# Era Uma Certa Vez o Cinema de Hollywood[1]

Gilmar Hermes[2]
Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS

**RESUMO**

Neste artigo é feito uma análise semiótica da comédia dramática *Era Uma Vez em Hollywod* (2019), dirigida por Quentin Tarantino, escolhida por ser um filme que aborda o cinema de forma metalinguística. Tendo como referência a semiótica de Peirce, observa-se os diversos signos que constituem a narrativa, como fenômenos da Primeiridade, Secundidade e Terceiridade, e que apontam aspectos relativos à arte cinematográfica, tanto do ponto de vista histórico como conceitual. O filme revela aspectos relativos ao período histórico chamado de Nova Hollywood, a violência e a ironia no cinema.

**PALAVRAS-CHAVE:** semiótica; cinema; metalinguagem; Tarantino; Hollywood.

A arte cinematográfica completa apenas um pouco mais de um século de existência, com uma história que começa no final do século XIX. Pode-se verificar muitos filmes na história do cinema que retratam o seu próprio universo criativo, constituindo abordagens metalinguísticas voltadas para o mundo do cinema. Um lançamento recente deste tipo de cinematografia foi o título *Era Uma Vez em Hollywood* (*Once Upon a Time in Hollywood*), lançado em 2019, com direção de Quentin Tarantino, tratando do contexto cinematográfico da Califórnia, nos Estados Unidos, no final dos anos 1960.

É possível fazer uma análise fílmica com conceitos semióticos de Charles Sanders Peirce (1839-1914), cujo corpo teórico continua mantendo sua relevância para várias áreas científicas. Peirce (2000) elucidou como pensamos através de signos. De uma maneira geral, através da sua teoria semiótica, especialmente a partir da definição das três categorias fenomenológicas (primeiridade, secundidade, terceiridade). Com o conceito de primeiridade, mostrou que os signos têm uma potencialidade para produzirem ações (semioses[3]). É a partir da relação (secundidade) com algum corpo ou mente, sejam

[1] Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação, XXII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.
[2] Professor do curso de Bacharelado em Jornalismo da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), mestre em História e Crítica da Arte no Instituto de Artes da UFRGS, doutor em Comunicação na Unisinos. Contatos: ghermes@yahoo.com.
[3] Para evitar confusão com outras abordagens semióticas ou semânticas, no lugar de palavras como "significado" ou "representação", opta-se neste trabalho por usar o termo "semiose" que é mais coerente com a abordagem semiótica de Peirce (2000). A semiose corresponde às possíveis ações contínuas dos signos, levando-se em conta a sua constituição relacional triádica, entre as partes do representamen (o signo em si mesmo, seu fundamento), o objeto (como esse objeto é acessível através do signo) e os interpretantes (os novos signos gerados nessa relação triádica contínua). A semiose é ação dos signos através de relações contínuas entre representamens, objetos e interpretantes (PEIRCE, 2000; SANTAELLA, 2000).

humanos ou não, que começam a ser produzidos sentidos. Quando estes sentidos ultrapassam o caráter de experiência singular em relação a um segundo e ganham uma abrangência maior e mais geral, com a consolidação de hábitos, conceitos lógicos e símbolos, manifestam-se fenômenos na categoria fenomenológica da terceiridade.

O filme em questão, a princípio, especialmente na modalidade ficção, tem um caráter mais artístico se comparado a um documentário. E, nesse sentido, pode ser analisado do ponto de vista prioritariamente estético, mais próximo da categoria fenomenológica da primeiridade, tendo em conta a linguagem audiovisual. A abordagem que enfatiza o uso dos elementos visuais e sonoros de forma a corresponder a um determinado tipo de sensibilidade está mais circunscrita no âmbito estético. No entanto, pelo fato de o filme dispor de uma narrativa, estão em conta muitos eventos que se sucedem na passagem do tempo do filme, sin-signos[4], decorrentes das ações dos atores/personagens, a inserção de seu comportamento no espaço cenográfico e sua interação com objetos e demais atores/personagens. No plano da terceiridade, que muitas vezes resulta da somatória e inter-relacionamento de muitos signos nas categorias da primeiridade e secundidade, há muitas ideias em questão, seja no pensamento das personagens, ou nas ideias que norteiam o argumento da história, ou no caráter simbólico que os objetos têm nas composições visuais e sonoras.

A maneira como Peirce (2000) concebe os signos está relacionada tanto ao modo de nós apreendermos os sentidos das coisas em nossas vivências do dia a dia, nas experiências materiais e corporais, tanto como na apreensão de caráter mais intelectual que se dá no âmbito mais lógico ou racional. Esta observação é muito importante levando em conta que o cinema é uma manifestação artística que lida conjuntamente com essas formas de produzir semioses, ora com signos visuais e auditivos de caráter mais voltados à sensibilidade estética, como é o caso dos ícones, ora com signos de caráter mais intelectual, como são as ideias que envolvem a produção e a recepção dos filmes. Tanto no funcionamento dos signos elucidado por Peirce, como na produção de filmes, esses dois pontos constituem demarcações, para fins de análise, de algo que se constitui por diferentes misturas e combinações dessas categorias fenomenológicas de forma a produzir sentidos ou semioses. Certos fenômenos semióticos, por exemplo, podem até

[4] Entre as diversas classes de signos de signos definidas por Peirce, os signos podem ser quanto a si mesmos, como fundamentos da semiose, quali-signos, sin-signos, ou legi-signos. Os sin-signos manifestam-se como ocorrências em um determinado contexto (PEIRCE, 2000; SANTAELLA, 2000).

mesmo sobrepor as características da primeiridade e a da terceiridade citadas em diferentes combinações de semioses (ações dos signos).

