REVISIONISMO NO CINEMA: UMA ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DO URSO JUDEU NO FILME *BASTARDOS INGLÓRIOS* (2009) DE QUENTIN TARANTINO

REVISIONISM IN CINEMA: AN ANALYSIS OF THE CONSTRUCTION OF THE JEWISH BEAR IN QUENTIN TARANTINO'S FILM *INGLOURIOUS BASTERDS* (2009)

Hellen Silvia Marques Gonçalves
Universidade Federal de Minas Gerais
Orcid: https://orcid.org/0000-0002-2285-9321

Resumo: O presente trabalho objetiva investigar a construção do personagem Donny Donowitz (Eli Roth), apelidado de Urso Judeu, no filme *Bastardos Inglórios* (2009) de Quentin Tarantino. Ao analisar o modo como o personagem é apresentado ao espectador, por meio da decupagem de algumas sequências, torna-se possível evidenciar a troca de papéis históricos, em que a vítima se transforma em carrasco, mesmo que seja um personagem inventado. Para tanto, o estudo visa corroborar que as emoções suscitadas pela violência do Urso Judeu juntamente com os elementos estilísticos na narrativa acabam por inserir a vingança judia em um contexto de revisionismo histórico.

Palavras-chave: História e Cinema; *Bastardos Inglórios*; Revisionismo Histórico; Personagem.

Abstract: This work investigates the construction of the character Donny Donowitz (Eli Roth), nicknamed the Jewish Bear, in the film Inglourious Basterds (2009) by Quentin Tarantino. By

CC BY NC SA

analyzing the way the character is presented to the viewer, through the decoupage of some sequences, it becomes possible to highlight the exchange of historical roles, in which the victim becomes an executioner, even if it is an invented character. The study suggests that the emotions aroused by the violence of the Jewish Bear, along with the stylistic elements in the narrative, end up inserting Jewish revenge in a context of historical revisionism.

Keywords: History and Cinema; *Inglourious Basterds*; Historical Revisionism; Character.

CC BY NC SA

INTRODUÇÃO

Existem diversas maneiras de abordar o passado e várias mídias para construir a narrativa histórica, como as palavras e as imagens sonoras, que trabalham e possuem estruturas narrativas completamente diferentes para expressar e explicar o mundo (ROSENSTONE, 2015, p. 22). A história apresentada nessas duas mídias teria, em última instância, de ser julgada a partir de critérios específicos para cada uma delas (ROSENSTONE, 2015, p. 22), sendo salientado o poder de ressignificação do Cinema ao tratar de assuntos alheios ao seu discurso[1].

Robert Rosenstone em *A História nos Filmes, Os Filmes na História*, procura discutir sobre a história das páginas impressas e a história da tela, considerada mais efêmera. Ambas são semelhantes em ao menos dois aspectos: referem-se a acontecimentos, momentos e movimentos reais do passado e compartilham do irreal e do ficcional, em que a sua composição passa pelos conjuntos de convenções desenvolvidos para falar da transitoriedade do ser no tempo.

O autor não tem como objetivo questionar a qualidade da tradição escrita da História, inserindo como ponto de interrogação a mudança de mídia, em como reconhecer e interpretar um mundo extinto que pode ser e tem sido representado nos filmes, principalmente quando produzido por não historiadores (ROSENSTONE, 2015, p. 19-20).

Desde o início do século XX, o Cinema faz uso de eventos históricos para construir a sua narrativa. Um exemplo primordial é o filme *O Nascimento de uma Nação* (1915) de David Llewelyn Wark Griffith, que tem um caráter absolutamente racista ao representar os negros com estereótipos animalescos, responsáveis pelo declínio dos Estados Unidos da América, e os membros da Ku Klux Klan como heróis da Guerra Civil Americana, revelando mais sobre o contexto em que foi produzido do que a época que procura representar.

Cem anos depois, o Cinema continua fazendo essa utilização, seja com personagens inventados ou inspirados em personalidades reais. O polêmico diretor e roteirista Quentin Jerome Tarantino, caracterizado pelas cenas de violência com muito sangue, diálogos impecáveis, trama dividida em capítulos e fluidez de gêneros, como

1 Ismail Xavier elaborou o conceito de discurso referente ao Cinema no livro O *Discurso Cinematográfico*: A Opacidade e a Transparência.

filmes de gângsteres, artes maciais, terror, *road movie*, *western* e aventura de guerra, não escapa desse contexto, tendo produzido um filme sobre a Segunda Guerra Mundial e outro sobre a época da escravatura estadunidense.

