Documento padrão para submissão de trabalhos ao XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

Leituras Transdisciplinares de Peças Audiovisuais[1]

Profa. Erika Savernini[2]
Cristina Domingues[3]
Gabriel Sviatopolk-Mirsky Pais[4]
Janine Gomes de Oliveira[5]
Lara Araújo[6]
Maíra Bueno[7]

UNIBH - Centro Universitário de Belo Horizonte

Resumo

O cinema pensado como forma sincrética de diversos conhecimentos, possibilitanto talvez uma forma específica de saber. A partir desta proposta, foi montado um grupo de pesquisa de iniciação científica para explorar as possibilidades de análise fílmica e de percepção do filme como encruzilhada de conhecimentos, bem como proponente de conceitos e idéias abstratas através de seu específico.

Palavras-chave

Iniciação Científica; Cinema; Análise fílmica; Arte e Conhecimento.

Pensando a transdisciplinaridade e a leitura fílmica na iniciação científica

O Audiovisual, particularmente o Cinema, é um campo privilegiado da discussão acerca da Transdisciplinaridade e das relações entre Arte e Tecnologia / Arte e Ciência / Arte e

[1] Trabalho apresentado ao NP Comunicação Audiovisual, do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.
[2] Erika Savernini - professora licenciada de produção em vídeo e linguagem cinematográfica do UNIBH, doutoranda em Educação, Gestão e Difusão em Biociências do programa de Química Biológica da UFRJ, bolsista de doutorado da FAPERJ. Autora do livro "Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski", co-editora do livro "Reflexões sobre a montagem cinematográfica" de Eduardo Leone, coordenadora da coleção midia@rte - Editora UFMG. erikasavernini@uol.com.br
[3] Bolsista de iniciação científica do projeto Leituras Transdisciplinares em Peças Audiovisuais - UNIBH, 2003-2004. Bacharel em Jornalismo pelo UNIBH.
[4] Bolsista de iniciação científica do projeto Leituras Transdisciplinares em Peças Audiovisuais - UNIBH, 2003-2004. Bacharel em Publicidade e Propaganda pelo UNIBH.
[5] Bolsista de iniciação científica do projeto Leituras Transdisciplinares em Peças Audiovisuais - UNIBH, 2003. Bacharel em Produção Editorial pelo UNIBH.
[6] Bolsista de iniciação científica do projeto Leituras Transdisciplinares em Peças Audiovisuais - UNIBH, 2003-2004. Bacharel em Jornalismo pelo UNIBH.
[7] Bolsista de iniciação científica do projeto Leituras Transdisciplinares em Peças Audiovisuais - UNIBH, 2004. Graduanda em Jornalismo pelo UNIBH.

Educação, visto, por princípio, perpassar as várias outras áreas do conhecimento e da experiência humana.

Passados pouco mais de 100 anos do seu surgimento, as imagens em movimento têm sido relidas como um reflexo do recém-encerrado século XX e um ícone do que se projeta para o futuro. Entender o momento atual passa pelo entendimento da expressão de maior destaque do último século, mas de um entendimento não mais compartimentado. A "leitura" audiovisual permite a exploração dos campos estético, técnico, antropológico, sociológico, filosófico, dentre outros, de maneira interrelacionada visto ser uma manifestação múltipla (uma realização potencializada da ambição "antropofágica" moderna).

De forma direta ou indireta, o audiovisual encontra-se no centro das pesquisas de ponta atuais. Seja pela possibilidade de exploração da tecnologia digital para criação de mundos virtuais, seja pela criação de imagens que simulam e permitem a pré-visualização de projetos avançados (como viagens espaciais), o audiovisual tem sido pesquisado por áreas que até então, no pensamento tradicional, eram inconciliáveis com o artístico, com as ciências sociais e humanas.

Neste cenário, o papel da universidade seria gerar conhecimento avançado e auxiliar aos alunos, futuros profissionais, a bem entenderem o mundo atual - o que necessariamente envolve a familiaridade com o audiovisual.

Neste sentido, surgiu a pesquisa intitulada "Leituras Transdisciplinares de Peças Audiovisuais"; pesquisa com a pretensão de atuar na instrumentalização dos bolsistas de iniciação científica na análise fílmica e, ao mesmo tempo, na divulgação dos resultados, através da realização de Seminários (com exibição de filmes e apresentação de sua análise), ampliando sua área potencial de influência para toda comunidade acadêmica.

