



Grindhouse: entre o Cult e o B?¹

Renato Bressan²

Universidade Federal de Juiz de Fora

Resumo: Este artigo pretende analisar *Grindhouse*, projeto que estreou em 2007 nos EUA e foi realizado pelos cineastas Quentin Tarantino e Robert Rodriguez. Num primeiro momento apresentaremos algumas definições relativas às expressões “B” e “Cult” para que, na etapa seguinte, possamos contextualizar como o projeto nos remete à *Nouvelle Vague* e aos primeiros filmes de *Jean-Luc Godard*. Por fim, analisaremos *Grindhouse* e suas peculiaridades, levando em conta o panorama cinematográfico contemporâneo e as modificações tecnológicas e/ou culturais recentes.

Palavras-chave: Grindhouse; Cult; Filme B; Nouvelle Vague; Godard

Introdução

Em 28 de janeiro de 2007, o escritor Whitney Joiner explicava o que os diretores Quentin Tarantino e Robert Rodriguez pretendiam com o projeto *Grindhouse*:

Na visão dos cineastas, "Grindhouse" é um presente àqueles que esqueceram, ou perderam, a experiência de assistir filmes de gênero B, como os que eram exibidos nas décadas de 1950, 1960 e 1970, os quais vendiam o que não era explorado pelos grandes estúdios: geralmente sexo e sangue derramado. Os filmes, frequentemente exibidos um após o outro, tinham cartazes pomposos que prometiam mais do que suas absurdas produções de baixo orçamento poderiam oferecer (...) Às vezes, até os locais de exibição eram assustadores³(JOINER, 2007).

Considerando estas informações, analisaremos quais as relações de *Grindhouse* com os termos B e Cult, e como o projeto nos remete à *Nouvelle Vague* e aos primeiros filmes de Jean-Luc Godard.

¹ Trabalho apresentado no GT – Comunicação Audiovisual, do Iniciacom, evento componente do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. Artigo produzido sob a orientação do Prof.Dr. Nilson Alvarenga (UFJF) e em co-autoria com Marcela Casarin, mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGC/UERJ) E-mail: marcela.casarin@gmail.com.

² Estudante de Graduação do 7º Período do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET), vinculado ao MEC/SESu. E-mail: renato.bressan@yahoo.com.br.

³ Livre tradução de: “By the filmmakers’ lights “Grindhouse” is a gift to moviegoers who miss, or missed, the experience of watching B-grade genre pictures of the sort that in the ’50s, ’60s and ’70s sold what the big studios wouldn’t: usually sex and gore. The films, often shown back to back, were plugged with garish posters that promised more than their pathetically low budgets could deliver. (...) The theaters too were sometimes a fright”.



Do B ao Cult

Apesar de nos dias de hoje os termos *B-movie* (filme B) e *Cult*, quando utilizados para classificar determinada produção cinematográfica, pareçam não ter uma diferença significativa, é possível assinalarmos a que se refere cada uma dessas expressões.

A idéia de caracterizar um filme como B surgiu no início da década de 1930, época da Grande Depressão nos EUA e da *Golden Age* de Hollywood⁴. Nesse período, uma estratégia bastante comum dos pequenos estúdios era a exibição de sessões duplas (*double feature*), isto é, “dois filmes ao preço de um”, na tentativa de atrair um número maior de pessoas aos cinemas – um desses filmes, o “A”, possuía um orçamento alto (a partir de 400 mil dólares) e era a atração principal da casa, sendo, por isso, considerado de melhor “qualidade” e o último a ser exibido; o outro, por ter sido feito com um orçamento baixo (entre 50 e 20 mil dólares), por uma equipe pequena, com atores e diretores pouco conhecidos, era classificado como “B”.

Tal estratégia, uma das inúmeras promovidas pelos estúdios independentes, era motivada pelas leis de mercado da época, as quais estavam nas mãos das cinco principais companhias: MGM (Metro-Goldwyn-Mayer), Paramount, Warner Brothers, 20thCentury Fox e RKO (Radio-Keith-Orpheum). A principal prática financeira da década, envolvendo estúdios de cinema, ficou conhecida como “*block booking*” (ou “aluguel por lote”): um sistema de vendas de múltiplos filmes ao preço de lote único. Sob essa regra, os proprietários de estúdios pequenos eram forçados, pelas grandes companhias, a alugar filmes que, na maioria das vezes, ainda não tinham sido feitos (*blind selling*).

