



De 11 a 14 - NOVEMBRO DE 2024

**Inteligência Artificial
na Gestão de Operações:**
Limitações e possibilidades



DIRETORES NOTÁVEIS: INGMAR BERGMAN, TARANTINO E WOODY ALLEN

ROBERTO MINADEO

rminadeo@gmail.com

UNDF – Universidade do Distrito Federal Jorge Amaury

ÁREA: 6. ENGENHARIA ORGANIZACIONAL

SUBÁREA: 6.9 – GESTÃO DA CRIATIVIDADE E DO ENTRETENIMENTO

RESUMO: O ARTIGO REALIZOU UMA REVISÃO DE TEXTOS ACADÊMICOS CENTRADOS EM OBRAS DOS TRÊS DIRETORES CUJOS FILMES FORAM ESTUDADOS. ALGUNS LIVROS FORAM TAMBÉM UTILIZADOS, ALÉM DE UMA DISSERTAÇÃO. NÃO FORAM ADOTADOS TEXTOS FOCADOS EM COMPARAR FILMES, FAZER PARALELISMOS ENTRE FILMES E OUTRAS OBRAS DE ARTE, OU AINDA EM APLICAR MODELOS ORIUNDOS DAS MAIS DIVERSAS TEORIAS. FILMES QUE RECEBERAM A ATENÇÃO DE MAIS DE UMA VISÃO ACADÊMICA SÃO OCASIÃO DE UMA ANÁLISE MAIS RICA E ROBUSTA. A FINALIDADE FOI COMPREENDER COM MAIOR PROFUNDIDADE TAIS DIRETORES, MEDIANTE OBRAS QUE FORAM ANALISADAS PELA ACADEMIA. DADO QUE SÃO DIRETORES MARCANTES E PREMIADOS, COM LONGA CARREIRA E QUE FORAM ESTUDADOS POR INÚMEROS ACADÊMICOS, PÔDE SER REALIZADA UMA RICA ANÁLISE DE CADA UM DESSES TRÊS DIRETORES.

PALAVRAS-CHAVES: INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA; ENTRETENIMENTO; INGMAR BERGMAN; QUENTIN TARANTINO; WOOD ALLEN.

REMARKABLE DIRECTORS: INGMAR BERGMAN, TARANTINO AND WOODY ALLEN

ABSTRACT: *THE ARTICLE PERFORMED A REVIEW OF ACADEMIC TEXTS CENTERED ON WORKS BY THE THREE DIRECTORS WHOSE FILMS WERE STUDIED. SOME BOOKS WERE ALSO USED, IN ADDITION TO A DISSERTATION. NO TEXTS FOCUSED ON COMPARING FILMS, MAKING PARALLELS BETWEEN FILMS AND OTHER WORKS OF ART, OR APPLYING MODELS FROM THE MOST DIVERSE THEORIES WERE ADOPTED. FILMS THAT HAVE RECEIVED ATTENTION FROM MORE THAN ONE ACADEMIC VIEW ARE THE OCCASION OF A RICHER AND ROBUST ANALYSIS. THE PURPOSE WAS TO UNDERSTAND THESE DIRECTORS IN GREATER DEPTH, THROUGH WORKS THAT WERE ANALYZED BY THE ACADEMY. GIVEN THAT THEY ARE OUTSTANDING AND AWARD-WINNING DIRECTORS, WITH LONG CAREERS AND THAT THEY HAVE BEEN STUDIED BY COUNTLESS ACADEMICS, A RICH ANALYSIS OF EACH OF THESE THREE DIRECTORS COULD BE CARRIED OUT.*

KEYWORDS: CINEMATOGRAPHIC INDUSTRY; ENTERTAINMENT; INGMAR BERGMAN; QUENTIN TARANTINO; WOOD ALLEN.

1. INTRODUÇÃO

O Cinema possui incrível poder comunicativo, mediante uma linguagem única; possui papel crescente na vida das sociedades e das pessoas – tornando-se onipresente mediante a tecnologia, que traz com facilidade produtos culturais de todo o mundo ao alcance de milhões de pessoas mediante o streaming. O artigo é qualitativo e descritivo, focado em filmes de diretores consagrados: Bergman, Tarantino e Woody Allen. O método adotado foi o estudo de casos múltiplos, tendo sido escolhidos artigos/dissertações que tratam com suficiente exaustão de um objeto, no caso um filme ou mesmo o conjunto da obra de um desses diretores, a ponto. Destaca-se o trabalho de pesquisa ao longo de anos, filtrando textos focados em analisar com profundidade tais objetos. Foram encontradas obras de diversos períodos, o que reforçou a importância e atualidade da pesquisa. Ressalta-se o papel do texto, no qual cada filme foi considerado enquanto unidade de pesquisa analisada individualmente – de modo que não se apresentam análises ou comparações no estudo entre as diversas obras fílmicas analisadas – inclusive pela dificuldade de se estabelecerem critérios para tais abordagens.

2. ASPECTOS METODOLÓGICOS

O artigo é exploratório e qualitativo, trata de algumas obras cinematográficas dos diretores escolhidos. Foram usados textos acadêmicos, fruto de pesquisa no Portal da Capes e no Google Acadêmico, além de alguns livros. Artigos que comparam obras fílmicas, que aplicam modelos políticos ou sociais não foram aproveitados. Textos que focam aspectos muito particulares ou técnicos, também não foram adotados, o que ilustra o uso do cinema nas mais variadas áreas do saber. Destaca-se a existência de excelentes autores e estudiosos na área – que brindaram a pesquisa com materiais de enorme riqueza. Algumas obras receberam detalhes de mais de um autor, o que torna mais robusta a sua análise. A finalidade do estudo é mostrar o papel desses três diretores. Os artigos buscados aprofundam sobre certa obra, ou seja, tratam do objeto a modo de estudos de casos – tendo sido objeto de trabalhosa pesquisa.

3. INGMAR BERGMAN

Ernest Ingmar Bergman Åkerblön nasceu em Uppsala, cidade universitária sueca, em 1918, filho do austero pastor Erik Bergman. Sua obra é autobiográfica, possui ressonância humana e relevo na cinematografia mundial, em vista das reflexões estéticas, sociais e filosóficas que suscita. Fez sucesso no Festival de Cannes com “Sorrisos de uma noite de amor” (1955). Consagrou-se como diretor – já era reconhecido roteirista – com “O Sétimo Selo”, que ganhou o prêmio especial do júri do Festival de Cannes de 1957 (GONÇALVES, 2010; JÚNIOR, 2011; AVANCINI, 2020).