Para tanto foi formado um grupo de alunos de Comunicação Social do UNIBH, de três habilitações (jornalismo, produção editorial e publicidade), coordenados por professora pesquisadora da instituição. De fato, formou-se um grupo de discussão, onde os filmes foram tomados como o texto base de análise, a partir dos quais foram buscadas referências complementares de outros campos que não apenas a teoria cinematográfica.

O problema inicial colocado para o grupo foi a investigação e possível demonstração, através das análises dos filmes selecionados, de como o cinema pode ser visto não apenas como uma linguagem ou veículo de comunicação (com a função primordial de

entretenimento), mas também como uma forma específica de conhecimento, com proposições inclusive abstratas e conceituais.

Como se dá a constituição de um discurso conceitual através dos recursos audiovisuais? De que natureza é o conhecimento cinematográfico? Foram as questões centrais exploradas pelo grupo de pesquisa.

Ponto de partida: referenciais teóricos

O cinema, desde os primórdios, constituiu-se um campo de convergência entre arte, comunicação e avanços tecnológicos - permitindo sua apropriação histórica como articulador da realidade, em momentos como as Revoluções Russa e Cubana, e também por movimentos de direita radical, a exemplo do Nazismo.

Historicamente, portanto, o Audiovisual tem sido visto não apenas em sua dimensão artística, mas também na sua dimensão social. Mesmo em momentos em que não é explícita sua função social, a teoria cinematográfica tem se debruçado sobre sua análise como uma questão formal e semântica identificando a construção de um discurso (algumas vezes explicitamente ideológico), mas que passa despercebido pela consciência do espectador. Essa espécie de assimilação inconsciente se dá, principalmente, pelo não domínio do código pelo público (incluindo-se uma parcela dos formadores de opinião e profissionais de comunicação). Esse olhar crítico se torna, portanto, fundamental para um consumir e, no caso específico do estudante de comunicação, um produzir consciente do discurso audiovisual (cinema e TV).

A questão desenha-se tão plenamente na atualidade brasileira, que o Ministério da Cultura (através da Secretaria do Audiovisual) expressou mais de uma vez o desejo de inclusão do ensino da linguagem e dos princípios do audiovisual no ensino médio e fundamental. Além disso, o audiovisual tem adquirido uma nova dimensão no cenário nacional, com o aumento do público das salas de cinema (em relação aos anos 1980) e o possível aumento da produção televisiva regional (o que demandará um grande número de profissionais com domínio da linguagem, mais até que a técnica, visto que terá que buscar uma programação que trabalhe os valores regionais com uma forma específica e não mais a simples imitação do modelo padrão atual da TV comercial).

Segundo Jacob Bronowski (1983), Ciência e Arte têm a imaginação como o processo comum de sua constituição. Assim como o artista, também o cientista precisa criar para

si imagens capazes de representar suas idéias ou os princípios científicos que deseja compartilhar com certa comunidade. Sendo o processo de construção de imagens a própria essência das artes visuais, entre elas o cinema, apresenta-se já de início uma das pistas para a investigação do conhecimento cinematográfico.

Sendo concreta a natureza da imagem cinematográfica, diferente da imagem abstrata da ciência, seria preciso recorrer à Semiótica e seu conceito de ícone[8] para o entendimento de como as imagens concretas do audiovisual conseguem produzir ambigüidade (isto é, multiplicidade semântica). É também essa especificidade da natureza da imagem cinematográfica, que indica a possibilidade de uma experimentação e proposição de mundo também específicas - isto é, também o cinema, como toda forma de Arte, é intraduzível. A "intraduzibilidade" deve-se justamente a uma experiência que é essencialmente audiovisual e que se transforma em "outra coisa" quando transposta para uma língua que não a sua própria: às vezes uma imagem apagada da experiência original (como Massaud Moisés aponta no seu conceito metáfora como a experiência pessoal do artista transformada em algo concreto, mas perdendo irremediavelmente algo neste processo)[9].