Bastardos Inglórios (2009) situa sua narrativa na França ocupada pelos nazistas, onde o tenente Aldo Raine (Brad Pitt) é encarregado de reunir um pelotão de soldados de origem judaica, com o objetivo de realizar uma missão suicida contra os alemães e matar o maior número possível de nazistas da forma mais cruel. Paralelamente, a judia Shoshanna Dreyfuss (Mélanie Laurent) assiste à execução da sua família pelas mãos do coronel Hans Landa (Christoph Waltz) e, ao fugir para Paris, disfarça-se de operadora e dona de um cinema local, enquanto planeja um meio de se vingar.

Esse filme, ao ser analisado como fonte primária, parte para um revisionismo histórico ao propor uma vingança judia e inverter os papéis de assassino e vítima. A figura que recebe destaque é o personagem Donny Donowitz (Eli Roth), apelidado de Urso Judeu e responsável pelo ato de barbárie da vingança ao esmagar os crânios dos nazistas com um taco de beisebol. A intencionalidade essencial do trabalho é averiguar a construção do Urso Judeu de Tarantino por meio da decupagem[2], afastando da verificação das condições de verossimilhança histórica e buscando traçar as emoções suscitadas pela violência, que corroboram a inversão de papéis e resulta no revisionismo.

O REVISIONISMO NO CINEMA[3]

Dada a carência de bibliografia referente ao revisionismo no Cinema, a discussão teórica do trabalho se concentrará nas referências específicas que concernem ao revisionismo histórico e à produção historiográfica que dialoga com as relações entre o Cinema e a História.

O conceito de revisionismo assumiu significados diferentes e contraditórios ao longo do século XX, possuindo diversos usos e suscitando falhas em sua compreen-

2 A decupagem pode ser definida como o processo de decomposição do filme em sequências, cenas e planos (XAVIER, 2012, p. 27).

3 O conceito de revisionismo no cinema foi criado pelo professor Luiz Nazário e a publicação ainda é inédita. NAZARIO, Luiz. In: Disciplina 814 Tópicos Especiais em Artes IV – Turma B: *Antissemitismo e Revisionismo no Cinema*. Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. [inédito].

são (TRAVERSO, 2012, p. 149). A sua história pode ser traçada em três momentos principais: uma controvérsia marxista, uma separação no interior do mundo comunista e uma série de debates historiográficos posteriores à Segunda Guerra Mundial (TRAVERSO, 2012, p. 151).

A polêmica vinculada ao conceito foi exacerbada com o terceiro momento citado acima, no qual uma seita internacional se apropriou da palavra com o objetivo de negar a existência das câmaras de gás e do genocídio judaico na Europa (TRAVERSO, 2012, p. 149). Em decorrência, os negacionistas contaminaram a linguagem e criaram grandes equívocos em torno da definição de revisionismo (TRAVERSO, 2012, p. 149).

Existem diversas formas de revisão na historiografia, dentre elas há a descoberta de novas fontes, arquivos e testemunhos que inserem uma nova visão sobre um conhecimento já existente, podendo estar ligadas a uma mudança de paradigma interpretativo na forma de fazer a História (TRAVERSO, 2012, p. 156). Essa concepção da revisão é legítima e necessária, porém "aquelas que qualificamos habitualmente como "revisionismo" – implicam uma viragem ético-política na nossa forma de olhar o passado. [...] Utilizado nesse sentido, o conceito de "revisionismo" assume necessariamente uma conotação negativa" (TRAVERSO, 2012, p. 157).

Isso pode ser exemplificado com *Os Assassinos da Memória*: "Um Eichmann de Papel" e Outros Ensaios sobre o Revisionismo de Pierre Vidal-Naquet, livro essencial sobre o revisionismo histórico. O autor parte da constatação do aumento da corrente revisionista nas décadas de 1970 e 1980, que é definida a partir da negação das câmaras de gás de Adolf Hitler e do extermínio de judeus, ciganos, pessoas com transtornos mentais e aquelas consideradas inferiores. Essa corrente é composta por estudiosos como David Irving e Robert Faurisson e convergiu seu interesse apenas nos judeus, aspecto questionado por Vidal-Naquet e principal objetivo do seu trabalho.

