulp Fiction*, para que, ao final, possamos mostrar como se configura esse arranjo especular. Começemos, portanto, com “Prologue” e “Epilogue”.

2.1 “Prologue” vs. “Epilogue”

Apesar do título dos capítulos em análise, as cenas que os constituem não tratam de eventos iniciais ou finais em relação à cronologia do filme. O primeiro ato de *Pulp Fiction*, assim como os demais, apresenta-se fora de uma ordem sequencial, desorientando temporalmente o filme a fim de, como veremos mais adiante, dar-lhe uma feição cotidiana e, em alguns momentos, preparar o enunciatário para possíveis acentos de sentido.

Os dois capítulos em questão iniciam-se de modo muito semelhante, com uma conversa banal entre duas pessoas em uma lanchonete. Um ponto em comum que merece destaque é a maneira como o filme retrata seus personagens: apesar de se tratarem de indivíduos que lidam com a violência constantemente – assaltantes e capangas –, esses são apresentados dentro de cenas corriqueiras, do cotidiano, fato que auxilia na alteração do estatuto da violência de algo que “se faz sentir com intensidade” para algo que faz parte de uma rotina. A partir dessa observação, já temos um primeiro indício do caráter de predomínio da extensidade na narrativa de *Pulp Fiction*.

Apesar de apresentarem um começo bastante similar, os dois momentos do filme desenrolam-se de modo inverso. “Prologue” segue um percurso tensivo de atenuação da extensidade, iniciando, como já dito, com uma conversa banal sobre assaltos e terminando no anúncio do crime na lanchonete que ambienta a cena. Pumpkin, personagem representado por Tim Roth, começa o diálogo com Honey Bunny (Amanda Plumer) mostrando a intenção de não fazer mais assaltos em lojas de bebidas. Com o decorrer da conversa, Pumpkin traz à tona a opção de roubos a bancos, sem afirmar que seria isso o que desejaria fazer. Ao final, o mesmo personagem sugere realizar um assalto na lanchonete em que ele e Honey Bunny estão tomando café-da-manhã. Notamos, portanto, que o trajeto sintático percorrido no diálogo entre os assaltantes vai de um /querer-não-fazer/ a um /não-querer-não-fazer/ e, finalmente, a um /querer-fazer/, o que, aos poucos, anuncia para o enunciatário a ação que concluirá a cena inicial de *Pulp Fiction*.

Esses prenúncios atuam, evidentemente, na atenuação do caráter de rotina da película, uma vez que instauram no enunciatário a espera de uma situação contensiva, isto é, de uma interrupção na continuidade em que a narrativa encontra-se inserida. Isso fica claro, por exemplo, na fala de Pumpkin, que diz que “Ninguém assalta restaurantes” e, portanto, esses “Não esperam ser assaltados”. Além disso, a aparição da figura da arma, focalizada pela câmera em um *close*, chama a atenção do espectador para o assalto que está na iminência de acontecer e que parece ser definitivamente selado pelo beijo-contrato entre Pumpkin e Honey Bunny.

Mas não são apenas as falas que trabalham na modificação do estatuto tensivo da violência ao longo da cena: a interação do casal com a garçonete torna-se menos suave no decorrer do capítulo, além de se adotar uma decupagem mais rápida e com planos mais fechados nos momentos finais de “Prologue”.

No entanto, embora *mais* de extensidade estejam sendo retirados, é possível afirmar que a cena permanece no âmbito de predominância da dimensão inteligível, já que os mesmos elementos que proporcionam um efeito de sentido de maior tensão indicam o que ocorrerá posteriormente, favorecendo, assim, a constituição de uma lógica implicativa, a qual torna o roubo na lanchonete algo esperado para o espectador-enunciatário. Além desse modo de junção, é importante ressaltarmos que o momento do assalto ocupa apenas os dez segundos finais de uma cena de aproximadamente cinco minutos, que é toda desenrolada em torno de uma longa argumentação sobre os riscos e vantagens da vida de crimes, ou seja, se sustenta

em um discurso fundado na racionalidade, no cognoscível.

“Prologue” se encerra com o anúncio do assalto por Pumpkin e Honey Bunny, ponto de mínima extensidade na cena e que só terá sua resolução no capítulo final de *Pulp Fiction*, “Epilogue”. Os momentos iniciais desse ato são dedicados, primeiramente, ao já citado diálogo na lanchonete, que agora se dá entre Vincent Vega e Jules Winnfield, gângsteres que ocupam uma posição central no desenvolvimento do filme; logo em seguida, porém, o capítulo retoma as falas finais de “Prologue” e apresenta o desenrolar do assalto efetuado pelo casal apresentado no começo.

É interessante notar que, apesar de a passagem ser trazida novamente pelo capítulo final, algumas mudanças se dão, como na fala de Honey Bunny¹ e no ângulo em que ela é enquadrada ao terminar sua frase. Essas pequenas alterações, emulando o que ocorre ao se contar uma história mais de uma vez, parecem evidenciar a presença do narrador², e, portanto, o caráter ficcional da narrativa. Tudo ocorre como se essa denúncia da ficcionalidade funcionasse de modo a promover um afastamento do enunciatário, colocando-o a uma distância segura dos eventos ocorridos no filme, mecanismo que corrobora o caráter predominantemente extensivo de *Pulp Fiction*.

Após o anúncio do assalto, nos deparamos com uma negociação feita entre Jules e Ringo (ou Pumpkin), a qual ocupa oito dos 16 minutos do capítulo. A exemplo, então, do que foi constatado em “Prologue”, boa parte do trecho em análise também se dá em torno da racionalidade. Em um primeiro momento, anterior ao anúncio do assalto, Jules e Vincent conversam a respeito de acontecimentos do penúltimo capítulo e, mais uma vez, colocam a violência no âmbito da rotina, já que dão preferência a, em vez de se consternarem com a morte imprevista de Marvin, discutir acerca do aspecto “cool” de um personagem do ato anterior (The Wolf); ou seja, os capangas encaram brutalidades e assassinatos como fatos incontornáveis do dia a dia, mesclando esse tema, inclusive, com conversas banais sobre como classificar um animal como sujo e sobre planos para o futuro. Em um segundo momento, posterior ao anúncio do assalto, essa prevalência da inteligibilidade se dá, como já apontamos, com a negociação entre o Ringo e Jules, que propõe uma tese a respeito de sua redenção e busca prová-la, sustentando sua fala, portanto, em torno de um modelo argumentativo por excelência.

