



A VIOLÊNCIA EM IMAGENS FÍLMICAS

Rosália Duarte

RESUMO - A Violência em Imagens Fílmicas. Nas últimas décadas, filmes que retratam a violência vêm ocupando cada vez mais espaço junto ao público consumidor de cinema e vídeo. Nesse universo, um certo tipo de imagens fílmicas tornou-se bastante recorrente, ajudando a compor um discurso sobre a violência que parece atravessar fronteiras geográficas e culturais. Neste trabalho discuto a possibilidade de tomar filmes como objeto de pesquisa e inicio uma leitura do simbolismo contido em algumas imagens de violência, buscando compreender melhor valores e crenças que participam da configuração de certas concepções em torno desse fenômeno social.

Palavras-chave: cultura, cinema, imagem, imagens de violência, violência representada.

ABSTRACT - The violence in filmic images. In the last decades, films that portray violence have become more and more popular to people who consume cinema and video. In this universe a particular kind of filmic image has become increasingly recurrent, which helped to create a discourse about violence that seems to go beyond geographical and cultural boundaries. In this article I discuss the possibility of taking films as the object of a research study and start analyzing the symbolism inherent in some images of violence. By doing this, I attempt to better understand which are the values and beliefs that compose the conceptions involved in this social phenomenon.

Keywords: culture, cinema, image, violence images, representation of violence.

Introdução

Este trabalho é parte de uma pesquisa sobre “leitura” de imagens cinematográficas que venho desenvolvendo com o objetivo de buscar elementos que me ajudem a pensar o papel que a imagem fílmica desempenha na socialização daqueles que com ela se relacionam mais intimamente.

No recorte aqui estabelecido tento aproximar-me de certos significados simbólicos presentes em imagens de violência, pois acredito que possam fornecer pistas para identificarmos e entendermos melhor alguns dos valores e crenças que ajudam a conformar um imaginário em relação à violência.

Nesse sentido apresento no primeiro item algumas considerações sobre o trabalho com filmes; em seguida, um breve relato dos caminhos percorridos para a seleção das imagens e finalmente uma leitura interpretativa dos significados simbólicos contidos nas imagens analisadas.

Tomando imagens fílmicas como objeto de pesquisa

Ao falar sobre Pedro Malazartes em *Carnavais, Malandros e Heróis*, Roberto Da Matta (1978) nos mostra como o texto literário pode ser, ele também, objeto de leitura antropológica, quando se trata de descrever valores e crenças que configuram o universo cultural de uma determinada sociedade. Não temos muito a perder diz Da Matta, com uma antropologia que tome como objeto de estudo e comparação elementos que se originem em escalas de realidade diferentes — “*uma antropologia dos objetos deslocados e dos deslocamentos*” (244)

O recurso a textos literários como fonte descritiva de padrões culturais de grupos sociais diversos tem sido, também, procedimento corrente, nos últimos anos, em outros campos disciplinares das chamadas Ciências Sociais.

Configurando caminho semelhante, alguns pesquisadores vêm lançando mão de “textos” fílmicos para a realização de seus estudos, procurando identificar e descrever alguns dos padrões culturais subjacentes a determinadas práticas sociais. Pensadores como Jameson (1996), Aronowitz (1989), Giroux (1994), Dalton (1995) têm buscado no cinema elementos que ajudem a compreender a lógica cultural desse novo estágio por que passam sociedades complexas no ocidente capitalista.

Nessa linha de investigação tomo imagens de violência como objeto de estudo no intuito de proceder a uma leitura, de base antropológica, de um tipo de violência — aquela que Gerard Imbert (1992) caracteriza como violência representada:

Es la violencia tal y como la representan los medios de comunicación en sus discursos tanto referenciales (la información) como creativos (las obras de ficción: cine, television e incluso publicidad, entre otros). (Imbert, 1992: 14)

Elejo imagens fílmicas como fonte de pesquisa por duas razões fundamentais. Em primeiro lugar por reconhecer que o cinema entrou para os costumes como opção de lazer para milhões de pessoas, seja em salas de projeção, seja através de fitas de vídeo ou mesmo pela televisão — convencional ou por assinatura. Pesquisas como as realizadas por Néstor Canclini (1994/95) demonstraram o quanto se ampliou a oferta e o consumo de filmes em grandes cidades latino-americanas¹.

