



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**RÔMULO BEZERRA**

**UMA ANÁLISE DE *BASTARDOS INGLÓRIOS*:  
A QUEBRA NAS CONVENÇÕES**

**CAMPINAS  
2012**

RÔMULO BEZERRA

Uma análise de *Bastardos Inglórios*: a quebra nas convenções

Monografia apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras – Português.

Orientadora: Profa. Dra. Suzy Lagazzi

CAMPINAS  
2012

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à professora Suzy Lagazzi. Agradeço por ter me aceito como orientando, pela dedicação, atenção, paciência que teve comigo. Este trabalho só foi possível devido aos incentivos por ela realizados. Muito obrigado, professora.

Agradeço também à professora Carmen Zink pelas reuniões esclarecedoras do grupo de pesquisa. Agradeço também a oportunidade de ter publicado meu primeiro artigo acadêmico.

Agradeço, ainda, aos diversos professores que tive que contribuíram para meu contínuo interesse pelos universos da Literatura e do Cinema.

Gostaria de agradecer também a todos aqueles que de alguma forma ajudaram-me na reflexão e escrita deste trabalho através de conversas descompromissadas sobre o filme que aqui analiso.

*“You know what, Utvich? I think this just might be my masterpiece...”*

## RESUMO

Este trabalho pretende analisar o filme *Bastardos Inglórios*, dirigido por Quentin Tarantino. Toma-se aqui este filme como uma registro cinematográfico que desnaturaliza técnicas e narrativas convencionalizadas ao longo da cinematografia hollywoodiana. Para a análise, parte-se da concepção defendida pela Análise de Discurso de que a linguagem não é transparente, óbvia ou natural, ela é política, suporte material dos sentidos produzidos na relação entre ideologia e inconsciente. Não iremos analisar *Bastardos Inglórios* como um filme isolado, mas sim como uma produção cujo significado é constituído a partir da relação com outros filmes. Através de recortes feitos no filme – enquadramentos, sequências, uso de letreiros – pretendemos mostrar como Tarantino quebra a ilusão de naturalismo típica do cinema americano e quais as consequências dessa quebra.

Palavras-chave: Análise de Discurso, Bastardos Inglórios, Cinema, Quentin Tarantino, Representação/Análise Fílmica.

## RÉSUMÉ

Ce travail a pour but analyser le film *Inglourious Basterds*, réalisé par Quentin Tarantino. Nous prenons le film en tant que registre cinématographique qui dénature des techniques et des narratives conventionnalisées au long de la cinématographie hollywoodienne. Pour l'analyse, nous partons de la conception défendue par l'Analyse du Discours matérialiste, selon laquelle le langage n'est pas transparent, évident ou naturel ; il est politique, support matériel du sens produit dans la relation entre l'idéologie et l'inconscient. Nous n'analyserons pas *Inglourious Basterds* dans la condition de film isolé, mais plutôt comme une production dont le sens est constitué à partir de son lien avec d'autres films. À travers les tranchements du film – encadrements, séquences, l'usage de inscriptions – nous objectivons de montrer comme Tarantino brise l'illusion de naturalisme typique du cinéma américain et les conséquences de ce saut.

Mots clefs : Analyse du Discours, Inglourious Basterds, Cinéma, Quentin Tarantino, Représentation/Analyse filmique.

## SUMÁRIO

<b>RESUMO.....</b>	<b>5</b>
<b>RÉSUMÉ.....</b>	<b>5</b>
<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>7</b>
1.1 Início da pesquisa.....	7
1.2 Sobre os capítulos.....	8
<b>2. OBJETIVOS.....</b>	<b>9</b>
<b>3. JUSTIFICATIVA.....</b>	<b>10</b>
<b>4. DESCRIÇÃO DO OBJETO DE ANÁLISE.....</b>	<b>11</b>
<b>5. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....</b>	<b>13</b>
5.1 As bases da Análise de Discurso.....	13
5.2 A Análise de Discurso e as diversas materialidades.....	15
5.3 A materialidade fílmica.....	16
5.3.1 O estabelecimento do primeiro cinema e sua posterior valorização como arte sofisticada através do cinema de guerra .....	16
5.3.2 O ilusionismo de Hollywood.....	18
5.3.3 A Segunda Guerra no cinema americano.....	19
<b>6. ANÁLISE DO OBJETO.....</b>	<b>22</b>
6.1 A filmografia de Tarantino.....	22
6.1.1 Tarantino e sua relação com o cinema convencional.....	22
6.1.2 As marcas autorais de Tarantino.....	24
6.2 A quebra de expectativas em relação à representação.....	43
6.3 A quebra da ordem linear da narrativa.....	56
6.4 A quebra da relação entre a representação e a realidade.....	62
<b>7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>66</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>69</b>
<b>FILMOGRAFIA.....</b>	<b>70</b>

## 1. Introdução.

### 1.1 Início da pesquisa.

Esta pesquisa teve seu início como trabalho final de uma disciplina da graduação. O trabalho consistia na análise da representação do Livro em alguma materialidade discursiva (Cinema, da Literatura, da Música ou das Artes Plásticas). Escolhi analisar como o livro funcionava no filme *Desejo e Reparação (Atonement)*, de Joe Wright. Conversando com as professoras Carmen Zink (responsável pela disciplina em questão) e Suzy Lagazzi (minha orientadora), tentei estabelecer uma pergunta que motivasse um trabalho extenso como uma monografia, sempre levando em conta filmes que representassem a ficção ou que quebrassem o naturalismo<sup>1</sup> convencional.

Enquanto trabalhava com a professora Suzy na confecção da monografia, participei das reuniões do grupo de pesquisa “Discurso e Instituições – histórias que fazem História”, organizado pela professora Carmen, através do qual fiz parte do projeto *Ciência & Arte nas Férias*<sup>2</sup>. A partir das reuniões, a professora Carmen, gentil e atenciosamente, convidou-me para produzir um artigo que seria parte de volume da coleção “Discurso e Ensino”. O tema central desse volume seria a representação do livro ou da leitura no discurso cinematográfico. Em parceria com Carolina Fedatto, produzi *Terra do Nunca e Verdade – A História dos Sentidos*<sup>3</sup>, artigo no qual analisei determinado personagem do filme *Em Busca da Terra do Nunca (Finding Neverland)*, de Marc Forster, e como esse personagem tinha sua visão de mundo dividida entre verdade/mentira, aliando a essa visão um conceito de ficção/realidade. Nesse artigo, eu voltava a me debruçar sobre a relação da representação da ficção e o espectador.

Depois de decidir juntamente com a professora Suzy que eu iria analisar o filme *Bastardos Inglórios* em relação a uma determinada estratégia discursiva do filme que quebrava a chamada “estética ilusionista” (sobre a qual dedicar-me-ei em outro momento desta monografia). Assim, decidimos analisar como o filme *Bastardos Inglórios* produz uma

---

<sup>1</sup> A noção de naturalismo a qual recorro será explicitada na seção 5 deste trabalho

<sup>2</sup> O *Ciência & Arte nas Férias* é um programa criado pela pró-reitoria de pesquisa da Unicamp que tem como objetivo trazer alunos de ensino médio da região de Campinas para o campus da universidade a fim de realizarem um estágio nas grandes áreas do conhecimento: Artes, Ciências Humanas, Ciências Exatas e da Terra, Ciências Biológicas e da Saúde e Tecnologia.

<sup>3</sup> BEZERRA, R., FEDATTO, C. (2011).

série de efeitos de quebra da ilusão de realidade, quais recursos cinematográficos são utilizados e como essa utilização contribui para o rompimento da citada ilusão.

## 1.2 Sobre os capítulos.

O primeiro capítulo desta monografia trata de uma pequena introdução que explica as origens desta pesquisa, os interesses que a motivaram. No segundo capítulo, exponho meus objetivos ao realizar este trabalho. Justifico a existência deste texto no capítulo terceiro. O quarto capítulo é constituído por uma breve descrição do filme analisado. O quinto capítulo, que trata da fundamentação teórica, é dividido em: as bases da Análise de Discurso, A Análise de Discurso e as diferentes materialidades, A materialidade fílmica (debruçando-me sobre como a representação da Guerra ajudou a valorizar o cinema como arte, como Hollywood utiliza a decupagem clássica a fim de criar uma ilusão de realidade e, finalmente, como o cinema de Guerra se apropriou dessa estética ilusionista). A partir do sexto capítulo, começo a analisar *Bastardos Inglórios*. Para tanto, divido o capítulo em: a filmografia de Tarantino (e dou especial atenção para as formulações utilizadas pelo diretor que fogem ao convencional e algumas marcas de seu estilo); as diversas quebras que acontecem ao longo do filme, categorizando cada uma e explorando, através de recortes, seus elementos característicos e significativos. O último capítulo traz as minhas considerações finais e conclusões.

## 2. Objetivos.

Nesta monografia será realizada uma análise de um conjunto de cenas, enquadramentos e outros aspectos estruturais do filme *Bastardos Inglórios* com o objetivo de compreender em que medida esses aspectos produzem uma espécie de “quebra” na ilusão naturalista. Sobre ela, diz Metz (1977):

Mais do que o romance, mais do que a peça de teatro, mais do que o quadro do pintor figurativo, o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real [...]. Desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de *participação* [...], conquista de imediato uma espécie de credibilidade – não total, é claro, mas mais forte do que em outras áreas, às vezes muito viva no absoluto –, encontra o meio de se dirigir à gente no tom da evidência, como que usando o convincente “É assim” [...] (p.16).

É esse sentimento que está presente na quase totalidade da produção hollywoodiana, aquela que é mais acessível ao público; é o tipo de filme que está em cartaz em todo circuito de cinemas, é aquele que é veiculado nas emissoras de TV. Assim, a estética naturalista é hegemônica e é a estética à qual boa parte do público de cinema está acostumado. Pretendo, com este trabalho, analisar que recursos cinematográficos são utilizados para quebrar essa estética naturalista hegemônica sob a luz de uma concepção de discursiva de linguagem – verbal e não-verbal. Deve-se levar em conta, ainda, que “o cinema é um discurso e é ideológico” (XAVIER, 2008). Assim, posteriormente à análise das quebras, irei discorrer sobre o que de fato significa um filme como *Bastardos Inglórios* – que tem certas particularidades em relação ao mercado hollywoodiano – quebrar a estética hegemônica e, através disso, desnaturalizar a linguagem cinematográfica.

### 3. Justificativa.

É através do cinema que vários discursos são postos em circulação, produzindo determinados efeitos de sentido. Nesta monografia, voltar-me-ei especificamente ao filme *Bastardos Inglórios*. O filme ocupa uma posição muito peculiar na indústria cinematográfica. É um filme produzido pela Weinstein Company, responsável por filmes como *Chicago*, a trilogia *O Senhor dos Anéis*, *Em Busca da Terra do Nunca*, *O Aviador*, *Cold Mountain*, e o que une tais filmes é o fato de que todos eles foram indicados a vários Oscars – o prêmio máximo da indústria cinematográfica americana – e tiveram, em maior ou menor grau, um grande sucesso nas bilheteiras. *Bastards Inglórios*, por outro lado, foi dirigido por Quentin Tarantino, um diretor que em praticamente todos os seus filmes – e também em *Bastardos* – utilizou uma estética contrária àquela que é a tônica da indústria americana, como será aqui demonstrado. Essa postura de questionar o óbvio e o que é tido como natural, na linguagem, é uma das proposições da Análise de Discurso.