Logo após o anúncio do assalto, entretanto, a câmera, que antes estava parada, simula movimentos de câmera na mão, com agilidade e instabilidade, atuando, assim, na retirada de pelo menos um *mais* de extensidade. Apesar de ser esse o ponto do capítulo em que a dimensão da extensidade se faz menos presente, alguns elementos contribuem para que essa atenuação seja mais suave para o enunciatário, como o fato de haver a repetição de situações já apresentadas em “Prologue”. O crime já é esperado ao se rever Ringo pedindo mais café e trocando palavras de amor com Honey Bunny. Ao longo da negociação entre Jules e o casal, além da postura apaziguadora e segura do capanga e de seus argumentos fundados no inteligível, falas cômicas como a de Yolanda (ou Honey Bunny), em que ela diz, em meio a um impasse mexicano, que precisa ir ao banheiro, auxiliam no restabelecimento de um ponto de

¹No primeiro momento, Honey Bunny diz: “Any of you fucking pricks move, and I’ll execute every mother fucking last one of you!”. Enquanto que, no capítulo final, sua fala é: “Any of you fucking pricks move, and I’ll execute any of you mother fuckers!”.

²Usamos aqui a terminologia “narrador” pois esses mecanismos de denúncia da ficcionalidade do texto fílmico, em alguma medida, explicitam no enunciado o destinador e o destinatário do discurso (Greimas; Courtés, 2016, p. 327). Logo, o que há em *Pulp Fiction* é um sincretismo entre as instâncias do enunciatário/enunciado e do narrador/narratário.

maior extensidade.

Vale destacar que, nesse momento, o casal, que antes havia sido apresentado por apelidos afetuosos (“Pumpkim” e “Honey Bunny”), agora é tratado por seus primeiros nomes (“Ringo” e “Yolanda”). A nosso ver, essa mudança estabelece um estreito diálogo com a diferença existente entre as duas cenas. Na primeira, os assaltantes encontram-se a segundos do momento de mínima extensidade do primeiro capítulo de *Pulp Fiction*. Além de indicarem um selamento contratual (apresentando uma relação de fidedignidade entre o casal), as juras de amor e os apelidos carinhosos relacionam-se muito mais aos *estados de alma* do que aos *estados de coisa*, promovendo, assim, um afastamento do eixo da inteligibilidade e corroborando essa atenuação da extensidade. Por sua vez, no outro trecho, o casal já não é mais intitulado com nomes que remetem à dimensão passional, mas apenas como Yolanda e Ringo, o que favorece a prevalência do cognoscível e a constituição de uma direção descendente, que caminha para a resolução, com o acréscimo de pelo menos um *mais* de extensidade ao longo da cena. Essa troca nos nomes dos personagens mostra-se condizente, portanto, com o percurso tensivo do último capítulo.

“Epílogo” se encerra com a reflexão de Jules sobre “Ezequiel 25:17”, passagem da Bíblia que o capanga sempre disse antes de executar algum adversário e que põe em relevo a tênue linha que separa Bem e Mal. Três leituras são propostas por Jules para o trecho bíblico, que o tenta compreender melhor rediscursivizando a estrutura narrativa subjacente ao excerto com figuras e atores próximos do mundo do crime, que lhe é familiar. Das interpretações sugeridas pelo personagem, a última chama especial atenção, pois coloca Pumpkim/Ringo como fraco – sujeito semioticamente fácil de manipular – e identifica o próprio Jules como “the tyranny of evil men” (isto é, quase como que a intimidação ela mesma), mas que, apesar dessa condição, está realmente tentando se tornar o pastor que “sheperds the weak out of the valley of darkness”. Essa leitura parece validar definitivamente o processo de redenção de Jules, que abandonará a vida criminosa após o “milagre” que presenciou no capítulo anterior, como veremos mais adiante.

Contudo, apesar de Jules abandonar a sua função como criminoso, ele não se distancia de seu papel como destinador. Se como capanga este era “the tyranny of evil men” – ou seja, competente para promover a intimidação –, como pastor, Jules ainda apresenta um /poder/ e um /saber/ – mesmo que distintos do anterior – que o capacitam a fazer com que um sujeito, representado pela figura do fraco, saia do vale das sombras. Além disso, ele não deixa de estar subordinado a um outro destinador: como capanga, ele está sob a manipulação de seu chefe, Marsellus Wallace; e, como pastor, suas ações obedecem à manipulação de Deus, que o trata como abençoado ao realizar o que é demandado. Portanto, o revestimento temático-figurativo de Jules muda, porém seu papel narrativo permanece o mesmo, o que está em consonância com o que se tem em *Pulp Fiction*: uma narrativa do cotidiano, em que tudo permanece inalterado no final.

Após esse fato, Jules desengatilha o revólver e a tensão entre os personagens se encerra, havendo um pleno restabelecimento de uma continuidade extensiva. O filme acaba, portanto, como começou, com a violência como um componente constituinte do cotidiano, algo absolutamente trivial para os actantes da narrativa e que, devido às intervenções de um enunciador que se faz presente, é modulada para pouco ou nada afetar os estados passionais do enunciatário.

2.2 “Royale with cheese” vs. “The Bonnie situation”

Memorável na história do cinema, “Royale with cheese” é talvez o mais conhecido capítulo de *Pulp Fiction* e parece ocupar um lugar de destaque em meio a toda a filmografia de Quentin Tarantino. Não é de espantar, então, que essa parte do filme tenha também especial relevância na proposta de leitura tensiva aqui colocada, sendo, quem sabe, o trecho que melhor representa todo o nosso argumento.

O capítulo tem início com um diálogo informal entre dois colegas, Jules e Vincent (personagens já citados por nós anteriormente). Vemos, em princípio, os dois homens, de terno, conversando no carro a respeito de uma viagem que um recentemente fez à Europa. Os dois comparam as pequenas diferenças entre os Estados Unidos, seu país de origem, e a Holanda, lugar visitado por Vincent. Logo somos introduzidos, assim, em um espaço tensivo em que a extensividade parece predominar, uma vez que a temporalidade alongada – decorrente do andamento lento – e o espaço em movimento parecem contribuir para a criação de um efeito de sentido de *exercício*, dando-nos a impressão de que aquela situação se insere em um regime fundado na regularidade.

No entanto, por volta de 08’50”, presenciamos os dois personagens pegando revólveres no porta-malas do automóvel e discutindo sobre um outro grupo de pessoas, sobre as quais ainda não temos conhecimento. Nesse ponto, surge o primeiro elemento de violência da cena – as armas –, o qual se constituirá objeto determinante na construção que faremos do caráter dos actantes do enunciado: antes, pessoas banais apenas conversando; agora, indivíduos munidos de um potencial destrutivo. A aparição desse componente violento, que quebra com a isotopia temático-figurativa inicialmente criada e dá lugar a um novo vetor de leitura, pode ser compreendida como a retirada de pelo menos um *mais* de extensividade. Nesse mesmo momento, porém, podemos perceber um ângulo de câmera inusitado – vemos os personagens em um *contra-plongée* que parte do porta-malas do carro (ver Figura 1) –, marcando a presença, antes invisível, do enunciador. Essa perspectiva, parece-nos, coloca o espectador a uma distância segura das variações intensivas, como se esse fosse um *voyeur*, que está a par dos “segredos” dos personagens, mas que não é atingido pelo que se passa³. Sob esse prisma, a narrativa ganha mais um mecanismo que corrobora a predominância do seu caráter extensivo sobre o intensivo, os quais são reguladamente articulados na justa medida da constituição da violência.



