



A Ironia Através do Cinema de Joel e Ethan Coen¹

Larissa Fafá Freisleben²
Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES

Resumo

A produção desse artigo tem como objetivo estudar as obras cinematográficas de Joel e Ethan Coen, um dos expoentes do cinema independente americano contemporâneo, a partir de concepções diversas da ironia no contexto pós-modernista. Para isso, utilizaremos alguns de seus filmes, em especial as comédias, evidenciando suas principais características em comum. Também será evidenciado como a ironia utilizada nos filmes auxilia na produção do humor possibilitado pelas paródias, ambos com grande recorrência na obra dos diretores, sendo estes possibilitados a partir da desconstrução de gêneros clássicos do cinema norte-americano e exploração de estereótipos da sociedade americana para compor seus personagens.

Palavras-chave: cinema pós-moderno; irmãos Coen; ironia; paródia

A definição de cinema independente torna-se, com o passar do tempo, cada vez mais relativa. A dúvida que permeia o termo se faz em questão da antítese do “independente”. Em uma visão mais simplificada, o termo em questão faria sentido realizando oposição a um cinema de grandes estúdios. Na realidade aplicada, Hollywood é hoje um dos maiores estúdios cinematográficos, e também foi responsável pelo cinefilismo americano e principal alvo do cinema em questão. Essa concepção de cinema independente começa a ganhar mais notoriedade quando, a partir do surgimento do *new wave*, ou *new american cinema*, desde a década de 40 (mas que só ganhará maior destaque na década de 60), jovens realizadores de filmes independentes tem sua principal característica a de adicionar às suas produções fortes marcas autorais, recebendo influência direta das vanguardas européias e da *nouvelle vague* francesa e a sua idéia de autoria. Expoentes desse cinema como Maya Deren (*Meshes of Afternoon*, 1943) e o pioneiro John Cassavetes (*Sombras - Shadows*, 1958-59) serviriam mais tarde para influenciar outros diretores de um novo tipo de cinema independente americano.

¹ Trabalho apresentado no IJ 04 – Comunicação Audiovisual do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 13 a 15 de maio de 2010.

² Estudante de Graduação 3º. semestre do Curso de Jornalismo da Ufes, email: fafavix@gmail.com



Novos talentos desse cinema, surgidos a partir da década de 80, como Jim Jarmusch (*Estranhos no Paraíso - Stranger than Paradise*, 1984), Gus Van Sant (*Drugstore Cowboy*, 1989), entre outros, derivam principalmente de duas principais vertentes, atuantes até hoje. São elas a dos filmes B, ou também *exploitation movies*, e a dos filmes cult (SUPPIA; PIEDADE; FERRARAZ apud MASCARELLO 2008). Foi nesse contexto que, em 1984, os Irmãos Coen estréiam sua primeira obra, *Gosto de Sangue (Blood Simple)*.

Se no início o cinema independente surge como uma antítese ao cinema de grandes produções, hoje essas fronteiras se tornaram mais tênues. O cinema independente não se resguarda, nos dias de hoje, somente em âmbito econômico. Segundo Emanuel Levy (1999, apud MASCARELLO), um filme independente deve ter um estilo corajoso e que seja abordado um assunto inusitado, expressando assim, a visão pessoal do diretor, com toda sua liberdade para criar. Estamos falando, pois, de atitudes independentes no cinema americano que se diferem dos tradicionais formatos dos grandes estúdios. Os filmes independentes e todo o cinema *indie* funcionam hoje, mais do que nunca, como uma indústria paralela a Hollywood, e não mais em contraposição. Isso, segundo Supia, Piedade e Ferraz, seria uma consequência de uma série de transformações, sofridas tanto pelo cinema independente quanto por Hollywood. Os grandes estúdios, segundo os mesmos autores, notaram a possibilidade de vantagens da manutenção de um “cinema independente” e criaram divisões ou subsidiárias voltadas para a produção e/ou distribuição desse nicho de mercado. Além de mais um ponto de lucro, os grandes estúdios vêem os diretores independentes como responsáveis por, além de outras coisas, renovações dos gêneros e de novas temáticas, que mais adiante serão apropriadas pelas grandes produções.