Segundo o estudioso A.C. Gomes de Mattos, os exibidores independentes também eram obrigados a alugar alguns curtas-metragens como condição para obter os longas (*full line forcing*) e ainda deviam seguir um calendário fixo com as datas em que podiam passar seus filmes (*designated play dates*). (MATTOS, 2003, p.15-16)

⁴ A década de 1930 (assim como grande parte dos anos de 1940) foi nostalgicamente rotulada de “A Era de Ouro de Hollywood” (apesar de a maioria dos filmes da época ter sido feita em preto e branco). Nos anos de 1930 houve a revolução do som e das cores, o avanço do cinema falado e o desenvolvimento dos filmes de gênero (gangster, musical, documentário, biográfico, sócio-realista, comédia, western, terror etc.). Era o fim do Cinema Mudo. Por volta de 1933, os efeitos econômicos da Depressão foram muito fortes, o que levou à diminuição do público nos cinemas. (DIRKS, 2008)



No ano de 1935, 85% dos cinemas americanos exibiam sessões duplas. Em grande parte dessas casas, um único ingresso valia por três ou mais horas de atrações; durante esse tempo o espectador podia assistir: dois filmes (geralmente A e B), um curta-metragem, um documentário e *trailers*. Com o estabelecimento desse tipo de negócio, estúdios como MGM e RKO criaram filiais exclusivamente voltadas para a produção de filmes B – estas filiais não tiveram vida longa, pois os gastos com produções “A” subiriam ainda mais nas décadas seguintes.

Por outro lado, estúdios menores como Republic Pictures e Monogram Pictures continuaram produzindo filmes de baixo orçamento – tais empresas, na época, foram enquadradas na chamada *Poverty Row*, ou seja, a “linha da pobreza” dos estúdios, justamente por se especializarem em filmes B. (BRITANNICA, 2008).

Com o estabelecimento desses estúdios, outra característica das produções B poderia ser ratificada: a duração relativamente curta. Enquanto os filmes das companhias maiores tinham cerca de 80 minutos ou mais, as empresas da “linha da pobreza” produziam filmes com pouco mais de uma hora de duração⁵.

Para Mattos, o conceito de filme B se aplica a quatro tipos de produções:

1) *Programmers*: filmes produzidos pelas grandes companhias, e ocasionalmente por companhias menores, que, dependendo de suas características, poderiam ser programados tanto na categoria A quanto na B, possuíam duração entre 65 e 80 minutos, com orçamento entre 100 a 200 mil dólares ou mais;

2) Filmes B das grandes companhias: produções destinadas a suprir necessidades de exibição e reduzir as despesas gerais, mantendo as instalações e o pessoal contratado constantemente ocupado;

3) Filmes de companhias independentes mais expressivas: incluía os filmes de estúdios secundários que desfrutavam de algum respeito na indústria como a Republic, Monogram, Grand Nacional, PRC etc.;

4) Filmes das companhias independentes menos expressivas: devido à sua natureza transitória, à falta de recursos e ao acesso limitado às instalações e equipamentos necessários, essas companhias faziam filmes que muitas vezes nem podiam ser equiparados aos B, mas sim classificados como filmes C ou Z; esses filmes

⁵ Joel Finler analisou o tamanho médio dos filmes lançados em 1938 e chegou aos seguintes números: MGM, 87.9 min.; Paramount, 76.4 min.; 20th Century-Fox, 75.3 min.; Warner Bros, 75 min.; RKO, 74.1 min.; United Artists, 87.6 min.; Columbia, 66.4 min.; Universal, 66.4 min.; Grand Nacional, 63.6 min.; Republic, 63.1 min.; Monogram, 60 min. (WIKIPEDIA, 2008A).



eram chamados *quickies*, feitos em uma semana por uns poucos mil dólares (MATTOS, 2003, p.18-22).

Alguns gêneros se tornariam comuns em filmes de baixo orçamento: entre os anos de 1930 e 1940, houve o predomínio do *western*, filmes de gangster e *thrillers* policiais (ou *noir*); durante os anos de 1950 (influenciados pela Guerra Mundial), filmes de ficção científica e terror; e na década de 1960 e 1970, os chamados “*exploitation films*”⁶ – filmes de exploração que, na maioria das vezes, apelavam para assuntos recalcados pela sociedade, como violência, drogas, sexo etc. – foram as principais demandas dos estúdios menores.

Com o passar dos anos e as mudanças tecnológicas e/ou culturais, o termo *B-movie* foi perdendo seu sentido original. Na década de 1970, o presidente da Monogram (a qual mudou de nome para Allied Artists, em 1953), Steve Broidy, resumia muito bem qual era a situação conceitual da expressão: “O que existe hoje (...) são filmes que começam como B e terminam como A e filmes que começam como A e terminam como B. Todo filme A malsucedido é um filme B. Ele simplesmente cai para esta categoria automaticamente”. (*apud* MATTOS, 2003, p.65).

Em relação à *Cult*, a expressão surgiu nos EUA em 1980 com o livro “*Cult Movies*”, do crítico Danny Peary. O termo foi criado para classificar determinado filme que teve pouco ou nenhum sucesso comercial durante seu lançamento, mas que, algum tempo depois, angariou um pequeno, porém fiel, grupo de fãs, comumente, obsessivos.

Segundo Peary, “ao contrário do típico filme hollywoodiano, o *Cult* nasce na controvérsia, sendo justificado por argumentos que ultrapassam qualidade, tema, talento e outros tópicos”. Para o autor, “os fãs do *Cult* se sentem privilegiados por terem descoberto alguma característica singular, em determinado filme, que foi esquecida pela crítica e pela média de espectadores – alguma coisa que o torna extraordinário”⁷ (PEARY, 1981 *apud* WIKIPEDIA, 2008B).

