

A ARTE DA VIOLENCIA: UM ESTUDO DE CRIMINOLOGIA CINEMATOGRÁFICA

THE ART OF VIOLENCE: A STUDY OF CINEMATOGRAPHIC CRIMINOLOGY

Fábio Ataíde

 fabioalves@tjrn.jus.br

Doutorando em Direito pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Juiz de Direito do 1º Juizado da Violência Doméstica e Familiar do Tribunal de Justiça do Rio Grande do Norte (TJRN). Coordenador dos Centros de Atenção às Vítimas, no TJRN. Membro do Comitê de Justiça Restaurativa do TJRN. Professor de Criminologia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

Este artigo busca investigar a violência como um aspecto cultural na sociedade a partir de obras do cinema. Demonstra-se como determinados filmes evidenciam como a sociedade tem se transformado perante o fenômeno da violência. A seleção de filmes tomou como referência a representatividade para demarcar uma ruptura na linguagem cinematográfica para a compreensão da violência. Todas as obras escolhidas possuem conteúdo significativo para a discussão do tema proposto na pesquisa, mas não ignora que se tratam apenas de filmes representativos naquela fase do cinema, revelando como a abordagem da estética e da violência foram sofrendo diferentes perspectivas desde quando a indústria do cinema apareceu. Não foi feita a análise de nenhum filme com profundidade. O artigo está estruturado em duas partes, uma mostrando como o cinema foi recepcionado com preconceito pelo sistema social, até a fase do fim de seu controle moral. A outra parte mostra como o cinema e a realidade estão se fundindo, revelando novos significados coletivos da violência na contemporanei-

This article seeks to investigate violence as a cultural aspect in society based on cinema works. It is demonstrated how certain films show how society has been transformed in the face of the phenomenon of violence. The selection of films took representativeness as a reference to demarcate a rupture in the cinematic language for understanding violence. All the works chosen have significant content for the discussion of the theme proposed in the research, but it does not ignore that they are only representative films at that stage of cinema, revealing how the approach to aesthetics and violence have undergone different perspectives since the film industry appeared. No film was analyzed in depth. The article is structured in two parts, one showing how cinema was received with prejudice by the social system until the end of its moral control. The other part shows how cinema and reality are merging, revealing new collective meanings of violence in contemporary times. Finally, it is concluded that the rupture of cinema aesthetics is a phenomenon that serves to demonstrate how society has been relating to the phenomenon of violence, both naturalizing it and

dade. Por fim, conclui-se que a ruptura da estética do cinema é um fenômeno que serve para demonstrar como a sociedade vem se relacionando com o fenômeno da violência, tanto naturalizando-a, como tornando-a um espetáculo lucrativo e promissor para a produção de uma cultura da violência.

Palavras-chave: Cinema. Criminologia. Violência. Criminologia cultural.

making it a profitable and promising spectacle for the production of a culture of violence.

Keywords: Cinema. Criminology. Violence. Cultural criminology.

Submetido em: 01/11/2023 - Aprovado em: 06/11/2023

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO; 2 O MECANISMO CINEMATROGRÁFICO DA VIOLÊNCIA; 3 O REAL SE FUNDE AO FANTÁSTICO; 4 CONCLUSÃO; REFERENCIAS.

1 INTRODUÇÃO

Certamente o primeiro escrito a abrir a criminologia cultural pode ser *O Assassinato Visto como Obra de Arte* (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 66). Nele Thomas de Quincey trata dos atributos estéticos do assassinato, comparável a qualquer das artes plásticas. O crime emociona com seus grandes mestres, que dominam os fundamentos da beleza, produzindo cadáveres com técnicas rigorosas voltadas a explorar os mais diversos sentimentos humanos, que atraem e repugnam ao mesmo tempo.