Os teóricos formalistas do cinema, principalmente dos anos 10 e 20, têm bastante a acrescentar nesta percepção do específico do audiovisual, visto que escreveram num período em que o Cinema buscava se firmar como Arte - e uma Arte diferente de todas as outras, mesmo que tributária destas. Neste sentido, o teórico e cineasta soviético Serguei Eisenstein[10], influenciado pelas idéias do Construtivismo, propôs a máxima de que para uma idéia revolucionária seria necessária uma forma revolucionária. Para além da proposta concreta de filmes que refletissem formalmente seu conteúdo semântico, a proposição de Eisenstein explicita a idéia de um conhecimento cinematográfico codificado formalmente e não apenas explicitado textualmente na fábula ou falas.

Por outro lado, Pier Paolo Pasolini[11] identifica o próprio conhecimento do mundo cotidianamente com a construção da linguagem audiovisual. Para o teórico e cineasta italiano, a própria realidade se constituiria como uma rede sígnica, daí sua imediata

[8] ECO, Tratado Geral da Semiótica, p. 169.
[9] MOISÉS. A Criação Literária; introdução à problemática da literatura. p.50.
[10] Cf. A forma do filme e O sentido do filme (dois livros de coletânea dos textos mais conhecidos de Eisenstein e que resumem as duas fases principais de produção teórica do cineasta russo). Estes dois volumes foram editados no Brasil pela Jorge Zahar no começo da década de 1990 e relançados no ano de 2004.
[11] Empirismo Hereje, 1981.

reprodutibilidade pelo cinema. Portanto, a natureza da imagem cinematográfica estaria estreitamente ligada ao conhecimento do mundo, à forma de lidar com a realidade.

Para Umberto Eco[12], a abertura interpretativa é condição *sine qua non* para a obra de Arte e é possivelmente uma característica fundamental para sua especificidade. A seleção de filmes que trazem em si a proposta de produção da abertura mais ou menos explícita (isto é, a multiplicidade de interpretações) ajuda a perceber a questão da constituição de um discurso cinematográfico resultante de uma estreita interdependência de sua forma e seu conteúdo.

Múltiplas Leituras Fílmicas

O grupo de iniciação científica encarregou-se de organizar semestralmente mostras-seminário, abertas a toda comunidade acadêmica e população em geral. Por três semestres seguidos foram montadas e preparadas mostras com o diferencial de se constituírem mini-cursos de análise fílmica e não apenas exibições. Cada filme exibido foi comentado e analisado entre uma e duas horas, buscando explicitar a convergência de conhecimentos a partir da leitura da obra.

A primeira mostra-seminário, "Leituras Audiovisuais", objetivou preparar o grupo para o trabalho de pesquisa. Assim, neste primeiro momento, os alunos de iniciação científica acompanharam o seminário apresentado pela professora orientadora e ao final foram encarregados da apresentação das duas últimas sessões.

A seleção de filmes buscou explicitar o diálogo do cinema com outras disciplinas; optou-se, assim, por peças audiovisuais (cinema e vídeo) adaptadas - com uma única exceção. As abordagens e filmes desta primeira mostra-seminário foram as seguintes:

- Mito e Biografia: O Gênio segundo o Homem Ordinário - *Amadeus* - versão do diretor (EUA - 1984), direção de Milos Forman.
- Tradução intersemiótica de Drácula: do mito à novela gótica, do livro ao audiovisual - *Drácula de Bram Stoker* (Bram Stoker's Dracula - EUA - 1992), direção de Francis Ford Coppola.

[12] Obra Aberta, 1980.

- Filosofia, Literatura e Cinema no roteiro de Jean-Claude Carriére - *A insustentável leveza do ser* (The unbearable lightness of being - EUA - 1988), direção de Philip Kaufman.
- Similaridades entre narrativas curtas: do conto ao curta-metragem - *A vida como ela é* ... (Brasil - 1996), direção geral e produção de Daniel Filho.
- Estrutural serial e seriada: o início de uma trilogia - *O poderoso chefão* (The godfather - EUA-1972), direção de Francis Ford Coppola.
- Mitopoiética: Reforçando os rituais da Famiglia - *O poderoso chefão - parte 2* (The godfather - Part II - EUA - 1974), direção de Francis Ford Coppola..
- A Jornada do Herói: Michael Corleone purga seus erros - *O poderoso chefão - parte 3* (The godfather - part III - EUA - 1990), direção de Francis Ford Coppola.
- Discurso Audiovisual e Construção de sentido no cinema transcendental de Godfrey Reggio - *Koyaanisqatsi - life out of balance* (EUA-1983), direção de Godfrey Reggio.
- Transposição do Universo Mítico de Tolkien para a concretude da Imagem Audiovisual - *O senhor dos anéis: a sociedade do anel* (The Lord of The Ring: Fellowship of The Ring - Nova Zelândia / EUA - 2001), direção de Peter Jackson.

