



O Uso da Violência em Tarantino e Joel e Ethan Coen – Um Estudo de Caso Acerca das Diferenças e Semelhanças¹

Larissa Fafá Freisleben²

Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES

Resumo

A produção deste artigo tem como objetivo analisar as diferentes utilizações dadas à violência, no contexto contemporâneo do cinema, à luz de dois expoentes do cinema independente americano: Quentin Tarantino e Joel e Ethan Coen. Partindo da característica em comum aos dois diretores, será feita uma análise das diferentes influências e como a violência é usada de maneira e com propostas diferentes. Para isso, um estudo de caso é necessário para destrinchar, com exemplos de filmes e cenas, os efeitos e causas diversas dessa violência recorrente, traçando as principais características de cada diretor que envolve esse uso.

Palavras-chave: violência; Tarantino; irmãos Coen; pós-moderno; gênero

Na França da década de 50 surgia uma nova corrente de pensamento acerca da atividade cinematográfica. Era a “política de autor”, publicado por François Truffaut na *Cahiers Du Cinéma*, onde uma criação de um novo cinema seria indispensável para fazer um contraponto ao cinema considerado de qualidade na França dessa época – grandes produções adaptadas de clássicos literários franceses, que o próprio Truffaut apelidou de “cinema de papai”. Esse novo jeito de se fazer filmes era pautado pela semelhança com seu o realizador, não tanto pelo conteúdo. Ou seja, criar-se-ia um estilo que “impregna o filme com a personalidade do seu diretor” (STAM, 2003:103). É lançado então o que ficou conhecido como política dos autores, que via o diretor como o responsável pela estética, pela *mise-en-scène* do filme e que prezava a autenticidade.

Alguns diretores considerados vigorosos na época pelos franceses estavam trabalhando inclusive dentro do mundo de Hollywood, como Hitchcock e Orson Welles. A partir dessa grande influência que se acredita em um cinema de autor, Cassavetes lança em 1959 seu primeiro longa metragem intitulado *Shadows*. É considerado por

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática de Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – VII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Estudante de Graduação 5º. semestre do Curso de Comunicação Social - Jornalismo da Ufes, email: fafavix@gmail.com



muitos teóricos como o marco inicial do cinema independente americano por ser um filme de improvisações e feito com um baixo orçamento. Desde então, a cena independente americana tem sido palco para vários grandes diretores que adotaram a idéia de autoria no cinema ao decorrer dos anos, como Tarantino e os irmãos Coen nos anos mais recentes.

Ambos os diretores se utilizam de influências visíveis para a criação de seus trabalhos. E é possível, então, separar uma característica em comum, encontrada em todos os filmes dirigidos pelos dois cineastas em questão como ponto de partida para uma análise mais aprofundada de seu uso e o que cada diretor propõe com determinada utilização: a violência.

CINEMA DE GÊNERO PÓS-MODERNO

O cinema de gênero teve sua era clássica (de 1915 a 1960) oferecendo ao público uma definição clara de cada produção cinematográfica. Eram pautados em padrões narrativos, que definiam a comédia, o *western*, os filmes de crime e etc, e eram baseados no sistema de narrativa clássica. Com os desdobramentos da linguagem cinematográfica, começam a surgir novas maneiras de reutilizar e reinterpretar o cinema de gênero.

O chamado cinema de gênero pós-moderno, citado por Baptista (2010), abarca outros conceitos parecidos que podem auxiliar a entender melhor quais são suas características. Segundo Hutcheon (1991), o pós-modernismo é marcado pela presença do passado. Não um passado de caráter saudosista, mas uma nova avaliação crítica e uma nova utilização desse passado, que estabelece certo distanciamento consciente, chamado pela teórica de paródia. Nessa concepção, essa repetição pensada pode ser ou não acompanhada do humor. Uma maneira de se utilizar dessa paródia no cinema de gênero é justamente pela utilização e a coexistência de diferentes gêneros cinematográficos – tanto do cinema clássico como do chamado *indie*. Essa utilização de diversos gêneros é também citada por Pucci (apud MASCARELLO, 2008) como a principal característica do cinema pós-moderno.

