

Linguagem visual e relações de poder na sequência de abertura de *Bastardos inglórios*

Jean Rodrigues Siqueira¹



Este artigo está licenciado sob forma de uma licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.



<https://doi.org/10.32459/2447-8717e395>

Recebido: 23-09-2026 | **Aprovado:** 05-10-2026 | **Publicado:** 31-10-2026

Resumo: O presente texto corresponde ao conteúdo de uma palestra de mesmo nome apresentada no XXII Encontro de Pós-Graduação do Centro Universitário Assunção, realizado entre os dias 3 e 7 de fevereiro de 2026. Na ocasião, a sequência de abertura do filme *Bastardos inglórios* (2009), dirigido pelo cineasta estadunidense Quentin Tarantino, foi exibida e comentada em tempo real com o propósito de apontar e explicar de que maneira os elementos visuais nela articulados, bem como as incursões de sua trilha sonora, contribuem para a construção do seu sentido e, especificamente, para o estabelecimento das tensas relações de poder ali expressas. A ideia central então (e aqui) proposta foi a de que a cinematografia dessa sequência de *Bastardos inglórios* nos faz experimentar a transformação gradual de uma relação aparentemente simétrica de poder em uma relação profundamente assimétrica.

Palavras-Chave: Cinematografia; Poder; Cinema;

Abstract: This text presents the content of a lecture of the same title delivered at the XXII Graduate Studies Meeting of Centro Universitário Assunção, held from February 3 to 7, 2026. On that occasion, the opening sequence of the film *Inglourious Basterds* (2009), directed by American filmmaker Quentin Tarantino, was screened and analyzed in real time to demonstrate and explain how its visual elements, as well as the interventions of its soundtrack, contribute to the construction of meaning and, more specifically, to the establishment of the tense power relations depicted in the scene. The central argument proposed then (and here) is that the cinematography of this opening sequence of *Inglourious Basterds* allows us to experience the gradual transformation of an apparently symmetrical power relationship into a profoundly asymmetrical one.

Keywords: Cinematography; Power; Cinema.

¹ Doutor em Arte, Educação e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Professor do curso de graduação em Filosofia e coordenador dos cursos de pós-graduação em “Cinema: História, Linguagem e Interpretação”, “Filosofia Contemporânea” e “Pensamento Político Contemporâneo” do Centro Universitário Assunção.

O presente texto corresponde ao conteúdo de uma palestra de mesmo nome apresentada no XXII Encontro de Pós-Graduação do Centro Universitário Assunção, realizado entre os dias 3 e 7 de fevereiro de 2026. A atividade teve como objetivo a divulgação do curso de pós-graduação *lato sensu* em “Cinema: história, linguagem e interpretação” da instituição, atualmente sob minha coordenação e do Prof. Thiago Rodrigues. Na ocasião, a sequência de abertura do filme *Bastardos inglórios* (2009), dirigido pelo cineasta estadunidense Quentin Tarantino, foi exibida e comentada em tempo real com o propósito de apontar e explicar de que maneira os elementos visuais nela articulados, bem como as incursões de sua trilha sonora, contribuem para a construção do seu sentido e, especificamente, para o estabelecimento das tensas relações de poder ali expressas. A ideia central então (e aqui) proposta foi a de que a cinematografia dessa sequência de *Bastardos inglórios* nos faz experimentar a transformação gradual de uma relação aparentemente simétrica de poder em uma relação profundamente assimétrica. Com base no mesmo material fílmico, o Prof. Diego Azizi apresentou uma palestra representando o curso de pós-graduação *lato sensu* em “Filosofia contemporânea”, igualmente sob minha coordenação, e explorando temas ético-políticos colocados pela mesma sequência. O texto correspondente a sua palestra, para nossa satisfação, igualmente compõe este dossiê do XXII Encontro de Pós-Graduação do Centro Universitário Assunção.

