

1. Apontamentos para ler a violência na literatura e no cinema

Tratar de realidade e ficção não é tarefa muito fácil, se levarmos em consideração a enxurrada de adaptações que estão sendo feitas para o cinema nacional de livros contemporâneos que tratam a realidade de uma forma não muito convencional, ou seja, transformam o fato real em ficcional, confundindo propositadamente os limites da racionalidade e da sensibilidade humana.

Podemos observar esse fato com certo apuro se compararmos os três filmes, *Cidade de Deus*, *Carandiru* e *O Invasor*, retirados das páginas dos livros para as telas do cinema.

Para entender melhor a questão das relações ambíguas, a dualidade entre ficção e realidade, é necessário perguntar de saída: a adaptação do livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, pode ser considerada ficção ou documentário? E *Estação Carandiru*, o relato do médico sendo exibido nas telas de cinema, (re) apresenta um relato ficcional ou uma realidade filmada? Já em *O Invasor*, podemos assumir a ficção operando como fato para a atualização do real?

Um ponto notável é que a partir do momento em que o texto ganha som e imagem é mais obviamente absorvido pela visão como um “estar diante de”: o limite entre ficção e realidade passa a requerer um cuidado especial, pois a transposição do texto literário para o cinema provoca certa ambivalência na identidade do relato de sua “identidade”, ou seja, sua caracterização como ficção ou realidade requer maior discussão.

O documentário é um gênero com características próprias, pois, independentemente do tema tratado (violência, ecologia, história, etc) é possível diferenciar um documentário de outros tipos de produção audiovisual. É verdade que o espectador pode confundir sua interpretação. A inexistência de gêneros puros é um dos fatores que pode levar a equívocos.

O documentário ocupa uma posição ambígua e polêmica na história do cinema. Se por um lado, recorre a procedimentos próprios desse meio: escolha de planos, enquadramento, iluminação, montagem, separação das fases de pré-produção, produção, pós-produção etc; por outro, procura manter uma relação de grande proximidade com a realidade: registro em movimento, não direção de atores, uso de cenários naturais, imagens de arquivo etc. Vale salientar que,

embora estes últimos sejam recursos característicos do documentário, não lhe são exclusivos. Ou seja, um filme de ficção também pode fazer uso de tais estratégias, bem como a presença ou ausência de apenas um desses elementos não é a garantia de que se tem à frente um documentário. A recíproca é verdadeira: a simples utilização pontual de recursos próprios da ficção não invalida o caráter documental de um filme.

O que parece sempre permanecer como característica fundamental do documentário é o fato de ser um discurso pessoal de um evento que prioriza exigências mínimas de verossimilhança e literalidade e o registro em movimento.

Em seu ensaio intitulado: *Literatura / Cultura / ficções reais*, Heidrun Krieger Olinto, ao tentar estabelecer as fontes a serem utilizadas para o devido estudo da cultura, conclui que tais estudos estendem-se hoje, além das fontes textuais e imagísticas, atingindo as demais formas midiáticas possíveis e gerando uma ambigüidade no conceito de realidade e ficção:

“Os novos mundos das realidades virtuais dos ciberespaços e da hipermídia motivaram intensos e acalorados debates sobre o próprio conceito de realidade ainda plausível e aceitável sobre as possíveis contrapartes, como, entre outras, irrealidade, simulação, hiper-realidade, virtualidade e ficção. Algumas questões perturbadoras podem ser vinculadas às seguintes indagações: em que espécie de mundo, afinal, vivemos hoje? Será que os dias da *realidade* já se foram? (Krieger Olinto, 2003, 80). E acrescenta ainda: “nos sistemas culturais midiáticos de sociedades modernas, pode assim esmaecer, simplesmente se tornar irrelevante, ou até desaparecer, a linha de demarcação que separa com rigor fatos de ficções”¹

Se levarmos em consideração as concentrações literárias pertinentes na contemporaneidade para classificar um relato, iremos nos deparar com alguma contradição. O leitor a partir do momento que decide ler um livro, precisa de se apoiar em certos protocolos para o desenvolvimento de sua leitura. Segundo *Iser*, o texto literário é uma figura fictícia; isso significa em princípio, que ele carece tanto do imaginário quanto dos atributos necessários do real, para que tenha “vida”. (Iser, 1996)

Partindo do princípio que o ficcional depende do real para que possa existir, como chamar de ficção uma escrita do real? Para desmistificar essa questão, a professora Isabela Fernandes dialoga com o texto de Luiz Costa Lima,

¹ OLINTO, Heidrun Krieger. *Literatura/cultura/ficções reais*. In *Literatura e Cultura*, p. 73 - 75

intitulado *Sociedade e Discurso Ficcional* (1986), onde este, elabora o problema do caráter da mimese verbal ao indagar o que é "próprio" à literatura enquanto modalidade discursiva específica: "A pergunta direta, portanto, que se impõe, é: enquanto discurso ou formação discursiva específica, o que é próprio à literatura?" (Costa Lima, 1986, 194).

Isabela menciona que quando Costa Lima responde à pergunta por ele mesmo formulada, sua posição é bem clara: a especificidade discursiva da mimese no terreno da ficção literária se configura por sua especial sujeição à tematização do imaginário. Por estar submetida à instância imaginária, a mimese escapa, ou recusa, o domínio da atividade perceptual, que regula as relações pragmáticas entre o sujeito e o modelo "real". Se, para o teórico, a mimese se define como processo criativo, é porque ela corresponde a uma produção do imaginário, que jamais repete o modelo de forma passiva. Na obra literária, a mimese não pode mais constituir-se como uma imitação fiel do modelo pois resgata, na aparente semelhança, a diferença latente. A mimese re-apresenta o modelo não sob o signo da realidade percebida, mas como o signo da imagem precipitada.

Segundo as reflexões de Costa Lima, conclui a professora, a aliança entre a ficção literária e o imaginário cria um campo de tensão e de conflito entre objeto e cópia, pois o imaginário, quando produz o duplo irreal, ao invés de simplesmente repetir o mesmo, desdobra sempre a diferença inquietante. Por isso, esta representabilidade mimética vem a ser basicamente criativa e leva o sujeito a um campo de "aprendizagem ativa" (1986, 304). A idéia de que certa natureza do literário pode ser afinal definida fora dos padrões substancialistas, associada à visão da mimese como uma atividade natural do homem que estaria articulada a um processo cognitivo, pode nos oferecer a chave de entrada para o universo de indagações sobre a questão que cerceia a discussão sobre a que conceito chegar, ficção ou realidade, sobre as obras estudadas nesta dissertação.

Sustenta a tese de que Costa Lima desenvolve todo o seu debate em torno da mimese baseado na idéia de que a ficcionalidade do literário opera dentro do eixo ambíguo que oscila entre a semelhança e a diferença. O espaço de tensão criado a partir da tematização imaginária leva a mimese a driblar um horizonte de

expectativas de identificação e semelhança para acionar um horizonte de estranhamento e diferença:

“Por essa razão, temos definido a mimese como produção da diferença, devendo-se acrescentar que sob um horizonte de semelhança. Assim definida, a mimese é uma categoria universal do homem”.²

Completando este eixo de idéias, o autor ainda salienta que a tematização imaginária da mimese confecciona o caráter irrealizador e despragmatizado do discurso literário que, liberado de sua âncora nas referências cotidianas, "se caracteriza como uma territorialidade não documental, prazerosa e questionadora da verdade socialmente estabelecida".

