

Bastardos Inglórios – a Cena, o Clima e o Ritmo no Chapter One

Wislan Esmeraldo de Oliveira¹

Resumo:

A partir do visionamento detalhado do *Chapter One – Once upon a time... in a Nazi-occupied France*, do filme *Bastardos Inglórios*, do diretor Quentin Tarantino, buscou-se tecer uma análise detalhada das principais construções concernentes às ferramentas de direção. Um estudo da cena e de como é construído a partir dela uma unidade rítmica. Nesse sentido, questões como os diálogos, a montagem e a música, caras para o universo “tarantinesco” também foram levadas em consideração.

Palavras-chave: Ritmo; Direção; Tarantino; Montagem; Música.

Inglorious Basterds - The scene, the Mood and the Rhythm in Chapter One

Abstract:

From the detailed viewing of “Chapter One- Once Upon a time... in a Nazi-occupied France”, from the film “Inglorious Basterds” (Quentin Tarantino), there is a search for building a detailed analysis of the main constructions which concerns to the film’s directing tools. A study of the scene and of how a rhythmic unit is constructed from it is also made. In this sense, issues such as the dialogs, the montage and the soundtrack, precious to the “tarantinesh” universe are also taken in consideration.

Key-words: Rhythm; Directing; Tarantino; Montage; Soundtrack.

Bastardos Inglórios (Inglourious Basterds, 2009), do talentoso diretor Quentin Tarantino é um exercício sofisticado e audacioso de fabulação, de reescrita da história sem compromisso com o real. O contexto em que se desenvolve a narrativa de Tarantino é a Segunda Guerra Mundial, tema já bastante explorado pelo cinema, seja por tentativas de

¹ Graduando do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC).
Email: wislanesmeraldo@gmail.com

fidelidade com os fatos históricos, seja por abordagens que visem a criar um discurso fabulatório com uma paisagem do real de plano de fundo, tais como os filmes *A vida é bela* (*La vita è bella*, 1997, de Roberto Benigni) e *A Lista de Schindler* (*Schindler's List*, 1993, de Steven Spielberg).

O que se espera dos filmes de Tarantino, um filme inundado de referências, muitas vezes descontextualizadas, o gosto pelo *exploitation*, o singular e preciso uso da música, os diálogos bem construídos estão presentes em *Bastardos Inglórios* e justificam-se com muito mais força do que em seus filmes anteriores (FURTADO, 2009). A repetição do tema, a vingança, encontra um apelo maior nesse filme que toca num assunto tão delicado que é o Holocausto, sendo, portanto, bem visível e melodramático (tanto no sentido de exagero quanto no que tange ao apelo das massas) o uso da violência explícita. Vale ressaltar aqui, a força da atuação de Brad Pitt, cujo histrionismo também encontra referências no melodrama.

O primeiro capítulo de *Bastardos Inglórios*, *Chapter One – Once upon a time... in a Nazi-occupied France*, será o foco desse estudo. Esse primeiro capítulo é responsável por apresentar um dos principais personagens do filme, o antagonista Coronel da SS Hans Landa (Christoph Waltz). No final do capítulo é também apresentada a personagem que mais a frente será uma das faces da vingança, a judia Shosanna Dreyfus, representada pela atriz francesa Mélanie Laurent. Um fato interessante, e que certamente não é obra do acaso, é que a atriz Mélanie Laurent, assim como sua personagem, também é francesa e judia, “tendo ascendentes Asquenazes e Sefarditas. Seu avô sobreviveu à deportação nazista”².

When I read the script of 'Inglourious Basterds', I was like, wow, it's been my dream to kill Hitler since I was like four so I was kind of like Shosanna already. I'm Jewish. I read the script together with my grandfather and he told me, 'You have to make that movie, please.' So it was not just for me, it was for my family (Mélanie Laurent, em IMDb)³.

O motivo pelo qual escolhi o primeiro capítulo de *Bastardos Inglórios* para escrever alguns apontamentos é por achá-lo um ótimo exemplo de construção de clima por meio da apresentação de personagens e estabelecimento de tensões, que são criadas a partir da decupagem, da encenação e dos diálogos. Na verdade, a primeira cena possui vários outros fatores que corroboram para se criar certa tensão crescente, tais como a música, as atuações, dentre outros que não caberiam num único estudo.

²Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9lanie_Laurent>. Acesso em: 12 de ago. 2013.

³Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0491259/bio>>. Acesso em: 12 de ago. 2013.

Ao propor um estudo do *Chapter One* de *Bastardos Inglórios*, é impossível não comentar a edição de Sally Menke⁴, que trabalhou em todos os filmes anteriores de Quentin Tarantino. A importância da montagem nesse seguimento do filme é fundamental para construção de clima e tensão, posto que essa primeira sequência é extremamente decupada (possui quase 140 planos). Desse modo, é possível encontrar alguns equívocos de edição no que se refere à duração (necessária para a verossimilhança) de algumas ações interna ao plano. O corte, em alguns pontos não dá conta de ilustrar a completude de uma ação no tempo, ocorrendo sutis supressões desse (pretendo ilustrar mais adiante), o que causa certo problema no sentido de que a ação ocorre em sequência, sem elipse temporal. No entanto, acredito que essas pequenas costuras da edição é feita para que se mantenha uma constante rítmica, que combine cada ação em cada momento, e ao mesmo tempo distraia e alimente o espectador para o clímax da sequência.

O capítulo começa com a cartela preta, que o apresenta. Em seguida, vemos um grande plano geral de uma fazenda e o ano em que a ação ocorre – 1941. Ao fundo, vemos um fazendeiro cortar lenha, uma mulher estendendo roupas num varal, e algumas vacas no pasto – uma construção cênica que nos remete de imediato ao *western*. Logo nos aproximamos do personagem fazendeiro Perrier LaPadite (Denis Ménochet), num plano mais próximo e contra-plongê. Partimos para um plano americano da mulher estendendo roupas. Nesse ponto, existe um corte para o mesmo plano, só que mais próximo (*jump cut*). O plano retorna para o fazendeiro. Vemos uma subjetiva do mesmo, que é um plano geral dos soldados da SS se aproximando.

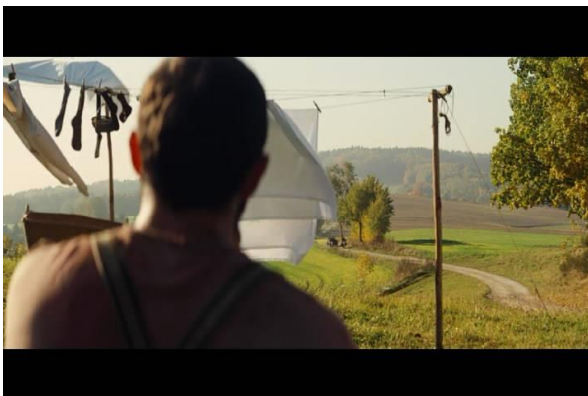
Volta para o mesmo plano do fazendeiro. Aqui, temos um exemplo claro de uma montagem que pretende diluir o tempo tornando-o maior que o tempo da ação de fato, no sentido de estabelecer uma apreensão por parte dos personagens e criar uma expectativa no espectador. Por exemplo, a velocidade em que as motos e o carro se aproximam da fazenda é dilatada, podemos observar que em vários planos eles estão na mesma posição, enquanto que os personagens observam e realizam ações.

⁴ Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0579673/bio>>. Acesso em: 12 de ago. 2013.



Minuto 00:02:32. Os veículos estão atrás do conjunto de árvores. A garota avisa ao pai. Em seguida, temos um plano do mesmo, seguido de sua subjetiva.

Minuto 00:02:40. Os veículos estão um pouco à frente. Depois temos uma sequência de sete planos em que outras ações acontecem.



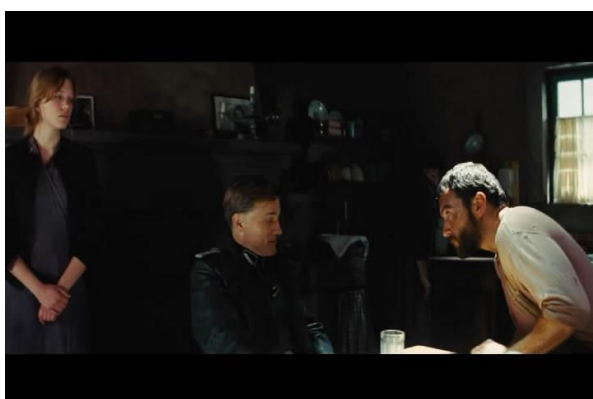
Minuto 00:03:12. Quando retorna o plano da estrada, os veículos moveram-se de forma ínfima. Continuam alinhados com o conjunto de árvores.