Uma importante questão acerca da teorização do cinema diz respeito à maneira como esse gênero artístico produz sentido. Embora o desenvolvimento do cinema sonoro a partir do final da década de 1920 do século passado tenha ampliado significativamente suas possibilidades narrativas, parece um lugar-comum teórico a afirmação de que a especificidade da linguagem cinematográfica consiste na ideia de que a potência expressiva do cinema não reside primordialmente na palavra, mas na organização de materiais significantes que não se estrutura segundo o modelo da linguagem verbal. O enquadramento, a composição do espaço, a duração dos planos, os movimentos de câmera, a iluminação, a profundidade de campo e o desenho sonoro não constituem elementos meramente ilustrativos do roteiro; ao contrário, organizam uma forma específica de pensamento que produz significados provavelmente irreduzíveis à linguagem verbal. Como observa Christian Metz, um dos pioneiros nos estudos da semiologia do cinema, em *A significação no cinema*, o cinema “não é uma língua (...), mas pode ser considerado uma linguagem na medida em que ordena elementos significativos no seio de combinações reguladas, diferentes daquelas praticadas em nossos idiomas” (p. 126). Assim, podemos dizer que o cinema constitui um sistema de

significação cuja eficácia depende da articulação de elementos visuais e sonoros que nos apresentam imagens não apenas como um veículo, ou um conteúdo, da narrativa, senão que fazem isso como a condição de possibilidade de sua expressividade própria. Daí a constatação de Metz de que “a significação conotada vai além da significação denotada” (p. 131; cf., no caso das duas citações acima, a tradução publicada pela editora Perspectiva em 2014).

Essa compreensão desloca a análise fílmica de uma perspectiva centrada exclusivamente na história narrada para outra preocupada em investigar não apenas o que é narrado, mas também como a narrativa é construída e apresentada. Em vez de nos perguntarmos apenas o que um filme conta, parece necessário examinar os procedimentos formais que tornam determinada experiência inteligível para quem o aprecia. E isso porque a narração cinematográfica consiste precisamente na distribuição deliberada e estratégica das informações ao longo do filme – como bem nos mostram, quase como aulas, os filmes de Hitchcock, por exemplo – regulando aquilo que o público sabe, quando deve saber e sob quais condições deve interpretar os acontecimentos. Nesse sentido, imagem cinematográfica jamais constitui uma representação neutra da realidade; ela organiza as condições de visibilidade que vão orientando o olhar de quem a vê, selecionando, hierarquizando e atribuindo relevância aos elementos presentes no quadro. Já um dos pioneiros da teoria do cinema, o psicólogo polonês Hugo Münsterberg, havia ressaltado em 1916 na sua obra *Fotodrama* que uma diferença essencial entre o cinema e o teatro consistia no fato de que naquele “o mero arranjo formal das imagens em sucessão poder manter nossa atenção sob controle” de um modo como o teatro nunca pode fazer, já que neste “nenhum efeito de arranjo formal pode dar exatamente a mesma impressão aos espectadores em todas as partes da casa”; já a imagem fixada pela câmera, pelo contrário, é vista por todos praticamente da mesma perspectiva, aquela escolhida pela direção do filme e, assim, “é a mesma para todo canto da plateia no palácio dos filmes”. (pp. 70-71; cf. a tradução feita por Yves São Paulo e publicada pela editora Paco Editorial em 2024). Ponto semelhante seria retomado anos depois, já na década de 20, por um dos pioneiros do cinema soviético, Lev Kuleshov no segundo capítulo de *A arte do cinema*: “No cinema, cada espectador vê a ação apenas de um ponto de vista – o ponto de vista da lente; ele vê a ação não de sua própria posição, mas da posição em que é colocado pelo cineasta, que filma e edita o filme” (p. 59; cf. a coletânea de textos organizada por Ronald Levaco, *Kuleshov on film: writings by Lev Kuleshov*, publicada pela University of California Press, 1974). Portanto, o cinema produz sentido menos pelo

acúmulo e pela sucessão das informações – isto é, por aquilo que efetivamente mostra – do que pela maneira como as apresenta e administra o olhar do espectador.

Bastardos inglórios é um filme que ilustra essa característica da arte cinematográfica de uma maneira muito bem-sucedida. Sua sequência de abertura revela justamente uma elaboração formal cuja complexidade ultrapassa em muito a dimensão verbal da narrativa. Durante cerca de vinte minutos, Tarantino constrói uma sequência de intenso suspense sem recorrer a qualquer ação física propriamente dita. E a violência, que irrompe apenas nos instantes finais da sequência, é só o clímax de uma construção de tensão que se desenrola por meio da organização visual do espaço, pela movimentação da câmera, pela manipulação contínua das expectativas de quem vê e que já é prefigurada, lá nas primeiras cenas, pela trilha sonora escolhida. Assim, essa sequência corrobora o que foi dito há pouco: que a tensão dramática não depende prioritariamente dos acontecimentos narrados, mas sim da maneira pela qual o filme organiza cinematograficamente a percepção desses acontecimentos.