“Através de um espelho” (1961) e “Persona” (1966) foram filmados na Ilha de Farö, que é uma sucessão de árvores, praias, lagos e recifes; Bergman gostou tanto dessa ilha que para lá se mudou. Há uma unidade que faz do rosto humano o palco central das ações. Marie Nyreröod entrevistou Bergman aos 86 anos, em 2004, base do filme “A ilha de Bergman” (2006). Em “O Silêncio” (1962), Bergman descreve seu otimismo, lealdade e força no trabalho (AVANCINI, 2020).

“Morangos Selvagens” (1957) ganhou o Urso de Ouro do Festival de Berlim; é das obras mais importantes de Bergman. Isak Borg, médico, ao fim de uma vida vazia e fria; viaja para receber um doutorado Honoris Causa; o filme se ambienta nessa caminhada. Ao início há um monólogo de Borg, no qual diz que critica quem se relaciona com ele. No dia anterior à viagem sonha com a própria morte. Viaja com a nora; no caminho, para na “casa dos morangos”, onde passava as férias infantis e teve seu primeiro amor. Depois visita a nonagenária mãe, com quem viveu de modo frio. Após ajudar uns jovens que iam à Itália, repassa sua vida, graças a um sonho no qual um tribunal o condena. Vê que não viveu bem porque não soube amar; sofre de vazio de sentido. As memórias se avolumam. De sonhador, o observador passa a participante. Tocam-se temas recorrentes em Bergman: Deus, a alma, e o papel da família. O filme se tornou um clássico. Borg faz as pazes com seu passado ao rever a mãe, ao ouvir sobre a dor de sua nora, e de seu filho, cuja dureza reflete sua trajetória. Marianne o ouve e chega a gostar dele, que se torna mais flexível, aceitando, por exemplo, a gratidão da vila onde começou a trabalhar. Há cenas que surpreendem, como o sonho de Borg, desorientado ao ver um relógio sem ponteiros, e que, portanto, não marca as horas; a surreal forma arredondada do relógio combina com um objeto formado por dois grandes olhos, na armadura de óculos imensos; tal imagem significa tempo paralisado (KRACAUER, 1960; CAÑIZAL, 2001; CLEMENS, 2005; PRATS, 2005, CASTAÑEDA *et al.*, 2012).

Como na maior parte de seus filmes, em “Gritos e Sussurros” (1972) o rosto tem um papel fundamental à narrativa. Junto à estética cheia de preto, branco e vermelho, os rostos povoam um tempo/espço carregados de morte. As aristocratas Maria e Karin acompanham os últimos dias da irmã, Agnes, cuidada pela criada Anna. O filme trata de questões caras ao diretor: a morte, o feminino, as relações familiares, o bem e o mal, a incapacidade de comunicação. O tempo narrativo é entrecortado por flashbacks das quatro mulheres, que começam e terminam com o vermelho que invade o plano, trazendo lembranças, que revelam a intimidade de cada uma delas: o médico de Agnes, os maridos de Karin e Maria e a filha morta de Anna. Vida e morte as unem. O tempo da morte, marcado pelos relógios, é cortado pelas suspensões temporais, cujo ponto de partida é o rosto em grande plano das atrizes. As lembranças de

Maria e Karin surgem por um narrador onisciente; as de Agnes surgem por ela mesma, que narra trechos de sua relação com a mãe, cujo flashback é ligado e desligado por uma rosa branca, metáfora da mãe, em quem Agnes sempre pensa. Na benção post-mortem, o pastor diz: “a fé dela era mais forte que a minha”. Mas, as irmãs não a amavam, devido ao medo e à repugnância da morte (CONDATO; CARMO, 2017).

As dualidades vida-morte e fé-dúvida são centrais em “O sétimo selo” (1956), premiado em Cannes. Duas pessoas viajam na Idade Média vítima da peste negra, Inquisição e Cruzadas. Os heróis são peregrinos místicos vivendo a “grande viagem”, e o percurso estrutura a narrativa. O filme faz refletir sobre o retorno à simplicidade da vida ante a morte. A jornada faz o cavaleiro Antonius Blok refletir sobre o nascimento e a morte. Entram em cena o casal Jof e Mia, com o pequeno filho; enquanto Bergman questiona os dogmas cristãos, reafirma a tríade familiar do cristianismo (José-Maria-Jesus), que no filme escapa da morte, frisando a sobrevivência da família. A referência literária do cavaleiro/escudeiro vem de Dom Quixote, com o antagonismo da superficialidade de Sancho Pança e a filosofia do Quixote. O filme aponta que estamos fadados a morrer, inclusive a própria morte. Block é convidado pela morte a jogar uma partida de xadrez que perpassa o filme – pano de fundo de reflexão sobre o sentido da vida. Block evita dar o xeque-mate, ou seja, ante o caos do mundo poderíamos não estar preparados à imortalidade do corpo; vai a um confessionário desabafar, mas é a morte quem está lá, sem que ele se aperceba. O filme ronda em torno da existência de Deus e da busca de sentido para a vida. “O Sétimo Selo”, alude ao Apocalipse, é das mais realistas e simbólicas obras em torno da morte em sua complexa relação com a vida. O filme une o drama da morte, mediante a epidemia da peste, e do medo, visto à luz de uma caricatura da fé. Também entra em cena a comédia: a) traições e falsos arrependimentos; e b) um escudeiro irônico, que é contraponto do cavaleiro. A obra percorre vastos campos vazios com escassas casas, mesclando fome, doença, guerra e fervor religioso – em clima de frenesi. As cenas da vida comum criam caráter de realismo pelos opostos: o desatino da alma humana e a insana condição de ter de estar viva. Os agentes da guerra, peste, fome e desespero, além da morte, estão inseridos de modo a gerar no espectador o incômodo da vida com essa crua face; o que desnuda o paradoxo certeza-incerteza. Há cenas que se assemelham a pinturas, com feições teatrais ou plásticas, unindo a beleza e o dramático; cenas no centro da tela, com estruturas triangulares, focando aspectos religiosos e coletivos da morte. O lúdico parece intermediar simbolicamente as tensas relações do Homem com a Morte mediante um jogo de xadrez. A partir do momento em que Block está face à Morte, questiona sua existência, a fé e Deus.