Entre alguns filmes *Cult* da lista de Peary estão: *Casablanca* (1941); *Cidadão Kane/Citizen Kane* (1941); *Halloween* (1978); *A Noite dos Mortos Vivos/Night of the*

⁶ De acordo com Mattos, o termo *exploitation* (exploração) “sempre teve três sentidos: 1.O processo de promoção e publicidade que acompanha o lançamento de um filme; 2. O diálogo que o filme estabelece com seus espectadores (diz-se que um filme que ‘explora’ um determinado público quando reflete na tela as suas expectativas e os valores); 3. Uma espécie particular de filme, que nem sempre tinha uma conotação negativa [...] ‘filmes com algum assunto oportuno ou controverso que podiam ser explorados pela publicidade’]” (MATTOS, 2003, p.44)

⁷ Livre tradução de “*Cult films ‘are born in controversy, in arguments over quality, theme, talent and other matters. Cultists believe they are among the blessed few who have discovered something in particular that the average moviegoer and critic have missed – the something that makes the pictures extraordinary’*”.



Living Dead (1968); *2001: Uma Odisséia no Espaço/2001: A Space Odyssey* (1968); *Meu Ódio Será Tua Herança/The Wild Bunch* (1969), entre outros.

É interessante notarmos que *A Noite dos Mortos Vivos* – típico *B-movie* independente, escrito e dirigido por George A. Romero, com um baixíssimo orçamento para a época (114 mil dólares) e o gênero terror/ficção científica – está ao lado de filmes como *2001*; o qual possui um orçamento superior a dez milhões de dólares, foi produzido por um grande estúdio (MGM) e dirigido pelo famoso Stanley Kubrick⁸.

Por isso, quando falamos em Cult, forçosamente, estamos considerando que um filme qualquer foi assim classificado por determinada(s) pessoa(s), tendo em vista tal(is) motivo(s) – montagem, narrativa, orçamento, temática etc. – com base nas peculiaridades da cultura e do período histórico nos quais esta(s) pessoa(s) se situa(m) durante esse processo de valorização/classificação. (ou seja, qualquer filme pode ser Cult, dependendo apenas da existência de alguém para “cultuá-lo” ou defini-lo como tal, em dado espaço-tempo).

Se os termos B e Cult adquirem diferentes acepções em cada momento histórico, é importante estabelecermos um parâmetro para que seja possível entender, de maneira geral, como tais conceitos operariam hoje em dia. Nesse sentido, pode-se dizer que “Cult” diz respeito a uma divisão da crítica (alguém o considera assim), enquanto “B” se refere, sobretudo, a uma divisão de mercado (baixo orçamento) – agora, não importa qual a duração do filme nem o tipo de conteúdo explorado (filmes de terror, gangster ou mesmo os chamados *exploitation* também são produzidos por grandes estúdios, sob custos elevados).

***Nouvelle Vague* e Godard: do B ao Contemporâneo**

Até hoje existe um preconceito muito forte em relação aos filmes independentes e de baixo orçamento, tanto em relação aos antigos quanto aos contemporâneos. Porém, no início de 1950, um novo movimento cinematográfico surgiria na França e mudaria essa perspectiva – a *Nouvelle Vague*.

Em um primeiro momento, os jovens críticos da revista *Cahiers du Cinéma*, se lançaram contra a indústria do cinema francês – que dava plenos poderes ao produtor – e o comparavam ao cinema norte-americano, o qual era tido, até a época do Pós-Guerra,

⁸ IMDB, 2008



como precursor das inovações cinematográficas. No entanto, com a volta do cinema norte-americano para as telas européias, no fim da Segunda Guerra, os cinéfilos e críticos se decepcionaram. O tradicional desejo do filme norte-americano na França se esvai uma vez que os americanos enviam apenas seus filmes de segunda categoria. Passado o impacto inicial, porém, esses mesmos críticos perceberam que o filme classificado como B não era necessariamente inferior ao A, e que, no fundo, essa denominação pouco importava.

Para A.C. Gomes de Mattos, diretores de Bs como Edgar Ulmer, Phil Karlson, Joseph Lewis conseguiam fazer proezas mesmo com condições orçamentárias mínimas. Segundo o estudioso, ao perceberem “a marca pessoal (melhor dizendo, idiossincrática) que esses diretores davam aos seus trabalhos foi que os críticos franceses começaram a celebrar o filme B americano e a formular a sua famosa Teoria do Autor” (MATTOS, 2003, p.36).

Uma concepção básica para se entender a pretensão da *Nouvelle Vague* e o cinema que estava prestes a surgir na França pode ser exemplificada através das palavras de Jean-Pierre Melville:

[Trata-se de] um hábil sistema de produção em locais naturais, sem astros nem estrelas, utilizando menos que uma equipe mínima, filme ultra-rápido, sem garantia de distribuição, sem autorização e sem obrigações de qualquer espécie (apud REISZ e MILLAR, 1978, p.336).

