

OS TRÊS COPOS DE LEITE MAIS PERIGOSOS DO CINEMA

The three most dangerous glass of milk in the cinema

Isadora Dutra*

RESUMO

O artigo aborda o recurso do *close*, de acordo com a perspectiva teórica de Béla Balázs, na construção do suspense nos filmes *Suspeita*, de Alfred Hitchcock, *Laranja Mecânica*, de Stanley Kubrick e *Bastardos Inglórios*, de Quentin Tarantino, a partir de cenas em que o elemento cênico do copo de leite participa da tensão da narrativa.

Palavras-chave: Cinema. Suspense. Close. Béla Balázs.

ABSTRACT

The article discusses the expedient of close according to the theoretical perspective of Béla Balázs to set up the thriller in Alfred Hitchcock's *Suspicion*, Stanley Kubrick's *A Clockwork Orange* and Quentin Tarantino's *Inglorious Bastards* as from the scenes in which the scenic element of the glass of milk participates on the narrative tension.

Keywords: Cinema. Thriller. Close. Béla Balázs.

* Doutora em Teoria da Literatura. Professora no Programa de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade (Uniandrade) – Curitiba).

E-mail: isadora13d@gmail.com.

Revisor técnico (ABNT): Carlos Franco.

Revisor de texto: Verônica Dantas Meneses.

Data da submissão: 23/8/2016.

Data do aceite: 15/10/2016.

Na abertura do filme de 1971, de Stanley Kubrick, *Laranja Mecânica*, a câmera se afasta do rosto do personagem Alexander DeLarge e revela o copo de leite que ele bebe com seus companheiros, os drugues, no Kolova Milkbar. Ao leite moloko pode ser adicionado *vellocet*, *synthemesc* ou *drencom*. Alex bebe o *moloko plus drencom*, que aguça os sentidos e o deixa pronto para os atos de *ultraviolência* que se seguem à cena.

No filme de Quentin Tarantino *Bastardos Inglórios*, de 2009, o comandante da SS, Hans Landa, prefere um copo de leite ao de vinho oferecido pelo camponês LaPadite. Landa aguarda que uma das filhas do camponês sirva o leite e bebe de um só gole. É servido novamente e começa o interrogatório de LaPadite; o copo de leite está entre os dois. A seguir, acontece o assassinato da família judia, escondida debaixo da casa, metralhada pelos soldados nazistas.

De repente, a luz vinda de uma porta que se abre ilumina o chão e aparece a sombra de um homem carregando um copo. O ambiente escurece novamente, e o personagem Johnnie Aysgarth de *Suspeita*, filme de 1941, de Alfred Hitchcock, aparece com o copo de leite. Ele sobe a escada, levando o leite para a esposa, que o aguarda no quarto, com olhar tenso. Johnnie coloca sobre a mesa o copo de leite que ela suspeita estar envenenado.

Nos três filmes citados, o copo de leite funciona na narrativa como um elemento de tensão. Em Hitchcock, o copo de leite assume, inclusive, o papel de arma do crime do ponto de vista da suspeita da protagonista. Em Kubrick e Tarantino, o objeto tem relação com os desdobramentos violentos das cenas: no primeiro, o copo de leite é instrumento da violência já que “o deixa pronto” para agir, nas palavras do personagem narrador; no segundo, o copo de leite adia o desenrolar da ação, intensificando a tensão da cena, e, a partir daí, funciona como índice de perigo e violência. O copo de leite está, portanto, no cerne do suspense, associado a momentos de grande tensão ou violência.

Com o rosto enquadrado no plano fechado, o personagem Alex (*Laranja Mecânica*) olha em direção à câmera de baixo para cima. Percebe-se sua respiração, e ele tem o olhar fixo, agressivamente desafiador, quando leva o copo de leite à boca. Os drugues repetem o mesmo olhar ou têm ar perdido, alienado. Eles também bebem o milk plus. A cena continua com um movimento de câmera que tem valor descritivo, partindo do *close* ao plano geral, numa sequência sem cortes, apresentando o protagonista e seu contexto social.

Alex tem os pés apoiados em uma manequim feminina que serve de mesa. Outras bonecas estão espalhadas pelo lugar em posição exposta. O corpo

feminino, simulado pelo manequim, serve de objeto utilitário. As paredes e o chão são negros em contraste com as roupas e manequins brancos, e os detalhes em cores vivas fazem referência à estética da *Pop Art*. O cenário bizarro combinado à versão eletrônica da música tétrica do funeral da rainha Maria (composição de Henry Purcel, na versão de Wendy Carlos) criam uma atmosfera sombria e estranha.

A câmera revela que Alex e os drugues estão sentados no fundo de um longo corredor negro repleto de manequins brancos onde todos bebem o *moloko plus*, leite adicionado de droga. O aspecto sinistro da cena na leitaria é intensificado pela fala de Alex, que gera expectativa em relação ao que vai acontecer e causa estranhamento com seu vocabulário próprio, a linguagem “nadsat”, criada pelo escritor Anthony Burgess, no romance de 1962, que deu origem ao roteiro do filme de Kubrick. O movimento de câmera descreve os personagens, seus modos e suas vestimentas, os objetos e o cenário. O personagem anuncia os seus próximos atos de “ultraviolência”, e a cena inicial encerra.

Tal cena serve de introdução ao universo caótico e sinistro da diegese. A abertura lança o espectador diretamente numa atmosfera que exprime tensão, mesmo se a ação propriamente dita ainda não iniciou. A seguir, a tensão é intensificada pelo desenrolar de uma sequência de crimes violentos cometidos pelos drugues. Trata-se de um mundo dominado pela violência perpetrada em cadeia de modo que todos assumem a posição de algoz ou de vítima. Os atos de violência são difundidos de indivíduo para indivíduo, como fazem os drugues, na sequência de espancamentos, roubos e estupros que praticam pela cidade, e também do Estado para o indivíduo, como acontece através do Método Ludovico, aplicado em Alex como forma de refrear seus impulsos destrutivos e que o submete a um processo violento de lavagem cerebral, transformando-o, posteriormente, em vítima semelhante às suas.

A violência em *Laranja Mecânica* é um método de coerção por parte do Estado e uma forma de entretenimento por parte do indivíduo. Do ponto de vista dos drugues, a “ultraviolência” significa diversão. Nesse sentido, a violência é fonte de prazer no universo urbano mecanizado e alienante dos personagens. O leite está diretamente relacionado à violência a partir da fala de Alex que informa, na primeira cena do filme, que o leite *plus drencom* prepara para atos violentos. O leite funciona, portanto, como um dos instrumentos para o exercício da violência como entretenimento.

A bebida branca, repetindo a cor do uniforme usado pelos personagens e boa parte dos objetos em cena, alcança, no filme, sentido simbólico. O leite é marca dos drugues e de sua conduta, que mescla violência e prazer. Além disso, também remete à cadeia de violência que é o substrato das

relações sociais naquele universo, já que a primeira cena situa o copo de leite dentro de uma prática social assimilada pela cultura do mundo retratado no filme.

Ao mesmo tempo, o copo de leite é estabelecido na cena inicial como índice da “ultraviolência”, já que é preparatório da noite de crimes dos drugues. A partir de tal cena, entende-se que o leite antecipa e anuncia eventos violentos. A relação indicial entre o copo de leite e o ato violento também se estabelece em *Bastardos Inglórios*, de Tarantino. O oficial nazista Landa bebe leite antes de ordenar o massacre da família de judeus escondida sob o piso da casa do camponês francês. O tempo em que o personagem pede e bebe o leite estende a ação dramática, intensificando a tensão através do adiamento do desfecho da cena com o violento assassinato.

O comportamento de Landa na cena também mistura violência e prazer na medida em que o gestual exageradamente metódico é combinado à expressão de satisfação do comandante nazista na sua função de caça aos judeus, ideia que fica explícita pelo diálogo com LaPadite, quando ele se vangloria de seu apelido. Os modos do personagem expressam o seu sadismo. O próprio adiamento do desfecho da ação violenta remete a esse traço do personagem, que demonstra, ao longo de todo o interrogatório se comprazer em encurralar o francês.

A cena funciona como um duelo entre o nazista e o camponês. O filme começa com uma cena externa em que aparece o camponês cortando lenha, e uma das filhas estendendo roupa. Num plano geral, a câmera mostra a aproximação dos carros dos nazistas na estrada. Os carros são vistos quando a filha de LaPadite, com um gesto, remove o lençol branco estendido na frente do ponto em que então se vê a movimentação dos nazistas. Esse plano muda o tom bucólico inicial para um clima de tensão que dura todo o primeiro capítulo do filme e que se intensifica no diálogo à mesa, com o copo de leite posicionado entre os dois personagens.

Ainda na cena externa, o camponês lava o rosto como quem se prepara para o embate antes de receber o nazista dentro de casa. A cena interna começa com uma sequência de pequenas ações aparentemente insignificantes: a apresentação das filhas do camponês, a oferta e recusa do vinho, o pedido de leite, o elogio do nazista ao leite e às vacas e o pedido para que as filhas saiam da sala. Todas essas pequenas ações têm uma função: elas atrasam o desenrolar da cena, aumentando a tensão, visível no rosto dos personagens. Além disso, as ações apresentam os personagens, suas características, comportamento e reações. Landa é metódico e apegado a rituais meticulosos como quando prepara a tinta da caneta, momento idêntico aquele em que pede um copo de leite. Ambas as ações, aparentemente sem propósito e banais, estendem a narrativa e geram suspense.

O leite, a partir dessa cena, torna-se marca do personagem Landa, funcionando como um identificador. A cena encontra paralelo em outra cena do capítulo final em que Landa encontra a única sobrevivente da família assassinada no início do filme. Emmanuelle Mimieux, dona de um cinema, é a nova identidade da judia Shosanna Dreyfus no momento em que reencontra o algoz. Nessa cena, ele pede um copo de leite para ela e um café e *apfelstrudel* para si. O diálogo que segue repete a situação de tensão da abertura do filme por conta da possibilidade de revelação da identidade oculta e a expectativa de violência. O copo de leite marca a semelhança entre as cenas como um índice do terror.