Figura 1

No terceiro momento da cena, Jules e Vincent, no trajeto do carro ao apartamento, conversam sobre um homem, Marsellus Wallace, que, irritado com um outro que fez uma massagem nos pés de sua esposa, Mia, teria mandado atirá-lo do terceiro andar de um prédio. Contudo, apesar da brutalidade do assunto, os personagens parecem tratá-lo com grande

³Esse efeito é recorrente, como em um *plongée* no momento de entrada no prédio e em um plano conjunto no elevador, que lembram uma visão a partir de câmeras de vigilância.

naturalidade, alçando o tema, inclusive, a um nível mais abstrato e geral de discussão, já que chegam a debater as implicações de uma massagem nos pés. É interessante notar que, durante o diálogo, Vincent parece encarar o tema com maior serenidade, ao passo que Jules irrita-se diversas vezes, como ao contestar o componente sexual de uma massagem nos pés e ao imaginar uma vingança contra Marsellus, colocando-se no lugar do homem jogado do prédio. A atitude de ambos nos dá uma pista do que se confirmará no ato final desse trecho: Jules é um ponto de intensidade dentro da narrativa, que balanceia o efeito de sentido de *rotina*, ao passo que Vincent atua contrabalançando a postura irritada do parceiro. A esse respeito, basta observarmos o modo como cada um dos personagens defende seu ponto de vista sobre a problemática da massagem nos pés: enquanto Jules apela para sua experiência pessoal e para um tom de voz exaltado, Vincent não abre mão do argumento, da calma e da racionalidade. Essa diferença entre os dois personagens se deixa observar com ainda mais evidência, como dissemos, no final do capítulo: enquanto Jules ocupa lugar central dentro do apartamento, sendo focalizado com planos fechados e *closes*, Vincent mantém-se a maior parte do tempo calado e alheio, sendo possível observá-lo apenas em planos mais abertos (ver Figuras 2 e 3).



Figura 2



Figura 3

Algo igualmente curioso nessa cena é o fato de a dupla postergar em alguns minutos sua entrada no apartamento em que cumprirão sua tarefa. Jules chega a dizer que ainda não está

na hora. Essa atitude, em uma primeira leitura, pode gerar certo estranhamento, mas entra em plena consonância com a nossa proposta. Retoma-se a isotopia inicialmente estabelecida e notamos que Jules e Vincent estão de fato inseridos em seu universo de trabalho: o terno se adequa à situação, há um horário a ser cumprido, são as armas seu instrumento e a violência, seu cotidiano.

Por fim, assistimos ao embate entre a dupla de protagonistas e os jovens que estão no apartamento, momento que, a nosso ver, é nuclear para o entendimento não apenas desse trecho do filme, mas também da lógica tensiva subjacente à obra como um todo. Nela, Jules tenta estabelecer, primeiro, um diálogo mais suave com Brett, comentando sobre o desjejum dos rapazes e retomando um assunto que havia sido apresentado na primeira parte da cena⁴, quando Vincent e Jules conversavam no carro. Essa interação, apesar de aparentemente amena, projeta, na verdade, no enunciado, um efeito de sentido de tensão⁵ que repercute na instância da enunciação, pois nós, enunciatários-espectadores, já estamos cientes do objetivo dos capangas. Nasce, assim, o suspense, “dilatação *extensiva* de uma espera *intensiva*” (Zilberberg, 2011, p. 136, grifos do autor).

Nesse jogo com o suspense, o enunciatador de *Pulp Fiction* opera brilhantemente o embate entre intensidade e extensividade. Observa-se, em primeiro lugar, a relação hierárquica que se instaura entre Brett e Jules, já que este, de pé e em geral focalizado em *contra-plongées*, ocupa uma posição de superioridade, enquanto aquele, sentado, de inferioridade. Isso pode ser notado, ainda, na postura adotada por Brett, que fala e gesticula de maneira impaciente – talvez também assustada – e dificilmente olha nos olhos de Jules. Essa opressão, aliada ao espaço fechado criado pelos enquadramentos da câmera, causa um efeito de enclausuramento, o que sustenta o movimento de atenuação do caráter extensivo da cena (ver Figuras 4, 5, 6 e 7). Ao mesmo tempo, porém, as falas absurdas de Jules, que pergunta a Brett se Marsellus se parece com uma prostituta e se o personagem vem de um país em que se fala a língua “What”, criam humor que desestabiliza a tensão da espera. A extensividade vai, então, se ausentando progressiva e lentamente até que o trecho se encerre com a execução final de Brett. O capítulo termina, portanto, no ponto mais alto *a que pode chegar* de uma curva ascendente.



Figura 4



Figura 5

⁴A esse respeito, cabe ressaltar que a mudança de foco da câmera no primeiro momento da cena, que se aproxima do rosto dos personagens no instante em que eles falam sobre o sistema métrico na nomeação dos hambúrgueres, pode constituir-se um mecanismo fílmico de evidenciação do tema que será posteriormente retomado no diálogo entre Jules e Brett. Esse gesto parece, mais uma vez, evidenciar a presença do enunciatador e marcar a diferença entre as instâncias do enunciado e da enunciação.

⁵Esse efeito de sentido se relaciona diretamente ao modo como Greimas e Courtés estabeleceram o termo “Tensividade” no *Dicionário de Semiótica*: “a relação que o sema durativo de um processo contrai com um sema terminativo” (Greimas; Courtés, 2016, p. 500).



Figura 6



Figura 7

“The Bonnie situation” começa no exato momento em que termina “Royale with cheese” e vem para resolver aquilo que foi deixado em suspenso no outro trecho. A cena inicia-se com a voz de Jules com a tela escura (*voice over* em um *fade out* em relação à cena passada), abrindo (*fade in*) para a imagem de um segundo personagem que, escondido no banheiro com uma arma, escuta o que se passa no apartamento. O fato de a história ser retomada sob outra perspectiva pode, em uma leitura apressada, acabar sendo injustamente pouco considerado; contudo, esse mecanismo tem grande relevância em relação ao argumento que aqui defendemos. Ao mostrar-nos que há um personagem oculto pronto para combater Jules e Vincent, o enunciador do filme anuncia para nós, espectadores, o que irá acontecer, e aquilo que em um filme standard de ação seria normalmente surpreendente, em *Pulp Fiction*, perde em tonicidade para não afetar os estados de alma do enunciatário. Ocorre, assim, que a reação do personagem de sair do banheiro atirando veementemente nos capangas configura-se, sim, como um acontecimento, mas apenas para os actantes do enunciado, uma vez que já era algo plenamente previsto no que diz respeito à instância da enunciação.

