

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

Carla Gonçalves da Silva

O TRAGICÔMICO EM BASTARDOS INGLÓRIOS

**Juiz de Fora
Julho de 2017**

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Silva, Carla Gonçalves da.

O tragicômico em Bastardos Inglórios / Carla Gonçalves da Silva.
-- 2017.
53 f. : il.

Orientador: Teresa Cristina da Costa Neves
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, 2017.

1. Tragicômico. 2. Tarantino. 3. Absurdo. I. Neves, Teresa Cristina da Costa, orient. II. Título.

Carla Gonçalves da Silva

O TRAGICÔMICO EM BASTARDOS INGLÓRIOS

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social, Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientador (a): Profa. Dra. Teresa Cristina da Costa Neves

Juiz de Fora
Julho de 2017

Carla Gonçalves da Silva

O Tragicômico em Bastardos Inglórios

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social – Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientador: Profa. Dra. Teresa Cristina da Costa Neves

Aprovado (a) pela banca composta pelos seguintes membros:

Profa. Dra. Teresa Cristina da Costa Neves (FACOM/UFJF) - orientador

Profa. Dra. Márcia Cristina Vieira Falabella (FACOM/UFJF) - convidado (a)

Profa. Dra. Soraya Maria Ferreira Vieira (FACOM/UFJF) – convidado (a)

Conceito obtido: Aprovado

Juiz de Fora, 11 de julho de 2017

Ao meu avô David (*in memoriam*).
Carrego comigo sua força e sabedoria.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, por me ensinar tanto, por apoiar meus sonhos e por me cercar com muito amor.

Ao meu querido irmão, Pedro, agradeço por dividir comigo tanto os momentos decisivos quanto os mais simples, tão importantes quanto.

Ao destemido trio Matheus, Carolina e Mariana e à minha caloura favorita, Amanda, agradeço pela felicidade que vocês trazem à minha vida.

Aos meus irmãos do coração Luíza, Mariana e Gustavo obrigada pela linda amizade de tantos anos, nos dias bons e ruins.

À Teresa, minha orientadora e exemplo de pessoa e profissional, agradeço pelo carinho e por todo o ensinamento. Sua força me inspira.

Às professoras Soraya e Marcinha, agradeço pela gentileza de participar desse projeto e por topar fazer parte da minha história.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo a análise da narrativa tragicômica do filme *Bastardos Inglórios*, do diretor norte-americano Quentin Tarantino, que representa os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial sob uma nova ótica de acontecimentos. O estudo utilizou conceitos da tragédia e comédia gregas e do desenvolvimento histórico do tragicômico e de sua evolução como gênero, assim como de suas expressões. A análise do filme se dividiu no estudo da construção do longa enquanto uma narrativa e de seus elementos, no trágico e no cômico presentes nos fatos narrados e nos instrumentos usados para desenvolver o tragicômico no filme.

PALAVRAS-CHAVE: Tragicômico. Tarantino. Absurdo

ABSTRACT

This study aims to analyse the tragicomic narrative of *Inglourious Basterds*, by the american director Quentin Tarantino, which represents the events of World War II from a new perspective. The reasearch identifies concepts of greek tragedy and comedy and the historical development of the tragicomic and its evolution as a genre, as well as its expressions. The examination of the film is divided in the analysis of the narrative and its elements, the tragic and the comic present in the facts narrated and in the instruments used to develop the tragicomic.

KEYWORDS: Tragicomic. Tarantino. Absurd

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Os Bastardos cortam os escalpos de seus inimigos, marca registrada do grupo de militares	49
Figura 2 – Shosanna e Zoller morrem juntos na sala de projeção	50
Figura 3 – O gesto do Tenente Hicox e a forma alemã de gesticular.....	51
Figura 4 – Landa troca o sapato de Bridget comprovando que a atriz é uma agente dupla	52

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 O GÊNERO TRAGICÔMICO	13
2.1 A TRAGÉDIA/ O TRÁGICO	13
2.2 A COMÉDIA/ O CÔMICO.....	17
2.3 O TRAGICÔMICO	21
2.4 O ABSURDO	25
3 EXPRESSÕES DO TRAGICÔMICO.....	29
3.1 IRONIA E CINISMO	30
3.2 SÁTIRA E PARÓDIA	32
3.3 O GROTESCO	33
4 A NARRATIVA TRAGICÔMICA DE BASTARDOS INGLÓRIOS	35
4.1 CARACTERIZAÇÃO DOS PERSONAGENS E ENREDO	35
4.2 ELEMENTOS DO TRÁGICO E DO CÔMICO.....	43
4.3 VARIAÇÕES DO TRAGICÔMICO	46
5 CONCLUSÃO.....	51
REFERÊNCIAS	55

1 INTRODUÇÃO

A representação da realidade através de produções cinematográficas diz muito sobre a sociedade que as consome. As narrativas da indústria do cinema são desenvolvidas em busca da aprovação do espectador. O lucro do produto depende do modo como o público reage ao conteúdo e à forma que é apresentado.

O diretor estadunidense Quentin Tarantino é sucesso de público, sinônimo de grandes lucros para as distribuidoras. No longa em estudo nesta monografia, *Bastardos Inglórios*, o diretor quase multiplicou por cinco o custo da produção com a bilheteria. Característica própria do diretor é o uso exagerado de violência, de grandes quantidades de sangue e o recorrente tema da vingança. *Bastardos Inglórios* retrata a Segunda Guerra Mundial, propondo ficcionalmente um desfecho para o conflito. Para encenar esse período caótico da história da humanidade, Tarantino emprega expressões do cômico em uma narrativa trágica, alcançando como resultado uma narrativa tragicômica, objeto do estudo apresentado. São observados, por exemplo, o uso da ironia e do grotesco como recursos para a abordagem de um tema lúgubre.

A noção de tragicomédia é capaz de revelar um aspecto comum aos indivíduos contemporâneos: o mal-estar coletivo. Este modo de encarar a realidade modifica o sentido da violência por meio da intervenção do cômico, motivando uma espécie de riso vindo da crueldade, socialmente partilhado.

Este estudo tem por objetivo investigar a relação entre o cômico e o trágico, sua união no tragicômico, e o modo como este é apresentado no enredo de *Bastardos Inglórios*. Para isso, são apurados, cronologicamente, no segundo capítulo, as origens e o desenvolvimento da tragédia, originada nas festas dionisíacas da Grécia Antiga. Também se averigua como se dá a narrativa neste gênero teatral que resulta, principalmente, na purificação das paixões, a chamada catarse. São rememorados os três autores da tragédia grega, Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, e a maneira como desenvolveram sua arte, flagrando-se as transformações que levaram os deuses e os nobres serem substituídos pelo homem comum, com suas paixões.

Em seguida, investiga-se a comédia, também nascida nas festas dionisíacas, e suas características históricas, como a depreciação da ordem para estimular a disciplina e a zombaria do que causa medo. Dois autores de destaque são abordados no estudo da comédia: Aristófanes, da Comédia Antiga, e Menandro, da Comédia Nova.

Ainda nesta seção, pontua-se a gênese do tragicômico e sua evolução, mais intensa a partir do Renascimento, embora o termo tenha sido mencionado pela primeira vez no prólogo da peça de Plauto, *O Anfitrião*. A investigação do gênero misto busca rastrear os intervalos

irônicos ou de interferência cômica em narrativas trágicas, bem como o contrário, sinais de gravidade nos enredos de comédias.

Outro conceito estudado é o de absurdo, tal como compreendido na visão de mundo da filosofia existencial, que interpreta e aceita a falta de razão fundamental para a existência humana. O principal autor do conceito do absurdo filosófico é Albert Camus, em seu livro *O mito de Sísifo*, no qual discorre sobre o vazio existencial que atinge o homem no pós-guerra e o resultado disso: cada indivíduo deve encontrar o próprio sentido da vida, pois nada mais tem significado.

O terceiro capítulo dedica-se às expressões do tragicômico. A primeira delas é o cinismo, que surge como uma escola filosófica no séc. IV a.c, fundada por Antístenes de Atenas. Através de seu mais famoso seguidor, Diógenes, explica-se o comportamento dos cínicos, que buscavam a virtude, a moral do homem.

O próximo tópico é a ironia, que se originou como metodologia de ensino de Sócrates, que fingia ignorância para que seus pupilos lhe explicassem algum assunto. Desde então, o desenvolvimento do recurso irônico foi convertido em humor, quando passa a ser compreendido como o ato de dizer uma coisa para significar outra.

Já a sátira é estudada desde o seu surgimento na Roma Antiga, onde foi largamente utilizada e desenvolvida, com seu caráter conservador, ridicularizando um comportamento para mantê-lo disciplinado.

A paródia, por sua vez, alcançou seu auge na Idade Média como ferramenta de zombaria dos ritos religiosos e das classes sociais.

A última expressão do tragicômico examinada é o grotesco. Também usado largamente na Idade Média, relata as histórias sagradas em circunstâncias bizarras, levando à alegria, mas sem eliminar o medo. O produto dessa expressão é o mal-estar, a inquietude.

O quarto e último capítulo compreende a análise do filme *Bastardos Inglórios*, baseada nos levantamentos do tragicômico e das suas expressões. Visto como uma narrativa, o longa e a construção de suas personagens são abordados nos termos propostos por Cândida Vilares Gancho (2002). A investigação procura identificar os elementos cômicos e trágicos na composição do enredo tragicômico e os recursos utilizados para este fim.

2 O GÊNERO TRAGICÔMICO

O tragicômico é resultado do desenvolvimento dos gêneros que lhe nomeia, o trágico e o cômico, e a sua convergência. Ambos nascidos na Grécia Antiga, sua aproximação ocorreu com a criação de novas narrativas que misturavam os dois gêneros através das novas eras da humanidade. Sob análise, a tragédia e a comédia não são gêneros opostos, possibilitando sua junção para criar uma história que utilize dos dois.

É possível observar o tragicômico sendo usado em diversas criações atuais, quando em histórias dramáticas insere-se um momento inesperado, ou de mudança de postura, mesmo que breve, que cause algum tipo de alívio ou uma reação risível. O contrário pode acontecer, em uma peça cômica que, em certo momento, aborda o espectador com seriedade ou comoção.

2.1 A TRAGÉDIA/ O TRÁGICO

A tragédia nasce do culto à Dioniso, deus do vinho e das festas, como expõe Junito Brandão (1985, p.9). A origem da palavra teria surgido com a celebração anual do vinho novo, em Atenas e em toda Ática. Os participantes vestiam-se de sátiros e cantavam e dançavam, embriagados de vinho, ficando conhecidos como “homens-bodes”. A gênese do termo “tragédia” é, então, a união de (trágos= bode + oidé= canto + ia) (BRANDÃO, 1985, p.10).

A tragédia clássica, para Aristóteles (2008, cap. 6, 1449 b), “é a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada”, que usa das ações, não da narração, para purificar as paixões através da compaixão e do temor. Para o notório filósofo, a tragédia imita uma ação, através de um enredo, que estrutura os acontecimentos da peça. As personagens, citadas por Aristóteles como pessoas envolvidas na tragédia, demonstram suas características através de dois recursos: (1) o caráter, em que se mostra certas qualidades e contém uma forma de classificação dos homens; (2) o pensamento, meio de expressão de algo ou de uma opinião através das palavras. Aristóteles (2008, cap. 6, 1449 b) defende que, apesar dos homens serem classificados pelo seu caráter, o que os faz vencer ou fracassar são suas ações (ARISTÓTELES, 2008, cap. 6, 1449 b).

Junito Brandão (1985, p.13) destaca as diferenças na concepção de tragédia entre Platão e Aristóteles. O primeiro defende que o poeta recria o que já viu inconscientemente. “A matriz original, criação divina e perfeita, bela e boa, fonte e razão dos exemplares existentes neste mundo, encontra-se na região do *eidos*, no mundo das ideias” (BRANDÃO, 1985, p.13). Portanto, Brandão (1985, p.13) conclui que, para Platão, a tragédia (a arte) é imperfeita, já que

se alimenta da imitação contínua, afastando a verdade, conseqüentemente, sendo imoral. Já para Aristóteles, Brandão (1985, p.13) explica, a moral e a arte são elementos separados. A tragédia é a imitação de uma existência dolorosa, que ao mesmo tempo causa satisfação¹ ao espectador. Apesar do desfecho melancólico, essa imitação ocorre no meio poético, não são reais, são artificiais, assim como seus valores, logo a arte não é imoral ou moral, é apenas arte (BRANDÃO, 1985, p.13).

Patrice Pavis (1999, p. 416) define a tragédia como um gênero literário dependente de determinados elementos de narrativa: (1) a *catharsis* constitui a purgação das emoções para causar terror e piedade ao público; (2) a *hamartia* é o ato do herói que movimenta a narrativa, ocasionando uma perda; (3) a *hybris* é o orgulho e/ou a teimosia do herói, responsável por atrair os males que lhe afligem, apesar dos avisos; (4) por fim o *pathos*, a angústia que o herói sofre e é exibida ao público. Pavis (1999, p. 416) ilustra a tragédia como a “história trágica (que) imita as ações humanas colocadas sob o signo dos sofrimentos das personagens e da piedade até o momento do reconhecimento das personagens entre si ou da conscientização da fonte do mal.”

Junio Brandão (1985, p.11) explica como a embriaguez da festa do vinho era vista pela ótica da tragédia: os seguidores de Dioniso, após muita dança e muita bebida, desmaiavam. Nesse momento, acreditavam sair de si, no processo de *êxtase*. Nesse estado ocorria um encontro com Dioniso, e o deus conhecia seu discípulo, através do *entusiasmo*. O homem, mortal, ao combinar o *êxtase* e o *entusiasmo*, compartilhando da imortalidade, tornava-se um *herói*, ultrapassando o *métron*, a medida de cada um. Nesse estágio, o herói é *hypocrités*, passa a responder em êxtase e entusiasmado, é uma outra pessoa. Ultrapassar o *métron* pelo *hypocrités* é hostilizar contra si próprio e contra os deuses imortais, e sua consequência é o ciúme divino (*némesis*). O herói torna-se adversário dos deuses; é lançado contra ele a cegueira da razão: todas as suas ações se voltarão contra ele, culminando na *Moirá*, o destino cego.

A tragédia grega possui três autores trágicos de destaque: Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. No universo do primeiro, Ésquilo, as personagens estão mais próximas do Olimpo do que do mundo mortal, são heróis com poucas características humanas, consideradas pouco nobres. Seu drama é caracterizado pela luta do bem contra o mal e pela valorização dos deuses sobre o homem mortal (BRANDÃO, 1985, p.17).

¹ A *Catarse* significa purificação ou purgação, na linguagem médica grega. Aristóteles defende que, através do terror e da compaixão, a tragédia provoca uma *catarse* relativa à essas paixões, apenas. (BRANDÃO, 1985, p.13)

Para Junito Brandão (1985, p.17), o trágico tenta conciliar a *Moira*, o destino cego imposto pelos deuses àqueles que lhes provocam, e o *dike*, o princípio da justiça humano. Brandão descreve a abordagem de Ésquilo: “Sendo a *Moira*, e não o homem, a medida de todas as coisas, no teatro de Ésquilo o homem é realmente, como lhe chama Píndaro, o sonho de uma sombra” (BRANDÃO, 1985, p.17). Segundo Brandão (1985, p.18), a filosofia das peças de Ésquilo sempre aborda a *Moira*, que esmaga o homem com sua fatalidade cega, porém esse homem se compromete com a sua tragédia pessoal ao atravessar o *métron* (a medida de cada um), atingindo uma pequena parte da *dike* (a justiça).