Em segundo lugar, porque imagens que se movem produzem uma impressão de realidade particularmente especial. Os filmes sempre foram vistos como “*singularmente críveis*”, afirma Jacques Aumont (1995). Índices perceptivos de realidade aos quais se acrescenta o movimento, associados a fenômenos de participação afetiva, enfraquecem a distância psíquica entre espectador e imagem e criam um efeito de realidade dificilmente comparável a outras formas de arte (Idem: 110,111).

A análise descritiva de imagens fílmicas

Segundo teóricos da área², quando se fala de cinema fala-se de um amplo aparato multidimensional que engloba fatos que vêm *antes*, *depois* ou *por fora* do filme, como a infra-estrutura de produção, os equipamentos, tecnologia de aparelhos, financiamentos, estúdios, biografias de cineastas, contexto sócio-cultural, reação de espectadores e crítica e assim por diante. O filme é apenas uma parte disso tudo, uma amostra, um tipo de produto cultural constituído a partir de uma determinada configuração de montagem a qual podemos identificar como “*propriamente cinematográfica, ou que pertence à linguagem do cinema*”. (Metz, 1980:24).

É como discurso significante delimitável que um filme pode ser objeto de leitura, ou melhor, de leituras, dada a polissemia de seus signos internos. Contudo, sua estrutura de significação não é composta apenas de conteúdos internos fornecidos pela imagem móvel, pelo som musical, ruídos, sons da fala etc. Como em qualquer dos outros tipos de linguagem existentes, na linguagem cinematográfica diferentes sistemas se articulam na produção de uma mesma mensagem (Idem: p.35).

Metz, assim como outros autores, insiste que grande parte dos códigos que dão sentido ao discurso fílmico tomam emprestada sua estrutura de significação de todo tipo de figuras culturais que permeiam o universo simbólico no qual essa narrativa está imersa.

O cinema, como todas as outras linguagens ricas, (...) é profundamente aberto a todos os simbolismos, a todas as representações coletivas, a todas as ideologias, à ação das diversas estéticas, ao infinito jogo das influências e filiações entre as diferentes artes e as diferentes escolas, a todas as iniciativas individuais dos cineastas... (Idem:41)

A análise descritiva de imagens fílmicas deve atuar, justamente, nos espaços em que esses diferentes sistemas de significação se entrecruzam, buscando identificar e descrever o sentido da imagem, tendo como pressuposto que este é produto tanto da forma de utilização dos recursos mais propriamente cinematográficos (velocidade da câmara, iluminação, enquadramentos, etc.) quanto das representações coletivas presentes no meio cultural em que cineasta e espectadores estão imersos. No entanto, vale ressaltar, análises como estas são sempre parciais já que seria impossível abarcar todas as formas de apropriação de uma determinada imagem.

Caminhos percorridos na seleção das imagens

O universo cinematográfico é vasto demais para que se pense ser possível abarcá-lo em sua totalidade. O recorte não é apenas necessário, mas condição mesma de realização desse tipo de trabalho. Escolhi filmes produzidos nos Estados Unidos nesta última década. Estima-se que em torno de 90% dos filmes que ocupam as salas de projeção anualmente, em quase todo o planeta, tenham sido realizados naquele país. Recorte ainda muito amplo, portanto. Assim, resolvi utilizar como estratégia de seleção dos filmes com os quais eu iria trabalhar o *ranking* dos mais alugados no Brasil por grandes video-locadoras nos últimos anos, partindo do pressuposto de que hoje o público que assiste a filmes em vídeo é maior do que aquele que vai às salas de projeção. (Canclini, 1995).

A definição do critério não foi casual pois venho, há algum tempo, acompanhando pesquisas sobre tendências do público na escolha de filmes no Brasil, realizadas por jornais (*Folha de São Paulo* e *Jornal do Brasil*) e por revistas especializadas (*Video News*, *Ver Vídeo* etc.). Levantamentos desse tipo têm apontado acentuada preferência por filmes norte-americanos (possivelmente influenciada pelo predomínio destas produções entre os títulos disponíveis no mercado), especialmente por aqueles que retratam a violência urbana. Dessa forma, os *vídeo hits* terminaram por fornecer um solo seguro em que eu pudesse assentar minhas escolhas — são alguns dos filmes mais vistos em capitais brasileiras (em geral, onde esse tipo de pesquisa é feita) a que recorri para a realização deste trabalho.