Isabela Fernandes chega a conclusão de que para Costa Lima, a mimese se define então como fenômeno natural envolvido em todos os processos artísticos do homem. Ela designa a atividade criadora da arte de modo geral, e corresponde a um modo de re-apresentação do mundo a partir do foco de tensão e conflito entre semelhança e diferença. Porém Costa Lima, em sua discussão, realiza um recorte, e projeta preferencialmente suas reflexões sobre o terreno da arte literária. Desta forma, pode ser finalmente definido o projeto criativo da mimese literária na concepção do autor: trata-se de uma atividade representativa que, ao invés de refletir o mundo, irrealiza este mundo a partir da tematização do imaginário: "o imaginário supõe a irrealização do que toca e a aniquilação das expectativas habituais"

A atividade mimética se organiza em torno do fingimento ficcional, que simultaneamente evoca e apaga as cenas do mundo "real" através das imagens do texto. Neste sentido, o produto mimético escapa da tematização perceptual pelo fingimento ficcional, e supõe o pleno desapego a qualquer compromisso com os critérios estabelecidos para a oposição mentira/verdade. As imagens do texto evocam o mundo apenas para retirá-lo de sua "realidade" e precipitá-lo nas brumas nebulosas do imaginário, que rasura os contornos, apaga a nitidez e retira o foco da verdade. Curiosamente, o invisível do real aí se torna perceptível e lhe dá uma aura antes não concebida.

² Costa Lima, L. *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1986.

Se a mimese se subordina ao imaginário, ela pode produzir a diferença sob o horizonte da semelhança. Neste sentido, Costa Lima minuciosamente difere a tematização do imaginário à tematização da fantasia e à tematização perceptual. O circuito da mimese é projetado sobre o eixo de uma aprendizagem ativa que, de um lado, recusa a tematização perceptual do mundo – que repete certo real percebido na redundância dócil e submissa – e, de outro, recusa a tematização fantasista – que repete certa identidade subjetiva numa redundância compensatória e narcísica. Portanto, se uma primeira resposta pode ser dada à pergunta pelo que é específico do discurso literário, esta resposta deve levar em conta o fato de que o literário se desvincula tanto do eixo pragmático-científico do domínio perceptual quanto do eixo compensatório e subjetivista do domínio da fantasia.

Continuando sua análise do tema, a articulista menciona que Costa Lima fala do "caráter não documental" ou do "caráter não compensatório" da literatura quando desenvolve a idéia de que a mimese recusa tanto o lastro documental quanto o lastro fantasista e compensatório. Em seus ensaios intitulados "Documento e Ficção" e "Júbilos e Misérias do Pequeno Eu", o teórico discute de forma aprofundada os parâmetros de proximidade e afastamento entre a ficcionalidade, o documento e a subjetividade empírica. As marcas específicas do discurso literário, pela tematização imaginária a que estão submetidas, supõem uma transgressão, uma depuração e uma lenta destruição do mundo tal como é percebido pela subjetividade. Daí a importância de se relativizar ou atenuar ao máximo o papel documental ou autobiográfico dos textos literários: "Quando, pois, afirmamos que a formação discursiva própria à literatura tem um caráter não-documental, uma radicalidade não-documental, não tornamos nosso enunciado congruente com a noção beatífica de ficção – i.é, de ficção como um território que não se contamina com a realidade. Afirmamos, sim, que o discurso literário não se apresenta como prova, documento, ou testemunho do que houve, porquanto o que nele está se mescla com o que poderia ter havido; o que nele há se combina com o desejo do que estivesse; e que por isso passa a haver e a estar" (C. Lima, 1986, 195).

Por outro lado, Isabela Fernandes reflete sobre a inequívoca proximidade entre as tematizações da fantasia e as do imaginário afirmando que Costa Lima

insiste em privilegiar, no entanto, a radical diferença: enquanto o discurso da fantasia se limita à repetição possível dos desejos ou das projeções do sujeito nela envolvido, o discurso do imaginário sublinha a estranheza que se coloca no lugar daquilo que era esperado ou desejado. A fantasia, em suas diversas modalidades discursivas, opera sobre o eixo da redundância, da repetição, da substituição compensatória e do puro reconhecimento. Do ponto de vista da ficção, a fantasia é o recurso das narrativas que visam seduzir e "pegar" o receptor de forma automática, passiva e imediata (op.cit., 224).

“A fantasia dribla a "tensão do imaginário". A fantasia é um "poético facilitado", e a "criança é alguém que ainda não converteu sua apetência pela fantasia em competência para a tensão do imaginário" (idem, 224). A tematização fantasista convoca a semelhança e a identificação com tamanha exclusividade que qualquer diferença desaparece (ibid., 224): "Daí que a fantasia tenha de ser sentimental, compensatória, e não ofereça lugar para o questionamento e a criticidade" (ibid., 224).

O imaginário, de seu lado, supõe a transgressão da repetição passiva, e seu termo de chegada não é a projeção compensatória ou a substituição simbólica prazerosa, mas o ponto de um conflito entre o desejado e o temido, o ponto de divergência entre a esperada identificação e uma inesperada estranheza. Concluindo seu raciocínio, Costa Lima distingue radicalmente a ficcionalidade da fantasia da ficcionalidade literária quando conceitualiza a segunda no domínio da tensão e da quebra de expectativas, e a primeira no domínio do puro e prazeroso reconhecimento: "A fantasia contorna a estranheza própria ao imaginário, e põe em seu lugar o já esperável pelo receptor" (ibid., 223).

A tematização da fantasia vem a ser uma diferenciação da instância imaginária, porém dela se diferencia porque a fantasia não transgredir os parâmetros que regulam a realidade, permanecendo dócil aos quadros de referência pragmáticos do homem. Não há tensão no domínio fantasista, pois, justamente, o que o sujeito deseja nele é a total conciliação das tensões. A reapresentação resultante deve se adaptar às necessidades subjetivas de atenuação ou minimização de conflitos.

Na fantasia o imaginário também é ativado para irrealizar o real, mas o projeto de irrealização aqui visa à plena anulação da realidade para ajustá-la ao desejo subjetivo e mascará-la pelo fantasma. Na mimese, o imaginário é ativado segundo um projeto de irrealização que se move no eixo da duplicidade, e não é anulada a realidade em prol do fantasma. No jogo mimético, o imaginário é invocado mas o "plano do real penetra no ficcional como seu desdobramento necessário" (ibid., 195). Resulta daí um entrecruzamento criativo entre a desejada semelhança e a impensável diferença, num jogo de espelhos em que um pólo não anula o outro, pelo contrário, real e imagem se desdobram em infinitas sombras. Diferente do que ocorre nos outros discursos do imaginário – tais como nas fantasias, nos sonhos e nos delírios – o processo imaginário atuante na ficção se caracteriza pela emergência do fantasma cuja função justamente é instaurar o conflito e a tensão subjetivos.

O produto imaginário assim alcançado pela mimese ativa o imaginário não para repetir um modelo prévio seja a realidade ou a subjetividade, mas para precipitar o desvio. No horizonte da repetição imaginária do modelo esperado, a mimese desenha não o espelho do mesmo, mas sua fantasmagorização. Neste sentido, Costa Lima semantiza novamente o conceito aristotélico de mimese, escapando da leitura clássica que compreende a criação mimética como imitação ou reflexo de um modelo extra-textual. O raciocínio de Costa Lima supõe a criação literária como representação imaginária da diferença, que se irradia como uma dobra inesperada por trás da esperada semelhança.