Sob esse domínio teórico, tento pensar através de quais elementos específicos *Bastardos Inglórios* desnaturaliza e questiona o óbvio. A Análise do Discurso propicia dispositivos teórico-analíticos que possibilitam essa reflexão. Considero, principalmente, a forma como a desnaturalização realizada pelo filme traz o *espectador* como parte do próprio processo narrativo. Boa parte da produção do cinema americano tende a deixar o público alheio ao universo representado ao escamotear os artifícios utilizados. O filme de Tarantino se inscreveria, então, sob um registro de resistência dentro dos moldes da indústria hollywoodiana.

#### 4. Descrição do objeto de análise<sup>4</sup>.

Era uma vez, na França ocupada pelos nazistas, um fazendeiro que cuidava de sua propriedade com a ajuda de suas três filhas. Um certo dia, enquanto estende lençóis no varal, uma das filhas avista um carro preto no horizonte vindo em direção à casa; ela avisa o pai, que se mostra apreensivo. Quando o carro chega à casa, vê-se que nele estão oficiais e soldados nazistas. Um dos oficiais conversa com o fazendeiro e, uma vez dentro da casa, diz que precisa conversar em particular. O motivo dessa conversa seria concluir uma investigação acerca das famílias judaicas que residiam nos arredores da fazenda: não se sabe o paradeiro de uma delas. O oficial, sempre muito cortês, faz perguntas simples sobre os membros da família e o que o fazendeiro acha que aconteceu com eles. Depois de o fazendeiro dizer que talvez a tal família tenha conseguido fugir para a Espanha, o oficial começa a divagar acerca das qualidades que têm o povo alemão e o povo judeu e que ele, o oficial, ao contrário dos outros oficiais alemães, consegue pensar como um judeu. Essa capacidade seria, portanto, seu trunfo na caça aos judeus que se escondem do Nazismo, já que, pensando como os judeus, sabe onde e como eles se escondem. A cordialidade some e o oficial pergunta, de forma direta, se o fazendeiro está escondendo inimigos do império nazista. O fazendeiro confirma e aponta o assoalho sob o qual a família judaica supostamente fugida está escondida. O oficial faz os soldados entrarem na casa e metralharem o assoalho, matando quase todos os judeus ali escondidos. A filha mais velha, no entanto, consegue escapar e corre desesperada pelo campo. O oficial nazista, muito calmamente, aponta uma arma para a pequena figura correndo e faz um barulho de tiro com a boca, dizendo depois ‘Au revoir, Shosanna!’

Esse é o primeiro capítulo de *Bastardos Inglórios*, filme dirigido por Quentin Tarantino e lançado em 2009. O filme trata de dois momentos da ocupação nazista na França: o primeiro, já narrado, é de 1941 e mostra como Shosanna Dreyfus escapou ao massacre de sua família. Posteriormente, em 1944, um grupo de soldados judeus americanos conhecido como The Basterds recebe uma missão do governo inglês: explodir o cinema no qual haveria uma *première* de um filme alemão em um cinema de Paris e na qual a alta cúpula do nazismo estaria presente. Por uma série de razões, a *première* se transfere para um pequeno cinema de

---

<sup>4</sup> No filme de Tarantino, há uma relação direta entre nacionalidade e língua oficial (os alemães falam alemão, os franceses falam francês, os ingleses falam inglês). Embora este ponto pudesse sim ser interessante para a análise realizada neste trabalho, preferi não trazê-lo para esta monografia. A multiplicidade de línguas e nacionalidades em *Bastardos Inglórios* merece, por sua complexidade, um trabalho que seja dedicado especialmente a ela. Penso que um esforço em abordá-la neste trabalho culminaria em seu reducionismo.

uma cidade do interior da França e o próprio Hitler irá ao evento. No entanto, a dona desse cinema é Shosanna Dreyfus – a sobrevivente do massacre, agora sob o nome de Emanuelle Mimieux –, que tem seu próprio plano para acabar com o Nazismo.

O filme é dividido em cinco capítulos:

1. Once Upon a Time in... Nazi-occupied France
2. Inglourious Basterds
3. German Night in Paris
4. Operation Kino
5. Revenge of the giant face

O primeiro capítulo consiste na longa sequência aqui descrita. O segundo capítulo apresenta os Bastardos Inglórios, seus métodos peculiares e o fato de o próprio Hitler temê-los. “German Night in Paris” retrata o contato entre os Bastardos, uma atriz alemã que funciona como espiã da inteligência britânica e um agente inglês; a atriz tem uma informação que pode dar a vitória aos Aliados. O quarto capítulo mostra Shosanna Dreyfus montando seu plano de vingança. O último capítulo consiste na quase falha total do plano dos Bastardos, não fosse a grande ajuda do Coronel Hans Landa, que dá a vitória aos Aliados – em troca de alguns favores.

## 5. Fundamentação Teórica.

### 5.1 As bases da Análise de Discurso.

Esta monografia se baseia na Análise de Discurso (doravante AD). A AD não trata da língua ou da gramática, embora se valha destas, mas sim do discurso, que pressupõe *prática de linguagem*. A língua, então, é vista como “trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e de sua história” (ORLANDI, 2005, p. 15). A linguagem é mediação necessária entre o homem e sua realidade natural e social. Essa mediação – o discurso – possibilita ao mesmo tempo a permanência e continuidade e o deslocamento e a transformação tanto do homem quanto da realidade que vive.

Dessa forma, percebe-se que a AD não vê a língua como um sistema abstrato, mas seu funcionamento no mundo. Ela trabalha com o discurso enquanto objeto sócio-histórico (e a materialidade linguística surge então como pressuposto do discurso) e leva em consideração o fato de a história e a sociedade não serem independentes de significação. Essa postura teórica, então, parte do pressuposto de que a linguagem está materializada na ideologia e esta se manifesta na língua (Idem, p. 16). A AD vê o discurso como materialidade específica da ideologia e a língua como materialidade específica do discurso. Recuperando Pêcheux, Orlandi diz que não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia: a língua só faz sentido quando o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia (p. 17).

Em *Delimitações, Inversões, Deslocamentos* (1990), Pêcheux versa justamente sobre a interpelação do indivíduo em sujeito pela ideologia. Para o autor, discursos revolucionários surgem sob ideologias dominantes; diz ele, a partir de Althusser, que essas ideologias são reguladas a partir de rituais, é a partir deles que o indivíduo é interpelado em sujeito.

E acrescentaremos que levar até as últimas consequências a interpelação ideológica como *ritual* supõe o reconhecimento de que não há ritual sem falha, desmaio ou rachadura: “uma palavra por outra” é uma definição (um pouco restritiva) da metáfora, mas é também o ponto em que um ritual chega a se quebrar no lapso ou no ato falho.

Deste ponto de vista, toda genealogia das formas do discurso revolucionário supõe primeiramente que se faça retorno aos pontos de resistência e de revolta que se incubam sob a dominação ideológica.

As resistências: não entender ou entender errado não “escutar” as ordens; não repetir as litâneas ou repetí-las de modo errôneo, falar quando se exige

silêncio; falar sua língua como uma língua estrangeira que se domina mal; mudar, desviar, alterar o sentido das palavras e das frases; tomar os enunciados ao pé da letra; deslocar as regras na sintaxe e desestruturar o léxico jogando com as palavras... (p. 17).

Para este trabalho, a noção de que o deslizamento de sentido irrompe da ideologia dominante, da repetição ideológica é de extrema importância porque é justamente aí que surgem as quebras nas convenções cinematográficas no filme *Bastardos Inglórios*.

Importante ressaltar que sob a perspectiva da AD, a linguagem não tem uma forma transparente, não é ‘óbvio’ que algo signifique como significa, a significação não é natural. Assim, não se pergunta sobre o conteúdo de um texto (“o que esse texto diz?”), mas sim sobre sua materialidade discursiva (“como esse texto significa?”). No caso desta monografia, não nos perguntamos “o que esse filme está dizendo?”, mas “como esse filme está significando?”.

A AD se inscreve nas questões levantadas na relação de três domínios disciplinares que são, também, uma ruptura com o século XIX: a Linguística, o Marxismo e a Psicanálise (ORLANDI, p. 19).

A constituição da Linguística afirma a não transparência da linguagem e possui seu objeto próprio com uma ordem particular (a língua). Essa não transparência é de máxima importância para a teoria aqui trabalhada, que defende e procura mostrar uma relação não unívoca entre linguagem/pensamento/mundo. Além disso, une-se a essa noção a do materialismo histórico: o homem faz história, mas esta também não lhe é transparente. A junção de língua e história é de fundamental importância por estabelecer que os sentidos não são estáveis historicamente, sendo construídos e/ou deslizados ao longo dos tempos. Não se separa, portanto, forma de conteúdo: a língua é compreendida não só como estrutura, mas também – e sobretudo – como acontecimento: o acontecimento de um significante (a língua) em um sujeito que é afetado pela história. Da Psicanálise tem-se o deslizamento da noção de homem para a noção de sujeito, que é constituído em sua relação com o simbólico na história. Logo, temos, para a AD:

- ➔ A língua tem sim sua ordem própria, mas sua autonomia é relativa (a AD reintroduz à língua a noção de sujeito e de situação na análise da linguagem);
- ➔ A história tem seu real afetado pelo simbólico (os fatos demandam sentido);
- ➔ O sujeito de linguagem é descentrado: afetado pelo real da língua e pelo real da história (sua não transparência), não tem controle sobre o modo com o qual elas o

afetam. Logo, o sujeito discursivo funciona pelo inconsciente e pela ideologia. (p. 19, 20).

Tomemos como exemplo as palavras, que chegam para nós com sentidos já construídos. Não sabemos como esses sentidos se constituíram, mas eles significam para nós e em nós. Assim, embora se valha das contribuições da Linguística, da Psicanálise e do Marxismo, a AD também questiona tais domínios no que se refere à historicidade (deixada de lado pela Linguística), ao simbólico (deixado de lado pelo Marxismo) e à ideologia como materialmente relacionada ao inconsciente, sem ser absorvida por ele (como faz a Psicanálise).

A AD se distancia, também, dos modelos convencionais de comunicação que pressupõem emissor, receptor, código, referente e mensagem. Não se vê a comunicação como simples transmissão de informação de forma direta; os modelos convencionais ignoram que emissor e receptor não se portam somente como tais, sendo sujeitos constituídos pela linguagem e pela história. Assim, no funcionamento da linguagem há um complexo processo de constituição de sujeitos, produção de sentidos, que envolvem identificação do sujeito, subjetivação, construção de realidade etc. Além disso, a linguagem serve, também, para a *não* comunicação. As relações de linguagem são relações de *sujeitos*, de *sentidos* e seus efeitos são múltiplos e variados. Discurso é, portanto, *efeito de sentidos entre locutores* (p. 21).

## 5.2 A Análise de Discurso e as diversas materialidades.

Essas bases teóricas da análise do discurso permitem considerar materialidades significantes outras além da materialidade verbal. Nesse sentido, nos últimos anos têm sido produzidos diversos trabalhos que unem os dispositivos teóricos da AD para analisarem materialidades diferentes dos textos linguísticos. Bolonhini, por exemplo, organiza “Discurso e Ensino”, coleção<sup>5</sup> na qual podem ser encontradas análises de diferentes materialidades, como a produção escrita de professores em formação continuada, filmes ou até mesmo *ikebanas*<sup>6</sup>. O próprio Instituto de Estudos da Linguagem (IEL/Unicamp), onde esta

---

<sup>5</sup> Coleção na qual publiquei o já citado texto *Terra do Nunca e Verdade – A História dos Sentidos*

<sup>6</sup> *Ikebanas* são arranjos florais que estão ligados às tradições e costumes do Japão.

monografia foi produzida, tem voltado suas atenções para a análise de diferentes estruturas significantes, como pode ser visto nas diversas monografias, dissertações de mestrado e teses de doutorado defendidas nos últimos anos.