Desde a Antigüidade Clássica, e talvez antes disso, o Herói Mítico e Sua Jornada têm sido recorrentes em contextos, artes e tecnologias diversas. Um ser de caracteres superiores é encarregado de uma missão ou tarefa pelo bem da comunidade - o chamado do Herói. A partir daí, sua trajetória será marcada por sua hesitação inicial, pela superação de obstáculos, pela ajuda recebida ou empecilhos criados por seus adversários.

O mito e em alguns destes filmes o Herói Mítico foram centrais nesta primeira mostra-seminário. Partindo da mitologia, passando pela idéia de arquétipos e chegando à estrutura narrativa com a proposta de jornada, o mito serviu como ponto de partida para a desmistificação do conhecimento. A proposta foi de apresentar o mito e a narrativa mítica como esquemas de explicação do mundo, numa lógica própria, não cartesiana. Isto porque também o saber cinematográfico pode ser pensado de uma forma não

matematizada, como uma experiência próxima da experiência real (no conceito de realidade de Pasolini, onde esta também seria uma rede sígnica) mas que permite uma ampliação das nossas percepções e visões de mundo[13].

Há três exceções nas análises da mostra-seminário quanto à centralidade do conceito de mito.

Nos episódios selecionados de *A vida como ela é...* buscou-se a análise mais formal dentre as realizadas para a mostra-seminário. Foram exploradas as relações entre a literatura e o cinema, através da correlação entre conto e curta-metragem.

Em *A insustentável leveza do ser*, os textos sobre O Eterno Retorno do filósofo alemão Friedrich Nietzsche serviram de ponto de partida para Milan Kundera escrever a história do triângulo amoroso entre Tomas, Teresa e Sabina, cada qual se caracterizando pelo peso ou pela leveza. Na adaptação cinematográfica de Jean-Claude Carrière e Philip Kaufman, O Eterno Retorno não é apenas temático mas estrutural - modo como optamos por analisar o filme.

A fim de explorar a especificidade do discurso cinematográfico e sua capacidade de gerar idéias abstratas, o filme *Koyaanisqatsi* foi analisado. O puro exercício audiovisual dá estrutura a este filme construído sem trama ou personagens. As imagens dos elementos da Natureza e das grandes cidades do Primeiro Mundo articulam-se com a música minimalista de Philip Glass construindo um discurso sobre o Homem, a Natureza e a relação conflituosa entre ambos.

A segunda mostra-seminário realizada pelo grupo foi "O olhar e o discurso cinematográfico", que exibiu cinco documentários que têm em comum a questão da releitura da realidade e a constituição de uma nova noção do mundo e do homem. O próprio conceito tradicional de documentário pode ser relativizado a partir destas obras, visto que os diretores abrem mão do mito da objetividade e assumem concretamente seu lugar como sujeito do discurso.

A mostra foi organizada de forma a explorar inicialmente o ato de olhar e a imagem em movimento, questões que se complexificam com a constituição de um discurso exclusivamente cinematográfico. A partir desta segunda mostra-seminário, cada membro do grupo de pesquisa, se encarregou de fazer a apresentação e análise de um

[13] Este aspecto foi sobremaneira explorado na segunda mostra-seminário, "O olhar e o discurso cinematográfico".

dos filmes exibidos, mas cada filme foi discutido por todo grupo (incorporando sugestões, leituras e indicações).