A primeira cena com o copo de leite é toda construída com planos que remetem à linguagem do *western*, num jogo de imagens que intercala o primeiro e o segundo planos e o plano médio e *close*, criando tensão sem o uso de câmera lenta. O início da cena dentro da casa é realizado intercalando o primeiro e o segundo planos: em determinado momento, por exemplo, vemos as personagens que falam na sala e, através da janela, em segundo plano, os soldados nazistas que aguardam ordens do lado de fora. A imagem intensifica o clima tenso porque indica a dificuldade de fuga, o encerramento dos personagens dentro da casa. Os fugitivos estão já encarcerados antes mesmo de serem apanhados. Também LaPadite vai sendo, aos poucos, enredado e encarcerado na armadilha do nazista. A sequência de pequenas ações antes do diálogo/duelo, além de participar da tensão, também confere o sentido de encenação que toda a cena assume do ponto de vista do nazista, o que se confirma de modo explícito, no final da mesma, quando ele ordena que o camponês siga a “mascarada”, forjando um diálogo de despedida enquanto os soldados nazistas entram na casa e executam os judeus.

Em Kubrick e Tarantino, o copo de leite está ligado a momentos de tensão, suspense e violência. Efeito semelhante tem o copo de leite que o personagem Johnnie carrega ao subir a escadaria, no filme de Hitchcock. A mulher, Linda McLaidlaw, desconfia que o marido seja um assassino e que o leite esteja envenenado. A cena do copo de leite é colocada entre dois planos da mulher no quarto com o rosto tenso, aguardando a chegada do marido. Vê-se Johnnie com o copo a partir de um ângulo superior em um movimento de câmera que o acompanha desde o momento em que vemos sua sombra no chão até o ponto em que ele alcança o topo da escada e o plano encerra com um *close* do copo de leite.

Hitchcock usa a estética *noir*, construindo a cena com grande contraste de claro e escuro e intensificando o suspense pela referência ao gênero e interferência da iluminação. Quando Johnnie sobe a escada com o copo de leite não se vê seu rosto encoberto pela sombra. Seu corpo também é uma mancha escura na cena. Ao contrário, o leite dentro do copo é o

ponto mais claro, de modo que a atenção se volta ao branco do objeto, culminando no *close* do final da sequência. O suspense da cena tem como elemento-chave o copo de leite, destacado no plano através de dois recursos técnicos: a iluminação e o *close*. O copo de leite é o ponto mais iluminado da cena. O branco do copo se contrapõe à massa escura que domina a maior parte do plano.

Não é possível, ao longo do trajeto, que o personagem Johnnie percorre, em nenhum momento, perceber a sua expressão. O verdadeiro personagem da cena é o copo de leite. Johnnie é apenas uma sombra no chão e um vulto subindo a escada, enquanto o copo de leite é o ponto central da cena, em vista da luz, mas também pela distribuição dos objetos desde o plano médio que antecede o *close* no final da sequência. Depois de subir a escada, o copo branco aparece bem no centro do enquadramento. Sendo o elemento mais claro da cena, o copo aparece em contraste com o lado esquerdo completamente negro, em que o terno escuro do personagem se funde com as sombras do cenário. Aparece apenas parte do corpo de Johnnie, ficando a cabeça fora do enquadramento nesse momento. Toda atenção se volta ao leite que é trazido à proximidade máxima do olhar pela posição da câmera, o copo chegando até ela.

Para filmar tal cena, Hitchcock iluminou o copo de leite de dentro para fora, usando uma lâmpada dentro do líquido. Desse modo, ele criou um ponto luminoso central na cena, o qual corresponde também ao ponto central espacial no enquadramento final. Além disso, em termos narrativos, o objeto está no centro da trama, nesse trecho concentrada na evolução da suspeita da mulher, que faz do copo de leite a arma do crime. O suspense está vinculado ao copo de leite: Estará ou não envenenado? Johnnie é ou não é um assassino? Toda tensão da cena, Hitchcock lançou sobre o copo de leite. Se Johnnie é assassino, o copo de leite antecede o momento do crime e significa a morte da personagem Linda. Portanto, o copo de leite também está associado à morte, à violência, ao crime e assassinato.

Diferentemente do que ocorre em Kubrick e Tarantino, a tensão em Hitchcock vem antes da suspeita, como diz o próprio título do filme, do que da violência em si. O suspense gira em torno da expectativa do crime e nisso o copo de leite é o elemento essencial. A cena do copo de leite em Hitchcock inicia no plano geral, com ângulo superior e termina com um *close* do objeto, que é o ponto-chave da narrativa nesse momento, o objeto da suspeita. O destino de personagens depende daquele copo de leite. Em Kubrick, a câmera faz o caminho inverso: parte do *close* ao plano geral, mas tanto em Kubrick quanto em Hitchcock, o movimento de câmera põe o copo de leite em evidência. Ao final da cena de *Suspeita*, percebemos que a câmera acompanhava antes o copo do que o personagem Johnnie. A câmera é posicionada justo em frente ao copo: no momento final, o

objeto encara a câmera e faz o espectador não se furtar à ênfase que este recebe na cena e na narrativa. O movimento de câmera, na abertura do filme de Kubrick, parte do *close* e, em certo momento, combina o rosto de Alex e o copo de leite no mesmo enquadramento.

No mesmo plano, vê-se a face ameaçadora de Alex e a parte superior do copo de leite logo abaixo de seu rosto. A cabeça do personagem e o copo aparecem no centro da imagem. O copo vai subindo e é levado à boca ao mesmo tempo que o movimento de câmera continua. Vê-se Alex bebendo leite, ladeado pelos drugues. A câmera afasta-se mais e percebe-se que todos vestem as mesmas roupas e também bebem leite. O branco do copo combina com o branco das roupas e dos objetos do cenário, e o sentido de pureza ou de paz, convencionado para a cor branca, é contrariado pelos eventos subsequentes de violência.

Aos poucos, o *travelling* afasta a câmera do grupo dos drugues e vê-se o cenário ao mesmo tempo que a voz de Alex começa a narração, explicando a função do leite. O leite está em perfeito acordo com o rosto do personagem na abertura quando face e objeto são combinados no mesmo enquadramento: o copo de leite é ameaçador como a expressão de Alex. O copo de leite significa perigo, é indicativo e incitativo da violência nos atos do personagem. O objeto é uma extensão e, ao mesmo tempo, um incentivador da agressividade de Alex, já que prepara para a “ultraviolência”. É também uma arma à proporção em que é um aditivo da ação violenta.

Se em Hitchcock o copo de leite é o elemento principal da cena, em Kubrick, o copo de leite é mais um elemento que compõe o repertório cultural e faz parte do contexto do personagem. O movimento de câmera e o *close* participam, em Kubrick e Hitchcock, da construção do copo de leite como elemento de perigo. Na abertura de Kubrick, há ainda a combinação do *travelling* com a trilha sonora e o aspecto bizarro do cenário. Na cena de Hitchcock, *travelling* e *close* dialogam com a iluminação para criar o suspense. Já na cena de Tarantino, entre os personagens Landa e LaPadite, a tensão reside na linguagem dos planos. Enquanto Hitchcock recorre à iluminação característica do gênero *noir*, Tarantino, entre as várias referências cinematográficas que fazem parte do seu estilo de colagem, faz referência ao gênero *western*. Em *Bastardos Inglórios*, ele cita sobretudo o *spaghetti western*, de Sergio Leone, tanto na composição dos planos como no ritmo narrativo. A tensão da cena do interrogatório é construída a partir dessa linguagem, estabelecendo, na abertura do filme, o duelo inicial entre o algoz e suas vítimas, papéis que se invertem nos duelos seguintes, no desenrolar da narrativa.

A cena do diálogo entre Landa e LaPadite é construída a partir de um jogo de planos médios com planos fechados que cria tensão sem o uso de

câmera lenta. O diálogo é, na verdade, um duelo *western*. Quando Landa pede permissão ao camponês para passar do francês ao inglês na conversa, inicia o jogo de perseguição entre os dois. Falar em inglês, a cena revela depois, é uma estratégia de encenação do nazista não para LaPadite, mas para a família de fugitivos. Enquanto explica o seu trabalho de perseguidor de judeus, Landa prepara a caneta como quem prepara a arma. Segue uma sequência de perguntas sobre a família Dreyfus e, no momento em que o camponês começa a relatar o nome e a idade dos membros da família, um movimento de câmera revela o esconderijo dos judeus, debaixo dos seus pés. Justamente quando ele nomeia cada um a câmera revela a família escondida e passa para planos mais fechados, criando uma atmosfera de quase intimidade que aponta à proximidade dele em relação aos judeus perseguidos. O rosto do camponês transparece a relação afetiva que existe entre eles.

Quando Landa explica o gosto que tem por seu apelido, “caçador de judeus”, ele faz uma comparação entre os soldados alemães e os judeus, usando a imagem da águia para os primeiros e a do rato para os segundos. Essa metáfora é a imagem que atravessa todo filme nos jogos subsequentes de perseguição. Durante esse trecho do diálogo, Landa começa a encurralar o francês até a confissão. É um jogo de caça e caçador, de acordo com o apelido do nazista. Os planos ficam cada vez mais fechados e curtos, de modo que o ritmo visual da narrativa se acelera, ao modo de Leone. Do plano mais aberto em que aparecem os dois personagens com a mesa e o copo de leite entre eles, Tarantino vai ao *close*, enfatizando a tensão expressa nos olhos do francês e o olhar persecutório do nazista.

Por fim, o nazista formula a questão que está implícita desde a chegada dos carros dos alemães no plano geral do começo do filme: ele pergunta se LaPadite está escondendo inimigos do Estado. Sob ameaça, LaPadite, com o rosto desfigurado, confessa e aponta para o piso onde estão os Dreyfus. A confissão acontece a seguir, no plano mais fechado da cena, no pico de tensão, gerada a partir dos planos curtos e fechados que culminam com o *close* nos olhos. A fragmentação da cena com planos típicos do *western* cria o suspense da narrativa. A fragmentação tem o efeito de estender o tempo da ação exatamente no momento do duelo, intensificando a tensão. O cineasta ainda combina a música intensa no desfecho da ação. Após a confissão, a música recomeça, intensa, encaminhando a cena para a conclusão: a sequência de tiros dos soldados nazistas sobre os judeus.