Percebe-se facilmente que a fronteira entre realidade e ficção vem se tornando cada vez mais estreita nas adaptações realizadas para o cinema e aproximando os limites entre o “real” e o imaginário, durante os últimos anos se instalou como retrato da sociedade brasileira, onde a violência, tão presente no cotidiano passou aos romances como também às telas da TV e do cinema.

Mas até que ponto o cinema é realidade ou ficção? Estaria ele retratando a realidade fidedignamente? Seria ele um reproduzidor quase mecânico do real em que a câmera capta e transmite fielmente as relações relevantes que existem na realidade? A câmera, documentando uma ocorrência está construindo um discurso

igualmente, pela condução do olho que vê e seleciona, produzindo um recorte do fato. O fato pode além do mais, ser ficcionalmente constituído.

Acredito que seja interessante analisar psicologicamente o efeito e a causa que o cinema, exerce sobre os espectadores. Ele está ligado duplamente ao imaginário das pessoas, primeiro porque é assim que elas materializam o real a partir de sua subjetividade e segundo porque a caixa escura do cinema induz ao jogo (lúdico) da ficção.

Além disso, o mecanismo psicológico inconsciente do espectador de cinema leva-o a agir e naquela sala de projeção ele busca a identificação individual e coletiva. Ao contrário da leitura solitária de um livro, ele compartilha emoções em relação ao filme que está vendo com os outros espectadores, simultaneamente: os ruídos, expressões audíveis, contaminam o ambiente da caixa mágica.

De fato, o lugar do ritual pode mudar. Mas em ambos os casos, seja na sala de projeção ou em casa, ao lado de alguém ele expressa emoção, alegria, tristeza, raiva e amor com o que está “acontecendo” ali na sua frente. Seja na tela da televisão ou do cinema, a partir do imaginário do roteirista e do diretor do filme, o que se vê transforma-se em "realidade" momentânea na mente de quem assiste. Felicidades, ódios, vitórias, derrotas, injustiças, amores, são refletidos. Mas até que ponto isso seria confundido com a realidade? Não seriam apenas fragmentos de realidade transformados em ficção? Uma espécie de simulacro da vida real? Uma ilusão de realidade, fruto do que Marcondes Filho chama de "universo tecnocêntrico"?

Ao resgatar um pouco da história cinematográfica, verifica-se que na concepção dos Irmãos Lumière, o cinema seria uma maneira de documentar momentos marcados no tempo, mas sem modificar sua essência. A câmera deles retratava cenas corriqueiras do cotidiano parisiense como a chegada de um trem, a saída dos operários de uma usina e a refeição do bebê. Enquanto isso, Georges Méliès transformava a realidade fílmica num mundo com leis próprias, que não necessariamente coincidiam com o mundo real. Com sua objetiva fazia aparecer e desaparecer pessoas e objetos. Muito antes de Armstrong pisar na lua, Méliès já havia apresentado, em 1902, as primeiras imagens do homem no território lunar -

sem nem ao menos desconfiar que isto realmente aconteceria um dia. Este é um exemplo típico de que a ficção pode se antecipar à realidade. E aí, não estamos nos referindo a fenômenos como premonição, cumprimento de destino, profecia ou adivinhação, mas pelo contrário, nos referimos à sede do ser humano em ultrapassar os limites físicos e tecnológicos, através do desejo, da fantasia, do imaginário, pela ficção.

Sergei Eisenstein e André Bazin, teóricos da linguagem cinematográfica, indagavam a respeito da realidade. Enquanto Eisenstein defendia a manipulação pós-filmagem do material filmado a partir da teoria dialética da montagem, Bazin por sua vez, argumentava que o cinema era simplesmente fotografia em movimento, e que servia para realçar as relações de espaço entre a fotografia e o real. Eisenstein acreditava que o filme só passaria a adquirir sentido pleno a partir da estruturação do processo de montagem, em que o diretor provocaria um efeito de "colisão" entre dois takes, a fim de obter um terceiro significado que transcendesse a importância de cada fotograma isoladamente.

Realidade essa, por sua vez, também construída por meios audiovisuais como a TV e o vídeo, como conceitua Alvetti:

"O real que se vê não é mais o que parece o real da realidade (o que diz o senso comum), mas um outro real, o da representação. É como se o real que conhecemos se desfizesse, diante de imagens articuladas de outro modo (conforme o veículo) e fossem re-significadas de acordo com um novo ideal de realidade. Como se passasse a ser, também, produto das formas de representação, que ajudam a constituir as relações de cultura e poder na sociedade contemporânea " ³ .

Já na concepção de Giovanni, os “novos meios de comunicação” correspondem a novas formas de encantamento, tanto no aspecto individual quanto coletivo, que criam um efeito de hipnose. Segundo ele, as aplicações generalizadas de informações em doses maciças, são capazes de provocar mutações psicossensoriais.

McLuhan nos mostra que a sociedade compartilha emoções através dos meios de comunicação, em especial, os audiovisuais. Com a evolução tecnológica, ao longo do tempo, eles foram moldando o modo de pensar do homem, cativando-

³ ALVETTI, Celina. "O Sujeito no Audiovisual". Transcrição literal do seminário entregue à turma de Comunicação audiovisual: ênfase em jornalismo

o, seduzindo-o, fazendo-o rir, chorar, sentir medo, pavor, solidariedade, com imagens fragmentadas, inspiradas, baseadas ou recortadas do real. Tudo isso através de signos audiovisuais que remetem os espectadores a novos significados, fazendo com que eles construam seus universos cognitivos interiores pautados no imaginário audiovisual. A fundamentação teórica de Marshal McLuhan (1964) mostra bem isso - que os meios de comunicação são extensões do corpo humano. Hoje com o computador cada vez mais popular, podemos dizer que a rede cognitiva e simbólica, individual e coletiva, expandiu. Isto porque por meio dos avanços tecnológicos, em especial, tornou-se possível potencializar o processo evolutivo da espécie humana por meio da comunicação. Desta forma, os filmes, por exemplo, funcionam como próteses audiovisuais do corpo humano. Num primeiro momento são usadas para registrar, conhecer o ambiente, o comportamento e a saga da sociedade. Num momento posterior, transmite esse conhecimento adquirido para outras pessoas, num processo de compartilhamento de consciência e emoções.

Logo, se o círculo vicioso de registro, montagem e exibição audiovisual passa a fazer parte de um processamento de informações, sensações, emoções captadas e sentidas na "realidade", pode certamente ser compartilhado entre roteirista, diretor e espectador. Mas esse conteúdo de tal compartilhamento, seria realidade ou ficção?

Em artigo intitulado *À procura de um novo realismo. Teses sobre a realidade em texto e imagem hoje*, Karl Erik SchØlhamer reflete sobre a fase de transformação que a época pós-moderna se encontra, tendo como característica um questionamento radical da realidade e, da sua natureza de construção através de imagens e simulações produzidas pelos meios de comunicação e pela tecnologia em geral (SchØlhamer: 2002, p.76).