O contexto histórico a que se refere o filme permite produzir semioses da secundidade (fatos) e terceiridade (ideias, ideologias, símbolos). Para obtermos uma descrição dessas semioses pré-existentes, uma referência é o livro *Como a Geração Sexo-Drogas-e-Rock'n'Roll Salvou Hollywood*, escrito pelo jornalista Peter Biskind (2009), que foi editor executivo da revista especializada em cinema *Première* e editor-chefe da *American Film*. Trata o contexto tanto pelos pontos de vista cultural e sociopolítico, como do ponto de vista das especificidades da área cinematográfica.

Um sin-signo, que se apresenta como uma ocorrência em um determinado contexto é o episódio em que ocorreu o assassinato da atriz Sharon Tate e seus amigos, comandado por Charles Manson, líder da seita conhecida como Família Manson. A esposa do diretor Roman Polanski, Sharon, estava grávida e às vésperas de dar à luz. Trata-se de um fato conhecido e pode produzir sentido em relação ao que se vê na narrativa filme, dependendo de o espectador estar a par disso ou não.

Outro signo, com um caráter mais complexo, envolvendo ideias e hipóteses (portanto um legi-signo[5], na terceiridade), é o contexto de crise vivido pela indústria cinematográfica norte-americana na época, com a diminuição de bilheterias motivadas pelo desenvolvimento da televisão. Esse fenômeno tanto abriu caminho para as novas ideias influenciadas pelo cinema europeu (*Bonnie and Clyde*/1967 e *Easy Rider*/1969), como também levou ao desenvolvimento do cinema do tipo superespetáculo tendo como marco a produção posterior de *Tubarão* (*Jaws*/1975), de Steven Spielberg. Esse período ficou conhecido como Nova Hollywood (MASCARELLO, 2012; BISKIND, 2009).

O estilo bem-sucedido do diretor Quentin Tarantino também pode ser tomado como um legi-signo pré-existente ao filme. Ele é caracterizado como pós-moderno (PUCCI JR., 2012), pelo fato de criar narrativas repletas de citações relativas ao contexto cinematográfico e às produções anteriores presentes no imaginário do público cinéfilo. Suas referências são principalmente relativas à cultura popular e midiática. Filmes de ação voltados para a representação do cotidiano urbano, com gângsters, heróis de faroeste, policiais, drama, melodrama, erotismo, pornografia e comédia, fazem parte do mundo em que vivemos cada vez mais mediado pelas tecnologias de comunicação.

[5] Um legi-signo é quando o signo em si mesmo corresponde a uma lei, regra, convenção, generalização lógica, etc.

Ao tratar do filme *Pulp* Fiction, que contribuiu para o sucesso de Tarantino a partir de 1994, o jornalista Marcelo Coelho (1995) destaca como uma das marcas do diretor a desconstrução dos filmes de violência com o rompimento de uma concepção maniqueísta dos personagens.

> "O que há de geralmente imoral, nesses filmes de violência, não é a cena violenta em si. É o fato de que se usa um pretexto moral – vitória do mocinho contra o bandido – para que o espectador se sinta autorizado a gozar com os massacres cometidos em nome do bem", escreve (COELHO, 1995, p.114).

Cenas de violência são sin-signos esperados nos filmes de Tarantino, mas elas tendem a aparecer como atrações cinematográficas ou de circo, que nos surpreendem, apresentando-se encenações perfeitas. Não há julgamentos morais sobre o comportamento dos personagens. No entanto, ao mesmo tempo, sua ação violenta é ridicularizada, algumas vezes, pela falta de competência no modo como os criminosos propõem-se a agir. É o que vai ocorrer em *Era Uma Vez em Hollywood.* O tom irônico vai ser acentuado pela concepção no formato comédia dramática. Uma semiose pós-moderna do diretor é exatamente a ironia, que dá um tom de comédia inteligente, com muitas situações de duplo sentido. Certas ações e falas levam os espectadores a produzir interpretantes lógicos sobre os personagens.

*Era uma Vez em Hollywood* [6] é o nono filme de Tarantino, em que o legi-signo drama é dado sobretudo pela história real que está no pano de fundo, o assassinato da atriz Sharon Tate (Margot Robbie) pelos fanáticos da Família Manson. Os conflitos interiores dos personagens protagonistas, o ator Rick Dalton (Leonardo Dicaprio), e o seu colega e ator dublê Cliff Booth (Brad Pitt) são permeados por ironias. A produção teve dez indicações ao Oscar de 2020, inclusive de melhor filme e de melhor direção. Os prêmios conquistados foram de Melhor Ator Coadjuvante (Brad Pitt) e Melhor Direção de Arte (Barbara Ling e Nancy Haigh).

Um filme é constituído por uma série de ícones visuais e auditivos, mas com um caráter de secundidade, pois os signos se manifestam como ocorrências, sin-signos icônicos. A produção de semioses mais propriamente icônica está em como o filme mantêm nossa atenção e interesse e mexe com a nossa sensibilidade. Os ícones podem também ter um caráter de legi-signo simbólico, quando expressam ideias, conceitos ou concepções. Este filme traz muitos legi-signos icônicos, que correspondem a símbolos da

[6] Este artigo é repleto de *spoilers*. Recomenda-se ver o filme primeiro, antes de terminar de ler o texto.