A questão norteada aqui não é o uso dos arquivos inexplorados e das novas documentações por parte dos historiadores "revisionistas", o que é apontado é o objetivo político subentendido às releituras do passado com uma ausência total de crítica em relação às fontes (TRAVERSO, 2012, p. 158). Um problema resultante dessa falta de crítica pode ser demonstrado pela reinterpretação do nazismo, em que Alemanha não ocupa mais a posição de opressora e sim de vítima, enquanto que as vítimas reais, a começar pelos judeus, são consideradas como danos colaterais, culpadas e até mesmo a fonte do próprio mal (TRAVERSO, 2012, p. 158).

CC BY NC SA

A maior parte das referências que discutem o revisionismo histórico se volta para a produção da própria historiografia, deixando um vácuo sobre o revisionismo produzido por não historiadores e veiculados em outras mídias, principalmente o Cinema. O historiador francês Marc Ferro (1992), pioneiro dos estudos de História e Cinema, salienta a condição sócio-histórica do objeto fílmico, indo ao além-filme e evidenciando que tanto o artista quanto a obra podem ser condicionados pelo ambiente em que se encontram, mas possivelmente não sendo determinados por ele.

Sujeita a críticas, a maior parte da produção do autor é composta por artigos e coletâneas, não tendo sido elaborado um trabalho de maior profundidade (MORETTIN, 2013, p. 20) e que desenvolvesse um método de pesquisa. Ferro recusa debater a estrutura estética fílmica, que envolve os "gêneros do discurso" e indispensável para elucidar as relações entre narrativas audiovisuais e a História (KORNIS, 2008, p. 30-31). E a sua dicotomia de visível/não-visível, ponto fundamental em sua análise, refuta as tensões próprias que um filme pode ter:

> Essas, porém, não devem ser pensadas nos termos de sua inclusão ou no campo da "história" ou de sua "contra história". Por outro lado, afirmar a possibilidade de recuperar o "não visível" através do "visível" é contraditório, já que essa análise vê a obra cinematográfica como portadora de dois níveis de significado independentes, perdendo de vista o caráter polissêmico da imagem. Este raciocínio só tem sentido para aqueles que, ao analisarem um filme, separam da obra um enredo, um "conteúdo", que caminha paralelamente às combinações entre imagem e som, ou seja, aos procedimentos especificamente cinematográficos. Pelo contrário, afirmamos que um filme pode abrigar leituras opostas acerca de um determinado fato, fazendo desta tensão um dado intrínseco à sua própria estrutura interna (MORETTIN, 2013, p. 15).

O filme com temática histórica propõe apresentar ao público um olhar sobre o passado, porém também pode ser considerado um importante documento da época em que foi produzido, revelando suas próprias tensões. A análise pode assumir duas vias temporais em estreito diálogo: a primeira refere-se ao passado histórico e ao conhecimento elaborado a respeito dessa temporalidade, possibilitando entender as apropriações e ressignificações de imaginários sociais; a segunda via proposta se volta ao tempo presente da construção do filme, problematizando o contexto político, social, econômico e cultural (FERREIRA, 2014, p. 26).

CC BY NC SA

O Cinema pode validar, invalidar ou recriar questões do conhecimento histórico, uma vez que promove a circularidade[4], funcionando como interlocutor de fontes e produtor de uma narrativa que estimula a reflexão sobre a História (FERREIRA, 2014, p. 31). Esses aspectos podem ou não ser corroborados pelos historiadores, porém deve ser considerado que, às vezes, o filme pode influenciar a produção científica e instigar os acadêmicos a se voltarem para o saber circulante, empregando os procedimentos inerentes à pesquisa (FERREIRA, 2014, p. 32).

O revisionismo no Cinema, aquele que condiz com a análise fílmica, deve problematizar o diálogo entre imagem e som, afastando do julgamento superficial de verossimilhança, já que um filme diz mais sobre a sua época do que aquela que procura reproduzir. A investigação norteada pelos efeitos dos elementos estilísticos na plateia pode indicar que essas interações auxiliam na camuflagem das intencionalidades estético-ideológicas do cineasta e este ao se debruçar sobre o passado parte inicialmente de um saber pré-existente.

A CONSTRUÇÃO DO URSO JUDEU EM *BASTARDOS INGLÓRIOS*

Em uma tela preta surge os créditos do filme, apresentando as produtoras, a direção, o título e o elenco, simultaneamente ouve-se a música *The Green Leaves of Summer,* interpretada por Nick Perito & Sua Orquestra, originalmente escrita por Paul Francis Webster como tema do filme de faroeste *The Alamo* (1960) de John Wayne. Após os créditos iniciais, aparece escrito na tela “Capítulo 01”, que está sublinhado, e logo abaixo: “Era uma vez... na França ocupada pelos nazistas”. A música cessa, *fade in* seguido por um plano geral de uma paisagem rural: à esquerda está localizada uma casa simples, no centro um homem cortando lenha e à direita algumas vacas.