O olhar e a percepção visual constituídas culturalmente foram abordados tematicamente no documentário brasileiro *Janela da Alma* (Brasil - 2001), direção de João Jardim e Walter Carvalho. Dentre os documentários que compuseram a mostra-seminário este é o único que apresenta depoimentos ou qualquer outra forma de fala. Também se diferencia por ser o filme em que mais se explorou a questão temática, justamente por esta sua estrutura de depoimentos. Uma discussão inicial fundamental para o restante dos filmes, em que as imagens se dão ao olhar e à interpretação sem a ajuda de narração ou outro recurso condutor explícito de uma narrativa.

O homem com a câmera (Chelovek s kinoapparatom - URSS - 1929), por outro lado, é um documentário produzido no contexto dos anos subseqüentes à Revolução Russa e num momento em que o cinema se firmava como Arte; momento também em que as demais expressões artísticas flertavam com esse aparato tecnológico capaz de criar a ilusão da representação realista e da alteração da relação cotidiana de tempo e espaço. O diretor, Dziga Vertov, se propunha a utilizar apenas o específico cinematográfico, abrindo mão de roteiro, atores, cenários ou quaisquer outros recursos literários ou teatrais. A proposta teórica de Vertov dos kinoks, do cine-olho, do cine-verdade, e sua realização fílmica continuam como uma das experiências mais radicais, ao mesmo tempo que conseqüentes, na cinematografia mundial. Além disso, a inclusão do filme teve como objetivo apresentar um filme muito pouco conhecido do público em geral, bem como os filmes de Godfrey Reggio, que foram exibidos na seqüência de *O homem com a câmera* durante a mostra-seminário.

Por fim, a trilogia Qatsi, Koyaanisqatsi - life out of balance (EUA - 1983), Powaqqatsi - life in transformation (EUA - 1988) e Naqoyqatsi - life as war (EUA - 2002)[14], do diretor Godfrey Reggio, em diálogo estreito com a proposta de Vertov, trata a imagem não mais como representação de uma idéia, evento ou história. A imagem é, em si, conhecimento e não apenas receptáculo de idéias.

[14] O último filme da trilogia foi lançado em 2002 e permanece inédito no Brasil.

A terceira e última mostra-seminário, "Violência no cinema: da visão crítica à estilização", foi inteiramente montada e apresentada pelos alunos de iniciação científica, no mesmo esquema de discussão em grupo e definição também coletiva de linhas de análise de cada um dos filmes.

De acordo com suas preferências e referências, cada aluno fez uma sugestão de filme para compor a mostra, percebendo-se enfim que havia um fio condutor tênue entre eles: a idéia de violência, tematica ou formalmente explicitada. *Tiros em Columbine* (Bowling for Columbine – EUA / Canadá/ Alemanha – 2002) - direção de Michael Moore, *Réquiem para um sonho* (Requiem for a Dream - EUA - 2000) - direção de Darren Aronofsky, *Amores Brutos* (Amores Perros - México - ANO) - direção de Alejandro González Iñarritu, e *Kill Bill Vol.1* (EUA-2004ANO) - direção de Quentin Tarantino.

Tiros em Columbine já parte de uma tragédia. Dois adolescentes da escola Columbine matam e ferem alunos e professores da instituição. A partir daí, Michael Moore tenta encontrar os motivos e os culpados desse crime aparentemente sem razão. Não são os adolescentes que estão sentados nos bancos dos réus, quem está lá é a política, a sociedade e imprensa americana.

Para tentar provar que esses três elementos são os culpados, ele lança uma série de perguntas que tentará responder ao longo do documentário. E, nessa trajetória ele mostrará o fascínio dos americanos pelas armas de fogo, a constante sensação de insegurança que toma conta da população, a imprensa sensacionalista que privilegia as notícias mais sangrentas e a política externa americana que, nas palavras de adolescentes canadenses, prefere bombardear países a tentar chegar a um acordo.

Tiros em Columbine representa a consolidação e a consagração do estilo de Michael Moore. Estilo pelo qual é celebrado ou criticado, ambos com mesma paixão. Moore causa polêmica por onde passa. O mote de seus filmes mostram isso. O diretor não se sente intimidado em falar de preconceito racial, da cobertura da imprensa a respeito da violência, das empresas multinacionais, da política externa dos EUA, entre outros assuntos.