Começemos por uma análise da trilha sonora do início dessa sequência. Assim que iniciam os créditos do filme podemos ouvir a música *The green leaves of summer*, composição original de Dimitri Tiomkin e Paul Francis Webster, mas em um novo arranjo, feito por Nick Perito. Em sua versão original, a canção foi composta como trilha sonora de outro filme, *O álamo*, de 1960, dirigido por John Wayne. A escolha dessa música parece desempenhar duas funções: a primeira é, antes do aparecimento de qualquer imagem cênica do filme, situar *Bastardos inglórios* na tradição do gênero western clássico e seu característico maniqueísmo entre o bem e o mal, bem como do seu recorrente tema da vingança; a outra é aludir diretamente ao filme de John Wayne e ao seu conteúdo narrativo. O filme *O álamo* reconstrói livremente um importante evento da história envolvendo a relação entre os EUA e o México, a chamada “Batalha do Álamo”, ocorrida em 1836, na qual um contingente de cerca de duzentos homens defendeu o forte conhecido como “Álamo”, situado na cidade de San Jacinto, região do Texas, contra um grande exército mexicano. Após um cerco de alguns dias, o exército mexicano invadiu o forte e matou seus defensores. A bravura desses defensores se tornou lendária e um símbolo de resistência, principalmente por conta da desproporcionalidade das forças combatentes envolvidas e do autossacrifício então implicado. Ao escolher a música tema desse filme, Tarantino parece anunciar que narrará um conflito de proporções análogas – e é isso mesmo que vemos ao longo do filme: por um lado, um pequeno grupo de “bastardos”, um esquadrão de elite formado por soldados judeu-americano, lançando-se contra o poderio nazista e sua cúpula, e por outro, a vingança perpetrada por Shosanna (interpretada por Mélanie Laurent), a única sobrevivente da família

judia dizimada nessa sequência de abertura, em uma missão de autossacrifício para combater a escória nazista.

Desse modo, não é por acaso que na cena final dessa sequência, enquanto Shosanna corre desenfreadamente por sua vida, podemos ouvir a composição *Le incontro con la figlia*, de Ennio Morricone, feita para o filme *O retorno de Ringo*, de 1965, um clássico do western italiano dirigido por Duccio Tessari. É sob a melodia dessa música que encontramos Shosanna, a filha de uma família assassinada... Nesse filme de Tessari, livremente inspirado na *Odisseia*, de Homero, o personagem vivido por Giuliano Gemma, o capitão Montgomery Brown retorna da Guerra Civil Americana para sua terra e descobre que sua propriedade foi confiscada por criminosos que agora comandam a cidade, que seu pai foi assassinado, que sua esposa está prestes a se casar forçadamente com o líder desse bando criminoso e que sua pequena filha, cuja existência até então Brown não sabia, está desaparecida. Diante dessa situação – a de ser um único homem contra grande um bando armado e perigoso (mesmo tema da assimetria de poder existente em *Bastardos inglórios* e *O álamo*) – Brown planeja uma meticulosa e paciente vingança e, por fim, elimina todos os malfeitores e o bem vence o mal. Mais uma vez, ao selecionar uma música de um clássico do “western spaghetti” para fechar a primeira sequência do filme, Tarantino proporciona razões para associarmos a trilha por ele escolhida ao tipo de ação que veremos ao longo de sua obra. O cerne da narrativa de *Bastardos inglórios* está anunciado pela trilha sonora de sua sequência de abertura.

Depois dos créditos, na cena em que vemos a chegada do veículo que traz o coronel da SS Hans Landa (magistralmente interpretado por Christoph Waltz) à propriedade de um fazendeiro francês, sua presença é introduzida por uma composição, mais uma vez, de Morricone, feita originalmente para a trilha de outro western italiano, chamado *O dia da desforra*. Nesse filme, dirigido por Sergio Sollima e lançado em 1967, acompanhamos a história de Jonathan Corbett (interpretado por Lee van Cleef), um caçador de recompensas contratado por um poderoso magnata para capturar um camponês mexicano, supostamente autor do estupro e assassinato de uma jovem de 12 anos de idade. Contudo, ao longo de sua busca pelo suposto criminoso, Corbett descobre que seu alvo é um inocente que está sendo perseguido justamente por ser a testemunha ocular desse crime, cometido por ninguém mais do que seu milionário contratante. Ou seja, trata-se de um filme sobre pessoas não serem o que parecem ser – além, é claro, de, sendo um filme do gênero western, mais uma vez trazer em seu bojo o tema da vingança e da justiça feita à força. E é exatamente essa a maneira como Landa surge em cena nos primeiros minutos dessa sequência: o coronel se mostra alguém educado, polido, gentil, aparentemente preocupado apenas com questões

