

# *O diário de David Carradine: Kill Bill, de Quentin Tarantino*

Cecilia Almeida Salles / Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

AS PESQUISAS SOBRE o processo de criação no cinema vêm, gradualmente, ampliando seu escopo tanto no que diz respeito aos documentos, como aos cineastas pesquisados. O desafio que sempre se coloca é como discutir a complexidade de um processo que se dá na coletividade, ou seja, em equipe, e no contexto de produção industrial.

Os processos coletivos oferecem uma grande diversidade de portas de entrada, referentes a diferentes fases e pessoas, que tornam um filme possível. Há ainda que se levar em conta a variedade de documentação passível de ser estudada. A crítica genética já vem, há algum tempo, fazendo estudos dos diversos tratamentos de roteiro, assim como estabelecendo relações entre estas diferentes versões com os filmes. Temos como exemplo as pesquisas de Josette Monzani e, agora, de seus orientandos, com ênfase na produção brasileira e em diálogo com a crítica de cinema. O Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo também acolheu o mestrado de Antonio Ferreira de Souza, sobre a adaptação que

Roberto Santos fez de “A hora e vez de Augusto Matraga”, de Guimarães Rosa.

Abre-se, também, a possibilidade, por exemplo, de se fazer um acompanhamento crítico da passagem do material bruto para o filme, proporcionando, certamente, maior conhecimento sobre montagem.

Em minhas pesquisas mais recentes sobre os registros audiovisuais de processos de criação em campos diversos, cheguei aos DVDs e às possibilidades de compreensão de alguns aspectos do processo cinematográfico a partir de bônus ou de extras<sup>1</sup>.

Como se pode ver, é um campo que comporta uma vasta expansão de estudos. E, na medida em que vamos estabelecendo nexos entre os resultados dessas pesquisas, nos aproximamos mais da complexidade de tais processos.

#### PROCESSO DE PRODUÇÃO DO CINEMA SOB O PONTO DE VISTA DO ATOR

Neste contexto de busca de diversidade de modos de acessos, meu objetivo, aqui, é discutir alguns aspectos da produção cinematográfica, a partir do diário que David Carradine manteve ao longo do processo de realização do filme *Kill Bill*, dirigido por Quentin Tarantino. As anotações, que começam em 21 de março de 2002 e vão até 26 de junho de 2004, cobrem o longo percurso do começo do projeto, até o lançamento do segundo filme, pois, como se sabe, a estreia

1. Ver: SALLES, C. A. Criação cinematográfica: roteiros e extras. In: *Arquivos de criação: arte e curadoria*. Vinhedo: Coleção Horizontes Acadêmicos; Ed. Horizonte, 2010.

do *Volume 1* ocorreu no outono norte-americano de 2003 e a do *Volume 2*, na primavera de 2004. Foi no dia 8 de abril de 2002 que o processo começou oficialmente: primeiro dia do treinamento para o futuro *Kill Bill*. Há ainda um texto inicial, chamado pelo ator de “prelúdio”, no qual ele afirma que esta história, na verdade, começou em 1996, quando conheceu Tarantino no Festival de Toronto.

Como uma forma de entrar no clima desta documentação, destaco a necessidade de Carridine anotar experiências vividas, como, por exemplo, quando ele tem um pesadelo terrível. Tentando se acalmar, ele diz que naquele momento lhe parecia imprescindível descrever essa experiência intensa em seu diário<sup>2</sup>. Neste caso, vemos as anotações como um espaço de elaborações pessoais. Por outro lado, esses registros preveem futuros leitores, com os quais o ator instaura uma cumplicidade, como quando ele revela que, embora durante a filmagem ele estivesse com o cabelo longo, “ninguém que não esteja lendo isto vai conseguir perceber que é peruca”<sup>3</sup>.