Ao citar Jean Baudrillard, Karl Erik, conclui que o real desaparece sem deixar pistas, no momento em que tudo se torna real, em que não há mais nada que exista apenas como idéia, sonho, utopia, fantasia e alteridade. E, nesse momento, tudo se torna um simulacro de si mesmo. (SchØlhamer: 2002, p.77).

O articulista também analisa a literatura e a arte contemporânea como expressão de uma estratégia alternativa de representação, em que a tendência experimental modernista de criar formas heterogêneas e híbridas entre diversos

regimes expressivos, visa ressaltar uma concretude afetiva do signo até o limite de sua responsabilidade. Mas afinal, qual é esse limite?

Hoje, parece que se avolumam produções cinematográficas voltadas à representação da realidade da violência, da crueldade, transpondo fatos jornalísticos para a tela do cinema, procurando, talvez, criar efeitos de realidade, na transposição texto x imagem. A presença dessa dinâmica pode ser constatada no ressurgimento, nos últimos anos, de uma literatura testemunhal, escrita por pessoas não oriundas do ambiente literário: criminosos, prostitutas, presos e, até mesmo, por testemunhas que desenvolveram trabalhos em presídios, hospitais, asilos, dando voz aos marginalizados que agora ocupam as prateleiras das grandes livrarias. Isso tudo sem contar com as produções televisivas dos *reality-shows*.

De um outro prisma, Karl Erik nos mostra que, segundo Mitchell (1995), esta mudança paradigmática na literatura e nas artes, foi qualificada de “virada pictórica”, acentuando a forma em que as imagens intervêm e funcionam na cultura, na consciência e na representação contemporânea, intervindo nas emoções coletivas, nos debates públicos e na propaganda política. (SchØlhamer: 2002, p.80).

Mas, teoricamente, o cinema é por definição um processo ilusório. Sendo um conjunto de fotografias em movimento, compostas tecnicamente numa determinada velocidade (24 fotogramas por segundo) que nossa percepção absorve como seqüenciais, um filme é resultado da fabricação do imaginário de quem o criou - roteiro, personagens, cenários, diálogos, iluminação e determinou enquadramentos deste tipo e não de outro. Talvez por isso, pudéssemos afirmar que cinema é ilusão. Mas não basta divagarmos sobre o senso comum.

O cinema detém uma relação íntima com o real. Ao longo de sua história, desenvolveram-se técnicas de retratação da realidade, capazes de envolver, seduzir e contextualizar o espectador na trama. Elas fazem com que o sujeito, mesmo que inconscientemente, identifique-se com as angústias, os obstáculos quase que insuperáveis vividos pelas personagens e assim suscitando uma reação à ação dramática, gerando em quem assiste expectativa, suspense, simpatia ou repulsa por um protagonista ou antagonista, produzindo um efeito de realidade no espectador.

Portanto, cinema é ao mesmo tempo realidade e imaginário. Pois não existe filme que seja desprovido de real: para que fosse produzido foi preciso que o roteirista escolhesse um, entre outros tantos assuntos, que o diretor visualizasse os melhores ângulos e enquadramentos retirados do real, exigindo dos atores uma atuação próxima da realidade criam personagens que vivenciam, incorporam traços de sua própria personalidade e/ou de outras pessoas pesquisadas. Por isso, um filme é realidade e ilusão - já que há ao longo do processo de sua construção, várias interferências na realidade perceptível das coisas, ampliam-nas ou alteram o mundo do senso comum.

Sendo o cinema ao mesmo tempo realidade e ficção, seria essa enxurrada de violência, retratada nas atuais produções cinematográficas, uma nova tendência cultural? O cinema querendo se valer de uma característica *cult* usa de fatos reais, elevando-os, de meras matérias jornalísticas a um novo tratamento intelectual?

Para analisar essa tendência contemporânea, de “contar” a violência, sob diferentes formas artísticas, é preciso entendê-la em si mesmo.

1.1 A questão da violência

Uma reflexão sobre o significado mais geral da violência se faz necessário para compreender sua enfática presença contemporânea tanto na literatura como do cinema. Pode-se falar de uma forma geral de violência ou de múltiplas violências, cada uma situada num contexto ou numa relação? De forma aparente, tal problema aparece como heterogêneo, se seguirmos as reflexões de Diógenes (1998), que chama a atenção para a rede de significados da violência junto às gangues, onde falar da violência parece não ter sentido. Quando extremamente pulverizada ou rotineira, a violência parece banalizada e diluída, até mesmo aceita e legitimada por uma cultura em que uma violência justifica a outra, com ruptura dos limites sociais da convivência e da cidadania.

A violência não tem, pois, um único significado e deve ser, historicamente, situada e compreendida. Wieworka (1997) atenta para os novos significados da violência e cita: “a violência não é a mesma de um período ao outro”⁴, portanto tem significados históricos bem marcados.

Se a violência tem vários significados históricos e políticos e várias manifestações, há, no entanto, a possibilidade de uma reflexão mais genérica para descrevê-la e conceituá-la, retirando-a do olhar daqueles que a praticam ou sofrem, daqueles que defendem a ordem e daqueles que defendem a justiça. Esse olhar muda historicamente e, atos que não tinham visibilidade como violentos, passam a ser assim considerados, à medida que o padrão civilizatório vai se redefinindo mais claramente.

Para análise é necessário apontar as dimensões da violência em dimensões descritivas e analíticas, já que não é possível separar uma abordagem da outra. Para tanto, pode-se distinguir a prática e os efeitos imediatos das mediações da violência, voltados para o dano à pessoa, da transgressão às normas.

Na primeira abordagem, Michaud⁵ (1973, p.5) define a violência como: “uma ação direta ou indireta, concentrada ou distribuída, destinada a prejudicar

4 WIEVIORKA, Michel. 1997. O novo paradigma da violência. In *Tempo Social*. 9(1): 5-41, São Paulo, USP, maio

5MICHAUD, Yves-Alain. 1973. *La violence*. Paris, PUF

uma pessoa ou a destruí-la, seja em sua integridade física ou psíquica, seja em suas posses, seja em suas participações simbólicas”. Nessa forma de percepção, que podemos caracterizar como imediata, a violência é um ato que implica uma relação de agressão/vitimização através de provocação, pelo agressor, de danos ou prejuízos a um vitimizado. É na relação agressor/agredido que se visualiza e se mede o impacto prejudicial (por ação ou ameaça), tanto física como moral, que o primeiro impõe ao segundo, ou psicologicamente. Gilberto Velho⁶ considera a violência como: “o modo mais agudo de revelar o total desrespeito e desconsideração pelo outro, implicando não só o uso da força física, mas a possibilidade ou ameaça de usá-la” (1996, p.10).

Analisando a violência como uma transgressão à norma social, teremos o uso da força ou da ameaça, se impondo enquanto dano, mas para isso é preciso destacar as mediações analíticas. Segundo Riches (1986, p.1), na perspectiva anglo-saxão, “a violência conota fortemente um comportamento que é, em algum sentido, ilegítimo ou inaceitável”. O conceito se refere então à transgressão de normas sociais e à agressão aos valores e expectativas de reciprocidade na sociedade. A relação entre sujeitos sociais se torna prejudicial para uns em benefício de outros, através de dispositivos de imposição da vontade dos beneficiados sobre os prejudicados.

Creio que estas considerações podem servir para definir atos violentos tanto nas relações interindividuais como nas relações mais complexas das instituições, mas é insuficiente para compreender o fenômeno de forma mais concreta ou profunda.