época referida, as fachadas dos cinemas e restaurantes com letras em neon, os tipos de automóveis, as vestimentas, as gestualidades, os cortes de cabelo etc.

O seu início trata de apresentar os protagonistas, como é frequente nas narrativas cinematográficas. Vemos uma tela quadrada em preto e branco, própria dos aparelhos de TV da época. Acontece uma entrevista para a TV com o ator Rick Dalton e o seu dublê Cliff Booth, tendo em conta a série televisiva de grande sucesso *Bounty Law* (*Lei da Recompensa*). O entrevistador pergunta ao ator sobre a importância do dublê, e o ator responde: "O Cliff me ajuda a aguentar o tranco". Dirigindo-se a Cliff, o apresentador pergunta: "Descreveria assim o seu trabalho?". "Aguentar o tranco para ele... É, é por aí mesmo", diz o *stuntman*. Essa cena produz várias semioses. Primeiro, a importância crescente da TV como produto audiovisual. Depois, quem são os personagens, vinculados à série de western na TV e uma primeira ideia do tipo de relação que existe entre eles, em que um produz semioses em relação ao outro. É como se um fosse a sombra do outro.

Ao longo do filme, entre os personagens, a atitude irônica fica por conta de Cliff Booth. Seus interpretantes são uma visão entre o trágico (como uma vítima do destino) e o irônico (o que ele diz não parece ser exatamente o que ele pensa). Veterano de guerra, há boatos de que ele matou a esposa. Como cabe aos *stuntmen*, ele está mais ligado aos aspectos de secundidade, o aspecto mais indicial da vida, mais concreto, nas dificuldades de lidar com a relação direta com os objetos. É a faceta mais operária do trabalho do ator de cinema[7], que também reflete as diferenças entre as classes sociais. A contraposição mais forte entre os dois personagens acontece quando Cliff chega à sua casa, um trailer em um lugar distante, próximo a um cinema do tipo drive-in, enquanto Rick prepara drinks no bar da sua mansão com piscina. Quando Cliff chega em casa, com a TV ligada, os planos mostram o ambiente marcado por objetos como um revólver e revistas sobre entretenimento. Cliff prepara simultaneamente a comida de sua cadela Brandy, que joga em uma tigela, e a sua, que não é muito diferente, uma mistura que ele come direto na panela. Ele faz um barulho com o estalar do queixo, que constitui um sinal para o animal avançar no prato. O mesmo gesto vai reaparecer com outras motivações posteriormente.

Depois da entrevista na TV em preto e branco, outra sequência começa com a imagem de um avião da Pan Am, um dos símbolos da época, no céu entre nuvens. Sharon

[7] Ao receber o Oscar de Melhor Ator Coadjuvante pelo filme, entre outras dedicatórias, Brad Pitt atribuiu o prêmio ao trabalho exercido pelos dublês. A gravação da entrega do prêmio está disponível no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=R5Y1mHxfnA8>.

Tate aparece pela primeira vez, no despacho de bagagens do aeroporto e reencontra seu cãozinho. O filme é uma homenagem à atriz que teve uma morte trágica, e ela vai ser mostrada como uma figura leve e bonita. Sharon e Roman Polanski são assediados por fotógrafos no aeroporto. Polanski é apresentado ao longo do filme como um mito inacessível, com várias aparições jovem e de cabelo comprido, sem dizer uma palavra.

A apresentação dos personagens continua quando Cliff e Rick encontram em um restaurante o produtor Marvin Schwarz. Realmente existiu um produtor chamado Marvin John Schwartz (1928-1997). Mas o que aparece no filme é fictício. Elementos da realidade e da ficção coexistem na mesma história. Há inúmeras citações de personagens da cultura midiática dos Estados Unidos no decorrer do filme. Para além disso, os personagens fictícios e seus trabalhos fictícios ganham existência não só na história, como também na internet e em produtos industriais que estão sendo criados em torno do filme. Há um verbete mencionando os filmes de Rick Dalton na Wikipedia.[8] A diferença entre o factual e o fictício é ressaltada no filme pelo sin-signo que é o constrangimento sofrido pelo ator ao pronunciar o nome do cineasta como "Schwartz" e não "Schwarz".

Nesta cena, aparecem vários signos que produzirão semioses nas sequências seguintes da narrativa. Schwarz (interpretado por Al Pacino com óculos de aros pretos e redondos) comenta que assistiu os filmes de Rick ao lado da esposa Mary Alice Schwarz, que manda lembranças (tem referências na internet sobre ela como personagem do filme).

Schwarz chama a atenção para quem é Cliff. Rick evita mencionar os motivos de estar sempre acompanhado por Cliff como motorista, mas o diálogo é interrompido por uma narração, que diz: "*Fucking lie*: Rick perdeu a habilitação por excesso de multas por dirigir embriagado", com imagens do ator em acidente de carro. E Schwarz aponta para Cliff e diz: "Ele é um amigo muito bom!" Quando Cliff responde: "Eu tento", com um sorriso irônico que vai se repetir em outros momentos do filme.