No que tange às imagens selecionadas para análise, dois enfoques foram utilizados sendo um deles mais quantitativo — imagens recorrentes — um tipo de imagem que, guardadas as diferenças, aparece na grande maioria desses filmes. E outro mais qualitativo: tinham que ser imagens significativas para o enredo do filme, ou seja, imagens que marcassem a estrutura interna daquela narrativa.

Um outro fator interferiu nesta seleção. Em conversa com a proprietária de uma rede de video-locadoras da Freguesia (bairro de classe média da Zona Oeste do Rio de Janeiro) perguntei-lhe como ela selecionava filmes de cunho mais violento para indicá-los aos aficionados do gênero: “*Tem que ter sangue*” ela me

disse, “*sangue, carros correndo, muito tiro e vidros quebrados. Se tiver tudo isso eu sei que eles vão gostar. E, em geral, acerto em quase 100% das vezes*”.

De fato, vendo os filmes acabei também por constatar a presença marcante desse tipo de imagem. Assim, nesta primeira abordagem, sangue e vidros quebrados se constituem como imagens de violência emblemáticas no contexto delineado.

Acho importante assinalar um alerta feito por Christian Metz a respeito desse tipo de estudo:

o estudo de um código cinematográfico (...) se refere a vários filmes e só diz respeito a certos aspectos desses filmes (...); um estudo deste tipo nunca tem a oportunidade de apreender um filme como totalidade singular: fica sempre além e aquém, o que apreende é mais do que um filme e menos do que um filme, mas nunca um filme (op.cit: 109, 110, 111)

Sobre sangue e vidros quebrados em imagens fílmicas

Segundo Da Matta (1993) a violência pode ser vista como modo pelo qual um sistema de valores se revela. “*Uma sociedade se mostra tanto pelo que preza como sagrado quanto pelo que teme e despreza como crime e violência.*” (177)

Suponho que a violência representada atue de forma semelhante, de um lado revelando valores, de outro ajudando a construir as representações individuais e coletivas criadas em torno do fenômeno.

Se assim for, que valores expressaria o recurso ao sangue e aos vidros quebrados como imagens de violência? Do que pode estar falando a busca de efeitos “hiper-realistas” na encenação da brutalidade, da dor, da tortura, do massacre, em cenas cobertas de sangue?

Sangue

A característica mais marcante dos filmes que vi é a ostensiva presença do sangue — na maior parte das cenas, ou pelo menos na cena clímax desses filmes, chão, paredes, janelas, corpos, roupas e objetos aparecem cobertos pelo líquido grosso, viscoso e vermelho usado pelo cinema para evocar a percepção natural do sangue.

Em *O Predador 2* (*Predator 2*, 90, Stephen Hopkins)³, um alienígena caçador de humanos invade um apartamento em Los Angeles onde um grupo de criminosos realizam um ritual de magia extraíndo o sangue de um homem que está pendurado ao teto pelos pés. Velas acesas iluminam o ambiente. Estão em um salão sem móveis na cobertura de um edifício na Los Angeles de 1997. Todas as paredes são de vidro. O predador salta do alto no meio deles e trucidada a todos.

Numa outra seqüência, o movimento realizado pela câmara funciona como se nós próprios estivéssemos ingressando no salão através de uma grande porta que vai sendo lentamente aberta. Somos introduzidos em um espaço onde corpos humanos estilhaçados estão pendurados pelos pés ensopados de sangue, líquido que também cobre abundantemente o chão, o teto e as paredes. Imagem sem dúvida emblemática da centralidade que esse signo assume nesse tipo de filme.

Essa seqüência parece misturar propositadamente elementos que, para nossa cultura, são signos de “primitivismo” — um ritual de magia semelhante ao VO-DU⁴ — com signos futuristas — arquitetura do prédio, *design* geométrico da sala, paredes de vidro, elevadores e portas digitais. O alienígena predador de humanos vem de uma civilização cujo desenvolvimento tecnológico está bastante avançado em relação à Terra: além da sofisticação de seu veículo de transporte espacial, ele próprio tem visão para raios infravermelhos e sensores que captam ondas de calor. Mas é, ao mesmo tempo, um “selvagem” caçador de cabeças que se alimenta de presas humanas.