Como Baptista faz questão de diferenciar, essa utilização de gêneros já consagrados não é num sentido de simples citação do passado cultural sem estabelecer nenhuma diferença, o chamado pastiche. Nem Tarantino e nem os irmãos Coen fazem dessa utilização um simples método de citação ou imitação, mas sim uma releitura paródica, com o distanciamento necessário para permitir uma postura crítica, passível de



uma abordagem que beneficia a busca por novas potências expressivas. Trata-se, então, de um cinema de metalinguagem, que estabelece relações, antes de tudo, com o próprio cinema e suas características.

Essa reciclagem do cinema do passado é visível nos dois diretores, porém com pequenas diferenças. O cinema dos Coen é diverso no que diz respeito aos tipos de gêneros que os diretores utilizam em seus filmes. Sempre com momentos violentos, porém mais viciais, já passaram por *westerns* (Onde os Fracos Não Tem Vez, Bravura Indômita), filmes de máfia e *gangsters* (Ajuste Final), o *noir* – também chamado por alguns teóricos de *neo-noir* (Barton Fink, O Homem Que Não Estava Lá), *screwball comedys* (Na Roda da Fortuna) e até mesmo parodiando filmes policiais ambientados envolvendo a inteligência secreta norte-americana (Queime Depois de Ler).

No cinema feito por Tarantino, há algumas semelhanças, como o uso de características do gênero western – mesmo que seja por parte do *spaghetti western* –, como o excesso e a violência, além de subverter as concepções do “herói bom”, como em Cães de Aluguel, onde há ética e solidariedade em um grupo de criminosos e o traidor é o policial, figura predominantemente boa no cinema clássico. Além disso, o diretor bebe em fontes do cinema do *exploitation* e seus excessos gráficos, do horror e trás pitadas de filmes zumbi (como a cena de overdose de Mia, em Pulp Fiction – Tempos de Violência). Se influencia também pelos filmes de guerra (Bastardos Inglórios), filmes policiais de golpe (Cães de Aluguel) e também nos filmes de violência e *thrillers* produzidos em Hong Kong a partir da década de 70 (Kill Bill, Kill Bill 2).

OS DIFERENTES USOS

Mesmo que os diretores tenham esse ponto em comum, a utilização desses diálogos com o cinema e com a cultura se dá de maneira diferente. O que aproxima e o que separa os dois cineastas não são só os diferentes gêneros e tipos norte-americanos que aparecem ironizados pelos filmes, mas sim no tom medido do uso da violência e a sua proposta de ação.

Os irmãos Coen se baseiam bastante no uso de estereótipos e da cultura da sociedade americana como mote para compor os personagens de suas obras, se valendo de um humor mais irônico, o que acaba por torná-lo mais sério, mesmo em alguns filmes de comédia. A narrativa linear talvez possa indicar um cinema mais atrelado às características de um cinema clássico e menos questionador, mas a diferença no filme dos diretores se dá principalmente no tema abordado e na maneira que isso é realizado.



A paródia com a estética do *film noir* é recorrente nos filmes dos irmãos diretores. *Barton Fink - Delírios de Hollywood* (Barton Fink, 1991) é uma obra que aborda a crise de criação – e da própria sanidade - de um dramaturgo esquerdista que se torna roteirista da maior indústria cinematográfica do mundo em questão – uma espécie de metalinguagem irônica. Depois de ser contratado, o personagem principal passa por crises de criação que o espectador acompanha durante o filme. Não há uma abordagem de uma violência fisiológica, mas sim uma representação metafórica do crime muito usado nos filmes *noir* (MASCARELLO *apud* MASCARELLO, 2008). Ou seja, o filme aborda a tematização do *noir* de forma sutil, através de um tom pessimista e fatalista, com toda a atmosfera cruel e paranóica da estética citada. Além disso, o filme ainda usa a iluminação *low-key*, origem do nome dessa “categoria”³ de cinema, onde os filmes se passavam por ambientes escuros, destacando sempre as sombras. Alguns críticos categorizam *Barton Fink – Delírios de Hollywood* e outros filmes dos Coen de obras “neo-*noir*”, já que o *noir* é datado entre a década de 40 e 50.