O faroeste de TV *Bounty Law* (*Lei da Recompensa*) aparece como o grande destaque do trabalho de Rick como ator. Esta cena cumpre com a finalidade de apresentar a sua trajetória. Schwarz diz que viu cópias em 35 mílimetros de *Curtidor* (*Tanner*) e de os *Os 14 Punhos de Mc Cluskey* (*Fourteen Fists of McCluskey*). Schwarz relata que Mary Alice adora faroestes, mas que, logo depois de *Tanner*, foi dormir. Sobre *Fourteen Fists*,

[8]*The Films of Rick Dalton*: <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Films_of_Rick_Dalton#:~:text=The%20Films%20of%20Rick%20Dalton%20is%20an%20upcoming%20novel%20written,in%20Hollywood%20and%202021%20novelization.>.

disse: "Que filme! Tão, divertido. Tantos tiros. Muitas mortes". No filme visto com a sua mulher, chamou atenção para Schwarz a cena em que o personagem de Rick usa um lança-chamas para matar nazistas. O ator relata que treinou por duas semanas, três horas por dia, o que vai ser significativo para a vida de Rick em si, não somente para os seus papeis nos filmes, como será observado nas cenas no final do filme.

Na continuação, Schwarz relata a "pérola" que recebeu com Rick cantando e dançando em um musical colorido, o que talvez afete os brios de um ator de filmes de ação e de faroestes. Rick responde que fez *Tarzan*, *Terra dos Gigantes*, *Besouro Verde*, e *Bingo Martin.* "Fiz um episódio de *F.B.I.*[9] que vai ao ar no domingo".

Schwarz provoca Rick com signos de Secundidade, por corresponderem a uma expectativa das reações do ator, e signos da Terceiridade, por envolverem concepções morais: "Sempre interpreta o vilão? Todos têm cena de luta no final? E você perde?" E Rick responde: "Claro. Sou o bandido". O produtor diz: "Soco de pancada de todo galã. Quem vai acertar o cacete na próxima semana? Que tal Batman e Robin? *Pin*, *pow*? Ou você vai para Roma estrear em faroestes e ganhar as lutas". Na última frase, fica claro que a intenção do produtor é convencê-lo a ir à Itália e tornar-se protagonista de *western spaghettis*, o que vai se suceder na continuação da história.

A cena entre Rick e Cliff, que ocorre após, vai dar o tom do comportamento de ambos ao longo do filme. "É oficial companheiro. Minha carreira já era", diz Rick. Cliff responde: "Ponha isso [coloca os seus óculos escuros no rosto do galã]. Não chora na frente dos mexicanos". A piada não é politicamente correta, mas revela parte da personalidade do dublê que está em sintonia com a do ator.

Rick sentiu-se humilhado com a sugestão de fazer faroestes italianos. Vemos aí o personagem produzindo um interpretante lógico sobre esse tipo de filme, um legi-signo que envolve uma hipótese com a qual os espectadores do filme podem concordar ou não. A mesma situação vai ocorrer quando eles passam de carro pela esquina e, ao ver um grupo de jovens, Rick diz: "Esses hippies vagabundos". Com esse interpretante, o ator parece encarnar realmente o perfil ideológico conservador que pode estar por detrás da figura do caubói. O autor Fernando Vugman (2012) observa que o gênero western reflete a ideologia dominante em vários momentos históricos em "que se definiram e se

[9] A série televisiva *The F.B.I* realmente existiu entre 1965 e 1974, sendo um dos exemplos em que a figura do personagem Rick Dalton é inserida na história do audiovisual norte-americano. Veja detalhes em: <https://en.wikipedia.org/wiki/The_F.B.I._(TV_series)#:~:text=The%20series%20was%20broadcast%20on,US%20Government%20from%20unidentified%20threats.>.

redefiniram os heróis e heroínas, os motivos, as convenções, o estilo e a estrutura" das suas narrativas (VUGMAN, 2012. p.162).

O ator diz que lutou dez anos pelo sucesso e, agora, ia ladeira abaixo. Cliff tenta consolá-lo: "Eu sou seu motorista, seu faz tudo, não sou mais dublê em tempo integral, acho que ir para a Itália não é tão ruim assim". O ator responde: "Calma. Você já viu algum bangue-bangue italiano? É horrível. Uma farsa do cacete".

No trajeto de carro, uma fila de jovens mulheres hippies passa em frente do carro, atravessando a rua em fila. Uma menina, a personagem identificada como Pussycat – "Gatinha" (Margaret Qualley) olha e faz um gesto para Cliff, que está dirigindo. Toca a música *Mrs. Robinson*, do filme *A Primeira Noite de um Homem* (*The Graduate*/1967), um dos marcos da Nova Hollywood.

Rick se sente culpado pelo fim da série *Bounty Law*. "Tô inseguro demais para mandar bem nos próximos pilotos. Sempre vou ser o bunda mole que fez cancelarem *Lei da Recompensa* porque queria carreira de cinema medida a besta". Apesar de aparentemente ser um ator de TV despretensioso, ele vai revelar a sua ambição quando vê Polanski ao lado de Sharon passando de carro na vizinhança. "Eu aqui, no fundo do poço, e quem mora ao lado? O diretor da porra do *Bebê de Rosemary*[10], o próprio. O maior diretor da cidade, provavelmente do mundo. O cara é o meu vizinho de porta." Rick considera que pode estar a um passo de estrelar um filme de Polanski. Outros diálogos com outros personagens vão trazer à tona as dificuldades da vida de um ator de cinema em um momento em que a indústria cinematográfica também estava em crise.