O sangue atua aí como elemento que articula duas dimensões dicotomizadas de cultura: a primitiva e a tecnologicamente avançada. Tanto uma como a outra parecem ser vistas, hoje, como predatórias por um certo imaginário coletivo que, ao mesmo tempo em que acredita no processo civilizador como forma de controle dos “instintos selvagens” dos humanos, alimenta temores quanto aos rumos que o desenvolvimento tecnológico pode tomar.

Há, ainda, um outro simbolismo presente nesse brutal derramamento de sangue — ele adquire uma dimensão redentora para a Los Angeles do final do século, já que os homens destroçados pelo alienígena pertencem a uma das “gângues” de criminosos que estão em vias de assumir o controle da cidade. Mortos, a cidade está livre. Essa dimensão redentora do derramamento de sangue pelo sacrifício está presente na Bíblia, onde se pode encontrar pelo menos 400 referências ao sangue.

“Sim, quase todas as coisas são purificadas com sangue, segundo a Lei, e a menos que se derrame sangue não haverá perdão”, diz o versículo 22 do capítulo 9 do Livro dos Hebreus.

Na Bíblia o sangue que purifica é o sangue do cordeiro imolado. Pelo sangue de Cristo a humanidade se redime do pecado e conquista a ressurreição e a vida eterna. Nessa cena, como em outras de estrutura semelhante, é o sangue do criminoso, do impuro, que libertará a cidade do mal e da selvageria. Dramatiza-se a crença na necessidade do sacrifício do “bode expiatório” para o restabelecimento da convivência harmônica entre os demais membros da sociedade. *“Não seria a delinqüência (...) o bode expiatório de nosso tempo”?*, perguntava Gerard Imbert (op.cit: 31) discutindo condutas anômicas em contexto espanhol dos anos 90.

Existe na Bíblia um outro significado que pode estar permeando imagens fílmicas compostas com ostensiva presença de sangue. No Livro da Revelação ou Apocalipse o sangue é um dos sinais que prenunciam o final dos tempos e uma

das sete pragas que Deus envia àqueles que “*não se arrependeram das obras de suas mãos*” (Re 9:20)

E o primeiro [anjo] tocou a sua trombeta. E houve saraiva e fogo misturado com sangue e isso foi lançado para a terra; e um terço da terra foi queimado (...) E o segundo anjo tocou sua trombeta e algo semelhante a um grande monte ardendo com fogo foi lançado ao mar. E um terço do mar tornou-se sangue. (Re 8: 7 e 8)

E eu vi no céu outro sinal grande e maravilhoso: sete anjos com sete pragas. (Re15:1)

E o terceiro [anjo] derramou a sua tigela nos rios e nas fontes de águas. E eles se tornaram em sangue. (Re 16: 4)

Esses textos, carregados de simbolismo, considerados sagrados por milhões de fiéis em todo o mundo, estão na base de uma cultura religiosa que está longe de ser considerada minoritária. Arrisco-me a dizer que alguns de seus conteúdos simbólicos estão presentes na abundância de sangue exibida em filmes — procedimento que somente se tornou corrente a partir da década de 80, quando também se verificou um crescimento no número de seitas que utilizam a interpretação de textos bíblicos como sua única referência *da verdade*.

Nos anos 90, um jovem roteirista e diretor norte-americano — Quentin Tarantino — celebrou-se com trabalhos que, segundo suas próprias declarações, ironizam a violência e alguns dos recursos utilizados pelo cinema para representá-la. Certamente não foi por acaso que em um de seus filmes — *Pulp Fiction* (no Brasil: *Tempo de Violência*) — sucesso de público e crítica, Tarantino associou, de forma explícita e proposital, sangue, assassinatos e versículos bíblicos. Nesse filme, o personagem representado pelo ator Samuel Jackson é um assassino profissional que recita o que afirma ser Ezequiel 25:17 enquanto friamente executa suas vítimas. São estas as suas “citações bíblicas”:

O caminho do homem de bem é cercado de todos os lados pelas iniquidades do egoísmo e tirania dos homens maus. Abençoados os que em nome da caridade e boa vontade conduzem os fracos pelos vales das sombras, pois ele é o guardião do seu irmão e o que acha os filhos perdidos. E eu vou atacar com vingança e fúria os que tentarem envenenar e destruir meus irmãos. E saberão que eu sou o Senhor quando minha vingança os abater.