Ao analisar tal problemática, Engels (1981) questiona a idéia de se explicar a violência de forma decisiva pelas relações políticas e pela imposição da vontade e considera que “o aspecto econômico da relação é mais fundamental na História do que o aspecto político” (p.166). Confronta-se com a tese de Dühring, restrita ao aspecto das relações políticas imediatas. Ao enfatizar os interesses econômicos, Engels busca o significado da violência nos meios e condições materiais. Para ele, o exercício da violência e seus instrumentos estão vinculados

6 VELHO, Gilberto e ALVITO, Marcos . 1996. Cidadania e violência. Rio de Janeiro, FGV

ao desenvolvimento da tecnologia, que se articula com a manutenção do poder e da propriedade, implicando desde o uso de equipamentos até instrumentos como o exército e a marinha de guerra.

Engels considera que a mudança social das condições de produção acontecerá num processo contraditório e se houver alguma barreira a esse processo, conseqüentemente haverá uma violência para se desvencilhar destas. Segundo ele:

“Toda violência política repousa primitivamente sobre uma função econômica de caráter social e cresce na medida em que a dissolução das comunidades primitivas metamorfoseia os membros da sociedade em produtores privados, tornando-os assim, mais estranhos ainda aos gestores das funções sociais comuns”.

Por sua vez, Diógenes (1998, 229) considera, que “na dinâmica das gangues, a violência divorcia-se de sua percepção clássica de algo utilizado para se conseguir alguma coisa, não possuindo natureza instrumental”. A violência é vista como um acontecimento que dinamiza a existência da gangue como um todo. Ela é vista, assim, como significado e significante, como na linguagem.

A violência de algumas gangues está vinculada ao consumismo para a afirmação do grupo e do indivíduo. A disputa entre gangues vincula-se a esta afirmação do poder, de aparecer e de vencer. A competitividade está proclamada como valor universal num mundo chamado de globalizado e significa a capacidade de derrubar o concorrente, de fazê-lo derrotado no seu campo de ação, buscando-se fundamentalmente ganhar lucro e espaço para obter mais lucro. A competitividade é vendida e veiculada na TV e nos filmes como forma de levar vantagem, de se sair bem, de ganhar. Os filmes veiculam esta disputa do mais forte com os mais fracos, nem sempre fazendo prevalecer a força da lei como nos velhos filmes de faroeste, mas destacando a preeminência da força física, da musculação ou da disposição de armas mais poderosas, até mesmo, de uma simples, que impacta mesmo que carregada. A ameaça já é violência.

Tais condições podem ser aplicadas aos livros e filmes *Carandiru* e *Cidade de Deus*, em que detentos e marginais se fazem valer de perfurantes, armas de fogo e muita força física para ocupar aquele que acham que é o seu lugar

social, para isso, despertando medo em todos que se aproximam, fazendo valer a lei da palavra, em lugar da palavra da lei, pela imposição da lei do mais forte, dando origem assim ao conflito de normas entre o interesse do bando e o interesse comum.

O conflito é fundamento da existência da sociedade e do ser em sociedade, não só pela divergência de interesses diversos e pela diferença de situações que é preciso equilibrar, mas também pelas posições ocupadas na vida pública por diferentes agentes, pela disposição dos recursos e pelo partido que se toma em questões de disputa. Conforme indica Bourdieu, os campos de poder e recursos configuram posições de forças que disputam não só lugares, mas as distinções simbólicas próprias do campo e as vantagens econômicas e políticas. A prática social dos grupos e pessoas implica estratégias de redução do campo do outro, de alianças, de oposições, para minar e dominar os hábitos alheios. Este confronto é mediado por instâncias, social e politicamente construídas, através de processos tradicionais de pacto, de religião e das formas modernas de democracia. Esta relação social e política, que hoje incorpora as declarações de direitos humanos, permite a convivência na divergência, a construção de consensos nos conflitos. A não aceitação do conflito e dos mecanismos para enfrentá-lo provoca a violência, pois o conflito assume uma feição direta sem mediação e passa a ter como solução a força física, a necessidade de eliminar o outro na expectativa da eliminação do conflito; sendo assim, ocorre a violência como a substituição da mediação do conflito, pela negação do outro.

Seguindo uma outra análise a respeito da violência, encontraremos quem defenda a violência como parte da natureza humana e da natureza da constituição social, definindo o ser humano como “*Homo violens*”. Conseqüentemente, a violência só se pode responder com outra violência (DADOUN, 1993.). Dadoun vê a violência em toda parte: desde o *gênesis*, na Bíblia, na vontade de Deus e em todos os momentos da vida humana onde há extermínio, terrorismo e mesmo nascimento, infância, adolescência, sexualidade, trabalho. Assim, segundo Dadoun:

“Toda violência funciona, de alguma forma como resistência forte a uma outra violência, que ela tende a fixar; as violências se esgotam uma na outra, resultando, desta vez, uma violência multiplicada (p.44)”.

Esta forma de ver a violência traz o perigo de naturalizá-la, tornando-a tão genérica e permanente que fica impossível distinguir e analisar as suas manifestações concretas.

Embora considerando a violência fundadora da sociedade, Girard (1990) mostra que ela tem uma saída sacrificial na religião, por exemplo, através dos bodes expiatórios, pois o assassinato e o sacrifício são aparentados, levando o ser humano a buscar substitutivos para a violência como uma válvula de escape que serve de mediação entre o sacrificador e a divindade, o sacrificado e a sociedade. Ainda hoje, essa mediação está presente no imaginário da sociedade, nos inúmeros rituais sacrificiais existentes, simbólicos ou não. Deus, para apaziguar sua cólera, exigiria o sacrifício na mentalidade ancestral dos homens que sempre exigiriam reparação daqueles que ofendem suas punições. A própria justiça tem o papel de uma vingança pública, ao substituir a vingança com as próprias mãos.

Pode-se observar no Brasil e em outras partes do mundo, até hoje, a realização de sacrifício de pessoas humanas para expiar culpas ou para atender à ira ou exigência divina, como comprova o noticiário através de telejornais sobre a matança de adolescentes em rituais de magia.

Em síntese, essas diferentes visões da violência mostram que a apreensão do problema é extremamente complexa, sem que ainda possamos identificar uma origem da violência ou um só ângulo para abordá-la. Como diz da Matta (1982) ela se torna um filtro pelo qual podemos discernir a realidade numa múltipla constelação de interesses, é um modo pelo qual a sociedade se manifesta historicamente, no processo de sua organização. A visão do problema não é única: uma categorização que só pode ser vista numa constelação teórica de perspectivas.

A análise da violência faz-nos levar em conta toda a sociedade, o contexto das relações sociais, a história das relações de dominação e de exploração, e não deve ser vista de forma isolada, se quisermos analisá-la em sua complexidade.

A violência se manifesta e se articula no impacto causado pelo prejuízo, na forma da ameaça que implica a imposição de si sobre o outro ou seu aniquilamento, assim como a transgressão da norma, a eliminação da mediação da palavra e da mediação política com a provocação do medo e da insegurança. São dimensões relacionais do poder e da força contextualizados cultural, econômica e socialmente.