Block julga sua vida inútil, mas espera, com tempo ganho no desafiar a Morte, adquirir a maior quantidade possível de conhecimento (GONÇALVES, 2010; AVANCINI, 2020).

Em “Persona” (1966), duas mulheres não param de mudar. Persona em Latim é máscara do ator. A máscara de Elisabet é a sua mudez e a de Alma é seu otimismo. O filme explora dois pontos de vista sobre a arte. Por um lado, Alma no papel de uma enfermeira que considera a arte um aspecto importante da vida: facilita a adaptação à realidade, em especial para quem tem alguma dificuldade; por outro, Elisabet no papel de uma atriz que considera o lado falso da arte ridículo. Alma é uma pessoa simples que não reflete sobre o seu condicionamento social e que espera um futuro seguro no seu trabalho e na sua família; sente uma idolatria em relação à atriz. Elisabet demonstra vontade forte, toma decisões firmes; cria um sistema no qual se refugia em silêncio e não mente mais. Segundo a psiquiatra, a atriz não possui patologia física ou mental, apenas representa um novo papel: mostrar sua presença e chamar a atenção dos outros; há recusa em representar papéis da sua carreira e da realidade, esposa e mãe, e deste silêncio a atriz se irá cansar. As duas mulheres parecem os dois lados de uma só mulher. Elisabet é como o cavaleiro em O Sétimo Selo: apenas o disfarce da angústia sentida pelos personagens. O filme representa a falsidade da arte, que torna verdade o que é falso e revela o que traz angústia ao ser humano (PIRES, 2013).

Ingmar Bergman é rico em obras com personagens em crise, tratando de sentimentos como o da culpa. “Luz de Inverno” (1963) se passa numa pacata aldeia sueca, onde o pastor Thomaz, devido à morte da mulher vive uma crise de fé – evidenciada pela ausência de trilha sonora. Declara isto a Jonas, um pescador, que foi à igreja buscar apoio à sua crise existencial: sente angústia ante o futuro, temendo a bomba atômica e com dificuldade em viver sua liberdade. Ao invés de apoiar Jonas, o pastor expressa sua descrença; em seguida, o pescador se mata. O conflito do pastor é acompanhado por Marta, sua ajudante e personagem mais cética da obra. Há mais cenas internas do que externas, aumentando a angústia no espectador. Um dos únicos momentos ao ar livre se dá quando o pastor vai ver o cadáver do pescador. “A Hora do Lobo” (1968) trata do angustiado amor de Alma por Johan, cuja loucura é crescente. Ela descobre um diário dele que fala de sua relação com Veronika Vogler, um escândalo por ela ser casada; ele a continuou assediando e é internado por isso. Alma não tem ciúmes, vendo como sua principal tarefa a de salvar o marido; e diz a ele que, apesar de tudo, ser-lhe-á fiel. A angústia do amor surge em Alma, que divide a loucura do marido e deplora não ter cuidado bem de sua salvação. O filme reflete sobre o amor ideal entre duas pessoas, desejando que uma longa união chegue a ponto de uma pessoa se assemelhar à outra. Alma se via contrária de Veronika, por cujo insano amor, Johan se via sem esperança, por ela ser casada e inconstante.

O amor de Alma por Johan também tem elementos não razoáveis, dada a permanente ameaça da perda de seu objeto, e a dura chance de nunca ter sido amada. A exigência da cura em Alma é angustiante; ela vive o dia a dia, sentindo a insignificância de seu amor. Para sua angústia, nada a acalmaria, pois há em todo amor possibilidades finitas e irrepetíveis. A obra reflete sobre o sentido do amor: amar apenas ao eu é uma recusa, amar apenas ao outro é uma anulação do eu. “Sonata de Outono” (1978) gira em torno do casal Viktor e Eva, em cuja residência, em uma vila, também mora a irmã desta, Lena, que é doente. A mãe de ambas, Charlotte, famosa pianista, vem vê-las. Viktor fala ao espectador como conheceu Eva, de quem também lê um livro, na qual ela não sabe se é amada. À chegada de Charlotte, o contraste com Eva é incrível: a mãe é bela e imponente, enquanto Eva é tímida e infantil. Charlotte não gosta de ver a filha doente. Um tenso diálogo entre Eva e a mãe mostra que esta precisa do amor da mãe. Outro conflito se dá quando uma ressentida Eva lembra que a mãe largou a família por outro homem, e que passou a se sentir presa, tomando conta de tudo e consolando um pai traído. Charlotte se desculpa, dizendo ter sido criada de igual forma, tendo consolo apenas na música (MORAES, 2005; FRANÇA, 2012; SAMICO; CALDAS, 2015).

O filme de horror teve influência de Bergman, ao explorar temas como existencialismo, fé e morte. Nessa linha, “O sétimo selo” (1957) o fez popular e serviu de referência a outras obras, como “O Exorcista” (1973) que se apossa de imagens de Bergman e do próprio ator-fetice. Mesmo em filmes de Bergman em que não há nada ligado ao horror, a atmosfera é claustrofóbica e angustiante: “O rosto” (1958), “O rito” (1969) e “A fonte da donzela”. Em 1967, Bergman lança “A hora do lobo”, genial no tocante a pontos cruciais dos filmes de horror, como atmosfera, iconografia e temática (CASTAÑEDA *et al.*, 2012).