Da mesma forma, podemos observar que essa opção por dilatar ou suprimir o tempo de uma ação se repete mais duas vezes nesse primeiro capítulo causando certa estranheza. Logo que uma das filhas do *monsieur* LaPadite serve um copo de leite ao coronel Landa, o mesmo pede ao fazendeiro para que se sente com ele. O corte da cena é rápido demais e provoca uma elipse que beira ao erro. A sequência é bastante cortada, com muita, embora sutil, movimentação dentro do quadro.



Minuto 00:06:21. Após tomar o leite, o Coronel Landa convida LaPadite a sentar a mesa junto com ele. O plano seguinte refere-se à resposta do fazendeiro.

Minuto 00:06:25. LaPadite caminha para a esquerda e não sai completamente de quadro. Corta para o plano seguinte que é um plano médio e de conjunto em que LaPadite entra em quadro.



Minuto 00:06:27. A movimentação é rápida de um plano para outro. O ideal é que no plano anterior ele tivesse saído totalmente de quadro e que as ações fossem mais lentas.

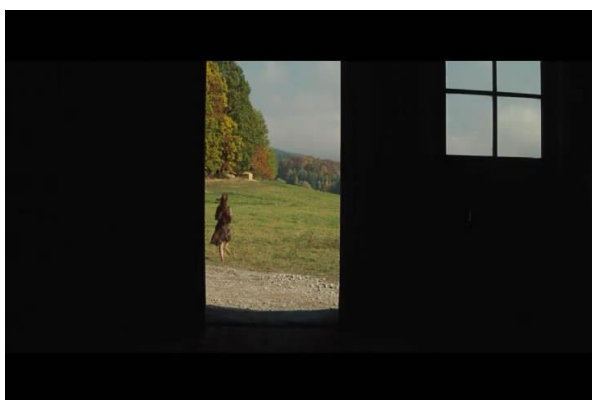
O que acontece no final do capítulo é algo similar ao que acontece no primeiro exemplo de dilatação temporal da ação. Para que se crie uma tensão e um tom de suspense que justifique toda a cena que se desenvolverá adiante é preciso que o tempo em que os veículos demorem a chegar seja um tempo capaz de abarcar todas as sensações dos personagens. É através da *mise-en-scène*, da troca de olhares, do gesto de cada ação, e do ritmo que a música confere, que tal clima é estabelecido. E para que se consiga tal resultado, esse tempo precisa ser alargado.

No final, é preciso que haja uma fuga da realidade para que a história aconteça. No cinema de Tarantino esse recurso já é usado com frequência. “As noções de verossimilhança são espalhafatosamente alargadas para abarcar toda a energia criativa de seu diretor e de seu repertório fílmico⁵”. Shosanna Dreyfus consegue escapar de Landa após os soldados da SS estourarem o assoalho inteiro. O fato de ela ter conseguido escapar, ao contrário de sua família, não é o mais espantoso. Sua fuga é visivelmente fajuta. Não existe possibilidade real de ela ter conseguido escapar da mira de Landa. É como se o personagem permitisse que ela fugisse para que mais tarde ela possa se vingar e a história possa se desenvolver.



Minuto 00:20:25. A fuga de Shosanna do assoalho. O plano seguinte ela corre afastando-se da casa. Vemos a cena através da porta da frente.

Landa caminha em direção à janela e para quase paralelo à porta de entrada. A distância entre a janela e a porta é extremamente pequena, portanto, ele teria condições de chegar até a porta tão mais rápido do que chegou, ainda que a Shosanna estivesse correndo muito. O fato é que é preciso que a personagem escape, mesmo estando bem na mira de Landa. Existe uma ironia que permeia toda a cena e que é bastante visível através da performance de Waltz, que acrescenta humor e frieza à crescente de tensão que se estabelece com a fuga. A cena é uma paródia aos clássicos *westerns spaghetti*, em que quase não se podia escapar da mira dos atiradores não importa a distância.