Outros filmes mais óbvios que dialogam com essa estética *noir* são o primeiro filme dos diretores, *Gosto de Sangue* (Blood Simple, 1984), *Fargo – Uma Comédia de Erros* (Fargo, 1996) e *O Homem Que Não Estava Lá* (The Man Who Wasn't There, 2001), com destaque para o último. Todos são considerados como filmes de crimes - elemento central considerado por Mascarello (*apud* MASCARELLO, 2008) como sendo o dos *films noirs* -, com doses altas de suspense e de uma aura pesada e pessimista. No caso do segundo filme citado, a parcela de “comédia”, que na verdade se adequa mais a um humor negro, é por conta dos Coen, já que não faz parte da estética do *noir*. A fotografia escolhida para os filmes também ajuda a identificar as características do gênero, com muita presença e evidência das sombras e de um todo escuro como já citado, remontando a estética do expressionismo alemão dos anos 20.

Ciccarini (2007) nos atenta a outro detalhe presente nos filmes dos irmãos e que também advém do cinema expressionista alemão. Segundo o autor, a idéia de uma espiral da violência é proveniente dos filmes de Fritz Lang, principalmente em *M – O vampiro de Düsseldorf* (M, 1931), onde é utilizado por várias vezes a alegoria da espiral, como por exemplo nas escadas e na vitrine da loja, no início do filme. Nos filmes dos Coen também é possível encontrar a idéia de uma espiral da violência, onde

³ Mascarello (*apud* MASCARELLO, 2008) define em seu texto que o *noir* não pode ser chamado de gênero, já que não há informações suficientes para dizê-lo como tal. Além disso, Mascarello lembra que na época do surgimento do *noir* – entre a década de 40 e 50 -, nem mesmo a indústria, o público ou os cineastas o chamava assim; trata-se de uma palavra posteriormente instituída.



não há controle da violência que sobre cai sobre os personagens, depois de começado o ciclo. Mas os diretores transpassam essa idéia também para outros filmes, subvertendo de certa maneira o conceito de gênero de cada um.

Além de realizar paródias com gêneros do cinema americano, os Coen também usam em seus filmes personagens que representam estereótipos do *american way of life*. A aparição desses personagens pré-fabricados não é uma simples crítica, mas uma crítica bem humorada, no sentido irônico do humor, dentro de um contexto do filme.

Em *Ajuste Final* (Miller's Crossing, 1990), o filme nos leva a década de 30, na época da Lei Seca nos EUA. O roteiro supostamente não pertence a um filme de comédia, mas com a realização e a construção dos personagens, vêem-se leves tons de humor ácido pelo desenrolar do filme, humor esse que se aproxima em alguns momentos às *screwballs comedys*, gênero tipicamente americano. Primeiramente, a história contada subverte alguns aspectos dos próprios filmes de *gangsters*, onde há uma ascensão e queda de uma figura da máfia. Tom Reagan, protagonista do filme, já o começa como um falido e usa de vários artefatos para conseguir uma melhora de vida, o que acaba por gerar uma violência exagerada de mortes sem muitas razões. Além desses pequenos detalhes, o filme brinca um pouco com outra grande característica de filmes que se encaixam no gênero de máfia: a quantidade excessiva de personagens e relações, que levam o espectador a passear por vários nomes, funções e pessoas que dificultam o entendimento da narrativa do filme. Usos irônicos como esse são delicados, pois podem acarretar em uma recepção do público não desejada, ou seja, depende do contexto. Na falta de um repertório mais consolidado – neste caso, outros filmes de máfia -, o interlocutor pode não entender da maneira “correta” e ter a impressão justamente oposta do que se quis dizer na narrativa.