Por esse viés, veremos que a *Nouvelle Vague* foi, antes de mais nada, um movimento a favor do B. Porém, este termo assume uma concepção mais ampla, podendo corresponder tanto aos filmes de baixo orçamento, independentes, realizados pelos integrantes do grupo – por exemplo, *Nas garras do vício/Le Beau Serge* (1959) de Claude Chabrol e *Os incompreendidos/Les 400 Coups* (1959) de François Truffaut, ambos financiados pelos próprios diretores – quanto à sua postura crítica, calcada no experimental, na revolta contra alguns padrões e tradições (isto é, contra um cinema estabelecido pela indústria cultural e espetacular, conforme ditava sua posição marxista) – B versus A.

Em um dos textos que impulsionaram a *Nouvelle Vague* e o *Cinéma d’Auteur*, o manifesto “*Uma Certa Tendência do Cinema Francês*”, publicado em 1954, François Truffaut ataca o que ele chama de “Tradição de Qualidade” e o seu “realismo psicológico”, o qual, segundo o crítico, deixava a linguagem do cinema obstruída pela



literatura e era, ao mesmo tempo, infiel aos livros que adaptava e à realidade que tentava representar – daí a idéia de que o diretor deveria escrever seus próprios roteiros e filmes, da maneira mais pessoal possível.

O chamado realismo poético francês, através, sobretudo, de Jean Renoir nas décadas de 1930 e 1940, havia influenciado os filmes de Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Eric Rohmer, entre outros “vaguistas” – mas as influências não se limitavam ao cinema da França.

Além do uso de técnicas modernas, como profundidade de campo, câmera na mão, *travelling*, plano-sequência, etc. os cineastas do grupo também trouxeram inovações. Segundo Ken Dancyger:

Desde a *Nouvelle Vague*, o *jump-cut*⁹ transformou-se simplesmente em um recurso de montagem aceito pelo público. Eles aceitaram a noção de que a descontinuidade poderia ser usada para retratar uma visão menos estável da sociedade ou de uma personalidade, ou poderia ser aceita como um aviso. Isso alerta os espectadores de que eles estão assistindo a um filme e devem ter cuidado com a manipulação (...) O *jum-cut* foi trazido para o cinema pelos filmes da *Nouvelle Vague* (DANCYGER, 2003, p.137).

Embora cada um dos seis principais diretores do movimento tenha desenvolvido um trabalho peculiar e de grande valor histórico para o Cinema, seria Jean-Luc Godard aquele que ratificaria as aspirações do grupo, ao levar a sério o que Truffaut dizia em 1960: “o mínimo que se pode esperar de um diretor de filmes é que seja um artista, completo ou não, e dê mostras de um mínimo de ambição” (TRUFFAUT, 2005, p.18).

Apaixonado por cinema e disposto a subverter, Godard foi capaz de ir do clássico ao moderno, sem deixar de voltar a si mesmo e ir além. Sua admiração pelos filmes de gênero e sua preocupação em questionar a história cinematográfica (e da arte em geral) o levaram a adotar um estilo intertextual, metalingüístico e repleto de citações. Afinal, não se pode deixar de lembrar que, como a grande parte dos críticos e diretores de sua geração, Godard leu muito, e os seus filmes estão cheio de alusões literárias e filosóficas (REISZ e MILLAR, 1978, p. 361), além, claro, de referências cinematográficas.

Em *Açossado*, filme dedicado à Monogram Pictures, essas referências iriam ao extremo, onde Godard lançaria as regras de seu cinema anti-regras (p.ex: citação de nomes como Renoir, Faulkner, Bogart etc.). Para a crítica francesa, Godard se baseava

⁹ *Jump-cut* significa corte descontínuo ou quebra de eixo. Esta técnica foi muito utilizada em *Os Incompreendidos* (Truffaut), filme que lançou a *Nouvelle Vague*.



até em notícias do jornal. A grande referência, porém, é o cinema *noir*: *Acosado* se apresenta quase como um subgênero, o filme de gangster intelectual. Ou, como diriam Reisz e Miller, Godard “tem o desprazer de apresentar ao espectador filmes altamente intelectuais com a estrutura de um filme sensacional norte-americano de segunda categoria” (REISZ E MILLAR, 1978, p. 362).

Como exemplifica André de Leonés:

O marginal interpretado por Jean-Paul Belmondo vive o que poderíamos chamar de “anti-tragédia”, onde a sucessão de gestos a atos sem qualquer motivação aparente, sejam eles um assassinato ou erguer a saia de Jean Seberg, parece ser a regra. Mesmo o seu fim desgraçadamente reles, morto pelas costas e em plena rua, é (...) desmontado pelas caras e bocas que faz antes de, afinal, morrer (LEONES, 2008).

Porém, a complexidade dos personagens de Godard talvez não fosse possível caso o diretor não tivesse se preocupado em contar várias histórias ao mesmo tempo, incluindo aí sua própria história e a do cinema – isso também fica bastante claro em *Alphaville* (1965) e *O demônio das onze horas/Pierrot le fou* (1965).