A decupagem descrita acima se refere ao início de *Bastardos Inglórios* e o emprego da expressão “Era uma vez...”, comumente usada na introdução de narrativas para crianças, como mitos e fábulas, oferece a ideia de que o diretor não tem a intenção de apegar a verossimilhança. No entanto, a outra parte da frase, “na França

4 Rodrigo Almeida Ferreira na tese Cinema, História Pública e Educação: Circularidade do Conhecimento Histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985) faz uso do conceito de circularidade desenvolvido por Carlo Ginzburg no livro O Queijo e os Vermes.

CC BY NC SA

ocupada pelos nazistas", proporciona uma tensão entre realidade e fantasia, já que remete a um acontecimento histórico.

Essa característica é completamente expressa por meio dos personagens envolvidos, já que Tarantino mesclou personagens inventados e reais em seu filme. O pensamento histórico envolvido nos dramas comerciais concentra em pessoas documentadas ou cria personagens ficcionais que são colocadas no cerne de um importante acontecimento ou movimento, sendo marcado por um indivíduo ou um grupo que estão no centro do processo histórico (ROSENSTONE, 2015, p. 33).

O filme que utiliza determinada época para dramatizar mira diretamente nas emoções, pois o espectador, além de ver e ouvir, acaba por sentir a história. Não há apenas a disponibilização de uma imagem do passado, mas também o objetivo da plateia acreditar nos personagens envolvidos nas situações representadas:

> Retratando o mundo no presente, o longa-metragem dramático faz com que você mergulhe na história, tentando destruir a distância entre você e o passado e obliterar – pelo menos enquanto você está assistindo ao filme – a sua capacidade de pensar a respeito do que você está vendo. O filme quer mais do que apenas ensinar a lição de que a história "dói", ele quer que você, o espectador, vivencie a dor (e os prazeres) do passado (ROSENSTONE, 2015, p. 34).

No Capítulo 02, intitulado *Bastardos Inglórios*, em um plano conjunto com a câmera focando de cima para baixo, é possível visualizar nove homens. Corte, *close-up* em Brad Pitt, que se apresenta como o tenente Aldo Raine para um grupo, dizendo que deseja recrutar oito soldados judeus-americanos, disfarçados de civis, para matar nazistas e escalpelá-los. Na frente do tenente, encontra-se sete homens e durante a cena é possível ver seus rostos, porte físico e os uniformes praticamente iguais (Figura 01), enquanto o oitavo está posicionado um pouco atrás de Raine e seu rosto está quase sempre desfocado pela câmera, porém em um plano americano é mostrado o seu uniforme, que se destaca dos demais e justamente, nesse momento, o tenente diz: "E a noite quando fecharem os olhos, atormentados pelo mal que fizeram, pensaram em nós torturando-os".

CC BY NC SA

Figura 01: Fotograma dos soldados sendo recrutados por Aldo Reine.



Fonte: BASTARDOS inglórios. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender. Estados Unidos da América: The Weinstein Company/ Universal Studios/ A Band Apart, 2009, 01 DVD (153 min.), sonoro, colorido, legendado.

Nenhum dos oito soldados apresenta o seu nome e na cena seguinte vê-se Adolf Hitler bastante zangado, provavelmente em seu gabinete, e dizendo a dois homens que não suporta os judeus porcos que estripam seus homens como moscas. Parte da conversa foi construída da seguinte forma:

> Adolf Hitler: Soube do último boato que criaram em seus pavores delirantes? Aquele... que bate em meus rapazes com um bastão. O que chamam “Urso Judeu”. É um Golem!
> Soldado: Meu Führer, são só fofocas de soldados. Ninguém acredita realmente que o Urso Judeu é um anjo vingador.

Posteriormente, Hitler manda um terceiro transmitir uma ordem a todo soldado alemão estacionado na França que não deve mais chamar o Urso Judeu por esse nome. Em seguida, Hitler recebe o soldado Butz, único sobrevivente da sua unidade após uma emboscada do grupo de Raine. Em um *flashback* de Butz, é apresentado ao espectador os Bastardos Inglórios em ação, a transição entre as cenas é camuflada por uma música extradiegética, em que apenas o espectador pode ouvi-la, semelhante àquelas utilizadas em filmes de faroeste e a primeira imagem é de alguém realizando um escalpe.

