



O uso da Violência nos Filmes de 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 inclusive trabalhando dentro do mundo de Hollywood, como Hitchcock e Orson Welles. A partir dessa grande influência que acredita em um cinema de autor, Cassavetes lança em 1959 seu primeiro longa metragem intitulado *Shadows*. É considerado por muitos

¹ Trabalho apresentado no IJ 04 – Comunicação Audiovisual do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 12 a 14 de maio de 2011.

² Estudante de graduação 5º. semestre do Curso de Jornalismo da Ufes, email: fafavix@gmail.com.



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 um espaço de experimentação e surgimento de vários grandes diretores que adotaram a idéia de autoria no cinema ao decorrer dos anos, como Tarantino e os irmãos Coen nos tempos 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.

O 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 ao decorrer dos anos, começam a surgir novas maneiras de reutilizar e reinterpretar esse cinema de gênero.

O chamado cinema de gênero pós-moderno, citado por Baptista (2010) em seu livro, 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 de 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. Usando esse conceito nos filmes de gênero, isso se dá pela utilização e a coexistência de diferentes gêneros do cinema – tanto do cinema clássico como do *indie*. Essa utilização de diversos gêneros é também citada por Pucci (apud MASCARELLO, 2008) como característica principal do cinema pós-moderno.

É interessante notar que o chamado cinema independente norte-americano é palco de grandes diretores que possibilitam o cruzamento de duas tradições do cinema aparentemente distintas, pertencente a mundos diferentes - o gênero, do cinema clássico, e a idéia de um cinema autoral, do cinema moderno. Dessa mistura de tradições, surge



um traço estilístico forte: uma releitura de maneira autoral dos gêneros do cinema clássico. Releitura essa ao qual se identifica com a idéia de paródia irônica de Hutcheon, que “procura de fato a diferenciação no seu relacionamento com o modelo” (*ibid.*, p.55).

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 e dar lugar a novas experiências.

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 usam em seus filmes. Sempre com momentos violentos, 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 de *neo-noir* (*Barton Fink*) e até mesmo parodiando filmes policíacos 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 o *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 de horror e de zumbi (como a cena de overdose de Mia, em *Pulp Fiction – Tempos de Violência*), nos filmes de guerra (*Bastardos Inglórios*), filmes policíacos de golpe/*gangsters* (*Cães de Aluguel*) e também nos filmes de violência produzidos em Hong Kong a partir da década de 70 (*Kill Bill Volume 1*, *Kill Bill Volume 2*).

Os usos diferenciados

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 calculado desse 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 personagens para suas obras, se valendo de um humor mais irônico, o tornando mais sério, mesmo em filmes de comédia. A narrativa linear talvez possa indicar um cinema mais comum e menos questionador, mas a diferença no filme dos diretores se dá principalmente no assunto abordado e na maneira que isso é feito.

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 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. Apesar de não abordar a violência fisiológica, o filme aborda a tematização do *noir* de forma sutil, através do tom pessimista e fatalista, com toda a atmosfera cruel e paranóica da estética citada. Além disso, o filme ainda usa a iluminação *low-key*, destacando as sombras e fazendo alguns críticos chamarem a obra de “neo-noir”.

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). Todos são considerados como filmes de crimes - elemento central considerado por Mascarello (2008) como sendo o dos *films noirs* da década de 40 e 50 -, com doses altas de suspense e de uma aura pesada e pessimista, por mais que apareçam alguns toques de humor negro, principalmente na segunda obra citada. 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, remontando a estética do expressionismo alemão dos anos 20.

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 mera 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. 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 artifatos 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 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, um exemplo da paródia já citada de Hutcheon, onde há a mudança do modelo que se reverencia. Nesse caso, a paródia ironiza os tradicionais filmes de *gangsters*, além de vir acompanhada com um humor sutil.

Há também aparições de referências sutis ao mundo cultural americano. 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 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, seguido por feições de dúvida de Chad. Quando Harry abre a porta do armário, a única reação possível que Chad encontra é sorrir, enquanto o agente saca uma arma e atira no meio da testa do funcionário da academia. O armário logo se torna digno



de um filme de terror, completamente ensangüentado. O acontecido só contribui com a paranóia de Harry, que sai da casa desesperado por achar que existem espiões atrás dele.