Sófocles, o segundo trágico, reflete um período, como explica Brandão (1985, p.43) em que a convicção no coletivo, na pólis, foi substituída pela fé no individual. Segundo Junito Brandão (1985, p.43), “O ‘lógos’ nas mãos do grande Sócrates há de erguer-se como um farol para iluminar o indivíduo”, por isso, no teatro de Sófocles, que exalta a razão e a vontade humana, suas personagens são julgadas por seus atos, seu modo de agir (BRANDÃO, 1985, p.43).

Sófocles coloca a *Moira* bem distante; em suas tragédias os deuses atuam indiretamente [...]. É que em Sófocles, em seu teatro antropocêntrico, o homem, o herói é um *concausante* do destino: este atua, mas o homem concorre, *concausa*, para que o mesmo se cumpra e se realize (BRANDÃO, 1985, p.51)

Eurípedes, o terceiro trágico, era um observador dos movimentos e ideias do seu tempo, de acordo com Junito Brandão (1985, p.58): “Bebeu em todas as fontes, e não podendo chegar a uma conclusão, tornou-se o poeta da busca”. O teatro euripidiano reflete a descrença no sofrimento e na dor, retornando ao mundo imaginário, onde esses sentimentos não possuem fundamento. A paixão amorosa torna-se o tema central dos dramas do trágico, objeto não explorado por Ésquilo e Sófocles (BRANDÃO, 1985, p.59).

Ésquilo desenvolve suas peças através da fábula, criando obras abertas, sem um final, como observa Brandão (1985, p.22). Suas personagens são “mais gigantes que humanas” (BRANDÃO, 1985, p.57). Em Sófocles temos o desenvolvimento natural de uma vontade e de um caráter, ao invés da fábula, segundo Brandão (1985, p.22), tendo o homem como figura central e a *Moira* em segundo plano (BRANDÃO, 1985, p.57). Já Eurípedes rompe totalmente com o Olimpo, segundo Junito Brandão (1985, p.57): “a tragédia de Eurípedes desceu para as ruas de Atenas. *Moira*, a fatalidade cega de Ésquilo, e *Lógos*, a razão socrática de Sófocles, transmutam-se em Eurípedes em *Eros*, a força da paixão”.

O trágico, diferente da tragédia (gênero literário), é um princípio antropológico e filosófico presente em diversas formas artísticas e na existência humana (PAVIS, 1999, p.416). Porém é através da tragédia que melhor se estuda o trágico, de acordo com Pavis, que destaca uma dicotomia no estudo das filosofias do trágico: (1) conceito literário e artístico relacionado à tragédia, como abordado por Aristóteles na *Poética*; (2) pensamento antropológico, metafísico e essencial no qual a arte trágica decorre da situação trágica da existência humana, estabelecido a partir do século XIX por pensadores como Nietzsche, Hegel e Schopenhauer (PAVIS, 1999, p.416).

Pavis (1999, p.417) separa os elementos da concepção clássica do trágico: (1) O conflito e o momento: um conflito inevitável e sem solução produz o trágico, por uma fatalidade que persegue a existência humana. Esse elemento não está ligado às catástrofes ou fenômenos naturais. “O mal trágico é irremediável”; (2) Os protagonistas: no conflito trágico, o homem e um princípio (moral ou religioso) são colocados em oposição. Pavis explica: “para Hegel, o verdadeiro tema da tragédia é o divino, não o divino da consciência religiosa, mas o divino em sua realização humana através da lei moral”; (3) Reconciliação: para que o espectador possa admirar o herói trágico, apesar dos seus erros e crimes, é preciso que haja uma reconciliação deste com a lei moral e com a justiça eterna, apesar do seu castigo; (4) Destino: o destino tem um papel de destaque no trágico. É ele o responsável por afligir o homem ou causar-lhe uma fatalidade. O herói tem ciência de enfrentar algo superior a ele, mas mesmo assim persiste, ocasionando uma série de acontecimentos que resultarão na catástrofe; (5) Liberdade e sacrifício: O consentimento do homem ao aceitar o castigo por uma falha inevitável é uma manifestação de sua liberdade. Dessa forma, o trágico é “tanto a marca da fatalidade quanto a fatalidade livremente aceita pelo herói”. O homem aceita o seu delito, não compactua com os deuses e se prepara para morrer em nome de sua liberdade; (6) Falha trágica: “É ao mesmo tempo a origem e a razão do trágico”. O herói comete uma falta (*hamartia*) por um erro de julgamento, não por falha moral. A *hamartia* é traduzida como falha ou erro de julgamento, ou por pecado, na cultura cristã. A regra de ouro é criar um herói nem muito culpado, nem totalmente inocente; (7) O efeito produzido: a *catharsis*: A definição de tragédia e trágico está diretamente ligada à reação causada no espectador. Esse deve sentir uma elevação da alma, já que as ações do herói devem oferecer-lhe um sentimento de terror e piedade, além da purgação das paixões.

2.2 A COMÉDIA / O CÔMICO

O vocábulo “comédia” surge do grego komedia, uma canção voltada para o cortejo de Dioniso (PAVIS, 1999, p.52). O termo “kômos” tem o sentido de grupo de festas, podendo ser mascarado ou não, acompanhado por um falo. O kômos, em Atenas, eram um ritual oficial para as Dionisiacas Urbanas. Na festa grega, segundo Minois (2003, p.33), o riso tem a função de expulsar a desordem, o caos, a bestialidade original. Ao mesmo tempo que incita a desordem, o riso a combate. Os atores representavam o que era proibido e o que causava medo, e o riso era uma forma de zombar desses elementos: “De um só golpe, a ordem social é recriada e confortada em sua normalidade” (MINOIS, 2003, p.33)

Durante a festa, os concursos cômicos tinham as mesmas honras dos trágicos e líricos. A origem da palavra surge, então, com a união “kômos= procissão jocosa + oidé= canto + ia, ‘komoidía’ [...] dos kômoi dionisiacos, reconhecidos e tutelados pela religião do estado” (BRANDÃO, 1985, p.73).

Segundo Junito Brandão (1985, p.74), era costume nas festas de Atenas a troca de ditos grosseiros e obscenos (para os padrões atuais) entre os foliões. A origem dessas cerimônias, consideradas mágicas, é agrária e visavam a fertilidade da terra. A representação se dava com a união das mulheres ao demônio ctoniano², usando da imagem do falo para isso. Dessa forma Brandão (1985, p.74) explica: “por mais paradoxal que nos possa parecer: o que de mais grosseiro existe na comédia é justamente o que ela deve à sua origem religiosa”.

Apesar da tragédia e da comédia serem contemporâneas, já que surgem nas festas dionisiacas, a Comédia Antiga se oficializa cinquenta anos depois da tragédia ser encenada nos palcos gregos. O atraso é explicado pela liberdade que a comédia demanda para realizar suas sátiras e suas críticas e essa liberdade se dá na política interna de Atenas por volta de 486 a.c. (BRANDÃO, 1985, p.75). A Comédia Antiga era, normalmente, uma sátira violenta, podendo ser obscena, de acordo com Pavis (1999, p.54).

Aristófanes foi o cômico de maior destaque da Comédia Antiga. Suas críticas se dirigiam aos abusos ocorridos dentro do sistema político, satirizando-os (BRANDÃO, 1985, p.78). Segundo Brandão (1985, p.78), seu exagero na ironia e na sátira colocava em foco os defeitos dos homens de destaque do seu tempo, para que os atenienses atentassem aos governantes e às inovações perigosas, que poderiam levar Atenas à uma catástrofe inevitável.

² Em mitologia, este termo define os deuses que residem nas cavidades da Terra. Fonte: Dicionário Informal. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/significado/ctoniano/13496/>>.

Minois (2003, p.38) explica que Aristófanes fez a escolha de rir dos apaixonados, dos políticos, dos filósofos, e até mesmo dos deuses, através de uma comicidade agressiva, mantendo-se fiel a esse instinto agressivo. As agressões verbais do Kômos têm como herdeiro direto o cômico de Aristófanes, de acordo com Minois (2003, p. 38). Suas obras são resultado de um pensador político determinado a motivar a reflexão sobre os poderosos, utilizando para isso, um riso que ridiculariza tanto o sagrado quando o profano, remetendo à tradição dionisiaca (MINOIS, 2003, p.39). Essa visão de mundo revela, na realidade, que Aristófanes era extremamente conservador, saudoso da idade de ouro grega que havia ficado no passado. Seu riso é tradicional, não reacionário (MINOIS, 2003, p.40). De acordo com Minois (2003, p.40), as consequências não demoraram a chegar:

Pressões são exercidas sobre Aristófanes para que ele modere seu riso, cujas gargalhadas são julgadas inconvenientes. Sobretudo os políticos atenienses, considerando-se que representam o povo, não admitem ser expostos ao ridículo. A democracia não tolera a derrisão porque não se deve zombar do povo: essa é a linguagem dos demagogos que, desde a primeira peça de Aristófanes [...] querem condená-lo (MINOIS, 2003, p.40)

Pavis (1999, p. 52) destaca três características que diferem a comédia da tragédia: personagens de origens mais humildes, um desfecho feliz e o objetivo de provocar o riso no espectador. Seus temas abordam situações cotidianas de pessoas comuns, logo sua capacidade de gerar identificação em espectadores de diversas sociedades e classes é ampla, podendo usufruir das mais diferentes manifestações para alcançar sua finalidade. Segundo Pavis (1999, p. 52), o riso do público pode ser de cumplicidade com a personagem ou de superioridade. Essa superioridade é uma reação ao exagero, ao contraste ou à surpresa, e age como uma forma de proteção em relação ao problema da personagem. O riso o “protege da contra a angústia trágica” (PAVIS, 1999, p. 53).

Pavis defende que a tragédia e a comédia tratam do mesmo questionamento humano, das angústias profundas, porém com abordagens diferentes: a primeira aflige seu espectador, a segunda causa-lhe um riso libertador.

Do mesmo modo que a tragédia está ligada a uma série obrigatória e necessária de motivos que levam protagonistas e espectadores em direção à catástrofe, sem que dela possam se ‘desvencilhar’, a comédia vive da ideia repentina, das mudanças de ritmo, do acaso, da inventividade dramaturgica e cênica. Isto não significa, entretanto, que a

comédia sempre escarneça da ordem e dos valores da sociedade em que opera; de fato, se a ordem é ameaçada pela extravagância cômica do herói, a conclusão se encarrega de chamá-lo à ordem, [...] de reintegrá-lo à norma social dominante. [...] A comédia apenas deu a ilusão de que os fundamentos sociais poderiam ser ameaçados, mas ‘era só pra rir’ (PAVIS, 1999, p.53).

Junito Brandão (1985, p.91) explica que, após o fim da Atenas clássica, desaparece também o ideal patriótico, fundamental para a Comédia Antiga, e coloca em seu lugar o ideal de família. Dessa forma, surge a Comédia Nova, retratando a vida cotidiana, com tipos e situações de lugar-comum (PAVIS, 1999, p.56).

Com o fim da experiência democrática frustrada, o desinteresse pelo partidarismo e o cansaço mental da população ocasionarão, segundo Brandão (1985, p.92), num desejo de tranquilidade política. A consequência disso é uma sátira mais fina, mais racional e psicológica, em oposição aos grosseiros ataques pessoais da Comédia Antiga. “Ao individual preferiu-se o coletivo” (BRANDÃO, 1985, p.93). A visão da comédia muda da política para a vida privada, abordando temas da intimidade dos atenienses, como o amor, os prazeres e as intrigas sentimentais, fazendo da Comédia Nova uma comédia apaixonada (BRANDÃO, 1985, p.93).

Menandro foi o cômico de destaque da Comédia Nova, colocando o homem arrebatado pelas suas paixões nas suas peças. Junto com suas protagonistas, Menandro criou diversas personagens secundárias, como escravos e cozinheiros, usando um vocabulário condizente com sua posição social. Dessa forma, as comédias comportadas de Menandro tornaram-se um retrato social do século IV a.c. (BRANDÃO, 1985, p.95).

Por sua vez, o cômico é um fenômeno antropológico, relativo à atração humana pelo riso e pela brincadeira, segundo Pavis (1999, p.58), e da sua habilidade de perceber sua inusitada realidade física e social. Para Pavis (1999, p.58), o cômico é uma arma social para o irônico, possibilitando-o criticar seu meio, opor-se à um pensamento e a criação de farsa grotesca. Como gênero dramático, suas ações são voltadas para conflitos que expõem a inventividade e o otimismo humanos diante dos contratempos.

Uma situação ou ação, para serem cômicas, dependem diretamente da percepção do observador: o indivíduo se classifica como superior ao objeto em questão, e com isso consegue ter uma satisfação intelectual. “A percepção simpática da inferioridade do outro – e, portanto, de nossa superioridade e satisfação – situa-nos, diante do cômico, a meio caminho entre a perfeita identificação e a distância intransponível” (PAVIS, 1999, p.58). Logo, o riso será a

manifestação de uma superioridade em relação ao objeto, trazendo satisfação. Quando o contrário dessa percepção ocorre, o resultado é o espanto e admiração (PAVIS, 1999, p.58).

O cômico satisfaz, causa uma libertação psíquica. Essa sua característica também é responsável pela insensibilidade próprio do riso. Bergson (1987, p.12) explica que o Maior inimigo do riso é a emoção. Ele não recua diante de nenhuma proibição. É uma maneira, segundo Pavis (1999, p.58), de “reconduzir a pessoa ridícula a sua justa proporção, desmascarando a importância do corpo por trás da fachada espiritual do indivíduo”. Através da sátira, da ironia e do humor, o homem é exposto em suas fraquezas humanas.

Para Pavis (1999, p. 59), o principal contraste na percepção do espectador no trágico e no cômico é a frustração de uma expectativa:

A mensagem cômica e o público que ri estão unidos num processo de comunicação: o mundo fictício e cômico só se revela como tal graças à perspectiva usual do espectador que é ferido e frustrado pela cena. Havendo sido frustrada a expectativa do público, este se afasta do acontecimento cômico, coloca-se à distância e passa a zombar dele, fortalecido em seu sentimento de superioridade. Ao contrário, diante da tragédia, o caráter exemplar e sobre-humano dos conflitos impede-o de substituir a ação por sua perspectiva pessoal: ele se identifica com o herói e renuncia qualquer crítica. [...] O trágico necessita de aceitação, por protagonistas e espectadores, de uma ordem transcendente e imutável. O cômico, ao contrário, indica claramente que os valores e normas sociais não passam de convenções humanas[...] que poderíamos substituir por outras convenções (PAVIS, 1999, p. 59).

Henri Bergson (1987, p.12) defende que deve se buscar o cômico no que é propriamente humano. É o reconhecimento de uma atitude ou característica do homem que gera o humor, e seu destino direto é a inteligência pura, que não deve ser isolada, precisando manter contato com outras inteligências. O cômico não é proveitoso no isolamento, já que o riso é em grupo (BERGSON, 1987, p.13). O riso, para Bergson (1987, p.14) assume, assim, uma função, e significação, social. Ele suaviza parte da severidade da superfície do corpo social (Bergson, 1987, p.19), ao mesmo tempo que “ressalta e reprime desvios especiais dos homens e dos acontecimentos” (Bergson, 1987, p.50). Minois (2003, p. 523), analisando a obra *O Riso*, de Bergson, defende que “tudo o que, no aspecto exterior, contribui para desumanizar ou para evocar um disfarce é, portanto, cômico”.