O grupo parece se divertir ao escalpar os nazistas mortos e amedrontar os sobreviventes. O tenente Aldo Reine propõe uma troca ao sargento nazista Werner Ra-

CC BY NC SA

chtman: na hipótese de o homem entregar a localização exata de uma patrulha nazista que está próxima, assim como o número de soldados e o tipo de artilharia, ele pode sair vivo da emboscada. Rachtman recusa e nesse instante é possível ouvir o ruído de algo aparentemente batendo em uma parede.

> Aldo Raine: Ouviu isso?
> Werner Rachtman: Sim.
> Aldo Raine: É o Sgt. Donny Donowitz. Mas deve conhecê-lo melhor pelo seu apelido. O Urso Judeu. Já que ouviu sobre Aldo, o Apache, deve ter ouvido falar do Urso Judeu.
> Werner Rachtman: Eu ouvi sobre o Urso Judeu.
> Aldo Raine: O que ouviu?
> Werner Rachtman: Que ele bate em soldados alemães com um bastão.
> Aldo Raine: Arrebenta os miolos deles com um taco de beisebol, é isso que faz. Werner, pedirei uma maldita última vez e se ainda "respeitosamente se recusar", aí chamarei o Urso Judeu. ele virá com seu enorme bastão e arrebentará seu rabo até a morte. Agora pegue seu dedo sujo de bife à milanesa e aponte neste mapa o que quero saber.
> Werner Rachtman: Foda-se você e seus cães judeus!
> (risadas ao fundo)
> Aldo Reine: É divertido ouvir dizer isso. Ver Donny esmagar nazistas, é o mais perto que chegamos do cinema. Donny!
> Donny Donowitz: Sim?
> Aldo Reine: Tem um alemão aqui querendo morrer pelo país. Obrigue-o.

Primeiro plano de Werner Rachtman. O ruído de algo batendo na parede novamente é ouvido, agora juntamente com a música extradiegética *The Surrender* ("*La resa*") de Ennio Morricone, originalmente realizada para o filme de *spaghetti western La Resa Dei Conti* (1967) de Sergio Sollima. Corte, foco em um túnel. Corte, contracampo do sargento nazista com a câmera aproximando ainda mais de seu rosto. Corte, plano conjunto de Rachtman e Aldo. Corte, foco novamente no túnel. Corte, *close-up* de Butz chorando. Corte, *close-up* de Rachtman. Corte, a câmera move cortando parte do túnel. Corte, plano médio de Raine mastigando algo. Corte, *close-up* de Ratchtman. Corte, a câmera enquadra apenas a escuridão sem forma do túnel. Corte, o Urso Judeu surge do túnel em um plano conjunto carregando seu taco de beisebol (Figura 02).

CC BY NC SA

Figura 02: Fotograma da revelação de Donny Donowitz como o Urso Judeu.



Fonte: BASTARDOS inglórios. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender. Estados Unidos da América: The Weinstein Company/ Universal Studios/ A Band Apart, 2009, 01 DVD (153 min.), sonoro, colorido, legendado.

Essa montagem dura somente um minuto e revela que a identidade do Urso Judeu é a do oitavo soldado visto na cena de apresentação dos Bastardos Inglórios. A composição da narrativa incube à trilha sonora e à *mise-en-scène*[5] um papel fundamental no momento de tensão: à medida que os planos concentram cada vez mais na face de Rachtman e no túnel, o som das batidas aumentam, assim como o tom da música empregada. Quando Donny aparece, aos trinta e quatro minutos do filme, a música irrompe completamente e ouve-se aplausos.

Tarantino apresenta um completo domínio sobre a montagem ao já dar indícios sobre a identidade do Urso Judeu, por meio do plano americano de Donny e do comentário de Aldo sobre a tortura, já descritos no início do filme, e ao desencadear um elevado suspense em somente um minuto para confirmar essa informação ao espectador. Donny Donowitz surge suado, vestindo uma regata, evidenciando seus músculos fortes e peito cabeludo, uma calça com suspensórios e botas. O Urso Ju-

5 O conceito de *mise-en-scène* pode ser definido como: “A mise-en-scène aí defendida é um pensamento em ação, a encarnação de uma ideia, a organização e a disposição de um mundo para o espectador. Acima de tudo, trata-se de uma arte de colocar os corpos em relação no espaço e de evidenciar a presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos que dão consistência e sensação de realidade à sua vida. Expressão cunhada, em sua origem, para designar uma prática teatral, a mise-en-scène adquire no cinema essa dimensão fenomenológica: mostrar os dramas humanos esculpindo-os na própria matéria sensível do mundo” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 07).