O assassinato pelo ponto de vista moral é condenável, mas ainda assim uma ótica fraca comparada a da estética, seguramente a mais apropriada depois de consumado o crime. Como afirma Quincey, a interpretação moral do assassinato tem mais sentido antes de sua consumação; depois disso, a estética adentra no papel de decifrar os elementos artísticos expostos (KÖHLER; SCHAEFER, 2001, p. 68). De fato, como qualquer outra arte, esta também reúne suas obras-primas; não é qualquer assassinato um objeto de arte, a não ser aqueles que obedeceram a padrões rígidos que o distanciam da fealdade, da aparência grotesca dos traços populares que comumente recebe. A estética do crime *perfeito* envolve a escolha da arma ideal, a ruela escura, a inocência da vítima, a distribuição da sombra, o arranjo do sofrimento dividido pela vítima e seus familiares, a identidade desconhecida do assassino, seu paradeiro ignorado, os motivos tenebrosos do crime, as marcas deixadas no corpo e por aí segue.

Quincey publica seu escrito em 1827, quando estava em nascimento a filosofia estética e seus questionamentos em busca do que devia ser considerado o belo. O escrito não somente antecipa em décadas o romance policial que será inventado por Poe e transformado em gênero de sucesso no cinema, mas também adianta o que somente nos anos 1960 será chamado de *New Journalism*, movimento encabeçado por nomes como Tom Wolfe e Truman Capote, que combinam técnicas do jornalismo de acontecimentos reais com a literatura de ficção. Escritor-jornalista se contamina com o objeto de pesquisa para aprofundar os aspectos dramáticos e emocionais da vida real na construção dos diálogos, apresentação dos personagens e descrição dos ambientes, produzindo desse modo a expressão artística de uma literatura não ficcional.

A arte assim considerada como uma válvula de escape ao proibido expande desejos reprimidos. Quincey dá um sentido estético à violência, embora moralmente não deveria ter, aberta ao inconsciente individual. Proibida da vida, a violência conquista a arte e será no cinema onde a sua estética receberá maior significado.

Quincey interessava-se pela realidade e ficção ao mesmo tempo e é neste jogo a aposta da criminologia cultural, onde no centro está o consumidor da violência sem

justificativa, naturalizada no cotidiano. A nova violência na contemporaneidade prenuncia uma forma de identidade para jovens entediados enchendo de sangue as telas em filmes bem representativo no cinema ou nos games.

A partir desses referenciais, a presente pesquisa busca investigar o cinema como um instrumento documental para levantamento de questões filosóficas e criminológicas em torno da violência. Essa fábrica de imagens entrega produtos para uma sociedade que se transforma por consumi-los.

O cinema, juntamente com a fotografia, dará início à época da reprodutividade técnica da arte, superando o paradigma estético tradicional vigente até então. Para a arte em seu sentido tradicional, seria preciso um momento especial e um espaço ajustado a rituais previamente definidos. A arte dependia de um deslocamento, do exercício de uma ação em um tempo determinado, seja para assistir uma sinfonia ou para ver uma pintura (DUARTE; VASCONCELLOS, 2022, p. 12). Acompanhando as grandes transformações sociais de sua época, o surgimento do cinema trará um abalo, alinhando-se aos movimentos de massa nos anos 1930 para superar a tradição artística até então vigente (DUARTE; VASCONCELLOS, 2022, p. 12).

Esse artigo pretende fazer uma leitura documental da evolução do cinema, a partir de várias obras representativas da mudança de paradigma de como as narrativas vão se desenvolvendo e refletindo a maneira como os sentimentos coletivos da sociedade sobre a violência também se transformam durante esse processo de expansão da indústria cinematográfica.