Assim como parte dos novos diretores que surgem junto com os Coen, os irmãos contribuem então para um cinema que renova o significado do “independente”. Levy diz que “os filmes dos irmãos Coen têm sido financiados e lançados por grandes estúdios, como Fox e Warner, embora os críticos considerem sua obra como a quintessência do independente”. Ou seja, ao mesmo tempo em que esses cineastas constroem os seus universos, explorando os gêneros e suas possibilidades de expressão de uma maneira singular, conseguem conciliar a entrada no mercado, às vezes a partir de grandes estúdios, e mesmo assim realizar um cinema que se difere do produzido por Hollywood.



Este artigo tem como objetivo estudar o cinema feito pelos Irmãos Coen, visando à principal característica dos seus filmes: a exploração da ironia, utilizando a autorreferencialidade, a partir do próprio cinema americano, desconstruindo seus gêneros clássicos pela abordagem de clichês destes mesmos gêneros. Todas essas características culminam em uma forte presença do que podemos nomear de certo humor peculiar no cinema dos Coen. Para isso, é importante ressaltar que maior parte das obras cinematográficas que serão utilizadas pertence à categoria da comédia particular dos diretores, além de necessariamente ser dirigido e escrito pelos mesmos³, portanto, algumas obras da sua filmografia não serão abordadas.

Contexto do Pós-Modernismo

Para compreender melhor a principal característica presente nos filmes que serão analisados, é de suma importância conhecer e entender o contexto cultural em que as obras cinematográficas foram concebidas e realizadas, destrinchando as diversas concepções de pós-modernismo.

Diante de muitos estudos teóricos da área, é válido esboçar uma breve diferenciação entre “pós-modernidade” e “pós-modernismo”, por mais que os termos se tornem confusos a medida de os usos se tornam mais constantes. O primeiro termo faz referência a um período histórico, onde novas formas de tecnologia e informação se caracterizam como fundamentais para a formação social (BAUDRILLARD apud FEATHERSTONE, 1995:20). Toda essa concepção de pós-modernidade é de suma importância nos reflexos sociais e, por consequência, também reflete na produção cultural da sociedade inserida em tal contexto – o que nos é de interesse, de fato. Já o pós-modernismo diz respeito a todo um campo cultural característico e sua produção artística. E aqui não se restringe a apenas um campo, mas pelo contrário, engloba vários campos de produção, com características reflexivas da atual sociedade.

O pós-modernismo se caracteriza por sua contraditoriedade, que por sua vez, pode ser considerado reflexo da sociedade atual governada pelo capitalismo flexível, na qual se instala e depois subverte os próprios conceitos que se desafia. Porém, o termo e seu significado não podem ser utilizados como simples sinônimo de contemporâneo, pois abarca relações muito mais complexas e é reflexo da sociedade como um todo.

³ Alguns filmes aparecem como direção somente de Joel Coen e Produção de Ethan Coen, porém a produção, a direção e o roteiro são sempre feitos pelos irmãos em conjunto.



Para Hutcheon (1991), o pós-modernismo é considerado um processo ou uma atividade cultural em andamento, que não pode ser restringida a uma definição estável e estabilizante, mas sim uma estrutura aberta que se encontra em constante mutação.