CC BY NC SA

deu toca a suástica do sargento com o seu taco e pergunta se ele a ganhou por matar judeus, ao passo que o nazista responde que foi por bravura. Donny mira na cabeça de Rachtman e começa a sua carnificina, sendo mostrado ao espectador os diversos golpes deferidos e o sangue nazista escorrendo. O grupo de Aldo comemora, os nazistas sobreviventes choram e, após terminar, o Urso Judeu segurando o bastão ensanguentado encena como se fosse uma partida de beisebol.

Paulo Emílio Salles Gomes, no capítulo *A Personagem Cinematográfica* que compõe o livro *A personagem de Ficção* organizado por Antônio Candido, pondera que no Cinema, a arte de personagens e situações que se projetam no tempo vincula sobretudo ao Teatro e ao Romance:

> Graças, porém, aos recursos narrativos do cinema, tais personagens adquirem uma mobilidade, uma desenvoltura no tempo e no espaço equivalente às das personagens de romance. Romance teatralizado, porque a reflexão pode ser repetida, desta feita, a partir do romance. É a mesma definição diversamente formulada (GOMES, 2005, p. 106).

No filme, evoluem personagens de espetáculo teatral que têm a mobilidade e desenvoltura de um Romance, uma vez que, como no Teatro, as personagens encarnam em pessoas, no caso os atores; entretanto, a articulação gerada entre essas personagens encarnadas e o público é distinta entre as duas estruturas (GOMES, 2005, p. 112). O autor discorre que o espectador adquire mais intimidade com o personagem no Cinema, pois no Teatro essa relação é estabelecida através de um distanciamento inalterável, tem-se sempre o corpo das personagens por inteiro; diferentemente do que ocorre no Cinema, já que o espectador pode ver o conjunto do corpo, o busto, apenas a cabeça, a boca, os olhos ou somente um olho.

Outra reflexão acerca do tema leva a evocar que no Teatro as personagens realmente estão encarnadas em pessoas, enquanto no filme, o espectador não depara com pessoas, mas com o registro de suas imagens e vozes. Logo, impera no filme (conjunto de imagens, vozes e ruídos fixados) a afligida tranquilidade dos elementos decisivamente organizados; aspecto distinto do Teatro, propenso ao imprevisto derivado da possibilidade de um ator ou atriz escapar do personagem por um acidente, como um tropeço ou um esquecimento (GOMES, 2005, p. 113).

Independente da intencionalidade do cineasta ao realizar um filme, ele não tem mais o seu controle após a exibição. O espectador ao assisti-lo se torna seu detentor,

CC BY NC SA

concordando ou não com a forma e conteúdo viabilizados e, segundo David Bordwell (1991), ao procurar dar sentido a uma obra estamos pensando em significados. O filme pode causar sensações e emoções que não estão apartadas da nossa compreensão racional e os significados construídos podem ser de quatro tipos possíveis (BORDWELL, 1991, p. 8-9):