Em relação a essas diversas “materialidades significantes”, Lagazzi (2009) diz que a noção de recorte proposta por Orlandi (1984) – em contraposição à ideia de segmentar um texto – é precisamente um gesto analítico que

visa ao funcionamento discursivo, buscando compreender o estabelecimento de relações significativas entre elementos significantes. É importante ressaltar que, na Análise de discurso, os elementos significantes não são considerados tendo como parâmetro o signo, mas a cadeia significativa, o que permite ao analista buscá-los sempre em uma relação de movimento, de estabelecimento de relações a\_. (LAGAZZI, p.1)

Assim, o recorte possibilita uma análise que não se prende ao que determinada materialidade diz, mas sim como ela diz, como ela significa. Lagazzi recupera a leitura que Henry (1990) faz de Pêcheux: “O ajustamento de um discurso científico a si mesmo consiste, em última instância, na apropriação dos instrumentos pela teoria. É isto que faz da atividade científica uma prática” (p. 2) para afirmar que a compreensão da teoria só se realiza quando o dispositivo teórico é praticado no dispositivo analítico. Assim, a própria noção de “recorte” configura-se de formas diferentes, significando na relação com o material a ser analisado. E a partir dessa noção de recorte, a autora diz que o dispositivo teórico-analítico da AD apresenta as condições necessárias para a realização de análises de objetos simbólicos constituídos por diferentes materialidades significantes, ao permitir ao analista mobilizar justamente essas diferenças sem que as especificidades de cada materialidade sejam ignoradas e esquecidas (idem).

Portanto, é a partir de uma noção discursiva de linguagem – verbal, visual, sonora, gestual, musical... – que a análise será realizada. Partirei do princípio de que *Bastardos Inglórios* é um objeto simbólico que remete sempre à exterioridade, ao outro; é um objeto simbólico que assim o é porque produz efeitos de sentido sempre em relação a outros objetos simbólicos. A partir da noção de recorte poderei apontar as quebras da ilusão naturalista produzida em *Bastardos Inglórios*, sempre levando em conta as estruturas materiais de cada uma dessas quebras.

### 5.3 A materialidade fílmica.

#### 5.3.1 O estabelecimento do primeiro cinema e sua posterior valorização como arte sofisticada através do cinema de guerra.

No final do século XIX, pouco depois de a técnica da imagem em movimento ser inventada, os pequenos filmes realizados não eram reconhecidos artisticamente. A grande atração, ao serem exibidos, não eram as supostas narrativas, mas sim a técnica em si. Gunning (*apud* COSTA, 2011) chama essa forma de cinema de “cinema de atrações”, já que não há a ambição de realizar uma narrativa, mas simplesmente chamar a atenção do espectador para o aparelho, em um gesto exibicionista (COSTA, 2011). Esses primeiros filmes eram exibidos em teatros, cafés, vaudevilles, cujos frequentadores eram de uma classe média de composição diversificada; os filmes disputavam espaço com diversas outras atrações. Posteriormente, já no começo do século XX, são criados grandes espaços dedicados exclusivamente à exibição de filmes, os *nickelodeons*. Esses espaços cobravam ingresso por apenas um níquel (cinco centavos de dólar); eram abafados e rústicos e os espectadores muitas vezes assistiam aos filmes em pé, por conta da lotação esgotada. Assim, o fato de o *nickelodeon* ser uma atração extremamente barata propiciava diversão às pessoas cuja jornada de trabalho durava cerca de doze horas, o que acabou criando a cultura de ver filmes (DE CONTI, 2007).

Em 1907, o cinema começava a exibir uma tentativa de construção de enredos e maior definição psicológica dos personagens. Essas convenções narrativas eram acompanhadas, ao mesmo tempo, de uma tentativa de regulamentação e racionalização da indústria. Como aponta Costa (*op. Cit.*), ambas as tentativas são organizadas pela indústria no sentido de atrair o público de classe média – e, conseqüentemente, conquistar respeitabilidade para o cinema – ao mesmo tempo em que não era desejável excluir o grande público de classe baixa, frequentador dos *nickelodeons* (2011, p. 29), já acostumados com o consumo dos filmes. Um dos maiores exemplos dessa tentativa de organização narrativa e intenção de atrair o público mais sofisticado se daria em 1915, com o lançamento *O Nascimento de uma Nação*, de D. W. Griffith.

Griffith era filho de um ex-fazendeiro de Kentucky que havia lutado na Guerra Civil Americana. Assim, o cineasta cresceu ouvindo várias histórias acerca não só do conflito como também das circunstâncias que o motivaram. *O Nascimento de uma Nação* se volta, então, para a própria Guerra Civil em três momentos, como sinaliza DE CONTI (2007, p. 32):

- ➔ Primeiramente, o patriarca branco e dono de terras é justo para com todos da sua família e para com seus escravos, o que faz todos viverem em harmonia. A única exceção se dá por conta dos conflitos provocados por intrigas políticas e debates.
- ➔ A Guerra em si, na qual um dos filhos do patriarca morre e outro é preso pelos soldados do norte
- ➔ Por último, há a reconstrução do Sul dos EUA, no pós-Guerra, com libertação dos escravos e reconhecimento de seus direitos civis e políticos. Isso faz com que a outrora pacífica e harmônica sociedade mergulhe no mais absoluto caos e selvageria, até o ponto em que a “minoridade branca” funda a Ku Klux Klan, luta com os ex-escravos e, ao vencê-los, faz retornar a paz à terra.

Griffith passa por esses momentos utilizando de inúmeros artifícios narrativos provenientes da literatura reconhecida à época, principalmente de Charles Dickens e suas linhas de enredo sobrepostas. Assim, o cineasta “toma” para o cinema uma tradição socialmente aceita e valorizada – a narrativa literária – a fim de atrair o público mais sofisticado. Isso é corroborado pelo fato de que o ingresso de *O Nascimento de uma Nação* custava dois dólares, uma fortuna se comparado aos cinco centavos dos *nickelodeons*. Griffith ainda deu particular atenção à instituição da família, em seu filme. A classe média e classe alta acreditavam que essa instituição era a base moral da sociedade. Aliar essa noção ao imaginário da guerra recém-travada<sup>7</sup> ali posto tornou *O Nascimento de uma Nação* um filme pioneiro por dois motivos: suas técnicas narrativas e sua abordagem da guerra. Em relação às técnicas, Griffith é um dos cineastas que mais contribuíram para uma determinada visão de que o cinema americano é um “retrato da realidade”.

### 5.3.2 O ilusionismo de Hollywood.

Xavier (1977) aponta que três elementos são necessários para a criação e manutenção da ilusão de naturalismo: a decupagem clássica (que estabelece o ilusionismo e a identificação do espectador), um método de interpretação para os atores calcado no naturalismo que resulta em gestos e fala “naturais” e em uma reprodução “fiel” do comportamento humano, e escolha de histórias pertencentes a gêneros narrativos de leitura fácil e já assimilada. Por naturalismo,

---

<sup>7</sup> A Guerra Civil data do final do século XIX.

Xavier se refere à “construção de um espaço cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico” (p. 31) e que segue um “estabelecimento da ilusão de que a platéia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações” (idem).

Em relação à decupagem clássica, Xavier (2008) diz que o processo de feitura do cinema é descontínuo; as filmagens são realizadas de forma descontínua e a alternância de câmeras, planos, espaços e tempo poderia escancarar, justamente, sua descontinuidade. No entanto, a decupagem clássica é um método eficiente na neutralização da descontinuidade. O autor define a decupagem como o ‘processo de decomposição do filme [...] em planos’ (p. 27) e os planos, como ‘extensão de filme compreendida entre dois cortes’ (idem). Para o autor, a decupagem clássica é bem-sucedida por “esconder” os cortes na necessidade da própria narrativa. O universo representado pelo filme motiva o corte. A sucessão não-natural de acontecimentos é uma convenção já assimilada através de uma arte cujos códigos já estivessem assimilados – no caso, a literatura de Dickens. Xavier cita também as narrativas de aventura, nas quais a montagem paralela – procedimento que enfoca acontecimentos simultâneos – era de extrema importância, posto que são vários pontos de vista a serem enfocados e o desfecho de tais narrativas frequentemente envolvia uma corrida contra o tempo: “A necessidade de representar a evolução simultânea de dois espaços, e sua convergência, exige os saltos da câmera e a sucessão descontínua de imagens” (p. 29).

Essa descontinuidade tende a diminuir por causa da continuidade admitida no nível da *narração*. As imagens são sim separadas e, ao alternar ações que ocorrem em espaços diferentes e ao mesmo tempo, há um salto. No entanto, essas mesmas imagens são combinadas de modo que os fatos parecem evoluir por si mesmos narrativamente (p.30), aliados a uma lógica que diz respeito a essa evolução.

O que caracteriza a *decupagem clássica* é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível (p. 32).

O que Griffith fez foi utilizar-se de todos os artifícios cinematográfico-narrativos para que estes mesmos artifícios não fosse percebidos. Nesse sentido, a guerra representada pelo cineasta é um universo em si mesmo e não uma ficção criada por alguém. Os conflitos

filmados são, então, um “retrato da realidade”. *O Nascimento de uma Nação* se mostra, assim, seminal não só por causa das técnicas narrativas utilizadas, mas também por causa do tratamento que dá à Guerra Civil. Esse tratamento clássico seria utilizado em larga escala pelo cinema americano até meados dos anos 90, quando os cineastas começam a incorporar outras técnicas. Até essa década, era palpável no cinema americano uma divisão entre ficção e não-ficção, incluindo aí não só os temas abordados como também as técnicas utilizadas; ainda que em filmes como *O Mais Longo dos Dias* (lançado em 1962) pudessem buscar através da direção de arte e figurinos a aproximação com o real, a fotografia, o uso de câmera sempre se valia das convenções clássicas ficcionais fortalecidas por Griffith. Mais tarde, em 1998 é lançado *O Resgate do Soldado Ryan*, de Steven Spielberg, um filme realizado por um dos nomes mais fortes da indústria hollywoodiana e que incorpora, principalmente nas sequências de conflito, técnicas derivadas da estética documentarista, como câmera na mão, interferências do ambiente na própria filmagem (lente da câmera suja de sangue), ausência de trilha sonora. O que se nota, na utilização desses artifícios, é um *reforço* da ilusão de realismo através da incursão da câmera na ação (SELIGMANN-SILVA). Afinal, apenas um retrato da realidade do desembarque das tropas aliadas na praia da Normandia poderia resultar em corpos sendo perfurados e uma câmera suja de sangue. Assim, ainda que as técnicas do cinema não-ficcional fossem introduzidas à grande Hollywood, elas só faziam reforçar o realismo pretendido.

### 5.3.3 A Segunda Guerra no Cinema.

Fussell (*apud* WETTA e NOVELLI, 2008) aponta que a Segunda Guerra Mundial foi vendida por Hollywood como a “Boa Guerra” através de filmes que serviam como propaganda a serviço do governo ao mesmo tempo em que buscavam apagar a natureza hedionda da guerra a fim de elevar o ânimo nacional – ou ainda, a fim de obter lucros (p. 261). Para Fussell, a Segunda Guerra de Hollywood era tão real quando *O Mágico de Oz* ou *Pinóquio*, já que o cinema havia criado um mundo de faz de conta com heroísmo raso e amor romântico sustentado por artefatos cênicos e um final feliz, ao contrário do que realmente ocorria, um misto de mortes violentas, deserção, covardia, mutilação e desilusões (*idem*).