“A fonte da donzela” (1959) se ambienta na Idade Média. A jovem Karin se prepara para uma jornada pela floresta, para levar velas à capela de Nossa Senhora. Para não ir sozinha, Karin pede aos pais a companhia da criada Ingeri, que cultua Odin e tem ódio a Karin. Ingeri está grávida, mas não se sabe quem é o pai da criança. No percurso, Karin conversa com o camponês Simon, o que desperta ciúme em Ingeri, pois parece ser ele o pai da criança que ela carrega na barriga, mas não assumiu tal condição. As duas avançam e chegam a um córrego; um adorador de Odin ajuda Karin na travessia e depois recebe Ingeri em sua cabana, tentando agarrá-la. Karin prossegue, seguida de longe pela criada, e encontra três irmãos, de quem aprecia um instrumento musical, sendo em seguida violentada e morta, sem que a criada esboce reação. Os três roubam as belas roupas de Karin, e por acaso são acolhidos na casa da família da vítima e tentam vender as roupas dizendo ser de uma irmã. Ingeri narra o crime aos pais de Karin, dizendo que havia pedido a Odin essa morte. Com as portas fechadas, o pai de

Karin espera amanhecer e mata os três. Em seguida, buscam o corpo, o pai se arrepende da vingança e promete construir uma catedral de pedra com as próprias mãos. Começa a jorrar água sob o corpo de Karin. Enquanto Ingeri representa os cultos pagãos de fertilidade, a segunda simboliza o ideal católico de castidade; Ingeri é mãe de um futuro bastardo, Karin diz que sua maternidade se dará ao estar casada, sendo uma dona de casa honrada. Após Ingeri invocar Odin, os pais de Karin oram próximos à Cruz; estas cenas são importantes, porque demarcam a coexistência do paganismo com o Cristianismo na Escandinávia da Baixa Idade Média. E essas divindades permeiam a trama mediante seus adoradores. Odin é o maior na mitologia nórdica e Jesus é a manifestação visível de Deus no Cristianismo. Bergman tenta negar a Deus, mas seus filmes estão plenos de referências do divino (JÚNIOR, 2011).

4. QUENTIN JEROME TARANTINO

Aos 25 anos fez seu primeiro roteiro, “Amor à Queima Roupa” (1993, Tony Scott), no qual Brad Pitt é um drogado, Val Kilmer vive o fantasma de Elvis Presley; Christian Slater e Patricia Arquette vivem uma cena romântica ao final. Durante cinco anos tentara vender esse roteiro, sem êxito, apenas encontrando um interessado após dirigir “Cães de Aluguel” (1992) (GILMOUR, 2009). Há três modos de representação em Tarantino (BAPTISTA, 2008):

A) Em lugar de realismo, há uma magnificação do banal, visto como cena do cotidiano, diferente da representação naturalista de Hollywood, que busca a aparência do real. Em Tarantino, a cultura pop é parte do lado prosaico da vida da mesma maneira que atividades rotineiras como consumir fast-food, dirigir em Los Angeles ou ir ao banheiro. É o cotidiano de uma cidade onde o real é permeado pela indústria cultural, cinematográfica, televisiva e musical. Em “Pulp Fiction: Tempo de Violência” (1994), há criminosos entusiastas do fast-food ou que compra donuts, assassinos que discutem o sentido de massagem, drogas na Holanda, um boxeador que se arrisca para recuperar um relógio de ouro da família.

B) Filmes *exploitation* são produções independentes dos EUA de baixo orçamento das décadas de 1950/1970, com mais violência e sexo que Hollywood. Tarantino agrega momentos de extrema violência, sexo bizarro e drogas, que chocam e agridem. É o primeiro diretor de magnitude que incorpora tais filmes a um projeto de cinema pós-moderno criativo.

C) É lúdico em relação ao cinema do passado e a si mesmo; é um cinema criativo, cheio de paródia: a) com a música: um programa de rádio (Cães de Aluguel), ruído do dial (Pulp Fiction); em Jackie Brown, a canção inicial é do selo Band Apart, produtora do diretor; b) na performance dos atores, que desempenham um duplo papel: atores e personagens; c) personagens em posições irreais: no galpão de Cães de Aluguel; d) roupas artificiais dos personagens: paletó, gravata preta e camisa branca dos assaltantes, o aspecto de membro de

gangue do policial Holdaway (Randy Brooks, em Cães de Aluguel), o paletó e o corte de cabelo de Jules (Samuel Jackson, em Pulp Fiction), o gorro e a trança de cabelo de Ordell (em Jackie Brown); e) imagens não reais, mas das que a mídia fez sobre o mundo: quando o boxeador Butch (Bruce Willis) escolhe a espada de samurai e desce a escada em posição de combate, o filme joga com imagens de filmes de artes marciais; f) alusão a diversas épocas do filme de crime: em Pulp Fiction é irônico ao mostrar como vários pressupostos do cinema do crime perderam a vigência: a femme fatale, a paranoia, a cidade ameaçadora. A saída noturna de John Travolta e Uma Thurman em “Pulp Fiction” reúne o ambiente retrô, com citações do cinema e da música do passado, e o realismo da conversa do casal.

Características da obra de Tarantino (Morais, 2020):

A) O diálogo com uma documentação sobre a problemática tratada é vital: a visão cômica da Ku Klux Klan (Django Livre, 2012); a representação banal da violência gangster, do crime e do uso de drogas (Cães de aluguel, Jackie Brown e Pulp Fiction); revanchismo (Bastardos Inglórios, Django Livre, A prova de morte, Kill Bill e Era uma Vez em... Hollywood); as representações alegóricas dos EUA no antes e no pós-Guerra Civil (Django Livre e Os Oito Odiados), a serem vistas à luz da questão racial, da violência e da História americana.

B) Temas: violência exagerada; humor negro (membros da Ku Klux Klan discutem o uso do capuz em Django Livre; gângsteres discutem num carro e sem querer um deles mata um sujeito no banco de trás em Pulp Fiction); *flashbacks* explicativos (A prova de Morte e Os Oito Odiados); vingança (judeus vs. nazistas em Bastardos Inglórios, escravos vs. senhores em Django Livre, mulheres vs. misóginos em A prova de Morte); diálogos banais e referências à cultura pop (Pulp Fiction: gângsteres discutem o nome do hambúrguer em outros países; Cães de Aluguel: discussão sobre a gorjeta e o sentido de “Like a Virgin”); divisão por capítulos (quase todos os filmes); trilhas sonoras adequadas, clássicos populares, citações (Pulp Fiction e Kill Bill), trilhas novas (Os oito Odiados/Ennio Morricone); personagens caricatos: a aeromoça Jackie Brown (Pam Grier) de Jackie Brown; Vincent Vega (John Travolta) e Jules Winnfield (Samuel L. Jackson) de Pulp Fiction; a noiva Beatrix Kiddo (Uma Thurman) de Kill Bill, o tenente Aldo Raine (Brad Pitt) de Bastardos Inglórios; o caçador de recompensas Dr. Schultz (Christoph Waltz) de Django Livre; a fugitiva Daisy Domergue (Jennifer Jason Leigh) de Os Oito Odiados; o inconstante Rick Dalton (Leonardo DiCaprio) de Era uma vez em... Hollywood.