Uma das cenas comoventes é quando Rick conversa com a menina atriz Marabella Lancer (interpretada por Julia Butters, nascida em 2009). Senta ao lado dela, que está lendo um livro, com a desculpa de ler o seu próprio livro. Fumando, tossindo e cuspindo, Rick pede desculpas. Pergunta se ela vai almoçar e ela diz que não, discursando sobre os cuidados que os atores devem tomar com a performance. Ele começa a ler o livro de bolso dele e pergunta o que ela está lendo. "Uma biografia de Walt Disney. Ele é genial", diz a garota. "Qual é a tua idade, 12 anos?", pergunta Rick "Eu tenho oito. O que você está lendo?", ela reage. "Só um faroeste", diz o ator. Trata-se de *Easy Breeze*, a história de um

[10] Lançado em 1968, apresenta um concílio de bruxos da zona nobre de Nova York. É um filme de terror com pretensão intelectual e que obteve sucesso. Com um orçamento de um pouco mais de três milhões, rendeu mais de 33 milhões. "É possível interpretá-lo como uma condenação pela década de 1960 dos gananciosos, no espírito da igualdade e das liberdades civis do pós-guerra" (KEMP, 2011, p.294). "O *Bebê de Rosemary* abriu caminho para uma quantidade de filmes assustadores com temática religiosa", como *O Exorcista* (1973) e *A Profecia* (1976), com "grandes orçamentos e astros de renome" (KEMP, 2011, p.335).

cavaleiro que começa a ter problemas de saúde. “Ele não é mais o melhor, está cada vez mais inútil”, Rick se emociona e começa a chorar. Ela o consola, “parece um livro muito triste, pobre Easy Breezy”. As ações da personagem menina produzem semioses em relação às gerações futuras e, ao mesmo tempo, em relação ao futuro do próprio ator.

Depois de esquecer falas durante as gravações, condenar a si mesmo pelo alcoolismo, fazer uma quebradeira dentro do seu trailer no set, e de ameaçar de morte a si próprio diante do espelho, Rick se recompõe e vai gravar uma cena com a menina que encontrou antes. O ator caminha no set de western, vemos os cenários de faroestes. São mostrados alguns detalhes dos bastidores do cinema, mas sem desmistificá-los. Pode-se imaginar qual seria o set do filme que estamos vendo, com a Hollywood dos anos 1960.

Ocorre uma cena violenta com a menina Trudi Frazer (Marabella Lancer) e Caleb Decateau (Rick Dalton). Ele aponta a arma para a cabeça dela, sentada no seu colo, enquanto discute com o homem vindo de Boston. Subitamente, joga a menina para a frente, que cai ao chão. Ao final da cena, pela primeira vez, aparece toda a equipe por trás das câmeras e o diretor tece elogios para Rick. A menina diz: “Essa foi a melhor atuação que eu vi em toda a minha vida”. Foi um prêmio para o ator, que se emociona e suspira.

Três sequências são homenagens à atriz Sharon Tate. Aparece a atriz dirigindo ouvindo rock, quando dá carona a uma mulher hippie. Elas despedem-se quando o carro chega ao estacionamento e a atriz diz: “Boa sorte na sua aventura”. Por suas ações, a personagem de Sharon produz interpretantes diversos de Rick em relação aos hippies. No fundo, vê-se uma torre branca que pode simbolizar a cultura religiosa puritana, uma das marcas da cultura americana. Com sua leveza, Sharon, com botas brancas, minissaia, pernas de fora e pele bronzeada, chega em frente ao cinema e vê os anúncios de *Arma Secreta contra Matt Helm* (*The Wrecking Crew*/1968) em que atuou ao lado de Dean Martin e Bruce Lee. Sorri ao ver a fachada circular na esquina, como se estivesse surpresa.

Atravessa a rua e vai à livraria. Então, fica-se sabendo que o seu motivo para ir ao lugar era a compra do livro *Tess of the d’Ubervilles* (1892), do autor Thomas Hardy. O romance é um dos mais importantes no século XIX na língua inglesa, tratando de sexualidade e questões morais. Ela diz que leu e gostou e que seria um presente ao marido Polanski. Dez anos mais tarde, em 1979, o diretor adaptou a obra literária no filme *Tess*.

Na segunda sequência, Sharon dirige-se novamente ao cinema e decide ver o seu filme. Olha as cenas no mural de fotos, típico dos antigos cinemas de rua. E pergunta na bilheteria “quanto que se paga, quando se está no filme?”. É uma situação que parece

impensável, demonstrando como a personagem age com uma certa ingenuidade. Ela precisa convencer a bilheteira de que é a atriz do filme, e a atendente pergunta se ela era a garota de *O Vale das Bonecas* (1967). Ela confirma e o porteiro convida-a para entrar. Ela ingressa na sala dançando e vê os trailers com filmes de luta e motoqueiros, típicos da época. Com os pés descalços em cima da poltrona da frente, ela sorri, ao sentir as reações das pessoas da plateia com o seu filme. É uma visão bem dessacralizada, materializada em ícones, do trabalho no cinema, assumido como entretenimento.

Os pés de Sharon Tate no primeiro plano da imagem abrem a terceira sequência como ícone de uma descontração característica da personagem e dos comportamentos da época. É o personagem da Sharon vendo a personagem que a real Sharon Tate interpretou. A situação de um filme dentro do filme ocorre em vários momentos de *Era Uma Vez em Hollywood*, tanto de produções que não existiram, como as que de fato foram feitas nos anos 1960. Esta cena com o filme de Sharon é um momento importante com semioses de ordem simbólica. Há cenas de lutas entre mulheres e Sharon contracena com Bruce Lee. A personagem assiste ao filme e simula os mesmos gestos das filmagens.