A partir das contradições do pós-moderno, pode-se perceber que a presença do passado é o que mais sofre com as manifestações dessa característica. Essa presença do passado, ao contrário de outras manifestações culturais, não costuma pregar um caráter nostálgico, mas sim uma reavaliação crítica do mesmo, que acaba por estabelecer um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade. É aqui que se encontra e se faz possível o papel principal da ironia como característica da sociedade pós-modernista, e também como principal característica dos filmes dirigidos pelos Coen. Esse recurso surge para desafiar a crescente uniformização da cultura de massa, no caso do cinema americano, ilustrado pelas grandes produções hollywoodianas. O pós-modernismo desafia, mas não nega este cenário. E é pela paródia que esse desafio pode ser viabilizado nas obras de autores que se encontram nesse contexto.

A definição de paródia, porém, varia de acordo com teóricos. Para Jameson (1993), a paródia seria uma figura estética central do modernismo e tem como finalidade por em destaque a singularidade de cada um dos estilos, com um impulso satírico e humor sarcástico. As tomadas de alguns traços de outros estilos, no caso feita em grande notoriedade pelos irmãos Coen, como veremos a seguir, é considerada pelo autor uma deficiência de estilo próprio, e consiste em uma paródia vazia, onde há a clara perda de referência do real, o que o próprio autor denomina como pastiche.

Porém, a concepção usada neste artigo para paródia pós-modernista é, diferente do conceito de Jameson, construída por Hutcheon. A autora considera que a paródia não se refere a uma simples imitação ridicularizada das teorias e das definições padronizadas, que tem origem nas teorias humoristas do século XVIII. A paródia seria uma repetição com uma relativa distância, que permitiria assim uma postura crítica e a indicação irônica da diferença no próprio centro da semelhança. Em lugar do vazio pós-moderno, Hutcheon pensa essa ironia como possibilidade criadora, decorrente de uma nova forma de se conceber o mundo. Portanto, a paródia seria, para Hutcheon, o recurso que possibilita a construção da ironia pós-moderna.

Além de teoria para produções culturais, o pós-modernismo também encontra seu espaço dentro da teoria contemporânea do cinema. A partir da fragmentação de uma das duas grandes teorias, no caso a teoria culturalista, irá surgir uma vertente no cinema que se caracteriza pós-modernista, onde a vida contemporânea é dominada,



principalmente, pela fragmentação da experiência (BORDWELL apud RAMOS, 2005). Pucci (apud MASCARELLO, 2008) diz que a mais interessante aplicação do conceito de pós-modernismo ao cinema diz respeito em classificar o que foge às classificações tradicionais da teoria. O autor ainda comenta que, segundo as teorias de Hutcheon, há em filmes pós-modernos componentes considerados estranhos, como a coexistência de gêneros cinematográficos distintos. Essa característica é bem visível a luz do cinema dos Coen, onde em um filme que se denomina uma comédia, há assassinatos brutais ou elementos filmicos de um gênero policial.

A Ironia dos Irmãos Coen e o Seu Cinema

A construção de humor do cinema dos Coen, então, pode ser diretamente relacionada com a concepção de paródia de Hutcheon, dialogando criticamente com a realidade americana, exemplificada em seus filmes pela desconstrução dos principais gêneros cinematográficos americanos e a construção de personagens estereótipos também americanos. As narrativas dos filmes dos diretores se afixam em uma lógica clássica, tanto do tempo e espaço. Não é a partir da desconstrução desses recursos, como feita por outros diretores do cinema independente americano, que se cria a experiência de assistir um filme dos diretores.

O que a primeira vista se torna muito recorrente nos filmes em questão é o ato de se ironizar não somente os vários gêneros clássicos do cinema americano, mas também o uso da paródia para lidar com elementos fundamentais da identidade cultural norte americana. Para uma análise mais coerente, é válido separar, primeiramente, a paródia com gêneros e aspectos culturais americanos, que nos possibilita uma visão mais geral e nos dá embasamento para depois traçar um perfil das personagens em filmes do universo dos Coen.