Uma característica muito própria dos documentários de Moore é o humor. A temática que o diretor aborda é complexa, densa e extremamente crítica. Talvez seja por isso que

Moore utiliza seu sarcasmo, ironia e seu inconfundível humor "esculachado". Em *Tiros em Columbine*, uma animação feita por Matt Stone, criador de South Park, mostra a breve história dos Estados Unidos. Além do tom debochado da animação, ela ainda é apresentada por um cartucho de bala. Ele também gosta de inserir trechos de filmes, seriados e comerciais para reforçar a idéia discutida, e também para divertir o espectador.

Moore não é um documentarista comum. Ele não se limita a retratação dos fatos, não tem a menor preocupação com a busca pela imparcialidade. Ao contrário, ele interfere, muda o destino de pessoas envolvidas. Essa característica pode ser encontrada em *Tiros de Columbine*. Moore vai "devolver" as balas que estão alojadas nos corpos de dois dos rapazes atingidos na escola, para a rede de supermercados onde a munição foi comprada. Os três, juntos, conseguem fazer com que as vendas desse tipo de produto seja suspensa em toda a rede. Sem a interferência do diretor, os rapazes provavelmente não conseguiriam nem serem ouvidos pela administração do supermercado.

Entendendo *Réquiem para um Sonho* e as questões pertinentes a esse tipo de obra, pode se discutir até que ponto a violência no cinema é válida (Até que ponto ela vem para alterar opiniões e gerar comportamentos? Até que ponto ela é pertinente à trama? Quando ela é simplesmente comercial? O que a ética permite e o que não permite?).

Réquiem faz uma ferrenha crítica à sociedade americana, onde a beleza e a riqueza são os pilares para o sucesso e para a tão aclamada (e, diga-se de passagem, frágil) felicidade. O filme é baseado no livro clássico de Hubert Selby Jr., Last Exit to Brooklin (que se passa na década de 50 e traz como temática, prostitutas, homossexuais, travestis, violência, e drogas: temas atemporais).

São quatro os personagens: Harry, sua namorada Marion, sua mãe Sarah, e Tyrone seu amigo. Os dois primeiros sonham com um futuro mais promissor e resolvem vender drogas para ganhar o dinheiro necessário. Seu amigo Tyrone, também sonha com o que o dinheiro poderia lhe proporcionar. Sarah, mãe de Harry, vive sozinha e tem na TV sua única companhia; quando é chamada para participar de seu programa favorito, para ficar bonita no vídeo, decidi emagrecer tomando anfetaminas receitadas por um médico.

Daí em diante a queda dos quatro é rápida e dolorosa. As tentativas de se ajustarem aos padrões da sociedade, ou seja, de serem ricos e bonitos, leva-os cada vez mais a um estado de angústia.

A estrutura do filme é baseada na propaganda. É a linguagem propagandística criticando o papel da própria publicidade na nossa sociedade. Nas cenas em que os personagens estão se drogando essa linguagem pode ser facilmente percebida: o diretor mostra com cortes rápidos a droga sendo preparada, sendo injetada e os efeitos no organismo (pupilas se dilatando, células em movimento...). É como se estivéssemos assistindo a uma propaganda de uso de drogas. O ritmo alucinante e frenético da narrativa é essencial para o choque e para que o espectador compartilhe da angústia do personagem. Quando Sarah toma suas anfetaminas essa linguagem pode ser notada. A câmera mostra ela ingerindo as pílulas e corta rapidamente para a TV sendo ligada no hora que começa seu programa de TV favorito (indicando a passagem dos dias). Tudo isso explicita e intensifica o ritmo com ela vai se tornando dependente dos remédios.

A relação entre o estado de perturbação do personagem e a posição da câmera, juntamente com a música e a luz são recursos fundamentais para que o espectador sinta o sofrimento dos personagens. E é exatamente essa identificação e essa sensação sufocante que Darren quer incitar no espectador.

O título original do filme é Amores Perros, e sua tradução literal para a língua portuguesa seria algo como “amores cachorros”. No entanto, a brutalidade presente no título em português, *Amores Brutos,* é uma constante do filme, que é um olhar afiado e estilizado sobre as diferentes classes sociais na Cidade do México. O elemento principal da história – o amor – aparece como sufocante, desesperado e trágico, reforçando a brutalidade do título.