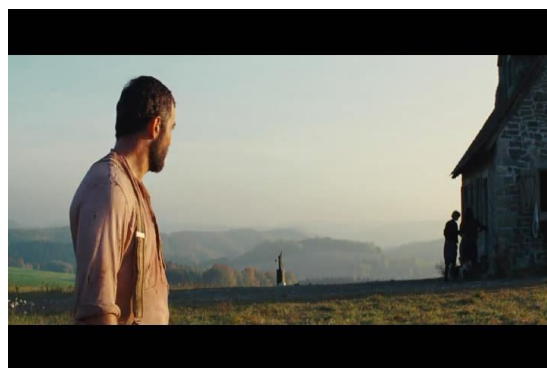
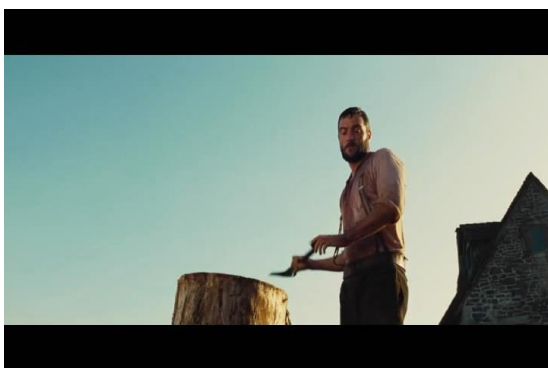
Minuto 00:20:27. Shosanna corre afastando-se da casa. Landa entra em quadro depois de um tempo considerável, num plano que remete aos clássicos de faroeste.

⁵ Mondo Tarantino. *Kill Bill, música e o cinema de Tarantino*. p. 97.

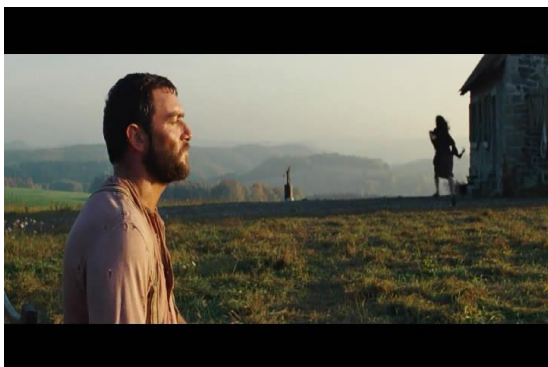
A construção de um clima de suspense e do ritmo que permeia todo o capítulo não se dá somente pela montagem, como já apontado acima. A música em Tarantino possui um grande potencial narrativo, bem como é um intensificador de elementos dramáticos⁶. O roteiro também é extremamente importante para se conseguir atingir a certas pretensões. Os diálogos nesse capítulo são precisos, econômicos e verborrágicos no momento certo, criando pequenas suspensões que não desviam a atenção totalmente. Entretanto, não se constrói uma cena que se mantenha no mesmo tom do início ao fim, com crescentes de tensão e ritmo, sem um grande domínio de decupagem. Nesse primeiro capítulo podemos observar que a decupagem proposta por Tarantino é bastante complexa.

No começo do capítulo, Tarantino apresenta o personagem fazendeiro LaPadite de modo bastante clássico, no sentido de ir se aproximando aos poucos dele. O contra-plongê, bastante comum no faroeste para tornar seus personagens “maiores”, é usado aqui logo seguido de um grande plano geral, tornando bem didática a cena em que logo percebemos que o fazendeiro é o homem mais importante da família. Os planos vão se aproximando na medida em que ficamos mais próximo do personagem, como que compartilhando da sensação de medo que ele tenta esconder. Os primeiros closes do filme já aparecem depois de três minutos do início do capítulo, e logo depois de percebermos que a visita que se aproxima não será das mais amigáveis.

Crescente aproximação do personagem até chegar ao close.



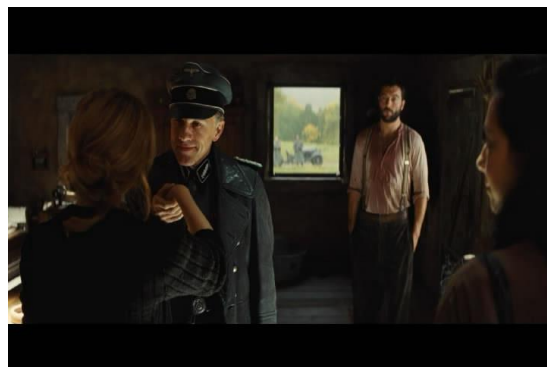
⁶ Mondo Tarantino. *Kill Bill, música e o cinema de Tarantino*. p. 98.