A ação do personagem é, no entanto, ineficaz: nenhuma das balas atinge os gângsteres. Além do lado cômico do fato – que diminui ainda mais a tensão na cena –, isso nos leva a crer que a curiosa reação que cada um dos capangas tem frente ao ocorrido reitera a oposição entre eles: Jules, sujeito passional, atribui ao evento a condição de milagre, isto é, algo de natureza “puramente” concessiva, que não pode ser explicado pelas leis naturais; já Vincent, sujeito da racionalidade, refere-se ao fato como fruto do acaso, quer dizer, algo que, apesar de surpreendente, está subordinado à lei das probabilidades.

Contudo, não há muito tempo para o estupor, pois os personagens logo precisam retomar a trama e sair do apartamento caso não queiram ser pegos pela polícia. E é no carro que teremos o evento que de fato desestabiliza a continuidade narrativa. Ainda discutindo se o episódio das balas foi ou não um milagre, Vincent volta-se para Marvin, comparsa infiltrado no apartamento que agora está sentado no banco de trás do carro, e pergunta a ele qual sua opinião sobre o assunto. Num átimo, porém, a arma dispara sem querer e o personagem é morto com uma bala na cabeça. Entretanto, o acontecimento, para o enunciatário, não é de todo surpreendente. Colocando-nos sob uma perspectiva próxima da de Marvin, o enunciador faz-nos ver a posição do revólver e já nos prepara para a possibilidade do disparo (ver Figura 8), retirando, assim, pelo menos um *mais* de intensidade. Além disso, no momento exato em que é dado o tiro, a câmera rapidamente muda de posição, tirando-nos do espaço do carro e colocando-nos a uma posição segura do impacto do disparo (ver Figura 9). Esses procedimentos filmicos demonstram, então, que, apesar de ser esse o ponto do capítulo em que a intensidade se faz mais presente, ela ainda está sob o controle da dimensão da extensidade.



Figura 8



Figura 9

O capítulo, então, desenrola-se no sentido da resolução do evento ocorrido. Jules e Vincent vão para a casa de um conhecido esconder o carro ensanguentado e buscar uma solução para seu problema. Alguns pontos chamam atenção no decurso desse trecho, pois parecem estar em concordância com as estratégias já analisadas até este momento. De início, podemos pôr em relevo a atitude de Jimmy (dono da casa) ao receber os gângsteres, mostrando-se preocupado não com a polícia ou com o crime perpetrado, mas sim com a reação de sua esposa se se deparasse, ao chegar do trabalho, com um rapaz morto em sua residência. A fala, além de risível, mostra, mais uma vez, o *status* ordinário da violência na narrativa. O que é destacado é não o crime – pois é comum –, mas sim a perturbação no casamento de Jimmy. Deve-se ressaltar, ainda, a presença do personagem intitulado “The Wolf”, que aparece para resolver o inconveniente do rapaz morto no banco de trás do carro dos capangas. Vincent e Jules, que, em “Royale with cheese”, tinham pleno domínio do que se passava,

após o acidente que desarranja sua programação, perdem a competência para alcançarem seu programa narrativo de base: a recuperação da maleta de Marsellus Wallace. Assim, Mr. Wolf entra em ação como o actante que restabelecerá a continuidade narrativa e a ela dará orientação.

Vale salientar o reforço que este capítulo dá a respeito do caráter dos protagonistas, Jules e Vincent. Ainda no apartamento, é Vincent quem logo raciocina que Marvin deveria saber da existência de um terceiro rapaz, enquanto Jules reflete a respeito do tamanho da arma que o jovem atirador tinha em mãos e sua relação com o suposto “milagre”. É também Vincent quem entende que eles devem deixar o local o mais rápido possível, antes da chegada da polícia. O esquema de abertura e fechamento dos planos em relação aos dois personagens também se mantém neste trecho. Entretanto um plano chama atenção nessa parte do filme: quando os gângsteres estão fazendo a limpeza do carro. O espaço está claramente dividido entre uma parte extensamente preenchida pelo vermelho do sangue de Marvin, em que se encontra Jules, e uma parte totalmente limpa, sem vestígios do fluido, onde está Vincent (ver Figura 10). Isso contribui ainda mais para a construção dos traços opostos de tensividade desses personagens.



Figura 10

Por fim, deve-se notar que o capítulo em questão, que parte de um evento que atenua o caráter extensivo do filme para sua resolução – com conseqüente restabelecimento – segue uma trajetória oposta em relação a “Royale with cheese”, mostrando uma estrutura especular correspondente ao que foi observado nos capítulos inicial e final.

2.3 “Vincent Vega and Marsellus Wallace’s wife” vs. “The gold watch”

Logo após a execução de Brett, a cena é cortada e somos direcionados para a história do encontro de Vincent Vega com Mia Wallace (Uma Thurman). Na parte inicial desse capítulo, temos Vincent na casa de Lance, um traficante de drogas que mora no subúrbio de Los Angeles e com o qual o gângster irá comprar alguns gramas de heroína. É interessante notar nessa cena que, enquanto Lance empacota a droga para o amigo, os dois conversam a respeito de um sujeito que riscou o carro de Vincent com uma chave, concluindo ambos que

uma pessoa que faz isso deveria ser imediatamente executada, sem julgamento. Com isso, notamos que, assim como ocorre no diálogo entre Jules e Vincent acerca do homem atirado de um prédio por Marsellus Wallace, o tema da violência é tratado como algo corriqueiro, fato que parece reforçar a predominância dos elementos violentos na dimensão da extensidade. Outro fator que contribui para tal é a mescla, no diálogo, de temas de violência com assuntos triviais, como quando Lance pergunta a Vincent se ele gostaria de sair em um encontro com Trudy – personagem que aparece anteriormente na cena –, colocando, desse modo, as duas temáticas em um mesmo patamar de banalidade.

Nessa passagem, deve-se atentar igualmente para os planos de câmera, que alternam entre planos mais fechados (*planos detalhe* ao focar os sacos de heroína) e mais abertos (*plano americano* ao mostrar a conversa entre Lance e Vincent). Além disso, muitos deles combinam-se com um *contra-plongée*, causando um efeito de “câmera na mão” quando esta se movimenta. Quanto aos *planos detalhe*, é interessante notar que eles aparecem para focar apenas a droga e o seu manuseio, chamando a atenção do enunciatário para a importância desse componente nesse capítulo do filme.

Em seguida, Vincent pergunta se Lance se importaria de ele se drogar ali onde estão (“Mind if I shoot up here?”), sendo esse ponto de grande importância para a argumentação que estamos aqui desenvolvendo. Vincent, que, na cena anterior, já se mostrou um sujeito inserido preponderantemente na dimensão extensa, mantendo-se quase que alheio ao assassinato de Brett, com o uso da heroína – droga que tem como efeito imediato o relaxamento –, parece saturar a extensidade. No entanto, é necessário destacar que essa saturação, para o enunciatário, não se dá somente em virtude do uso da droga, mas também – e principalmente – em função dos mecanismos filmicos de que Tarantino lança mão na construção da cena. A alternância de *planos detalhe* no processo de injeção da droga e *planos fechados* no rosto de Vincent dirigindo parecem tonificar a experiência inteligível do espectador, o qual, em razão também da clara desaceleração do andamento e, por conseguinte, do alongamento da temporalidade, consegue apreender cognitivamente até as minúcias dessa situação. Esses elementos nos permitem afirmar, então, que há, aí, o acréscimo de mais de um *mais* de extensidade, onde o efeito de sentido de *exercício* parece atingir seu ponto máximo.