Há também aparições de referências sutis ao mundo cultural americano nos filmes dos diretores. Em *E Ai, Meu Irmão, Cadê Você?* (O Brother, Where Art You?, 2000) o cenário é ambientado no sul dos anos 30, com as referências a Ku Klux Kan e a personagens célebres, como Robert Johnson, conhecido por muitos como o maior músico da história do blues. No filme, eles encontram um negro que estava em uma encruzilhada com um violão, citando a lenda que gira em torno de Robert Johnson, onde o *blues man* teria vendido sua alma numa encruzilhada em troca da habilidade com a guitarra. Outras aparições consideráveis da cultura americana aparecem em *Queime Depois de Ler* (Burn After Reading, 2008), uma mistura de comédia com doses de violência, que brinca com a Inteligência Secreta Americana e suas paranóias, que além



disso é caracterizada como não funcional no decorrer do filme. A trama que envolve os personagens é bem complexa e se torna um emaranhado de cruzamentos em certo momento, explorando ao extremo o patético de cada um.

Uma cena que pode exemplificar bem essa relação humor irônico-violência dos irmãos Coen é um dado momento de *Queime Depois de Ler*. Em uma das cenas de morte do filme, a mais emblemática, é a morte de Chad, um patético funcionário classe média de academia. Perseguindo supostas informações secretas para recolher fundos, Chad vai até a casa de um dos personagens envolvidos na trama, Osbourne Cox. Enquanto vasculhava a casa, chega Harry Pfarrer, amante da mulher de Osbourne e ex-agente paranóico da CIA. Chad rapidamente se esconde no armário da suíte onde Harry toma banho e tenta escapar pela porta. Mas quando realmente pensa em sair, o ex-agente secreto desliga o chuveiro e sai. A trilha sonora usada nesse momento é nervosa, de suspense, o que nos faz remeter a momentos sérios de filmes de suspense, seguido por feições de dúvida de Chad. Quando Harry abre a porta do armário, a única reação possível que Chad encontra é sorrir estupidamente, enquanto o agente se assusta e saca uma arma e atira no meio da testa do funcionário da academia. O armário logo se torna digno de um cenário de filme de terror, completamente ensangüentado. Mas logo em seguida o tom sério daria seguimento a uma morte em filmes de drama/suspense se esvai. O acontecido só contribui com a paranóia de Harry, que sai da casa desesperado por achar que existem espões atrás dele.

Essa utilização de violência intercalada com aspectos humorísticos das *screwball comedys* e irônicos é uma das marcas mais fortes do cinema dos diretores, compartilhando o lugar com o tom pessimista e existencialista dos filmes de influência *noir*. Além disso, a violência é argumento para demonstração de uma fatalidade incontrolável que arrebanha os personagens e se torna recorrente em quase todos os filmes, seja de forma sutil ou explícita. E aí é possível retornar ao conceito da espiral da violência. “Uma vez iniciado o ciclo da violência, este assumirá uma lógica própria, incontrolável, na qual todos em que nele estão são enredados de maneira implacável, inesperada e imprevisível” (CICCARINI, 2007). Em *O Grande Lebowski* (The Big Lebowski, 1998), o protagonista é confundido com um milionário que possui um mesmo nome que o seu e é seqüestrado. A história de *Fargo – Uma Comédia de Erros* mostra bem a essência dessa fatalidade. Jerry Lundegaard se encontra numa situação financeira difícil e, tomado pelo desespero, esquematiza o seqüestro da sua própria esposa, cujo preço do resgate Jerry achou que seria pago pelo sogro, um homem muito