burocráticas, para aos poucos ir se revelando o temido “caçador de judeus”, alguém astuto, cruel e sádico. Novamente, a apropriação da trilha sonora por parte de Tarantino pode ser interpretada como uma indicação de sua intenção narrativa, pois ela já prefigura o que estará em jogo na sequência que se desdobrará diante de nossos olhos: Landa não é o que parece ser. Outro ponto interessante a respeito da escolha dessa música de Morricone (chamada *Dopo la condanna*, em tradução algo como “Após a condenação”) é que apesar de sua instrumentação remeter a uma música hispânica, com sua harmonia feita em violão, sua primeira melodia remete diretamente à peça *Für Elise*, de Ludwig van Beethoven, um compositor alemão. Desse modo, também nesse aspecto temos algo ambíguo, que certamente remete ao caráter alemão de Landa, mas, ao mesmo tempo, apresenta características que não parecem condizer com as características da imagem estereotipada de uma personalidade alemã austera e fria, mas sim como remetendo ao aprazível calor ibérico. Landa é, pois, tão logo entra em cena, a manifestação de algo ambíguo: seria um homem gentil fazendo seu trabalho ou um assassino sádico? O final da sequência já não deixará mais dúvidas, mas o anúncio de sua chegada por meio da música de Morricone já adianta para nós que algo que parece ser uma coisa não será essa coisa ao final. Quem ali se aproxima é um predador, um lobo na pele de cordeiro.

Passando agora para os aspectos visuais da primeira sequência de *Bastardos inglórios*, o que vemos como primeiro plano do filme – isto é, a primeira das unidades visuais entre um corte e outro da imagem – é um grande plano aberto apresentando a fazenda de Perrier LaPadite (vivido por Denis Ménochet) e a indicação do ano em que se passam os eventos que vamos presenciar: 1941. Nesse primeiro plano, vemos LaPadite miúdo ao fundo e ouvimos o som do seu machado se chocando contra a lenha mediante a ação do seu trabalho (fig. 1). O dia se mostra claro e ensolarado, o que depois entrará em contraste com o interior da propriedade, escuro e mais claustrofóbico. LaPadite é, então, introduzido em cena para nós como alguém que mostra força e vigor físico, e seu primeiro enquadramento em um plano mais próximo, o segundo plano que vemos do filme, mostra-o sob um ângulo conhecido como *contra-plongée*, isto é, com a câmera o filmando de baixo para cima, numa típica convenção visual que, por fazer seu objeto parecer maior, pode denotar poder, superioridade (fig. 2). Esses planos iniciais constroem nossa primeira ideia de quem seja LaPadite: um homem trabalhador, familiarizado com o uso da forma e do trabalho braçal, uma figura capaz de manejar um instrumento de força e poder como um machado. Já no terceiro plano, podemos ver mais de perto uma mulher, também trabalhando, estendendo roupas de cama em um varal, quando sons de motores fazem a jovem puxar um lençol para

o lado a fim de verificar sua origem, e permitir que nós também vejamos, tal como se fosse uma cortina apresentando um importante evento, o comboio que traz o general Hans Landa se aproximando ao som extra-diegético (pois diferente do som diegético dos motores, interno aos eventos mostrados), da já referida *Dopo la condanna*, de Morricone. “Papa”, diz ela, e o corte nos leva a LaPadite interrompendo sua atividade e, nos planos seguintes, revelando uma carregada, ainda que serena, expressão de preocupação – certamente acerca das razões por trás de uma repentina visita de pessoas investidas de poderes muito maiores que os seus (fig. 3). Esses primeiros minutos da cena não servem, pois, simplesmente para nos informar onde a história acontece; eles estabelecem visualmente uma ordem que será gradualmente desestabilizada ao longo da sequência. Antes da chegada de Landa e seus subordinados, a câmera construiu em poucos planos um universo espacial marcado pela estabilidade (os planos são estáticos e simétricos), pela repetição dos gestos cotidianos e pela integração entre os personagens e a paisagem. Toda a cena que ocorre fora da casa aponta para essa estabilidade. A violência futura será intensamente assimilada justamente porque rompe radicalmente com esse equilíbrio inicial. É com a entrada de Landa na casa, em sua escuridão, que as relações de poder entre Landa e LaPadite ficarão evidentes, mas não sem que antes Tarantino adie seu desfecho mediante a escalada paulatina da tensão entre ambos.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