Assim, Hollywood apagou, por muito tempo, as facetas de horror da guerra e aproximou a noção de herói aos Aliados e a noção de vilão aos Nazistas. A tentativa de elevar o ânimo nacional, juntamente com os moldes narrativos do grande cinema americano, acabou

por tipificar ambos os personagens. Assim, o soldado americano é justo, honrado, luta por seu país, por sua família e por Deus, só mata porque é necessário; o soldado e os oficiais nazistas são sádicos, loucos, frios, propensos à traição de seus ideais. Isso pode ser visto, por exemplo, em *O Mais Longo dos Dias*, de Bernard Wicki e produzido por Darryl Zanuck, um dos maiores produtores hollywoodianos de todos os tempos. Este filme trata também do desembarque das tropas na Normandia e não só sugere que a Alemanha Nazista foi derrotada porque americanos, ingleses e franceses se uniram e cooperaram para vencer um inimigo comum – ou seja, para um bem comum – como também representa os militares alemães como confusos e até mesmo cômicos, questionando as políticas Nazistas e o comando de Hitler (TOPLIN, 2008, p. 305). Zanuck também tentou dar um ar realista às cenas de guerra, utilizando para isso, como dito, objetos de cena, como navios, aviões, tanques e caminhões da própria OTAN; a França concedeu ao produtor cerca de dois mil soldados; o próprio Pentágono colaborou com militares e equipamentos. No entanto, como apontara Fussel, a crítica à época notou que todos os mortos do filme morrem em tiros limpos e não há feridas ou sangue escorrendo (p. 306); há esforço de reconstrução dos aparatos utilizados na guerra, mas ao mesmo tempo, o conflito é higienizado. Em 1998, como dito, *O Resgate do Soldado Ryan* aposta em um conflito não higienizado. Os soldados não são heróis, vomitam no barco – por conta do enjôo do mar e do nervosismo pré-combate –, muitos são mortos assim que põem o pé na praia, há mortes filmadas com detalhes, homens chorando de medo, a água da praia tornada vermelha pelo sangue dos soldados; Spielberg retrata o desembarque como um documentário filmado por um combatente (p. 307).

Através destes filmes tomados como exemplo da produção hollywoodiana de grande orçamento e alcance – ambos foram realizados por grandes produtores e tiveram sucesso imediato e posterior, influenciando uma série de outros filmes (p. 302) –, temos:

- ➔ O cinema americano primou por uma representação tipificada dos Aliados e dos Nazistas, em prol de narrativas que pudessem ter um determinado valor moral e que trouxesse também lucros para os produtores.
- ➔ Hollywood não abandonou a estética ilusionista que Griffith solidificou em *O Nascimento de uma Nação*. Na verdade, acabou incorporando técnicas do cinema não-ficcional a fim de reforçar justamente a ilusão de que o filme é um universo fechado em si mesmo, através de dispositivos que reforçam a ideia de que qualquer intervenção artificial é feita porque a própria narrativa assim exige.

## 6. Análise do objeto

### 6.1 A filmografia de Tarantino.

#### 6.1.1 Tarantino e sua relação com o cinema convencional.

Na edição de 1992 do Festival de Sundance, nos Estados Unidos, um filme atraiu a atenção da crítica lá reunida: *Cães de Aluguel*, do estreante Quentin Tarantino. À época, o filme chamou atenção pela representação que fazia do crime organizado e das técnicas narrativas utilizadas. Os criminosos de *Cães de Aluguel*, ao contrário daqueles de *O Poderoso Chefão* (cuja terceira parte havia sido lançada dois anos antes), são personagens muito próximos da cultura pop; a cena que abre o filme é um diálogo que os criminosos mantêm a respeito do sentido de *Like a Virgin*, música de Madonna. Em relação às técnicas, o diretor filmava as cenas de modo um pouco diferente da norma de Hollywood e a narrativa alternava flashbacks e ação passada no presente

Em 1994, Tarantino apresentou *Pulp Fiction*, filme que ganhou a Palma de Ouro em Cannes – um dos mais conhecidos e renomados festivais de cinema do mundo – e o Oscar de Melhor Roteiro Original. Em *Pulp Fiction*, o diretor expandia o número de personagens e os recursos narrativos relativos ao eixo temporal; não há uma narrativa linear no filme, posto que há diversas sequências fora de qualquer ordem cronológica.

Em 1997 foi lançado *Jackie Brown*, filme no qual Tarantino homenageia o *blaxploitation*, espécie de sub-sub-gênero derivado do *exploitation* das décadas de 1960 e 1970. O *exploitation* consiste em filmes produzidos fora do circuito dos grandes estúdios – por companhias independentes e de menor porte – com a intenção de lucros rápidos. Tais filmes eram exibidos em *drive-ins* e salas de menor prestígio e, ao exporem na tela mais violência e sexo que as produções de Hollywood, tentavam atrair os espectadores juvenis (BAPTISTA, 2010). O *blaxploitation* é derivado dessas produções e configura uma representação segmentada etnicamente, visando o público negro dos Estados Unidos. Em *Jack Brown*, Tarantino recupera uma antiga atriz dos filmes de *blaxploitation*, Pam Grier.

Somente em 2003 haveria outro filme do diretor. O projeto *Kill Bill*, filmado como uma longa narrativa única, seria dividido em *Kill Bill Volume 1* e *Kill Bill Volume 2* (lançado em 2004). Os filmes tratam da vingança da personagem conhecida como A Noiva contra seus antigos companheiros de trabalho – assassinos mercenários. O grande interesse desses filmes se encontra nos ecos de outras produções: em *Volume 1*, é perceptível a influência de filmes

de ação orientais, bem como outras produções, como o anime; em *Volume 2*, a influência passa a ser dos *westerns* de Sergio Leone, que criam situações de grande tensão ao longo da narrativa e que são resolvidas de uma maneira muito súbita.

Em 2007, junto com Robert Rodriguez, Tarantino lança o projeto *Grindhouse*, uma sessão de cinema composta por dois média-metragens que emulariam os filmes baratos do registro *exploitation*. No entanto, o projeto não fez sucesso, culminando com a divisão dos média-metragens em filmes independentes (*Planeta Terror*, de Rodriguez; *À Prova de Morte*, de Tarantino) e atraso nos lançamentos em outros países – *À Prova de Morte* foi lançado no Brasil apenas em 2010. Neste, mais do que em outros filmes, Tarantino tenta criar um legítimo filme B, copiando efeitos provenientes dos poucos recursos, como defeitos na película, cortes no meio da fala de algum ator, falta de continuidade de uma cena.

Finalmente, em 2009 o diretor lança *Bastardos Inglórios*, com o qual volta às pazes com a crítica e com o público. O filme tem exibição em Cannes, onde consegue boas avaliações da crítica – e onde consegue o prêmio de Melhor Ator para Christoph Waltz, que interpreta o Coronel Hans Landa. Nos Estados Unidos, o filme é indicado a nove Oscars e leva o de Melhor Ator Coadjuvante para Waltz.

Se algo pode ser estabelecido como regularidade nos filmes de Tarantino é sua contínua formulação do inesperado. Em praticamente todos os seus filmes há algum elemento que quebra a expectativa do público. Esse inesperado pode ser proveniente da morte de um personagem importante (*Pulp Fiction*, *Kill Bill*, *À Prova de Morte*, *Bastardos Inglórios*), da forma como a narrativa não obedece a uma lógica linear (*Cães de Aluguel*, *Pulp Fiction*, *Kill Bill*, *Bastardos Inglórios*) ou, mais especificamente, da forma com a qual Tarantino filma os diálogos – e que estabelece a câmera como narradora, chamando atenção para si.

Nesse sentido, vale a pena citar Baptista (2010), que descreve a forma com a qual Hollywood convencionalmente filma diálogos:

O cinema clássico costuma filmar um diálogo colocando a câmera perto do ponto de vista de cada interlocutor, dando ao espectador uma visão próxima da do personagem. Dessa forma, o espectador tem a impressão de estar dentro do diálogo. A forma convencional de filmar uma conversa entre duas pessoas é fazer um plano de conjunto que situe os personagens e passar rapidamente para planos que mostrem alternadamente um e outro interlocutor. Se traçarmos uma linha imaginária entre ambos os personagens e outras duas entre cada personagem e a câmera, teremos o triângulo. De acordo com o ideal clássico de Hollywood, o ângulo entre a câmera e o interlocutor e a linha entre ambos deverá ser inferior a 90 graus. Quanto mais a câmera se aproxima do ponto de vista do personagem, mais diminuirá o

ângulo e mais o espectador terá a sensação de observar o diálogo de dentro (p. 32).

Essa convenção é uma das formas com as quais Hollywood torna o enquadramento e a movimentação de câmera como exigidos pela própria narrativa, como aponta Xavier (2008), afinal, o que é visto é nada mais que o ponto de vista dos personagens. Além disso, a identificação que o espectador tem com os personagens cria uma espécie de ligação emocional que ajuda a suspender a lembrança de que um filme é uma ficção. O que Tarantino faz em seus filmes é filmar diálogos de outra forma. Primeiramente, ele evita construir o triângulo imaginário entre os personagens e a câmera. Quando utiliza essa técnica, Tarantino rapidamente muda para um enquadramento não tão utilizado pelas produções hollywoodianas, como um plano de conjunto de perfil ou primeiros planos de perfil. Assim, os filmes de Tarantino jogam com um conhecimento do público e quebram a expectativa do plano/contraplano. Além disso, ao inserir enquadramentos não convencionais, a própria convenção do triângulo é exposta, chamando assim a atenção para a câmera. Esta deixa de ser o ponto de vista de um personagem para ser uma narradora, um elemento que seleciona o que será visto. Isso contribui para a quebra da ilusão naturalista de Hollywood. (BAPTISTA, op. cit.)

#### 6.1.2 As marcas autorais de Tarantino.

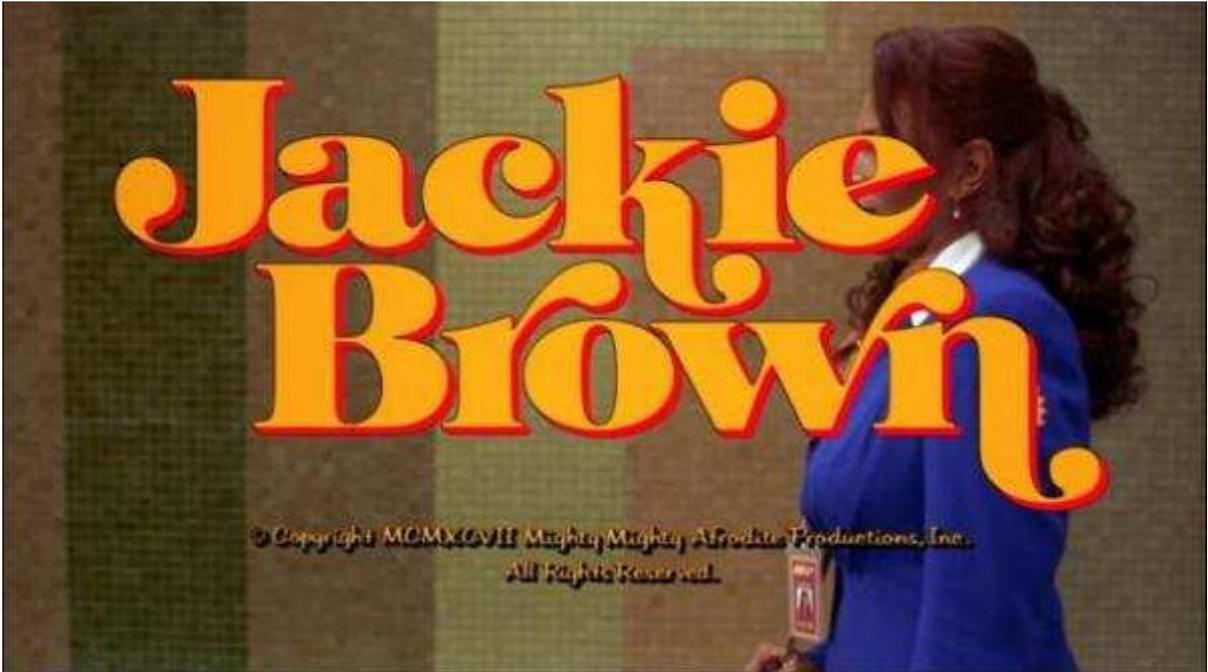
Ao contrário da maioria dos cineastas americanos, Tarantino é um diretor que inclui em seus filmes uma série de marcas estruturais que o tornam reconhecível. Essas marcas, ao fazerem parte de um estilo do diretor, contribuem para quebrarem o naturalismo, afinal, não são usadas necessariamente quando a narrativa as exige.