2 O MECANISMO CINEMATROGRÁFICO DA VIOLENCIA

O cinema americano alfabetizou gerações na leitura de uma linguagem simples, direta e excessivamente violenta, sendo de fundamental importância empreender análises filmicas que façam corte criminológico dessas narrativas. A crítica aqui não se trata dos elementos estritos da obra, como roteiro, som, fotografia, figurino, mas, como se referem Marzal Felici e Gómez Tarín (2007), dizem respeito aos componentes sociológicos, políticos, históricos, económicos etc., incluindo-se nisso as condições de produção, destruição e exibição dos filmes (MARZAL FELICI E GÓMEZ TARÍN, 2007, p. 32). Segundo eles, o filme produz um discurso que pode estar mais ou menos aparente, porém com muitos sentidos variáveis para o receptor conforme a subjetividade de cada um (MARZAL FELICI E GÓMEZ TARÍN, 2007, p. 37).

Poder ser dito, assim, que um mesmo filme pode determinar muitas camadas de interpretações, algumas somente acessíveis a quem apreender determinados conhecimentos, como acontece especialmente com a sua leitura filosófica e criminológica, que exige conhecer, sobretudo, contextos teóricos da produção do texto filmico, além da própria linha teórica explorada pela narrativa. Deste modo, é possível compreender o filme a partir de um saber criminológico.

A arte pode ser - e historicamente tem sido assim - uma poderosa válvula de escape ao proibido, expandindo desejos reprimidos ou deixando transpassar discursos ocultos em suas camadas de tintas mais internas. Desde Quincey, a arte dá um sentido estético

à violência, moralmente censurável, aberta ao inconsciente individual. Proibida na vida, a violência conquista a arte na sociedade de massa e é no cinema onde a sua estética receberá maior significado, ao ponto de ser repreendida durante décadas na indústria cinematográfica dos Estados Unidos da América, reputada como imoral e violenta.

Em 1915, quando os Estados Unidos da América estavam com crescimento nas taxas de homicídio, a Suprema Corte, em *Mutual Film Corp. vs. Industrial Commission of Ohio*, decidiu que a primeira emenda não se aplicava ao cinema e, logo, a liberdade de expressão não protegia a produção artística, razão pela qual alguns Estados passaram a adotar códigos próprios de censura cinematográfica, em resposta às mobilizações sociais contra o abuso da violência e imoralidade nas obras artísticas.

Em sua famosa tese de doutorado publicada em 1927 sob o título *The Gang*, Frederic Thrasher dedica um capítulo ao cinema (THRASHER, 1927, p. 103), arte segundo a qual fornece modelos de comportamento em filmes de faroeste e de ação, gêneros preferidos dos membros das gangues, em detrimento dos dramas sociais e romances.

Um filme de Tom Mix, ator admirado pelos membros das gangues de Chicago¹, chegou a ser censurado pelos órgãos administrativos por conter muita violência, mas a Corte local liberou a exibição, posteriormente proibida por um Tribunal de Apelação, por se entender que os atos de violência das cenas não se destinavam à manutenção da ordem ou à sobrevivência, mas sim por vingança pessoal, o que tornava a película imoral. Como aponta Thrasher, o cinema influenciava as gangues mais do que a literatura e, como um dos membros dessas gangues pesquisadas afirmou, as ações aparentavam tão fáceis quando exibida na tela grande (THRASHER, 1927, pp. 104 e 107).

Nesse contexto, ao lado do cinema também se destacava a influência dos jornais nos padrões de comportamento, sendo comum que epidemias de crimes começassem com a ampla divulgação do noticiário jornalístico (THRASHER, 1927, pp. 111 e 112). Esse mesmo autor conclui que novas tecnologias, que aumentam o poder de comunicação social, como o rádio, o jornal e o cinema, trazem o “germe da desorganização” e, embora não seja o caso de defender a abolição delas, cabe a imposição de meios de controles (THRASHER, 1927, p. 114).

Do ponto de vista da teoria da associação diferencial, assistir a filmes violentos não tornam pessoas por si só violentas, sem a contribuição de um contexto de interações mais complexo. Nos anos 1930, Sutherland apresentava igualmente argumentos favoráveis à censura do cinema, muito preocupado com a sua influência sobre a delinquência e violência, visto que as crianças representavam as ações de luta e paixão e se iludiam com a vida de encantos e luxo. O cinema ostentava modelos de vida que parecem ser alcançáveis facilmente, havendo uma clara glorificação do criminoso e da prostituta em muitos filmes que exploram o crime e o sexo (SUTHERLAND, 1947, p. 191). Tudo isso, alertava, manipulava negativamente a formação das crianças, principalmente as residentes em áreas vulneráveis.