As três histórias apresentadas no filme se mostram paradoxais, envolvendo amor, erro e castigo, onde as personagens se mostram de comportamento muitas vezes ambíguo. *Amores Brutos* é um filme feito com as vísceras, que aproxima muito o homem do cachorro, já que eles podem ser, como é demonstrado ao longo do filme, fiéis, humildes, nobres e leias, mas “com uma tênue linha nos separando da possibilidade de matar”.

A importância dos cachorros no filme é evidente, levando-se em conta que o cão Cofi é o pivô do acidente que vai mudar a vida de todas aquelas pessoas ¸além de sustentar os

sonhos de Octávio e de fazer Chivo repensar a sua vida. Já a cachorrinha Richi é a metáfora histérica de toda a tensão que pontua o relacionamento de Daniel e Valéria. O casal reencontra a cachorrinha no momento em que já está mais maduro frente aos problemas que lhes atingiram.

Esta forma crua de retratar a violência como cotidiano dos cidadãos latino-americanos não é novidade. É algo presente no cinema desde os anos 60, com o surgimento do Cinema Novo, cujo principal expoente é o baiano Glauber Rocha. O movimento opõe-se à tendência do digestivo - filmes sem mensagens e de objetivos puramente industriais. Seu objetivo é fazer com que o espectador "leve o filme para casa", reflita sobre o que viu e sobre a sua própria vida, já que, para Glauber, em tese, *"o filme não pode ser arte, tem que ser manifesto*".

Os filmes do Cinema Novo, assim como *Amores Brutos*, eram realizados com baixos orçamentos e os seus rápidos movimentos de câmera *"compreendem o gesto nervoso da pessoa que filma"*, como Glauber Rocha escreveu em seu texto-reflexão sobre o Cinema Novo "A estética da fome". E é assim, com o cinema entre a poesia e a política, que Glauber Rocha, define os propósitos do Cinema Novo. Segundo ele, *"a fome latina não é somente um sistema alarmante, é o nervo de sua própria sociedade. Nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida*". Ainda segundo Glauber, a manifestação natural da fome é a violência.

E é desta forma que Alejandro González Iñarritu trabalha em *Amores Brutos*, tratando a violência não como elemento temático de seu filme, mas como forma de enfatizar o seu discurso. Iñarritu trabalha um filme como Glauber propõe em "A estética da fome": *"A luta entre poesia e manifesto resulta em um cinema não sobre a fome, mas nascido dela*". Glauber Rocha ainda justifica a violência de seu povo e de seus filmes, já que eles são feitos em prol de uma revolução social: *"essa violência não está incorporada ao ódio, e nem ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que essa violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação, mas um amor de ação e transformação*".

Kill Bill - Vol. 1 conta história de uma mulher que no dia do seu casamento perde o seu noivo, seus amigos e sua filha, assassinados pela sua antiga gangue de assassinos, chamada DIVAS (Deadly Viper Assassinatio Squad), a mando do seu chefe Bill, que

não gostou nem um pouco do fato de ela, a noiva, deixasse a gangue para construir sua própria família. Milagrosamente sobrevivente ao massacre, ela desperta depois de quatro anos em coma, com apenas uma idéia na cabeça, vingança.

Uma das maiores críticas feitas a este filme, é a de que não passa de filme feito de outros filmes, ou seja, que as influências usadas pelo seu diretor Quentin Tarantino, passaram do ponto de serem apenas referências para se tornarem juntas uma coletânea de conceitos absorvidos de outros filmes. E isso vai desde a estética, às técnicas e ângulos de filmagens, e, por que não, da história em si. Muitos dos filmes de faroeste e de kung fu que Tarantino teve como influência têm como tema principal a vingança.

Por outro lado, há quem acredite que realmente se trata do maior filme "B" já realizado, pois nele foi usado todo o dinheiro e recursos que esse tipo de filme nunca teve antes para ser produzido, incluindo a participação de atores como Uma Thurmam, David Carradine (astro do antigo seriado Kung fu) e Sonny Chiba (uma verdadeira lenda dos filmes orientais e astro do antigo seriado *Kage No Gudan*, no qual interpretava o mesmo personagem que interpreta em *Kill Bill*). Fazendo uso do mesmo estúdio de filmagem onde se realizaram grande parte dos filmes chineses de kung fu, efeitos especiais analógicos e até animações japonesas, o filme tenta preservar a essência de um filme "B" mas com os recursos e caprichos de uma superprodução hollywoodiana.