É significativo observar que a primeira interação de Landa com LaPadite não consiste na demonstração de superioridade, ou de autoridade; o coronel não eleva a voz ou manifesta qualquer ação capaz de sugerir que sua presença ali represente alguma ameaça. Seu primeiro gesto deliberado, para além das frases ditas em francês, idioma local, é o braço estendido para um aperto de mãos mostrado em *close up* (fig. 4). Depois de se apresentar, Landa solicita que LaPadite o convite para entrar em sua casa e, diante do aceite, o acompanha com outro gesto afável, agora de tocá-lo levemente no braço (fig. 5). Em termos dramáticos, trata-se de um pedido cortês, feito por um homem polido e aceito por um homem vigoroso e igualmente bem-educado; mas, em termos cinematográficos, a entrada de Landa na casa marca o momento em que o centro organizador da narrativa começa a se deslocar. A partir dessa entrada, a casa vai gradualmente deixar de pertencer a seu proprietário, por assim dizer, para tornar-se um espaço administrado por Landa. E é isso que a construção visual das cenas no interior da casa revela. Lá dentro, o vigoroso LaPadite vai se desfazer diante do poder de Landa. Mas antes que vejamos isso explicitamente, a cinematografia se encarregará de anunciar os acontecimentos.



Fig. 4



Fig. 5

No primeiro plano da cena no interior da casa, vemos LaPadite e Landa dividindo o centro do enquadramento, isto é, ocupando posições semelhantes na composição da imagem. Na leitura aqui proposta, isso sugere que ambos adentram a casa na condição de iguais, como dois homens preparados, cada um com suas capacidades, para uma interlocução. As três filhas do fazendeiro estão juntas aguardando a entrada de ambos e é da perspectiva delas que percebemos as duas figuras masculinas (fig. 6). Landa se desloca para cumprimentar uma delas e a câmera acompanha seu movimento deixando LaPadite fora do

quadro e permitindo que vejamos ao fundo, na parte de fora da casa, os subordinados do coronel. Essa composição produz um efeito particularmente interessante. A conversa entre os dois homens poderia sugerir uma negociação privada, quase íntima. Entretanto, esse detalhe da profundidade de campo impede essa leitura. O exterior invade o interior da casa já no primeiro plano que ocorre nela. A força militar nazista permanece inscrita na imagem, lembrando-nos que toda a cordialidade exibida pelo coronel repousa sobre uma estrutura de coerção pronta para agir. Ou seja, o diálogo que em instantes terá início entre Landa e LaPadite não tem como ocorrer em condições de igualdade; a manutenção da aparência civilizada de Landa está plenamente garantida pela possibilidade da violência que permanece silenciosamente fora de campo (fig. 7).