Na verdade apenas as duas últimas frases pertencem à passagem de Ezequiel a que ele se refere. As demais parecem ser produto de uma espécie de “bricolagem” de passagens diversas da Bíblia. Nas seqüências finais do filme, o personagem em questão afirma que mesmo tendo repetido esse texto inúmeras vezes, por anos, nunca pensou “*no que significava. Só achava que era algo a dizer antes de matar um cara*”. Resolve, então, interpretá-lo para o assaltante cuja vida decidiu poupar concluindo ser ele próprio *o tirano dos homens maus* e o pastor das ove-

lhas perdidas, numa referência ao papel de executor de desígnios divinos que ele acredita desempenhar, o que, nesse contexto, legitima os assassinatos cometidos.

Seria incorreto supor que diretores e roteiristas tenham intenção de atribuir ao sangue os significados a ele conferidos em interpretações de textos bíblicos. Na verdade, mesmo se intenção houvesse, imagens fílmicas tornam-se autônomas e quase sempre adquirem sentidos que escapam ao controle de seus criadores. O que se pode dizer é que, sendo a linguagem cinematográfica muito aberta às representações e aos signos presentes no universo simbólico em que estão imersos realizadores e espectadores, em culturas judaico-cristãs como a nossa, significados bíblicos podem emergir da relação com imagens nas quais o sangue, por excessiva exposição, funciona como elemento central na narrativa fílmica.

Vidros quebrados

São muitas as seqüências em que janelas, paredes e até edifícios inteiros de vidro são completamente estilhaçados. Elas estavam presentes, de forma magistral, na eliminação de uma “replicante” no *Blade Runner* de Ridley Scott, já no início dos anos 80, e se multiplicaram nos anos 90 com a ajuda de recursos tecnológicos cada vez mais sofisticados.

Em *Darkman* (Idem, 90, Sam Raimi), uma seqüência filmada em câmara lenta mostra a explosão de um laboratório — a câmara acompanha o estilhaçamento de cada um dos objetos de vidro e segue o corpo do jovem cientista que, com o impacto da explosão, é lançado em direção às janelas. Filmada do exterior, a passagem do corpo ensangüentado por entre os vidros das janelas que aos poucos se despedaçam produz uma forte impressão de parto. Um parto trágico que dá à luz a personagem título do filme.

O jovem cientista desfigurado pela explosão agora é *Darkman*, um homem sem pele, sem rosto, sem identidade que perambula, inicialmente nu, pela cidade. Sua nova identidade somente se constituirá após consumada a vingança contra cada um dos seus algozes, membros de uma corporação desonesta ligada à construção civil.

É a destruição de outro laboratório, um centro de pesquisas em tecnologia de ponta cujas paredes de vidro ficam completamente estilhaçadas, que em *O Exterminador do Futuro 2 (Terminator 2 - Judgment Day, 91, James Cameron)* “aborta” a criação de uma inteligência artificial. Desenvolvida a partir de um “chip” trazido do futuro, essa super máquina assumiria, anos depois, o controle do planeta e destruiria milhões de seres humanos, tendo implacáveis *cyborgs* sob seu comando.

Para a análise aqui desenvolvida adoto apenas uma das simbologias atribuídas ao vidro em nossa cultura — o vidro talvez seja um dos símbolos mais evidentes do que se configurou chamar “modernidade”. Assim se refere a ele Walter Benjamin, analisando as galerias de Paris (1991). É essa também a dimensão

que, segundo Benjamin, Scheerbart utiliza em sua *Glasarchitektur* (Arquitetura do Vidro).

A era moderna é a era do vidro, afirmava Sheerbart, no início desse século:

podemos falar de uma cultura de vidro. O novo ambiente de vidro mudará completamente os homens. Deve-se apenas esperar que a nova cultura de vidro não encontre muitos adversários. (Sheerbart apud Benjamin, 1994: 118)

A arquitetura ocidental moderna, fundada em uma nova concepção de homem e de sociedade, inaugura um estilo impessoal, geométrico e austero, que valoriza a racionalidade dos espaços e o estudo profundo da natureza dos materiais. Nela o aço e o vidro assumem lugar de destaque.