Uma dessas marcas é o uso de letreiros, que aumentou progressivamente ao longo da carreira de Tarantino. No início, elas eram usadas apenas para ilustrarem o título dos filmes, como pode ser visto abaixo:



O título discreto de *Cães de Aluguel* já contém o amarelo que se tornaria característico dos letreiros de outros filmes. Porém, já em *Pulp Fiction* e, posteriormente, *Jackie Brown*, a discrição é abandonada.





Esse padrão começa a mudar com *Kill Bill* (que, vale lembrar, foi dividido a mando da produtora Miramax). O título dos dois volumes é todo em preto e branco:



A grande diferença se dá no uso de letreiros para apresentar os *personagens*, em determinados quadros com o personagem introduzido em close. Nesses letreiros, volta a cor amarela



Esse recurso seria novamente utilizado em *Bastardos Inglórios* e, mais uma vez, para apresentar personagens. É facilmente notado não só o amarelo, como também o tipo usado, que é semelhante aos de outros letreiros (à exceção de *Jackie Brown*), o que ajuda a criar certa unidade estilística:



Interessante notar que o uso de letreiros não é, de maneira alguma, algo originado na contemporaneidade; na verdade, esses painéis inseridos no meio da narrativa eram consideravelmente comuns nos filmes mudos – e eram usados justamente para movimentar a trama, fornecendo aos espectadores informações relevantes. O que Tarantino faz é recuperar uma antiga convenção e ressignificá-la. Em seus filmes, os letreiros não mais são apenas informativos, mas marcas autorais; são o próprio Tarantino se fazendo notar em seus filmes.

Além do uso de letreiros, o diretor frequentemente usa um tipo de recurso que não encontra justificativa no decorrer da trama. Ele é popularmente chamado de *trunk shot*. Essa marca consiste em uma tomada em *contra-plongée* (a câmera é colocada em um ângulo baixo em relação ao ator, o que o torna maior do que realmente é). Até *Kill Bill*, a câmera sempre tomava o ponto de vista de um porta-malas sendo aberto:



8



9

---

<sup>8</sup> Cães de Aluguel.

<sup>9</sup> Pulp Fiction.



10

A partir de *Kill Bill*, novamente a técnica muda e passa a ser empregada também como o ponto de vista de um personagem, mas há aí um deslizamento de sentido. Convencionalmente, a tomada seria justificada como o ponto de vista de determinado personagem, mas ao ser empregada tantas vezes por Tarantino sem ter uma exigência narrativa, esse enquadramento deixa de significar somente como ponto de vista e passa a significar também como marca autoral.



11

---

<sup>10</sup> À Prova de Morte.

<sup>11</sup> Kill Bill Vol. 1.



12



13



14

---

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> Bastardos Inglórios.

<sup>14</sup> Idem.

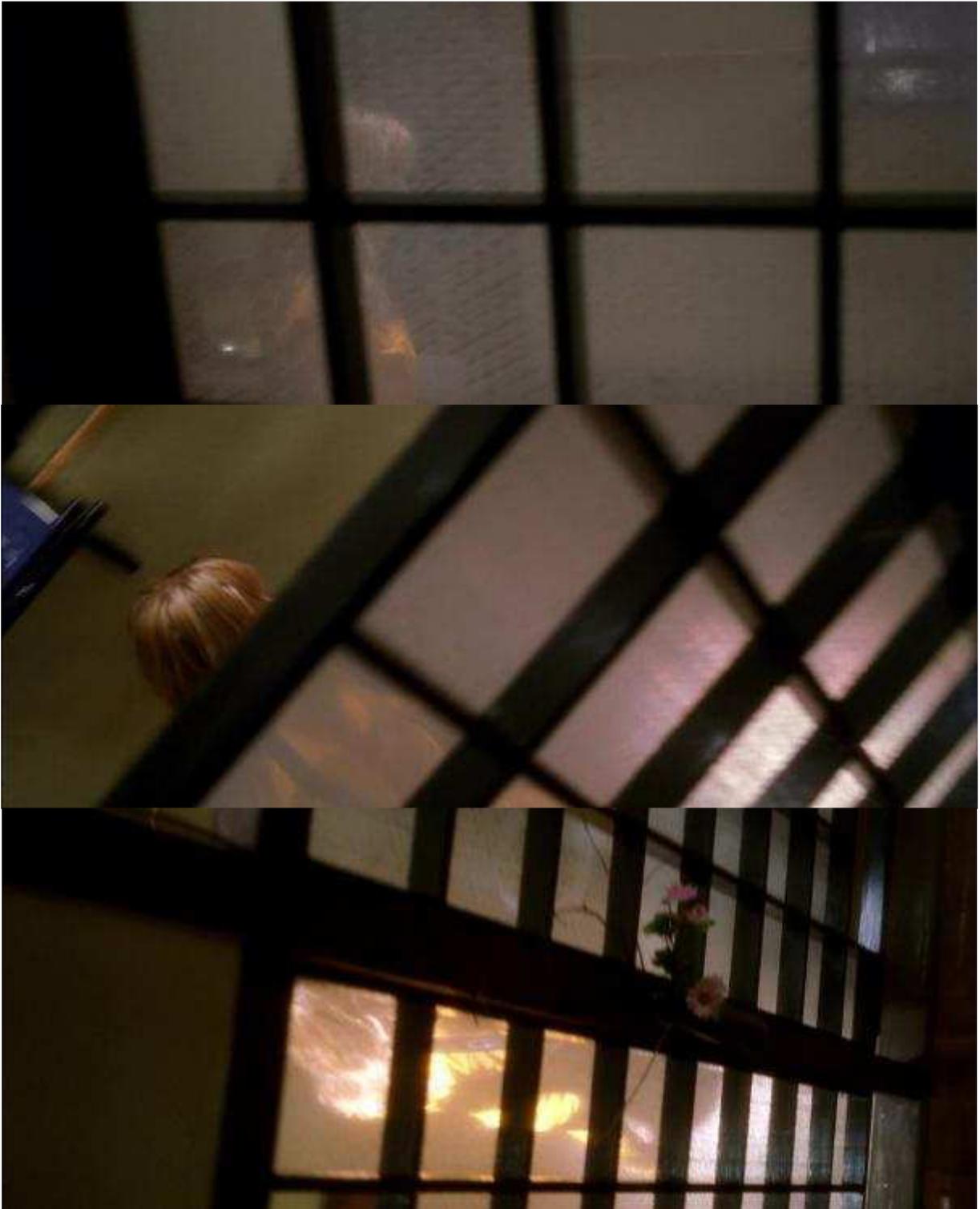
Além do uso de letreiros e de *contra-plongées*, Tarantino é um cineasta conhecido também pelas longas tomadas sem cortes aparentes. Geralmente, elas acompanham um ou mais personagens por meio de um grande cenário. A fim de exemplificar, trago aqui algumas imagens dos planos-sequência de *Kill Bill Vol. 1* e *Bastardos Inglórios* por compartilharem também algumas semelhanças narrativas, além da técnica de filmagem: ambos seguem uma personagem feminina que busca por vingança em meio a um lugar que será, posteriormente, o palco de uma chacina.

Primeiramente, o plano-sequência de *Kill Bill*:





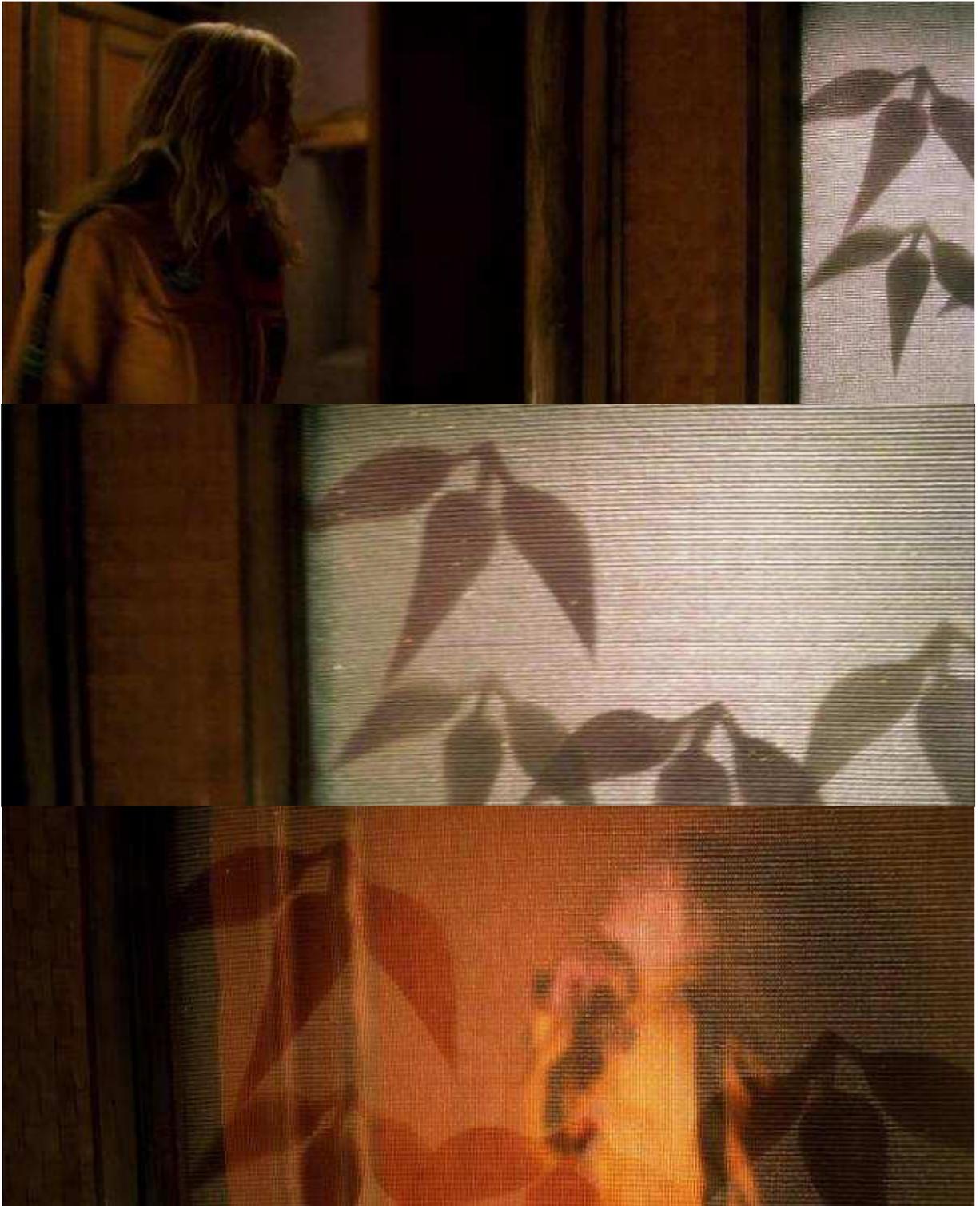














Agora, o plano-sequência de *Bastardos Inglórios*, que é um pouco menor que o de *Kill Bill* (cerca de 1min40s para o filme com Uma Thurman e pouco menos de 1min para o filme com Brad Pitt) pelo fato de Tarantino não se focar tanto na geografia do local. Em *Kill Bill*, a câmera se desloca, aqui e ali, para mostrar também a banda, a cozinha e outros clientes do restaurante no qual A Noiva se encontra; em *Bastardos Inglórios*, o plano-sequência é a conclusão de toda a preparação de Shosanna para a noite alemã em seu cinema.