Não podemos afastar a idéia de que as condições econômicas estejam presentes nas disputas violentas, mas não podemos reduzi-la ao econômico, visto que a transgressão às normas da sociedade configura uma violação do direito e dos códigos de conduta. É fundamental considerar que a não aceitação do conflito e de mediações políticas e normativas, para resolver os confrontos socialmente postos, implica a sua solução pela eliminação ou negação do outro. No mesmo sentido, a ausência da legitimidade do poder desencadeia um processo de violência para a contestação ou manutenção da dominação.

O discurso e a prática da violência estão marcados por esse contexto complexo e pela subjetividade dos grupos e indivíduos, pela emotividade e disposição dos envolvidos. É preciso dar visibilidade ao problema, clarificar esta questão em níveis acadêmicos e, no cotidiano, capacitar pessoal para trabalhar com o enfretamento da violência. Como ela aumenta gradativamente e ameaça não só o presente, mas o futuro próximo, correremos sério risco de um regresso à barbárie. Aliás, a barbárie tem sido um tema recorrente nas teses da pós-modernidade.

1.2 A cultura da violência na atualidade

No contexto contemporâneo, percebemos que ganha cada vez mais espaço as imagens, os programas televisivos, a literatura e os filmes que abordam violência. Sendo assim, se poderia afirmar que a mídia desempenha um papel importante ao impelir que visualizemos diferentes grupos sociais vivendo permanentes situações violentas. Desta forma assume cada vez mais a responsabilidade pela exposição das zonas de conflito numa certa homogeneização do corpo social, constituindo assim um dos principais veículos do debate contemporâneo, pelo qual se estabilizam sentidos de algumas práticas culturais.⁷

Atualmente, destacando as produções literárias e cinematográficas, podemos analisar a dualidade em que a violência é representada. Por um lado, aparece como uma realidade distante e agressiva para com as tentativas de democratizar a sociedade em todos os aspectos; por outro como uma forte corrente a reivindicar condições sociais justas. Neste contexto, destacam-se as produções *Estação Carandiru* e *Cidade de Deus*, pois através delas, há uma busca ou mesmo tentativa de ressimbolizar a situação de marginalidade, provocando assim uma mudança no prisma social e conseqüentemente uma tentativa de superação para as classes socialmente excluídas.

Essa importância dada aos excluídos, talvez possa ser entendida como um tipo de linguagem diferenciada que não está apenas a cargo de expressar conflitos e ganhar honras nas telas de cinema, mas também viabilizar soluções emergenciais para dirimir angústias sobre marginalizados. Estaria aí a problematização da cultura da violência? Como essa violência, ora sendo representada de forma fictícia, ora de forma real, atua e interage com as manifestações culturais contemporâneas?

Definir violência como uma cultura da atualidade, não seria impreciso, se tomarmos como base a definição do teórico Peter Burke. Em seus estudos, adota que cultura é um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as

7 PEREIRA, Carlos Alberto Messenger et all. (org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, p.17, 2003.

formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados. (Burke, 1989, p.15).

Mas ao se falar, pois, em uma “cultura da violência”, pode-se supor que no lugar simbólico da trama compartilhada de significados, valores e atitudes comuns, aí se encontre a violência.

Em reportagem publicada na revista VEJA de abril de 93, Freire Costa define “a cultura da violência” – na nova feição assumida no Brasil – como sendo aquela que, “no vácuo da lei”, “segue regras próprias”, tornando a violência um padrão de referência familiar, corriqueiro, cotidiano: “A violência torna-se um item obrigatório na visão de mundo que nos é transmitida. Cria a convicção tácita de que o crime e a brutalidade são inevitáveis (...) A imoralidade da cultura da violência consiste justamente na disseminação de sistemas morais particularizados e irredutíveis a ideais comuns, condição prévia para que qualquer atitude criminosa possa ser justificada e legítima. A cultura da violência, valorizando a utilização da força, constrói uma nova hierarquia moral. O universo social simplifica-se monstruosamente entre fortes e fracos” (Freire Costa, 1993, p. 84-5).

Mas se compararmos a definição de Freire Costa com o que propõe Peter Burke, desenha-se um paradoxo. Como se pode falar em uma “cultura da violência” se na realidade se está diante de um quadro de cisão de preceitos coletivamente partilhados? Percebe-se nitidamente que Costa consegue ponderar essa questão com a seguinte distinção:

“Na banalização dos delitos e na amplificação dos riscos, floresce o medo social, o pânico com características fóbicas, capaz, por seu turno, de dar à palavra violência o status de “entidade”. É exatamente esta zona amorfa o “bem” compartilhado: O hábito que criamos de falar da Violência com “V” maiúsculo é uma defesa contra o medo (...) a fantasia da violência paralisa nosso pensamento e nossas ações (...) a violência, nesse caso, é apenas um fetiche, uma figura de linguagem, cuja matéria é o nosso medo.”⁸

Encontramos também outra abordagem para a questão da violência como cultura em trabalho etnográfico, realizado pelos pesquisadores Silva e Milito junto a meninos e adolescentes vivendo nas ruas da cidade do Rio. Os pesquisadores se

8 FREIRE COSTA, J. “O medo social”. Veja 25 anos: reflexões para o futuro. São Paulo, Abril, 1993, p.83-89.

utilizam de noções relacionadas a cultura, ambas a atestar a ruptura do coletivo, a criação de uma “ordem” tensa, potencialmente explosiva:

“É dissonante o som da voz que protesta em nome do menino, sempre abafada pelo coro agressivo das ameaças. (...) Quando protestam, o protesto vai-se refreando progressivamente, na contenção dos gestos, no paulatino raciocínio das expressões verbais (...). Enfim, chamaríamos a essa disposição genérica, não quantificada, ou mesmo quantificável, de uma “cultura da evitação”, a produzir freneticamente objetos, disposições e atitudes que afastem os personagens da rua, indesejáveis, grosseiros e perigosos. Por outro lado, em seus contatos com a difusa sociedade dos aquinhoados, esses personagens marginalizados (...) estão permanentemente a negacear, a se contradizer, a modular seu comportamento num sentido tático para auferir vantagens contingentes. É o que chamaríamos, por seu turno, de “cultura da evasiva”” (Silva e Milito, 1995, p.35-8).

Agora, seguindo a linha da filósofa francesa Wacquant, vamos considerar que se pode falar de “cultura” como parte de um “processo de incorporação de estruturas sociais que faz com que o indivíduo se ligue a tal mundo social, que o conheça, mas com um conhecimento nada intelectual, resultando, esta incorporação, em estratégias de ”aquisição de competências sócio-corporais tácitas, que são como este sexto sentido que nos guia em nosso mundo vivido. (Wacquant, 1996, p.215).

O “saber somático” a que se refere Wacquant, pode ser transposto para a análise do que seria uma “cultura da violência”. Afinal, como por sua vez lembra Wittner (1992), outra filósofa francesa, “a imagem da violência cola à pele”, “ensinando aos jovens a linguagem que eles têm de utilizar para existir”. A violência como modo de expressão, continua esta filósofa, está de par com a mediação, aparecendo, para membros de grupos excluídos, como uma das formas mais imediatas de obter atenção. Seria essa a nova tendência da literatura e das produções cinematográficas brasileiras atuais?