C) Citações fílmicas: Em Cães de Aluguel (1992) alude a “Perigo Extremo” (1986, Ringo Lam) e “O Grande Golpe” (1956, Stanley Kubrick). Em Pulp Fiction, Travolta dança como em “Os embalos de sábado à noite” (1977, John Badham) e faz dupla com Jules Winnfield

(Samuel L. Jackson) para praticar crimes, tal como em filmes *exploitation*. Em Kill Bill além de referências a “Karate Kiba” (1973, Ryuichi Takamori/Simon Nuchtern), lembra-se de Bruce Lee pelo amarelo da roupa de Beatrix Kiddo. Em Bastardos Inglórios a vingança é estetizada sob a influência do western spaghetti e da citação a “Os Doze Condenados” (1967, Robert Aldrich). Era uma vez em... Hollywood tem várias citações do western.

O western que influencia Tarantino é o spaghetti, mais apropriado à paródia, já que está mais ligada aos arquétipos da mitologia do Oeste do que a sua relação com o contexto histórico de nascimento de uma nação. Leone não fala sobre «o Oeste», mas sobre o «faroeste». Sua preocupação não é com a história, mas sim com a forma de contá-la, com o cinema em si mesmo. Tarantino aborda a autoconsciência do mito para tratá-lo sob nova perspectiva. Mas diferentemente do faroeste italiano, Tarantino se debruça não apenas sobre os elementos do mito, como também sobre a própria história que a ele subjaz (BORGES, 2017).

Tarantino exhibe conhecimento de cinema, daí sua atenção à história do meio como linguagem. Sua filmografia é pródiga em referências que surpreendem pelo domínio de subgêneros como o kung fu, o *exploitation* e o *western spaghetti*. Seu estilo autoral, do qual faz parte seu exibicionismo cinéfilo, dirige-se tanto ao conhecimento erudito, identificado na citação, quanto ao prazer que permite aos seus filmes serem lidos pelo conhecedor de cinema e mediante o olhar “ingênuo” do espectador da cultura de massas, que se diverte com a comédia, o drama, o amor e o suspense da trama bem contada. “Bastardos inglórios” dialoga entre *cult movies* e a cinefilia, de modo a sugerir a valorização do marginal (JORGE, 2013).

O cinema de Tarantino é autoral e autêntico, formando um quadro de referências, cheio de paródia. Kill Bill é um exemplo disso. Não apenas pela estilização destes gêneros, mas por vezes faz referência direta a estes. As relações intertextuais construídas em Kill Bill não se limitam a uma única forma, fluindo entre citações, alusões e estilizações intertextuais. Em Kill Bill o foco está nos filmes de artes marciais de Hong Kong e nos *spaghetti*. Seu papel narrativo mantém cenas que desviam da ordem cronológica (BONA; SANTOS, 2015).

Para Gilmour (2009) não há sequer um momento humano de verdade em Pulp Fiction.

Kill Bill I e II (2003/2004) tem linguagens ricas: sequências de lutas inspiradas no cine japonês; cores fundidas ao preto e branco, efeitos especiais que simulam violência surreal, desenho animado ao estilo oriental, diálogo da heroína com sensação de proximidade e elementos elucidativos. A intertextualidade permite um conjunto rico de significados e de formas de recepção da mensagem. A obra é feita em módulos não cronológicos, novo elemento intertextual; mescla linguagens, tal como nos ambientes da Internet. Kill Bill I narra uma assassina que foi quase morta por seus comparsas ao largar a vida do crime; ao sair do

coma, se vinga. A estética não é real, o que se nota mediante cores vivas, cenas em preto e branco, por vezes apresentando alguma cor ou efeitos de luz e efeitos exagerados, como pessoas voando após um golpe ou esguichos enormes de sangue após um corte. A trilha sonora é de uma variada seleção de músicas de diferentes autores, épocas e gêneros. Os ruídos e efeitos sonoros são inseridos com volumes acima do padrão do cinema, o que lhes confere uma estética de farsa. Ações que acontecem acompanhadas por músicas de intenso movimento seguidas de silêncio mostram como este pode ser forte gerador de sentido. Dessa maneira, os silêncios são explícitos, como se fosse objetivo do diretor dar ênfase a esses momentos, sem deixá-los passar despercebidos (GONÇALVES; RENÓ, 2009).

Em “Bastardos Inglórios” (2009) Tarantino exhibe seu amor ao cinema pelo enredo: trama e personagens giram em torno do cinema. Quase todos os personagens têm relação com cinema: Shosanna é dona do cinema, Bridget von Hammersmark é atriz, Archie Hicox é um crítico, Fredrick Zoller é o astro do filme de Goebbels, que chefia a indústria cinematográfica alemã, e os bastardos terão de se disfarçar de diretores e cinegrafistas italianos para terem acesso à pré-estreia de “O orgulho da nação”. A dedicação ao cinema dos personagens citados não os impede de atearem fogo ou explodirem uma sala de exibição, com centenas de rolos, para encerrar a Segunda Guerra Mundial – o que havia sido uma armadilha aos nazistas. A concepção do cinema como elemento da estratégia de guerra leva o alto escalão nazista à morte. O cinema é instrumentalizado pelos dois lados: para os nazistas é propaganda, os bastardos o usam como arma. No filme, a referência ao *exploitation* é irônica em relação ao prazer que o espectador sente ante a crueldade. O filme é referência aos gêneros violentos enquanto ironizam a paixão do cinema pelo excesso. A principal menção ao *exploitation* é Eli Roth, que leva a cabo nossos desejos de dar aos nazistas a lição que merecem. A vingança ultrapassa a dimensão pessoal e se torna social e histórica, e esse é um dos motivos para o espectador regozijar-se com a execução do plano (JORGE, 2013).