#### FORMAÇÃO DA EQUIPE E ENVOLVIMENTO

Nos registros iniciais do diário, vemos Carridine se envolvendo no processo. Ele fala do impacto que a leitura do roteiro lhe causou: “é brilhante... ADOREI o roteiro”. Não conseguiu dormir direito naquela noite, pensando naquilo que diria ao diretor. Diz que gostava-

2. CARRADINE, D. *The Kill Bill diary*. Methuen Drama; A&C. Londres: Black Publishers Ltd., 2007, p. 123.

3. *Ibidem*, p. 244.

ria de agir normalmente, quando encontrasse com ele, mas sabia que seria impossível<sup>4</sup>.

O ator fica, portanto, profundamente impressionado pelo roteiro, que não se trata, no entanto, de algo externo a ele. Ao contrário, ele diz que Tarantino “escreveu essencialmente para mim. Na verdade, enfatizo o essencialmente. De acordo com Quentin, ele escreveu para mim e sobre mim, pensando em todas as páginas, o que Carradine diria, como ele reagiria? Não o cara do *Kung Fu*, mas aquele de *Americana*, o filme que me deu o prêmio do júri popular no Festival de Cannes, o qual ele assistiu em vídeo muitas vezes [...] e aquele de *The Long Riders* [...] e de *Shane*”<sup>5</sup>.

Acompanhamos, também, a formação da equipe, em um clima de desejos em comum, como quando ele relata o encontro com Harvey Weinstein, da Miramax, e o produtor, que já era parceiro de Tarantino, Lawrence Bender. Apesar de dúvidas sobre como tudo transcorreria, Carradine diz que tudo era pura formalidade: “Harvey quer ser parte da equipe. Ao falar da inclusão de Rob Moses, seu *coach*, ele usa um termo interessante para se pensar a formação de equipe, diz que, ao longo do processo, sua entrada se tornaria orgânica”<sup>6</sup>. Ele parece estar se referindo às escolhas que passam a integrar, de modo não artificial, este corpo de trabalho, formado por diversos indivíduos.

Em 29 de março, há a leitura do roteiro, com o maior número de atores possíveis, que é vista como um grande evento:

4. Ibidem, p.15.

5. Ibidem, p. 15.

6. Ibidem, p. 26.

Lemos o roteiro inteiro, Quentin fazendo as descrições do que está entrelinhas (eu diria 'literatura', pelo o que é). Tomou bastante tempo, para percorrer as 200 páginas. Não que alguém tenha se importado. Todos sabíamos que estávamos iniciando a melhor jornada, provavelmente, de nossas carreiras coletivas, com um capitão que conhece muito bem o mar.<sup>7</sup>

O propositor do atraente empreendimento tem, portanto, a confiança do ator, que logo em seguida anota: “Percebi que seu imenso cérebro é capaz de multitarefas, bem além do que os especialistas dizem ser possível. Isto aumentou minha crença nas habilidades de Quentin”<sup>8</sup>

Esta segurança de estar em boas mãos, que aparece em muitos outros momentos ao longo do processo, é motivadora. David diz:

de repente estou energizado. Sei que vou estar ótimo neste papel, e farei tudo que puder para fazer o melhor filme possível. Por Quentin. Gosto realmente muito dele. Todos nós, para falar a verdade, o adoramos. Faremos qualquer coisa por ele.<sup>9</sup>

Nessa tentativa de discussão do processo de criação em meio à equipe que envolve a produção cinematográfica, destaco nesta última anotação de Carradine a permanente inter-relação de projetos e de desejos. O diretor, neste caso, é visto com uma liderança que convida para a realização de um projeto por ele idealizado ou proposto; no entanto, essa equipe é formada por sujeitos com seus próprios desejos e buscas. Ao mesmo

7. Ibidem, p. 30.

8. Ibidem, p. 30.

9. Ibidem, p. 126.

tempo em que o ator se coloca à disposição do projeto do diretor, ele quer estar muito bem neste papel, provavelmente, para atender a seu desejo individual. Quando falo de projetos pessoais, me refiro aos princípios éticos e estéticos que direcionam o fazer artístico<sup>10</sup>.