A “Era das Luzes” exige a transparência do vidro e advoga a reciprocidade do olhar. É preciso ver tudo, nenhum mistério pode estar oculto por trás de paredes de pedra. E, o vidro, como assinalou Benjamin, “é em geral o inimigo do mistério” (Idem: 117).

Se o vidro é um dos mais evidentes símbolos da modernidade, poderia ser, então, do estilhaçamento dessa modernidade, ou de seus valores, de que estariam falando, simbolicamente, imagens recorrentes de vidros que se quebram? Quem sabe falem de um certo discurso sobre a modernidade feito em cacos por outra lógica cultural? Supondo que esta seja uma leitura possível, arrisco-me a analisar as seqüências acima descritas interpretando-as como duas visões diferentes acerca desse estilhaçamento.

A montagem de Raimi expressa uma visão segundo a qual a quebra dos valores que deram origem à modernidade (tais como: igualdade, liberdade, racionalidade, justiça, entre outros) somente pode gerar monstros, seres sem identidade, incapazes de estabelecer um convívio social. Não parece casual o fato do responsável pela explosão que destrói o laboratório de pesquisas científicas ser um inescrupuloso empresário da construção que consegue ser bem sucedido recorrendo a subornos e burlando a lei.

As imagens de Cameron, ao contrário, sugerem que se quebrando alguns desses valores seria possível impedir o nascimento de “homens-máquina”, seres sem emoção controlados por inteligências artificiais. Talvez o simbolismo, aqui, esteja no estilhaçamento de uma determinada concepção de ciência: aquela que fundada apenas na razão e na objetividade entende o desenvolvimento tecnológico como algo que paira acima da ética e das necessidades humanas. Nessa explosão criada por Cameron é o próprio cientista quem aciona o detonador, convencido de que o futuro da humanidade dependeria do fim das pesquisas que vinham sendo desenvolvidas, sob a coordenação dele, naquele grande centro tecnológico.

O mercado brasileiro é um dos mais receptivos ao consumo desse tipo de filme: *Blade Runner*, fez mais sucesso no Brasil que em qualquer outro país do mundo (Lins da Silva, 1991); *O Exterminador do Futuro*, além de ser sucesso de bilheteria liderou, por vários meses após ter sido lançado em vídeo, a lista dos

mais alugados. Em 97 foi lançada em vídeo mais uma continuação de *Darkman*, esta feita para a televisão norte-americana (*Darkman III – Die, Darkman, Die*, 95, Bradford May).

Segundo Pereira (1995), no Brasil, o discurso moderno/modernista começou a ser construído a partir do início deste século e teve como elemento chave uma imagem de paraíso tropical cujo povo pacífico e alegre conviveria poeticamente com a pobreza e as diferenças raciais, sociais e sexuais. O sertão, símbolo (por tradição) da violência e da crueldade, ficaria de fora do discurso onde modernidade iria significar civilidade, vida urbana, estradas, indústrias, televisões e automóveis.

No entanto, a crueza do dia-a-dia social nos obrigou a confrontar uma realidade bastante diferente da que foi traçada naquele discurso. O paraíso pacifista da malandragem, do jeitinho, da cordialidade e da democracia racial revela-se um país autoritário e racista onde índices crescentes de violência colocam em questão o discurso fundante de um ainda incipiente processo de modernização.

Nossa modernidade foi imposta à força, deixando de incorporar milhões de pessoas. É frágil, portanto. Talvez a preferência por filmes onde vidros de carros, de grandes edifícios comerciais e de laboratórios de pesquisas científicas explo- dem em cacos revele, de um lado, um medo do futuro renunciado nos avanços da ciência e de outro, uma aguda percepção da fragilidade de um discurso que se estilhaça, cotidianamente, diante dos nossos olhos.

Conclusão

Procurei levantar algumas questões em torno do significado de certas imagens de violência em filmes. Interpretei-as com a ajuda das ferramentas de que disponho no momento. Não é uma leitura definitiva, portanto.

Não posso afirmar que as interpretações que faço dessas imagens reflitam a(s) leitura(s) que delas fazem seus espectadores, pois como assinala Aumont: “*se existe uma base universal muito ampla na relação com a imagem em movimento, é no nível dos simbolismos mais solidamente enraizados em uma cultura, logo os menos conscientes, que se produzirão as diferenças na apropriação dessa imagem*” (op. cit: 131).