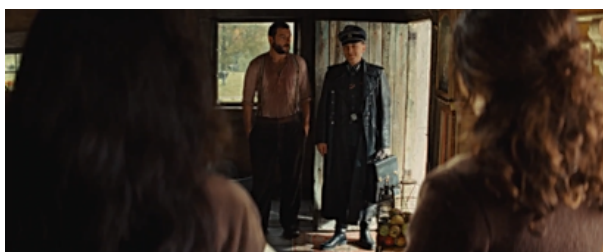


Fig. 6

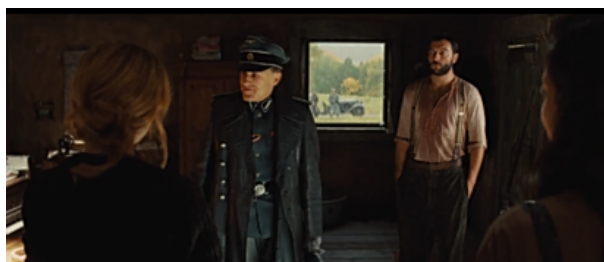


Fig. 7

Quando Landa é convidado a se sentar, a câmera novamente o acompanha. Esse movimento do olhar está mostrando para nós quem é o centro perceptivo da cena (fig. 8), construindo dessa maneira uma hierarquia de importância – e, conforme veremos, de poder. Nos planos que seguem, Landa ocupa o centro do quadro, enquanto LaPadite, ainda em pé na conversação, divide seu espaço central com a janela aberta onde aparecem para nós os demais nazistas. LaPadite tem a postura ereta e mostra-se confiante, conduzindo as ações de suas filhas, mas ele não é o centro para o qual as imagens estão apontando; Landa é (fig. 9). Quando Landa convida o dono da casa para se sentar também, cada um passa a ocupar um lado da mesa, mas ao solicitar que a conversa entre ambos seja privada, sem a presença de suas filhas, Landa se inclina e volta para o centro e para o foco de luz da imagem, mostrando que o centro é a posição que ele ocupa, que ele pode ocupar conforme sua vontade (fig. 10). Quem ocupa o centro, é o que está sendo aqui sugerido, detém o controle, exerce seu poder.

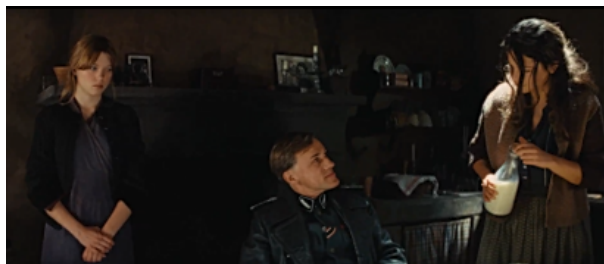


Fig. 8

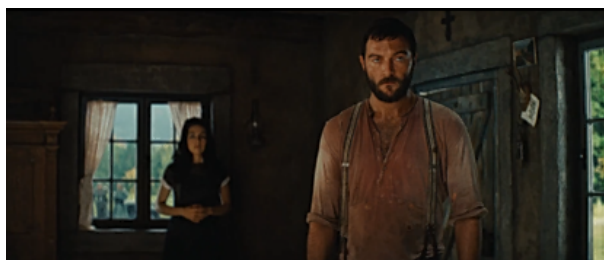


Fig. 9



Fig. 10

Com a saída das jovens, o enquadramento passa a se alternar em uma dinâmica típica de diálogos, com a câmera situada acima dos ombros, mostrando ora um, ora outro. Contudo, em alguns planos do diálogo, LaPadite aparece sozinho e ocupando a porção mais à esquerda da imagem (fig. 11). Landa quando aparece, está no centro da imagem e é visto a partir do ombro de seu interlocutor (fig. 12). Quando Landa aparece sozinho no quadro – por exemplo, quando está organizando seus materiais de trabalho sobre a mesa – ainda que ele não esteja exatamente no centro da imagem, seu corpo constantemente se inclina nesse sentido, tal como observado na primeira interação de ambos à mesa (fig. 13). Mas quando Landa começa seu interrogatório, LaPadite assume o centro da imagem (fig. 14). E essa mudança ocorre porque o modo dissimulado de agir de Landa dá a entender que seu interesse naquela conversação é meramente burocrático, só um conjunto de perguntas formais para o preenchimento de relatórios. A confiança de LaPadite de que aquela interação provavelmente é menos problemática do que acreditou o leva a assumir uma postura mais confiante, tanto é que, pela primeira vez em sua interação com Landa, ele se sente seguro para pedir algo: pergunta se poderia fumar durante a conversa. Diante de um efusivo “você está na sua casa, fique à vontade”, o fazendeiro se levanta para pegar seus apetrechos de fumo – mas a câmera

fica com Landa, não acompanha a movimentação do fazendeiro (fig. 15). Ao retornar à mesa, LaPadite tranquilamente manuseia seus utensílios, ocupando a posição central da imagem, acende seu fumo e aí temos um *close up* de seu rosto e do seu cachimbo, um pequeno e discreto cachimbo. Seu olhar é sereno, tranquilo, sem nenhuma tensão expressiva aparente (fig. 16).