Após esse momento, Vincent chega à casa de Marsellus Wallace, encontrando na porta um bilhete de Mia, que diz para ele tomar um drink enquanto ela termina de se vestir. Contudo, nós, espectadores, assistimos à esposa de Marsellus acompanhando os movimentos de Vincent na casa por meio das câmeras de segurança. Dessa maneira, logo de início, a câmera de Tarantino, com *planos de nuca* e *planos detalhe* que não nos permitem ver o rosto de Mia, faz com que o primeiro contato do enunciatário com a esposa de Marsellus seja a partir de sua voz, sendo-nos mostrado, em seguida, seus lábios vermelhos e seus pés, elementos que contribuem para a formação do caráter sedutor da personagem. A sensualidade exalada por Mia constituir-se-á, assim, uma estratégia de manipulação, colocando-a na condição de destinador-manipulador, o qual leva Vincent, por tentação, a querer entrar em conjunção com um objeto-valor que extrapola sua função de empregado de Marsellus. O poder de Mia sobre Vincent é atestado a partir de sua postura em relação ao capanga de seu marido: é ela quem está no controle, que sabe todos os passos de Vincent em sua casa – enquanto que ele se mostra perdido e nem sequer sabe como Mia é –, que decide quando deverão sair.

Só vemos, então, a totalidade do rosto de Mia quando os dois chegam ao restaurante Jackrabbit Slim’s. Nesse momento, é importante atentar para o fato de que, quando Vincent pergunta de maneira um tanto decepcionada sobre a natureza do lugar onde eles estão, Mia

responde desenhando no ar um quadrado (que, na verdade, é um retângulo), o qual, de fato, aparece em linhas pontilhadas para o espectador (ver Figura 11). Esse elemento parece, assim, constituir-se um gesto metafílmico de denúncia ficcional do texto que temos diante de nós, debreando enuncivamente o enunciado e criando um efeito de sentido de afastamento que nos coloca em uma posição de insensibilidade.

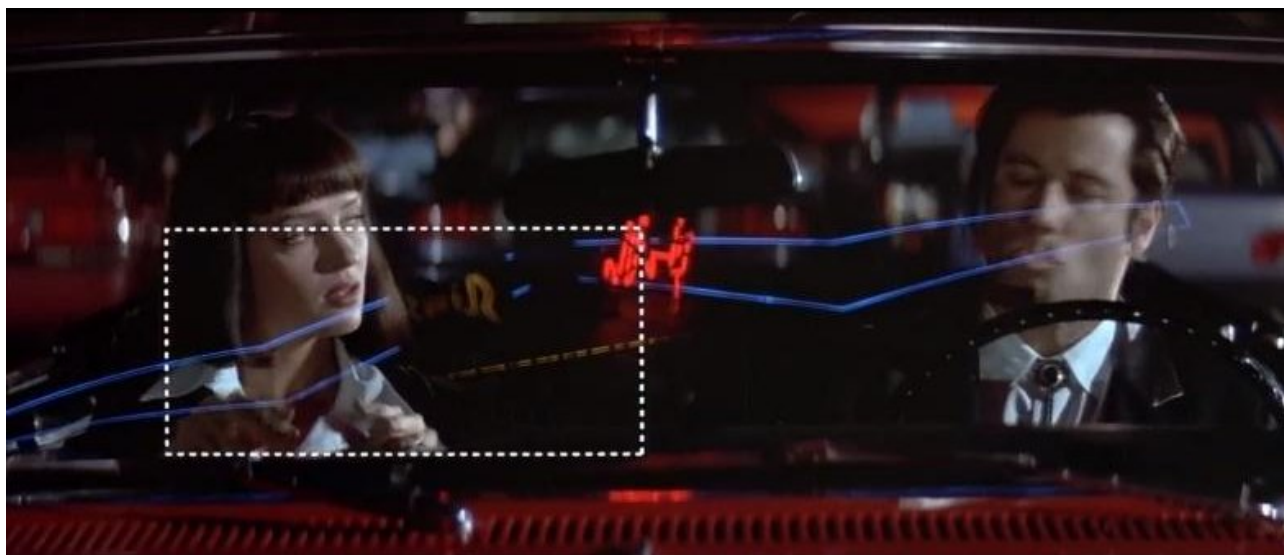


Figura 11

Alia-se a isso a dança de Mia e Vincent. A construção figurativa do ambiente do restaurante, fazendo referência direta à cultura dos anos 50 e 60, relacionada à imagem de John Travolta dançando, parece estabelecer uma intertextualidade com os filmes em que o ator americano teve uma participação memorável⁶, criando um efeito iconizante que produz uma ilusão referencial. Com essa cena, o enunciator-Tarantino parece querer reiterar a condição ficcional de sua obra, separando-nos, mais uma vez, da instância do enunciado e permitindo-nos, portanto, fruir o texto sem golpes de intensidade, isto é, preponderantemente na dimensão inteligível. Além disso, a dança no concurso de *twist* nos faz atentar mais uma vez para o caráter de dominância que Mia tem sobre Vincent: é ela quem apresenta ambos ao microfone, além de, em certos momentos, conduzir o seu parceiro na dança; ademais, eles participam do concurso sob ordens de Mia, que lembra a Vincent que Marsellus o mandou fazer tudo o que ela quisesse.

No Jackrabbit Slim's, quando os dois personagens estão a caminho da mesa, Vincent, distraído, passa direto, sendo preciso que Mia o chame uma segunda vez nesse capítulo (a primeira foi na casa de Marsellus). Esse pequeno fato, que, para muitos, pode passar despercebido, é, na verdade, crucial para a construção da personalidade de Vincent, que, como já vimos notando, é um elemento para a predominância, na instância do enunciado, da extensidade, já que sua postura relaxada e alheada se constitui, na maioria das vezes, um componente de distensão.

Ainda no restaurante, presenciamos uma longa conversa entre os personagens, envolvendo temas que vão desde o valor de um *milk-shake*, passando pelo efêmero trabalho de Mia como atriz e pelo debate sobre a caracterização das garçonetes. O diálogo, que dura aproximadamente 10 minutos, é interrompido apenas no momento em que Mia vai ao banheiro.

⁶ Como o inesquecível drama musical *Saturday Night Fever*, de 1977.

Tem-se aí, portanto, mais um exemplo do uso de uma temporalidade alongada para afirmar a predominância do caráter extensivo na película.