O riso também é analisado por Minois (2003, p. 526) através do trabalho de Freud: por ser um gesto social, o chiste, um gracejo, precisa da cumplicidade do outro, e “sua forma

superior é o humor, que obtém o máximo de resultado com a maior economia de meios. Porque o principal obstáculo a um efeito cômico é a existência de um afeto penoso: dor ou qualquer mal, psíquico ou moral”. O humor, no cotidiano, também tem a importante função de economizar a cólera, dessa forma, ele passa a ser uma defesa ao “que impede a eclosão do desprazer”. Não se trata de mascarar a consciência sobre o desagradável, mas de usar a energia concentrada para enfrentar a dor e transformá-la em prazer. (MINOIS, 2003, p. 526-527). O humor, como recurso para enfrentar as tragédias do homem, é o meio mais efetivo, pois é capaz de manter a saúde psíquica e o equilíbrio, e ainda é uma fonte de prazer, logo, torna-se a “forma mais acabada do triunfo do eu” (MINOIS, 2003, p. 527).

2.3 O TRAGICÔMICO

Pavis (1999, p.420) classifica a tragicomédia como uma peça que participa tanto da comédia quanto da tragédia. Seu desenvolvimento é mais intenso durante o Renascimento, quando chega à França, entre 1580 e 1670, e passa de percussora a concorrente da tragédia clássica. A tragicomédia pode ser, segundo Pavis (1999, p.420), um romance de aventura ou de cavalaria. Diferente da tragédia clássica, que é presa às regras, a tragicomédia se volta para “o espetacular, o surpreendente, o heroico, o patético, o barroco, para dizer tudo” (PAVIS, 1999, p. 420). O termo é usado pela primeira vez por Plauto, no prólogo de *O Anfitrião*, quando o personagem do deus Dionísio se dirige à plateia:

Mas porque é que franziram a testa? Por ter falado de tragédia?... Sou um deus: posso dar-lhe uma reviravolta. Se quiserem, transformo-a de tragédia em comédia, sem mudar um único verso. Então querem ou não querem?... Mas que grande parvo! Como se eu não conhecesse os vossos desejos, eu que sou um deus! Sei bem o vosso pensar a este respeito! Vou mais é fazer com que seja uma comédia com uma pitada de trágico, pois não creio que seja justo fazer uma comédia de fio a pavio, quando nela intervêm reis e deuses. Pois quê?! Já há nela, também, um papel de escravo, vou fazer tal qual como disse: uma tragicomédia. (PLAUTO, 1993, p. 26).

O autor do *Dicionário de teatro* destaca que comédia e tragédia se aproximam naturalmente em certos aspectos (PAVIS, 1999, p.420). A tragédia tem seus momentos de ironia ou de interferência cômica e a comédia, por vezes, aborda temas inquietantes.

Já o espetáculo tragicômico tem tripla característica, de acordo com Pavis (1999, p.420): (1) as personagens são tanto das camadas populares como das camadas mais nobres, derrubando o limite entre a tragédia e a comédia; (2) a ação não termina em catástrofe, apesar de ser séria, e o herói não sucumbe no final; (3) o estilo mistura linguagem cotidiana, às vezes grosseira (própria da comédia), com linguagem rebuscada e formal (utilizada na tragédia).

O tragicômico é, portanto, um misto entre um destino trágico e o desenvolvimento não trágico; é a personagem que perde a luta, mas não encontra a finalidade moral. Essa ferramenta será usada amplamente pela dramaturgia, mas voltada para seu lado derrisório. O tragicômico torna-se grotesco, absurdo. A sociedade moderna relata suas tragédias através de comédias (PAVIS, 1999, p.420).

Ainda na Atenas antiga, o teatro grego alternava as comédias e as tragédias nas grandes competições, com temas comuns retratados em ambas. Os atenienses tinham conhecimento da fronteira tênue entre tragédia e comédia e de como basta um pequeno deslocamento para passar de uma a outra. Os gêneros foram se separando com a crescente intelectualização das produções teatrais, o que resultou em uma preocupação em classificar as peças (MINOIS, 2003, p.37-38).

Séculos mais tarde, durante a baixa Idade Média, a proximidade entre trágico e cômico é atualizada na Europa, que passava por um dos seus momentos mais difíceis: o aumento da população ocasionava a volta da escassez de alimentos. À Guerra dos Cem anos, o conflito mais longo da história, segue-se a peste negra, responsável por matar um terço da população europeia. A consequência desses eventos é a recessão econômica e uma grave crise social. O mesmo ocorre nas monarquias e na Igreja, com o Grande Cisma (MINOIS, 2003, p. 242). Seria de se esperar que em um momento de grande tensão como esse o riso fosse abafado pelo medo, já que não existiam motivos para rir, porém Minois (2003, p. 242) esclarece que o riso aumenta para cobrir o medo: “é um riso desabrido, cacofônico, contestatório, amargo, infernal – o riso dos alegres esqueletos da dança macabra. Não se ri mais para brincar, mas para não chorar, e os ecos desse riso estão à altura dos medos experimentados”. A população fará uso do riso como uma arma de defesa contra as tragédias que se impõem. Quanto mais medo, mais se ri, pois “quanto mais alto e ruidoso, mais ele pode afugentar os maus espíritos” (MINOIS, 2003, p.243).

Já no Renascimento, conforme Minois (2003, p.313), surge o autor que melhor expôs a ambiguidade tragicômica – Shakespeare:

Em suas comédias, certamente há o riso franco, jovial, recreativo. Mas o riso autêntico, profundo está na tragédia e no drama. A vida é fundamentalmente uma tragédia, não uma comédia, e o “verdadeiro” riso é aquele que vem pontuar esse tecido

trágico. O riso é uma reflexão sobre a tragédia; é uma forma de interpretá-la, de ver-lhe o sentido, ou a falta dele. E todos os grandes, de Shakespeare a Hugo, viram isto: o homem é grotesco, a condição humana é grotesca. Todo ser, todo ato, sublime ou horrível, possui seu lado derrisório (MINOIS, 2003, p.313- 314).

Após o riso livre da Renascença, a igreja tentará reestabelecer sua força, fragilizada pelas reformas e pelas descobertas. Para restaurar a ordem, determina-se que o riso seja “a marca do homem decaído” (MINOIS, 2003, p.317). A instituição religiosa se une à monarquia absolutista para estabilizar seu mundo, e o bobo da corte e tudo relacionado ao cômico perde seu lugar ao lado do rei. Os monarcas são vistos como escolhidos de Deus, esclarecido pelo Espírito Santo, e o riso não cabe ao lado da nobreza e da grandiosidade desses soberanos. O riso era aceito, pelas igrejas protestante e católica, como um ornamento da vida social e cultural, dentro de regras precisas, mas não fazia parte da existência, que era trágica e séria. “A simples ideia de que o trágico possa ser cômico constitui uma monstruosidade em relação a esse pensamento do unilateral e do exclusivo” (MINOIS, 2003, p.318).

No século XIX, a filosofia assume o compromisso de analisar o riso de combate frente às tragédias da vida: o riso satírico dos proletários exaustos, condenados à morte prematura, da burguesia preconceituosa, de uma classe média em busca de melhorias, dos camponeses que enfrentam a concorrência industrial. O riso eleva-se à categoria de comportamentos fundamentais ao se tornar objeto de estudo de grandes filósofos (MINOIS, 2003, p.511).

Minois (2003, p.19) considera que, em um ambiente sem sentido, o escárnio seria uma resposta à altura. O riso se torna o “único meio de nos fazer suportar a existência [...] O riso faz parte das respostas fundamentais do homem confrontado com sua existência”. O humor surge, então, quando se toma consciência que a humanidade é estranha diante de si mesma, logo, segundo Minois, (2003, p. 79), o humor nasce com o primeiro homem “que tomou distância de si próprio e achou que era derrisório e incompreensível”.

Minois (2003, p.517) explora as teorias de Nietzsche: “o homem descobre sua solidão em um universo que não tem um sentido preestabelecido”. Nietzsche declara que Deus está morto, ou até mesmo nunca existiu, o que, para Minois (2003, p.517), configura um barco à deriva que não vai a lugar nenhum. “É para, de fato, morrer de rir!” (MINOIS, 2003, p.517). Esse humor tem raiz no sofrimento do homem. Dessa forma, conhece o seu absurdo (MINOIS, 2003, p.518). O riso é uma consequência da consciência da condição desesperada do humano, e é ele que permite suportar a mesma. Para Minois (2003, p.519), no pensamento de Nietzsche, o cômico vem em auxílio do trágico que é a própria existência: “O riso faz parte da vida, ele

ajuda a conservar a espécie e, apesar do retorno periódico dos ‘proclamadores da finalidade da vida’– esses trágicos senhores criadores de ídolos sérios –, a humanidade sempre termina por voltar à eterna comédia da existência” (MINOIS, 2003, p.519). Minois (2003, p.520) conclui que, após séculos de medo e sujeição a regras morais e sociais, o homem almeja o riso libertador.

Vista como uma filosofia na segunda metade do século XIX, a comicidade se delinea como uma perspectiva segundo a qual a vida e o mundo são absurdos risíveis. Minois (2003, p.530) explica o absurdo derrisório através de Jean-Paul, pseudônimo do escritor alemão dos anos 1880, Johann Paul Friedrich Richter. Em seu romance *Siebenkäs*, um artista, apaixonado por uma mulher que pouco enxerga além do cotidiano, é “possuído pelo desejo do infinito, do absoluto, atormentado pelas grandes questões sobre o sentido do mundo” (MINOIS, 2003, p. 530). A personagem é claramente absurda. Preocupada com a condição humana, com o finito e o infinito, carrega o trágico na sua melancolia. O conflito entre trivial e nobre dá à narrativa seu tom de humor por abordar situações ridículas em ambos os casos. Trata-se, para Minois, ao estudar Jean-Paul, da ridicularização do mundo inteiro, pois diante do infinito, tudo se torna pequeno, logo, cômico. (MINOIS, 2003, p. 530)

Já no século XX, após a Primeira Guerra Mundial, surge o humor negro: rir de tudo não é o bastante, é necessário ser um riso autêntico (MINOIS, 2003, p.581).

O humor negro exorciza o grande medo do homem moderno ateu: o medo do nada. O retrocesso da fé religiosa no século XX torna indispensável esse recurso do humor. [...] Para Breton, o humor negro é uma expressão nobre do espírito humano, que lhe permite dominar os males da existência e as convulsões da história. (MINOIS, 2003, p.582)

Minois aponta o filósofo Georges Palante (1862-1925) para destacar o papel da ironia: “Para Palante, a ironia, uma das principais atitudes do indivíduo diante da sociedade, está muito perto da tristeza, porque celebra a derrota da razão, portanto, nossa própria derrota”. (MINOIS, 2003, p.567). Logo, um instrumento do cômico é usado, mais uma vez, para destacar o trágico.

O humor e a ironia serão amplamente praticados no século XX, mas como uma forma de reação à impotência do homem perante seu destino e sua vida. Ao mesmo tempo que se ri de tudo, ocorre a morte do riso alegre, consequência do absurdo do mundo. “O humor moderno é menos descontraído que o de séculos passados, porque incide [...] sobre a própria vida e seu sentido, ou sua ausência de sentido” (MINOIS, 2003, p.569).

O espírito moderno coincide cada vez menos com o mundo; ele não se cola mais ao real; ironiza sobre tudo, porque tudo é virtual, e a fronteira entre virtual e real está cada vez mais fluida. Assim, a atitude irônica torna-se quase obrigatória – questão de sobrevivência para o espírito humano, que deve destacar-se dessa nova vizinhança, para não ser absorvido por ela. (MINOIS,2003, p.571)

2.4 O ABSURDO

Do ponto de vista da filosofia existencial, o absurdo é o que “não pode ser explicado pela razão e recusa ao homem qualquer justificação filosófica ou política de sua ação” (PAVIS, 1999, p.1). O absurdo filosófico surge em um contexto de guerra e pós-guerra, em que a filosofia contemporânea retrata um homem desesperançoso em um cenário destruído por conflitos e ideologias.

Produto da visão absurda, o teatro do absurdo é, para Ceia (2017), “um teatro pautado por uma visão irracional, e disparatada da realidade”. Essa expressão teatral surge na Europa pós-Segunda Guerra Mundial. A falta de sentido agora é generalizada; a identidade do homem é despedaçada; o ceticismo é generalizado; não há mais ideologia. Carlos Ceia (2017) explica que as políticas e a sociedade haviam falhado, impedindo o avanço da humanidade. Tanto regimes democráticos quanto ditatoriais foram responsáveis por uma das maiores guerras que a humanidade testemunhou. A figura de Deus é colocada sob suspeita, após a desumanidade da guerra. O homem fica sem valores e sem suas convicções: “uma vida sem objetivos, condenada a esperar pelo vazio eterno, enfim, uma realidade que desafiava todos os limites da razão, uma existência disparatada – o absurdo” (CEIA, 2017).

O teatro do absurdo é um produto desse momento em que nada é certo e tudo é colocado à prova. Nem mesmo a linguagem é confiável, pois acredita-se que essa se torna cada dia mais artificial e falsa. A profunda ponderação sobre a existência humana resulta em um teatro que analisa a si mesmo, faz uma autorreflexão. O teatro anterior à Guerra fazia parte da mesma ordem que deu curso ao conflito, por isso também suas tradições e ensinamentos tinham de ser colocados em dúvida. Segundo Ceia (2017), esse exercício foi crucial para o teatro do absurdo: “Este processo experimental e dialético entre realidade(s), linguagem(ns) e teatro enceta assim uma faceta muito importante deste teatro – o metateatro”, uma avaliação sobre o próprio teatro.

A visão do absurdo é construída, principalmente, por Nietzsche e por Camus. O primeiro, no século XIX, elabora a morte do mito e de Deus, alegando que estas são invenções

completamente humanas e falsas, deixando o homem sem uma proteção superior e sem a figura paterna divina. Já Camus, nos anos 40 e 50 do século XX, discorre sobre os conceitos do vazio existencial, a solidão, a angústia e a morte, em uma vida cada vez mais sem sentido. O teatro do absurdo se inspira nessas ideias, assumindo, segundo Ceia (2017), uma postura niilista, “uma negação e recusa da política, da história, da religião e da sociedade como princípios unificadores”. Suas manifestações expressam o labirinto existencial em que se encontra o homem, e o caos geral, além da fragmentação da linguagem, sendo esta, agora, incapaz de expressar verdades. Essa descrença na linguagem, própria do teatro do absurdo, estará patente nos diálogos reduzidos ao mínimo e na utilização de recursos cênicos para emitir sua mensagem. A intenção dessa técnica é que o público passe por uma experiência mais próxima do real, pois o uso de palavras seria “vazio e artificial” (CEIA, 2017).

O absurdo se desdobra em variadas correntes, de acordo com Pavis (1999, p.2): (1) o absurdo niilista, que nega as suposições filosóficas e de representação do texto; (2) o absurdo como princípio estrutural, ou seja, a representação do caos do mundo, da fragmentação da linguagem e a desarmonia da humanidade; (3) o absurdo satírico, usado para uma representação fiel do mundo absurdo.