Bruce Lee também é um personagem do filme de Tarantino, interpretado pelo ator Mike Mon. Em uma das cenas, Cliff Booth chama-o de Kato, com referência ao seu personagem, o assistente de *O Besouro Verde*. Bruce era instrutor de artes marciais para os atores de Hollywood, O cabeleireiro Jay Sebring, um dos que seria assassinado em 1969, contribuiu para uma aproximação de Bruce a Sharon e Polanski. Quando ocorreu o crime, Polanski considerou Bruce Lee um dos principais suspeitos inicialmente.

Cliff Booth se aproxima à realidade da família Manson quando aceita dar carona para a Pussycat, que ele reencontra. O filme cria uma semiose negativa para os hippies, que, em outras produções, são tratados como símbolos da contracultura, do rock e da contestação à guerra do Vietnã (como no filme musical *Hair*, de Milos Forman/1979).

Nesta produção, eles são apresentados como parasitas que vivem como zumbis no Spahn Movie Ranch. No entanto, o que está em conta são sobretudo os crimes da família Manson. Conforme o autor Peter Biskind (2009), o episódio foi um verdadeiro banho de água fria para uma época de muito liberalismo, em que as mansões hollywoodianas costumavam ficar abertas para as festas. “Nas primeiras horas da madrugada de sábado, 9 de agosto de 1969, com *Sem Destino*[11] nas telas havia menos de um mês, a turma de

[11] O filme *Sem Destino* estreou em 1969. Custou 501 mil dólares e rendeu 19,1 milhões. Como *Bonnie e Clyde*, “mostrava os rebeldes, os fora da lei e, por extensão, a contracultura como um todo, como vítimas” (BISKIND, 2009,

Charles Manson partiu do Spahn Ranch para assassinar Sharon Tate, grávida de oito meses" (BISKIND, 2009, p.81). Também foram mortos com crueldade o cabeleireiro Jay Sebring e os amigos do diretor, Abigail Folger e Voytek Frykowski. Roman Polanski tinha alugado a casa e estava na Europa pesquisando locações. Todas as celebridades estavam sob a ameaça de serem o próximo alvo. O roteirista de *A Primeira Noite de um Homem*, Buck Henry, afirmou: "Para mim, foi o acontecimento que definiu nosso tempo. Aquilo afetou o trabalho de todos, afetou o modo como as pessoas pensavam umas sobre as outras" (HENRY in BISKIND, 2009, p.81). É o principal signo que paira sobre o filme, mesmo sem uma menção direta.

As sequências em que Cliff vai ao Spahn Ranch começam com ele no carro em alta velocidade, ouvindo rock, iluminado pelo sol e com uma camisa havaiana amarela cobrindo uma camiseta com a marca "Champion". Encontra a Pussycat na esquina, dançando e fazendo gesto obscenos para os policiais: "*fucking pigs*". Ocorre um enquadramento grotesco, que prepara para momentos mais picantes, em que os contraplanos se dão com o traseiro da menina apoiada na janela do carro com Cliff ao fundo. Ao saber que a garota quer ir ao Spahn Movie Ranch, ele aceita levá-la, pois tinha trabalhado lá. Ela pergunta se ele é ator, mas Cliff esclarece que é *stuntman*. "Melhor assim", ela diz. Segundo a moça, "os atores decoram e repetem textos ridículos enquanto pessoas reais são mortas todo o dia no Vietnã". Passam em frente à Igreja Adventista de Hollywood e pegam a estrada. Ela se oferece para fazer sexo oral e ele questiona qual é a idade dela. "Eu sou muito velho para ir para a cadeia, a prisão tem tentado me pegar toda a minha vida e não será por causa de você, sem ofensas", diz Cliff.

A próxima sequência começa na casa dos hippies, com todos na sala, vendo TV e constatando a chegada de um carro estranho. A moradia está em meio a um conjunto de construções de madeira em um amplo terreno arenoso, cercado de colinas, o que se percebe como um antigo set para filmes de faroeste. Tarantino, que renovou o gênero western com os seus dois filmes anteriores, *Django Livre* (2012) e *Os Oito Odiados* (2015), fala nesta produção tanto da decadência de um ator, como do declínio do gênero faroeste que marcou o período clássico do cinema hollywoodiano. A reconstituição icônica do set de western em ruínas materializa isso[12].

p.77). "Para a velha-guarda de Hollywood, a boa notícia era que, depois de quase uma década de dificuldades, os filmes finalmente conectaram, acharam um novo público" (BISKIND, 2009, p.78).

[12] O rancho pertenceu a Wiliam Hart, um ator do cinema mudo, e lá foram filmados filmes famosos de western e séries de TV, como *Bonanza* e *Zorro*. O nome Spahn Ranch foi dado pelo fazendeiro George Spahn, que comprou a

Alguém vive numa das casas e eles "cuidam" dele. Ao notar que se se trata do seu colega dos tempos de dublagem de faroeste, George Spahn, Cliff começa a fazer perguntas e decide visitá-lo. Insistem que George está dormindo. Cliff é seguido por todos. Ao chegar próximo da casa, todos que estavam lá dentro saem, com exceção de Squeaky. Todos estão o observando do lado de fora – inclusive a garota que pegou carona. Squeaky (Dakota Fanning) o recebe na porta e tenta barrá-lo. Cliff entra e observa a sujeira, ratos em ratoeira, louça suja acumulada, paredes imundas. A mulher aponta com o pé para onde é o quarto de George. Diz que ele está cego e que Cliff vai ter de explicar quem é. Há uma música de fundo que cria um clima de suspense. Pode ser tanto do filme que Squeaky está vendo na televisão como deste que está sendo analisado.