Nas obras dos três cineastas, o recurso do *close* tem papel importante na construção do suspense nas cenas envolvendo copo de leite. Em Hitchcock, o copo de leite é protagonista do *close*; em Kubrick, divide a cena com o rosto do personagem e, em Tarantino, passa-se do plano geral com o copo

de leite, elemento aparentemente banal, mas que carrega a cena de tensão através do adiamento do desfecho, para o *close* dos olhos dos personagens. O jogo de planos abertos e fechados, de maior e menor duração, que compõem o ritmo narrativo em Tarantino incluem o *close* como recurso-chave de tensão, o que, em Hitchcock, é alcançado através da combinação de *travelling*, *close* e iluminação e, em Kubrick, de *travelling*, trilha e cenário (um *travelling* que parte do *close*). Nas três cenas, o copo de leite, objeto do cenário, é um intensificador desse efeito em razão do que passa a significar dentro do contexto das narrativas, sendo o *close*, portanto, um elemento-chave nas três cenas.

O teórico formalista Bela Balázs (2010), em suas obras sobre o cinema dos anos 20 e 30, faz uma reflexão a respeito do *close* como a transformação mais radical da distância na linguagem cinematográfica. Sua teorização do *close* faz parte do estudo em torno da função da expressão facial no cinema, um dos tópicos da obra de 1924, *The Visible Man*. Balázs (2010) entende a expressão facial como forma de manifestação lírica no cinema, mas também como um meio de retratar a ação externa com recursos da fisionomia da face humana. A partir da análise de atuações faciais como as de Lilian Gish e Pola Negri, o autor húngaro identifica, na expressão facial, uma habilidade exclusiva, pois a face é capaz de reproduzir o tempo original dos sentimentos, algo que as palavras não podem fazer. Além disso, ele aponta ao potencial polifônico da expressão facial, já que o rosto humano pode apresentar várias emoções simultaneamente e “as relações entre essas diferentes emoções é o que cria uma rica amálgama de harmonias e modulações”. (BALÁZS, 2010).

O ponto alto da expressão facial no cinema e o que o distingue do teatro, entre outros fatores apontados pelo autor, é o *close-up*. Se a fisionomia não é exclusividade do cinema, é com o *close* que ela alcança outro nível de importância. Tal recurso é a condição técnica da arte da expressão facial. O que o *close* faz com a face é isolá-la de qualquer contexto que distraia a atenção e, assim, fornece um meio privilegiado de leitura da mesma. Quando um rosto toma a tela por um momento no filme, ele é bem mais do que um detalhe da cena e do drama, tornando-se um todo que contém o drama inteiro. No *close* da face, está a *essência*, segundo o autor, do drama todo.

A reflexão acerca do *close* da face em Balázs (2010) lembra a devoção de que fala Barthes (2001) em relação ao rosto de Greta Garbo na célebre cena final de *Rainha Cristina* (1933). O teórico francês fala em máscara absoluta ao se referir à expressão facial da atriz sueca na obra de Rouben Mamoulian. O comentário de Barthes (2001) segue outra direção, mas remete àquela atenção completa, sem distrações, a que se refere Balázs (2010). Barthes afirma que a cena final com o *close* do rosto de Garbo faz

com que o observador, literalmente, se perca na imagem de um rosto humano. O sentimento de perda surge como resultado dessa aparência de máscara perfeita, que ele vê no rosto da atriz, uma espécie de “estado absoluto da carne” e, ao mesmo tempo, uma face-objeto, um absoluto de perfeição e efemeridade, semelhante à máscara de maquiagem branca de Chaplin. Barthes (2001) vê naquele rosto um tipo de ideia platônica da criatura humana, o arquétipo do rosto humano, intensificado pela ambiguidade na diferenciação sexual ainda que não reste dúvida quanto ao gênero a que pertence.

Trata-se de uma face conceitual que marca a transição de uma era iconográfica do arquétipo, no sentido de devoção e reverência, para a fascinação e o encanto pelo *charme* do rosto humano (como o de Audrey Hepburn, no exemplo do autor francês). Balázs (2010) faz referência à mudança de ideal de beleza ao referir-se ao evento excepcional que é Greta Garbo. Tal mudança deixa de lado o que ele também denomina “máscara”, embora em grau menor de abstração do que em Barthes. A máscara em Balázs tem sentido “decorativa” ou “elevada”, mas sempre afastada da beleza cotidiana de apelo popular e, por isso, a “beleza romântica” é justamente sentida como máscara.

Para o autor, a mudança, que levou o cinema a evitar as formas elevadas de beleza (apesar de Garbo), significa uma transformação do valor destinado ao humano. O cinema é, ao mesmo tempo, um documento da mudança de gosto e da passagem de épocas e um influenciador da transformação. A crescente aproximação da câmera em direção ao rosto permitiu alcançar a consciência do surgimento de um mundo diferente nesse quesito. Passa a ser importante na imagem do cinema certa intimidade dos traços, do aspecto do rosto, além da valorização da simplicidade. A linguagem do *close*, junto com outros fatores de época, define a mudança na abordagem cinematográfica da face.

A percepção de Barthes (2001) sobre o *close* do rosto de Garbo expõe aquilo que diz Balázs (2010) a respeito do potencial polifônico e do grau de importância do *close* do rosto humano no cinema. O *close* interrompe o fluxo do todo da narrativa, sem se desligar por completo dele. Ele funciona como uma pausa, uma abertura para a reflexão em torno da multiplicidade por ele evocada de sentimentos e sentidos que não se distribuem de maneira sucessiva, mas de forma simultânea em que as relações tempo-espaço são substituídas pela “pura duração” do *close*.

Na sua obra de 1930, *The spirit of the film*, Balázs (2010) retoma as observações a respeito do *close*, apontando à questão da distância na imagem do cinema e reafirmando a ideia de nova dimensão criada a partir dele. O rosto em proximidade é removido do todo do espaço e transportado para outra dimensão. A relação com o espaço marca a diferença entre o

close de rosto e o de objeto. A nova dimensão criada pelo *close* de rosto não acontece com o objeto, pois o sentido da existência desse depende sempre de um espaço em torno. O objeto significa a sua função no espaço enquanto qualquer parte do corpo humano, separada do todo pelo *close-up*, remete a um ser.

Quando o espectador não vê o espaço em torno de um objeto, ele preenche mentalmente tal lacuna. Isolado do contexto, o objeto perde sentido. Já a face, sobretudo aproximada pelo *close*, faz perder a noção de espaço e de contexto como naquela perda de que fala Barthes (2001). A expressão contida num rosto é o seu significado sem precisar de contexto espacial. Balázs (2010) afirma que “a expressão existe sem precisar da explicação”. Isso acontece porque o que se vê na face é algo que não existe no espaço: emoções e pensamentos.

Por isso, a nova dimensão de que fala Balázs (2010) é a própria fisionomia. Revelada pelo *close*, a fisionomia tem relação com o maior interesse pelo drama interno no cinema. O rosto manifesta a ação interior, o qual não toma lugar numa dimensão espacial. Portanto, apesar de ligado à narrativa, o *close* de rosto tem vida própria, existe por si mesmo porque aborda o que de maior interesse pode haver para a arte, a dimensão interior do humano. Cada detalhe no *close* do rosto, o movimento de um músculo, o girar dos olhos, aponta para um *pathos* e significa um elemento da personalidade e a marca da experiência emocional. O *close* favorece a observação do detalhe, mas não se restringe a isso. O *close* funciona como ênfase que carrega de sentidos aquilo que é retratado.

Trata-se de um detalhe significativo, carregado de sentidos pela condução da imagem. O autor também identifica no *close* o poder de estabelecer, entre espectador e detalhe retratado, certa conexão sentimental sem que perca a objetividade e o tom impessoal. Pelo *close* o espectador é tocado sem cair no sentimentalismo. O sentido simbólico dos elementos retratados na tela nascem da interação do espectador com o filme. Portanto, o *close* e o poder simbólico que dele emana estão diretamente ligados a um processo interpretativo que parte da observação do detalhe. O recurso do *close* propõe ultrapassar, porém, a mera observação, pois ele significa. Com o *close*, o cineasta guia o olhar, aponta e enfatiza pontos de sentido do filme. Além da função enfática, esse recurso desempenha o papel de ambientação, participando da criação de uma atmosfera específica para o filme. Nesse sentido, o *close* de objetos também é capaz de constituir uma fisionomia tal como o *close* de face humana. A paisagem, por exemplo, também é fisionomia.

Os detalhes da paisagem, capturados em *close*, participam da construção de uma atmosfera e do clima dos eventos narrados. A fisionomia de objetos pode funcionar ainda como elemento que exala *premonição*, nas palavras

do autor, em relação aos eventos futuros da narrativa. A ênfase que o *close* lança sobre um objeto no filme carrega-o de possibilidades de sentido, antes de mais nada, apontando ao seu valor de significado. O *close* indica que aquele objeto retratado tem função na narrativa, criando uma expectativa em relação a ele e às futuras ações. O *close* de objeto pode, dessa forma, gerar um clima de tensão, de suspense em torno da participação do mesmo no desenrolar da narrativa. Ele cria, portanto, uma atmosfera e uma expectativa. O entendimento do *close* por Balázs (2010) tem semelhança com o célebre princípio dramático tchekoviano, segundo o qual um objeto citado, uma arma, por exemplo, deve ter uma função e ser indispensável na narrativa de modo que seu significado vai além dele mesmo: é o objeto potencializado de sentidos.

É o que acontece nos três filmes citados. Quando Alex informa, na abertura de *Laranja Mecânica*, que o leite “prepara” para a ultraviolência, ele faz confirmar o potencial de sentido que o *close* já conferia ao objeto. O copo de leite anuncia, gera expectativa de que algo violento vai acontecer, e sua importância na narrativa é sentida pelo espectador pela ênfase do plano e a gravidade geral da cena. O copo de leite de Landa, na cena do duelo com LaPadite, em *Bastardos Inglórios*, adia a ação e, assim, constrói a ambientação tensa da narrativa. O copo de leite de *Suspeita*, que Johnnie leva para Lina, é o ponto central da atenção naquele momento da narrativa, significando uma bifurcação nas possibilidades de desfecho: pode estar ou não envenenado, pode significar crime e morte ou o mero engano da protagonista. A ênfase em torno do copo de leite, dada pelo *close* de objeto (Kubrick e Hitchcock) ou pela sequência narrativa combinada com *close* de face (Kubrick e Tarantino) cria uma expectativa dentro do contexto da narrativa e amplia as possibilidades de sentido do objeto, passando a significar algo além de sua existência como mero objeto.