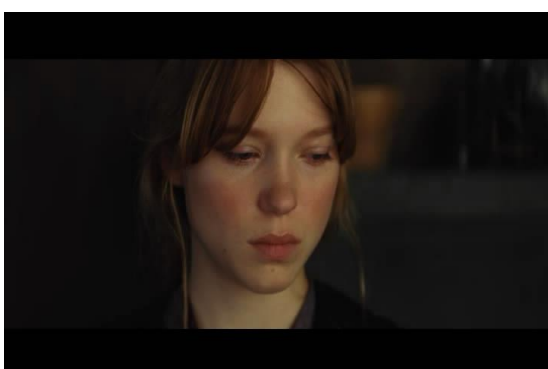
Um fato interessante que também diz respeito à decupagem e a apresentação de personagens ocorre quando Landa é apresentado às filhas de LaPadite. O coronel cumprimenta apenas uma das filhas, Charlotte (Léa Seydoux). A atriz francesa que representa Charlotte é neta de Jérôme Seydoux, presidente do conselho de administradores da Pathé, e sobrinha-bisneta de Nicolas Seydoux, CEO da Gaumont⁷. Um fato bem importante e que certamente não se deu por acaso, se levarmos em conta o forte teor metalinguístico de *Bastardos Inglórios*. A personagem Charlotte aparece sempre com um olhar sério e desconfiado, havendo, inclusive, uma repetição do mesmo plano da personagem. Na primeira vez, é feito um *raccord* de seu olhar em direção ao seu pai, e na segunda, o mesmo plano, só que o *raccord* é em direção a sua irmã.

Apresentação das filhas. Na segunda imagem, ocorre um movimento de câmera que acompanha a movimentação de Landa em direção a Charlotte. Os personagens mais ao fundo em plano americano e os mais próximos à câmera em primeiro plano. A composição é bem típica do *western*, com uma *mise-en-scène* precisa, que contempla inclusive o exterior da casa.

⁷ Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9a_Seydoux>. Acesso em: 12 de ago. 2013.



Planos de idênticos de Charlotte que se repetem em diferentes circunstâncias (Minutos 00:05:44 e 00:06:52, respectivamente):



Não apenas os diálogos de Tarantino, aqueles já bem conhecidos e que são responsáveis por prolongar certa situação de tensão, são responsáveis por esse processo de dilatação da ação. O uso da *mise-en-scène* é potencializado com ações aparentemente não importantes, mas que criam uma suspensão, um clima de espera de uma situação que já é esperada pelo público, e talvez pelos próprios personagens. Após uma longa sequência de plano e contraplano em que Landa indaga ao fazendo o que ele sabe a respeito do coronel, de sua função e até mesmo, de como ele é apelidado, temos um longo plano em que Hans Landa abastece sua caneta de tinta. Uma nova sequência de planos e contraplanos é interrompida pela aparente ação irrelevante de LaPadite acender seu cachimbo. Todos os movimentos são metódicos, seja o de preparar a caneta, seja o de preparar o cachimbo. Uma conversa desprovida de gestos não seria tão potente.



Os longos ‘campo e contra-campo’ em planos médios são bastante eficientes na criação de uma tensão entre os dois personagens. As durações variam de acordo com a importância do evento. Em alguns momentos, a câmera fica mais tempo enquadrando Landa, pois suas ações são alvo de atenção. No entanto, em grande parte da conversa os planos têm duração semelhante, mantendo uma constante de ritmo que somente é alterada quando algo requer mais atenção. Enquanto dura, cria-se uma horizontalidade entre os personagens, uma relação de igual para igual. Apesar da autoridade que representa Hans Landa, ele manifesta, ainda que ironicamente, o respeito devido ao dono da fazenda.

Não existe ação descartável. Tarantino é um cinéfilo e, portanto, torna-se muito difícil detectar a relevância das ações criadas por ele. O fato de Landa preferir o leite ao vinho, e mais tarde, o leite também estar presente na cena em que o Coronel reencontra Shosanna, agora com outro nome (Emmanuelle Mimieux), nos faz acreditar que esse leite funciona como um signo, um *leitmotiv*; assim como o leite funciona no filme *Suspeita* (*Suspicion*, 1941, de Hitchcock). Nesse filme, a esposa está desconfiada de que o marido é um assassino e que está tentando envenená-la. Ela está deitada na cama e o marido sobe as escadas com um copo de leite.