Cliff entra no quarto de George e o vê deitado de costas. A parede tem papel decorado com cenas de rodeio e o ventilador no canto indica o calor no ambiente fechado. Para acordá-lo, Cliff sacode o seu corpo. Já que o amigo ficou cego, o dublê explica que ele costumava filmar a série *Bounty Law* ali, sendo dublê de Rick Dalton.

Sem identificar quem é Cliff, George diz que Squeaky mandou-o para a cama e que ele quer assistir à série *F.B.I.* com Squeaky à noite. Menospreza a atenção de Cliff, não lembra quem ele é. Mas Cliff está preocupado que os hippies podem estar se aproveitando dele. "Squeaky? Ela me ama. Aceita isso", diz George. "Cuide-se", diz o dublê e termina a conversa.

O verão da Califórnia é um dos signos mais frequentes no filme, como ocorre na cena seguinte em que o capim dourado, a camisa amarela e o brilho na pele e nos cabelos de Cliff vão compor a imagem. A câmera faz um movimento de baixo para cima sobre corpo de Pussycat com Cliff indo na sua direção. Ele vai andando e todos estão gritando com ele. A tentativa de intimidação fica evidente com o detalhe do pneu de carro furado ao lado dos seus sapatos marrons (um dos elementos visuais da identidade de Cliff), com o grupo de hippies ao fundo.

A violência vai começar agora no filme. Um homem jovem o observa sentado em uma cerca de madeira. "Você fez isso? Conserte isso!", ordena o dublê. O homem responde com uma risada aguda: "*Fuck you*!" Cliff dá um soco e o hippie cai no chão. Segura o homem que está sangrando pelo cabelo e dá outro soco. Todas as mulheres –

propriedade em 1948 e lá vivia em 1968, quando Charles Manson e sua 'família' apareceram procurando um local onde pudessem viver. Um cenário de cidade do oeste permaneceu no rancho, até que o local foi destruído num incêndio, em novembro de 1970 (Wikipedia).

que são em número bem maior, mas que parecem não ter a capacidade de reagir - observam e resmungam. Cliff ameaça arrancar seus dentes se elas se aproximarem e força o rapaz a trocar o pneu. Uma delas pede para Sundance vá buscar Tex, que estava atendendo os turistas, uma das formas que a Família Manson tinha para obter renda. Ele sai a cavalo em direção às casas e percorre colinas com seu chapéu de caubói. Quando chega ao terreno das casas, Cliff já tinha escapado. É importante mencionar aqui que Tex, Tex Willer ou Texas Kid é um personagem de história em quadrinhos, criado em 1948 e originalmente publicado na Itália. É um dos personagens de western mais antigos das histórias dos quadrinhos.

Uma tônica do filme é a questão do consumo acrítico da comunicação de massa ou das mídias – em que se pensa e age irresponsavelmente de acordo com a ideologia dominante ou com a adesão a quaisquer outras ideologias que levem a uma visão obscura da vida, como ocorre hoje com a difusão das notícias falsas e o negacionismo.

A sequência que pode finalizar a leitura semiótica do filme é quando os integrantes da família Mason chegam à frente da casa de Rick Dalton e estão às vésperas de realizar o seu crime. Os assassinatos foram cometidos por Charles "Tex" Watson, Patricia Krenwinkel, Susan Atkins e Leslie Van Houten, mas os personagens do filme não correspondem necessariamente aos autores dos assassinatos, com exceção da ênfase em "Tex", que ressalta o caráter machista da família Mason e produz uma semiose simbólica por nominar também um personagem popular da comunicação de massa.

Rick e Cliff saíram para jantar e tiveram de voltar para casa de táxi, pois tinham bebido muito. Já de volta na sua mansão, o ator estava preparando margaritas no liquidificador, quando percebeu a presença do carro de intrusos e sai resmungando com o vidro de liquidificador na mão. "*Get out of my fucking street*!" Rick expulsa-os e xinga-os, bebendo no vidro do liquidificador. "*Hey, Dennis Hopper! Move this fucking piece of shit! Dirty fucking hippies*!" Assim, como em vários momentos do filme, Rick faz referências positivas e negativas a várias celebridades, e, desta vez, a negatividade ficou para o astro de *Sem Destino*, Dennis Hopper.

Ainda próximos da casa de Rick, os integrantes da família Manson conversam dentro do carro. Depois de tantas cenas ensolaradas e coloridas, esta é escura, com os rostos dos criminosos brilhando em meio à escuridão. Uma das mulheres está mais apreensiva e reclama que todos na vizinhança estão alertas e acordados. Outra pergunta:

"Espere, o que Charlie [Charles Manson] disse"? E Tex responde: "Ele disse: vá até antiga casa de Terry e mate todo mundo lá".