“Django Livre” (2012) traz o caçador de recompensas Dr. Schultz que compra o escravo Django ao saber que ele conhece três irmãos procurados pela Justiça: é um herói negro salvo por um alemão. A história ocorre na Guerra de Secessão, no sul escravocrata dos EUA. Os embates ocorrem na casa-grande das fazendas, cujos donos são vilões. Os diálogos são irônicos e a violência é exagerada, sendo necessário entrar no modo de cinema para ver o lado lúdico da obra. Schultz liberta Django após cumprirem a missão proposta, na qual Django se torna auxiliar e ganha a confiança do caçador. A violência contra o negro nunca passa pelo *exploitation*: os grilhões consomem o tornozelo de Django, os açoites em Broomhilda são brutos, o escravo Dartagnan é comido vivo pelos cães, Broomhilda sofre na caixa de metal

exposta ao sol. A única violência contra o negro com *exploitation* é a que acomete o subserviente da casa-grande, que quer impedir a todo custo que Broomhilda seja salva. Antes de morrer, o negro Stephen grita: “Sempre existirá Candyland”, ou seja, o preconceito não acabaria. Mas após esta fala, a mansão explode e Django coloca seus óculos escuros. Candyland como símbolo do racismo precisa explodir. A questão moral é o modo de tratar a violência, justificando até o sacrifício voluntário de Schultz para salvar a esposa de Django. Aliás, ante os horrores da escravidão, pede que se pare de tocar Beethoven: nenhuma lasca de civilização pode se manter frente a tal atrocidade. A obra pode ser vista como uma antítese da fronteira: longe da fronteira do Oeste, estão as fronteiras sociais ainda vigentes. A fronteira já não é mais a responsável por atenuar as divisões internas porque elas são por demais evidentes no dia a dia atual para serem ignoradas (BORGES, 2017; FIGUEIRÓ, 2017).

“Os Oito Odiados” (2015) é filmado em 70mm, o que permite trabalhar com mais elementos e criar o efeito de *mise-en-scène*, pelo qual o expectador é enganado, com os fortes diálogos em primeiro plano dos personagens Major Marquis Warren (Samuel Jackson) e Kurt Russel que fazem perder de vista o que ocorre em outros pontos, em especial com Oswaldo Mobray (Tim Roth) e Michael Madsen. Trata de oito pessoas presas em uma estalagem durante uma nevasca no pós-guerra civil, momento de ocupação do Oeste. Tal reunião parece ser por acaso, mas conforme a trama evolui, se vê que o encontro é uma emboscada. Tarantino visa a troca de tiros entre Warren e o gal. Sanford Smithers (Bruce Dern). Warren sabe que o general, na Guerra da Secessão (1861-1865) deixara morrerem de frio um grupo de prisioneiros de um regimento formado somente por soldados negros. Apesar de se enfurecer, Warren é alertado pelo Xerife Mannix (Waldo Goggins) que não poderia matar um velho desarmado, sob pena de ser enforcado. Isso é corroborado por Oswaldo Mobray que se diz carrasco do Estado para enforcar criminosos e por John Ruth que personifica os valores éticos, ainda que dúbios, dos caçadores de recompensa. Convencido que não seria bom matá-lo ali e a sangue frio, Warren espera a hora certa; no jantar, se aproxima do general e conversam sobre suas vidas no pós-guerra; o general diz querer encontrar o filho perdido. Warren percebe a chance e insinua que havia conhecido o filho do general, que havia tentado matá-lo, pois sua cabeça estava a prêmio, mas que havia vencido o desafio. Warren concede ao general uma arma, torna sua história sórdida para provocar o general, o que ocorre, mas, ao tentar matar Warren, o general morre. É um Oeste real. Todos viveram no Leste e vão ao Oeste. A obra situa a escravidão; não só do velho sulista racista, mas da tensão entre os personagens, obrigados à carona na mesma diligência, cujo antagonismo inicial é revertido pela cena final. Antes do suspiro final, releem a carta atribuída à Lincoln, relativizando a

diferença entre eles. A trama do resgate da criminosa parece apenas o pretexto para a oportunidade de lidar com os clichês do gênero western (BORGES, 2017; SANTOS, 2017).

5. WOODY ALLEN

“A rosa púrpura do Cairo” (1985) trata da garçonne Cecília, casada com um ex-soldado que a violenta, bêbado; ela foge, vendo no cinema seus filmes favoritos. A personagem sonha em uma vida de artista e imagina que o herói sai da tela para ter com ela uma nova vida e a leva à obra cinematográfica. Em certo filme, um personagem sai da tela, e se apaixona por ela, sendo seguido por outro, que a disputam, tendo por pano de fundo as possíveis vantagens entre “viver no filme” ou na Hollywood real, escolha de Cecília; o ator desaparece, tendo falseado seu amor por ela. A obra supera o real e a ficção, com a riqueza da linguagem cinematográfica. A protagonista pede ao marido para acompanhá-la ao cinema e fugir dos problemas. A voz do personagem é uma nova forma de expressão que algumas vezes soma e outras vezes substitui os elementos comunicados até então, como a imagem, a expressão corporal e as cartelas com textos escritos (MINADEO, 2024).

“Match Point” (2005) narra a história de Chris Wilton, ambicioso, ex-atleta profissional e treinador de tênis, que se torna amigo de Tom Hewett, de família rica. Ademais, Chloe, irmã de Tom, será esposa de Chris – que mantém um relacionamento com Nola, namorada de Tom. Nola engravida e pressiona Chris a escolher entre ela e o filho por nascer e Chloe. Apesar de desejar Nola, o interesse pela fortuna de Chloe leva Chris a matar Nola – simulando um roubo e matando também a vizinha de Nola para acobertar o crime. Chris estava no pleno comando consciente das suas ações ao cometer os crimes, não estava embriagado ou sob a ação de drogas. Apesar de sofrer ao executar os crimes, não houve nada desculpável em sua ação: ele sabia da inocência de suas vítimas e estava ciente da crueldade das suas ações. De acordo com os valores morais de Chris é aceitável dissimular, mentir e trair, ou seja, “melhor ter sorte do que ser bom” – moralmente falando. A sorte ajuda Chris: a polícia não o vê como suspeito: o objeto – aliança da vizinha de Nola – que deveria ser eliminado que poderia levar a polícia a acusar Chris, por acaso é encontrado por um viciado em drogas e com antecedentes criminais, que aos olhos da polícia poderia ter cometido os dois assassinatos (AQUINO, 2015).