Para responder a essas perguntas, recorreremos ao professor Karl Erik, que em seu artigo: *Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira*, afirma:

“(…) É inegável que a violência tem uma presença na literatura moderna que não permite reduzi-la a uma extravagância de gosto duvidoso ou aberração. Ao contrário, a violência aparece como constitutiva da cultura nacional, como elemento fundador”⁹

9 SCHOLLHAMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: Linguagens da violência. Rocco.

Sendo assim, pode-se considerar as obras aqui estudadas, como formas de expor e consolidar a imagem da violência como característica cultural brasileira, ora agindo como denúncia, contribuindo para uma futura análise das condições sociais, - Estação Carandiru, pode ser exemplo -, ora agindo como mero espetáculo de entretenimento e banalização – tal como em Cidade de Deus.

Em outros desdobramentos, a violência pode se associar ao prazer, ao consumo e à criação de esteriótipos sociais, construindo entre o universo da mídia e o da criminalidade, uma glória fugaz, já discutida pelo jornalista Zuenir Ventura (1994), em matéria intitulada *A Sucessão*:

“O fascínio da visibilidade e do reconhecimento (ancorado no estrelato midiática ou na força bruta da ação criminal) cria um inusitado barômetro do sucesso, material e simbólico: ter e poder (poder ter, poder fazer, poder falar, poder aparecer)”¹⁰

Isto constitui mesmo uma cena destacada em Cidade de Deus, quando o jovem bandido chega às páginas de jornal.

Torna-se complexa a discussão da avaliação das várias ramificações da adoção, por uma dada sociedade ou grupo social, da violência como parte constitutiva de seus atributos culturais. Mas levando em consideração as abordagens aqui mostradas, pode-se entender que, se existe uma conformação compartilhada que nos permite falar de uma “cultura da violência” em uma sociedade fragmentada como a nossa, ela se processa em uma dinâmica de oscilação entre singularidade e pluralidade, já citada na obra do pensador Michel De Certeau:

“De um lado, ela [a cultura] é aquilo que ‘permanece’; do outro lado, aquilo que se inventa. Há, por um lado, as lentidões, as latências, os atrasos que se acumulam na espessura das mentalidades, certezas e ritualizações sociais, via opaca, inflexível, dissimulada nos gestos cotidianos, ao mesmo tempo os mais atuais e milenares. Por outro lado, as irrupções, os desvios (...). A cultura no singular impõe sempre a lei de um poder. (...) A cultura no plural exige incessantemente uma luta.”¹¹

10 VENTURA, Zuenir. “A sucessão” Veja 25 anos: reflexões para o futuro. São Paulo, Abril, 1993. p.83-89.

11 DE CERTEAU, M. “A linguagem da violência”. In: A cultura popular. Campinas. Papyrus, 1995, p.87-97

Porém, nas culturas da violência, as invenções, o papel criado pelo inesperado, já não trazem mais nenhum tipo de amenização. Pelo contrário, o que novamente germina é o endurecimento da exclusão, um rosto triste de um tempo de intensa apatia.

É dessa forma que os movimentos da “cultura rap” e da “cultura funk” assumem o papel de denunciador das mazelas sociais, incorporando em suas canções, o movimento de se “descolar” da engrenagem da violência como ato social, ao menos no que tange uma participação ativa nesta ação. Aqui, o descolamento não equivale a uma negação da violência vivida, sequer da violência vista. Representada de uma forma musical, ela não é esquecida, é lembrada, mas igualmente abstraída.

O papel cultural da violência é crescente se levarmos em conta a abordagem dada pelos meios de comunicação, não só a cultura funk, mas todo o conjunto de grupos urbanos que encontram junto a manifestações musicais um meio de expressar seu descontentamento, sua insatisfação, formando assim novas formas de representar o social.

Micael Herschman, em seu artigo *As imagens das galeras funk na imprensa*, afirma que a violência age não apenas como expressão de dissidências ou forma de perpetuação, mas também como fonte de “renovação” e de vida. A violência é uma das peças fundamentais no dinamismo das sociedades. É uma forma de linguagem/comunicação, estando relacionada às diferenças, à heterogeneidade presente em cada sociedade. As sociedades são em certa proporção harmonia e discórdia, associação e competição. A violência possui uma centralidade subterrânea, isto é, apesar de não ser frequentemente visível, sempre esteve presente em qualquer coletividade. (Herschman, 2002, p.170).

Em suma, a associação entre as idéias de cultura e violência através dos movimentos musicais, incorporam em suas canções, o duplo movimento de retomar a palavra e, no campo da cultura, de se distanciar da violência como ato social, ao menos no que toca uma participação ativa nesta ação.

A existência efetiva de manifestações violentas -, seja ela nas canções, nos livros ou nos filmes - não correspondem uma elaboração mental e conceitual do fenômeno imediatamente similar a aspectos concretos ou estatisticamente quantificáveis do mesmo, fato reforçado pela ampla gama de manifestações que têm se encaixado na complexa definição da violência nas sociedades deste início de século.

Os discursos, a percepção e a prática da violência estão hoje irreversivelmente marcados por um novo regime de organização e visibilidade: violência pela violência, violência musical, violência em tempo real, violência universalizada e violência estetizada. A violência em nosso cotidiano caracteriza-se progressivamente por assumir um caráter polissêmico, tanto em termos perceptíveis quanto de sua realização, condensando-se em alguns momentos, em manifestações violentas visibilizadas, autoreferentes, no registro destas cenas e incorporando-se, de forma indireta, na ordenação visual, espacial e temporal.

1.3 A imbricação de violência e mídia.

A velocidade e a pluralidade da linguagem televisiva tornam as imagens/sons de violência mais pulsantes, mais próximos, mais presentes. Se esta “nova modalidade” de se vivenciar a violência pode ocasionar um desgaste, um esfriamento das sensibilidades, não tem eliminado a atração do público por programas violentos, sejam eles jornalísticos ou não.

“A mídia desempenha um importante papel no sentido de dar visibilidade, na cena pública, aos inúmeros grupos sociais. Tendo em vista, ainda, a dimensão contemporânea da crise do Estado – tanto por dificuldade, às vezes crescente, de atuar em certas áreas da sociedade, quanto por sua perda de legitimidade em certas situações/contextos –, a mídia estaria também assumindo, cada vez mais, a responsabilidade pela administração das zonas de conflito ao propiciar, inclusive, uma certa homogeneização do corpo social. (...) A mídia, portanto constituiria um dos principais cenários do debate contemporâneo. É através dela, de modo geral, que se produz visibilidade e se constroem os sentidos de algumas práticas culturais”.¹²

Vale a pena ressaltar que, entre os programas jornalísticos, os que se pretendem ou se consideram mais próximos da realidade sejam aqueles que mais tornam ficcional o registro das cenas, caso mais visível nos atuais “Linha Direta” da TV Globo e “Repórter Cidadão” da Rede TV.

Não por acaso, uma das cenas chocantes de violência exibida pela tevê – um grupo de turistas sendo atacados por bandidos em plena praia do Leblon, no Rio de Janeiro – havia sido realizada por um cinegrafista amador. Algo similar aconteceu com o ataque a um ônibus, quando um assaltante resolveu aterrorizar os passageiros. Exibido em junho de 2000, em tempo real, pela Rede Globo, deu origem, mais tarde ao documentário *ônibus 174* (2002), de José Padilha, possivelmente o mais impactante documentário, feito com imagens “reais”. O horror da realidade parecia, em uma questão de segundos, ultrapassar a ficção.