Outro traço característico do teatro do absurdo, segundo Ceia (2017), é “a sua face irônica e satírica, tentando, através da formulação da intriga, refletir o mundo de um modo muitas vezes cru e até violento, cruel e grotesco”. Trata-se do uso de elementos cômicos para produzir um trágico que transmita ao seu público a angústia das suas crenças. O que se segue é o afastamento do público ao perceber uma realidade aparentemente diferente da sua, bem como uma aproximação da crítica e da reflexão: “Desta reflexão nasce uma gradual consciencialização da condição humana. Só quando se adquire verdadeira consciência do nada existencial, se está preparado para a busca do todo inatingível e inefável” (CEIA, 2017). Dessa forma, a finalidade do teatro do absurdo, de acordo com Ceia (2017), é criar uma nova forma de *katársis* no seu espectador: a compreensão da condição humana leva o homem a repensar sua existência, aproximando-se de uma nova ordem que exclua os valores preexistentes.

Albert Camus foi um dos mais importantes filósofos do absurdo. Sua visão de mundo era focada no desafio do homem em encontrar seu propósito após o fim da esperança. Para Camus (2010, p.46), o homem absurdo aceita o irracional, ao mesmo tempo que não menospreza a razão. Dessa forma consegue compreender suas experiências e “está pouco disposto a saltar antes de saber”. Camus (2010, p.46) descreve essa atitude como uma consciência atenta.

O absurdo, segundo Camus (2010, p.41), nasce de um paradoxo. Não é a simples análise de um fato, mas da oposição entre “um estado de fato e uma certa realidade, uma ação e o mundo que a supera”. Dessa forma, o absurdo não é um elemento nem outro, é o resultado dos seus contrastes. A realização final é que não há amanhã, pois a morte é a absurdidade absoluta, e isso dá ao homem, segundo Camus (2010, p.63-64), a liberdade plena. O sentimento absurdo nasce com a ideia da morte e do desconhecimento que a acompanha. Sob um destino mortal, tudo se torna inútil, toda dedicação perde sua finalidade diante do fim absoluto (CAMUS, 2010, p.29). O absurdo será, para Camus (2010, p.56), “a razão lúcida que constata seus limites”. A fixação dos limites é consequência da sua incapacidade de tranquilizar suas angústias (CAMUS, 2010, p.56).

Para o absurdo existir, Camus (2010, p.60) defende que “viver é fazer que o absurdo viva. Fazê-lo viver é, antes de mais nada, contemplá-lo”. Ele morre quando o abandonamos, portanto, a revolta será uma das poucas posturas filosóficas coerentes, segundo Camus (2010, p.60); o confronto incessante do homem com sua ignorância.

O indivíduo voltado para a morte desliga-se de todo o resto que não lhe for passional. As regras comuns impostas a todos já não lhe infligem pois não interessam. Por um lado, todas as experiências se tornam dispensáveis, pois ao final temos apenas a morte, e por outro há o estímulo de vivenciar tudo que é possível, já que a experiência de existir é passageira (CAMUS, 2010, p.66). O homem absurdo, para Camus (2010, p.73) é “aquele, que sem negá-lo, nada faz pelo eterno. Seguro de sua liberdade com prazo determinado, de sua revolta sem futuro e de sua consciência precívél, prossegue sua aventura no tempo de sua vida”. O homem é seu próprio (e único) fim. Se quer conquistar algo, é nesta vida que deve fazê-lo (CAMUS, 2010, p.90). O ideal do indivíduo absurdo, para Camus (2010, p.68), é a sucessão de presentes diante de uma alma sempre consciente de sua condição.

Porém, para Camus (2010, p.124), o absurdo não é sinônimo de infelicidade. Na realidade, trata-se do contrário, é possível sentir uma forma de realização no absurdo. Para o filósofo, a felicidade e o absurdo são inseparáveis: “O erro seria dizer que a felicidade nasce necessariamente da descoberta absurda. Às vezes o absurdo nasce da felicidade” (CAMUS, 2010, p.123- 124).

Sísifo, condenado a empurrar uma pedra até o lugar mais alto da montanha, de onde ela rola de volta, na terra dos mortos, é feito de exemplo por Camus. Espera-se que Sísifo viva em desespero pelo seu destino trágico, repetindo pelo resto da eternidade a mesma tarefa inútil, mas Camus (2010, p.124) enxerga seu absurdo de outra forma: “Toda a alegria silenciosa de Sísifo consiste nisso. Seu destino lhe pertence. A rocha é sua casa, da mesma forma, o homem

absurdo manda todos os ídolos se calarem quando contempla seu tormento. [...] Sabe que é dono de seus dias”.

Bauman (1998, p. 190) cita o conto *Os Imortais*, de Jorge Luis Borges, para explicar o sentimento do absurdo. No palácio em que se passa a narrativa, encontra-se “corredores sem saída, altas janelas inalcançáveis, imponentes portas que conduziam a um cubículo ou buraco”.

Nesse palácio, construído por imortais para imortais, nada parecia ter sentido, nada servia a nenhuma finalidade – mas [...] em cada pormenor havia um vestígio, uma lembrança de formas concebidas nas cidades habitadas por seres mortais e, desse modo, podia expressar e brandir seu absurdo, desafiando com estardalhaço os fins para que foi originalmente inventado. Naquele momento, eles (os imortais) ainda sentiam a necessidade de expressar a chocante descoberta de que tudo aprendido antes se tornou subitamente inútil e destituído de significado (BAUMAN, 1998, p.190).

Para Bauman (1998, p.191), a conclusão dessa ideia é que, na vida, tudo é importante, pois somos mortais, e temos consciência disso. Esse entendimento dá sentido a todas as ações do homem. A morte emprega razão à tudo. A cultura, criada pela humanidade, o foi na medida do encontro entre a existência finita e, o que Bauman constata, a infinitude da vida espiritual humana (BAUMAN, 1998, p.191). Saber que vai morrer é característico do homem, e também é a motivação de suas maiores realizações, é a fonte da grandeza humana, (BAUMAN, 1998, p. 204).

De acordo com Bauman (1998, p.156), as aflições do mundo pós-moderno advêm de uma sociedade que oferece grande liberdade individual e pouca segurança: “os mal-estares pós-modernos nascem da liberdade, não da opressão” (BAUMAN, 1998, p. 156). Para o sociólogo, as frustrações do homem atual envolvem a ausência de sentido, a instabilidade da lógica e a fragilidade das autoridades. (BAUMAN, 1998, p. 157)

O indivíduo pós-moderno abre espaço para o desenvolvimento dos especialistas em reafirmação. São guias para alcançar o sucesso, livros de autoajuda, especialistas em reconhecer problemas. Perder uma oportunidade se tornou o medo do homem pós-moderno, que demanda por aconselhamento para evitar esse mal tão indesejado. Os tempos pós-modernos são incertos. Não é bem-vindo um discurso que evidencia as fraquezas e as insuficiências do homem; procura-se a reafirmação da capacidade de realizar algo, e junto com ela, fórmulas de como realizar. (BAUMAN, 1998, p. 221-222)

Lipovetsky defende que a incerteza contemporânea se traduz no humor. O cômico sempre simbolizou uma oposição ao que é sério, como o Estado e a Igreja, mas na sociedade

atual essa contraposição se desfaz em todas as esferas da vida social. Segundo Lipovetsky (2005, p.112), apenas a sociedade pós-moderna pode ser classificada verdadeiramente, como humorística, pois as barreiras estão desfeitas e o humor está livre para preencher qualquer incerteza do homem contemporâneo. A comicidade ocupa um novo lugar social: “O cômico, longe de ser a festa do povo ou do espírito, tornou-se um imperativo social generalizado [...] um clima contínuo a que o indivíduo é submetido até no seu cotidiano” (LIPOVETSKY, 2005, p.112).

Nesse novo cômico não há uma predominância de sarcasmo ou críticas, ele é lúdico, sem grandes pretensões, com uma atitude positiva. Sua intenção não é ser profundo “como se uma certa profundidade pudesse [...] estragar o ambiente de proximidade e de comunhão. Atualmente, o humor é aquilo que seduz e reaproxima os indivíduos” (LIPOVETSKY, 2005, p.115). O humor se volta para o banal nos meios de comunicação; ele não investe na inteligência da linguagem, nada é levado a sério. Os indivíduos não devem se levar a sério para não correrem o risco de ser rejeitados; é obrigatório ser simpático. De acordo com Lipovetsky (2005, p.120), a sociedade humorística, como ele nomeia a sociedade pós-moderna, é a responsável pela liquidação do riso: a tendência a rir é agora automática, sem real motivo. O riso concorda com o que quer que seja.

3 EXPRESSÕES DO TRAGICÔMICO

O cômico pode se manifestar através de instrumentos que empreguem à narrativa uma perspectiva risível. Não necessariamente a comicidade é utilizada para hilaridade; também cumpre o papel de suavizar alguma ação ou contexto críticos. Já as expressões trágicas, utilizadas numa narrativa prevalentemente cômica, agrava o contexto e, muitas vezes, resulta em uma reflexão a ser feita pelo seu receptor, o que não impede que a história cause divertimento.

As expressões aqui estudadas são o cinismo, a ironia, a sátira, a paródia e o grotesco. Historicamente, esses instrumentos são estudados e desenvolvidos constantemente e estão em permanente mudança. Dentro do tragicômico, é possível notar que seu uso não é, necessariamente, voltado para a comicidade. O exagero que acompanha muitos deles pode intensificar uma tragédia sem carregar qualquer traço risível.

3.1 CINISMO E IRONIA

Originalmente, o cinismo foi uma escola filosófica criada por Antístenes de Atenas (séc. IV a.c.). Segundo Abbagnano (2000, p. 141), seus seguidores defendiam a simplicidade em busca da felicidade, tirando inspiração do modo de vida canino. O autor explica que a virtude, como chamavam o elemento fundamental para felicidade, é a única finalidade do homem. Os bens materiais, o poder e o prazer não fazem parte da virtude, logo os adeptos desta doutrina desprezavam as convenções sociais e tudo que afasta o homem da sua simplicidade (ABBAGNANO, 2000, p. 141).

Minois (2003, p. 62) revela que o riso cínico surge com uma finalidade moral, mas com uma aparência amoral. A zombaria cínica é positiva, apesar de parecer o contrário. O cínico de maior destaque foi Diógenes, conhecido por fazer suas necessidades, tanto fisiológicas quanto sexuais, em público, defendendo um comportamento próximo ao canino. A ironia é levada por ele ao absurdo para depreciar a forma de vida da sociedade (MINOIS, 2003, p.63). Atualmente, o cinismo é sinônimo de um comportamento descarado, debochado e escandaloso (ABBAGNANO, 2000, p. 142).

Diógenes e seus congêneres reatam com a tradição do riso agressivo; seu anticonformismo, sua transgressão exacerbada dos princípios e das ideias recebidas, seu naturalismo individualista, seu lance maior de paradoxo e de escândalos visam, de fato, a aguilhoar o homem, a fim de que ele reencontre os valores autênticos, que se encontre consigo mesmo (MINOIS, 2003, p. 62-63).

O místico também é desprezado pelos cínicos, homens que buscam a felicidade pura. Eles zombam do sagrado e da lógica, buscando descobrir os valores primeiros. Para Jankélévitch (1982, p.16), “o cinismo é frequentemente um moralismo frustrado e uma ironia exacerbada para chocar (...) Nesse sentido, o cinismo não é mais que uma ironia desenfreada que se satisfaz ao escandalizar os filisteus”. O autor ainda completa: “Porque o verdadeiro cinismo não é, porém, a arte de “acobertar” ou o pragmatismo inescrupuloso; ao contrário, rejeita as convenções sociais, é ascético, busca a virtude, é hostil à alegria e desdenha das grandezas do mundo”³ (JANKELEVITCH, 1982, p. 16)

³ El cinismo es a menudo un moralismo frustrado y una ironia exarcebada: (...) En este sentido, el cinismo no es más que una ironia desenfreada que se complace en escandalizar a los filisteos (...) Porque el verdadeiro cinismo no es, sin embargo, el arte de “apañárselas” o el pragmatismo inescrupuloso; al contrario, rechaza las convenciones

A ironia toma suas primeiras formas nas aulas de um dos filósofos mais importantes da história. Através dos relatos de Platão e Xenofonte, temos conhecimento do método de ensino de Sócrates (MINOIS, 2003, p. 64). Usando o riso para descobrir a verdade, o filósofo fingia ignorância para que seus alunos explicassem determinado conceito, levando o próprio pupilo a demolir suas crenças anteriores. Minois (2003, p. 64) explica que este era o processo adotado pelo pensador, de modo que o próprio aluno caía em contradição durante sua explicação, e Sócrates, em lugar de ajudá-lo, deixava-o descobrir por si mesmo uma resposta. Com base nesse riso pedagógico, surge o conceito de ironia, dizer uma coisa e significar outra, mostrando que o humor, de acordo com Minois (2003, p. 65), era parte integrante da reflexão desses filósofos.

Minois (2003, p. 65) defende que a grande lição do riso socrático é que acreditamos saber algo, mas não sabemos nada. Essa observação é criada para derrubar preconceitos e crenças infundadas: tudo pode ser derrubado na ironia socrática, a fim de recobrar a lucidez e demolir falsas verdades.

Segundo Massaud Moisés (2004, p.247), a ironia é o emprego de contrastes para provocar o interlocutor, resultando em um sorriso. Contém humor, mas não é cômica. Diz-se o contrário do que se pensa, mas dando a entender o verdadeiro sentido, sempre dependente do contexto; fora dele não há efeito irônico (MOISÉS, 2004, p.247).

Reconhecer e compreender a ironia é uma forma de prazer, segundo Pavis (1999, p. 215): “nos mostramos capazes de extrapolar e (que) somos superiores ao senso comum”. O autor delimita três categorias da ironia do ponto de vista teatral e literário: (1) a ironia das personagens, em que se faz uso da ironia verbal em cena, fazendo zombarias e alegando superioridade umas sobre as outras, tornando-se necessária uma entonação ou uma mímica para indicar o duplo sentido irônico; (2) a ironia dramática, na qual elementos do enredo ocultos à personagem e de conhecimento do observador impedem uma ação dessa e dão àquele uma posição superior na narrativa, de desconfiança em relação ao que é dito nos diálogos, pois o sentido se mostra outro; (3) a ironia trágica, em que o herói caminha para sua ruína, mas acredita seguir para sua salvação, imprimindo ao enredo uma parcela de humor negro, já que seu erro é o excesso de confiança (PAVIS, 1999, p. 215-216).

sociales, es ascético, busca la virtude, es hostil al goce y desdénia las grandezas del mundo (JANKELEVITCH, 1982, p. 16.)

3.2 SÁTIRA E PARÓDIA

Sátira é fundamentalmente a crítica de costumes, e sua tradição está relacionada a um riso conservador, que nasce como expressão do verdadeiro riso romano. A sociedade romana, de acordo com Minois (2003, p.87), era profundamente conservadora, logo a sátira era usada como instrumento de imobilismo e não de inovação. Para proteger a ordem social e manter sua força, satirizava-se na antiga Roma, por exemplo, as inovações nas classes, cinicamente fazendo rir aqueles que, na realidade, eram as vítimas da imobilidade social. Conforme Minois (2003, p.88), as sátiras surgiram, predominantemente, ofensivas, insolentes e agressivas.