É interessante observar este diálogo de desejos, explicitado na primeira leitura do roteiro. Carradine se sente atraído pelo modo de ação de Tarantino, ao mesmo tempo em que se inebria com elogios pessoais:

Recebi muitos cumprimentos. Michael Jai White falou muito como minha voz é ótima. Engraçado. Sempre pensei que só tivesse voz, como qualquer ser humano. Sempre recebo este comentário, então imagino que todos sabem de alguma coisa que eu não sei. De qualquer jeito, tudo me faz sentir muito bem. Vai ser um puta filme.<sup>11</sup>

A partir de uma perspectiva individual, as anotações do ator permitem que nos aproximemos da coletividade do processo cinematográfico. Como diz o montador:

A natureza do trabalho com o filme tem se assemelhado mais à pintura em afresco do que à pintura a óleo. A realização de um filme é tão heterogênea, com tantas tecnologias urdindo juntas um

10. As tendências do percurso podem ser observadas como atratores, que funcionam como uma espécie de campo gravitacional, indicando a possibilidade que determinados eventos ocorrerem. Nesse espaço de tendências vagas, está o projeto poético do artista, princípios direcionadores, de natureza ética e estética, presentes nas práticas criadoras, relacionados à produção de uma obra específica e que atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios relativos à singularidade do artista: planos de valores, formas de representar o mundo, gostos e crenças que regem seu modo de ação. Esse projeto está inserido no espaço e tempo da criação que inevitavelmente afetam o artista. A busca pela concretização deste projeto é contínua, daí ser sempre incompleta; ao mesmo tempo, o próprio projeto altera ao longo do tempo.

11. CARRADINE, Op. cit., p. 30.

tecido complexo e caro, que, por definição, é quase impossível de ser controlada por uma pessoa.<sup>12</sup>

O que se percebe, no caso de Tarantino, é que, embora o controle total não seja possível, pelo próprio fato de se lidar com uma grande diversidade de pessoas, o ator fala muito no poder de comando do diretor, como veremos mais adiante.

Voltando aos elogios que o ator recebe, esta onipotência confronta-se com muitos momentos de insegurança, ao longo dos anos que levaram a produção de *Kill Bill*, como quando ele relata seu encontro com Harvey Weinstein, da Miramax, “sei que disse algumas coisas estúpidas e ingênuas. Quando estou falando com Mestres do Universo, sempre me sinto com uma criança”<sup>13</sup>. Assim como são sempre registradas tanto sua insegurança, como sua intensa ansiedade antes de um dia de filmagem: “nunca durmo bem na véspera de filmagens”<sup>14</sup>.

Dando continuidade ao processo de formação da equipe, há as escolhas que se repetem de um filme para outro do mesmo diretor, provavelmente, por afinidades cinematográficas, como no caso de Larry McConkey, o câmera, como relata Carradine.

A equipe se forma e se compromete com o projeto *Kill Bill*. Já em filmagem, David comenta que Quentin, mais do que qualquer outro diretor com quem ele trabalhou, mesmo com todos os dublês e efeitos espe-

12. MURCH, W. *Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 145.

13. CARRADINE, Op. cit., p. 22.

14. Ibidem, p. 178.

ciais, não para até tudo ficar certo para ele. O ator confessa que, de modo geral, adora a próxima tomada. Realmente não gostaria de parar nunca e Quentin também não. “Somos um grande time”<sup>15</sup>, no sentido que eles têm modos comuns de encarar a arte de fazer cinema. Esta paixão pela experimentação que o *set* de filmagem oferece, certamente, os move e os aproxima.