A partir de uma visão fenomenológica do filme, combinada com a prática hermenêutica, Balázs (2010) expande, portanto, o conceito de fisionomia para qualquer elemento da diegese fílmica. Nesse sentido, o objeto também possui “vitalidade e significado”. A coisa, para Balázs (2010), tem face. Tudo carrega uma fisionomia viva e, por isso, o uso do termo não se restringe às características da face humana. É o *close* que permite ao objeto alçar o *status* de fisionomia pela convocação do espectador à atividade interpretativa. Assim, o objeto também se reveste de carga simbólica. O objeto carrega-se simbolicamente no filme porque a própria percepção é simbólica, na medida em que exige o engajamento imediato das referências mentais do espectador no momento da apreensão da imagem e no processo hermenêutico.

O *close-up* tem, portanto, na visão de Balázs (2010), papel central no cinema, sendo o verdadeiro “terreno” do filme. O *close* lança o filme para

outra temporalidade e não é apenas um momento que interrompe o desenvolvimento temporal da narrativa. Decorre precisamente daí, na visão do autor, o potencial utópico e lírico da mídia cinematográfica, capaz de superar o caráter reificante da cultura de massa. O *close* transfere o representado para o tempo-espaço da poesia. O *close* da face, principalmente, assume para o autor o *status* de espaço estético privilegiado (e não a montagem) em vista da simultaneidade na expressão. O amálgama de sentimentos simultâneos que um rosto é capaz de expressar é a origem da nova experiência emocional que a mídia-cinema permite. A temporalidade distinta do *close* manifesta-se nessa simultaneidade que provoca uma reorganização temporal através da qual passado e futuro se fundem. O efeito da simultaneidade temporal na percepção é polifônico. Desse modo, o autor estabelece analogias entre o *close* de face no cinema e a poesia, mas também com a música.

São dois os aspectos que definem a temporalidade distinta do *close*: a simultaneidade combinada com o tempo de duração das emoções retratadas, que corresponde ao tempo original dos sentimentos, ao seu ritmo interno. Tal característica temporal resulta na polifonia de sentidos. O *close* não remove a face retratada do fluxo do tempo, mas lança o olhar do espectador para outra temporalidade, essa do objeto subjetivo que é a experiência emocional. É disso que se trata a temporalidade específica que o autor credita ao *close* e da qual surge a polifonia do filme e seu potencial transcendente. A concretude da imagem da face, tornada espaço, remete àquilo que é a própria “substância da vida”: o movimento interno das emoções. Dessa forma, o *close* constitui também uma espacialização do tempo.

O espaço-tempo do *close* transforma a substância da imagem porque nos lança à experiência do tempo interno, do ritmo das emoções, do devaneio mental, do sonho através de nova dimensão temporal que é a própria experiência emocional. Por isso, o *close* transcende o todo da narrativa de modo simbólico, lançando sobre toda a narrativa possibilidades de sentido, ao mesmo tempo que absorve e contém em si a essência da narrativa.

No *close* da cena inicial de *Laranja Mecânica*, tem-se, no plano, ao mesmo tempo, rosto e objeto, ambos elevados ao seu potencial simbólico. O rosto desafiador de Alex, tendo na frente o copo de leite, intensificador da violência, contrasta com outro *close* da parte final do filme, na cena da sua tentativa de suicídio. Dessa vez, o *close* revela um rosto em agonia e desespero ao ouvir a 9ª sinfonia de Beethoven que, por conta do Tratamento Ludovico a que foi submetido, causa em Alex profunda repulsa e mal-estar. O personagem tem as mãos sobre as orelhas e o rosto desfigurado pela angústia. A seguir ele salta pela janela.

Alex está, nesse ponto do filme, em situação inversa a da cena inicial, em que seu olhar é de desafio, de ameaça. A partir do tratamento psiquiátrico, ele sofre um processo de objetificação de si mesmo, passando, conseqüentemente, de algoz à vítima. A fase do tratamento só inicia, porém, depois da cena da traição dos drugues, a qual retoma a presença do leite. Com uma garrafa de leite, Alex é atingido no rosto no momento da fuga da casa da mulher dos gatos e capturado pela polícia. O leite, ativador de seus impulsos violentos, dirigidos às mais variadas vítimas, inclusive aos companheiros drugues, na disputa pela liderança do grupo, agora funciona como a arma que o derrota. Capturado, Alex enfrenta primeiro a punição pelos seus crimes na cadeia e, depois, o Tratamento Ludovico, que consiste num processo intenso de tortura e lavagem cerebral.

Durante o tratamento, o personagem é amarrado diante de uma tela na qual são projetadas cenas violentas de forma que ele não tem controle do próprio corpo e do olhar, obrigado, por um instrumento que mantém seus olhos abertos, a ver o que se passa na tela. Ele é tolhido de sua vontade pela amarração e também pela medicação que faz parte do tratamento e lhe causa náuseas diante de imagens de violência. Nesse processo, Alex deixa progressivamente de ser sujeito e passa a ser objeto. Quando “curado”, antes de deixar o hospital, ele é tratado como objeto ao ser colocado no meio de um palco para ser apresentado à comunidade política e científica como resultado positivo do experimento. Tornando objeto, Alex é substituído na vida dos pais como se fosse mais um móvel da casa. De volta às ruas, ele passa de algoz à vítima de suas antigas vítimas.

Na cena do reencontro com o escritor espancado por Alex, ele é nomeado por esse de “vítima”. A vitimização de Alex começa com sua nova condição de objeto, que o iguala ao modo como via e tratava suas próprias vítimas. A narrativa de Kubrick aponta, assim, à violência de uma sociedade que transforma sujeitos em objetos numa existência sem propósito dentro de um contexto autoritário e alienado. A ideia de objetificação dos seres está expressa, por exemplo, nas mesas-manequins que transformam a imagem do corpo feminino em objeto funcional. A imagem do corpo-objeto perpassa todo o filme, recorrente no quadro na parede do quarto de Alex e nas obras da sala da mulher dos gatos. Sobretudo, o corpo feminino é tornado objeto dentro da narrativa, não apenas nas suas representações como no tratamento dispensado pelos drugues às personagens femininas, principalmente através da cultura de estupro.

O Tratamento Ludovico é parte do avanço do sistema político-totalitário denunciado pela fala do escritor na cena do reencontro com Alex. O tratamento é a expressão da violência do Estado sobre o indivíduo. Uma violência praticada através de tortura e que resulta no sujeito reificado. A

sociedade em que ele vive reproduz uma cadeia permanente de violência em que vítimas e algozes permutam seus papéis o tempo todo.

O tema do filme, essa cadeia de violência se perpetuando em todas as direções da experiência social (horizontal, de indivíduo para indivíduo, e vertical, do Estado para com o indivíduo e também do indivíduo para com o Estado por meio de ação corrupta desvinculada da coletividade), contrasta, até certo ponto, com o cenário repleto de cores vivas, festivas, quase cômico e também com a trilha sonora em certos momentos alegre, simpática como na cena da invasão da casa do escritor pelos drugues: enquanto Alex espanca e estupra ele canta *Singing in the rain*, fazendo referência à cena do musical com Gene Kelly. Há um evidente choque entre o tema e a atmosfera do filme de Kubrick com o gênero musical. Esse tipo de dissonância é explorado na narrativa do cineasta, combinando elementos díspares como espancamento e sinfonia de Beethoven, por exemplo. As dissonâncias contribuem para o clima bizarro do filme, assim como, por outro lado, diferente do tom cômico, o exagero do cenário por vezes se torna estranho e assustador. A trilha sonora usada em outros momentos é tétrica ou dramática, reafirmando a atmosfera bizarra.

Em ambas as situações, o estranhamento é o tom predominante. O jogo de contrastes e dissonâncias em Kubrick aponta ao absurdo do ato violento tornado banal, insignificante e, por isso mesmo, é assustadora a imagem da sociedade narrada, em que a violência é entretenimento tanto no discurso quanto na ação da personagem. O chute de Alex no ventre do escritor, por exemplo, é como um passo de dança, o espancamento é uma coreografia, um "horrorshow", no vocabulário dele. A violência tem apelo visual em seu aspecto coreográfico, é para ser vista, como um *show*. Assim, médicos, cientistas, policiais e políticos que assistem a Alex ser transformado em vítima se regozijam com o espetáculo violento. A violência continua entretenimento, além de instrumento político.

A combinação música e cenário com o tema violento do filme gera expectativa tensa como na cena inicial, em que a música tétrica, acrescida ao movimento de câmera e ao cenário exótico cria a sensação de espera por algo terrível. O *close* de rosto do personagem e do copo de leite intensifica essa sensação de espera. A ação fica em suspenso, à espera de uma continuidade, enquanto o *close* constrói novos sentidos. Ao mesmo tempo, há o suspense em relação ao que vai acontecer e o exercício de percepção dos significados propostos pela imagem do rosto e do copo de leite. Alex e o copo de leite significam a mesma coisa: a violência que domina a narrativa, pois ambos são representantes de uma sociedade caótica e totalitária em que as relações humanas foram reduzidas à disputa de poder pelo viés do ato violento.

Se, na primeira cena, Alex está em posição de superioridade no jogo de poder, em comparação com o *close* da cena do suicídio, em que o personagem passa à posição de inferioridade, sendo torturado e passando a objeto da violência, por outro lado, já está em seu olhar de desafio o seu papel de vítima da alienação a que são submetidos os indivíduos naquela sociedade. Nesse sentido, além da permutação das situações de vítima e algoz, o *close* da abertura do filme funde ambas as posições. O desafio pela violência de Alex é já uma alienação, simbolizada pelo próprio copo de leite. O *moloko drencom* é não apenas o instrumento aguçador da violência do indivíduo, mas, visto mais amplamente, um elemento de controle social.

A vida dos drugues é regulada pelas idas à Leitaria Kolova. O *travelling* da cena inicial, que revela rostos de ares absortos, desligados, distanciados do entorno. Alex e os drugues não fazem nada, não conversam, não olham para os lados, apenas bebem o leite. Há algo mais no olhar de Alex na cena inicial do que apenas desafio. Seu olhar tem relação com o contexto de alienação. Ele é alienado pela cadeia de violência, mas há ainda algo de perturbador no olhar dele: a sombra de uma alteração, de um distúrbio que conduz o seu comportamento, e que é parte de uma sociedade doente. O olhar de Alex sugere, ao mesmo tempo, desafio, agressividade, alienação e reificação. O *close* no olhar de Alex também é uma das marcas do cinema de Kubrick, com seus personagens de olhar psicótico.