Ainda na sociedade romana, a sátira alcança a política, e, durante um período crítico para a sobrevivência de Roma, a consciência política resulta em zombarias, tendo por alvo os chefes militares (MINOIS, 2003, p.89). A partir do império, a sátira muda seu tom. Glorifica-se o novo imperador ridicularizando seu antecessor, mas tal ato se dirige apenas aos governantes após a sua morte, de forma a exaltar o novo governante. A sátira política romana quer manter suas tradições e sua ordem, para sustentar seu regime (MINOIS, 2003, p.90).

A sátira também é usada para lembrar aos grandes homens que esses ainda são apenas homens. Para Minois (2003, p.91), é uma espécie de antídoto que acompanha os homens de relevância até a morte, dirigindo-se aos generais vencedores e aos magistrados com humor, para mantê-los afastados da vaidade e do orgulho.

Até hoje a sátira mantém sua vitalidade, configurando-se como modalidade popular de humor no cinema e na teledramaturgia, assim como em programas de TV, séries online e esquetes veiculados por canais da internet, atraindo um público variado, tanto em faixa etária quanto em escolaridade ou nível socioeconômico.

Já o termo “paródia” passou a ser amplamente empregado a partir do século XVII, de acordo com Sant’Anna (1985, p. 11), embora tenha sido mencionado por Aristóteles na *Poética*, quando o filósofo cita Hegemon de Thaso (séc. V a.c.) como criador da paródia na arte: “ele usa o estilo épico para representar os homens não como superiores ao que são na vida diária, mas como inferiores. Teria ocorrido, então, uma inversão. A epopéia, gênero que na Antiguidade servia para apresentar os heróis nacionais no mesmo nível dos deuses, sofria agora uma degradação” (SANT’ANNA, 1985, p. 11).

A paródia, na Idade Média, zomba das condições sociais e dos ritos sagrados, ganhando destaque as grosserias. Trata-se de um recurso que – como aborda Minois (2003, p.157) inspirando-se em Mikhail Bakhtin – explica o alto pelo baixo, com a finalidade de divertir. A paródia naquele contexto foi influenciada pela cultura oral da época, repetitiva e ritualizada,

facilmente transformada em paródia cômica (MINOIS, 2003, p. 181). Esse riso em grupo fortalecia os laços sociais, sendo um importante agente para o conformismo. Segundo Minois (2003, p.181), a paródia medieval reforçava as normas e os valores, não os atacava, apesar de se constituir como um riso diretamente relacionado ao poder. “O riso é sinal de aprovação: do sistema vigente, de seus valores, de sua hierarquia. Se às vezes ele adquire valor de exclusão, é a exclusão dos desencaminhados, dos heréticos [...]” (MINOIS, 2003, p. 184). A marca distintiva da paródia é a intertextualidade (SANT’ANNA, 1985, p. 12). Seu texto expõe de outra forma o que já foi feito, inovando o modo de enxergar o tradicional. Dessa forma, a paródia é a liberdade no discurso para fazer uma crítica (SANT’ANNA, 1985, p. 31).

A paródia não é um espelho [...] mas um espelho invertido. [...] exagera os detalhes de tal modo que pode converter uma parte do elemento focado num elemento dominante, invertendo, portanto, a parte pelo todo. [...] Ela mata o texto-pai em busca da diferença. É o gesto inaugural da autoria e da individualidade (SANT’ANNA, 1985, p.32).

3.3 O GROTESCO

O vocábulo “grotesco” surge com a descoberta, no século XV, de ilustrações peculiares nas paredes das termas de Tito, em Roma. Mais tarde, passou a ser reconhecido com uma estética, depois que serviu de inspiração para a pintura renascentista de Rafael e seus discípulos. Na literatura foi adotado por poetas barrocos (MOISÉS, 1985, p.266).

As formas do grotesco distorcem a realidade, alterando a ordem conhecida do mundo. Moisés (1985, p.267) expõe o uso do grotesco nas pinturas, por meio da mistura de inanimados, como plantas, com humanos e animais, dando destaque a répteis e bichos noturnos e ao crânio humano, para mostrar o lado macabro de sua construção. O mundo grotesco parece estar ao contrário, revelando a loucura. O grotesco avoca um sentido bizarro, extravagante, irregular e ridículo (MOISÉS, 1985, p.267).

Para Minois (2003, p. 94), este é o lado negro do riso romano, mostrando-se como um tipo de ironia rústica. O riso daí advindo provoca mal-estar e inquietude. Essa perturbação vem do medo frente à realidade, por isso pode ser monstruosa, perdendo sua racionalidade. Mistura-se o riso com o medo e a morte (MINOIS, 2003, p. 95). Petrônio é considerado o primeiro artista grotesco, com seu *Satiricon*.

Ao reconhecer o quanto o mundo é incompreensível, o riso grotesco age sobre o real, destituindo-o de sua credibilidade. “Ao lado do riso irônico, constatação do absurdo, o riso grotesco é a constatação do não lugar: dois risos cerebrais, reduzindo o ser ao absurdo e à aparência.” (MINOIS, 2003, p. 96).

O primeiro riso (irônico) é grego, intelectual, encarando a realidade com sensibilidade para seu caráter irracional e ilógico; o segundo (grotesco) é romano, prático, “sensível à dissipação do concreto”. Conforme Minois, “esse riso é o grito de surpresa de um homem a quem o caos e o nada acabam de assaltar” (2003, p. 96).

Já no período da Idade Média, eclode certo grotesco cristão, que une o sagrado ao profano, o bem ao mal, podendo provocar alegria, mas sem suprimir o medo, que se faz presente (MINOIS, 2003, p. 158). As histórias sagradas são contadas em circunstâncias grotescas, rebaixando o que é elevado, espiritual e abstrato, trazendo-o para a conjuntura material. O mecanismo para alcançar tal efeito é abarrotar as histórias com o que é considerado “baixo”, a exemplo da obra de François Rabelais estudada por Bakhtin: “a absorção do alimento, a excreção, o acasalamento, o parto na sujeira, os odores e os ruídos ligados ao ventre e ao baixo-ventre, todas as funções que rebaixam, mas, por outro lado, regeneram” (MINOIS, 2003, p. 158).

A Renascença foi um período que uniu o humanismo, bem-humorado, e o fanatismo religioso. O riso ocupa um lugar de importância, zombando dos antigos valores, remanescentes da Idade Média (MINOIS, 2003, p. 273). Naquele momento, os religiosos, os poderosos e os nobres não riem mais, como explica Minois (ANO, p.?). Os sorridentes são separados dos sérios, e, com isso, se excluem, se separam.

Dois grupos distintos se configuram: os reformadores religiosos, austeros, recorrendo apenas ao sarcasmo para diminuir os vícios e os heréticos; e os seguidores de Rabelais, recorrendo à gargalhada grotesca para encarar as angústias da existência (MINOIS, 2003, p.273). Médico, padre e escritor, François Rabelais foi a mais polêmica personagem de seu tempo, sendo responsável por unir a cultura medieval cômica ao cômico humanista, ou seja, lança mão do riso carnavalesco medieval para alcançar um riso filosófico (MINOIS, 2003, p. 274).

Minois (2003, p.274) aponta Rabelais como precursor do riso moderno. Toda sua produção tem um duplo sentido, e daí vem seu sucesso em todas as classes sociais (MINOIS, 2003, p. 274). O escritor toma o partido do riso, como anota Minois (2003, p. 278), colocando em suas obras um burlesco malicioso, “marcado pela exaltação do baixo, do material, do corporal fundamental: comer, excretar, copular” (MINOIS, 2003, p. 274). Rabelais oferece

“uma gargalhada à beira do precipício”, o riso da impotência, um riso, para Minois (2003, p. 281), sempre ambivalente.

4 A NARRATIVA TRAGICÔMICA DE BASTARDOS INGLÓRIOS

Bastardos Inglórios, escrito e dirigido por Quentin Tarantino, é uma das mais famosas obras do diretor norte-americano, carregando seus traços típicos: a violência da guerra, especificamente da Segunda Guerra, unida ao humor grotesco, um constantemente motivado pelo outro. Os acontecimentos da trama são trágicos, abordando como tema a vingança, em específico a de uma judia francesa e de judeus americanos, mas o diretor constrói momentos que amenizam a tensão constante que cerca suas personagens.

Para analisar a construção da narrativa e suas personagens, a metodologia de Cândida Gancho (2002) aborda os diversos aspectos que resultam em um longa tragicômico, apesar da temática trágica.

4.1 CARACTERIZAÇÃO DAS PERSONAGENS E ENREDO

O filme *Bastardos inglórios*, do diretor americano Quentin Tarantino, reinventa os acontecimentos históricos da Segunda Guerra Mundial. O longa se passa em 1944, na França ocupada por nazistas. Um grupo de militares das Forças Especiais é escalado para matar o maior número possível de soldados alemães. O comandante, Tenente Aldo Raine, intitula o grupamento de Bastardos Inglórios. Paralelamente, conhecemos a história de Shosanna Dreyfus, judia que teve sua família assassinada pelos homens do Coronel Hans Landa, quatro anos antes. Agora, morando em Paris, Shosanna reencontra o coronel quando seu cinema é escolhido como sede da estreia do novo filme de Joseph Goebbels, ministro da propaganda nazista.

Segundo Cândida Gancho (2002, p. 10), os fatos da história não precisam ter ocorrido de verdade, no contexto real, mas precisam ser verossímeis; o espectador precisa acreditar no que vê. Para isso, deve haver uma organização lógica dos fatos dentro da narrativa, ou seja, as situações se dão com uma motivação e dela advém uma consequência. No filme de Tarantino, o componente histórico é alterado. A Segunda Guerra ganha um novo final em que Hitler e todo o alto comando nazista são assassinados, portanto a verossimilhança assume um importante papel na narrativa.

Para Gancho (2002, p. 10), o elemento estruturador do enredo é o conflito, um componente da trama oposto a outro, “criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção” (GANCHO, 2002, p. 11). O conflito em *Bastardos Inglórios* é ideológico, entre o ideal americano e o alemão durante a Segunda Guerra. Dessa forma, o ambiente, as personagens, fatos e ideias são todos responsáveis por criar o conflito, que se resume na oposição entre o ponto de vista de cada lado.

Esse conflito é responsável por ordenar as partes do enredo, divididos entre exposição, complicação, clímax e desfecho (GANCHO, 2002, p. 11). *Bastardos Inglórios* é dividido em cinco capítulos para desenvolver seu enredo, porém cada capítulo também apresenta os quatro componentes da trama dentro de si, criando histórias separadamente complexas, que se unem para criar uma narrativa maior e mais intrincada.

A exposição do filme tem início no *Capítulo 1: Era uma vez a França ocupada por nazistas*. Temos o primeiro contato com o Coronel Hans Landa, da SS. O coronel e seus homens vão até uma fazenda de gado leiteiro no interior da França. O nazista assume um posicionamento cordial, finge uma inferioridade em relação ao dono da casa, fala com desinteresse. O coronel, conhecido como Caçador de Judeus, vai até o interior da França procurar por uma família que, aparentemente, fugiu (exposição do capítulo). À primeira vista, parece tratar-se de uma conversa amigável. Os dois homens até fumam juntos seus charutos. O coronel marca em uma lista o que o fazendeiro sabe sobre os judeus desaparecidos, com o dono da casa alegando não lhes conhecer muito bem (complicação do capítulo). Ao longo do diálogo, a tensão da situação aumenta, até que o fazendeiro admite esconder judeus debaixo do piso de sua casa (clímax do capítulo). O coronel, calmamente, chama seus homens e encena uma despedida. Com sua ordem, seus homens metralham a família que estava escondida, quando a filha mais velha, Shosanna, consegue fugir (desfecho do capítulo). O coronel ainda aponta uma arma para a judia, mas não atira, e se despede com um ‘até logo’.

A exposição do filme continua no *Capítulo 2: Bastardos Inglórios*. Esse capítulo, diferentemente dos outros, caracteriza-se por constituir, em sua maioria, apenas uma exposição sobre o grupo de soldados americanos. Somos apresentados agora ao grupo militar constituído por americanos judeus, liderados pelo Tenente Aldo Raine. Sua única missão é matar o maior número possível de nazistas, com a obrigação de cada soldado entregar, pelo menos, cem escalpos ao seu superior.

Em Berlim, Hitler se reúne com seus homens para debater os problemas que os Bastardos causam para seu exército. Os soldados nazistas estão inquietos com as histórias que ouvem sobre o grupo americano, especialmente sobre o “Urso Judeu”, um Golem, uma criatura

mítica judia, feita de barro, que ganha vida através de magia e que mata alemães esmagando suas cabeças com um taco de beisebol. O *Fuhrer* emite, então, uma ordem para que os soldados alemães não usem mais o nome “Urso Judeu”, numa tentativa de abafar os boatos.

Um soldado é chamado para relatar ao líder nazista seu encontro com os Bastardos, e sabemos mais sobre algumas das principais personagens da trama através de um flashback: (1) todo seu pelotão foi morto e tiveram seu escalpos removidos; (2) o sargento responsável foi levado de encontro ao Tenente Raine, que lhe pergunta sobre a localização de outros militares nazistas; ao se negar responder, o Urso Judeu lhe mata com o seu taco, que agora sabemos ser seu método; (3) alguns dos homens dos Bastardos são apresentados, como Hugo Stiglitz, alemão que servia na Gestapo, a polícia secreta alemã, e matou treze de seus superiores durante uma madrugada; quando levado preso pelo alto comando, para servir de exemplo, os Bastardos o resgataram e ele se juntou ao grupo; (4) o soldado que conversa com Hitler entrega todas as informações que lhe pedem, e o Tenente Raine lhe dá instruções, para que quando ele voltasse para Berlim, para não parecer um traidor, mostrasse que foi feito de exemplo para os outros, com uma suástica cortada à faca na sua testa pelo tenente; esse método do tenente é, segundo ele, uma forma de reconhecer os nazistas, se eles retirarem o uniforme.

No *Capítulo 3: Noite alemã em Paris*, Shosanna está de volta, quatro anos depois do assassinato da sua família, agora trabalhando em um cinema. Temos o início da complicação do longa, pois as personagens que nos foram apresentadas anteriormente passam a desenvolver o conflito. Enquanto Shosanna muda os letreiros do cinema, um soldado alemão, chamado Frederick Zoller se aproxima e inicia uma conversa indagando sobre a programação. Quando ele pergunta seu nome, Shosanna apresenta seu documento: em sua nova identidade é Emmanuelle Mimieux. Em outro momento, Shosanna está em um café, quando Zoller passa e a cumprimenta. Ao entrar no café, alguns militares que lá estão pedem autógrafos a Zoller e Shosanna lhe pergunta o motivo, descobrindo de Frederick Zoller é um famoso herói de guerra alemão, responsável por matar cerca de 300 homens, enquanto preso em uma torre sozinho apenas com uma arma e muita munição. O novo filme de Goebbels, chamado ‘Orgulho da Nação’, será sobre Zoller e sua façanha (exposição do capítulo).