Barton Fink - Delírios de Hollywood (*Barton Fink*, 1991) ironiza a Hollywood da década de 40, ao retratar a história situada em tal época de um dramaturgo deliberadamente esquerdista que se torna roteirista da maior indústria cinematográfica mundial em questão, onde deve criar um roteiro sobre um assunto que não tem conhecimento. O filme irá abordar a crise de criação, se estabelecendo como uma espécie de metalinguagem, onde se torna difícil para o espectador dividir a realidade do delírio e do sonho, o que pode ser analisado como uma metáfora da própria Hollywood. Assim como vários filmes dos diretores, este dialoga intensamente com a estética do



film noir; mesmo que nesse caso o elemento central não seja de um crime propriamente dito, o filme aborda a tematização do *noir* de maneira sutil, através de um tom pessimista e fatalista, com toda a atmosfera cruel e paranóica dos *films noir*, além do uso da iluminação *low-key*, que, mesmo com um filme em cores, destaca as sombras e torna o contraste mais perceptível.

Queime Depois de Ler (*Burn After Reading*, 2008), por sua vez, se caracteriza por uma paródia bem humorada e sarcástica de filmes que são ambientados envolvendo a inteligência secreta norte americana, CIA. 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, como será avaliado com mais rigor à frente. A cena final é capaz de resumir a ironia em relação a tal instituição, quando o diretor da CIA, diante de toda a situação de desfecho dos personagens relatada, demonstra que a própria instituição em questão não possui informações suficientes para compreender o que aconteceu e, assim, fecha o arquivo e dá o caso como encerrado.

Até mesmo em filmes dos Coen que não se encontram no gênero da comédia possuem grande diálogo com outros gêneros. Em Ajuste Final (*Miller's Crossing*, 1990), o terceiro filme dos diretores, há uma extrema intertextualidade e referencia a filmes de gângster, muito comuns dentro do cinema americano. Referências claras a filmes consagrados como O Poderoso Chefão (*The Godfather*, 1972), de Francis Coppola, e Scarface – A Vergonha de Uma Nação (*Scarface*, 1932), de Howard Hawks, são encontradas nesta obra em questão. O clima de desconfiança e a fotografia escura, mais uma vez, remontam vários aspectos do *film noir*. Aqui, a ironia se dá pelo exagero de aspectos comuns a filmes de gângster. A quantidade de personagens e relações não ficam claras ao espectador, que permeia por vários nomes, funções e pessoas que dificultam o entendimento do decorrer narrativo do filme. Não parece haver uma preocupação em esclarecer as coisas para o espectador em relação às ligações que se tomam neste. Essa relação de intertextualidade e influência pode ser reconhecida, na verdade, como uma fusão confusa do conceito de pastiche de Jameson e o de paródia de Hutcheon. Segundo primeiro autor, o pastiche seria como uma paródia, onde há uma influência pela repetição de aspectos, mas que esse mimetismo em questão seria neutro, e não necessariamente com o impulso satírico. Porém, ao exagerar de maneira comportada alguns aspectos dos filmes de *gangster*, cria-se certo humor, mesmo que não escancarado, chegando ao conceito de Hutcheon de paródia, onde há um distanciamento crítico do objeto parodiado, que permite o surgimento do humor



sarcástico, resultante de análise que engloba ao mesmo tempo em que questiona o passado.

Há também a paródia por parte de elementos comuns a identidade americana. Em *Na Roda da Fortuna (The Hudsucker Proxy, 1994)*, a história diz respeito a uma empresa chamada Hudsucker que se encontra em um momento delicado, onde seu então presidente acabara de cometer suicídio, então condenando as ações a serem vendidas para o público. Para retomar o poder da empresa aos acionistas, o então presidente substituto Mussburger (Paul Newman) decide convencer o mercado de que a Hudsucker está à beira da falência, contratando alguém inexperiente o suficiente para o cargo de presidência. Há uma grande e escancarada ironia aos valores norte-americanos, calcados pela lógica empresarial capitalista desgovernada. Assim como os outros filmes dos diretores, o universo do exagero e da sátira aparece para evidenciar essas características. *E Aí, Meu Irmão, Cadê Você? (O Brother, Where Art Thou?, 2000)* também se encontra na mesma situação. Ambientado no sul dos EUA da década de 30, conta a história de três prisioneiros de uma prisão rural que conseguem escapar e fogem em busca de regredir aos seus lares. O filme faz referências claras a vários elementos da formação da cultura americana, como o *blues* dos estados sul, que exerce grande importância para a trama, o grupo da Ku Klux Kan e personagens célebres, como Robert Johnson, conhecido por ser um dos maiores músicos de blues da história e que, para isso, segundo a lenda criada a partir da fama de Johnson, conta que o músico vendeu sua alma para o diabo em uma encruzilhada.