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

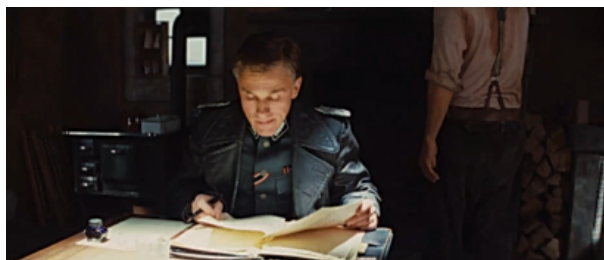


Fig. 15

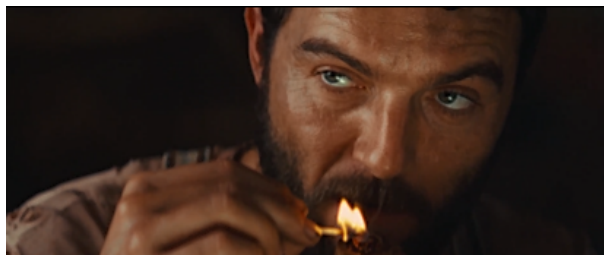


Fig. 16

Quando voltamos para um plano com os dois enquadrados na mesma imagem, cada um ocupa um canto dela, como se estivessem em pé de igualdade (inclusive, com LaPadite se inclinado um pouco mais ao eixo central da imagem) – pois nesse momento parecem estar (fig. 16). LaPadite responde a todas as perguntas com calma e confiança e convidado indesejado não parece estar interessado em muitos detalhes, apenas em obter respostas breves e objetivas para concluir seu serviço. Nesse momento, contudo, tem início um movimento de câmera que dará uma volta de 180 graus, revelando assim uma mudança de perspectiva não apenas visual, mas narrativa: assim que a câmera chega ao outro lado (fig. 17), um movimento descendente da imagem revela que as pessoas que o questionário de Landa está buscando, a família judia que está procurando, está escondida sob o assoalho da casa de Lapadite. Esse movimento de câmera, que inicia em um ponto e termina em outro exatamente oposto mostra para nós que está ocorrendo uma mudança não só na perspectiva da câmera, mas na dinâmica da interação entre Landa e Lapadite. Não é apenas nossa tensão enquanto espectadores e espectadoras da sequência que aumenta enormemente a partir do momento em que fica claro o risco terrível que a família de LaPadite e aquela família escondida correm; não, o movimento de 180 graus feito pela câmera mostra literalmente que o jogo todo mudou, que a confiança que LaPadite estava sentindo ao acreditar que estava diante mais de algum mero burocrata do regime nazista, mais do que nas teias de um assassino cruel, começará a se desmanchar diante do inevitável. A partir desse ponto da sequência o poder de Landa ficará cada vez mais evidente, embora, assim mostrou toda a linguagem visual anterior, isso já estivesse amplamente indicado.



Fig. 16



Fig. 17

Sob a nova perspectiva do enquadramento, o “novo lado” da apresentação das imagens, Landa anuncia que seu trabalho ali acabou, mas que gostaria de um copo de leite antes de ir embora. No diálogo que segue, o coronel vai aos poucos mostrando suas garras, por assim dizer, vai se vangloriando por suas capacidades investigativas – afinal ele é “o caçador de judeus” – e mostrando todo seu desprezo pelos judeus, comparando-os a ratos e ele próprio a um falcão. Durante esse diálogo, os planos se sucedem entre o enquadramento dos dois, um de cada lado da imagem, e planos em que aparecem isolados. Nos planos que enquadram os dois, a câmera está abaixo do nível dos olhos, sugerindo que testemunhamos ali uma conversa importante, grandiosa – além do fato de, por nosso olhar estar vindo da parte de baixo da imagem, nos colocamos numa situação também de identificação com a família escondida (fig. 18). O fato é que o conteúdo dessa conversa começa a sugerir que Landa sabe mais do que parece e que sua analogia dos judeus como sendo ratos é explicitamente relacionada a ideia de criaturas que vivem escondidas em lugares que podem escapar dos olhos de um falcão. Nos planos em que vemos Lapadite sozinho já é perceptível em seu olhar a consciência de que aquela visita não era apenas um afazer burocrático (fig. 19). E isso se confirma quando Landa pergunta se pode fumar também e saca de seu casaco um enorme cachimbo, em claro contraste com o pequeno cachimbo de LaPadite. Por meios dessas alusões fálicas, a superioridade do poder de Landa fica inequívoca. Ao ver o cachimbo de Landa, Lapadite, observado por nós agora a partir de um novo plano e enquadramento, pois esse plano agora marca a nova situação, abaixa lentamente o seu cachimbo e sua expressão passa a ser dominada pela tristeza, pela consciência da derrota (fig. 20). Em seguida vemos um *close up* de Landa, com sua expressão imponente assertiva (fig. 21), e outro de Lapadite, abalado, com os olhos lacrimejantes, e amedrontado o suficiente para confessar estar escondendo a família judia embaixo do assoalho (fig. 22). Como todo o diálogo à mesa foi conduzido em inglês, a pedido da Landa (e agora entendemos a razão dessa escolha), a família francesa ali escondida encontrará seu trágico destino como uma triste surpresa. Exceto por Shosanna, que escapa e, com sua fuga, encerra a primeira grandiosa sequência do filme. E a semente da vingança está plantada (fig. 23).