Vemos Shosanna trabalhando no seu cinema, em um outro dia. Um carro alemão para na frente do estabelecimento e um major a informa que ela é convocada a vir com ele, obrigando-a a entrar. A personagem é levada para um café onde está Joseph Goebbels, o segundo homem mais importante do Terceiro Reich e ministro da propaganda alemã, com sua tradutora francesa e Frederick Zoller. Goebbels diz a Shosanna que o soldado passa todo o tempo falando dela e de seu cinema, e que lhe pediu para realizar a estreia de ‘*Orgulho da*

Nação' no cinema da judia (complicação do capítulo). O ministro da propaganda é convencido por Zoller a estreiar em um cinema menor. Nesse momento chega o Coronel Landa, o responsável por matar toda a família de Shosanna, e o chefe de segurança da estreia do filme. Os dois são deixados à sós e o coronel a convida para comer um *strudel*, enquanto lhe faz perguntas sobre o cinema (clímax do capítulo). Shosanna explica que o comércio lhe foi passado por uma tia, após falecer, e Landa pede que Marcel, funcionário do cinema e namorado de Shosanna, não projete o filme na noite de estreia, para evitar qualquer problema, já que Marcel é negro. Assim que o coronel se retira, Shosanna tem uma crise de choro, ainda na mesa do café.

Shosanna, no seu cinema, expõe seus planos a Marcel: encher o cinema com o alto escalão nazista e queimar todos vivos com os filmes de nitrato que pertenciam à antiga dona do estabelecimento, e ele deve ajudá-la a colocar seu plano em prática. Ela planeja também fazer um filme, para mandar a sua mensagem a todos os que estiverem na noite de estreia (desfecho do capítulo).

No *Capítulo 4: Operação Kino*, conhecemos o Tenente Archie Hicox, crítico de cinema britânico, com uma pronúncia fluente de alemão. Ele é chamado ao gabinete do general Ed Fenech, onde também está Churchill, primeiro ministro da Inglaterra. O tenente é questionado sobre seus conhecimentos de cinema e alemão, voltados para uma missão, chamada Operação Kino, em conjunto com os Bastardos: através de um agente duplo, o Tenente Hicox deve se infiltrar na estreia do filme '*Orgulho da Nação*' e explodir o cinema, onde estará o alto escalão da Gestapo, da SS e dos responsáveis pela indústria de propaganda alemã. Para isso receberá o auxílio do grupo americano conhecido como Bastardos Inglórios. Ele vai até uma vila francesa se encontrar com a famosa atriz alemã Bridget von Hammersmark, uma agente dupla britânica (exposição do capítulo). A taverna marcada para ser o ponto de encontro está especialmente cheia de soldados alemães naquela noite, pois um deles se tornou pai e foi liberado por uma noite para comemorar. Bridget está jogando um jogo de adivinhação quando os Aliados chegam disfarçados de oficiais alemães. No momento que Bridget e o tenente Hicox se juntam para passar o plano, um sargento alemão se aproxima e interrompe, e o Tenente Hicox lhe chama a atenção. O sargento, então, estranha seu sotaque, já que o tenente, na realidade, é britânico. Temos ciência nesse momento que o Major Hellstrom estava no fundo do bar, ouvindo tudo o que se passava. Ele indaga ao tenente britânico o motivo de seu sotaque, que justifica dizendo ter nascido nas montanhas Piz Palü, e Bridget confirma a história (complicação do capítulo). O major se senta na mesa com eles e continua a fazer perguntas. O major propõe, então, que todos joguem o jogo de adivinhação. Os homens disfarçados se sentem ameaçados e a tensão aumenta

ao longo do jogo. O Tenente Hicox avisa que eles precisam partir, e o major insiste em uma última bebida. O tenente pede três copos. Após o brinde, o Major Hellstrom aponta uma arma para Hicox, sabendo que se trata de um espião, e este admite ter uma arma apontada para o major o tempo todo da conversa. Os homens percebem que se começarem um tiroteio, todos sairão mortos dali, e assim acontece (clímax do capítulo). Os soldados da outra mesa e os disfarçados, assim como o dono do bar e sua filha, são mortos uns pelos outros, exceto o sargento, que foi comemorar o nascimento do filho, e Bridget von Hammersmark, que mata o sargento por tê-la ofendido. O Tenente Raine resgata a atriz e a leva para um veterinário para retirar uma bala da perna, mas antes ele pede explicações para o que aconteceu na taverna, onde todos os seus homens morreram e só ela permaneceu viva. A atriz explica que, na hora de pedir os três copos, o Tenente Hicox entregou sua identidade ao fazer um gesto diferentes do que os alemães fazem, e o major percebeu, começando todo o tiroteio. Os Bastardos decidem seguir com a Operação Kino, apesar das mortes. Bridget explica que houve uma mudança de cinemas e que o filme agora será exibido em uma sala menor, sendo que Hitler estará presente na estreia. Eles decidem ir disfarçados de cineastas italianos, já que, segundo Bridget, este idioma não é familiar aos alemães.

O Coronel Landa analisa a taverna e os corpos que lá ficaram, tentando entender o que aconteceu. Dois Bastardos são reconhecidos por ele. O coronel acha o sapato de Bridget, mas sem saber que é dela, procura por outras pistas, encontrando um autógrafo que a atriz deu ao sargento alemão. Dessa forma, Landa sabe que Bridget esteve na taverna e fugiu, e suspeita da sua ligação com os Bastardos (conclusão do capítulo).

O *Capítulo 5: A vingança do rosto gigante* é o último do longa, quando todas as personagens principais se encontram, no cinema de Shosanna. Acompanhamos a dona do cinema se arrumando para a importante noite. Ela coloca um pequeno revólver em sua bolsa. Em seguida, temos um *flashback* de Shosanna e Marcel preparando o filme a ser exibido aos nazistas, com as alterações inseridas no filme original pela judia. Shosanna termina de se arrumar e desce para um cinema lotado de alemães. Entre eles está o Coronel Landa, aguardando para abordar Bridget sobre o incidente da taverna.

A atriz, acompanhada dos três Bastardos, está com a perna engessada, por conta do tiro, e quando o coronel pergunta o que aconteceu, ela explica ter se machucado escalando uma montanha. O coronel ri estridentemente, chamando a atenção de todos ao seu redor, e, ao perguntar quando isso aconteceu, deixa a atriz desconfortável e atenta. Bridget apresenta os três Bastardos ao Coronel, que ao contrário do que ela acreditava, fala italiano perfeitamente bem.

Ele pergunta o nome dos homens repetidas vezes sabendo que a pronúncia deles é péssima, já ciente que, na verdade, trata-se de infiltrados.

Shosanna vai até a sala de projeção para repassar, pela última vez, seu plano à Marcel. Enquanto isso, ficamos sabendo que dois dos Bastardos que estão dentro do cinema possuem uma bomba presa às suas pernas (exposição do capítulo). Bridget, que ainda não entrou, é chamada pelo Coronel Landa para conversar. Ele a leva para um escritório. Ele se senta de frente para ela e demanda que apoie o pé em sua perna. Ele retira a sandália da atriz e pede para pegar algo que está no bolso de seu casaco: é o sapato de Bridget deixado na taverna, que agora é recolocado no pé da agente dupla. Em seguida ele a enforca até a morte e dá ordem a seus homens para capturarem o Tenente Raine, que espera no andar de baixo por Bridget. Enquanto os homens levam Raine para a rua, o coronel recebe a faca e a bomba que estavam com o tenente. Landa avisa à Goebbels que tudo está pronto para a chegada de Hitler e vai se encontrar com Raine.

Em um restaurante vazio, o tenente, o Coronel Landa e mais um Bastardo se reúnem: Landa pretende fazer um acordo com os americanos. O coronel afirma que os dois Bastardos ainda estão no cinema com os explosivos em suas pernas e que basta um telefonema para estragar os planos do grupo, mas se ele não fizer o telefonema, a guerra acabaria ali mesmo, pois os grandes líderes nazistas estão todos na mesma sala. Landa pede para falar com o superior de Raine (complicação do capítulo).

Enquanto isso, no cinema, o filme ‘Orgulho da Nação’ está sendo exibido. O soldado Zoller se sente incomodado com as cenas da matança de centenas de homens. Marcel e Shosanna se despedem e Marcel segue para trancar as portas da sala de cinema e ficar em posição para queimar os rolos de filme. Voltamos para o Coronel Landa demandando os termos da sua rendição. O mesmo exige que sua participação conste na Operação Kino desde o começo, que ele receba pensão correspondente ao seu posto e uma casa na ilha Nantucket, uma medalha de honra do Congresso americano, além do registro de sua ajuda na colocação da bomba que estava com Raine embaixo do assento de Goebbels, ao lado de Hitler. Raine recebe a ordem de seguir com o combinado, fazendo-se passar por prisioneiro do coronel até as linhas de fronteira dos Aliados, quando deverá trocar de lugar com o comandante nazista para que se efetive a rendição de Landa.

Zoller procura Shosanna na sala de projeção, e ela o pede para voltar para o filme, mas ele explica que ver suas façanhas militares não lhe fazem bem. Shosanna insiste que ele não pode ficar ali e o soldado fica nervoso. A judia, então, muda de estratégia, chama o soldado para entrar e pede que feche a porta, quando ele se vira, ela lhe dá três tiros. Frederick ainda se

move, e Shosanna chega perto para olhá-lo: ele atira nela quatro vezes. Os dois morrem na sala de projeção.

O filme que Shosanna preparou para os nazistas começa a ser projetado. Após mandar sua mensagem, Marcel coloca fogo na sala de cinema, e todos correm para as portas, que estão trancadas. Os dois Bastardos que ainda estão no cinema entram no camarote de Hitler e Goebbels, depois de matar os guardas, e metralham os dois até ficarem irreconhecíveis. Em seguida, atiram nos alemães que estão presos dentro da sala em chamas e amontoados nas portas. As bombas explodem pouco tempo depois, destruindo todo o prédio (clímax do capítulo).

O Coronel Landa está a caminho de sua rendição. Ao trocar de lugar com Raine, o tenente declara que não aceita que Landa tire o uniforme e deixe de ser identificado como um nazista, e faz com ele o que fez tantas outras vezes enquanto trabalhava com os Bastardos Inglórios: talha-lhe uma suástica na testa (desfecho do capítulo).

Com tantas personagens para representar uma narrativa, e muitos deles fundamentais, o protagonismo de Bastardos Inglórios se volta, principalmente, para a personagem de Shosanna Dreyfus, já que acompanhamos o desenvolvimento da sua história desde a morte da sua família até sua vingança sangrenta. As ações da personagem no enredo indicam se tratar de uma anti-heroína, segundo a definição de Gancho (2002, p. 14): “protagonista que tem características iguais ou inferiores às de seu grupo, mas que por algum motivo está na posição de herói, só que sem competência para tanto”. Outras personagens, como o Tenente Aldo Raine e Bridget von Hammersmark, também recebem destaque dentro dos capítulos, e ambos se enquadram nas características de anti-heróis em função de suas ações na trama. O antagonismo é centrado na personagem do Coronel Hans Landa, que faz oposição à protagonista, Shosanna, durante toda a narrativa. Para Gancho (2002, p. 15), o antagonista é responsável por agir de forma a atrapalhar, através de suas características ou ações inversas às do protagonista, sendo o vilão da trama.

A narrativa também é repleta de personagens secundários ao longo de cada um dos capítulos, todos importantes para desenrolar da trama. Exemplo disso é o Tenente Archie Hicox e o Sargento Hugo Stiglitz. A morte dessas duas personagens, na taverna, durante o encontro com Bridget, tem como consequência a presença dos Bastardos, liderados por Raine, na estreia do filme. Sua importância é tal que desse ato decorre o acordo do Coronel Landa com os americanos e a morte de Hitler e Goebbels por mãos aliadas, por fuzilamento. As personagens secundárias são aquelas menos desenvolvidas na narrativa, com participação menor na trama,

podendo “desempenhar papel de ajudantes do protagonista ou do antagonista” (GANCHO, 2002, p. 16).

Quanto a classificação de personagens planas, é possível percebê-las com maior frequência entre os Aliados. Os militares americanos defendem o ideal do seu governo, lutam por ele do início ao fim, inclusive sacrificando suas vidas por isso. O mesmo não ocorre com alguns dos personagens nazistas, como, por exemplo, o Coronel Landa, que não compartilhava o entusiasmo ariano como seus colegas, ou o Soldado Zoller, que se sente mal ao ver no cinema suas façanhas de guerra pelas quais alcançou o título de herói nacional. O mesmo ocorre com Bridget von Hammersmark, atriz alemã, que trai seu país ao se aliar aos britânicos, e com o Sargento Hugo Stiglitz, que mata seus superiores da Gestapo e passa a integrar os Bastardos Inglórios. Os militares americanos são, portanto, menos complexos por possuírem características morais típicas de um certo grupo. Já alguns dos alemães são classificados como personagens redondas, que mudam no decorrer da história, de acordo com Gancho (2002, p. 18), pois mais características suas são apresentadas. Estas podem ser psicológicas, sociais, ideológicas e morais. Shosanna também se encaixa como uma personagem redonda, pois temos contato com seus sentimentos, ideias e valores. Um exemplo de desenvolvimento desse tipo de personagem é o Coronel Hans Landa: no primeiro contato, ele se mostra um nazista cruel, calculista e comprometido com sua missão de encontrar judeus; em seguida temos o seu lado social, dentro do Terceiro Reich, em contato com Goebbels e a vingança pessoal com Bridget, e, por fim, o oportunismo de matar seus companheiros de exército para se livrar de acusações, explicitando que os ideais nazistas não eram os seus ideais.

O ambiente da narrativa de Tarantino é de suma importância para contar a história. Em uma Paris ocupada por alemães, o diretor escolhe locações que reforçam a ambiência da cidade, como cafés e restaurantes típicos, a taverna em que ocorre o tiroteio, e o cinema de Shosanna, bem tradicional da capital francesa. No primeiro capítulo, também temos contato com o lado mais rural francês, onde a família de Shosanna estava escondida. Para Gancho (2002, p. 23), o ambiente “é o espaço carregado de características socioeconômicas, morais, psicológicas, em que vivem os personagens. Neste sentido, ambiente é um conceito que aproxima tempo e espaço, pois é a confluência destes dois referenciais, acrescidos de um clima”. O ambiente também é responsável por projetar os conflitos vividos pelas personagens, nesse caso, a Segunda Guerra Mundial na França ocupada.

4.2 ELEMENTOS DO TRÁGICO E DO CÔMICO

A narrativa de *Bastardos Inglórios* retrata o contexto de uma guerra mundial, em que quase todos os países da Europa estão envolvidos, assim como Japão e EUA. Trata-se, em grande parte, de uma tragédia, por mostrar do que os homens são capazes de fazer uns aos outros quando se desfazem da sua humanidade. O número de mortes é altíssimo, tanto de militares quanto de civis e, principalmente, de judeus, levados a campos de concentração para assassinatos em massa. Essa questão é vista logo no primeiro capítulo: o Coronel Landa, apelidado de ‘Caçador de Judeus’, vai até o interior do país procurar por uma família judia que, aparentemente, conseguiu fugir. Vemos que cinco pessoas se escondem embaixo do piso da fazenda, vivendo, como o próprio coronel diz, como ratos. Eles se submetem a tais condições em uma tentativa desesperada de salvar suas vidas. O dono da fazenda também compromete a sua segurança e a de sua família ao ajudar seus antigos vizinhos. Sua preocupação fica clara quando os homens de Landa se aproximam de sua casa. Todos ali poderiam ser mortos com apenas uma ordem do coronel. O destino deles – fica evidente – é potencialmente trágico.