Através de uma linguagem, digamos, pós-moderna, o diretor conseguiu agregar diversos meios de comunicação e manifestações artísticas em seus filmes. *Pierrot le fou* representa extrapola esse contexto ao apresentar um cinema que se apropria de meios como teatro, música, literatura, televisão, revista, jornal, pintura e do próprio cinema, implícita e explicitamente.

Essa postura autocrítica e multiface tornou admissível a convivência de vários gêneros em um só filme: *thriller*, comédia, romance, drama em *Acosado* e *Pierrot Le Fou*; ficção científica, *thriller* e drama em *Alphaville* – o que confirma a idéia de um “cinema de autor”, uma vez que o diferencial dessas obras passa a ser, justamente, a atitude de Godard.

Em *Atirem no Pianista/Tirez sur le pianiste* (1960), Truffaut também exemplifica esse maneirismo ao apresentar, de uma só vez, uma história de amor (a paixão de Charlie pela garçonete Lena, vivida por Marie Dubois), um conto policial (o irmão de Charlie se envolve com bandidos), e uma comédia (o que acontece após a cena onde o criminoso jura pela sua mãe “mortinha” é um exemplo). Ao contrário da irreverência política dos filmes de Godard, Truffaut traz para as telas humor. Um humor que aposta na simplicidade, sem deixar de lado um certo ar melancólico do personagem. Os grandes dramas – os perseguidores, o assassinato, o amor mal sucedido, a dupla



identidade – são apenas o ensejo para as, paradoxalmente, cômicas e trágicas situações presentes. Logo, aparecem cenas com drama, comédia, ação e até cenas que homenageiam o cinema-mudo (como o rosto do dono do bar em três íris).

Nesse contexto, é lícito dizer que a *Nouvelle Vague* não só partiu do B e foi ao Cult, como também conseguiu, sobretudo com Godard, manter-se influente em uma geração de cineastas cinéfilos contemporâneos, como Brian DePalma, Joel e Ethan Coen, e Quentin Tarantino – seja pela metalinguagem e citações, seja pela mistura de gêneros.

***Grindhouse*: do Contemporâneo ao B**

De acordo com o dicionário Merriam-Webster, o termo “*grind house*” data de 1927 e significa “cinema de aparência desprezível que possui exhibições sem intervalo, sobretudo, de filmes com conteúdo pornográfico ou violento¹⁰” (MERRIAM-WEBSTER, 2008).

Todavia, a expressão tem um significado mais específico. Como explica o cineasta Felipe Guerra, “*grind house*”:

...é o apelido de algumas salas de cinema dos Estados Unidos especializadas em passar filmes de qualidade duvidosa - pelo menos para os (...) fãs de produções classe A. Estes cinemas eram o reduto dos "exploitation movies" (produções sensacionalistas com muito sexo e violência), dos filmes bagaceiros de kung-fu ou spaghetti western porcamente dublados em inglês, das aventuras baratas com perseguições automobilísticas, dos sangrentos filmes de horror italianos, entre outros. Não eram salas chiques, mas sim pulgueiros em bairros pobres das grandes metrópoles, e que viviam do negócio "veja dois filmes pelo preço de um". Os primeiros cinemas grindhouse surgiram na metade dos anos 60, mas foi durante a década de 70 que o negócio se tornou uma febre (GUERRA, 2007).

Inspirados por esse cenário, o qual praticamente desapareceu a partir do desenvolvimento tecnológico (TV, vídeo cassete, DVD, *Internet*) e da conseqüente mudança dos costumes americanos, Quentin Tarantino e Robert Rodriguez lançaram *Grindhouse*. Para melhor exemplificarmos o projeto, vamos dividi-lo em três momentos distintos:

¹⁰ Livre tradução de: “*an often shabby movie theater having continuous showings especially of pornographic or violent films*”



a) *Primeira Fase*: Corresponde à pré-estréia¹¹ e ao período em que *Grindhouse* esteve em cartaz nos cinemas dos EUA. (Será nesse espaço de tempo que os diretores colocam em prática a idéia original do projeto).

b) *Segunda Fase*: Período em que *Grindhouse* sai de cartaz nos EUA e se divide em dois filmes independentes – os quais foram reeditados, isto é, cenas e/ou efeitos foram retirados ou inseridos, a duração de cada uma das produções foi alterada, entre outras modificações.

c) *Terceira Fase*: Lançamento de *Grindhouse* em DVD (este é um período que ainda está em andamento).

Com base nessa divisão, deter-nos-emos à análise da primeira fase, com ênfase nas exibições ocorridas nos cinemas dos EUA.

Ainda que alguns filmes anteriores, como *Pulp Fiction* (1994) e *Kill Bill* (2003, 2004), de Tarantino, e *El Mariachi* (1992) e *Sin City* (2005), de Rodriguez, confirmem a preferência dos cineastas e façam uma homenagem ao *exploitation*; *Grindhouse* explora o gênero de uma maneira diferenciada – ou melhor, de maneiras diferenciadas. Mais do que fazer um filme com sangue e sexo, os diretores se preocuparam em simular, pelo menos audiovisualmente, a experiência de se assistir filmes nas antigas *grind houses*.