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21

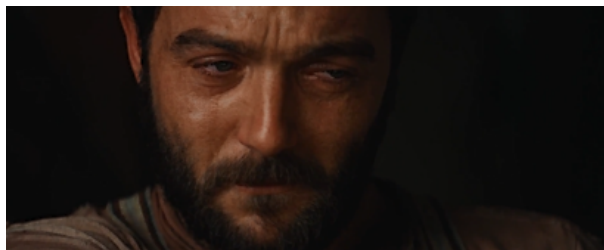


Fig. 22



Fig. 23

Como uma relação de poder pode ser produzida não apenas pelo conteúdo narrativo de uma cena, mas por sua própria organização formal? A abordagem desenvolvida ao longo deste texto partiu de uma hipótese aparentemente simples, mas cujas implicações se revelam significativas para a teoria da linguagem cinematográfica: a sequência de abertura de *Bastardos inglórios* não representa apenas a afirmação explícita do poder de Landa sobre Lapadite, senão que ela constrói antes uma relação de exercício de poder entre ambos como uma experiência sensível produzida pela própria forma do filme. A angulação, os enquadramentos, a profundidade de campo, os movimentos de câmera, o desenho sonoro, o ritmo e a organização dos objetos cênicos não funcionam apenas como complementos destinados a ilustrar uma narrativa previamente estabelecida. Ao contrário, tais recursos constituem os próprios mecanismos através dos quais a narrativa se realiza.

Essa constatação permite deslocar as ideias que habitualmente se têm sobre a arte cinematográfica para além de uma compreensão tradicional do cinema como simples representação de acontecimentos. Por exemplo, a violência que encerra a sequência não constitui seu momento decisivo; quando os soldados nazistas finalmente disparam contra o assoalho da casa, o domínio de Landa já havia sido plenamente construído pela linguagem cinematográfica. Sua vitória não começa com o exercício da força, mas com a reorganização gradual do espaço, do tempo, do conhecimento e da percepção, que a direção de Tarantino vai nos mostrando. Não descobrimos essa transformação apenas porque a observamos; nós a experimentamos, consciente ou não, por meio da própria organização formal da cena. Nesse sentido, podemos dizer que Tarantino faz da gramática cinematográfica, da gramática da visualidade, por assim dizer, um verdadeiro dispositivo de apreensão do poder. Os enquadramentos redefinem posições hierárquicas; os movimentos de câmera reorganizam o olhar; as alterações da composição espacial deslocam o equilíbrio entre os personagens. O poder deixa, assim, de aparecer apenas como conteúdo temático para tornar-se uma propriedade da própria forma cinematográfica.

Referências

- KULESHOV, Lev. *Kuleshov on film: writings of Lev Kuleshov*. Organização, tradução e introdução de Ronald Levaco. Berkeley: University of California Press, 1974.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MÜNSTERBERG, Hugo. *Fotodrama: um estudo psicológico*. Tradução de Yves São Paulo. Jundiaí: Paco Editorial, 2024.

Filmografia

BASTARDOS inglórios (*Inglourious Basterds*). Direção: Quentin Tarantino. 2009.

O ÁLAMO (*The Alamo*). Direção: John Wayne. 1960.

O DIA da desforra (*La resa dei conti*). Direção: Sergio Sollima. 1966.

O RETORNO de Ringo (*Il ritorno di Ringo*). Direção: Duccio Tessari. 1965.