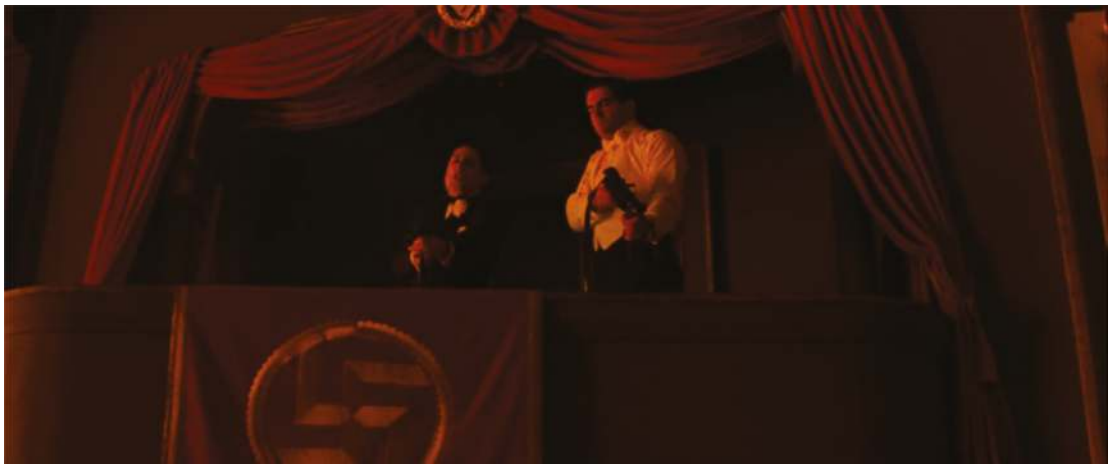
1. Referenciais: o observador, ao dar sentido a um filme narrativo, constrói a partir dos seus próprios referenciais alguma versão do mundo da diegese ou do espaço-temporal, atraindo não apenas o conhecimento de convenções fílmicas e extra-fílmicas, mas também concepções de causalidade e itens concretos de informação do seu próprio repertório cultural.
2. Explícitos: o perceptor pode atribuir um nível de abstração e significado à diegese, supondo que o filme intencionalmente indique como isso deva ser feito. Os sentidos referenciais e explícitos compõem o que é usualmente chamado de sentido literal, como, por exemplo, um elemento estereotipado: a balança da Justiça, a pomba da paz, símbolos nazistas e pacifistas. Entretanto, deve-se atentar para as diferentes interpretações que podem surgir de acordo com a formação e o lugar do espectador.
3. Implícitos: por meio da experiência fílmica também existe a viabilidade de constituir significados encobertos, simbólicos ou implícitos, que são sentidos de maneira inevidente. Sendo objeto de polêmica ou discussão por outros espectadores, críticos e estudiosos, esses significados podem ser reconhecidos como problemas ou questões. Ao procurar construí-los, o espectador deve ter em vista a sua coerência com os sentidos literais.
4. Sintomáticos: alguns elementos da obra podem escapar à intencionalidade do autor ou dos autores, estando divulgados involuntariamente, expressando significados reprimidos ou sintomáticos. Se o significado explícito é como uma veste transparente e o implícito é como uma cortina semi-opaca, o significado sintomático é como um disfarce que necessita ser apontado. Situado como expressão individual, o significado reprimido pode ser delineado como a consequência das obsessões do artista, sendo apenas considerado efetivamente por meio da apresentação de provas e argumentos sólidos por parte de quem analisa.

CC BY NC SA

As probabilidades de apreensão de Donyy Donowitz por parte do espectador incorporam essas diversas formas de significado, porém existe a possibilidade de a função narrativa do personagem ser a de proporcionar um sentimento de vingança, um prazer sádico de uma vítima sobre o seu carrasco. Tarantino claramente construiu o Urso Judeu alicerçado ao apelido, evidenciando sua estrutura corpórea e seu olhar perverso de satisfação ao esmagar o crânio do oficial nazista. No entanto, essas características aproximam Donny de um animal e assumem um caráter antissemita. É notável que no decorrer do filme Aldo Raine quase nunca suja suas mãos, exceto quando marca suásticas nas testas dos nazistas e atribui aos judeus os atos do assassinato, a quebra dos crânios e os escalpes (NAZARIO, 2009).

Uma das sequências finais corroboram o antissemitismo desenvolvido no filme e faz uma revisão surreal da História: Shoshanna manda Marcel incendiar o cinema, queimando cerca de 400 pessoas desarmadas do alto escalão nazista e, quando o incêndio começa, Donny e outro membro do grupo de Reine metralham Hitler e Paul Joseph Goebbels em seu camarote. Em seguida, com o cinema em chamas e os nazistas correndo de um lado para o outro tentando se salvar em vão, a voz de Shoshanna soa novamente: “Meu nome é Shoshanna Dreyfus e essa é a cara da vingança judia!”; Donny e seu companheiro, em um ato suicida, terminam de metralhar os nazistas já condenados à morte (Figura 03).

Figura 03: Fotograma de Donny Donowitz e seu companheiro massacrando os nazistas.



Fonte: BASTARDOS inglórios. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender. Estados Unidos da América: The Weinstein Company/ Universal Studios/ A Band Apart, 2009, 01 DVD (153 min.), sonoro, colorido, legendado.

CC BY NC SA

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como dito anteriormente, um diretor não detém mais o controle sobre o filme após a exibição e o espectador se torna detentor daquela obra, tanto se houver articulação com o conhecimento prévio quanto à oferta de um conteúdo inédito. Essas circunstâncias ocasionam a responsabilidade ética referente aos usos do passado, principalmente quando trata de assuntos tão delicados como o nazismo e o Holocausto. O estabelecimento do diálogo com outras narrativas, históricas ou ficcionais, sobre o tema a ser filmado pode resultar na ressignificação de inúmeros aspectos, uma vez que o filme vai além da retomada do conhecimento já circulante e produz uma versão narrativa sobre os acontecimentos passados (FERREIRA, 2014, p. 37).