Essa utilização de violência intercalada com aspectos humorísticos e irônicos é uma das marcas mais fortes do cinema dos diretores. Além disso, a violência como demonstração de uma fatalidade incontável é recorrente em quase todos os filmes, seja de forma sutil ou explícita. 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 planejado e uma série de acontecimentos 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, fazendo-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 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*³ (*Pulp Fiction, 1994*), que é contado em três seqüências não cronológicas 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.

³ As *pulp fictions* são 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.



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, ou diálogos. 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 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*. 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 sobre 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 curso-judeu de *Inglórios Bastardos* (*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 simples e 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*. O próprio desenrolar da trama nos mostra uma guerra tomada pela selvageria e pela barbárie, onde não há uma ética que rege os personagens. Exemplo claro disso é que o próprio coronel nazista Hans Landa, ao ver que a guerra estava por acabar, dá informações aos Aliados em troca de se ver livre do passado de nazista.

Outra exemplificação de momentos *exploit* são as várias cenas de violência explícita em *Cães de Aluguel*. Porém 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. 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, que logo no início do filme leva um tiro na cabeça do marido Bill. Os dois filmes mostram basicamente a noiva se vingando de todos que contribuíram para sua quase-morte. Outra cena bem característica dos filmes *exploitation* que surge é 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*.

Talvez outra demonstração da relação direta do diretor com o gênero citado que seria válida ressaltar é do filme *À Prova de Morte* (*Death Proof*, 2007). A obra é parte



de um projeto de filme-duplo chamado *Grindhouse*⁴, composto pelo filme citado e por *Planeta Terror* (Planet Terror, 2007), dirigido por Robert Rodriguez. A trama é até simples: o personagem Mike, um potencial assassino de mulheres, que tem um carro à prova de morte, mas só para quem está no volante, 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. À Prova de Morte é um filme que exprime a quintessência do *exploit*. Como Eduardo Valente (2007) lembra em sua crítica à Cinética,

é uma experiência cuja completude não vem nem da grandiosidade da produção/efeitos, nem da colocação em questão de “importantes temas”, mas sim do efeito mais profundamente humano que o cinema pode ter: o de mexer com a emoção e a experiência física mesma do espectador (VALENTE, 2007).

Efeito esse o principal também do cinema de atração, remontado nas *grindhouses* com seus filmes que tinham a única intenção de estimular o público. As personagens da obra também discutem o efeito que a violência e a ação provocam sobre os espectadores: um grupo de amigas dublês de filmes de ação que se queixam do uso de computação gráfica nas cenas consideradas perigosas, que consideram uma perda do sentido de urgência⁵ do cinema tradicional, traduzindo a principal característica do filme. Apesar disso, o filme não consta como uma simples homenagem, no âmbito pastiche da palavra. Tarantino inclui pequenos, porém eficientes detalhes para torná-lo uma releitura, como os diálogos característicos do diretor e aparições quase despercebidas de tecnologias contemporâneas, como *Ipod* e mensagens SMS.

Suas possíveis intenções

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

⁴ Eram chamados de *grindhouse* as salas de cinemas ou cinemas *drive-in* que exibiam majoritariamente filmes de *exploitation* na década de 60 e 70

⁵ Palavra usada por Valente



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 uma potencial expressão de uma visão do mundo.

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. Além disso, 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. 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. 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 os deixa sensorialmente superexcitados, assumindo-se como diversão absoluta. Simultaneamente a essa violência exposta, é jogado um olhar irônico e distanciado, que permite também a paródia fundamentada nos conceitos de Hutcheon e a aparição de certo humor, 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-lo 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 o chocantes ao espectador, sempre o lembrando que está a assistir a um espetáculo.



Referências Bibliográficas

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

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.

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

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

VALENTE, Eduardo. **À Prova de Morte (Death Proof), de Quentin Tarantino (EUA, 2007)**. *Cinética*, São Paulo, set. 2007. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/deathproof.htm>>. Acesso em: 03 abril 2011.