rico. O plano não sai como desejado e uma série de acontecimentos encadeados contribui para uma seqüência de mortes e prisões. E é exatamente essa a maior relação com a violência no cinema dos diretores, a violência que chega por coincidência e muda completamente o rumo dos acontecimentos. Mas não sobre uma concepção de destino pré-escrito na história da humanidade, muito pelo contrário, embasado no simples acaso. A lógica que comanda as ações no universo dos Coen, no que se diz respeito à violência e medo, não necessariamente obedece a nossas normas da vida cotidiana comum, tornando-se assim de um traço estilístico marcante.

Diferente dos irmãos Coen, nem todos os filmes de Tarantino seguem a ordem linear de desenvolvimento de uma trama. Em *Cães de Aluguel* (Reservoir Dogs, 1992), por exemplo, há uma seqüência de flashbacks que quebram essa linearidade. Porém não são flashbacks de ordem do cinema clássico, que emerge na trama partindo da subjetividade de um personagem, mas sim da própria vontade do narrador, que tem livre passagem pela história e pelo tempo (BAPTISTA, 2010). O resultado é uma montagem de quebra cabeça da obra, que instiga a participação do espectador a montá-la à medida que os pedaços do quebra-cabeça vão aparecendo. Outro exemplo dessa fragmentação se dá em *Pulp Fiction – Tempo de Violência*⁴ (Pulp Fiction, 1994), que é contado em três seqüências não cronológicas e que podem ser considerados três capítulos que bastam entre si, ou seja, podem ser vistos separadamente e estariam, de certa forma, completos. Essas quebras de seqüência cronológica com o intuito de chamar a atenção do espectador são uma visível herança do cinema moderno dos anos 60, como nos filmes de Jean Luc Godard.

Nos filmes de Tarantino o uso violência também aparece como marca estilística, mas de uma maneira diferente. O diretor também se faz da cultura pop e o consumo como motivos para personagens, filmes, e/ou diálogos. Mas não de uma maneira crítica, como fazem os irmãos Coen. De certa maneira, Tarantino faz um ode a cultura *pop* de consumo e seus desdobramentos, mas não com simples intenção de venerar. Ao colocar essa característica ao lado de cenas violentas, sejam pelo sangue ou pelo teor, a interpretação desse uso se modifica e se torna mais complexo. Além disso, Tarantino faz uma verdadeira mistura de referências a gêneros, se valendo de inúmeros filmes japoneses e chineses de artes marciais, além dos *spaguetti westerns*, filmes italianos de

⁴ As *pulps* foram revistas de entretenimento do início dos anos 1900 que continham histórias de ficção consideradas de baixa qualidade e com histórias absurdas, sem grandes pretensões artísticas - um conceito que se encaixa com a proposta do filme de Tarantino.



baixo orçamento com ação e violência excessiva e também do *exploitation films*, que exploram o extremo de uma maneira sensacionalista para atrair o público com sexo, drogas, violência e bizarrices em geral.

Essa utilização da cultura pop e da cultura de consumo em seus filmes é o que Baptista chama em seu livro de cenas do cotidiano. Algumas cenas que podem exemplificar essa referência a cultura pop e de consumo são a cena inicial de *Cães de Aluguel*, onde há um diálogo relativamente extenso sobre do que se trata a música *Like A Virgin*, da cantora Madonna. No mesmo filme o personagem Mr. Blonde, depois do assalto ao banco, seqüestra um policial e o coloca no porta-malas do carro a fim de dar uma pausa e comer *fast-food*, que também aparece bastante em *Pulp Fiction – Tempo de Violência*. Hambúrgueres são bem vindos em quase todos os filmes. Os assassinos Vicent Vegas e Jules Winnfield são verdadeiros entusiastas de *fast-food*, chegando a ter um longo diálogo sobre as diferenças entre lanches na Europa e nos Estados Unidos. Esses diálogos não têm uma importância crucial para o desenvolvimento da trama, na verdade até parecem ser longos demais e a respeito de motivos banais, o que causam certa confusão no espectador sobre qual é o real objetivo dos personagens. Esses diálogos longos sobre banalidades aparentemente não importantes são uma marca muito forte do diretor e ficaram conhecidos pelos críticos e teóricos como *tarantinescos*.