Para aumentar ainda a tensão e a suspeita, Hitchcock escurece a cena, só vemos uma luz entrando pela janela marcando uma sombra dura e, para realçar o leite, que poderia estar envenenado, ele coloca uma lâmpada dentro do copo fazendo com que ele brilhe⁸.

Após a grande sequência de planos e contraplanos, temos um plano médio de conjunto enquadrando os dois personagens. Esse plano, inclusive, causa certo estranhamento, pois seu antecedente é um plano detalhe de LaPadite acendendo seu cachimbo que termina com o detalhe do chapéu de Landa, que se dá mediante a continuidade da ação do fazendeiro de

⁸ Disponível em: <<http://degustandohitchcock.blogspot.com.br/2013/06/suspeita-o-copo-de-leite-e-o-galeto.html>>. Acesso em: 12 de ago. 2013.

colocar o fósforo no cinzeiro. O plano abre para o conjunto com o cachimbo já distante da mão de LaPadite. Aqui, podemos ressaltar o mesmo caso dos exemplos acima citados de supressão do tempo. A estranheza, mais uma vez, decorre da ação que se vende como continuada, ser interrompida por uma elipse. O fato é que se mantém um ritmo e um elo entre os personagens que são retomados após a suspensão da ação de acender o cachimbo. Mas retornando ao plano de conjunto, vemos que os personagens conversam sobre a família Dreyfus. O fazendeiro é impelido a falar o que sabe da família. Um momento de apresentação da família e ao mesmo tempo, um momento em que o Landa envolve LaPadite na sua armadilha. Essa situação não poderia ser mais bem traduzida em decupagem por Tarantino. Um *travelling* circular que termina quando o fazendeiro menciona a idade de Amos. Landa escreve no papel que é mostrado em primeiro plano, com o nome de Shosanna centralizado.

Outro movimento importante é iniciado quando o fazendeiro responde a pergunta de Landa sobre a idade de Shosanna. Um *dolly back* que termina na parte inferior do assoalho, onde os Dreyfus estão escondidos. Todos esses movimentos são lentos e precisos, combinados com ações e diálogos que os disparam. São movimentos que aumentam a tensão e o clima que desde o início da cena já vem sendo preparados. Agora, o espectador tem um motivo concreto para temer.

O jogo de planos e contraplanos é retomado, agora intercortados pelos planos do subsolo. O tempo agora parece mais lento, as ações soam movediças, e as investidas de Landa, como quando faz sua analogia do falcão e do rato e fala sobre sua alcunha de caçador de judeus, parecem mais diretas e capciosas. O diálogo aqui é um potencializador. A qualquer momento uma fala pode entregar os inimigos do Estado e por toda a encenação a perder.

Após toda a conversa sobre o falcão e os ratos, que é montada alternando planos de conjunto e planos e contraplanos individuais (sem respiros ou *over the shoulders*), Landa pede permissão para fumar seu cachimbo. Percebemos, então, que quando LaPadite acendeu seu cachimbo, não estávamos diante de uma ação vazia. O cachimbo de Landa é espantosamente superior ao de LaPadite, esse contraponto é incrivelmente forte, inclusive metaforicamente, no sentido de revelar que o jogo está ganho, que a farsa já está mais do que descoberta por Landa. Agora é só esperar o desfecho.

Existem momentos em que a câmera chega mais próxima das personagens e outros em que está mais afastada. Há movimentos sutis que ajudam a manter a rigidez do quadro e possibilitar a manutenção no ritmo. Nesse sentido, um grande exemplo de decupagem é a

cena em que Landa fala que agora seu trabalho pede para que os soldados entrem e revistem a casa completamente, em busca de irregularidades. O plano de conjunto que até então era médio, é interrompido por um primeiro plano de Landa, com cachimbo na mão, pressionando o fazendeiro. Em seguida, o primeiro plano de LaPadite, visivelmente derrotado. A câmera, então começa a aproximar dos rostos. Um movimento sutil que apreende a face de imponência de Landa e a de derrota de LaPadite. Os planos evoluem até o close e terminam com um conjunto mais aberto dos dois, em que LaPadite aponta os lugares em que os Dreyfus estão escondidos.