Em contrapartida, assim como ocorreu na execução de Brett, é necessário que haja outro actante do enunciado responsável por contrabalançar esse efeito de sentido de *rotina* que a presença de Vincent produz: primeiramente, tínhamos Jules; agora, Mia. Ela parece ficar impaciente com o silêncio que se instaura entre os dois e chega até mesmo a se irritar quando Vincent, tratando o tema com um tom mais zombeteiro, sugere que Marsellus atirou um homem de um prédio por sua causa. Além disso, Mia consome duas vezes a cocaína, droga que, ao contrário da usada por Vincent, tem um efeito imediato de excitação. Vale atentar para a reação da personagem nos dois momentos em que ela consome a droga, sendo o segundo apresentado com uma reação mais forte da esposa de Marsellus. Mia eleva também a tensão sexual entre ela e Vincent com alguns olhares de flerte e ao colocar uma cereja entre os lábios de modo sensual. Percebe-se, ainda, que, pelo caráter manipulador da esposa de Marsellus Wallace, aos poucos, Vincent abandona parcialmente a dimensão do inteligível e deixa-se tomar um pouco mais por seus sentimentos, demonstrando-se, ao final do capítulo, nervoso e irritado.

Ao voltarem para a casa de Marsellus, Vincent se dirige quase que imediatamente ao banheiro, enquanto Mia, com o som ligado, o aguarda na sala. Ao que parece, afetado pela esposa do chefe, o gângster vê-se, então, diante do embate entre dois contratos de manipulação: um, o de Mia, fundado no /querer-fazer/, e outro, o de Marsellus, fundado no /dever-não-fazer/. Enquanto ele vivencia esse confronto moral, Mia encontra, no casaco de Vincent, a heroína que ele havia comprado mais cedo e acaba a confundindo com cocaína, levando a um conflito de andamentos (o acelerado de Mia e o lento de Vincent) que tem como consequência a overdose da personagem e a interrupção do joguinho de tentação que antes ocorria. A partir daí, podemos presenciar uma alteração na postura de Vincent, que começa a tornar-se menos calmo e relaxado. O andamento da cena se torna um pouco menos lento, como na própria montagem, que se utiliza da técnica de *cross-cutting* no momento em que Vincent fala com Lance ao telefone.

Quando a cena passa para o interior da casa do traficante, em que se busca injetar uma dose de adrenalina para reanimar Mia, nota-se que a fala dos personagens apresenta uma velocidade mais rápida, além de o tom de voz deles estar alterado. Além disso, todos – exceto Trudy, que está calmamente observando tudo do sofá – gesticulam movimentando-se bastante. A câmera na mão, no momento em que Lance discute com sua esposa passa de uma direção a outra com muita rapidez. Todos esses mecanismos dão à cena maior dinamicidade e, portanto, acabam por contribuir para o acréscimo de mais de um *menos* de extensividade.

Nos momentos finais desse capítulo, quando Vincent deve injetar a adrenalina no coração de Mia, a decupagem torna-se ainda mais frenética, alternando rapidamente entre planos um pouco mais abertos (com mais de um personagem em cena), planos detalhe (mostrando a manipulação da adrenalina e a preparação do ponto de injeção), primeiro plano (Mia inconsciente), *closes* e *super closes* (expondo a reação dos personagens), até o momento em que Mia desperta com um pulo, lembrando um zumbi.

Essa cena absurda, por maior tensão que contenha, lembra mais uma vez que se trata de uma ficção ao abordar de forma hiper-realista o despertar da personagem. Deve-se ter atenção, igualmente, no fato de que, apesar dos elementos que atuam para o encaminhamento da cena na direção do eixo da intensidade, outros fatores contribuem para que o fechamento desse capítulo permaneça predominantemente no domínio da extensividade. São eles: quando

Vincent liga para Lance, o telefone toca durante muitos segundos até que esse vá calmamente atendê-lo; apesar de ter um andamento mais rápido, a cena ainda dura cerca de 6 minutos (desde a overdose até a injeção de adrenalina), contando com momentos em que Judy pergunta três vezes uma mesma coisa, em que Lance para a fim de explicar a Vincent o que acontecerá após a injeção e em que se faz uma contagem regressiva para a aplicação da adrenalina; além do momento *exploitation* gerado pelo salto dado por Mia ao acordar de sua overdose, que afasta o espectador ao mostrar que não está no plano da realidade, mas sim no ficcional.

Por fim, Vincent e Mia, intimidados pela instância ameaçadora de Marsellus Wallace, o qual se configura como um sujeito plenamente competente para punir os dois, parecem estabelecer uma relação não mais hierarquizada, em que Mia controla Vincent, mas sim de igualdade, em que os dois compartilham de uma mesma ordem identitária. Assim, os dois estabelecem um contrato fiduciário para manter em segredo todo aquele pequeno percurso narrativo, o qual é destacado para o enunciatário-espectador com o *plano fechado* no aperto de mão dos dois. Tal contrato passa, ainda, por um processo de validação, quando, no momento em que Vincent já está indo embora da casa de Marsellus, Mia o chama e pergunta se ele ainda gostaria de ouvir a piada do programa piloto em que ela teve participação, demonstrando, assim, sua confiança em Vincent. Entretanto, a nosso ver, seria limitado interpretar essa anedota somente como uma validação do acordo estabelecido entre Vincent Vega e Mia Wallace. Na verdade, inserida nesse ponto do filme, a piada parece dar margem a distintos vetores de leitura e atravessar três diferentes instâncias de enunciação. A primeira concerne ao enunciado dentro do enunciado, isto é, à piada mesma, em que o Papai Tomate reclama da demora do Bebê Tomate. A segunda “camada enunciativa” diz respeito à própria narrativa filmica, uma vez que, em função da semelhança fonética entre o substantivo “ketchup” ([kætʃəp]) e o *phrasal verb* “catch up” ([kætʃəp]), a qual gera o humor da anedota, podemos pensar em uma embreagem interna, em que o *eles-alhures-então* se confunde com o *eu-aqui-agora* do enunciado, isto é, como se a lentidão do Bebê Tomate fosse análoga ao andamento desacelerado de Vincent, e Mia, confundindo-se com o Papai Tomate, estivesse dizendo para o gângster se apressar. Finalmente, é possível conceber, ainda, esse substantivo “ketchup” como mais um elemento de marcação ficcional do texto, como se o enunciador-Tarantino estivesse firmando um contrato de ficcionalidade com o enunciatário-espectador, o qual entende que o sangue constituinte da singularidade do discurso do diretor americano (ou seja, do seu estilo) nada mais seria do que “ketchup”, isto é, pura ficção, chegando, assim, à terceira e última instância enunciativa: a da própria enunciação. Dessa forma, esse momento do filme, que pode ser menosprezado por muitos espectadores (críticos e leigos), configura-se, para nós, como um ponto-chave do raciocínio que estamos desenvolvendo, já que parece representar toda a lógica enunciativa mobilizada em um afastamento gradual do espectador que lhe permite apreciar o filme predominantemente na dimensão inteligível.