Apesar das obras do diretor se referenciar a vários gêneros, o mais visível e recorrente entre todos os filmes é o *exploitation*. Tal gênero surge quase junto com o cinema, na década de 20, e perdura até a década de 70. Há vários tipos de *exploitation films*, mas as características em comum são o sexo (seja explícito ou sugerido), a violência em seu excesso, o uso de drogas e a nudez. Uma categoria que se encaixa dentro desse gênero e que também aparece reverenciado nas obras de Tarantino é o *gore*, também chamado de *splatter*, onde o filme basicamente focaliza as representações gráficas de sangue e da violência. Mas, ao contrário dos casos citados, Tarantino usa alguns momentos de influência violenta, misturando-as com outras marcas já discutidas para formar seus filmes.

Há inúmeras cenas que podem servir de exemplo para essa característica. O urso-judeu de *Bastardos Inglórios* (*Inglourious Basterds*, 2009) que mata nazistas com golpes de um taco de *baseball* ou a própria “mini-biografia” de Hugo Stiglitz, onde o sargento aparece em uma espécie de videoclipe matando diversas autoridades nazistas de maneiras mais variadas possíveis. Ainda neste filme, o exemplo mais claro é a marca



deixada pelo grupo na testa de vários nazistas como advertência, mostrado com riqueza de detalhes - toque de filmes tipo *gore*.

Outra exemplificação são as várias cenas de violência explícita em *Cães de Aluguel*. A mais emblemática é a cena onde Mr. Blonde corta a orelha do policial, numa demonstração clara e exibicionista de horror. Em *Pulp Fiction* também há várias cenas que poderiam ser citadas, como a em que Vicent e Jules atiram acidentalmente na cabeça do jovem Marvin, sujando o carro completamente de sangue, ou na cena que se tornou famosa do filme, onde Mia sofre de uma overdose de heroína e logo depois recebe uma injeção de adrenalina no peito. Essa última cena pode ser considerada também como uma referência a outro tipo de *exploitaiton*, denominado *giallo*, que se tornou famoso pelo mundo sanguinolento de zumbis e horror. Nos filmes *Kill Bill – Volume 1* (Kill Bill Vol. 1, 2003) e *Kill Bill – Volume 2* (Kill Bill Vol. 2, 2004), as cenas gráficas de violência se tornam mais recorrentes ainda. O filme atrela a essas cenas explícitas de sangue verdadeiras remontagens de filmes de artes marciais asiáticos da década de 70. Várias cabeças rolam – literalmente – pela espada Hanzo de Beatrix (ou A Noiva, ou Black Mamba), que logo no início do filme leva um tiro na cabeça do (ex)marido Bill. Os dois filmes mostram basicamente a trajetória da vingança da noiva a todos que contribuíram para sua quase-morte. Outra cena bem característica dos filmes *exploitation* que surge, por exemplo, se encontra no segundo filme, onde Beatrix, em uma luta, arranca o olho de Elle Drive com as mãos, e em seguida pisa em cima do olho – mostrado em um *big close*.

Mas talvez outro filme pode ser a exemplificação da forte relação do diretor com o gênero citado é *À Prova de Morte* (Death Proof, 2007). A obra é parte de um projeto de filme-duplo chamado *Grindhouse*⁵, composto pelo filme citado e por *Planeta Terror* (Planet Terror, 2007), dirigido por Robert Rodriguez. A trama se mostra relativamente simples: o personagem Mike, um potencial assassino de mulheres, que tem um carro à prova de morte para quem o dirige, mata um grupo de amigas perseguindo-as de carro. Quando vai procurar por mais vítimas, encontra um novo grupo composto por quatro meninas que não são tão inofensivas quanto ele esperava: elas o perseguem numa corrida de carros violenta e por muitas vezes inusitada, principalmente levando em consideração a reação do grupo de garotas. Na cena final, Mike é encurralado e espancado pelas moças, que o fazem vibrando de vitória.