#### CAMPO DE ATRAÇÃO POR AFINIDADES

“Uma vez mais. Porque amamos fazer cinema!”, exclama Tarantino depois de uma tomada específica, como Carradine nos relata<sup>16</sup>. “Tomada após tomada, ângulo após ângulo, nunca me diverti tanto em toda minha vida. Quentin também. Ele dança com alegria, todo minuto. Uma mais, ele grita, porque amamos fazer cinema”<sup>17</sup>. Como podemos observar, as incansáveis tomadas estão diretamente relacionadas à paixão por cinema, que eles têm em comum. Fazer cinema, neste caso, é experimentar incansavelmente no *set* de filmagem.

São muitos os dias de filmagem que terminam com a anotação de Carradine: “Que grande dia! Embora esteja emocionalmente desgastado, enfrentaria mais quinze *rounds*. Amo este trabalho!”<sup>18</sup>.

Assim, o ator relata uma história de afinidades entre ele e Tarantino, em outras palavras, projetos pessoais com intersecções, com territórios comuns. “Quentin é,

15. Ibidem, p. 157.

16. Ibidem, p. 111.

17. Ibidem, p. 106.

18. Ibidem, p. 150.

certamente, um ser superior [...] ele adquiriu esta percepção do eterno e daquilo que está além, seu modelo de universo, de HQs mais do que do cinema. O mesmo aconteceu comigo”<sup>19</sup>. O famoso diálogo sobre o Super Homem, de *Kill Bill*, por exemplo, sai de conversas com Carradine, como ele mesmo registra, com certo orgulho, em seu diário.

Há um aumento passional de intensidade de consciência dessas afinidades, como exemplo, temos as anotações nas quais o ator parece se sentir honrado por ser ouvido, em momentos de tomadas de decisão, como quando Tarantino aceita a flauta proposta por David. Ele lembra que o diretor disse: “Ótimo. Certamente precisa estar lá”<sup>20</sup>.

Assistimos assim à interação de buscas pessoais, na tentativa de concretizar este grande projeto que se dá em equipe, sob o comando de um diretor, cujo método tem a admiração deste ator. Isto fica claro em alguns de seus comentários sobre escolhas de Tarantino.

Nós escutaríamos o tiroteio enquanto vemos a igreja, tranquila no horizonte deserto, se acender com a explosão. Tudo isso é novo, vem do nada, ou melhor, vem da imaginação fértil e incansável de Quentin.<sup>21</sup>

Em outro momento, Carradine afirma que o diretor sabe o que quer. Nada escapa da sua atenção. “Sua genialidade é óbvia em todos os momentos. O que é realmente extraordinário de seu método é que ele não para

19. Ibidem, p.130.

20. Ibidem, p. 182.

21. Ibidem, p. 153

até que ele tenha extraído o máximo de todos: atores, câmera, som, roteiro e dele mesmo”<sup>22</sup>. Isto o leva a reescrever o roteiro permanentemente, até na pós-produção, gerando a necessidade de se fazer novas filmagens, o que transforma *Kill Bill* em um projeto de vida, como percebe Carradine.

“Ele dirige a equipe como o maestro de uma orquestra sinfônica e, ao mesmo tempo, como um treinador de basquete”, continua Carradine:

Eu poderia ter dito como treinador de futebol americano, mas o ritmo do jogo é muito rápido para isto. Ele é uma pessoa comum e ao mesmo tempo autoritária, como um rei, não como um imperador. E se diverte o tempo todo e a equipe é infectada por este clima de diversão. Um entusiasmo de menino.<sup>23</sup>

Carradine relata um percurso de comprometimento com este projeto, que envolveu meses e meses de treinamento físico, antes mesmo de chegar ao *set* de filmagem. O processo de construção deste Bill, criado nas páginas do roteiro de Tarantino, pensando em Carradine, que se torna “meu Bill”. Falando da nobreza de anti-heróis marcantes do cinema ele diz: “meu Bill tem a sua”<sup>24</sup>.