A face de Alex e o copo de leite, colocados no centro do mesmo enquadramento, apontam à relação de semelhança que a narrativa estabelece entre personagem e objeto, na medida em que o primeiro acaba tornando-se também objeto, e ambos não passam de instrumentos de violência e de controle social no contexto da narrativa. Assim como o copo de leite, levando em consideração a reflexão de Balázs (2010) sobre o *close*, torna-se fisionomia, no contexto narrativo de *Laranja Mecânica*; pode-se pensar no efeito inverso: o da face que se objetifica, torna-se igual ao objeto em cena. Alex e o copo de leite são apenas instrumentos de uso político: a narrativa revela na continuidade do filme o que o *close* inicial sugere na polissemia do olhar do personagem e em combinação com o objeto. Mesmo na etapa em que é algoz, ele já é vítima pelo fator alienante, que se confirma no final do filme quando o personagem claramente é usado e manipulado, ao mesmo tempo que também manipula, tornando-se objeto de uso propagandístico. Concluída a narrativa e, através de seu desenvolvimento, ampliado o sentido da violência, o *close* inicial ganha novos sentidos, como o da semelhança de *status* entre Alex e o leite, ambos fisionomia e objeto ao mesmo tempo, e assume aquele poder de síntese da obra de que fala Balázs (2010).

O jogo entre algoz e vítima é o fundamento das reviravoltas narrativas em *Bastardos Inglórios*. A partir da metáfora da perseguição entre caça e caçador, águia e rato, proferida pela fala do oficial nazista no diálogo, e da construção dos planos, Tarantino cria, no primeiro capítulo do filme, a estrutura de duelo que permeia todo o filme. A metáfora se repete na posição da câmera com o uso de ângulos inferiores e superiores, que colocam os personagens em relações de inferioridade e superioridade nos sucessivos duelos que compõem a narrativa.

A abertura do filme já remete ao gênero *western* através da fonte dos créditos e da música, parte da trilha sonora de *O Álamo* (1960), dirigido e protagonizado por John Wayne, uma das referências na composição do personagem Aldo Raine, chefe dos bastardos inglórios, perseguidores de nazistas. Tarantino recorre a um tipo de combinação que é recorrente em sua filmografia: combina a música associada a um gênero cinematográfico, nesse caso, o *western*, com uma narrativa de temática completamente diferente: o período da Segunda Guerra Mundial. Desse modo, a trilha sonora cria uma dissonância em relação ao tema. É o que também se vê em outras obras do cineasta: por exemplo, tem-se uma trilha que remete a filmes de *surf* com cenas de violência em *Pulp Fiction* (1994).

A cena anterior à chegada dos nazistas na casa do camponês reproduz o cenário e pequenas ações do universo *western*: a casa isolada no campo, as lides rurais, a mulher que estende o lençol. O duelo entre Landa e LaPadite inicia quando os dois sentam-se à mesa e têm entre eles o copo em que o nazista bebe leite. No plano mais aberto da cena do duelo, tem-se os dois personagens sentados um na frente do outro com posturas, até certo ponto, contrastantes: Landa simula uma posição relaxada, somente contestada pela mão fechada sobre a mesa; LaPadite demonstra expressão corporal mais tensa, igualmente com a mão fechada sobre a mesa. As posturas diferentes indicam a posição dos dois no duelo; Landa está em vantagem e, ao mesmo tempo, o elemento comum – a mão fechada – reforça a ideia de disputa, de luta entre eles. LaPadite está na defesa, Landa, no ataque. Ele é o perseguidor, o caçador, a águia da metáfora que ele tão orgulhosamente refere no diálogo que acompanha a cena exatamente no momento em que o francês serve mais leite no copo. O leite está perfeitamente conjugado com o anúncio do perigo, a caçada de Landa.

A disputa prossegue na imagem dos cachimbos que cada um fuma, novamente deixando LaPadite em clara desvantagem diante do cachimbo hiperbólico de Landa. Essas imagens confirmam a referência ao momento histórico da narrativa – a invasão nazista à França dos anos 40. O personagem Landa aparece nos planos sempre em posição avançada em relação ao camponês. As desvantagens na postura e no cachimbo reforçam

o que o aperto de mão entre os dois, em plano anterior à cena do duelo, já indicava quando Landa tem o braço completamente esticado, enquanto LaPadite tem o braço dobrado de modo que o corpo do outro invade seu espaço. O nazista é apresentado, pela própria composição das imagens, de forma invasiva, agressiva e ameaçadora; o campônes, encurvado, tenso, preocupado, parece oprimido, desconfiado, amedrontado.

O copo de leite aparece na cena como a lembrar os modos de Landa, seu comportamento dissimulado, metódico, em que cada gesto disfarça, mascara e adia suas verdadeiras intenções. Nesse sentido, o copo remete ao caráter ameaçador que emana de Landa e é acentuado pela sua desfaçatez. O copo de leite, sendo mais um dos pretextos de Landa, no pedido que dissimula seu real interesse e preenche a cena com uma conversa corriqueira, aparentemente desprovida de perigo, que expressa seus maneirismos exageradamente metódicos e cínicos no modo como conduz o interrogatório, é mais um elemento (a cena revela depois) da mascarada do nazista. O copo de leite é parte da sua estratégia de caça, mais um componente de toda a encenação que ele impõem ao camponês e, sobretudo, à família de judeus.

No início da cena do duelo, os dois homens, cada qual numa postura distinta, são vistos de baixo para cima, estando o copo de leite sobre a mesa no ponto mais iluminado do plano. Enquanto os homens estão na penumbra, o copo resplandece a brancura, ao lado do outro objeto igualmente iluminado, o quepe do oficial nazista. Pela iluminação, o copo de leite fica associado ao símbolo do nazismo, representado pelo quepe, o que reforça o seu sentido de ameaça e de perigo. A aparência clara, límpida do branco do leite, comumente ligado à pureza, limpeza e inocência, acrescenta sentido, por oposição simbólica, à atitude dissimulada e ao caráter nocivo do personagem Landa, que finge ingenuidade, desconhecimento, se portando de modo inofensivo, mas tramando o tempo todo. O leite reafirma o seu cinismo.

Quando o nazista acende seu cachimbo, a cena tem seu eixo mudado, isto é, o plano passa para o outro lado da mesa. O copo de leite permanece entre os dois homens na imagem. Observa-se que o lado de dentro da casa é apresentado em eixos e planos diferentes, quase completando um giro inteiro em seu interior, reforçando a ideia de encerramento e clausura, presente no jogo de cenas externas e internas e primeiros e segundos planos que compõem o primeiro capítulo do filme conforme apontado. Quando Landa fuma cachimbo, inicia o momento-ápice do duelo. Os planos começam a ficar mais fechados, revelando as expressões distintas na face dos dois homens: agressividade e ataque no alemão; tensão e amedrontamento no francês.

O pico de tensão da cena acontece justamente através do *close* da face dos personagens no desfecho do duelo: o nazista dá o bote, e LaPadite, encurralado, sucumbe ao inimigo, confessando e apontando o esconderijo dos judeus. O *close* das lágrimas de LaPadite e sua expressão de derrota concentram o teor da narrativa, feita de vítimas e algozes, e desvenda, de uma vez por todas, a verdadeira intenção do nazista por trás de suas ações metódicas e de sua encenação. Landa encena ainda o desfecho de sua mascarada antes de chamar os soldados alemães: o copo de leite permanece intacto sobre a mesa, debaixo da luz, como uma marca da presença do mal. O branco iluminado do leite (no momento do massacre) faz oposição ao escuro no interior da casa, no plano seguinte, e da sombra negra do nazista quando se encaminha até a porta aberta, através da qual se vê a judia Shosanna Dreyfus correr em fuga, no final do capítulo.

O copo de leite se estabelece, a partir da sequência desse primeiro duelo, como marca do personagem Landa e de todo o perigo que ele representa. Assim, quando ele reaparece em outra cena do filme, no restaurante em que reencontra Shosanna, agora disfarçada de Emmanuelle Mimieux, a presença novamente do copo de leite remete à tensão da abertura da narrativa. O copo de leite que Landa pede para Shosanna, junto com o seu *apfelstrudel* e café, gera a expectativa de que algo terrível pode acontecer, que ela seja descoberta e capturada.

O diálogo entre Shosanna/Emmanuelle e Landa é um novo duelo em que o copo de leite funciona como índice da violência. O copo também está associado aos símbolos do poder nazista como na primeira cena: no momento em que Landa chega no restaurante, o plano não mostra ainda o personagem inteiro, mas apenas o seu tronco ao lado da cabeça de Shosanna, que está de costas para ele e, ao ouvir o nome do oficial nazista, vira o olhar na direção dele, numa altura logo abaixo da posição das medalhas e símbolos que ele traz no uniforme. O movimento de câmera revela, então, o rosto de Landa que vê Shosanna de cima enquanto o olhar dela revela medo e tensão. Os diálogos da cena repetem a imagem que descreve a reputação de Landa, o caçador de judeus, e o antecede, assim como os símbolos mostrados antes mesmo de ele aparecer por completo. A próxima marca do nazista, ao entrar em cena, é o copo de leite que ele pede para ela.

Nessa cena, tem-se, outra vez, além do duelo, a encenação. Mas agora quem encena é ela, enganando o nazista a respeito de sua identidade. A cena começa com ele a olhando de cima e ela de baixo. Sentados à mesa, a falsa identidade de Shosanna/Emmanuelle deixa-a menos em posição de vítima do que no encontro anterior em que, de escondida, passa à fugitiva, mas sempre na condição de vítima perseguida. Na cena do restaurante,

ela tem uma proteção na falsa identidade e leva a encenação até o final. O nazista, por sua vez, repete as falas (“isso é uma mera formalidade”) e os trejeitos metódicos (o creme para a torta, o açúcar no café) antes de iniciar as perguntas inquisitórias. Os modos educados de Landa, na fala muito polida e nos gestos, contrastam com a expressão dura e agressiva da face, em que cada movimento parece um esforço em dissimular o ódio e o desprezo que, por fim, seus olhos revelam.