⁵ Eram chamados de *grindhouse* as salas de cinemas ou cinemas *drive-in* que exibiam majoritariamente filmes de *exploitation* na década de 60 e 70

É importante notar que essas utilizações da violência, por mais que sejam diversas nos filmes dos dois diretores, tem suas raízes em outras formas de representação da mesma, e não na violência pura. Levando em consideração a relação de signos e realidade de Baudrillard (1991), Mascarello (1996) nos mostra, sobre o cinema de Tarantino, que “o referente parasitado de seu signo não é a violência, mas a representação dela que criativamente vimos nos oferecendo. [...] O parasitismo da imagem-simulacro dá-se através da paródia”. Ou seja, a violência advém da apropriação de características de suas influências, como os já citados filmes *exploitation*, *spaghetti westerns*, artes marciais, etc. Mas essa afirmação também pode se aplicar aos irmãos Coen, já que muitas vezes a violência surgida nada mais passa de uma intensificação de uma característica já presente em determinado gênero ou então de um cruzamento de diversos gêneros cinematográficos, configurando a paródia como principal linguagem.

SUAS POSSÍVEIS INTENÇÕES

Apesar de usar a violência em comum como estratégia motora do desenvolvimento dos filmes, as propostas de utilização se apresentam diferentes nos dois diretores, fazendo então uma possível análise do verdadeiro objetivo dessa importância dada a momentos violento em cada trama.

No cinema dos Coen, a violência utilizada pelo viés mais cerebral, com um humor relativamente pesado – mesmo nas comédias - seguido de ironias, é possibilitada pela teoria já discutida de Hutcheon, onde a aproximação de dois gêneros inicialmente distintos resulta em olhar fundamentalmente novo de uma visão, revisitando o passado sem a necessidade de uma nostalgia melancólica.

Em todas as suas abordagens da cultura americana, suas instituições e seus estereótipos, os irmãos-diretores nos mostram um percurso falho do ser humano e fazem questão mostrá-lo o quão patético se encontram, traduzidos pelos perfis risíveis que protagonizam quase todas as suas obras. Abordagens essas que podem ser consideradas em afinidade ao próprio tema do *noir*, que segundo Mascarello (2008), “prestou-se a denúncia da corrupção dos valores éticos [...], bem como da brutalidade e da hipocrisia das relações entre indivíduos, classes e instituições”, mostrando certo intercâmbio de influências além das estéticas.

O próprio conceito de ironia e humor gira em torno dessas relações falidas dos humanos e seu destino, segundo Acserald (2006). O humor, numa visão radical, seria a forma de reverter a melancolia da certeza do homem diante da morte. Talvez os Coen

não estejam interessados em apagar a situação triste diante da morte, mas apenas mostrá-la como natural e banalizá-la. Ainda, “o humor implica necessariamente numa reflexão, num exercício introspectivo de compreensão” (PIRANDELLO apud ACSERALD, 2006).