Assim, o capítulo se encerra após ter realizado tanto um movimento de ascendência, à medida que vai retirando *mais* de extensidade até o ponto máximo da overdose de Mia, quanto de descendência, uma vez que, passado o acontecimento do enunciado, a narrativa desse trecho vai gradativamente se reestabilizando. Curiosamente, essa organização sintática de direções tensivas parece ser a mesma do capítulo seguinte, “The gold watch”, que, ao lado de “Vincent Vega and Marsellus Wallace’s wife”, ocupa o centro de *Pulp Fiction*.

Esse trecho, que se inicia com uma estratégia de denúncia ficcional já discutida neste artigo (*fade out* seguido de *fade in*), utiliza-se de um *flashback* na construção dos traços definidores de Butch, personagem principal do capítulo. O *flashback* remete a um momento

da infância de Butch, em que um capitão (Koons) que lutou na guerra com seu pai entrega ao garoto um relógio de ouro como uma herança que o seu progenitor, morto na guerra, lhe havia deixado. A situação, que remete a um drama de guerra, parodia o gênero, tornando-o cômico com estratégias como a fala do capitão Koons em que ele diz que o pai de Butch e ele mesmo haviam escondido o relógio de ouro em seu ânus para que os vietcongues não o confiscassem. Contudo esse momento do filme não se presta apenas ao risível, mas também para colocar em destaque o elemento desencadeador das complicações desse capítulo. Esse destaque também ocorre em outros momentos, como quando aparece a legenda com o título “The gold watch”, que ainda desempenha o papel de acusar a ficcionalidade da narrativa.

Após o *flashback*, nos deparamos com a fuga de Butch após uma luta de boxe que ele havia ganhado – e até matado o rival – apesar de haver se comprometido com Marsellus Wallace, que permitiria ser derrotado em troca de dinheiro. Butch entra em um táxi cuja motorista parece ter bastante interesse na morte do oponente do boxeador. O lutador, que não sabia que havia matado o outro competidor, tem uma reação bastante comum aos personagens que constituem *Pulp Fiction*, uma quase indiferença ao fato. Butch lamenta rapidamente o fato, mas logo volta a seu foco, a fuga. Outro ponto relevante na corrida de táxi é a técnica de *back projection* utilizada na cena, remetendo ao Cinema dos anos 40, quando não havia técnicas mais sofisticadas de projeção de fundo. Essa estratégia é bem próxima do que ocorre no capítulo anterior, quando Mia desenha no ar um quadrado.

O boxeador segue para um hotel no qual se encontra Fabienne, sua companheira amorosa. Nesse trecho, podemos notar mais uma vez a mescla, nos diálogos, de assuntos banais (como sobre tamanhos de barriga, lições de espanhol etc.) e temas violentos (como a possível retaliação que podem sofrer os personagens por terem traído a confiança de Marsellus), que, como já vimos, aponta para o caráter de rotina da película. No hotel, contudo, Butch percebe que Fabienne se esqueceu de colocar em suas malas de fuga o relógio que ele havia ganhado de herança do pai, e a trama começa, então, a se desajustar. A perda desse objeto-valor de enorme importância para Butch – pois que parece constituir sua identidade enquanto sujeito – exige dele uma atitude imediata. Assim, o personagem, mesmo correndo o risco de ser morto pelos capangas de Marsellus, que o procuram após a sua traição, volta a seu apartamento para recuperar o relógio.

As coisas se desenrolam de modo aparentemente calmo: Butch recupera o relógio e, mesmo quando um possível antissujeito parece se impor em seu percurso narrativo, este é rapidamente eliminado. É o que acontece com Vincent Vega, morto em uma cena absurda. O capanga – como sempre, relaxado – esquece sua arma em cima da pia da cozinha enquanto vai ao banheiro. Esse ato de desleixo é o suficiente para que o boxeador se apodere da pistola e retire da narrativa Vincent, personagem que tende a distender o espaço tensivo do filme. Esse gesto não apenas reitera o caráter apático (átono) do capanga, mas também dá ao espectador um prenúncio daquilo que em seguida irá acontecer: o encontro inesperado de Butch com Marsellus Wallace. Novamente em conjunção com o valor que tanto lhe era caro, Butch, em seu trajeto de volta para o hotel, já se sente plenamente imerso no universo da *rotina*. É o aparecimento inusitado de Marsellus, portanto, o verdadeiro ponto de fratura do capítulo, que desencadeará um violento confronto entre os dois; o resultado final desse embate é, porém, absolutamente absurdo e, por isso mesmo, cômico: em meio à briga, Butch e Marsellus acabam entrando em uma loja cujo proprietário é um estuprador sádico e os dois se veem, afinal, reféns do pervertido comerciante e de um comparsa. A cena, apesar de tratar de uma temática chocante, se utiliza de mecanismos, como a caracterização dos reféns – que

lembram leitões prontos para serem assados (ver Figura 12) –, para criar humor e tornar a atenuação da extensidade menos vigorosa.



Figura 12

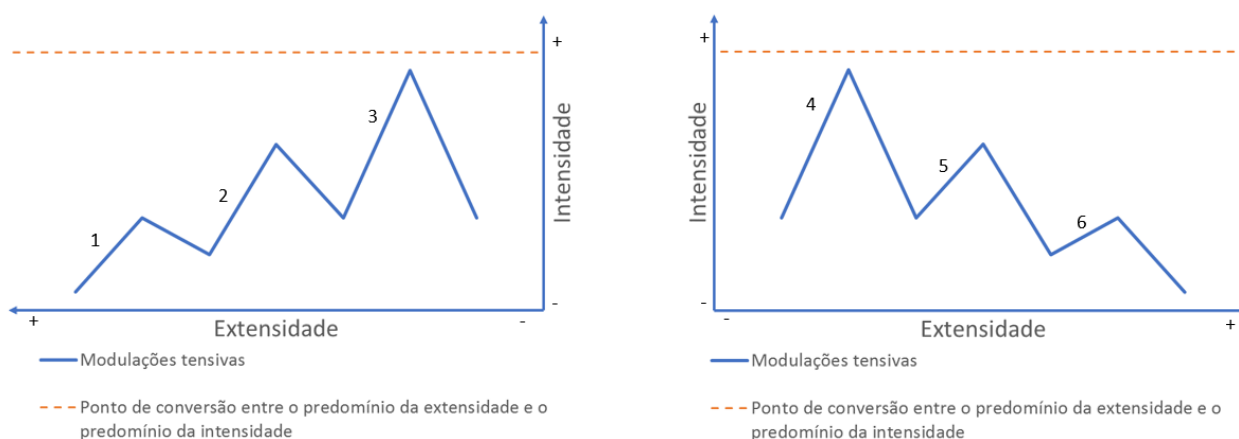
Butch, porém, consegue escapar do ataque dos violadores e libertar Marsellus. Por ter salvado o chefe de um estupro, o boxeador acaba selando com ele um contrato fiduciário e apaziguando as coisas, de modo que a relação entre os dois, que antes se estabelecia hierarquicamente, agora se dá em um mesmo patamar actancial. Ocorre com Marsellus, assim, o mesmo que, no capítulo anterior, aconteceu com Mia: ambos os personagens, no começo de cada trecho, configuram-se como destinadores-sancionadores com pleno domínio sobre a trama, mas que, ao final, são tão comuns, rotineiros e banais quanto qualquer outro actante da narrativa. Como podemos observar, essa parte do filme apresenta efetivamente um esquema de modulações tensivas equivalente ao de “Vincent Vega and Marsellus Wallace’s wife”. Por fim, o boxeador retorna ao hotel e vai embora de moto com Fabienne na garupa.