1. Na série *Peaky Blinders*, que explora o universo de uma gangue familiar no ambiente industrial e de tensões revolucionárias na Inglaterra dos anos 1920, a personagem Ada, já no primeiro episódio da primeira temporada, convida seu namorado a assistir um filme de Tom Mix (KNIGHT, 2013, 00:22:42).

Com o aumento da tensão depois da grande crise e diante do temor de restrições comerciais em muitos Estados, a indústria cinematográfica adianta-se para editar um código próprio de autocensura, nos moldes do que já havido sido proposto em 1927 por Will Hays. O *Motion Picture Production Code* ou simplesmente *Código Hays* continha vedações e avisos de moderação à produção industrial. Entre as cenas banidas estavam as com nudez; escravidão de brancos; tráfico de drogas; homossexualidade; miscigenação racial, ridicularização da Igreja etc. Já entre as precauções figuravam as dramatizações com violência; emprego de armas; crimes em geral; uso de brutalidade ou tortura; execução de penas de morte, conformação dos policiais e até romantização do criminoso ou expressão de paixão por ele. Durante a sua vigência, o cinema estadunidense esteve sob rigoroso controle da exploração da violência até que nos anos da contracultura a autocensura foi abortada.

O cinema se apartou da realidade. As imagens grandiosas e locações panorâmicas do filme clássico nunca conseguiram reproduzir a violência colossal contra os "odiados" na Segunda Guerra, obscurecida em filmes patrióticos como *Casa Blanca* (CURTIZ, 1942). Até que finalmente a violência inesperada contra uma única pessoa "amada" chegou à porta em um dos filmes mais importantes do século e que não foi produzido pelas mãos do cinema, mas pela câmera amadora de Abraham Zapruder, empresário de origem russa que filmou a morte de Kennedy em 1963, em uma sequência surreal que iria mudar a história da imagem da violência, impacto que talvez somente viesse a ser superado no século seguinte com o ataque às Torres Gêmeas.

O movimento estadunidense, que também ficou conhecido como *nova Hollywood*, influenciado pela *nouvelle vague* na Europa e fortemente levado pela contracultura, rompe com o modelo das grandiosas produções moralistas do cinema clássico da fase do *Código Hays*, promovendo espaço para novos diretores e roteiros, com custos significativamente inferiores, que agora explorarão conteúdos inéditos e retomam o protagonismo de indivíduos desviantes e temas que antes eram moralmente proibidos, como acontece em *Bonnie e Clyde - Uma Rajada de Balas* (ARTHUR PENN, 1967)² ou em *Perdidos na Noite* (SCHLESINGER, 1969). No Brasil, essa tendência motivará o *Cinema Novo*, singularizado por contestação e exibição realística da vida.

A *Nova Hollywood* fornecerá narrativas inéditas com conteúdos de identidade, liberdade, igualdade e, sobretudo, com bandeiras de um movimento pacifista personificador de um poder de vanguarda não-violento, o *flower power*, contestador da Guerra do Vietnam.

Em *Sem Destino* (HOPPER, 1969) confirmam-se os sinais de desorientação e decadência humanista da contracultura. Nesse mesmo ano, integrantes da seita de Charles Manson assassinam brutalmente a atriz Sharon Tate, esposa do diretor de cinema Roman Polanski que estava prestes a dar à luz. Os assassinos justificaram que "aprenderam a matar" com os filmes que assistiram desde a infância (GARCÍA ORSO, 2019, p. 350). Como escreve Marchi, em uma afirmação criminologicamente positivista,

2. O filme expõe apenas o ponto de vista aventureiro e romântico das celebridades Bonnie e Clyde, anulando o lado das autoridades policiais. *Estrada Sem Lei* (HANCOCK, 2019) conta a mesma história, mas dessa feita ressaltando o mérito dos policiais, sem qualquer destaque para o casal fugitivo.