Lançado nos EUA e Canadá, em 6 de abril de 2007, o projeto trouxe aos cinemas uma prática que nos remete aos idos de 1930, isto é, às sessões duplas. Com um único ingresso, o espectador garantia mais de três horas de atrações (191 min): além das obras principais (*Planet Terror/Planeta Terror*, de Rodriguez e *Death Proof/À Prova de Morte*, de Tarantino), alguns *fake trailers*¹², isto é, anúncios de filmes que ainda não tinham sido feitos, também eram exibidos. Os quatro *trailers* que passavam antes dos longas-metragens são *Machete*, dirigido por Rodriguez; *Werewolf Women of the S.S.*, de Rob Zombie, *Don't*, de Edgar Wright, e *Thanksgiving*, dirigido por Eli Roth – embora com temáticas distintas, todos esses *trailers* são *exploitation*.

Além de fazer publicidade e especulações sobre *Grindhouse*, principalmente na *internet* e nos cartazes afixados nos cinemas, alterar o formato de exibição das atuais sessões e reunir um grupo de cineastas que cultuam o gênero *exploitation* (e derivados),

¹¹ Consideramos como pré-estréia, pelo menos, os últimos três meses antes do lançamento. Esta foi uma época de muitas especulações sobre o projeto, houve divulgação na *internet* de diversos cartazes relacionados ao filmes, concursos para *trailers fakes* foram criados, etc. – todo esse espírito retoma o significado de *exploitation* (ver MATTOS, 2003, p.44).

¹² Em alguns cinemas, principalmente no Canadá, também foi exibido o *fake trailer* “*Hobo with a Shotgun*” (dirigido por Jason Eisener, John Davies e Rob Cotterill). Esse *trailer* ganhou um concurso promovido por Robert Rodriguez em fevereiro de 2007 (CBC, 2007).



os mentores do projeto foram obrigados a empregar diversos artifícios para que seus filmes formassem um “todo”, à altura daquilo que era motivo da homenagem.

Apesar de *Grindhouse* ter sido feito com um orçamento de aproximadamente 53 milhões de dólares e envolvido sete companhias (Dimension Films, Rodriguez International Pictures, Troublemaker Studios, The Weinstein Company, Dartmouth International, Eyetronics USA e Yer Dead¹³); vários efeitos foram utilizados para causar a impressão de que a produção dos filmes era precária, como por exemplo, imagem desfocada e/ou riscada, falhas no áudio, cenas cortadas e com a justificativa de “bobina faltando”, vinhetas de abertura com formato antiquado, entre outros.

Além disso, é possível identificarmos dois tipos de co-relação que tentam integrar *Planet Terror* e *Death Proof*:

a) Interna (entre obras): utilização de atores que interpretam o mesmo papel em ambas as produções [p.ex: Dr. Dakota Block (Marley Shelton), policial Michael Parks (Earl McGraw), as babás gêmeas (Elise e Elektra Avellan)]; locações comuns [p.ex: local onde se desenvolvem os acontecimentos (Texas), o hospital], e citações [p.ex: na cena em que o rádio de um carro, em *Planet Terror*, anuncia uma música em homenagem à morte de *Jungle Julia* (personagem de *Death Proof*)].

b) Externa (entre diretores): atores que fazem papéis diferentes em cada um dos filmes [p.ex: Rose McGowan (Cherry, em *Planet Terror*, Pam, em *Death Proof*), o próprio Quentin Tarantino (Warren, em *Death Proof*, Soldado Estuprador, em *Planet Terror*)]; produção e realização conjunta, de Tarantino e Rodriguez¹⁴.

Embora o estilo “envelhecido” e as co-relações, internas e externas, façam com que *Death Proof* e *Planet Terror* consigam uma espécie de unidade e/ou cumplicidade; o conteúdo de cada filme e a maneira peculiar de cada cineasta nos mostram que *Grindhouse* não deve ser visto apenas como um todo.

Enquanto *Planet Terror* apresenta a aventura de uma ex-dançarina, com uma perna-metralhadora, que salva o mundo de zumbis – misturando elementos de *A Noite dos Mortos Vivos* e *Fuga de Nova York /Escape from New York* (1981), este de John Carpenter –, *Death Proof* traz um assassino em série que se diverte matando garotas com o seu carro “à prova de morte” – aqui, o carro assume o papel da faca ou do revólver do homicida, em um contexto que remete a filmes de perseguições

¹³ IMDB,2008

¹⁴ Se considerarmos somente o tipo de co-relação que chamamos “externa”, veremos que esta inclui a “interna”. Porém, a distinção que fizemos deve ser vista apenas como recurso didático para tentarmos situar obras e autores.



automobilísticas como *60 Segundos/Gone In 60 seconds* (1974, HB Halicki) e *Corrida Contra o Destino/Vanishing Point* (1971, Richard C. Sarafian).