É relevante notar, nesse ponto, a eficácia da estratégia de embaralhamento cronológico ao longo de *Pulp Fiction*. O trecho de que tratamos agora é, cronologicamente, o último do filme, mas não poderia ser apresentado como o final, visto que, se assim o fosse, a película seguiria o padrão de filmes standard de ação, em que o “mocinho” e sua amada fogem do grotesco e violento universo do vilão em direção a uma vida feliz. Já intuímos, no entanto, que não é assim que as coisas se dão com Tarantino: em *Pulp Fiction*, a violência sai de nossa perspectiva assim como entrou, rotineira, e tudo termina como começou.

3 Palavras finais

Notamos, enfim, que um certo padrão se deixa entrever por trás da aparente desorganização de *Pulp Fiction*. Embora não siga uma ordem cronológica, o filme parece se estruturar especularmente: o primeiro capítulo, “Prologue”, segue uma direção ascendente, ao passo que o último, “Epilogue”, vem resolvê-lo em um percurso que vai do “assomo” ao estado. O mesmo ocorre com a segunda e a quinta parte, porém com alguns *mais a mais* de intensidade, que,

como vimos constantemente dizendo, embora se façam presentes, não chegam a ser nunca desestabilizantes. Finalmente, os capítulos três e quatro, ocupando o núcleo da película, parecem ser os mais autônomos e tônicos, uma vez que, completos, possuem seus próprios movimentos de ascendência e descendência. Vejamos os gráficos abaixo:



Legenda dos gráficos – divisão dos capítulos de *Pulp Fiction*:

- | | |
|---|--------------------------|
| 1: The dinner – prologue | 4: The gold watch |
| 2: Royale with cheese | 5: The Bonnie situation |
| 3: Vincent Vega and <u>Marsellus Wallace's wife</u> | 6: The dinner - epilogue |

Tudo se passa, assim, como se *Pulp Fiction* simulasse a própria estrutura do campo de presença, em que os capítulos mais próximos dos horizontes (“Prologue” e “Epilogue”) são mais marcados pela forte presença da dimensão da extensidade, enquanto os trechos do meio do filme (“Vincent Vega and Marsellus Wallace’s wife” e “The gold watch”), próximos do centro do campo, têm a presença da extensidade minimizada.

Devemos, por fim, dizer que, em nossa análise, podemos ter sido por vezes repetitivos, mas corremos esse risco com o propósito de sermos, na verdade, *exaustivos*, já que um dos nossos principais objetivos aqui é mostrar como diferentes mecanismos cinematográficos podem ser mobilizados com vistas a um mesmo efeito de sentido – no nosso caso, a estetização da violência, o exercício do acontecimento, a inteligibilização do afeto. E, mesmo tendo a exaustividade como meta, estamos cientes de que ainda muito há a dizer a respeito de *Pulp Fiction*, sendo este trabalho apenas um primeiro convite para um estudo mais minucioso sobre os fascinantes modos como toda a filmografia de Quentin Tarantino aborda tensivamente a violência.

Supomos, enfim, que a orientação da presente análise, se expandida para o exame de outros filmes de Tarantino, revelaria que a obra do diretor americano pode ser apontada como “uma demonstração inequívoca de que, muitas vezes, a reflexão científica e o pensamento artístico concorrem para o mesmo objetivo último de sondagem dos mistérios do imaginário”, tal como fez Tatit (2010, p. 12) com relação à produção de Guimarães Rosa. Afinal, assistimos aos filmes de Tarantino e espantamo-nos com a inteligência de um cineasta que, com trabalhos do começo da década de 90, já parecia operar de acordo com uma gramática tensiva. Eis

um realizador consciente da geração dos efeitos sensíveis de sentido a partir da regulação da tensividade num texto fílmico, é o que nos resta dizer. ●

Referências

- BAPTISTA, Mauro. *O cinema de Quentin Tarantino*. 2 ed. Campinas: Papirus, 2013.
- FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e Significação*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÈS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. 2 ed., 3 reimpressão. São Paulo: Contexto, 2016.
- GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das Paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*. Trad. Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.
- HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro Salles de. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- PULP Fiction: Tempo de violência. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender. EUA: Miramax Films, 2004.
- SARAIVA, José Américo Bezerra. Acontecimento e exercício: as cidades de Santo Amaro da Purificação, Bahia e Londres na obra de Caetano Veloso. In: MENDES, Conrado Moreira; LARA, Glaucia Muniz Proença (Orgs.). *Em torno do acontecimento: uma homenagem a Claude Zilberberg*. Curitiba: Appris, 2016.
- TATIT, Luiz. *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- ZILBERBERG, Claude. *Elementos de Semiótica Tensiva*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

Dados para indexação em língua estrangeira

Santos e Silva, Gabriela dos; Queiroz, Zeno

The exercise of the event: the aestheticization of the violence in *Pulp Fiction*

Estudos Semióticos, vol. 14, n. 3 (2018)

ISSN 1980-4016

Abstract: *Based mainly on the tensive theory developed by Claude Zilberberg, this paper aims to investigate what cinematographic procedures are adopted in Pulp Fiction to modulate the effects of sense caused by the violence, in order to examine the ways in which extensity and intensity are articulated in the construction of the tensive space of the filmic utterance and how this affects the aesthetic experience of the spectator. Initially, it is perceived that the violence is immersed in a system based on the regularity, so that intensive variations are controlled by the extensity dimension, hardly a saturation of intensity occurring and, therefore, never being attributed to the violence a status of event. Tarantino seems to invest in tempos, tonicities, temporalities and spatialities adequate for the exercise of intelligibility, that is, he uses procedures that promote more the cognitive apprehension of the violent scenes than his affective experience, which would enable the viewer to enjoy the work in the rational dimension predominantly. In this way, from very recent semiotic studies and, in our view, extremely adequate for our purposes, we intend to expand the field of discussion about a very peculiar aspect of Quentin Tarantino's works and shed light on issues that can - and should - be developed in future researches.*

Keywords: *semiotics; tensiveness; cinema; violence; Tarantino.*

Como citar este artigo

Santos e Silva, Gabriela dos; Queiroz, Zeno. O exercício do acontecimento: a estetização da violência em *Pulp Fiction*. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: (www.revistas.usp.br/esse). Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes, José Américo Bezerra Saraiva e Eliane Soares de Lima. Volume 14, Número 3, São Paulo, dezembro de 2018, p. 112-133. Acesso em “dia/mês/ano”.

Data de recebimento do artigo: 17/06/2018

Data de sua aprovação: 13/11/2018