No entanto, posso supor que o excessivo derramamento de sangue em alguns filmes de ficção adquire um sentido de redenção e de purificação que, em geral, prevalece sobre os demais significados atribuídos ao sangue em nossa cultura.

Há um sentimento de alívio que nos invade ao final desses filmes. Experimentamos uma discreta sensação de que tudo vai dar certo, sensação, essa, que não se deve apenas ao fato de podermos projetar nossos temores e nossos impulsos violentos na relação que estabelecemos com esse tipo de narrativa. Nem mesmo ao *happy end* que nos assegura que o bem sempre vence. Todo aquele sangue derramado mobiliza em nós um sentimento (talvez inconsciente) de que estamos,

novamente, redimidos de nossos erros e de que o mal foi eliminado. E com ele a violência (que, segundo pesquisas recentes, é o que mais preocupa moradores de grandes cidades brasileiras), a criminalidade e a selvageria.

Por outro lado, vivemos um final de século que é também final de milênio, o que propicia a proliferação de discursos apocalípticos. Grupos religiosos prenunciam o fim dos tempos e vêem em fenômenos meteorológicos, astrológicos e mesmo sociais os sinais enviados por Deus de que devemos nos preparar para enfrentar o juízo final. A AIDS, doença diretamente ligada ao sangue, chegou a ser considerada por alguns grupos norte-americanos uma praga divina enviada para nos punir por nossas imposturas, nossa promiscuidade e mesmo pelo fato de recorreremos a transfusões de sangue. Nesse contexto, não me parece difícil que o sangue presente em certas imagens fílmicas (especialmente as de ficção científica) seja associado ao seu significado bíblico de sinal do apocalipse.

Vale ressaltar que a análise que procurei desenvolver aqui não se refere a filmes de horror, gênero preferido por um grande número de adolescentes em todo o mundo. A atração de adolescentes por “ensanguentados” (muitas vezes debochados) filmes de terror exige outro tipo de investigação, talvez com outro referencial teórico. Existem muitas outras simbologias nesse campo que precisariam ser incorporadas à discussão.

Filmes como os da série *A Hora do Pesadelo* ou o neo-zelandês *Fome Animal* (*Braindead*, 92, Peter Jackson), onde o protagonista (um jovem oprimido pela mãe dominadora) enfrenta um exército de mortos-vivos com um cortador de grama espalhando uma quantidade indescritível de sangue pela casa, nos conduzem a leituras diferentes das que foram apresentadas neste trabalho.

Finalmente, é importante assinalar que a análise crítica de filmes considerados violentos não implica em sugerir que assisti-los ou mesmo gostar deles seja uma atitude em qualquer aspecto condenável. As preferências culturais e a formação do gosto estão diretamente vinculadas à dinâmica de funcionamento do grupo familiar e do grupo social a que pertencem os sujeitos, assim como às suas experiências culturais, ao seu grau de escolaridade e à posição que ocupam (e/ou desejam ocupar) no espaço social pelo qual transitam⁵. Há que se buscar em fatores sociais e culturais as razões pelas quais filmes que retratam a violência de forma tão explícita são preferidos pela maioria do público que frequenta salas de cinema e vídeo-locadoras no Brasil dos anos 90.

Notas

1. Sobre este tema ver: Canclini, Néstor — *Consumidores e Cidadãos*, RJ: ed. UFRJ, 1995 e *Fin de los 90: la cultura no será la del inicio de esta década*, Internet.
2. Aqui refiro-me especialmente a Christian Metz (1980), Jean-Claude Carrière (1994) e Jacques Aumont (1995).