Toda essa intertextualidade presente nos filmes dos Coen com a finalidade de ironizar, criticar e, em alguns pontos, homenagear outros elementos e gêneros destaca a importância da necessidade de um repertório por parte do espectador, não só da história do cinema e seus gêneros, mas de vários aspectos gerais. Ciccarni (2007) remonta essa importância a partir da concepção de “leitor crítico” de Umberto Eco (1989):

A classificação proposta por Eco, aplicada ao cinema, remete à idéia de que o discurso cinematográfico pressupõe níveis distintos para sua leitura. O “leitor crítico” poderia ser entendido aqui como o espectador que possua um vasto inventário imagético que o possibilite reconhecer os códigos do discurso e que se disponha a avaliar as estratégias da narrativa. E o “leitor ingênuo” como o espectador que se preocupa, principalmente, com o desenvolvimento da trama, em um primeiro nível de leitura (ANDRADE *apud* CICCARNI, 2007, p. 36).



As personagens dos filmes dos Coen apresentam características em comum. Os diretores fazem uso de estereótipos da sociedade americana, geralmente considerados *losers*, para demonstrar uma condição humana errática e incerta, onde o ser humano em si não tem poderes sobre os acontecimentos futuros e que os cercam, e acabam por se tornar meros joguetes do acaso. Se, no que tange aos gêneros cinematográficos, os diretores fazem uso da autorreferencialidade para a construção de uma paródia, nos personagens isso também ocorre, porém em relação à própria sociedade norte americana. Outra característica forte presente em parte significativa das personagens é o seu contato com a violência, que surge quase sempre por acasos, em ações desesperadas. Esta última característica é bem ilustrativa das comédias da dupla.

O filme *Fargo – Uma Comédia de Erros (Fargo, 1996)*, apesar de não ser uma comédia, pode ser considerado um exemplo do cinema dos Coen, onde um personagem que se encontra em tão grande situação de desespero, que o seu contato com a violência acaba por acontecer por uma fatalidade. Este personagem é Jerry Lundegaard (William H. Macy), um gerente de uma revendedora de automóveis que se encontra em uma situação financeira delicada e ao receber uma resposta negativa de ajuda financeira de seu sogro, decide seqüestrar a própria esposa Jean Lundegaard (Kristin Rudrüd) e faz acordo com dois marginais em dividir o valor do seqüestro, que seria pago pelo seu sogro. Alguns acontecimentos não previstos transformam um plano em uma seqüência de erros, que resultam em mortes inesperadas. O personagem comum explorado pelos filmes dos Coen se dá justamente como o protagonista de *Fargo*, porém com elementos do gênero da comédia. Neste filme, os planos gerais e a trilha sonora dá ao espectador uma sensação de abstração, que é intensificado por uma câmera que se permanece como observadora, não participa das ações. Mais uma vez, o filme dialoga estritamente com o *film noir*, abarcando o tema central do mundo dos crimes, ao passo que é abordada a premissa de que, ao encobrir um crime com outro, há a formação de um círculo incontrolável.