Há ainda vários outros elementos que caracterizam o estilo de Tarantino. Estes foram alguns exemplos que ilustram o modo com o qual o diretor se destaca das convenções de Hollywood. Nesse sentido, é justo dizer que os filmes de Tarantino exploram, cada um a seu modo, elementos inesperados. Através das convenções instituídas ao longo de sua trajetória, o grande cinema americano criou expectativas nos espectadores; são esperadas certos rumos narrativos e certas técnicas empregadas de determinada maneira. Tarantino desestabiliza essas convenções e provoca no espectador um efeito de estranhamento em relação ao fazer cinematográfico. A partir da próxima seção, irei abordar algumas quebras presentes em *Bastardos Inglórios* através de recortes do filme.

## 6.2 A quebra de expectativas em relação à representação.

Como dito previamente neste trabalho, Hollywood utilizou a Segunda Guerra Mundial como uma forma de obter lucros fáceis através de filmes cujas tramas tipificavam os personagens nelas existentes. O soldado americano portava todas as qualidades necessárias para elevar a moral dos Estados Unidos, ao passo que o soldado nazista era representado como um amálgama de todas as piores qualidades possíveis em um ser humano. Nesse sentido, há um outro ponto que vale a pena ser citado: todos os conflitos dos filmes de Segunda Guerra são criados pelos nazistas; foi sua sede por poder e seu sadismo que fizeram os heróis americanos sujarem as mãos no sangue da guerra. Os judeus, no meio de tudo isso, são sempre vítimas indefesas das maquinações de Hitler e seus seguidores. *Bastardos Inglórios* rompe com essa convenção ao trazer judeus como os principais motores da trama. Vejamos:

- ➔ Os Bastardos são um grupo de soldados *judeus* cujo objetivo principal é retribuir as violências cometidas pelos nazistas.
- ➔ Shosanna, após ver toda sua família ser assassinada, planeja a morte de todos os oficiais do alto escalão nazista – incluído aí Hitler – dentro de seu cinema após revelar-se como judia através de um corte no filme exibido.

Em relação ao primeiro ponto, Vale lembrar o discurso de Aldo Raine aos seus seguidores, no qual pode ser notado um incentivo à violência em suas formas mais cruéis:

“ALDO: Ten-hut! My name is Lieutenant Aldo Raine. And I'm putting together a special team, and I need me eight soldiers. Eight Jewish American soldiers. Now, you all might've heard rumors about the armada happening soon. Well, we'll be leaving a little earlier. We're going to be dropped into France dressed as civilians. Once we're in enemy territory, as a bushwhacking guerrilla army, we're going to be doing one thing and one thing only. Killing Nazis. I don't know about you all, but I sure as hell didn't come down from the goddamn Smoky Mountains, cross 5, 000 miles of water, fight my way through half of Sicily and jump out of a fucking airplane to teach the Nazis lessons in humanity. Nazi ain't got no humanity. They're the foot soldiers of a Jew-hating, mass-murdering maniac and they need to be destroyed. That's why any and every son of a bitch we find wearing a Nazi uniform, they're going to die. Now, I'm the direct descendent of the mountain man Jim Bridger. That means I got a little Indian in me. And our battle plan will be that of an Apache resistance. We will be cruel to the Germans. And through our cruelty, they will know who we are. And they will find the evidence of our cruelty in the disemboweled, dismembered and disfigured bodies of their brothers we leave behind us. And the German won't be able to help themselves but imagine the cruelty their brothers endured at our hands, and our boot heels and the edge of our knives. And the German will be sickened by us. And the German will talk about us. And the German will fear us. And when the German closes their eyes at night and they're tortured by their subconscious for the evil they have done, it will be with thoughts of us that they are tortured with. Sound good?

ALL: Yes, sir!

ALDO: That's what I like to hear. But I got a word of warning for all you would-be warriors. When you join my command, you take on debit. A debit you owe me, personally. Each and every man under my command owes me 100 Nazi scalps. And I want my scalps.

And all y'all will get me 100 Nazi scalps taken from the heads of 100 dead Nazis. Or you will die trying!”

Tradução:

“ALDO: Em posição! Meu nome é Tenente Aldo Raine. Estou formando uma equipe especial. E preciso de oito soldados. Oito soldados judeus-americanos. Podem ter ouvido boatos que a frota partiria em breve. Bom, nós partiremos um pouco antes. Vamos descer na França, vestidos como civis. E uma vez em território inimigo, como uma guerrilha, faremos uma coisa, uma só coisa: matar nazistas. Não sei vocês, mas não saí das malditas Smoky Mountains no Tennessee, não atravessei 8 mil quilômetros de água e mais metade da Sicília lutando, não saltei de um avião para ensinar lições humanitárias a nazistas. Nazista não tem humanidade. São soldados rasos que odeiam judeus, genocidas maníacos e precisam ser destruídos. É por isso que todo e qualquer filho da puta que acharmos em uniforme nazista vai morrer. Sou descendente direto do montanhista Jim Bridger. Significa que tenho um pouco de índio em mim. E nosso plano de batalha será o de uma resistência apache. Seremos cruéis com os alemães. E através da nossa crueldade, eles saberão quem somos. Eles encontrarão as evidências de nossa crueldade nos corpos estripados, desmembrados e desfigurados de seus irmãos que deixaremos para trás. E os alemães nem imaginarão a crueldade que seus irmãos sofreram em nossas mãos, debaixo de nossas botas, na ponta de nossas facas. E os alemães ficarão enjoados por nossa causa. E os alemães falarão sobre nós. E os alemães terão medo de nós. E à noite, quando fecharem os olhos, atormentados pelo mal que fizeram, pensarão em nós, torturando-os. Parece bom?”

TODOS: Sim, Senhor!

ALDO: É isso que eu gosto de ouvir. Mas tenho uma advertência a todos os pretensos guerreiros. Quando se junta ao meu comando, você assume uma dívida. Uma dívida pessoal comigo. Todo homem sob meu comando me deve 100 escalpos nazistas. E eu quero os meus escalpos! E todos vocês me trarão 100 escalpos nazistas, arrancados das cabeças de 100 nazistas mortos. Ou morrerão tentando.”

Através deste discurso vê-se o propósito dos Bastardos; eles não desejam vencer a guerra, mas criar uma espécie de cicatriz psicológica no exército alemão ao mutilarem das formas mais violentas possíveis (“Eles encontrarão as evidências de nossa crueldade nos corpos **estripados, desmembrados e desfigurados** de seus irmãos que deixaremos para trás”)

todos os oficiais que cruzarem seu caminho. O massacre que Landa comanda e ao qual Shosanna sobrevive não é mostrado explicitamente pela câmera. As tomadas mostram apenas a personagem se esquivando dos tiros e, depois, correndo pelos campos. Por outro lado, a violência dos judeus é sempre mostrada dentro de quadros estáveis e bem iluminados. São vistos com detalhes o escalpelamento dos nazistas:





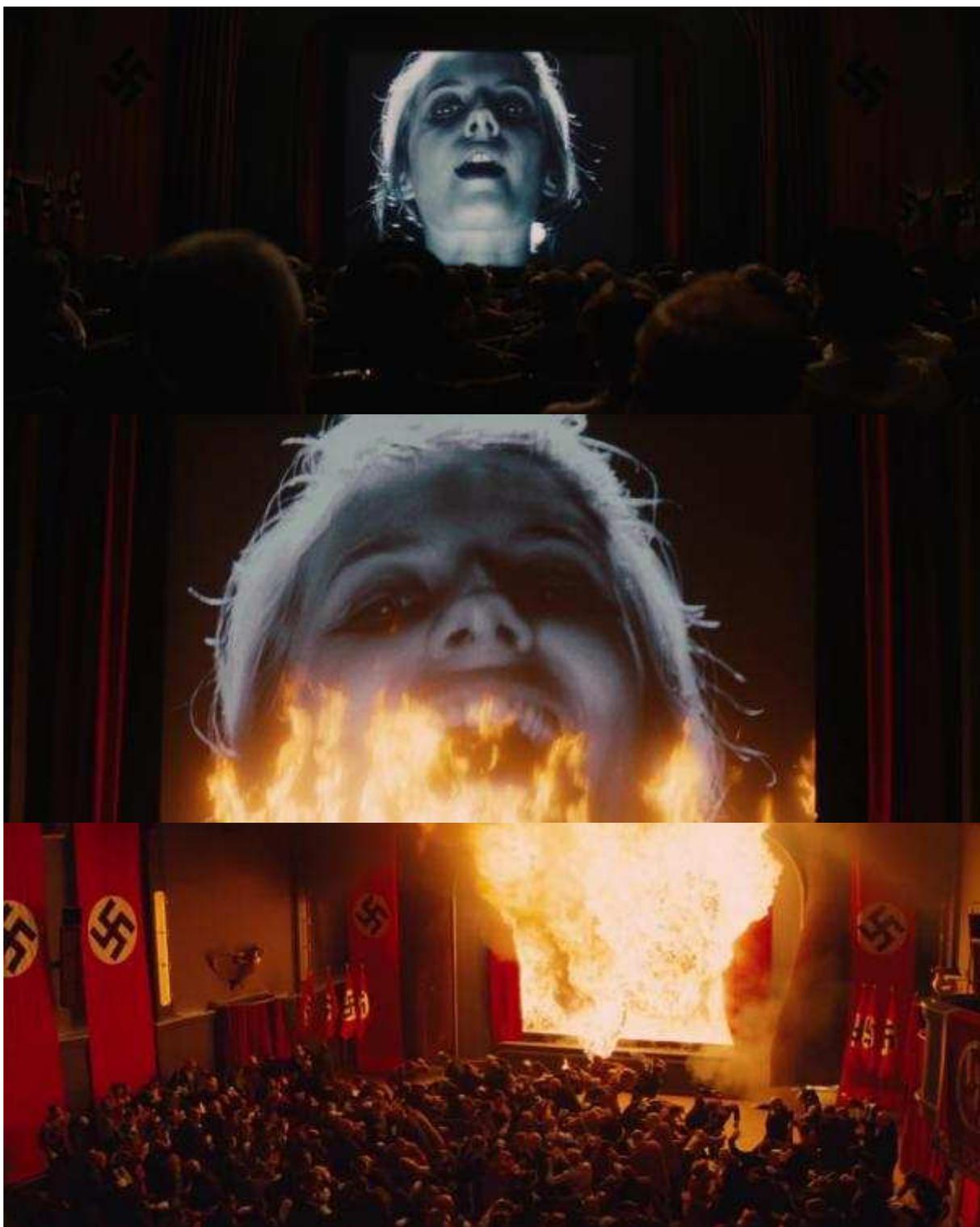
A origem da reputação de Stiglitz como matador de nazistas







O incêndio do cinema







O assassinato de Hitler e Goebbels











E a marcação da suástica na testa de Landa



Tarantino não apenas torna os judeus os criadores dos conflitos dentro da trama como ainda os faz se tornarem autores da violência representada no filme. Nesse sentido, o diretor se vale, também, da expectativa do público para não rejeitar seus personagens. Afinal, é sabido previamente quem foram os nazistas, seu sofrimento ao longo do filme não soa exagerado ou brutal, mas sim um merecimento por tudo aquilo que fizeram.