Tarantino, portanto, consegue construir durante todo o capítulo 1 uma situação de tensão que se apoia em inúmeros fatores (música, diálogos, encenação, decupagem...). O ritmo conferido pela montagem também revela variações importantes que só demonstram o conhecimento da história pela montadora. São precisos os cortes. Mesmo aqueles já citados que beiram ao equívoco, só podem ser percebidos por um espectador muito atento. O clima e o tom da cena não se perdem, mesmo em meio às suspensões narrativas e aos longos diálogos. Existe uma unicidade de elementos que fazem com que esse capítulo tenha tanta força quando se pensa nesses tipos de construção que possuem seus pontos fortes no ritmo.

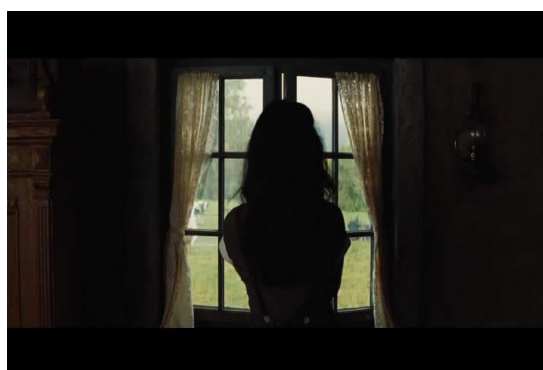
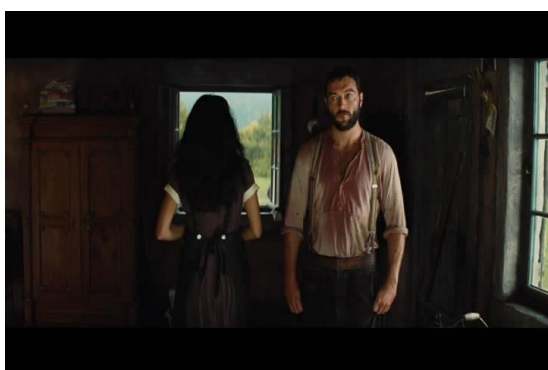
Ainda que se reconheça Tarantino por meio do *exploitation*, do uso da música como potencial narrativo e do universo de referências por ele trabalhado, Tarantino merece um reconhecimento especial pelo seu brilhante trabalho de *mise-en-scène*. Nesse sentido, Tarantino constrói suas narrativas a partir de uma desconstrução dos gêneros cinematográficos. Com isso, podemos entendê-lo, inclusive se pensarmos no contexto da política de autores e da teoria de gêneros, como um parodiador desses gêneros que valorizam os grandes temas e significados.

Bruno Costa defende a ideia de pastiche para melhor definir o cinema de Tarantino.

A diferença entre a situação cultural de paródia e a de pastiche é que, enquanto na primeira depende-se da norma, e precisa-se dela como uma espécie de salvaguarda de sua pertinência, a segunda já é um reflexo de um momento em que não existe qualquer normalidade. Assim, se as paródias podiam explorar as idiossincrasias e as singularidades dos estilos, seja explorando sua artificialidade, seja ironizando suas estratégias, na situação de pastiche o que resta é o simulacro, uma canibalização aleatória de estilos, carregada de um “historicismo” que só pode representar o passado como a cópia de algo que nunca existiu (2012, p. 143).

É possível perceber em *Bastardos Inglórios* esse caráter que não permite enquadrar Tarantino como “herdeiro de uma tradição” específica, parafraseando Costa (p. 145). Cineastas como Godard e Sergio Leone convivem amigavelmente nos filmes de Tarantino. No *Chapter One*, do filme aqui analisado, podemos perceber que Leone se encontra não apenas na decupagem típica do *western spaghetti*, mas também no uso da trilha sonora de forma orquestrada. Godard, além da música, também marca presença na encenação e na decupagem, em sutis recursos de *jump cut* entre planos, por exemplo. A paródia de Tarantino subverte referências diversas e cria um novo conceito de originalidade. Dessa forma, o cineasta consegue, em *Bastardos Inglórios*, um resultado que atinge o grande público de forma avassaladora, tornando-se um exemplo de cineasta eclético.

Jump cut





Referências Bibliográficas

COSTA, B. **O pastiche em Bastardos inglórios**. Galaxia (São Paulo, Online), n. 24, p. 141-152, dez. 2012.

FURTADO, Filipe. **Bastardos Inglórios (Inglourious Basterds)**, de Quentin Tarantino (EUA/Alemanha, 2009). *Revista Cinética*, 2009. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/bastardos.htm>>. Acesso em: 26 jul. 2013.

Catálogo Mondo Tarantino.