O *Grande Lebowski (Big Lebowski, 1998)* também é um filme que aborda seqüestro. Jeffrey Lebowski (Jeff Bridges), que se autointitula como *The Dude* (O Cara, tradução livre) é um hippie atrasado e desempregado, que se vê confundido com outro Lebowski, um milionário que teve sua esposa Bunny Lebowski (Tara Reid) seqüestrada, e acabam o cobrando do dinheiro de resgate. Com o passar do filme, *The Dude* descobre que a própria Bunny, insatisfeita com sua mesada que ganhava do marido rico, armara seu seqüestro com finalidade de ganhar mais dinheiro. Assim como *Fargo*, este é um



filme que trata de um seqüestro. Mas em ambos os filmes, a trama se torna coadjuvante e a preocupação maior é substituída pela interação dos personagens com o espaço e o tempo. Os diretores escolhem para preencher os papéis de personagens típicos estereótipos da sociedade americana. *The Dude* Lebowski é um hippie que se contenta com a vida de ingerir ácido e ouvir Creedence em seu apartamento. Aparentemente, a única atividade que exerce é jogar boliche com seus dois outros amigos. Um deles, Walter Sobchak (John Goodman), é por sua vez o estereótipo do veterano de guerra do Vietnã, obcecado pelo patriotismo norte-americano. Ainda neste filme, o Jeffrey Lebowski milionário (David Huddleston) é um senhor de já terceira idade, que se casa com Bunny, uma jovem que adentra ao matrimônio apenas pelo interesse no dinheiro do seu então marido milionário. Apesar de personagens com perfis patéticos, em especial os protagonistas, os mesmos acabam conquistando o espectador pelo seu grande carisma, outro fator recorrente e decisivo nos filmes dos diretores.

Mas talvez o filme que ilustre de maneira mais clara a conjunção do perfil de personagem das comédias dos diretores junto à relação com a violência é *Queime Depois de Ler*. O filme nos conta várias histórias de personagens distintos que depois se cruzam em certo momento. Osbourne Cox é um veterano da CIA que é demitido por seus hábitos referente ao álcool. Decide escrever então um livro de memórias documentando segredos do governo. Sua esposa, Katie Cox (Tilda Swinton) entra em divórcio e dedica-se ao seu amante, Harry Pfarrer (George Clooney), também agente secreto, decide então roubar as anotações, que cai por engano na mão de Linda Litzke (Frances McDormand) e Chad (Brad Pitt), dois funcionários de uma academia. Paralelamente, Harry tem um caso com Linda, sendo que esta se torna a paixão do diretor da academia onde trabalha, Ted Treffon. Com o objetivo de pagar suas cirurgias plásticas que tanto deseja, Linda, com a ajuda de Chad, suborna Osbourne para tentar conseguir algum dinheiro. A quantidade de relações entre os personagens e a complexidade, por si só, já gera no espectador um humor característico. Os personagens, mais uma vez, são perfis patéticos, como o de Chad, um garotão de academia extremamente bobo. Mas, assim como em outros filmes dos diretores, tais personagens cativam no espectador certo carisma, que transforma a relação espectador-filme a um nível de afinidade com a narrativa. A visão do norte americano aqui, e em seus outros filmes já abordados, é caracterizada por seus elementos críticos e irônicos, mas simultaneamente é carinhosa e bem humorada.



Em uma cena, Linda, que não obteve sucesso ao subornar Osbourne, vai à embaixada russa alegando obter informações preciosas sobre o governo americano. Há um grande plano geral mostrando o edifício, um grande quadrado acinzentado, que brinca com a concepção comum que americanos – e outras pessoas também – tem em relação à Rússia, de um país completamente atrasado tecnologicamente, com reflexões em seu design e em outros aspectos. Além da cena, a atitude de Linda critica e ironiza de maneira sutil, porém brilhante, um pensamento generalizado do resquício incrustado na população norte americana decorrente da Guerra Fria, que não parece ser de conhecimento da personagem que já se encerrou.