"cada geração, digamos assim, tem o monstro que merece" (MARCHI, 2010, p. 147) e esse sempre aparece no cinema, expressão de medos diretamente relacionados com os aspectos culturais vigentes.

O futurismo decadente de *Laranja Mecânica* (KUBRICK, 1972) mostrará como nunca antes a crise entre o controle e a liberdade diante do apogeu da violência apoteótica praticada por uma gangue juvenil. Nos Estados Unidos da América, o *Massacre da Serra Elétrica* (HOOPER, 1974) dará continuidade a essa nova violência pondo fim à utopia do *flower power* e abalando definitivamente as estruturas para o controle e segurança. Nesse terror-verdade, o monstro deixa de ser sobre-humano e demoníaco, como no filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (WIENE, 1920), mas será real, pessoas comuns, com ferramentas ordinárias, em um lugar abandonado qualquer. Em cima da ruína estética pacifista dos anos 1960, o filme ostenta traços documentais, inspirados na vida real do *serial killer* Ed Gein (MARCHI, 2010, p. 150), não apenas anunciando quais serão os "monstros sociais" daqui para frente, mas revigorando no cinema um imaginário de violência patológica de cunho perigosista.

A narrativa perigosista de *Desejo de Matar* (WINNER, 1974) resume os aspectos dos movimentos de lei e ordem daqueles anos. O roteiro explora a crescente violência dos crimes no caos urbano de Nova Iorque dominado por gangues juvenis. Nesse cenário, Paul Kersey (Charles Bronson) é um engenheiro pacifista defensor do desarmamento e representante ideal do *flower power*, tendo estado na Guerra da Coreia para tratar dos feridos. Quando uma gangue juvenil estupra a nora e mata a sua esposa, ele começa a despertar os desejos de vigilantismo. Ao visitar o Estado do Arizona, tem contato com armas, questionando a sua promessa de não usá-las. O filme explora os contrastes de Nova Iorque, onde as armas eram proibidas e a violência crescia, e a cidade de Tucson no Arizona, onde havia liberação delas e inexistia violência urbana.

A polícia de Nova Iorque é apresentada como inerte e a criminalidade disseminada descontroladamente, o que o faz Kersey agir como um vigilante de limpeza urbana. Na medida em que os seus vários assassinatos logo ganham destaque da imprensa e apoio da população, ele passa a defender a legítima defesa da sociedade, ao mesmo tempo em que critica as pessoas que se acovardam diante da violência.

As ações do vigilante estimulam que várias outras pessoas comecem a reagir violentamente contra assaltantes e a imprensa dá cobertura a esses episódios. Posto que os assaltos começam a diminuir drasticamente na cidade, instala-se um conflito ético entre os personagens, fazendo com que um pacifista passe a agir violentamente e os órgãos de investigação conformam-se com a situação. Em um dos diálogos, uma pessoa acusa o vigilante de racista por matar mais pessoas negras, ao que outro rebate dizendo que existem mais negros criminosos e que por isso não caberia falar em igualdade racial entre delinquentes.

O desfecho do filme não poderia ser mais imoral e contrário aos padrões do Código Hays do cinema de outros tempos. Alinhado com o positivismo criminológico mais rudimentar, o promotor que investiga o caso não quer a prisão do vigilante, mas apenas que ele pare de matar e deixe a cidade para sempre. Mesmo tendo identificado o vigilante, o comissário de polícia simplesmente promete a Kersey que desaparecerá

com a sua arma apreendida, única prova que o vincularia a todas as mortes, se ele deixar a cidade. O vigilante firma o acordo criminoso com a polícia e se retira para Chicago, onde também se depara com jovens desordeiros, para os quais faz um sinal de arma com as mãos, sugerindo que não desistiria de fazer justiça privada.