Ele fuma também, dessa vez um cigarro, e, nesse momento da cena, tem-se um *close* da face dela, em expectativa tensa, e dele, em que o personagem tem o mesmo olhar inquisidor e a expressão endurecida do duelo com LaPadite no momento em que antecede à sua pergunta derradeira. O *close* da face de Landa tem maior duração, estendendo ao máximo o suspense até o desfecho da cena: dessa vez a mascarada é de Shosanna/Emmanuelle, e a expectativa de violência, anunciada, entre outras repetições, pelo copo de leite, é frustrada. Todos os elementos da cena do duelo com LaPadite estão presentes de novo na cena do restaurante: os símbolos do nazismo, o copo de leite, a conversa banal, o fumo, as frases que se repetem, a situação de duelo, mas, dessa vez, em posições levemente alteradas: o copo de leite não é para Landa, mas para Shosanna/Emmanuelle, por exemplo. Há uma diferença fundamental, porém, que está na nova posição da personagem judia.

Nessa cena, em vez da alternância entre primeiro e segundo planos como no Capítulo 1, o cineasta usa o jogo entre posições inferiores e superiores, mantendo o recurso do *close* para o momento do pico de tensão, repetindo o duelo. Se na cena do duelo Landa/LaPadite, Shosanna esteve todo tempo em posição inferior, debaixo do piso da casa, na situação de clandestina e fugitiva, na cena do duelo Landa/Shosanna/Emmanuelle, ela passa a interagir quase em nível de igualdade em razão da identidade oculta, mas ainda é uma vítima em potencial do nazista, aí residindo o suspense da cena, condição confirmada no olhar de baixo para cima com que olha para o nazista e de cima para baixo com que é olhada por ele. As pequenas alterações na configuração do novo duelo, agora entre Landa e Shosanna, apontam para a transformação da personagem judia que passa de vítima a algoz no desenrolar da narrativa.

O primeiro capítulo é encerrado com a fuga de Shosanna Dreyfus, única sobrevivente do massacre, num plano geral que estabelece relação com o primeiro plano geral do início do filme (cena da chegada dos nazistas). Assim, o primeiro capítulo da narrativa inicia e termina com um plano geral, que contrasta com o cenário interno em que acontece a maior parte da cena da caça aos judeus e que transmite a ideia de clausura, de encurralamento. Os dois planos gerais reforçam a ideia expressa na metáfora

de Landa, o jogo de perseguição e fuga, de vítima e algoz, das relações de poder representadas em cena. O plano geral do desfecho do capítulo significa a escapada da ameaça de morte, a liberdade, naquele momento, a continuidade da vida para a personagem Shosanna. O plano aberto inspira certo alívio, depois da tensão da clausura da cena do duelo, arejando o desenrolar da ação e propiciando uma abertura para possibilidades narrativas na sequência: o “rato” escapou.

Encerrado o primeiro momento da narrativa, o segundo capítulo passa ao trecho da história que dá nome ao filme, apresentando a formação do grupo dos bastardos inglórios. O tópico da perseguição continua, mas, nesse capítulo, invertem-se as posições, agora são judeus que perseguem nazistas: os “ratos” passam a “águias”, e as “águias”, a “ratos”. Tal inversão que a narrativa promove no nível da ação é repetida no nível dos planos das cenas que funcionam como novos duelos. Os personagens judeus são vistos em vários planos de um ângulo inferior, que reproduz o ponto de vista dos nazistas. Dessa forma, o filme indica mudança nas posições de vítima e algoz.

A alternância de ângulos inferior e superior é mantida no terceiro capítulo, que narra a continuidade da história de Shosanna Dreyfus, disfarçada de Emmanuelle Mimieux, dona de um cinema em Paris. Em cena externa, na qual ela troca o letreiro do cinema, são usados os ângulos inferior e superior no diálogo/duelo entre ela e o soldado/herói dos nazistas, Fredrick Zoller. Na composição dos planos, a judia Shosanna/Emmanuelle está em posição superior, ao falar do alto de uma escada, em relação a Zoller, que fala da calçada. Esse plano indica a mudança progressiva de posição da personagem. A transformação da personagem não se dá apenas através da falsa identidade que ela assume em Paris, mas sobretudo na transformação de perseguida a perseguidora.

O jogo de caça e caçador se repete em todas as cenas através dos planos e do conteúdo dos diálogos até o momento final em que Shosanna/Emmanuelle e os bastardos inglórios capturam os nazistas numa armadilha. A mascarada finalmente se inverte em definitivo. Os planos constroem o clima de tensão da narrativa, mas também representam as relações de poder entre os personagens, invertendo essas relações antes mesmo de elas acontecerem no nível da ação. Perpetua-se o jogo de perseguição e também a mascarada do início do filme com Shosanna/Emmanuelle vivendo uma encenação diária, fingindo ter outra identidade; ou com o soldado/ator Zoller, que atua nos filmes de propaganda nazista e encena o herói; ou ainda, com a encenação dos bastardos inglórios quando fingem ser cineastas e profissionais do cinema na estreia do filme de Zoller no cinema de Shosanna/Emmanuelle.

Em relação aos personagens, a mascarada acontece ainda a partir da profusão de referências cinematográficas presentes na composição dos mesmos, tanto do ponto de vista da atuação dos atores quanto da caracterização dos personagens. A encenação acontece no intrincado jogo referencial que os constitui: por exemplo, o tenente Aldo Raine finge ser um dublê chamado Enzo Gornami (referência a Enzo Castellari, diretor italiano do filme de 1978 que, nos Estados Unidos, teve o nome de *Os Bastardos Inglórios*); além disso, a atuação hiperbólica do ator remete de forma paródica à figura de John Wayne, assim como o próprio *spaghetti western* remete parodicamente ao *western* americano. Os atores atuam no filme imitando, de modo cômico, outros atores e, dentro da diegese, seus personagens fingem ser atores, diretores, dublês, citando o tempo todo a arte do cinema. O ator está dentro do ator que finge ser ator.

A mascarada continua ainda no modo de leitura (paródico/ficcional) proposto pelo filme em que cada personagem remete antes a outro personagem do que à figura histórica que representa. Assim, cada personagem é constituído de referências ficcionais, criadas pelo cinema, e não de elementos históricos. Hitler, por exemplo, lembra o grande ditador de Chaplin. Tudo é cinema no filme de Tarantino.

Também há em *Bastardos Inglórios* o filme dentro do filme. *O orgulho da nação*, estrelado pelo soldado/ator Zoller, é a película à que os nazistas assistem dentro do cinema de Shosanna/Emmanuelle. A violência do filme nazista é parte da violência do filme de Tarantino, e o seu espectador se assemelha ironicamente aos espectadores nazistas, e o próprio cineasta, a Goebbels, realizador do filme dentro do filme. Todos são transformados em espectadores da violência e, em sendo espectadores, acabam por ser um tipo de algoz, mas também de vítima da banalização midiática da violência. Como o Alex de Kubrick, estão todos diante da tela que reproduz violência, mas já sem a náusea que acomete o protagonista de *Laranja Mecânica*, apenas com o prazer que se vê no olhar do ministro que impõe o Tratamento Ludovico ou dos nazistas que riem diante da morte de milhares no filme de Zoller.

Por fim, Shosanna/Emmanuelle transforma o cinema num grande crematório para acabar com os nazistas. A categoria do espaço também participa, portanto, do jogo de inversões que atravessa a narrativa de modo que o lugar de entretenimento passa a lugar de suplício, e os nazistas são aqueles que queimam. Enquanto para o Alex, de Kubrick, o suplício vem da própria imagem de violência, sem necessidade da violência em si para que o personagem sofra a consequência do tratamento de interrupção de seus impulsos violentos, o suplício dos nazistas vem não das cenas violentas do filme dentro do filme, as quais são apreciadas sem restrições, mas de nova ação violenta, dessa vez, dirigida a eles pelas suas vítimas.

No entanto, a resposta à violência, tanto em Tarantino quanto em Kubrick, é mais violência: no primeiro, como forma de vingança e, no segundo, por uma contradição do sistema científico-político-social que busca interromper o ciclo violento a partir de um tratamento igualmente violento. Outra inversão que ocorre no nível espacial da narrativa de Tarantino, além do cinema/crematório, se manifesta no corpo dos nazistas através da marca que os bastardos inglórios desferem na testa dos seus capturados: a suástica tatuada na testa inverte a situação de distinção e exclusão antes destinada aos judeus, por meio do uso obrigatório da estrela de Davi no braço e das tatuagens com o número do campo de concentração.

A inversão que define a passagem da personagem Shosanna Dreyfus, vítima da perseguição nazista, para Emmanuelle Mimieux, algoz dos nazistas, coloca em relação a clausura e a posterior fuga do primeiro capítulo com a sequência da vingança, no capítulo final. Tal como LaPadite, ela se prepara para o embate com os nazistas na cena em que se veste para a mascarada da sessão de cinema, que se tornará crematório. A cena da preparação de Shosanna estabelece um paralelo e uma inversão em relação à cena em que era procurada na casa de LaPadite porque agora é ela quem encarcera os nazistas. A ideia de liberdade que o plano geral da fuga, no primeiro capítulo, sugere, em contraposição ao *close* de rosto da personagem embaixo do piso da casa, é confirmada na sequência da preparação no cinema. A abertura do plano, no primeiro capítulo, remete a uma abertura das possibilidades narrativas que desembocam na reviravolta da posição da personagem de fugitiva à perseguidora. Ao encerrar os nazista no espaço fechado do cinema/crematório, Shosanna passa definitivamente à posição de algoz através da vingança, tema recorrente na obra de Tarantino.

Há, portanto, uma inversão na condição da personagem. Através da vingança, a personagem muda de posição na narrativa, confirmando a transformação que o jogo de planos inferior e superior, no diálogo com Zoller, já indicava pela composição da imagem. Há também uma mudança de registro discursivo na cena da preparação da vingança de Shosanna, que lembra visualmente a estética *pop* do videoclip combinada à trilha sonora com música de David Bowie. A narrativa migra do ambiente rústico e rural do *western*, no Capítulo 1, para o universo do *rock* e do *pop*, aliado à estética *noir* do cinema através da iluminação e do cenário. O vermelho do vestido, da bandeira do nazismo, do batom e das unhas é a cor que predomina na cena em que se vê Shosanna/Emmanuelle diante de uma janela que duplica sua imagem no reflexo do vidro (ela assume o papel da francesa, dona do cinema, para vingar a judia fugitiva). Durante a cena, ouve-se a palavra *gasoline* da música de Bowie, antecipando a imagem do cinema/crematório.