Com base nessas referências, é possível perceber como Tarantino e Rodriguez se distanciam: *Planet Terror* apela para o lado sobrenatural e fantasioso dos *exploitation*, o que pode ser visto através do uso excessivo de *chroma-key* e vários efeitos, analógicos e digitais (ex: metralhadora se torna prótese de uma perna; helicóptero corta as cabeças de zumbis com sua hélice; deformações e órgãos decepados em meio a muito pus e sangue etc.). Rodriguez, assim como no anterior *Sin City*, não faz medida dos recursos tecnológicos para conseguir os efeitos desejados. Na linha contrária, está *Death Proof*, que procura ressaltar, em grande parte do filme, o realismo das antigas produções e o risco de vida que os atores e/ou dublês corriam (ex: cenas de perseguição e batidas com carros reais, atriz/dublê Zoë Bell em cima do capô de um veículo em alta velocidade) – Tudo isso aliado aos diálogos *nonsense* repletos de referências e citações da cultura pop; marca registrada de Tarantino.

Existe ainda uma outra característica que faz de *Grindhouse* uma espécie de “antologia do B”: a metalinguagem e/ou citação explícita. Porém, mais uma vez, cada diretor usa recursos diferentes.

Em *Planet Terror* são, relativamente, poucas as passagens em que Rodriguez cita filmes antigos; a principal delas ocorre quando o personagem interpretado por Tarantino assiste, na TV, ao *trailer* real do filme *Women In Cages*, uma produção do gênero WIP (*Women in Prison*, ou mulheres na prisão) dirigida em 1971 por Gerardo de Leon¹⁵.

Já em *Death Proof*, a metalinguagem é muito mais freqüente. Nesse âmbito, até podemos dizer que o filme se assemelha a um ensaio de “como fazer uma autêntica obra de perseguição automobilística”. Alguns elementos podem exemplificar este contexto: o nome do personagem principal, *Stuntman Mike* – ou Dublê Mike, em português –, o qual é um dublê aposentado; passagens em que *Mike* fala sobre sua carreira e explica como os filmes de perseguição eram feitos sem uso de computação gráfica; citação explícita de *60 Segundos* e *Corrida Contra o Destino*, pelos próprios personagens; a dublê Zoë Bell que interpreta ela mesma em uma perseguição de carros; os modelos dos carros utilizados, entre outros.

¹⁵ GUERRA, 2007



Se em termos visuais os filmes estão repletos de citações, as trilhas sonoras não ficam de lado. Como explica Felipe Guerra, em *Planet Terror*, a idéia original de Rodriguez “era convidar o próprio John Carpenter para fazer a trilha sonora, mas ele recusou (...) Sendo assim, Rodriguez e Graeme Revell simplesmente copiaram os acordes típicos de Carpenter” (GUERRA, 2007).

Em *Death Proof*, Quentin Tarantino manteve o hábito de se apropriar de trilhas de outros filmes ao recuperar as faixas “*The Last Race*” da ficção científica *Village of the Giants* (1965, Bert Gordon), “*Sally and Jack*” de *Blow Out* (1981, Brian DePalma), “*Violenza in attesa*” do filme “*L’Uccello dalle Piume di Cristallo*” (1970, Dario Argento); “*Italia a mano armata*” do filme homônimo (1976, Franco Martinelli); “*Gangster History*” de *Piombo Rovente* (1957, Alexander MacKendrick), entre outras.

Em meio às excessivas citações de títulos, personagens, atores, músicas e passagens relacionadas aos filmes B, *Grindhouse* ainda abre espaço para, tal como nas produções da vanguarda francesa, fazer auto-citações (p.ex: Tarantino como personagem; toque de celular que lembra cena de *Kill Bill*); presença de atores não profissionais próximos aos realizadores (p.ex: diretor Eli Roth; Rebel Rodriguez, filho de Robert); e mistura de gêneros (p.ex: terror, ficção científica, comédia em *Planet Terror*; *thriller*, terror, ação, comédia em *Death Proof*).

Apesar de todo o planejamento, porém, vale lembrar que a idéia inicial da sessão dupla não deu certo nas bilheterias e os filmes acabaram divididos. Embora Tarantino e Rodriguez não tenham medido esforços para “transformar” as atuais salas de cinema em “réplicas” das antigas *grind houses* com o uso de uma projeção “envelhecida”, como explicamos acima, esta não era a única característica desses lugares. Havia todo um “clima *grind house*”, com pausa entre os dois filmes para troca de rolo, em que o espectador saía da sala para comprar pipoca ou fumar, havia cinéfilos interessados em discutir os filmes uns com os outros, e, enfim, todo um costume marcado pela década em questão – características estas, distantes da realidade dos cinemas *multiplex* de *shopping centers*.

Considerações finais

Talvez seja necessário um trabalho mais aprofundado para que possamos fazer a devida co-relação entre as obras anteriores de Quentin Tarantino e Robert Rodriguez e o projeto *Grindhouse*, sua concepção original e suas fases.