Em “Tudo Pode Dar Certo” (2009) Boris é narrador e protagonista. Diz ter sido criado em um lar religioso, mas não tem religião, nunca praticou esportes e tem poucos amigos. Teve dois divórcios. É Ph.D. em Física e era professor universitário. Vê todos como inferiores a ele. Fala da época em que morava com Jessica e o filho do casal. Quando o filho estava na faculdade, ele acordava à noite com medo de estar morrendo. Ele relata uma noite em que acorda às 4 horas da madrugada, gritando que está morrendo; desce as escadas rumo à

cozinha e a esposa vai atrás, afirmando que ele está bem, que é tarde e que ela deve descansar. Jessica fala que os ataques de pânico são cada vez mais frequentes e pergunta se ele está tomando seus remédios; discutem, vai à janela e pula. Boris se queixa da vida, da saúde, da política, da economia, do racismo, da religião. Após o divórcio, passa a morar sozinho e se torna professor de xadrez. A falta de habilidades sociais de Boris é notável; por exemplo, maltrata seus alunos. A segunda esposa, Melody, mendigava do lado de fora de sua casa. A maior parte do filme trata da relação entre os dois. Logo que Melody se hospedou com Boris, ele a levou a pontos turísticos de Nova York. No Túmulo de Grant, Boris fica ofegante, enquanto diz nunca ter ido ao local e entende por que não se deve ir a um túmulo. Melody fala o que sua mãe dizia a ela sobre túmulos e morte, Deus e o céu. Ela vê Boris acordar gritando, com a mão no estômago; pergunta o que sente, e diz que está suando. Ele afirma que quando acordava suando com mal-estar e sentindo que ia morrer, pensava ter AIDS. Ela cuida de Boris, sem questionar se o que sentia era um erro de percepção. Quando Melody diz estar apaixonada e que quer se casar com Boris, ele fala que tem a oferecer: mau-humor, hipocondria, fixações mórbidas, raiva ao ser humano. Melody muitas vezes não entende o que ele fala, mas pede para ele explicar o que quis dizer; assim, ela é a audiência de Boris. Um dia, Melody avisa a Boris que se apaixonou por outra pessoa, recolhe seus pertences e se vai. Ocorre a segunda tentativa frustrada de suicídio de Boris (MACHADO, 2016).

“Meia-noite em Paris” (2011) traz uma Paris ensolarada ao som de notas de jazz. A cidade é a protagonista da trama. Os tons quentes se dispersam quando se passa um céu mais carregado. Atuam: Place de la Concorde, o Arco do Triunfo, Notre Dame, a fachada de uma loja da Dior. Guarda-chuvas e capas, o chão brilhante e os faróis e luzes que vão abrindo passagem a uma Paris noturna. Gil (Owen Wilson) é um roteirista hollywoodiano que sonha em viver da literatura, está em Paris com a noiva Inez (Rachel McAdams). Ele se impressiona com a cidade e ela quer cortar seus devaneios de forma ríspida. Gil é fascinado pela literatura americana dos anos 1920 – melhor época para se viver, para ele. Seu sonho o leva à decisão de ficar na França e ali refazer sua vida. A temporalidade é o centro da trama. Aos primeiros minutos são demarcados espaços fundamentais à narrativa: o caminho para a loja de artigos antigos, visitada por Gil; a estrada que guia o caminho do carro ao passado; os cafés e as praças onde se dão reflexões de Gil sobre sua vida; a cidade com chuva ou à meia-noite; a cidade cotidiana, que Gil escolhe para reconstituir sua vida. O filme conta com interessantes citações: as badaladas da meia-noite, que remetem aos contos de fadas; também cabe apontar o papel da pintura, da escultura e da música. Quando os créditos terminam, os dois estão nos jardins de Monet, em Giverny (COUTINHO, 2018; HAUSBRICH, 2018).

6. CONCLUSÕES

A obra de Bergman é referência obrigatória para quem gosta do cinema e para quem usa o cinema no ensino. A forma de abordar os temas existenciais é sólida, atestada por uma longa e premiada carreira. Morangos Silvestres, Gritos e Sussurros, Persona, Luz de Inverno, A Hora do Lobo, Sonata de Outono são ambientados no século 20. O Sétimo Selo e A Fonte da Donzela remetem à Idade Média, detendo um nível mais profundo de apresentação dos temas existenciais, até mesmo pelo fato de se poder abstrair do enredo – naturalmente longe de nossa realidade. O diretor conseguiu a proeza de filmes com enredos diversos, porém todos são fiéis à temática existencial que o caracteriza. Seus filmes são densos, com personagens bem construídos. Bergman conquistou nada menos que três Oscars de Melhor Filme em Língua Estrangeira: A Fonte da Donzela (1960); Através de um Espelho (1961); Fanny e Alexander (1982).

A linguagem de Tarantino é única e precisa ser compreendida por sua valorização do banal, pelo uso do *exploitation* e pelo lúdico em relação ao cinema – com inúmeras referências e citações de outros filmes e gêneros fílmicos, além de referências musicais. O resultado é que sua obra apresenta toques únicos de humor, ao lado de críticas a temas como a todas as formas de racismo e à escravidão. O diretor ganhou dois Oscars de Melhor Roteiro Original: Pulp Fiction (1994) e Django Livre (2012).

Woody Allen apresenta situações limite, como o criminoso de Match Point que é bafejado pela sorte. A rosa púrpura do Cairo é uma rica situação de escapismo mediante o próprio cinema. Em Meia-Noite em Paris o diretor apresenta uma obra romântica e totalmente diversa de Tudo Pode Dar Certo – que destaca os problemas de uma vida vazia. O diretor ganhou quatro Oscars: Melhor Diretor e Melhor Roteiro Original por Annie Hall (1977); Melhor Roteiro Original: Hannah e Suas Irmãs (1986) e Meia-Noite em Paris (2011)

Futuros estudos podem aprofundar a obra de um destes três diretores, focando exclusivamente em algum deles. Atores de grande impacto também podem ser merecedores de futuros artigos. As dificuldades enfrentadas estiveram ligadas à obtenção de materiais com boas descrições de alguma ou de algumas obras, e com a apresentação de certo grau de análise.