Pronta para executar seu plano de vingança, Shosanna/Emmanuelle sai da sala atravessando o chão desenhado por sombras e manchas de luz vista de um ângulo superior num longo *travelling* que conduz o olhar através de todo o caminho percorrido até um balcão de onde ela olha, de cima, a chegada dos nazistas. Do *travelling*, a cena passa a um *close* da face da personagem, intensificado num plano dos olhos perscrutando friamente os inimigos. É o *close* derradeiro da vingança, momento em que a personagem afirma, de forma definitiva, a posição de algoz de seus inimigos, consolidando a transformação progressiva da sua condição de vítima. É o *close* que, combinado com o *travelling*, expressa a volta por cima, triunfal, da vingança minuciosamente planejada, confirmada no olhar sem hesitação e carregado de desprezo.

A imagem do olhar no *close* dos olhos encerra, em si, todo o percurso de Shosanna/Emmanuelle na narrativa: a inversão das posições vítima/algoz é o ponto-final de toda história de vingança. A estética *noir* da sequência da preparação compactua com a nova caracterização da personagem: a de assassina. O tema da vingança é perpassado pelo princípio narrativo da encenação. A dupla identidade da personagem e as constantes encenações ao longo da narrativa lembram que tudo é cinema no filme de Tarantino – os personagens são personagens de cinema ou que remetem ao mundo do cinema – e o próprio tema *vingança* é uma ficção dentro da ficção.

A temática *vingança* é encenada através de uma colagem de diferentes linguagens de gêneros cinematográficos que o cineasta costuma imitar. Trata-se de uma vingança de cinema, que não passa de encenação e não diz de fatos históricos do período retratado no filme: é encenação do impossível. O filme de Tarantino também apresenta a violência em cadeia, como em Kubrick, na medida em que a vingança é perpetuadora da violência que está na origem mesmo do ato vingativo. A vingança é o moto contínuo da violência, em que a vítima se torna algoz e, assim, perpetua a ação violenta. Porém, em Tarantino, a cadeia de violência não tem apresentação bizarra, estranha e assustadora que tem em *Laranja Mecânica*, nem o tom absurdo, assumindo completamente a conotação de entretenimento. O caráter de entretenimento que a *ultraviolência* tem do ponto de vista do personagem Alex DeLarge, no contexto da narrativa, tem significação absurda, se mostrando como despropósito, como algo repugnante do ponto de vista do espectador. O entretenimento de Alex é sintoma de uma sociedade caótica, doente. Em *Bastardos Inglórios*, a violência também tem sentido de entretenimento, expresso no prazer dos personagens em perseguir uns aos outros, mas, sobretudo, na ideia de ação violenta como uma estética fílmica, presente no filme dentro do filme

e na própria filmografia do cineasta e dos gêneros cinematográficos que costuma citar.

No filme de Kubrick, a violência é uma forma de entretenimento para um grupo social específico de delinquentes juvenis e se manifesta também como forma de correção de tal grupo por parte da autoridade num universo distópico. A violência constitui, nesse contexto, um elemento de opressão numa experiência social de desespero e autoritarismo, manifestando-se também num nível simbólico e com apelo crítico. No filme de Tarantino, a violência converte-se em puro espetáculo, numa narrativa repleta de colagens e referências, em que predomina o tom de pastiche. Tudo é cinema, e todos são espectadores da violência, que é transformada em objeto de consumo, em imagem de videoclipe. Nas mascaradas da narrativa, a vingança é abordada como pura encenação, e a violência configura-se como mais um recurso cênico.

O jogo de máscaras dos personagens de Tarantino acentua o efeito de expectativa e tensão das cenas. O copo de leite faz parte da encenação como estratégia narrativa, ao mesmo tempo adiando a ação, criando contrastes de sentido e intensificando o suspense. Assim como o leite, símbolo de pureza, contrasta com a crueldade do personagem Landa, de quem funciona como identificador, a singeleza de aceitar ou ofertar e beber um copo de leite provoca uma dissonância em relação à tensão das cenas em que o nazista pode desvendar o segredo (o esconderijo ou a identidade oculta) do outro personagem em cena (LaPadite ou Shosanna). Essa dissonância e o personagem que oculta algo de outro também fazem parte, pelo menos potencialmente, da narrativa de Hitchcock.

No filme *Suspeita*, o personagem Johnnie tem a tendência de fazer parecer o que ele não é. Já na primeira cena, ele finge ter comprado um bilhete de primeira-classe, quando, na verdade, porta um de terceira-classe. Ele leva a personagem Lina a acreditar que tem uma condição social e financeira que não corresponde, de fato, à sua situação, conforme se revela depois do casamento. Ele também esconde dela que é um jogador inveterado. Por fim, em vista da suspeita de Lina, a narrativa gira em torno da possibilidade de Johnnie ser um assassino e de a arma do crime estar presente no inocente gesto de ofertar um copo de leite. A expectativa acerca da confirmação ou não da suspeita de Lina, construída com base numa série de indícios ao longo do filme, é a estratégia narrativa do suspense de Hitchcock que coloca o copo de leite como ponto-chave da trama, a arma para o crime perfeito.

Progressivamente, a personagem Lina vai confirmando que o marido é um mentiroso e gastador. Além disso, ela entra em atrito com ele quando tenta interferir nos seus negócios. Assim, aos poucos, a personagem passa

a um estado emocional de amedrontamento e desconfiança, passando a ter uma expressão de preocupação. Na cena em que Lina, Johnnie e seu sócio conversam enquanto jogam um jogo de palavras, a imagem revela, através do jogo, os termos determinantes da narrativa: *dúvida* e *assassino*. O suspense do filme vem da dúvida de Lina. A desconfiança em relação a Johnnie se manifesta nessa cena em que a sobreposição das imagens do trajeto que os dois homens planejam fazer de carro e a palavra *assassino* do jogo projetam a imaginação de Lina, que vê Johnnie empurrando o sócio numa falésia.

A suspeita é renovada na cena em que a polícia comunica a morte do sócio de Johnnie. A conversa inicia com Lina sentada na frente dos dois policiais, a seguir, ela se senta em outra cadeira para ler o jornal que lhe entrega o policial com a notícia da morte. Em segundo plano, vê-se o retrato do pai de Lina, o mesmo que aparece na sala da casa da família no primeiro encontro dela com Johnnie quando este quase o derruba da parede. O retrato, agora na casa do casal, não está pendurado, mas no chão encostado à parede. Nesse ponto da narrativa, Lina está por conta com seus problemas com Johnnie e já não conta com a proteção paterna. No momento em que o detetive a informa de que o sócio do marido foi visto com outro homem antes da morte, a câmera inicia um movimento que conduz da imagem em que aparecem o policial e Lina no lado direito para outra em que ela aparece sozinha no plano. O movimento termina num plano mais fechado da personagem com a intensificação da expressão tensa e horrorizada que ela exhibe durante toda a movimentação da câmera.

O olhar do espectador é, antes, conduzido mais pela reação da personagem do que pelo movimento em si, mas esse intensifica o efeito de tensão da cena, justamente por explorar as transformações no rosto da personagem. É o momento da narrativa em que Lina pensa confirmar suas suspeitas. Nessa cena, ela experiencia não a dúvida, mas o horror diante do fato, que acredita confirmar, de que o marido é um assassino. Durante toda progressão de sua suspeita, Lina está sozinha com sua desconfiança, ela não compartilha com ninguém suas suspeitas. O movimento de câmera que descreve seu terror, desapontamento e desesperança indica também a solidão da personagem, isolando-a visualmente da cena. Sua solidão em encarar a suspeita já tinha sido sugerida pelo detalhe do retrato do pai, esquecido no canto da sala, indicando a separação dela em relação à família.

Na continuidade da cena, há, no lado esquerdo do plano, a movimentação dos policiais que se preparam para sair, enquanto Lina permanece imóvel na cadeira, de feições desoladas e alheia à saída dos policiais até se dar conta, novamente, da situação e os acompanhar até a porta. Depois, a personagem anda no *hall* de entrada da casa: vista de cima na amplidão

da casa com passo hesitante, ela parece pequena e está completamente sozinha enquanto atravessa as sombras que desenham o cenário em estilo *noir*. Sozinha, Lina acaba falando com o retrato do pai, tentando formular um argumento que desfaça a certeza que ela tem naquele momento em relação a Johnnie.

Ela se encolhe na poltrona em completo desolamento, quando, de repente, ouve a voz de Johnnie. A figura dele na porta e, depois, sua posição em pé diante dela, que permanece desfeita na poltrona, tem aspecto ameaçador nesse ponto da narrativa em que o espectador acompanha o ponto de vista de suspeita dela. O diálogo que segue não esclarece de imediato que Johnnie não esteve no local em que o sócio morreu, e ele tem nas mãos um romance policial da personagem escritora Isobel Sedbusk (“Murder on the Footbridge”). Johnnie quer saber o que Lina disse à polícia e é somente no telefonema que ele dá à polícia que finalmente diz que não esteve em Paris, onde o sócio foi encontrado morto, pois ficou em Londres.

Essa cena cristaliza o ritmo da narrativa de Hitchcock, que é dado pela oscilação entre a suspeita e a não confirmação definitiva da mesma do ponto de vista da personagem Lina. Ao mesmo tempo que há uma progressiva desconfiança por parte da personagem, nenhuma de suas suspeitas se confirma definitivamente, de modo que ela permanece na angústia da dúvida com breves intervalos de relaxamento quando algum fato contraria aquilo que ela pensa de Johnnie. É o que acontece depois da cena do jogo de palavras em que ela escreve *assassino*, imagina o assassinato do sócio por Johnnie, e, quando chega em casa, encontra os dois ligando o equipamento de som. Ela entra na sala tensa e desconfiada e vê primeiramente Johnnie. Depois, a câmera revela a presença também do sócio e a expressão e o gesto de alívio de Lina.