### 6.3 A quebra da ordem linear da narrativa.

Até *Kill Bill Vol. 2*, os filmes de Tarantino sempre eram narrados de forma não linear. Como dito, *Cães de Aluguel* alterna o tempo presente com flashbacks, *Pulp Fiction* faz do

tempo narrativo algo não linear – os acontecimentos são narrados com o uso de tempo passado, presente e futuro sem qualquer ordem aparente –, *Kill Bill Vol. 1* compreende capítulos narrados fora de ordem; a morte de O-ren Ishii acontece antes da primeira cena, mesmo que seja mostrada ao final do filme. Em *Kill Bill Vol. 2* e *À Prova de Morte*, ainda há alguns flashbacks, mas eles podem ser fruto de exigências da narrativa – embora, como já expus anteriormente, haja também aí um deslizamento de sentido consequente do estilo do diretor. *Bastardos Inglórios* também faz uso de capítulos para dividir sua narrativa e todos eles seguem, em certa medida, uma ordem cronológica e linear. No entanto, há três momentos no qual essa ordem é quebrada.

O segundo capítulo é aberto com o discurso de Aldo Raine aos seus soldados. Há, então, um corte e a atenção é transferida para um momento no qual Hitler encontra um soldado sobrevivente ao ataque dos Bastardos. Quando o soldado começa a contar como ocorreu o ataque e como sobreviveu, o filme realiza um corte temporal e se volta para retratar justamente esse ataque. Essa interrupção cronológica é, também, explicada narrativamente, embora explicita a presença de um narrador que seleciona acontecimentos para serem narrados. A denotação desse tipo de seleção, no cinema, ajuda a quebrar a ilusão naturalista. No entanto, dentro dessa cena, o filme é bruscamente interrompido para contar a origem de Hugo Stiglitz. Essa origem é aberta por um letreiro



Não obstante ao uso do letreiro, nesse momento há uma voz em *over* que descreve e narra o que acontece na tela. A voz pertence ao ator Samuel L. Jackson, parceiro de longa data do diretor. A junção desses elementos – a interrupção abrupta da ordem cronológica pela segunda vez seguida, o letreiro e a voz *over* – quebram a ilusão de naturalismo e produzem um efeito de estranhamento no público, que passa a ver o filme como um artifício.

Há, ainda, outro momento no qual o filme quebra a ordem cronológica e linear da narrativa. Quando Shosanna explica para Marcel seu plano de vingança, a trama principal é interrompida novamente de forma abrupta através de um corte e a voz *over* de Samuel L. Jackson explica a natureza inflamável do nitrato, principal composto dos negativos fílmicos utilizados na época.





And with Madame Mimieux's  
350 nitrate film print collection...



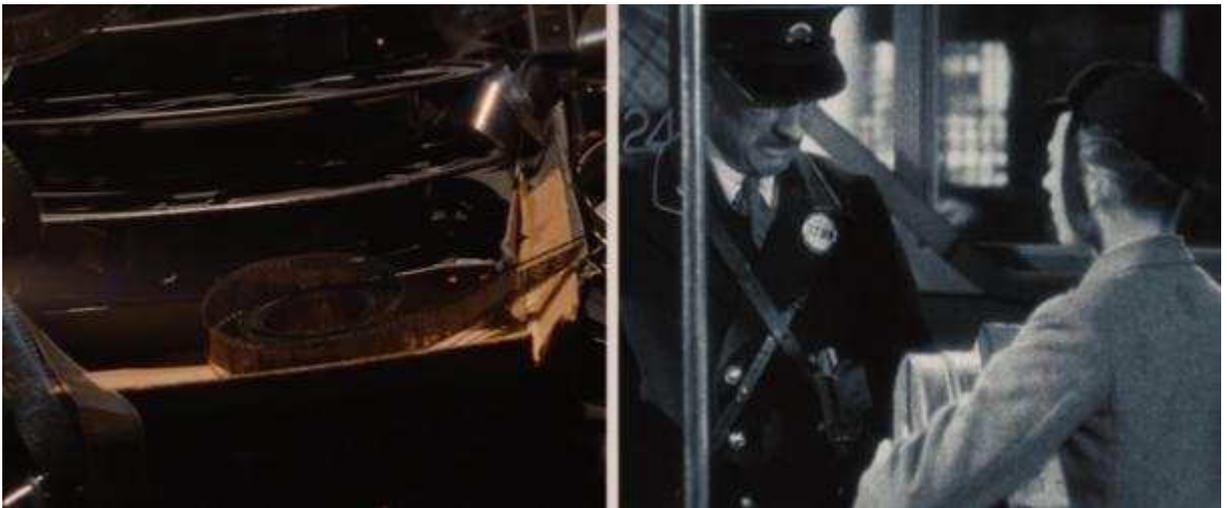
...we wouldn't even need explosives...



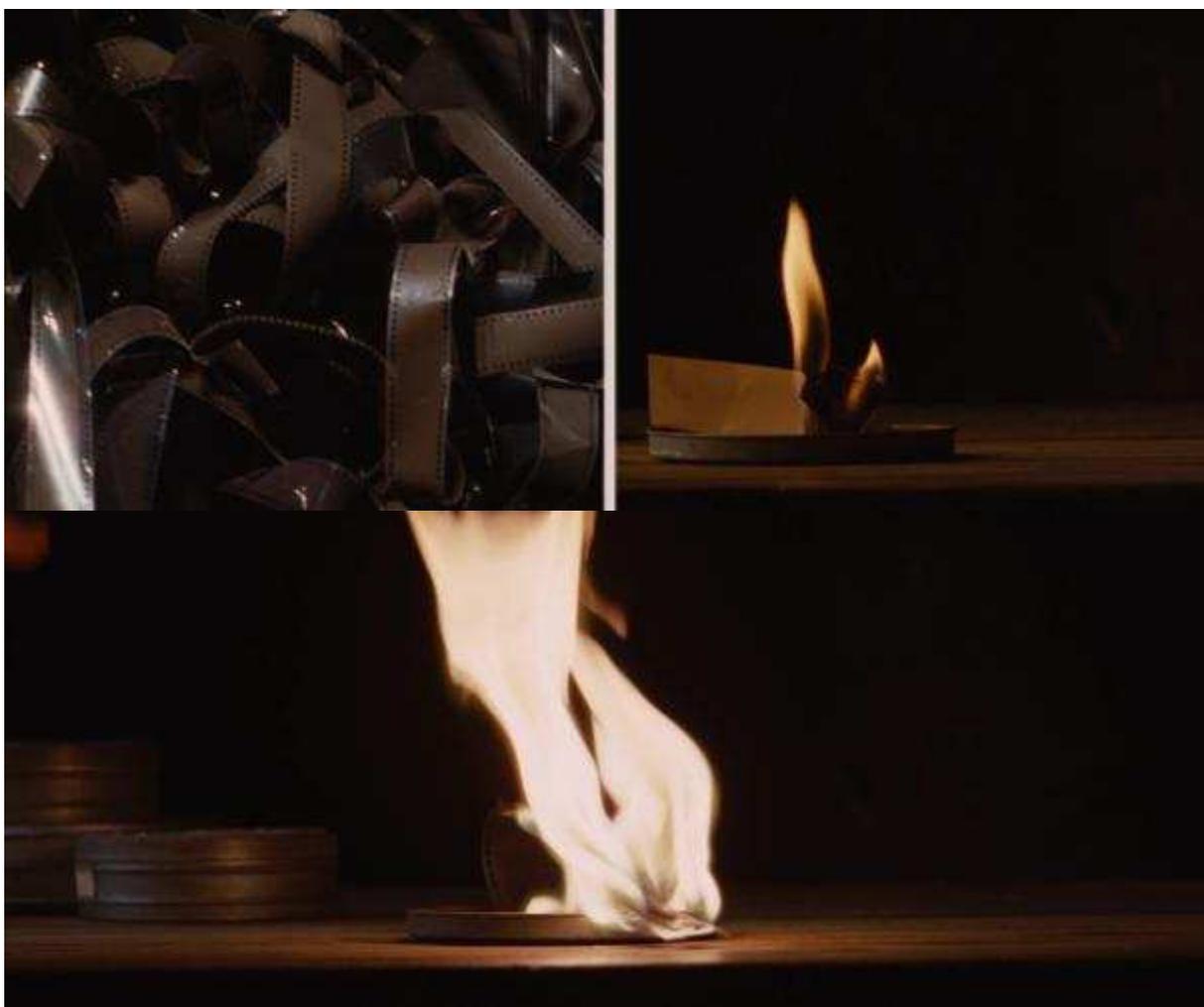
You mean we wouldn't need any more explosives?



Essa digressão narrativa é acompanhada até mesmo por uma espécie de propaganda institucional que nada tem a ver com a trama de *Bastardos Inglórios*. O narrador explica que os filmes eram tão perigosos que as pessoas eram proibidas de andarem em bondes se estivessem carregando rolos desse material.



O recurso da tela dividida ainda é utilizado para ilustrar a diferença entre o papel e o nitrato, já que este, segundo o narrador, queima três vezes mais rápido que aquele.



O narrador explica, então, que Shosanna tem uma coleção com 350 desses rolos inflamáveis.



Depois dessa explicação, o filme volta ao diálogo entre Shosanna e Marcel, quando ela finalmente explicita sua intenção.



Assim como a outra quebra, essa só pode ser justificada como uma forma de explicar ao espectador elementos do roteiro do filme, ou seja: para entender o plano de Shosanna, o espectador teria que saber a periculosidade do filme de nitrato e a quantidade de filmes que a moça possui. Para dar essas informações ao espectador, Tarantino interrompe a narrativa e as expõe didaticamente, o que contraria a convenção naturalista de ignorar o público, afinal, ele não faria parte do mundo representado.

#### 6.4 A quebra da relação entre a representação e a realidade.

Finalmente, o último recorte a ser analisado. Vimos previamente que a produção hollywoodiana primou por uma representação que pudesse ser avaliada como fiel aos acontecimentos, do ponto de vista estrutural. Assim, *O Mais Longo Dos Dias* utilizou recursos fornecidos pela OTAN e pelo exército francês, *O Resgate do Soldado Ryan* utilizou uma câmera trêmula tão próxima às batalhas que era suja de sangue e produzia um efeito de imersão na narrativa. Pode ser dito, então, que o filme de guerra americano é um tipo de narrativa que preza fidelidade à História. Obviamente que mudanças são feitas em relação a alguns personagens, a algumas datas, a alguns lugares, mas sempre há mais pontos de contato entre ficção e realidade do que pontos divergentes.