O anfitrião entrega a família de judeus com a promessa de que sua família será poupada, e o coronel ordena o fuzilamento dos refugiados, sendo Shosanna a única sobrevivente. Coberta com o sangue de sua família, ela corre para se afastar da casa cheia de militares, e Landa se despede com um ‘Até mais’. Shosanna passa a ter um destino solitário, trágico, tendo que sobreviver à caça dos judeus sozinha, evitando que a ameaça de Landa se torne realidade.

Em seguida, nos é apresentado Hitler. O *Fuhrer* é cômico, caricato. O humor é usado na personagem para diminuir e satirizar a figura histórica que foi o ditador. Tarantino nos faz achar graça do homem, mostrando-o inseguro e vaidoso, simplesmente, bem diferente do político e estrategista que foi em realidade. A comicidade é empregada como uma forma de punição aos atos desumanos praticados em nome do ideal nazista. *Bastardos Inglórios* é um filme de Hollywood, feito pelos vencedores da Segunda Guerra, logo o inimigo vencido é ridicularizado, tornado vulnerável na ficção que o retrata antes de ter saído derrotado do conflito. Em sua primeira aparição no filme, podemos perceber um mapa da Europa que toma uma parede inteira e no qual estão assinaladas conquistas de território pelo exército nazista. Do outro lado temos um pintor realizando um retrato de Hitler de proporções exageradas, maior do que o mapa, metáfora do ego descomunal do ditador. Para reforçar sua vaidade, a personagem proíbe que seu soldado se refira ao ‘Urso Judeu’ por esse nome. A fama das façanhas do soldado americano lhe é incômoda, justamente pelos requintes de crueldade envolvidos, maldades que concorrem com as atrocidades hitleristas.

Os recursos de edição também são responsáveis por criar um contexto cômico. É o caso da apresentação da personagem de Hugo Stiglitz, um sargento nazista que, durante a madrugada, mata treze dos seus superiores da Gestapo, a polícia secreta alemã. Porém, a introdução dessa personagem destoia da estrutura do filme: um narrador explica, em um flashback, os feitos de Stiglitz, enquanto uma trilha sonora com rock toca ao fundo. Esses artifícios dão à Hugo Stiglitz ares de herói, mesmo tendo matado seus compatriotas em um ato de traição. A união desses elementos contrasta a rudeza dos gestos do personagem com o tom mais leve e engraçado da narrativa que, de certo modo, suavizam suas ações. Durante o resgate de Stiglitz pelos Bastardos, o Tenente Raine até faz uma piada, dizendo ao sargento nazista que eles são fãs do seu trabalho, mas que, no negócio de matar nazistas, ele ainda é amador.

A edição cria mais um efeito cômico quando cria um diálogo entre Aldo Raine e Hitler, sendo que os dois se encontram em tempos e lugares diferentes. O tenente explica ao soldado nazista a justificativa que ele deve dar aos seus superiores quando for relatar o motivo de ter sido poupado pelos Bastardos. O espectador é diretamente deslocado para a cena seguinte na qual Hitler reage à justificativa, criando, assim, uma comicidade, pois o recurso dá a impressão de que o ditador e o americano estão conversando, já que não se vê a intermediação do soldado, só a reação de seu superior.

O mesmo soldado que se encontra com o *Fuhrer* tem a testa talhada com uma suástica por Raine. Mais uma vez, a personagem mistura uma situação extremamente violenta com algo cômico: ele cita uma piada americana segundo a qual, para se chegar ao Carnegie Hall (sala de espetáculos em Nova Iorque) é preciso prática, comparando a gravação da marca nazista na testa dos inimigos com a execução de música clássica que tradicionalmente tem lugar na prestigiosa casa de shows. O Tenente Raine é o responsável pela maior parte das inserções cômicas no enredo, como ocorre no encontro entre Landa e os Bastardos disfarçados de produtores de cinema, em que a pronúncia de italiano do oficial norte-americano era tão ruim que dá ao alemão a oportunidade do debochar da personagem. A personagem reúne um temperamento violento extremado e um comportamento extravagantemente ridículo, sendo a principal responsável por introduzir alguma leveza à narrativa de domínio funesto.

O quarto capítulo é predominantemente trágico. Um único e breve momento cômico pode ser percebido na sequência da fala do Tenente Hicox, quando este explica que o encontro deve acontecer em um lugar sem alemães e, imediatamente, a edição conduz o espectador para dentro de uma taverna cheia deles, onde os três infiltrados parecem estar em estado de choque. A partir de então, o que se segue é a tentativa dos militares de sair da taverna sem serem descobertos. A todo momento a possibilidade de serem desmascarados é intensificada, levando

o espectador a temer o único desfecho possível neste caso: a morte do trio. A consciência da gravidade da situação acentua o suspense da tragédia anunciada, que se cumpre quando o Major Hellstrom reconhece que o Tenente Hicox não é alemão. A sequência termina com um tiroteio no qual todos morrem, inclusive o dono da taverna e sua filha, além de dois civis. Apenas Bridget von Hammersmark sobrevive. A atriz encontra seu destino trágico mais tarde, quando, finalmente, cai nas mãos de Hans Landa, que a estrangula após descobrir a sua traição.

Na primeira cena do quinto capítulo acompanhamos Shosanna se preparando para a noite de estreia no seu cinema. A judia se maquia ao som de uma trilha sonora de rock. A judia usa vermelho, a cor das bandeiras nazistas, que vemos ao fundo, prestando uma homenagem inusitada, quase cômica, aos olhos do espectador que conhece suas intenções. A sequência em questão também expõe a jornada da personagem durante o filme. Nosso primeiro contato com Shosanna é por ocasião de sua fuga da fazenda onde sua família se escondia. A personagem é completamente vulnerável naquele momento. Terá de seguir um destino incerto sozinha. Anos depois, a vemos estabilizada em uma nova vida sob o disfarce de Emmanuelle Mimieux, mas sua segurança é abalada quando seu cinema é escolhido para a estreia de *'Orgulho da Nação'*. Temos, então mais uma reviravolta da personagem, que planeja e executa sua vingança contra o alto escalão nazista, mesmo tendo, para isso, que sacrificar sua vida junto com a de seus inimigos. A anti-heroína de *Bastardos Inglórios* encontra o seu destino trágico, ao cumprir a missão que a si mesma impôs. Como na tragédia clássica, Shosanna aceita a fatalidade como um último gesto de liberdade.

Tarantino cria em *Bastardos Inglórios* uma narrativa que prepara o espectador, de alguma forma, para uma conclusão trágica, pois dificilmente algo diferente sairia de um conflito tão complexo quanto o dos nazistas contra os Aliados. As expectativas são confirmadas com a morte das trezentas pessoas no cinema. Shosanna grava uma mensagem aos alemães para garantir que eles saibam que suas mortes são resultado da vingança de uma judia. Quando o fogo começa, as pessoas dentro da sala se veem encurraladas e, logo, os dois Bastardos, que já haviam metralhado Hitler até deixá-lo irreconhecível, passam a atirar nos alemães que tentam se salvar. A bomba presa na perna dos homens explode, então, todo o cinema, eliminando qualquer resquício dos que lá estavam. Os convidados para a estreia sofreram três atentados em série e, com eles, o cinema de Shosanna e os ideais nazistas tornaram-se ruínas.

4.3 VARIAÇÕES DO TRAGICÔMICO

O tragicômico se manifesta através dos instrumentos usados para gerar comicidade e das abordagens do trágico. Seu resultado não é nem o riso alegre nem a compaixão. *Bastardos Inglórios* é uma narrativa predominantemente trágica, e recursos cômicos são uma forma de suavizar um contexto de extrema violência e impiedade. O tragicômico da trama está, especificamente, nas ações caricatamente (des)humanas que ocorrem em um cenário trágico.

Nosso primeiro contato com esse mecanismo é na revista que o Coronel Landa executa em uma fazenda, no primeiro capítulo. O coronel tem total controle situação: se desejasse, poderia matar toda a família que morava na casa e os dos judeus escondidos, ou levá-los como prisioneiros. De todas as opções, ele escolhe ser excessivamente cordial com o fazendeiro, colocando-se até mesmo como inferior; um convidado indesejado que está ciente da sua situação. A tragédia que aflige a vida de todas aquelas pessoas lhe é invisível, ou pelo menos assim demonstra, quando sabemos que, na verdade, ele é a sua causa. O dono da casa esconde um segredo que durante a guerra poderia ter consequências drásticas, por isso ele é sério, temeroso. Já Landa é cínico: sabendo que pode fazer o que bem desejar, sua atitude é de pedir permissão para coisas insignificantes, como passar do francês para o inglês durante a conversa. Ele se diverte com a apreensão de seu interlocutor. Esse artifício é usado constantemente pelo coronel para lembrar ao fazendeiro que, apesar de agir como se o dono da casa estivesse no controle, o militar é o único com liberdade de ação. Fortalecendo essa ideia cínica, o coronel, após perguntar se poderia fumar, retira do seu bolso um cachimbo exagerado e caricato, se comparado ao do dono da casa. O exagero é tal que a comparação entre os dois objetos é cômica.

O que se segue após a revelação de que há judeus escondidos é uma situação grotesca: os soldados metralham a família escondida, destruindo o piso da casa. Voam farpas de madeira, gritos e tiros se misturam. Shosanna consegue fugir, coberta com o sangue de sua família e sem destino certo. Landa ainda tem uma última atitude cínica antes do fim do capítulo: despedir-se da jovem com um ‘até mais’.

O segundo capítulo apresenta o grupo das forças especiais conhecido como Bastardos Inglórios. O diretor opta pelo uso mais extenso e intenso de violência, se comparado com o primeiro, principalmente para apresentar ao público as façanhas dos Bastardos. O primeiro que conhecemos é o Tenente Aldo Raine, enquanto este dá a seus homens uma única ordem: matar nazistas. Cada um dos oito soldados deve trazer ao tenente pelo menos cem escalpos de alemães. Fica claro que se trata de uma vingança grotesca, particularmente executada por americanos judeus. Como se a guerra não fosse violenta o suficiente, os bastardos devem ser

ainda mais agressivos contra o inimigo. Essa postura é explicada pelo tenente: eles não estão ali para dar lições de humanidade, pois os nazistas não têm humanidade.

Um contraponto ao grotesco da missão é a caracterização de Aldo Raine. Tarantino constrói uma personagem caricata, quase cômica, com seu sotaque carregado. Para mantê-la dessa forma, é precisa que seja menos violenta que as outras, que tenha certa leveza, por isso Raine mata apenas uma pessoa durante todo filme, o que é pouco comparado aos demais personagens.

O humor se expressa como grotesco e paródico novamente, quando os Bastardos, durante o *flashback* do soldado nazista, cortam os escalpos de dezenas de homens enquanto o espectador ouve uma música típica do chamado velho oeste. A cena grotesca é suavizada pela remissão aos velhos filmes de *cowboy*, quem dão um toque de humor à sequência.



Figura 1: os Bastardos cortam os escalpos de seus inimigos, marca registrada do grupo de militares

Em seguida, vemos o ‘Urso Judeu’ pronto para matar um nazista, com seu famoso taco de beisebol. O Tenente Raine avisa ao homem que isso é o mais perto que eles chegam de ir ao cinema. Na realidade desumana da guerra, essa é a maior diversão que se pode pretender. Ironicamente, o tenente senta-se e come pão, aguardando, junto com os outros Bastardos, a morte do soldado alemão, como se realmente estivesse em um cinema. De certa forma, esse comportamento abarca o absurdo, pois a morte é encarada sem temor ou lamento, mas como diversão, algo que se revela como desprovido de sentido. Os Bastardos chegam a se distrair com a finitude de seus inimigos e não hesitam em aceitar missões suicidas. É assim com os homens disfarçados na taverna. No momento em que percebem que todos morrerão, não se abalam e fazem questão de dar o primeiro tiro. O mesmo acontece na Operação Kino, uma missão sem volta, já que os soldados Aliados carregaram as bombas em suas pernas. Todos as

personagens ligadas aos americanos, como o Tenente Hicox e Bridget, são absurdas. Eles não temem seu destino e são completamente conscientes dele, embora para nós, espectadores, isso não pareça fazer sentido.

No terceiro capítulo, Tarantino constrói uma espécie de paródia de Romeu e Julieta com as personagens de Shosanna e o Soldado Frederick Zoller, uma judia que teve toda a família assassinada pelo regime nazista e um militar alemão. Assim como os Capuleto e os Montecchio, Shosanna e Zoller estão em lados opostos de um conflito. Porém, diferentemente dos protagonistas de Shakespeare, não há reciprocidade entre as personagens de *Bastardos Inglórios*. Zoller se encanta com Shosanna, mas o passado da personagem a impede de desenvolver algum tipo de afeição pelo soldado, apesar deste lhe dizer que ele não se resume à uma farda. A última cena dos dois insinua a intenção parodística de Tarantino: eles morrem juntos. Depois de desferir contra ele três tiros, Shosanna acredita que Zoller está morto – assim como Romeu pensou que a heroína shakespeariana tivesse morrido antes de ele próprio se matar. Mas se Julieta, diante do amor perdido, escolhe o suicídio, o soldado ferido sobrevive tempo suficiente para matar Shosanna, atirando nela quatro vezes. Antes disso, ao atirar em Zoller, Shosanna demonstra pela primeira vez algum sentimento em relação ao soldado. Pode ser culpa ou afeição; o espectador nunca saberá. Em qualquer outro momento da história seria possível imaginar um envolvimento afetivamente entre ambos, mas naquelas circunstâncias não há lugar para o amor entre eles.



Figura 2: Shosanna e Zoller morrem juntos na sala de projeção

Durante o encontro de Goebbels com Shosanna no restaurante, a edição do filme constrói uma ironia. Antes do major obrigar a dona do cinema a entrar no carro para o encontro,

ficamos sabendo que Shosanna namora um negro, Marcel. Na primeira aparição de Goebbels ele comenta que o sucesso dos EUA nas olimpíadas é construído sobre sangue negro. Quando as duas personagens se conhecem, uma não sabe da opinião da outra, mas para o público fica claro que são opostas. O Coronel Landa confirma, em seguida, essa ideia quando pede a Shosanna para projetar o filme na noite de estreia, pois Goebbels não gostaria da ideia de um projetorista negro para seu filme. O diretor usa da ironia novamente, logo em seguida, quando o coronel pede um copo de leite para Shosanna. A ironia usada é a dramática⁴, quando a plateia tem conhecimento de algo que a personagem não tem. Antes de matar toda a sua família, Landa havia pedido leite na casa do fazendeiro. Nós temos conhecimento disso, assim como Shosanna, mas o coronel não dá indício de reconhecer a judia ao fim do encontro.

No quarto capítulo, durante o encontro na taverna, o major interroga repetidas vezes o Tenente Hicox sobre a sua pronúncia do alemão. Quando achamos que a situação não terá um destino trágico para os infiltrados, a ação se transforma completamente. Durante a apresentação da Operação Kino, o tenente foi interrogado sobre seus conhecimentos de cinema e de alemão e demonstrou ser muito hábil nos dois. Porém Bridget explica à Raine que, apesar dos seus amplos conhecimentos, o Tenente Hicox, ironicamente, entrega todos os infiltrados ao pedir copos, sinalizado com os dedos o número três como um estrangeira e não da maneira alemã. Um gesto banal, quase ridículo, foi o responsável pelo massacre na taverna.