Kill Bill vem a afirmar que Quentin Tarantino é um dos poucos cineastas nos dias de hoje que ainda realizam filmes autorais, ou seja, filmes que não recebem sugestões indesejadas dos seus produtores e nos quais o diretor está presente em todas as etapas da produção, no caso de Quentin, até do roteiro. Dessa forma, ele, com apenas quatro filmes, conseguiu criar todo um estilo próprio, facilmente reconhecível e com uma tremenda legião de fãs.

Mas quando se fala da filmografia de Quentin Tarantino, uma característica se sobressai às outras, a violência. Ele próprio já afirmou: "*Sempre acreditei que o cinema servia para ver pessoas se beijando ou se matando*". No entanto, a violência contida em Kil Bill, é diferente da contida em filmes como "Cães de Aluguel" , "Assassinos por Natureza" (filme dirigido por Oliver Stone, mas cujo argumento foi escrito por Tarantino) e "Pulp Fiction" já que a violência desses filmes é, ou tenta ser, verossímil, fazendo com que o espectador se choque com a crueldade e o horror das cenas. Em *Kill Bill* ela é apresentada de uma forma tão escatológica que se torna cômica, fazendo com que qualquer paralelo com a vida real seja pouco provável.

Assim sendo, o valor da obra de Quentin Tarantino estaria justamente em mostrar o poder do cinema de se reinventar, por nos entreter colocando seu universo em filme e por conseguir fazer um ótimo retrato da cultura pop, que certamente inclui a violência como um de seus ingredientes, seja ela verossímil ou inverossímil.

Contribuindo para a formação de profissionais alfabetizados audiovisualmente

O projeto surgiu do desejo de se contribuir para a formação de profissionais de comunicação (e de áreas afins, bem como interessados no assunto) com uma visão mais crítica e aprofundada do Cinema. As investigações do grupo de pesquisa, sendo expostas semestralmente em Mostras-Seminário, tiveram como função estimular o debate audiovisual dentro da comunidade acadêmica, complementando ainda as habilitações da graduação (em que o ensino do audiovisual é apenas introdutório, pelo próprio limite da carga horária dedicada ao assunto). Indiretamente, esperamos ter ajudado na construção de um profissional de comunicação mais atento às questões subjacentes ao texto explicitado na obra audiovisual.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas: Papirus, 1995.

BARTHES, Roland et. al. Análise estrutural da narrativa. Petrópolis: Vozes, 1976.

BARTHES. Roland. O prazer do texto. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BETTON, Gérard. Estética do cinema. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRONOWSKI, Jacob. Arte e conhecimento; ver, imaginar, criar. Lisboa: Martins Fontes, 1983.

CÂNDIDO, Antônio (org.). A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CARONE NETTO, Modesto. Metáfora e montagem. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CARRIÈRE, Jean-Claude. A linguagem secreta do cinema. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

COSTA, Antônio. Compreender o cinema. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

DUDLEY ANDREW, J. As principais teorias do cinema. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

ECO, Umberto. Interpretação e superinterpretação. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. Lector in fabula. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. Os limites da interpretação. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. Obra aberta. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. Seis passeios pelos bosques da ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. Sobre os espelhos e outros ensaios. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. Tratado geral de Semiótica. São Paulo: Perspectiva, 1980.

EISENSTEIN, Serguei M. A forma do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

_____. Reflexões de um cineasta. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

_____. O sentido do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

ELSAESSER, Thomas. Early cinema: space – frame – narrative. London: British Film Institute, 1990.

JAKOBSON, Roman. Lingüística e comunicação. São Paulo: Cultrix, 1975.

LIMA, Luiz Costa (org.). A Literatura e o Leitor ; textos de Estética da Recepção. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 1990.

METZ, Christian. A significação no cinema. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PASOLINI, Pier Paolo. Empirismo hereje. 2 ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 1981.

SAVERNINI, Erika. Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.