Vimos, até agora, que *Bastardos Inglórios* tem uma série de marcas que rompem a idéia de que o que é representado é um universo em si; as quebras explicitam o artifício narrativo, produzindo um efeito de estranhamento entre o espectador e o filme. Porém, mais do que as quebras já analisadas, há uma que definitivamente rompe com qualquer tentativa de fidelidade à História.

No último capítulo, nós espectadores temos as seguintes informações:

- ➔ Os Bastardos, através da atriz alemã e espiã Aliada Bridget Von Hammersmark, descobrem que a *première* do filme *Nation's Pride* será realizada não em Paris, mas em um cinema menor. Além da alta cúpula do partido nazista, estará presente também o próprio Hitler. Os Bastardos, então, tentarão se infiltrar no cinema como colegas de trabalho de Von Hammersmark. O plano do governo inglês é explodir o cinema e acabar com a guerra.
- ➔ Shosanna Dreyfus, juntamente com Marcel, planeja incendiar seu cinema e matar todos os nazistas que comparecerem à sessão através do uso dos filmes de nitrato. Além disso, ela filma também uma mensagem para os espectadores.
- ➔ Hans Landa descobre, através dos restos do tiroteio acontecido no capítulo 3, que Bridget é espiã Aliada.

Quando a atriz e os Bastardos chegam ao cinema, encontram justamente Hans Landa. O coronel finge acreditar na história contada por Bridget até que, depois de atraí-la para uma sala reservada, expõe seu conhecimento do disfarce e a estrangula. Após esse assassinato, dois dos Bastardos são presos, enquanto outros dois permanecem no cinema sem terem notado nada. Landa propõe aos presos o seguinte acordo: ele não interferiria no plano do governo inglês – o que acarretaria a morte de Hitler, dos oficiais nazistas e, conseqüentemente, o fim da guerra – e seria condecorado herói pelos Aliados, além de receber uma série de benefícios materiais. O governo inglês aceita o acordo e, assim, os Bastardos que se encontram ainda no cinema levam o plano até o fim.

É nesse momento que ocorre a quebra mais explícita entre a convenção naturalista e o filme de Tarantino. Em filmes convencionais, os relatos históricos seriam respeitados; em *Bastardos Inglórios*, Hitler é de fato assassinado pelos Bastardos e todos os outros oficiais nazistas são mortos no incêndio – e posterior explosão – do cinema de Shosanna.





Embora existam algumas teorias famosas que dizem que Hitler não teria se suicidado, é sabido, por outro lado, que ele também não foi morto em um plano do governo inglês ou em uma vingança solitária de uma mulher vítima do nazismo. Assim, quando Hitler é metralhado no filme, o último elo entre ficção e realidade é rompido

## 7. Considerações finais.

Com esta monografia, pretendi analisar o filme *Bastardos Inglórios* a partir dos pressupostos teórico-analíticos da Análise de Discurso. A AD encara a linguagem e seu funcionamento no mundo. Assim, ela não vê os sentidos como estáveis, imutáveis e naturais; na verdade, a AD leva em consideração para a análise também elementos do Marxismo, da Psicanálise e da Linguística e traz para a constituição dos sentidos a ideologia, o político, o sujeito, as condições de produção de determinado dizer. O dispositivo teórico da AD permite que sejam analisadas diferentes materialidades significantes, sendo a noção de recorte muito importante para a análise dos mais diversos objetos simbólicos.

Partindo do pressuposto de que a significação é algo construído, comecei a esboçar um panorama histórico da constituição do cinema. Para tanto, pretendi mostrar quais técnicas possibilitaram a passagem do cinema do status de uma diversão barata e destinada às camadas populares para um status de reconhecimento por parte das camadas mais elitizadas. Essa modificação no público se deu pelo uso de técnicas narrativas que foram criadas e/ou aperfeiçoadas pelo cineasta D. W. Griffith. Foi com seu filme *O Nascimento de Uma Nação* que platéias mais abastadas foram atraídas para o cinema. Contribuiu para a mudança de público, além das técnicas cinematográficas utilizadas, a trama do filme, que se volta para a Guerra Civil dos Estados Unidos a partir de um ponto de vista racista e que favorecia os grandes donos de terra. O uso das técnicas advindas do teatro e da literatura e a abordagem de um tema sério como a guerra contribuíram para o estabelecimento de duas convenções: o cinema hollywoodiano iria, dali em diante, utilizar uma estética naturalista que camufla sempre o fato de a narrativa filmada ser um artifício; os filmes de guerra tentariam ser um “retrato da realidade” do campo de batalha e das estratégias militares.

Com o passar dos anos, o cinema americano de grandes produções de modo geral só fez sedimentar as convenções estabelecidas por Griffith. A Segunda Guerra Mundial, em especial, serviu para trazer lucros aos estúdios através de filmes que tipificavam tanto o lado americano quanto o lado alemão, criando assim dois estereótipos. Filmes como *O Mais Longo dos Dias* e *O Resgate do Soldado Ryan* trouxeram também cenografia, objetos de cena e truques de câmera que reforçavam a ideia de um universo narrativo fechado em si.

Procurei mostrar, através de um breve panorama da carreira de Quentin Tarantino, como o diretor se esquia das convenções e frequentemente as quebra. Tentei explorar, também, o

uso de marcas autorais que causam um deslizamento de sentido da linguagem cinematográfica. Através dessa contextualização da filmografia de Tarantino, voltei-me aos recortes de *Bastardos Inglórios* que produzem efeitos de sentido de quebra da estética ilusionista. Procurei ilustrar cada uma dessas quebras com abundância de imagens do filme que pudessem auxiliar na análise que faço.

A análise de um filme como *Bastardos Inglórios* proporciona uma reflexão acerca da naturalização da linguagem cinematográfica. Ao explicitar sua narrativa como artifício e sempre relacioná-la a outras produções – a explicitação passa sempre pela quebra de convenções estabelecidas por outros filmes – Tarantino provoca certo estranhamento no público. A análise de um material como esse filme, a partir dos dispositivos teóricos da AD, possibilita novos olhares e novas relações para com a linguagem cinematográfica. ORLANDI (2005) diz que

A análise do discurso aponta, pois, para novas maneiras de ler, para outro gesto de leitura, outra escuta sustentada por dispositivos teóricos e analíticos que nos permitem não apenas reconhecermos no que lemos, (ou ouvimos), mas, que conheçamos o modo como os sentidos estão sendo produzidos e as posições sujeito se constituindo na relação do simbólico com o político (p. 47).

Assim, a análise discursiva de *Bastardos Inglórios* possibilita refletir, também, sobre a naturalização na linguagem cinematográfica. O discurso significa em sua relação com a exterioridade; *Bastardos* significa em sua relação com os outros dizeres produzidos acerca da Segunda Guerra Mundial.

A cinematografia hollywoodiana sempre estabeleceu uma fronteira com a plateia através da decupagem clássica. Separava-se o universo representado do espectador ao fazê-lo esquecer da dicotomia ficção X realidade e se envolver de fato. Assim, esse estabelecimento levou a uma estética que deixa o espectador alheio ao que é representado. Essa estética se tornou a grande tônica do cinema americano – que ainda hoje é um dos mais influentes do mundo. Dessa forma, a relação que o público tem hoje com o cinema é, em certa medida, paradoxal: ao ser deixado à parte dos mecanismos narrativos – sempre escondidos e escamoteados –, o espectador se envolve com a história. *Bastardos Inglórios* se inscreve em uma linha que segue sim certos preceitos do cinema americano (a narrativa linear sendo o principal deles) mas que desliza uma série de elementos tornados naturais. Como dito por

Pêcheux (1990), é a partir dos rituais, da repetição, que a ideologia dominante é mantida. Porém, é na repetição que irrompe o discurso revolucionário, através das quebras, dos jogos parafrásticos, dos deslizamentos de sentido.

O que *Bastardos Inglórios* faz é justamente buscar o deslocamento das regras do ritual cinematográfico. A ruptura acontece quando o filme demonstra sua natureza artificial para o espectador, invertendo a relação paradoxal do público com o cinema. Ao invés de ser deixada de lado pela decupagem clássica, a plateia é incluída na narrativa; ao ser exposta ao artifício, deixa de se envolver com a história; o filme destrói a fronteira simbólica entre representação e espectador. Ao colocar a própria narrativa em questão, o filme desnaturaliza a relação que a plateia tem com o cinema, e faz o público ser, também, parte significativa do que é representado.

## **Bibliografia.**

BAPTISTA, M. *O Cinema de Quentin Tarantino*. 2ª Edição. Papirus: Campinas/SP, 2011.

BEZERRA, R., FEDATTO, C. *Terra do Nunca e Verdade – A História dos Sentidos*. In: BOLONHINI, C. *Discurso e Ensino: A Leitura no Cinema*. Mercado de Letras: Campinas/SP, 2011.

COSTA, F. C. *Primeiro cinema*. In: MASCARELLO, F. (org.) *História do cinema mundial*. 2ª Edição. Papirus: Campinas/SP, 2011.

DE CONTI, D. F. *O Nascimento de uma instituição: a contribuição de O Nascimento de uma nação na formação dos hábitos de produção e consumo do cinema americano*. In: BOLOGNINI, C. Z. (org.) *A língua inglesa na escola*. Mercado de Letras: Campinas/SP, 2007.

HENRY, P. *Os fundamentos teóricos da “Análise Automática do Discurso” de Michel Pêcheux (1969)*. In: GADET, F.; HAK, T. (orgs.) *Por uma Análise Automática do Discurso*. Editora da Unicamp: Campinas/SP, 1990.

LAGAZZI, S. *O Recorte Significante na Memória*. In: INDURSKY, F. et al. *O Discurso na Contemporaneidade: Materialidades e Fronteiras*. Claraluz: São Carlos/SP, 2009.

METZ, C. *A Respeito da Impressão de Realidade no Cinema*. In: *A Significação no Cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernadet. Perspectiva: São Paulo/SP, 1977.

ORLANDI, E. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. Pontes: Campinas/SP, 2005.

PÊCHEUX, M. *Delimitações, Inversões, Deslocamentos*. Tradução de José Horta Nunes. In: *Caderno de Estudos Linguísticos*, 19. IEL/Unicamp: Campinas/SP, 1990

SELIGMANN-SILVA, M. *Violência e Cinema*. Disponível em <http://www.salagrumo.org/notas.php?notaId=59>. Acesso em 28 de janeiro de 2012.

TOPLIN, R. B. *Hollywood's D-Day*. In: ROLLINS, P. C., O'CONNOR, J. E (editors). *Why we fought: America's wars in film and history*. The University Press of Kentucky: Lexington/Kentucky, 2008.

WETTA, F. J.; NOVELLI, M. A. *On telling the truth about war*. In: ROLLINS, P. C., O'CONNOR, J. E (editors). *Why we fought: America's wars in film and history*. The University Press of Kentucky: Lexington/Kentucky, 2008.

XAVIER, I. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2ª Edição Revisada. Paz e Terra: São Paulo/SP, 1977.

---

\_\_\_\_\_ . 4ª Edição.  
Paz e Terra: São Paulo/SP, 2008.

### **Filmografia.**

BASTARDOS INGLÓRIOS (*Inglourious Basterds*). Direção de Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender, William Paul Clark, Christoph Fisser, Henning Molfenter, Bruce Moriarty, Lloyd Phillips, Pilar Savone, Erica Steinberg, Bob Weinstein, Harvey Weinstein, Charlie Wobcken. Distribuição: Universal Home Video, 2009.