#### TARANTINO DECIDE: CARRADINE NÃO APARECERÁ EM *KILL BILL 1*

Como vimos até aqui, com foco na relação do ator com o diretor, há um percurso de aproximação por

22. Ibidem, pp. 144-145.

23. Ibidem, p. 145.

24. Ibidem, p. 149.

afinidades, que se transforma numa espécie de campo de atração de projetos individuais, com muitas características comuns continuamente ressaltadas, em nome de um projeto grande e ambicioso. A grandiosidade do projeto se dá em muitos sentidos: em suas propostas estéticas e no tempo de produção, que, por sua vez, se reflete no tempo de exibição do filme. Ao longo do processo, decidem que não será um filme, mas dois.

Acontece um fato importante, relacionado a esta decisão de Tarantino, comentado por Carradine, quando as revistas começam a noticiar que seriam dois filmes. Ele diz que isto ele já sabia há meses. Mas havia algo que ele não sabia. Certo dia, declara:

Quentin conta que meu rosto não está no volume 1. Minhas mãos sim. E minha voz. Talvez minhas botas. Sem rosto até o volume 2. Bom para mim ao longo do tempo, mas frustrante agora. Quem viu o *trailer*, com só quatro segundos comigo, já está colocando em dúvida se eu estou realmente no filme.<sup>25</sup>

Ele continua falando de sua reação diante da decisão de Tarantino, dizendo que, sob o ponto de vista financeiro, é bom porque vai ganhar mais. “Eles me devem, certamente, por todo trabalho que tive e todos os trabalhos que perdi, ao longo desses mais de dez meses de escravidão com contrato<sup>26</sup>.”

Como se vê, a afinidade e a confiança, quase cegas ou absolutas até aqui, se abalam diante desta decisão de Tarantino, bastante inesperada para o ator. Os dez

25. *Ibidem*, p. 251.

26. *Ibidem*.

meses de sedução por um projeto se transformam em escravidão com papéis assinados.

Carradine demonstra desconforto também, em alguns outros momentos, relativos a muitas atividades que envolvem o ator, em meio ao processo da indústria cinematográfica e do *showbusiness*. Não gosta de dar entrevistas e luta por maior liberdade de ação. Ele enfrentou também problemas com os produtores por ter revelado, antes da data prevista, onde e quando seria a *première* de *Kill Bill*. No entanto, em meio a agentes produtores, cronograma de atividades e orçamento, ele se envolve de modo apaixonado no projeto *Kill Bill* até os últimos lançamentos tanto nos Estados Unidos, como no exterior.

Recorro a Edgar Morin para tentar compreender essa interação de redes individuais (diretor e ator, neste caso), que é a própria materialidade dos processos coletivos, pois senão não haveria cinema, como este feito por Tarantino.

Em seu livro *Ciência com consciência*, Morin<sup>27</sup> discute estes campos de conflitos nas produções em equipe. Ele nos ajuda a ampliar nosso olhar para além da aparente especificidade do cinema. Ao propor uma sociologia da ciência, ele afirma que muito do que acontece no universo acadêmico é mais geral do que se quer acreditar.

Ora, como sabemos, o grande problema de toda organização viva – e, sobretudo, da sociedade humana – é que ela funciona com muita

27. MORIN, E. *Ciência com consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010, p. 111.

desordem, muitas aleatoriedades e muitos conflitos e, como diz Montesquieu, referindo-se a Roma, os conflitos, as desordens e as lutas que marcaram Roma não foram apenas a causa de sua decadência, mas também de sua grandeza e existência. Quero dizer que o conflito, a desordem e o jogo ... não são resíduos a reabsorver, mas constituintes-chaves de toda existência social<sup>28</sup>.

Em outro momento, Morin reforça esta visão dizendo que a essência das relações entre os cientistas é, ao mesmo tempo, de natureza amigável e hostil, de colaboração e competição. Daí ele chega à especificidade da ciência: “esse é o traço que define a atividade científica com a regra do jogo de verificação; é sua originalidade em relação às outras realidades culturais ou coletivas”<sup>29</sup>.