3. Nas referências apresento o título com o qual o filme foi lançado no Brasil e entre parênteses o título original, o ano de lançamento e o diretor.
4. Culto de origem jeje-daomeana, praticado nas Antilhas, principalmente no Haiti. No cinema o culto Vodú é quase sempre apresentado como ritual onde se sacrificam vidas humanas.
5. Sobre gostos e preferências culturais é imprescindível ver o trabalho de Pierre Bourdieu, em especial, *As Regras da Arte*, São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Referências Bibliográficas

- ARONOWITZ, S. Working-class identity and celluloid fantasies in electronic age. In: GIROUX, H., SIMONI e colaboradores. *Popular Culture: schooling and everyday life*. Nova York: Begin & Garvey, 1989.
- AUMONT, J. *A Imagem*. Campinas/ SP: Papyrus, 1995.
- BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas I, Magia e Técnica, Arte e Política*. SP: Brasiliense, 1994.
- _____. *Walter Benjamin*. Org. e Trad. F.R. KOTHE, SP: Ática, 1991.
- CANCLINI, N. G. *Consumidores e Cidadãos*. RJ: ed. UFRJ, 1995.
- _____. *Fin de los 90: la cultura no será la del inicio de esta década*. Consumo Cultural e Medios, Internet.
- CARRIÈRE, J.-C. *A linguagem secreta do cinema*. RJ: Nova Fronteira, 1995.
- DALTON, M. Currículo de Hollywood: quem é o “bom” professor, quem é a “boa” professora. *Educação e Realidade*, vol. 21, n.1, Porto Alegre, RS, 1996.
- DA MATTA, R. *Carnavais, Malandros e Heróis*, Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- _____. A obra literária como etnografia: Notas sobre as relações entre literatura e antropologia. In: DA MATTA, R. *Conta de Mentiroso: Sete ensaios de antropologia brasileira*. RJ: Rocco, 1993.
- _____. Os discursos da violência no Brasil. In: DA MATTA, R. *Conta de Mentiroso: Sete ensaios de antropologia brasileira*. RJ: Rocco, 1993.
- DAUSTER, T. Sangue e Amor: Metáforas instituintes da família em camadas médias urbanas, *Comunicação*, vol.1, PPGAS/Museu Nacional/RJ, 1990.
- GIROUX, H. O filme *KIDS* e a política de demonização da juventude. *Educação e Realidade*, vol. 21, n.1, Porto Alegre, RS, 1996.
- IMBERT, G. *Los escenarios de la violencia: conductas anômicas e ordem social na Espanha actual*. Barcelona: Icaria, 1992.
- JAMESON, F. *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. SP: Ática, 1996.
- LINS DA SILVA, C.E. Blade Runner – O Caçador de Andróides. In: LABAKI, A. *O Cinema dos Anos 80*, SP: Brasiliense, 1991.
- METZ, C. *Linguagem e cinema*. SP: Perspectiva, 1980
- PEREIRA, C. A. M. *O Brasil do sertão e a mídia televisiva*. UFRJ, ECA, mimeo, 1995.

SOARES, L. E. & CARNEIRO, L. P. Os quatro nomes da violência: um estudo sobre éticas populares e cultura política. In: SOARES, L. E (org.). *Violência e Política no Rio de Janeiro*. RJ: ISER / Relume Dumará, 1996.

ZALUAR, A. Gênero, cidadania e violência. In: ZALUAR, A. *Condomínio do Diabo*. RJ: Revan: Ed. UFRJ, 1994.

Filmografia

Alien 3 (idem) Dir. David Fincher (1992).

Amor à Queima-Roupa (True Romance) Dir. Tony Scott (1993).

Assassinos por Natureza (Natural Born Killers) Dir. Oliver Stone (1994).

Blink - Num Piscar de Olhos (Blink) Dir. Michael Apted (1994).

Cães de Aluguel (Reservoir Dogs) Dir. Quentin Tarantino (1992).

Darkman - Vingança sem rosto (Darkman) Dir. Sam Raimi (1990).

Duro de Matar 2 (Die Hard 2 - Die Harder) Dir. Renny Harlin (1990).

Instinto Selvagem (Basic Instinct) Dir. Paul Verhoeven (1992).

O Exterminador do Futuro 2 (Terminator 2 - Judgment Day) Dir. James Cameron (1991).

O Predador 2 (Predator 2) Dir. Stephen Hopkins (1990).

Pulp Fiction - Tempo de Violência (Pulp Fiction) Dir. Quentin Tarantino (1994)

Rosália Maria Duarte é Doutoranda do Departamento de Educação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Endereço para correspondência:

Rua Alcides Lima, 103 ap. 404 - Freguesia
22750-320 - Rio de Janeiro - RJ

E-Mail: edison@iis.com.br