O suspense do filme decorre do drama psicológico vivido pela personagem Lina, capturada nessa oscilação entre a desconfiança e o apaziguamento da mesma. Mesmo na cena de maior intensidade da suspeita, aquela em que ela recebe os policiais e está certa de que o marido matou o sócio, sua desconfiança não se confirma por completo, já que o detetive informa outro nome que não o de Johnnie como suspeito. Do mesmo modo, no final da cena, quando Lina está desolada na poltrona, ela ouve Johnnie dizer à polícia que ficou em Londres.

No entanto, o ritmo das oscilações é intensificado à medida que os eventos que provocam a dúvida da personagem são recorrentes e acontecem em intervalos de tempo menores na narrativa até o ponto em que a suspeita de Lina é irreversível e ela passa a acreditar que é o alvo de Johnnie. A oscilação entre suspeita e terror/não confirmação e apaziguamento da tensão é manifesta, além dos diálogos, pela expressão no rosto de Lina.

Nesse sentido, o plano fechado do *close* do momento em que o detetive lê o relatório da investigação é o ápice da angústia da personagem. A expressão de horror toma conta do seu rosto, pois, nesse momento, ela vive a suspeita em seu mais alto grau de intensidade. Do ponto de vista da personagem, a suspeita é, nesse ponto, uma certeza. Ao ouvir o nome do outro suspeito, seu rosto apresenta um leve movimento de sobrancelhas, mas a expressão de terror permanece até o fim do plano. Nessa cena, a suspeita está definitivamente instaurada nela.

O livro que Johnnie tem nas mãos durante a cena conta a história de um assassinato numa situação de morte semelhante à do sócio. Decidida a investigar Johnnie, Lina vai até a casa da escritora e, através dela, descobre que Johnnie pegou emprestado outro autor de sua biblioteca que conta assassinato semelhante. A cena do jantar na casa da escritora Isobel alimenta a suspeita de Lina. Durante a refeição, o assunto da conversa, iniciado por Johnnie, é o melhor método para cometer assassinatos sem ser descoberto. Johnnie questiona o médico que está entre os convidados sobre um veneno não rastreável. Em nova conversa com Isobel, Lina fica sabendo que esta conversou com Johnnie sobre uma substância mortífera não detectável que ela pretende usar em um de seus romances.

Lina reforça sua suspeita e fica convencida de que será assassinada por Johnnie. Ela vivencia o auge de sua tensão quando acontece a cena do copo de leite, em que o *travelling*, a iluminação e o *close* final do objeto na sequência, na escadaria, intensificam o clima de suspense. O copo de leite é o ponto-alto desse efeito, no plano em *close* justaposto ao plano do rosto inquieto de Lina no quarto esperando por Johnnie. Ele sobe a escada no escuro levando o copo que, na perspectiva de Lina, constitui a arma perfeita para um crime perfeito: um singelo copo de leite, gentilmente servido pelo marido. O caráter inocente do alimento é acompanhado pela trilha sonora que reproduz a valsa de um dos encontros de Johnnie e Lina, no início do filme, e que pontua a narrativa em momentos de grande tensão e desconfiança dela.

A cena toda é marcada pela iluminação que deixa escura a maior parte do espaço, enquanto o copo de leite destaca-se do todo da imagem pela extrema brancura e luminosidade. Novamente, como na cena de Lina com os policiais, o movimento de câmera, associado à luz, conduz o olhar diretamente para o copo. O personagem de Johnnie não passa de uma silhueta escura no plano. Seu corpo fica completamente integrado ao cenário pela pouca incidência de luz sobre ele, misturando-se à massa escura do espaço. É como se o copo de leite pairasse, ao som da valsa, na escada. A câmera acompanha o deslocamento do copo branco dentro da sombra escura até o topo da escada, o ponto máximo de proximidade do objeto.

O *close* do copo de leite faz do objeto a face da cena. Não se vê a expressão de Johnnie em nenhum momento da sequência. A iluminação apaga seu rosto e praticamente o seu corpo também. O copo de leite assume completamente em Hitchcock aquele aspecto de fisionomia de que fala Balázs (2010). O copo de leite é o protagonista da ação na cena, ironicamente inofensivo e inocente, bailando ao som da valsa, até o “olhar” derradeiro do *close* da sua face perigosa, decidindo o destino dos personagens. O fato de a fisionomia de Johnnie ser incorporada pelo lado escuro do plano e de, no *close*, ter parte do corpo suprimida, reforça a ideia de suspeita na medida em que mantém a ambiguidade do personagem. Ele é o vilão sem se confirmar como vilão ao longo do filme, sendo a questão resolvida apenas no final. A ausência da expressão do personagem na cena mantém sua ambiguidade e papel na narrativa em aberto.

No *close* de Hitchcock, o copo de leite adquire fisionomia viva e confere aquela vitalidade à cena, apontada pelo teórico húngaro, carregando o plano de significado. O copo de leite, transformado em arma pela suspeita de Lina, traz à cena a intensificação do suspense, mas também certa ironia em consequência de seu simbolismo (a brancura, a pureza, a ingenuidade) e de seu deslocamento na cena, acompanhado da música, que assume ares de alegre descontração, enquanto o rosto de Lina, no quarto, se carrega de tensão. A última imagem do plano-sequência do copo de leite concentra a ideia de suspeita que move a narrativa toda, o clima de expectativa em torno do qual gira o suspense do filme. O copo agiganta-se no plano e assume uma fisionomia ameaçadora.

Johnnie entra no quarto e coloca o copo ao lado de Lina. Sozinha no quarto, com o copo na cabeceira, ela encara o objeto no momento em que a música se intensifica, amplificando a expectativa. O copo de leite não é apenas um elemento do cenário que participa da construção de uma atmosfera; seu potencial significativo vai além, transformando-o em personagem através de seu caráter de fisionomia, capaz de criar suspense. O próprio copo de leite torna-se o algoz, em Hitchcock, em razão da carga de significado que lhe confere a protagonista, do ponto de vista narrativo, e o *close*, do ponto de vista da linguagem dos planos. Todo suspense do filme gira em torno da sensação de expectativa, que nunca se confirma de modo definitivo, mas que se renova constantemente. No centro de tal expectativa, no seu ponto-alto, está o copo de leite.

O *close* coloca o objeto exatamente em posição central no plano, tal como em termos de função narrativa ele assume o papel central na trama, simbolizando a suspeita e o perigo que ela supõe. Nesse sentido, o copo de leite, que atinge o caráter de fisionomia, uma fisionomia de ameaça, transcende seu *status* de objeto, passando ao de personagem. O plano em *close* do objeto, nesse contexto narrativo, torna-o uma totalidade em si

mesmo. Daí para frente, no decurso da narrativa, ele não pode mais ser desvinculado da nova carga semântica de que foi acrescido. Seu potencial simbólico expande de forma decisiva e, sendo fisionomia, emana uma *premonição* como diz Balázs (2010). A presença do *close* de objeto como fisionomia cria uma abertura de possibilidades narrativas, a qual gera sentimento de expectativa e, através disso, o suspense da obra: o conteúdo do copo pode estar envenenado (ou não), e cada uma dessas hipóteses desencadeia desdobramentos opostos igualmente possíveis e em suspense.

O copo de leite/fisionomia/personagem de Hitchcock assemelha-se à face como objeto subjetivo da experiência emocional, na medida em que a recepção, a reação afetiva ao suspense, decorre diretamente de sua presença dentro de tais condições de potencialidade simbólica. O copo de leite, no topo da escada, completamente iluminado e branco, em contraposição à massa escura em torno, no jogo de contrastes da estética *noir* do filme, torna-se subjetividade, superando sua objetividade concreta de objeto. Sua fisionomia também faz contraste com seu simbolismo corrente de pureza e inocência. Ele é o perigo dissimulado, como o próprio personagem Johnnie é aos olhos suspeitosos de Lina, ou o metódico Landa com suas mascaradas. O copo de leite assume uma fisionomia ameaçadora como o olhar de Alex, no *close* com copo de leite de Kubrick, ou de Landa, nos planos fechados em Tarantino. Há uma surpreendente expressividade no copo de leite no momento final do *travelling*, com o *close*: ele de fato adquire face.

Nesse sentido, o copo de leite de Hitchcock supera os demais em potencial de tensão e suspense porque o *close* lhe confere fisionomia. A diferença entre o *close* de Hitchcock e o de Kubrick para esse efeito é que o copo de leite, no primeiro, aparece isolado, tendo sido cortada completamente a figura humana do plano, enquanto, no segundo, o leite divide o plano com a face do personagem Alex, de modo que a atenção se volta para o seu olhar perturbado/perturbador, e o copo permanece sendo objeto. Ele também se carrega de significado, mas não se eleva à condição de personagem viva. A experiência emocional do suspense é provocada, no *close* de Hitchcock, pelo próprio copo de leite.

Referências

BALÁZS, Béla. Visible Man e The Spirit of the film. In: *Béla Balázs: Early Film Theory*. Edit by: Erica Carter. Translated by: Rodney Livingstone. Berghahn Books in association with Screen, New York; Oxford, 2010.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

Filmes

Suspeita, 1941 [*Suspicion*] Dir. de Alfred Hitchcock. Produção: EUA. Roteiro: Alma Reville, Samson Raphaelson, Joan Harrison. Duração: 99 minutos. Elenco: Cary Grant (Johnnie), Joan Fontaine (Lina), Nigel Bruce (Beaky), Sir Cedric Hardwicke (General McLaidLaw), Dame May Whitty (Sra. McLaidLaw)

Laranja Mecânica, 1971 [*A Clockwork Orange*]. Dir./roteiro de Stanley Kubrick. Produção: EUA, Reino Unido, Irlanda do Norte. Duração: 136 minutos. Elenco: Malcolm McDowell (Alex DeLarge), Patrick Magee (Frank Alexander), Michael Bates (Chefe Barnes), Warren Clarke (Dim), Adrienne Corri (Sra. Alexander), Carl Duering (Dr. Brodsky), Paul Farrell (Tramp), Clive Francis (Lodger), James Marcus (Georgie), Aubrey Morris (P. R. Deltoid), Godfrey Quigley (Chaplain), Michael Glover (Diretor do presídio).

Bastardos Inglórios, 2009. [*Inglourious Basterds*]. Dir./roteiro de Quentin Tarantino. Produção: EUA, Alemanha. Duração: 162 minutos. Elenco: Hans Landa (Christoph Waltz), Shosanna Dreyfus (Mélaine Laurent), Aldo Raine (Brad Pitt), Denis Menochet (Perrier LaPadite).