Tarantino em *Bastardos Inglórios* faz uso da violência do Urso Judeu para gerar uma emoção de satisfação ao punir o Mal, porém os nazistas são vitimizados pela sua indefesa perante a vingança e o mesmo não ocorre com Donny Donowitz, que é apresentado por meio dos seus atributos físicos e age como uma máquina de matança que jamais está satisfeita.

A construção de Donowitz, caracterizada pelo animalesco, corrobora as diferentes violências mostradas no filme: de um lado, existe a brutalidade do grupo judeu-americano; do outro, há uma violência mais intelectualizada dos personagens nazistas, distinguida tanto pela sofisticação do figurino quanto pela ação do uso de várias línguas. Esses artifícios geram uma contradição na composição de Donowitz e suas bases estruturantes o inserem na parte ativa e principal da história, abrindo um conjunto de possibilidades de apreensão.

Desde o início da narrativa, Tarantino não tem a intencionalidade de avizinhar a verossimilhança, contudo o cenário, figurino, *mise-en-scène* e trilha sonora produziram uma certa materialidade na tela e conferiram um tom de veracidade no momento da exibição. Tais características fazem parte da estrutura discursiva fílmica e o modo como foram utilizadas podem conduzir a uma leitura de revisionismo histórico, tornando-se extremamente problemático ao transformar a vítima em carrasco, mesmo que seja um personagem inventado.

CC BY NC SA

REFERÊNCIAS

BORDWELL, D. *Making Meaning*: inference and rhetoric in the interpretation of cinema. Boston: Harvard University Press, 1991.

FERREIRA, R. A. *Cinema, História Pública e Educação*: Circularidade do Conhecimento Histórico em *Xica da Silva* (1976) e *Chico Rei* (1985). 2014. 401 f. Tese (Doutorado em Educação) - Doutorado em Educação: Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

FERRO, M. *Cinema e História*. Trad: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GOMES, P. E. S. A Personagem Cinematográfica. CANDIDO, Antônio et al. *A Personagem de Ficção*. 11ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Debates).

KORNIS, M. A. *Cinema, Televisão e História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MORETTIN, E. V. O Cinema como Fonte História na Obra de Marc Ferro. *História*: Questões & Debates, n. 38, p. 11-42, 2003.

NAZARIO, L. In: Disciplina 814 Tópicos Especiais em Artes IV – Turma B: *Antissemitismo e Revisionismo no Cinema*. Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. [inédito].

NAZARIO, L. Revisionismo Bastardo em Tecnicolor. *Críticos*, 19 set. 2009. Disponível em: <https://criticos.com.br/?p=1855&cat=4>. Acesso em: 15 março 2021.

OLIVEIRA JR., L. C. *A Mise-en-scène no Cinema*: do Clássico ao Cinema de Fluxo. Campinas: Papirus, 2013.

ROSENSTONE, R. *A História nos Filmes, Os Filmes na História*. Trad. Marcello Lino. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

TRAVERSO, E. *O Passado, Modos de Usar* – História, Memória e Política. Trad. Tiago Avó. Lisboa: Edições Unipop, 2012.

CC BY NC SA

VIDAL-NAQUET, P. *Os Assassinos da Memória*: “Um Eichmann de Papel” e Outros Ensaios sobre o Revisionismo. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1988.

XAVIER, I. *O Discurso Cinematográfico*: A Opacidade e a Transparência. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

FILMOGRAFIA DO *CORPUS*

BASTARDOS inglórios. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender. Estados Unidos da América: The Weinstein Company/ Universal Studios/ A Band Apart, 2009, 01 DVD (153 min.), sonoro, colorido, legendado.

LA RESA dei conti. Direção: Sergio Sollima. Produção: Tulio Demicheli e Alberto Grimaldi. Itália: PEA, 1967, 01 DVD (110 min.), sonoro, colorido, legendado.

O NASCIMENTO de uma nação. Direção: David Llewelyn Wark Griffith. Produção: David Llewelyn Wark Griffith. Estados Unidos da América: David W. Griffith Corporationn, 1915, 02 DVDs (360 min.), silencioso, preto e branco, legendado.

THE ALAMO. Direção: John Wayne. Produção: James Edward Grant, John Wayne e Michael Wayne. Estados Unidos da América: MGM (Video & DVD), 1960, 01 DVD (167 min.), sonoro, colorido, legendado.