Mesmo que este artigo não seja conclusivo, podemos perceber que *Grindhouse* nos remete à *Nouvelle Vague* e, principalmente, ao cineasta Jean-Luc Godard por pelo menos dois motivos: a) apropriação da história dos filmes B; b) ratificação de um cinema de autor.

Apesar de *Grindhouse* se situar em um contexto quase oposto ao da *Nouvelle Vague* – seja por sua ligação com o cinema hollywoodiano contemporâneo, seja por envolver cineastas preocupados muito mais em (se) divertir do que em adotar uma postura engajada em relação ao cinema –, a semelhança com o movimento francês pode ser notada a partir das atitudes autorais do projeto.

Nunca a teoria do diretor-autor esteve tão em voga: Tarantino e Rodriguez são os responsáveis pelo roteiro, direção de fotografia e direção dos seus respectivos filmes; ambos participaram da produção de *Grindhouse*, e Rodriguez ainda compôs a trilha sonora de *Planet Terror* e ajudou a editá-lo.

Um dos diferenciais de *Grindhouse*, que nos remete à vanguarda francesa, é o fato de que os diretores recuperaram um cinema que ficava à margem do grande público e o fizeram de maneira inédita, tanto em relação ao projeto como um todo, quanto em suas partes (*Death Proof* e *Planet Terror*).

Ao desenvolver *Grindhouse* baseados em um conceito – isto é, na tentativa de simular a experiência de fruição do público das *grind houses* dos anos de 1960 e 1970 – e ao intervir no formato de exibição atual (sessão dupla, efeitos de “envelhecimento”, 191 minutos de atrações) poderíamos dizer, de fato, que Tarantino e Rodriguez foram capazes de transformar os cinemas, durante a exibição de *Grindhouse*, em instalações artísticas.

Se por um lado *Grindhouse* não pode ser considerado “B”, pelo orçamento milionário, ele já nasceu “Cult”, pois seus realizadores, enquanto cinéfilos, são fãs de filmes *exploitation* da época de 1960-70 e mantiveram o culto a esse gênero. Porém, se os críticos vão considerar o projeto de Tarantino e Rodriguez como Cult ou de importância para a história do cinema, este já é um outro assunto...

Referências:

BRITANNICA, Encyclopædia. **B-film**. [online]. Inglaterra: 2008. [citado em 06.02.2008] Disponível pela World Wide Web:<<http://www.britannica.com/eb/article-9106337>>



CBC. **N.S. filmmaker's fake-movie trailer to open for Grindhouse.** [online] Canadá: 2007. [citado em 17.02.2008] Disponível pela World Wide Web: <<http://www.cbc.ca/arts/film/story/2007/04/03/grindhouse-trailer-eisener.html>>

DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática.** Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

DIRKS, Tim. **Film history** [online] Estados Unidos: Filmsite, 2008. [citado em 17.02.2008] Disponível pela World Wide Web: <<http://www.filmsite.org/filmh.html>>

GUERRA, Felipe M. **Grindhouse** [online] Brasil: Boca do Inferno, 2007. [citado em 03.01.2008] Disponível pela World Wide Web: <<http://www.bocadoinferno.com/romepeige/artigos/grindhouse.html>>

IMDB, the internet movie database. **Grindhouse (2007)** [online] Estados Unidos: 2008 [citado em 05.02.2008]. Disponível pela World Wide Web: <<http://www.imdb.com/title/tt0462322/>>

JOINER, Whitney. **Directors who go together, like blood and guts.** [online] Estados Unidos: The New York Times, 2007. [citado em 19.02.2008] Disponível pela World Wide Web: <http://www.nytimes.com/2007/01/28/movies/28join.html?_r=1&oref=slogin&ref=movies&pagewanted=all>

LEONES, André de. **Jean-Luc Godard** [online] Brasil: Movimento Cinema Livre, 2008. [citado em 17.02.2008] Disponível pela World Wide Web: <<http://movimentocinematolivre.blogspot.com/2008/01/jean-luc-godard.html>>

MATTOS, A.C. Gomes de. **A outra face de Hollywood: filme B.** Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

MERRIAM-WEBSTER. **grind house** [online]. Estados Unidos: 2008. [citado em 23.02.2008] Disponível pela World Wide Web: <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/grind+house>>

REISZ, Karel; MILLAR, Gavin. **Nouvelle Vague.** In: A técnica da montagem cinematográfica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1978.

TRUFFAULT, François. **O prazer dos olhos: escritos sobre cinema.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

WIKIPEDIA, the free encyclopedia. **B-movie** [online]. Estados Unidos: 2008A. [citado em 14.02.2008]. Disponível pela World Wide Web: <<http://en.wikipedia.org/wiki/B-movie>>

WIKIPEDIA, the free encyclopedia. **Cult movies (book)** [online]. Estados Unidos: 2008B. [citado em 15.02.2008]. Disponível pela World Wide Web: <http://en.wikipedia.org/wiki/Cult_Movies_%28book%29>