O fato é comentado por Luiz Zanin Oricchio em seu livro *Cinema de novo – um balanço da retomada*:

“O seqüestrador do ônibus 174 sabia que estava sendo televisionado. Este “Zé-ninguém”, zero à esquerda social, por intermédio da tevê, impôs brutalmente a sua existência ao país. Ao mesmo tempo, em meio às ameaças, não se cansava de

¹² PEREIRA, Carlos Alberto M. et al (Org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

lembrar aos policiais e repórteres que aquilo não era um filme de mocinho e bandido, que tudo poderia terminar mal, como de fato terminou. Contraditório, ou talvez com confusa coerência, citava um filme que havia sido exibido na véspera, na TV Globo, no qual um seqüestrador atira o refém de um avião para matá-lo. O seqüestrador do ônibus avisa que ele também pode matar”¹³

Há toda uma idéia de construção da imagem no que vemos na tela. A certa altura, Sandro, o assaltante do ônibus, simula a execução de uma refém. Exige, em *off*, que as outras finjam desespero.

“Parece irreal, mas estava ocorrendo, orquestrada pelo seqüestrador. Ele usa o teatro do crime como se fosse realmente um palco, onde atores se movem e dizem suas falas. Numa sociedade do espetáculo, até mesmo aquele assaltante pobre, analfabeto, provavelmente drogado, compreendeu que é preciso representar seu papel para atingir o objetivo. (...) o notável é que, se Sandro fosse um personagem de ficção, não teria sido tão bem inventado.”¹⁴

Tornar ficção a “violência pura” pareceria, até há poucos anos, uma irrealidade para boa parte das produções jornalísticas e cinematográficas. Agora, a violência assume-se como espetáculo, não mais como espetáculo do real, mas supondo a teatralização deste real, um real já manipulado, estetizado, vivenciado, ainda que de maneira angustiada e mesmo temida, como uma grande história fantástica.

Coloca-se um verdadeiro ciclo vicioso, quando se trata da questão do “agir” violento. As pressões são violentas porque a sociedade é violenta; as pessoas são violentas pela necessidade de se defender contra a violência; cresce a impunidade porque a sociedade não é suficientemente repressora; a sociedade é violenta porque cresce a repressão; etc. Passa longe da discussão, problemas como desemprego, deseducação, falta de oportunidade social e política, corrupção, elitismo, concentração de riqueza etc.

Hoje, não é mais estranho a afirmação da “gratuidade” de determinados atos violentos: pessoas mortas, durante assaltos, sem que esboçassem qualquer reação; jovens que ingressam na criminalidade por diversão; pecatos cidadãos que

13 ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema de novo – Um balanço da retomada. São Paulo – Estação Liberdade, 2003.

14 Idem.

se “transformam”, da noite para o dia , em matadores de aluguel, em assassinos compulsivos.

É interessante observar que essas ações interferem ativamente na criação das imagens mentais, da visão sobre a violência, constituída de relatos, de fragmentos de cenas, de ficção e da real experimentação de casos de violência, como num quebra-cabeça. O caso individual é projetado para a coletividade: chegou a acontecer comigo, pode acontecer com todos; se chegou a acontecer com alguém, pode acontecer comigo, gerando assim um sentimento de insegurança e pânico.

Ao analisar a entrada das sociedades contemporâneas na “redoma televisiva”, surgida da era audiovisual, Debray questiona-se sobre as expectativas que se tem, hoje, em relação às imagens:

“Diz-se que entramos na civilização da imagem. Estranha amnésia. O culto das imagens fabricadas pela mão do homem tem, pelo menos, 10.000 anos. (...) É verossímil que tal poder das imagens foi declinando no decorrer dos tempos e somos talvez nós, na era da televisão, quem acredita menos nessa força. No fundo, elas eletrônicas ou não. Entramos na era da suspeição”¹⁵

Porém, se compartilharmos da concepção de Frederic Jameson, diremos que o visual está assentado no arrebatamento, na fascinação emocional, e que a tendência à visualidade é mais abrangente:

“Nossa sociedade começou a nos apresentar o mundo – agora, em grande parte, um conjunto de produtos de nossa própria criação – exatamente como um corpo, que se pode possuir com os olhos e de que se podem colecionar as imagens” (Jamenson, 1995:1).

Teremos que abandonar a reflexão de Debret, para quem o tipo de relação que se estabelece com as imagens se sustenta em sua suposta “fidedignidade”. Como vimos em Jamenson, não há mais fundamento para esta expectativa. É o próprio corte entre real e ficcional, entre fato e representação que foi redimensionado. A visibilidade estabelecida pela mídia não passa pela veracidade, mas ao que tudo indica pela intensidade. A imagem é desbancada pela sensação.

¹⁵ DEBRAY, R. O Estado sedutor. As revoluções midiológicas do poder. Petrópolis, Vozes, 1993.

Para reforçar a tese da questão da representação da imagem, Karl Erik comenta que da mesma maneira:

“Nenhuma imagem hoje representa um sentido em função da sua pura visibilidade, mas encontra-se sempre inscrita num texto cultural maior, abrindo para formas diferentes de leitura cujas fronteiras ainda não percebemos com clareza. Ou seja, não podemos tratar a imagem como ilustração da palavra, nem o texto como explicação da imagem. (...) Assim podemos esclarecer que não é o sentido ótico que se transforma, mas a possibilidade de traduzir os impulsos óticos em imagens” (SCHØLLHAMER, 2003, p.89).

A comunicação da violência através da mídia, se não escapa de uma lógica da sedução e do “encantamento” confere curiosa atribuição ao nosso “banco de imagens”. Não costumamos hierarquizar com muita facilidade as imagens violentas. Parece ser mais comum atribuir-se a estas imagens um valor relacional, como se cada uma fosse, na verdade, a parte de um quebra-cabeça, a parte de um mosaico, a despeito de sua capacidade constante de acumulação e reorganização.

Apesar de seu caráter múltiplo, as imagens da violência têm contribuído, em alguns casos, para a construção de uma nomenclatura única ou com conotação universal da violência contemporânea, englobando visões de mundo, discursos e comportamentos extremamente diversificados.

A mídia, de certo modo, ao tratar de determinadas modalidades de violência, alcança, através de sua base tecnológica, um universo que talvez não possa ser atingido por um outro meio alternativo. Contará sempre com a vantagem da difusão no espaço e no tempo. Importante é recordar que, além do mundo dos esportes, a violência, é o conteúdo midiático que mais ultrapassa as fronteiras das gerações e de gênero. Qualquer um pode ser objeto ou sujeito de violência e, à parte os códigos culturais cada vez mais diluídos, todas as culturas podem ser cenários da violência, como comenta Elizabeth Rondelli:

“Pelo procedimento da ampla visibilização, os meios de comunicação agem como construtores privilegiados de representações sociais e, mais especificamente, de representações sociais sobre o crime, a violência e sobre aquelas pessoas envolvidas em suas práticas e em sua coibição. Estas representações sociais se realizam através da produção de significados que não só nomeiam e classificam a

prática social, mas, a partir dessa nomeação, passam mesmo a organizá-la de modo a permitir que se proponham ações concretas em relação a ela.”¹⁶

¹⁶ RONDELLI, Elizabeth. *Imagens da violência e práticas discursivas*. In: PEREIRA, Carlos Alberto M. et al. (Org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.