O humor peculiar dos cineastas, que aproxima a comédia da violência, também se faz presente neste filme, de uma maneira intensa. Em uma das cenas de morte do filme, a mais emblemática, é a morte de Chad. O funcionário da academia foi à casa de Osbourne, para verificar se havia mais informações secretas a serem recolhidas em pedido da amiga Linda. Harry, que mantém um caso com a ex-mulher de Osbourne, chega de sua caminhada e Chad se esconde em um armário, no mesmo quarto onde há um banheiro que Harry toma um banho. Nessa seqüência, as feições de Chad já são dignas de uma comédia são aproximadas à trilha sonora nervosa, muito usada em cenas de suspense, exerce um papel muito fundamental e característico dos diretores, que é a aproximação de gêneros distintos, como já discutido. Harry, após tomar o banho, abre o guarda-roupa e Chad, em uma atuação magnífica de Brad Pitt, sorri para o agente, em uma situação desesperada onde não há mais o que se fazer. Assustado, Harry dispara um tiro na cabeça de Chad e o mata. A presença de Chad só irá servir para contribuir com a paranóia de perseguição do agente, que surta ao fim do filme. Toda a narrativa do filme só reforça a idéia já muito abordada pelos Coen, de que todas as conseqüências dos personagens são fortemente influenciados pelo acaso e pela irreversibilidade dos fatos.

Em uma análise mais geral, os filmes dirigidos pelos irmãos Coen tem um aspecto dúbio. Ao mesmo tempo em que são assumidamente ligados a uma concepção mais clássica de cinema, onde não há inovações radicais na estética de seus filmes, além da grande utilização de referências ao cinema clássico, principalmente norte americano, os diretores constroem um olhar fundamentalmente novo para questões aparentemente já abordadas ao máximo, como sociedade e estereótipos, explorando a paródia definida por Hutcheon. Nessa paródia, e isso fica expresso de maneira muito clara nos filmes abordados, não há uma nostalgia melancólica e saudosista, mas uma forma de releitura que busca explorar ao máximo toda a potencialidade de expressão que a apropriação e



aproximação de gêneros diferentes podem conferir. Daí surge a ironia, viabilizada pela paródia e também principal característica do pós-modernismo, contexto cultural onde foram elaboradas as obras em questão. Ironia essa que é, portanto, a principal característica do cinema dos diretores, com grande presença nos seus filmes, e que permite a construção de um cinema contemporâneo diferente e peculiar.

Mais importante ainda, os diretores não tem interesse em suprir uma resposta para a fragilidade do homem pós-moderno e sua incapacidade em relação a controlar seus atos e seu destino, que para a abordagem dos irmãos não passa de uma efemeridade. E como já foi bem colocado nas palavras de Ciccarini,

os Coen não estão interessados numa mensagem direta, finalista, objetiva, [...] pressupondo algum outro [comportamento] como “correto”, mais nobre ou mesmo menos patético. Estamos, de certa forma, todos dentro dessa alegoria pós-moderna: talvez não haja tanta diferença entre alta e baixa culturas [...]. E, talvez, simplesmente não seja possível conhecermos todas as respostas: é preciso encontrar algum tipo de descanso na impossibilidade do saber completo. Talvez, reste-nos contemplar o belo horizonte, com a cabeça de um grande escritor numa caixa e uma bela moça à frente: a vida da mente numa caixa e o desejo à nossa frente. Somos todos homens comuns. Pateticamente comuns em toda nossa complexidade, nos mostram os Coen. Riamos, pois. (CICCARNI, 2007, p. 146).



Referências Bibliográficas

BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Org.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papyrus, 2008.

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.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 10. ed. - São Paulo: Loyola, 2001

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

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.

JAMESON, Fredric. **“Pós-modernismo e a Sociedade de Consumo”**. Em Kaplan, E. Ann (org.). **O mal-estar no Pós-modernismo**: teorias e práticas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

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

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Ed. SENAC, 2005.