3 O REAL SE FUNDE AO FANTÁSTICO

Em 1975, a primeira exibição pública de um filme amador com a morte espetacular de John Kennedy salienta as mudanças das sensibilidades e dos tempos de paz, misturando o fantástico e o real. Não havia mais razão para separar *transgressão* e *contemporaneidade*, porque esses dois conceitos se fundiriam agora (CARVALHO, 2006, p. 17) e na arte, como na vida, representarão transformações. O cinema no final do séc. XX será de transgressão, demarcado por novas formas de narrar histórias, menos lineares e evidentes ao público, com mudanças significativas no som, na fotografia, na construção dos personagens, etc. Transgredirá, sobretudo, na apresentação dos personagens, muito menos conformistas; o “bandido” ou o “cangaceiro” não atenderão a expectativas morais (CARVALHO, 2006, p. 34).

A indústria do cinema nasceu antes mesmo do cinema, já com o processo de formação de conhecimento a partir da modernidade, formadora de uma cultura da violência antecedente, estruturante de romances, dramas, literatura e muitas outras narrativas. O empacotamento da violência para exploração por essa indústria - sem falar do que ocorrerá no rádio, televisão ou jogos eletrônicos – de um universo que se repete em símbolos, personagens épicos ou heróis sem histórias. Essa indústria tornará a narrativa da violência rentável edificada desde uma plataforma cultural muito mais ampla e que, como Adorno repara (2002), retira do consumidor a capacidade de ele próprio pensar a si mesmo como cliente desse produto que assiste ao que vê sabendo exatamente o que deseja, com o agravante de que praticamente não existe mais alternativas a esse tipo de mercadoria. As regras dessa indústria seguem as regras da indústria em geral, com a mesma reprodução de suas desigualdades entre produtores e consumidores do *big business*.

O filme como produto de consumo, como diz Adorno, “fala de ideia, novidade e surpresa, de alguma coisa que ao mesmo tempo seja plenamente familiar sem nunca ter existido” (ADORNO, 2002, p. 16). A repetição do cinema é essa indústria em seu elevado nível. O consumo da violência combate o tédio moderno com uma entediante máquina de repetição infinita, fundada no trabalho setorial do lazer, que rearticula o tempo livre com o do trabalho. O processo de diversão reproduz o mesmo roteiro logístico da disciplina fabril.

Nos filmes de ação, esta pode existir por si só, como talvez aconteça em *Missão Impossível* (DEPALMA, 1996) e suas tantas outras edições muito parecidas a vários outros filmes do gênero. Kubrick foi um desses diretores que colocaram as coisas em desordem, assim como tantos outros que ainda não sucumbiram à mesmice do mercado. Como escreve Adorno, a indústria cultural priva o consumidor justamente daquilo que promete. A história fica sempre adiada ao próximo episódio, a espetacularização do infinito é

propriamente uma diversão apenas aparente, e se o cinema poderia ser um lugar de fuga da dura realidade mecânica da vida repetida, a própria diversão repete tudo isso, em um amálgama de pré-julgamentos e etiquetas, onde cada filme apenas apresenta o que vai acontecer no seguinte (ADORNO, 2002, pp. 20 e 40).

Nos anos 1950, quando a televisão estava só começando, Adorno pressente o *cinema de streaming* da indústria cultural quando escreve que “e se a técnica pudesse fazer aquilo que quer, o filme já seria fornecido a domicílio conforme o exemplo do rádio” (ADORNO, 2002, p. 39). Hoje a indústria do cinema tornou-se um prolongamento reducionista de um roteiro imitável de diretores que não sofrem de crise de criatividade, mas, muito pelo contrário, se inspiram nos mesmos elementos da violência cotidiana e entregam agora os assassinatos em casa por um serviço de *streaming*, um pouco como fazia o personagem de Boaventura na obra do séc. XVIII, e dentre muitos exemplos de hoje em dia mencionaria a série documentário *Sou um Assassino* (WILLIAMS; CHAPMAN, 2018), na qual cada episódio acompanha a história real de um criminoso condenado à morte ou prisão perpétua e suas vítimas como de costume, seus motivos de amor; a sangue frio; com traição, feitos por falsos amigos ou em defesa de reputação.