É nesse tom existencialista de humor que os diretores usam os personagens como verdadeiros brinquedos da fatalidade, onde uma simples coincidência ou acaso é capaz de mudar toda a história de um protagonista e fazê-lo entrar em contato com um mundo de violência que irá mudá-lo permanentemente, tomando proporções maiores que sua capacidade de controlá-la. O cinema dos Coen não se preocupa em categorizar tal condição como errada ou certa, e muito menos tem um interesse em suprir uma resposta para a fragilidade do homem pós-moderno e sua incapacidade de controlar suas ações, mas sim estabelecê-la como uma efemeridade. A idéia de uma possível verdade explicadora do mundo não existe no mundo dos Coen, e esse paradoxo é usado como força expressiva. Como coloca Ciccarini,

os Coen não estão interessados numa mensagem direta, finalista, objetiva, [...] pressupondo algum outro [comportamento] como “correto”, mais nobre ou mesmo menos patético. Somos todos homens comuns. Pateticamente comuns em toda nossa complexidade, nos mostram os Coen. Riamos, pois. (CICCARNI, 2007, p. 146).

Nos filmes de Tarantino, todas as cenas e os momentos de influência do *exploitation* chocam o espectador. Ao mesmo tempo em que se mostra toda essa violência, é jogado um olhar irônico e distanciado, que permite também a paródia fundamentada nos conceitos de Hutcheon e a aparição de certo humor pelo limite, na fronteira do cômico e trágico, ou seja, provocam emoções contraditórias e simultâneas, como o horror e o riso. Segundo Baptista,

o senso de humor dos momentos de violência, sexo e drogas dos filmes *exploitation* dos anos 1970 inspiraram Tarantino para criar suas cenas violentas e grotescas, que desconcertam e provocam riso no espectador, fazendo-o esquecer momentaneamente da história. (BAPTISTA, 2010, p.43)

Em vez de convidar e aliciar o espectador a entrar em um mundo fictício pelos artifícios clássicos do cinema, os filmes do diretor provocam o estímulo do público, de maneira a criar certo deleite com a agressão, a surpresa e com a duração dos atos de violência ou piadas vulgares. Isso tudo se destina a sacudir o espectador e sempre deixá-los consciente de si mesmo e sua posição na poltrona, além de se relacionar com o conceito de cinema de atrações, de Tom Gunning (*apud* BAPTISTA, 2010), que



consiste em um cinema que não tem como prioridade contar uma história, mas sim mostrar imagens excêntricas e chocantes ao espectador, sempre o lembrando que está a assistir a um espetáculo.

Tal característica, de estímulo sensorial do espectador, porém, não pode ser lida com uma interpretação pejorativa. Segundo Jullier (1997), os novos cineastas do cinema contemporâneo vivem numa crise de criação. “Os filmes contemporâneos se baseiam em citações de enredos e gêneros, bem como no excesso de “fogos de artifício”, para ultrapassar a falta de originalidade de suas histórias” (REGO, 2005). Mas o uso dessas histórias já contadas vem justamente para dar origem a algo novo, reutilizações e reinterpretações que são criativas, de novo olhados sob a ótica da sociedade pós-moderna de Hutcheon (1991) que pretende criar o novo a partir do já criado. Uma divisão em filmes para corpo e para a cabeça, como faz Rego, não é válido para nenhum dos diretores abordados, já que eles perpassam pelos estímulos sensoriais e racionais.



REFERÊNCIAS

ACSELRAD, Marcio. **Ironia e comunicação**. 2006. Disponível em: <<http://201.49.56.162/recursos/imagens/File/publicidade/ic/2006/artigo-com-04.pdf>>. Acesso em: 08 de junho, 2011.

BAPTISTA, Mauro. **O cinema de Quentin Tarantino**. Campinas: Papirus, 2010.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

CICCARINI, Rafael. **A visão de mundo e de cinema dos irmãos Coen**; Um estudo da narrativa cinematográfica de Joel e Ethan Coen a partir da análise de *Gosto de sangue e Barton Fink*. 2007. 158f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JULLIER, Laurent. **L'ecran post-moderne**. Paris: L'Harmattan, 1997.

MASCARELLO, Fernando. **Tarantino, Deleuze, Baudrillard, tomates**. Revista FAMECOS, vol. 5, p. 91-94, 1996.

MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2008.

REGO, Alita. O Cinema Sensorial. In: XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2005, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papirus, 2003.