Uma das mulheres reconhece Rick Dalton de *Bounty Law*, no papel de Jake Cahill. Briga por que a outra garota não sabe quem é. Essa replica: "Desculpa, eu não sei o nome de todo fascista da TV nos anos 1950". Tex diz que, quando era criança, ele tinha uma lancheira com a marca *Bounty Law*, que era a sua favorita. Não estava acreditando que acabou de ver Jake Cahill de roupão na sua frente. Mas uma das mulheres começou a discursar: "Nós todos crescemos vendo TV, o que isso significa? Nós crescemos assistindo matanças. Todo programa de TV que não era *I Love Lucy* era sobre matança. A minha ideia é que nós temos de matar as pessoas que nos ensinaram a matar". Assim, Tex provoca: "Vocês estão prontas para matar alguns porcos?". A mais entusiasta começa a rosnar como um porco e outra, com a desculpa que esqueceu a sua faca, consegue as chaves do carro e foge. E Tex anuncia para as duas restantes: "Ok, matadoras de porcos, vamos matar alguns porcos".

Esse foi o interpretante lógico produzido pelos integrantes da Família Manson por anos de consumo de entretenimento televisivo. Eles virão a encontrar Cliff que vai produzir seus interpretantes emocionais, energéticos e lógicos sob o efeito de um cigarro com ácido comprado de uma hippie.

Rick Dalton é um típico ator do sistema dos estúdios, e os sin-signos ao longo do filme demonstram que a sua carreira depende de negociações com diretores e produtores, aos quais se submete, deixando-se manipular. O fato de ser um ator de TV, também o vincula a um dos pontos de tensão com o cinema na época, como é o *streaming* atualmente. As cenas com a menina falam do seu futuro e indagam se ele poderá sobreviver na indústria de entretenimento. A menção à Disney pela menina pode ter em conta o papel que as animações têm no cinema atual. Em parte, a Nova Hollywood é marcada pela renovação do cinema através de iniciativas independentes, ligadas à contracultura, como foi o caso do filme *Easy Rider*. Desta forma, a cultura hippie retratada no filme estava pairando sobre a indústria cinematográfica. A figura de Polanski produz uma semiose relativa à influência do cinema europeu entre os realizadores estadunidenses da época, especialmente decorrente do fenômeno da Nouvelle Vague francesa.

A violência é um signo presente nos filmes de Tarantino, mas também é uma característica das semioses produzidas pelo cinema norte-americano em geral, desde o início do século XX, com os filmes de western, gângsteres, noir, de ação, etc. Há uma

crítica frequente que se faz à produção audiovisual, questionando-se se contribui para diminuir ou aumentar a violência que ocorre no cotidiano concreto. Com o diálogo entre os criminosos no final do filme, o filme ridiculariza quando há a condenação desta característica, insinuando que a violência constitui de algum modo os indivíduos, os quais buscam simplesmente uma motivação, como observa Coelho (1995). O fato é que a violência atrai por algum motivo os espectadores e é uma das características inegáveis do cinema, o que sugere uma possível continuação desta análise.

A ironia, um tipo de semiose que marca a pós-modernidade, está em todos os momentos que são sugeridas semioses, sem que elas sejam provocadas diretamente, dependendo de uma atitude dos espectadores em relação aos signos. A personagem de Rick Dalton está envolta de ironias o tempo o todo, representando um tipo de comportamento típico de setores sociais da classe média alienada e conservadora. As citações de produções e personagens midiáticas que marcam a cultura popular podem ser tanto homenagens como ironias.

A atriz Sharon Tate é a reverenciada no filme e representa o melhor que a época pode lembrar, com todas as suas contradições, marcadas sobretudo por sua morte trágica. A leveza da sua personagem no filme está ao lado do prazer que ela sente em fazer parte da indústria do entretenimento. Demonstra estar preocupada com a relação do seu trabalho com o público, ao vê-lo numa sala tradicional para a exibição de filmes e para a recepção coletiva. A partir das suas experiências de vida como mulher, ela tentou deixar uma marca para os demais. A compra do livro, que foi um presente a Polanski, e posteriormente virou o filme *Tess*, produz semioses nesse sentido.

## REFERÊNCIAS

COELHO, Marcelo. Pulp Fiction. In: NESTROVSKI, Arthur (org.) **Folha Conta Cem Anos de Cinema**. Rio de Janeiro: Imago, 1995, p.113-117.

BISKIND, Peter. **Como a Geração Sexo-Drogas-e-Rock'n'Roll Salvou Hollywood**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

ERA Uma Vez em Hollywood. Direção: Quentin Tarantino. Produção: David Heyman, Shannon McIntosh e Quentin Tarantino. Local: Estados Unidos. Produtoras: Columbia Pictures, Bona Film Group, Heyday Films e Visiona Romantica. Distribuição: Sony Pictures. 2019. 1 DVD (161 min.).

KEMP, Philip. **Tudo sobre Cinema**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

MASCARELLO, Fernando. **Cinema Hollywoodiano Contemporâneo**. In: MASCARELLO, Fernando (org.). História do Cinema Mundial. Campinas (SP): Papirus, 2012, p.333-360.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PUCCI JR., Renato Luiz. **Cinema Pós-Moderno**. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). História do cinema mundial. Campinas: Papirus, 2012, p. 361-278.

SANTAELLA, Lucia. **A Teoria Geral dos Signos**. São Paulo: Pioneira, 2000.

VUGMAN, Fernando Simão. **Western**. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). História do cinema mundial. Campinas: Papirus, 2012, p.159-175