No terceiro episódio da segunda temporada dessa série documental, somos apresentados a Leo Gordon Little, prisioneiro condenado por ter matado um jovem de 22 anos, depois ter assaltado seu carro e bens, em 23 de janeiro de 1998. Depois da separação dos pais, Little passou a faltar à escola e envolver-se com pequenos delitos, vindo a integrar uma gangue local, quando passou a se interessar por “hip-hop de gângster” (WILLIAMS; CHAPMAN, 2018, 0:07:25) e a querer ser temido, respeitado, vindo a praticar crimes para comprar drogas. No dia do assassinato, Little estava em companhia do amigo Jose Zavala, também condenado pelo mesmo crime. Eles levaram a vítima para uma estrada deserta onde deveriam liberá-la, como já haviam feito em outro assalto, mas, sem qualquer motivo aparente, bastou uma fração de segundos para Little apertar o gatilho contra a cabeça da vítima e dar assim um novo destino a sua vida quando tinha somente 17 anos. Zavala disse que olhou para a cena dos tiros e pensou que no cinema é diferente, porque as vítimas se agitam antes de morrer, mas naquele momento real a queda fora bem devagar (WILLIAMS; CHAPMAN, 2018, 00:28:23)³. Em sua famosa tese etnográfica sobre as gangues de Chicago, Frederic Thrasher registra a afirmação de um membro segundo a qual no cinema as ações aparentavam tão fáceis (THRASHER, 1927, p. 107).

No documentário *Disturbing the Peace* (APKON; YOUNG, 2016), que explora a atividade de um grupo de política não-violenta formado por ex-militantes armados do conflito Israel-Palestina, há um depoimento dado pelo palestino Sulaiman Khatib que segue a mesma impressão fantástica da vida real. Ele afirma que quando praticou um dos atentados, atacando um israelense com uma faca, se sentiu representando uma peça de teatro (APKON; YOUNG, 2016, 00:20:30). Noutra passagem, complementa que um dos

3. Condenados à pena de morte, os autores tiveram a pena convertida em prisão perpétua depois que a Suprema Corte proibiu condenações daquele tipo a pessoas com menos de 18 anos.

motivos que o fizeram repensar o conflito deve-se a ter, na prisão, assistido, emocionado, ao filme *A Lista de Schindler* (SPIELBERG, 1993), que concebeu uma configuração até então ignorada por ele para o ponto de vista dos judeus (APKON; YOUNG, 2016, 00:30:00).

Michael Haneke está na lista dos diretores contemporâneos mais perturbadores e que fazem a morte no cinema tão concreta quanto a da vida real. Seus filmes tratam quase sempre de uma pulsão por sangue e vida que se mistura a uma ânsia angustiante permanente. Em *Caché* (HANEKE, 2006), uma de suas obras mais premiadas, a violência toma o palco de uma vida aparentemente sem sentido e incompreensível para personagens *infelizes* que sobrevivem num mundo perfeito, desde que não existisse o outro. Aborda a violência a partir das diferenças entre crianças e os destinos que lhes reserva o mundo. O preconceito aos imigrantes e a violência como uma espécie de fatalidade que nunca falta, ainda que demore.

A violência *hanekiana* cumpre a estética que se extrai da beleza da própria vida. Em *Violência Gratuita* (HANEKE, 2006), remake de outro filme com igual nome, irrompe nítida a violência da criminologia cultural, assim como já havia anunciado *O Massacre da Serra Elétrica* (HOOPER, 1974): violência sem sentido, brutal, praticada por pessoas comuns *monstruosas* e naturalizadas como perigosas, utilizando objetos do cotidiano contra vítimas iguais a qualquer um. Com um grau de realidade inconcebível, a violência desdobra-se lentamente em um dia tranquilo, gotejando reflexões para as consequências do controle tecnológico do dia-a-dia.