Figura 3: o gesto do Tenente Hicox e a forma alemã de gesticular

⁴ “A ironia dramática é uma ferramenta extraordinária de participação do público; ela coloca o espectador em situação muito privilegiada em relação à vítima, situação que, infelizmente, não lhe é oferecida com frequência, quando se trata de sua vida. [...] Podemos agora facilmente compreender a enorme satisfação que experimenta o espectador quando, diante de seus olhos excepcionalmente lúcidos, personagens cegos se agitam, vítimas de mentiras cujo alcance só ele pode compreender, e caem em armadilhas que só ele é capaz de evitar. Que prazer quando o autor convida o espectador a tornar-se seu cúmplice, promovendo-o à superioridade em relação a certos personagens e oferecendo-lhe as chaves dos segredos da intriga. O interesse que a dramaturgia suscita há 25 séculos tem, certamente, algo a ver com esse prazer” (LAVANDIER, 2016).

No quinto e último capítulo Tarantino cria mais uma paródia, também grotesca, com a história de Cinderela. O Coronel Landa encontra o sapato de Bridget von Hammersmark durante sua investigação na taverna. Também no local estava um autógrafo que a atriz deu a um sargento. Fica evidente que Bridget é uma agente dupla. Landa espera até a estreia de *‘Orgulho da Nação’* para lidar com o assunto, convidando-a para acompanhá-lo até um escritório. Sozinhos, Landa calça o pé da atriz com o sapato, que lhe cabe perfeitamente, confirmando ser seu. Na versão original de Cinderela, o gesto do príncipe ao encontrar a dona do sapato perdido significa uma nova vida, a realização de um amor; para Bridget, porém, o sapato que lhe calça o pé é a prova de sua traição, o fim de tudo o que ela planejava, sua sentença de morte. Curiosamente, Bridget não recua diante dessa revelação. Ela prontamente compreende seu destino e não vacila diante da brutalidade do coronel, exibindo a atitude dos homens absurdos, nos termos de Camus (ver Capítulo 2). Landa estrangula Bridget, tomando para si a tarefa de puni-la, com suas próprias mãos e, descartando grotescamente mais esse problema, leva adiante seu plano.



Figura 4: Landa troca o sapato de Bridget comprovando que a atriz é uma agente dupla

O que se segue é a negociação de Landa com Aldo Raine para manter a Operação Kino em andamento. Novamente, o Coronel Landa desfila seu cinismo, sendo extremamente cordial agradável, como fez no primeiro capítulo. Raine, por sua vez, é irônico, e sua ironia é usada para desacreditar o que o alemão diz, apesar da seriedade da negociação. Essa postura também deixa claro que o tenente não teme uma morte prematura como destino trágico.

A morte parece uma consequência banal para os Bastardos Inglórios. É o que vemos na cena em que o cinema pega fogo. Os dois Bastardos assassinam Hitler e Goebbels, enquanto o fogo aumenta, e ainda atiram nas pessoas que tentam abrir as portas. A violência e o grotesco atingem seu ápice quando os dois homens metralham os alemães presos na sala, gastando

diversos pentes de munição nessa tarefa. As pessoas já estão condenadas à morte sem terem como deixar a sala em chamas, mas isso não detém o ímpeto vingador dos americanos, que atiram até o momento final de suas vidas quando são explodidos pelas bombas presas às suas pernas.

A maior paródia de Tarantino no filme refere-se àquela que relaciona *Bastardos Inglórios* e ‘*Orgulho da Nação*’. Nos dois filmes podemos perceber temas relacionados: (1) o Soldado Zoller talha uma suástica no chão, assim como o Tenente Aldo Raine faz na testa de nazistas; (2) o público ri das mortes em ‘*Orgulho da Nação*’, assim como o público de Tarantino costuma encontrar motivos para rir da violência hiperbólica de seus filmes, sua marca registrada; (3) dois Bastardos, junto com Shosanna e Marcel, matam 300 pessoas que prestigiaram a estreia do longa alemão, enquanto no filme Zoller abate o mesmo número de homens em uma zona de guerra na Itália; (4) Hitler diz a Goebbels que ‘*Orgulho da Nação*’ é o melhor filme do diretor, e Quentin Tarantino, na última cena, em que Raine talha uma suástica na testa de Landa, afirma o mesmo; *Bastardos Inglórios* é sua obra-prima.

As personagens de Shosanna e Aldo Raine não se conhecem durante a narrativa, mas ironicamente, um cumprirá a vingança do outro. Por descobrir antes de todos os planos da Operação Kino, Coronel Landa consegue fugir e se render aos americanos, não sofrendo o destino que Shosanna lhe preparava. Raine, de certa forma, porém, condena o coronel e vinga a judia. O inverso também acontece: Shosanna queima 300 alemães com o incêndio na sala de cinema, dando continuidade à Operação Kino, que lhe era desconhecida, cumprindo a missão dos Bastardos: matar nazistas.

5 CONCLUSÃO

Bastardos Inglórios carrega consigo elementos típicos do trágico, com personagens que não têm direito a final feliz ao sucumbirem a suas escolhas e seus erros. Aspecto importante da obra trágica é o caráter de seus agentes, responsável por destacar as qualidades das personagens, mas também classificá-las dentro da narrativa. Assim se identificam, no filme de Tarantino, os seguintes traços: (1) É dado aos nazistas um caráter volúvel, não confiável, como é o caso de Landa, que mudou de lado quando foi de seu interesse; (2) Mesmo quando os nazistas se mostram fiéis a seus ideais, seu caráter é nocivo, voltado para o mal, como o Major Hellstrom; (3) Por vez, os aliados têm um caráter forte, decidido, fiel às suas causas, não havendo espaço para traição. Os alemães que se unem aos Bastardos incorporam esse caráter, assemelhando-se aos agentes das forças aliadas.

O longa também possibilita um paralelo, tomando-se por referência os quatro aspectos da tragédia clássica. O primeiro, a *catharsis* do público configura-se como alívio diante do final dramático escolhido pelo diretor, quando o vilão fracassa. A *hamartia* (a falha do herói) é consequência das escolhas de Shosanna e dos Bastardos, o que movimenta a narrativa, e resulta em perda para todos. A *hybris*, o orgulho do herói, é construída principalmente em Shosanna, personagem cujos infortúnios são potencialmente capazes de conduzir o espectador ao *pathos*, que se compadece com o sofrimento da judia.

Se os aspectos trágicos são reservados, principalmente, aos Bastardos e Shosanna, o cômico é direcionado para os alemães. O recurso não serve exatamente para torná-los engraçados, mas para diminuir e desacreditar o princípio nazista de superioridade. Essas personagens são ridículas ou desleais. Hitler e Goebbels são representados de forma caricata, exagerada, tudo para diminuir o *Fuhrer* e o ministro da propaganda. Já Hugo Stiglitz, Bridget von Hammersmark e Hans Landa são traidores da sua nação. Os dois primeiros por simpatia à causa aliada, o último por interesse, quando ser nazista não lhe convém mais.

A queda do Terceiro *Reich* é, ironicamente, estampada com o rosto de uma judia. Enquanto o cinema é destruído pelo fogo, a gargalhada de Shosanna ressoa, grotesca, junto com os gritos. A personagem já está morta, na sala de projeção, mas sua face pode ser vista na fumaça que enche a sala. Apesar de todos os seus esforços, Shosanna é assassinada por um nazista, mas seu objetivo é cumprido, mesmo após sua morte. A risada que ecoa ao fundo das chamas é o desfecho de uma vida trágica, marcada pela desumanidade e pela violência. Para tal personagem, matar seus inimigos queimados é ironicamente cômico, portanto seu riso é libertador, insensível ao trágico destino dos nazistas. A gargalhada de Shosanna é o marco do fim da loucura da guerra e de seus agentes. É ela que sinaliza a volta da razão e do equilíbrio.

O ideal alemão e os atos praticados em nome dele são vencidos na ficção por meio da destruição do alto escalão nazista. O que se passa em Bastardos Inglórios é a dinâmica entre ação e reação. Logo no primeiro capítulo vemos o público ser introduzido à caça aos judeus, feita pelos nazistas. Os militares matam uma família inteira sem um motivo racional, amparados apenas em sua crença de superioridade. O diretor faz questão de construir tal cena mostrando a frieza e banalidade da ação. Depois da fuga de Shosanna, o que imediatamente se segue é a apresentação dos Bastardos Inglórios, o grupo de americanos judeus que se reúne para exterminar nazistas, assim como esses fazem com os judeus. A reação ao primeiro capítulo é o segundo. A brutalidade alemã embrutece seu inimigo. O mesmo acontece com Shosanna: se toda a sua família foi assassinada por nazistas, logo ela matará todos eles queimados. O julgamento, dos dois lados, se dá pelo grupo, não pelo indivíduo. O ser humano passa a carregar

a bandeira de um ideal, suas opiniões e crenças são irrelevantes, logo, a culpa por matar se torna menor, pois não se enxerga mais as pessoas, só de que lado elas estão. As trezentas pessoas mortas no cinema assim o foram porque, antes delas, seis milhões morreram em campos de concentração. Trágica e grotescamente, o que Tarantino realiza é a vingança judia: Hitler e seu alto comando morrem pelas mãos de judeus. É Shosanna que reúne todos os grandes homens do nazismo, para a sua armadilha, trancando-os na ratoeira. A grande ironia de *Bastardos Inglórios* é que os ratos exterminam os gatos. A ideia é tão absurda que se torna cômica.

Tarantino é reconhecido pelo exagero da violência, com grandes doses de sangue, e em *Bastardos Inglórios* não é diferente. Por se tratar de um filme de guerra, os dois elementos já se fazem presentes naturalmente, logo, o diretor precisou inovar nos métodos para manter sua marca registrada. Cria-se, então, a característica dos *Bastardos* de cortar os escalpos de seus inimigos, quando mortos, e do Tenente Raine em talhar suásticas na testa dos nazistas sobreviventes.

Esses recursos para gerar a violência carregam em si o grotesco, uma percepção da loucura naquela realidade, do macabro, sempre um potencial traço do ser humano. Mas esse mesmo exagero violento é o que leva o público de Tarantino a apreciar seus filmes, e o diretor sabe disso. Ele critica esse comportamento na cena que os alemães assistem ao filme ‘Orgulho da Nação’. Os nazistas riem dos soldados italianos morrendo em massa, dando gargalhadas de suas tragédias. Os filmes e propagandas nazistas foram fundamentais para disseminar a ideologia ariana e a intolerância racial nos países conquistados por Hitler e seus homens. Quentin Tarantino mostra ao seu espectador que, se ele ri com a violência exagerada usada no seu longa, ele não está em uma posição muito diferente daqueles alemães que se divertiam, às gargalhadas, vendo a morte de seus inimigos no cinema.

O tragicômico de Tarantino se converge no absurdo. As personagens de maior destaque, ou seja, Shosanna, Aldo Raine e os *Bastardos*, bem como Hans Landa, são movidos por aspirações, principalmente, pessoais. O ideal patriótico não é ao menos citados em seus discursos. No ambiente em que se encontram, em uma guerra longa e de proporções gigantesca, esses indivíduos presenciam o grotesco diariamente, de forma que ele se torna natural. Esse é o caminho que torna as personagens absurdas: estão num contexto em que nada parece fazer sentido e, se nada faz sentido, elas podem fazer o que bem desejarem.

Camus (2010, p.63-64) vislumbra a evidência da morte como o maior dos absurdos: não há garantia de amanhã. Quando o homem reconhece o absurdo de sua existência fugaz, as ideias e regras que antes o regiam perdem o sentido. A única certeza é a morte, que não deve ser temida, apenas reconhecida. Nesse estágio, o homem absurdo atinge a verdadeira liberdade;

ideologias, temores e crenças não se aplicam mais. A guerra é algo tão sem sentido, que passa a ser aceita qualquer atitude. As personagens passam a lutar por uma vingança pessoal, por um rancor íntimo, uma leve sombra de ideal patriótico que se espera de militares.

Reconhecendo o contexto em que se inserem, as personagens de *Bastardos Inglórios* se compreendem dessa forma. A morte pode lhes surpreender a qualquer momento e, depois de mortos, serão apenas um número entre tantos. Portanto, aceitam sua condição e se tornam livres para realizar seus desejos. Isso fica claro com Bridget von Hammersmark, famosa atriz alemã, com um status respeitável entre os nazistas mais importantes, uma versão feminina de *bon-vivant* da Paris ocupada. O que chama atenção nessa personagem é a sua iniciativa para a Operação Kino. É dito ao espectador que a ideia inicial de matar o alto escalão nazista é da atriz, mostrando-se completamente livre para se opor aos ideais do governo de seu país.

As personagens do lado dos aliados são absurdas. Shosanna não teme sacrificar a sua vida para que seu plano tenha sucesso, o Tenente Hicox e Hugo Stiglitz matam o Major Hellstrom, mesmo sabendo que serão os próximos. O plano dos aliados envolve sacrifícios da parte de todos, e as personagens nem ao menos citam esse fato, mostrando o quão banal a morte se tornou para elas.

Bauman (1998, p.191) atribui à morte a razão de tudo; os homens se motivam por saberem que seu tempo é curto. A busca da grandeza humana é uma corrida contra a morte. Logo, os homens que não a temem podem perder o estímulo necessário para a vida. A liberdade extrema é incerta.

O indivíduo absurdo não acredita em regras e medos, elas não têm mais sentido. Ele é absolutamente livre para fazer nada ou tudo, mas não há garantias. O absurdo também pode ser solitário. Para Bauman (BAUMAN, 1998, p. 156), o mal-estar que aflige a sociedade atual vem dessa falta de segurança, da incerteza. Por isso, quando assistimos ao filme de Tarantino, em que soldados escarpam seus inimigos, rimos, ainda que desconcertados. Quando talham uma suástica na testa de um militar, rimos, mesmo que constrangidos. A violência relativiza-se. Nada mais parece estabelecido. O excesso de liberdade individual derrubou as regras que determinavam para onde deveríamos seguir e como agir. Sem rumo ou bússola, rimos do grotesco, do absurdo, desdenhando da lógica.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000
- ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008
- BASTARDOS Inglórios**. Direção: Quentin Tarantino. Los Angeles: The Weinstein Company, Universal Pictures, 2009. 2h 33min, son., color. Inglourious Basterds
- BAUMAN, Zygmunt. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego: Tragédia e Comédia**. Petrópolis: Vozes, 1985
- CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010
- CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/7016/teatro-do-absurdo/>>. Acesso em 28 mai 2017
- GANCHÓ, Cândida Vilarés. **Como Analisar Narrativas**. São Paulo: Ática, 2002
- JANKELEVITCH, Vladimir. **La Ironía**. Madrid: Taurus, 1982
- LANDER, Yves. **Ironia Dramática: A participação do público** (fragmentos da edição inédita em português do livro *A Dramaturgia*, de Yves Lavandier). Disponível em: <<http://escrevendofilmes.com.br/a-dramaturgia/ironia-dramatica/>> Acesso em 19 jun. 2017,
- LIPOVETSKY, Gilles. **A Era do Vazio**. Barueri: Manole, 2005
- MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: Unesp, 2003
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 2004
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999
- PLAUTO. **Anfitrião**. Lisboa: Edições 70, 1993
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 1985