Referências

AQUINO, C. S. **Preceitos Aristotélicos na Narrativa do Cinema** – em Análise o Filme Match Point de Woody Allen. REVELL – Revista de Estudos Literários da UEMS – ANO 7, Número 11 – TEMÁTICO Questões de Narratividade ISSN: 2179-4456 Dez./2015.

AVANCINI, A. **Instantes mágicos de Ingmar Bergman**. Intexto, Porto Alegre, UFRGS. n. 50, p. 111-126, set./dez. 2020. DOI: <http://dx.doi.org/10.19132/1807-8583202050>.

BAPTISTA, M. **O cinema de Quentin Tarantino e suas três principais formas de representação**: as cenas do cotidiano, os momentos exploitation e o jogo num cinema de gênero paródico. UFF: Revista Contracampo, outubro/2008, p. 99-110.

BONA, R. J.; SANTOS, L. D. M. **O jogo de referências no cinema de Quentin Tarantino**: os elementos intertextuais em Kill Bill. ECCOM, v. 6, n. 11, jan./jun. 2015.

BORGES, R. G. **A Antítese da Fronteira**: o Western de Quentin Tarantino e o Seccionalismo. Revista de História das Ideias, Vol. 35. 2ª série (2017), 409-436.

CAÑIZAL, E. P. **O outro lado do sonho em Morangos Silvestres**. São Paulo: galáxia, n. 1, 2001, p. 159-169.

CASTAÑEDA, A.; LUCCAS, G.; ZACHARIAS, J. C. (Organizadores). **Ingmar Bergman**. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012. ISBN: 978-85-63497-02-4, 324 p.

CLEMENS, N. A. **Compulsive Personalities and Ingmar Bergman's Wild Strawberries**. Journal of Psychiatric Practice, v. 11, No. 6, Nov. 2005, p. 402-404.

CONDATO, H.; CARMO, I. P. S. X. **Rosto e morte em Gritos e sussurros**, de Ingmar Bergman. Contracampo, Niterói, v. 36, n. 02, pp. 23-39, ago. 2017/ nov. 2017.

COUTINHO, M. S. **Construção, estratégias e práticas**: análise de dois cartazes de “Meia-noite em Paris”. estudos semióticos. issn 1980-4016, julho de 2018, vol. 14, no 2, p. 61–73.

FIGUEIRÓ, B. **Django Livre e o Western**: uma aproximação com a teoria de André Bazin. Porto Alegre: Sessões do Imaginário; v. 22; n. 37; 2017; p. 41-47.

FRANÇA, A. C. G. **Análise dos Filmes Luz de Inverno e O Sétimo Selo de Ingmar Bergman através do Olhar do Existencialismo de Jean-Paul Sartre**: angústia, ausência de Deus, morte e liberdade. Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação. Ano 5, Ed. 4, Jun.-Ago./2012.

GILMOUR, D. **O Clube do Filme**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

GONÇALVES, A. J. **A sétima instância da morte**. REVISTA USP, São Paulo, n. 86, p. 148-156, junho/agosto 2010.

GONÇALVES, E. M.; RENÓ, D. P. **A Montagem audiovisual como ferramenta para a construção da intertextualidade no cinema**. Razón y Palabra – Primera revista digital en América Latina especializada en tópicos de comunicación, N. 67, 2009.

HAUSBRICH, G. F. **Identidades no contemporâneo**: uma reflexão a partir da narrativa audiovisual “Meia-Noite em Paris”. PPGCOM – UFJF, v. 12, n. 1, p. 166-184, jan./abr. 2018.

JORGE, M. S. **Cinefilia, cult movies e o filme Bastardos inglórios, de Quentin Tarantino**. Galaxia (São Paulo, Online), n. 25, p. 99-110, jun. 2013.

JÚNIOR, E. B. B. **Entre Cristo e Odin**: cristianismo e paganismo no filme *A fonte da donzela* de Ingmar Bergman. *História, imagem e narrativas*. N. 12, abr./2011. Issn 1808-9895.

KRACAUER, S. **Theory of Film** – The Redemption of Physical Reality. Princeton University Press, 1960.

MACHADO, S. M. **“Tudo pode dar Certo”** – Uma Visão Analítico-Comportamental da Hipocondria e do Hipocondríaco Boris. In *Skinner vai ao Cinema* (FARIAS, A. K. C. R.; RIBEIRO, M. R.; Orgs), Cap. 11, p. 203-234. Brasília: Instituto Walden4, 2016. 297 p. ISBN: 978-85-65721-08-0.

MINADEO, R. **Ilusões e Sonhos ao Longo de Décadas de Cinema**. In: *Ciências sociais: a sociedade em sua integralidade*, 2024. DOI 10.37423/240208705. (Organizador: Barbosa, F. C.). Piracanjuba: Ed. Conhecimento Livre. ISBN: 978-65-5367-465-3.

MORAES, D. **Trágico e angústia do amor**: reflexões sobre *A hora do lobo*, de Ingmar Bergman. *Morpheus – Rev. Eletrônica em Ciências Humanas, Conhecimento e Sociedade*. N. 06, 2005. ISSN 1676-2924.

MORAIS, J. **Pistas Teóricas e Indícios Analíticos para Investigações acerca do Cinema de Quentin Tarantino**. *Fênix Revista de História e Estudos Culturais*, jul.-dez./2020, v. 17, n. 2, p. 412-430. ISSN 1807-6971.

PIRES, L. V. C. **Uma reflexão sobre o filme Persona** (1965), de Ingmar Bergman. Dissertação (MSc. Filosofia), 2013.

PRATS, Lluís. **Cine Para Educar**. Barcelona: Belacva de Ediciones y Publicaciones S. L., 2005.

SAMICO, F. C.; CALDAS, H. **Uma lição sobre a devastação em sonata de outono**. *Revista Fluminense de Extensão Universitária*. Jan.-Jun./2015; 05(1): 11-18.

SANTOS, M. M. **Os Oito Odiados**: uma análise semiótico-sistêmica-psicanalítica. *Revista Famecos*, v. 24, n. 2, maio, junho, julho e agosto de 2017.
DOI: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2017.2.25171>.