Aqui, podemos refletir um pouco sobre qual seria a regra do jogo das outras atividades coletivas e, no caso, do cinema, foco de meu interesse neste momento. E talvez de modo mais específico ainda do cinema de Quentin Tarantino. Pelo o que David Carradine nos relata, o comando do processo estava nas mãos do “maestro, treinador de basquete ou imperador”, Quentin. Isto quer dizer que as regras do jogo de verificação são dadas pelo diretor. O que entra? O que é eliminando? Como cenas devem ser feitas e como palavras se transformam em diálogos? E mais uma lista infundável de opções que se colocam ao longo de um processo de produção cinematográfica.

Murch, ao comparar o cinema com a pintura de afresco, diz que existem alguns realizadores solitários,

28. Ibidem, p. 111.

29. Ibidem, p. 55.

como Jordan Belson, mas são indivíduos que arquitetam seus filmes a permitir a criação por uma pessoa, que não é o caso de Quentin Tarantino<sup>30</sup>.

As anotações do ator deixam poucos registros de negociações com Tarantino, no que diz respeito a escolhas e seus critérios, mas aberturas, por parte do diretor, a propostas do ator, como já discutimos.

O processo do cinema passa, assim, por conflitos, por serem absolutamente inevitáveis, e estes se tornam produtivos se é de interesse do diretor, isto é, depende do tipo de diretor que está encabeçando o projeto. Pois se pode falar em atores propositores em processos que se dão em um âmbito mais próximo daquilo vem sendo chamado de colaborativo. No entanto, as tomadas de decisão, por parte do diretor, são necessárias, é a regra do cinema.

Murch traz uma questão interessante que envolve esta rede coletiva formada por interações de processos individuais, que se dirige a uma grande plateia. Segundo o montador,

o paradoxo do cinema é que ele é mais efetivo quando parece fundir dois elementos contraditórios – o geral e o pessoal – em um tipo de intimidade de massa. O trabalho em si é imutável, dirigido a milhões de pessoas, e mesmo assim – quando funciona – um filme parece falar com cada membro da plateia de uma forma poderosa e pessoal<sup>31</sup>.

A criação, a partir de sujeitos com suas buscas e desejos bem tramados, tem maior possibilidade de atingir

30. MURCH, W. Op. cit.

31. Ibidem, p. 147.

as singularidades ou subjetividades de um público massivo que é, por natureza, diversificado. Esta discussão leva o processo que acontece no *set* de filmagem para a sala de exposições. Murch completa:

E o trabalho em equipe, que não é necessariamente um compromisso, pode ser o fator principal, se encorajado da maneira certa, para permitir um filme falar da forma mais clara possível com o maior número de pessoas. Cada pessoa que trabalha em um filme traz a sua própria perspectiva sobre o tema. E se essas perspectivas forem adequadamente orquestradas pelo diretor, o resultado será um trabalho de uma complexidade multifacetada e integrada com grandes chances de atrair a atenção e o interesse do público, que é, em si, uma entidade multifacetada à procura de integração.<sup>32</sup>

As exposições do diretor (*screening tests*), fartamente comentadas por Carradine, são, provavelmente, instrumentos mediadores dessa tentativa do filme falar para o maior número possível de pessoas.

Como estamos acompanhando, no caso dos processos artísticos, como formas de representação da realidade, o artista vai dando características para o objeto em construção a partir de regras de verificação da qualidade da representação internas ao processo, associadas ao projeto do diretor, discutido acima. O que se vê é um diretor driblando limites da produção, refazendo filme até o fim, aumentando o cronograma e, provavelmente, afetando o orçamento. Se tivermos acesso ao processo de *Kill Bill* por Tarantino, certamente, novas luzes serão lançadas sobre outros campos que viabilizam a concretização de um filme, como por exemplo, a

32. Ibidem, p. 148.

relação do diretor com a grande estrutura que faz o cinema uma indústria.

No caso de Carradine, vemos pelos seus olhos que a produção traz desconfortos pontuais, ou seja, em alguns momentos como a necessidade de dar entrevistas, algo que não lhe agrada. Talvez a situação que tenha se mostrado mais conflituosa para ele ocorreu quando foi repreendido pelos produtores por ter deixado escapar segredos de *marketing* que envolviam o lançamento do filme.

#### HÁ VIDA DEPOIS DE TARANTINO

Algumas anotações de Carradine, depois do filme pronto, nos levam a observar que esta coletividade, com claro comando do diretor com quem ele tinha afinidades, gera um filme que lhe dá satisfação. Ele se mostra surpreendido diante dos resultados obtidos na tela.

Ele diz sobre *Kill Bill*: “um grande filme talvez meu melhor trabalho”<sup>33</sup>. Ele tenta comparar com algumas de suas atuações no teatro, mas confessa se realizar no cinema, e diz que não há termos de comparação, apesar do que os apreciadores do teatro dizem. “Representar em frente ao público é divertido, mas esculpir algo em pedra para gerações futuras, com a câmera olhando, através de você, diretamente para sua alma nua é algo totalmente diferente. Eu poderia deitar agora neste momento e morrer feliz”<sup>34</sup>.

Depois de assistir a uma das exibições privadas do *Kill Bill 2*, ele diz

33. CARRADINE, Op. cit., p. 217.

34. Ibidem, p. 217.

está sinceramente maravilhoso ... melhor do que o primeiro em muitos sentidos. Como imaginei que seria. Mais próximo do que esperamos do Quentin. Muitas narrativas, muitos personagens, muitos diálogos típicos de Quentin, na maioria ditos por mim.. E este é o ponto, imagino. Quentin não me contratou porque conheço kung fu, ele gosta de me ouvir falar. Acho que é isto que algumas pessoas chamam de 'representar'.<sup>35</sup>

“Quentin me levou a lugares onde nunca estive. Acho que isto é uma coisa boa. Ao menos é novo. Preciso novo exatamente agora”<sup>36</sup>. O ator volta a suas qualidades como ator em meio a suas afinidades com Tarantino. Seu projeto pessoal parece ter encontrado satisfação na interação com as buscas do diretor.

Chegando ao fim do diário e da intensa experiência de viver o seu Bill, sob o comando de Tarantino, a questão que se coloca é a continuidade de seu projeto pessoal. Ele parece precisar se desprender desta vivência como estratégia de sobrevivência. “É preciso começar a imaginar o que vou fazer nas próximas duas décadas. Sim, há vida depois de Tarantino”<sup>37</sup>.

#### REFERÊNCIAS

- CARRADINE, D. *The Kill Bill diary*. Methuen Drama; A&C. Londres: Black Publishers Ltd., 2007.
- MORIN, E. *Ciência com consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

35. Ibidem, p. 274.

36. Ibidem, p. 275.

37. Ibidem, p. 289.

MURCH, W. *Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

SALLES, C. A. “Criação cinematográfica: roteiros e extras”. In: *Arquivos de criação: arte e curadoria*. Vinhedo: Coleção Horizontes Acadêmicos; Ed. Horizonte, 2010.

SOUZA, A. F. *Caminhos de poeira e estrelas: o processo de criação de Roberto Santos, em “A hora e vez de Augusto Matraga”*. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2000.

#### FILMES

*KILL BILL*. Direção de Quentin Tarantino. Produção de Lawrence Bender. Estados Unidos/Japão. 2003. DVD (111 min), son., color.

*KILL BILL 2*. Direção de Quentin Tarantino. Produção de Lawrence Bender. Estados Unidos/Japão. 2004. DVD (136 min), son., color.