Sobre novas tecnologias, é preciso fazer homenagens a *Laranja Mecânica* (KUBRICK, 1972) e, avançando um pouco, avaliar o controle da violência por meio de policiais penais que monitoram remotamente no País milhares de pessoas em prisão domiciliar ou com restrições de liberdade sob vigilância eletrônica de tornozeleiras, concebendo – à semelhança de *Bacurau* (FILHO; DORNELLES, 2019) – um universo panóptico paralelo altamente tecnológico em contraste com a condição de vida infeliz de muitos dos vigiados, esvaziados em suas condições de identidade e livre arbítrio, como estivessem num filme apenas figurando como coadjuvantes. A reforma constitucional que criou os policiais penais move-se nesse sentido de dar uma aplicação mais extensa à segurança para além do prédio penitenciário, assunto em desenvolvimento em muitos países.

Um momento marcante de *Violência Gratuita* (HANEKE, 2007) passa quando um dos atores rebobina a própria cena em andamento, deixando a história mais impiedosa para as vítimas. Introduz-se aqui a incoerência temporal dos games. Desde o jogo *Prince of Persia* (MECHNER, 1989), primeiro jogo eletrônico a permitir o retorno da cena, o cinema não havia incorporado tão bem uma crítica à cultura da violência *rebobinável*, da vida que se renova pronta para morrer novamente. Da mesma forma que o filme *Rede de Intrigas* (LUMET, 1976), onde já havia um o *replay* anunciando a morte da lógica temporal clássica no cinema do movimento *american new wave*, o *replay* de *Violência Gratuita* (HANEKE, 2007) imbui o contraste do realismo de suas cenas com a veracidade dos jogos e a imortalidade da vida cibernetica.

A 7^a arte guarda bem a violência física, mas também reproduz a simbólica ou cultural, uma se articulando com outra por mecanismos e estratégias narrativas que se

imbricam. Como provoca Adorno, "Pato Donald mostra nos desenhos animados como os infelizes são espancados na realidade, para que os espectadores se habituem com o procedimento" (ADORNO, 2002, p. 20).

A violência de gênero exibe essa capacidade do cinema. Muito bem demarcada pela violência física, em forma de agressão ou assassinato, a violência de gênero prende suas raízes noutras violências, intimamente ligadas à representação feminina na sociedade, encontrada com detalhes nas artes em geral, em seus vários níveis de análises ou desde a visão mais realista até à mais fabulosa. No cinema estadunidense, essa violência está lá para ser vista em movimento e cores, em personagens que desde o cinema clássico vestem o modelo de mulher como bela e sexualmente atraente, principalmente quando se referem às latinas, imagem que se repete em um imaginário coletivo também atual noutras artes e que constitui assim uma violência simbólica ou cultural limitante do papel da mulher à sujeição de uma autoridade essencialmente masculina (GÁMEZ FUENTES, 2007, p. 242).

Na medida em que o cinema como nenhuma outra arte dita padrões de comportamento, fica fácil percebê-lo como um mecanismo cultural a serviço da violência cultural, bem vista na construção da realidade como um todo e, sobretudo, na forma como se interpreta as normas dos controles sociais. Por isso, o Direito também se projeta nessa violência cultural, fazendo-se mecanismo de legitimação de representação, assim como de outro lado se encontra o cinema, sendo fácil estabelecer as ligações desses dois elos.

No cinema, muitas das estratégias narrativas colocam o homem ocupando uma representação de autoridade; comando; agressividade e inteligência, em relação a que se constrói a da mulher ligada ao belo; reprodução, maternidade e violência masculina. Entretanto, homens latinos nos filmes de Hollywood costumam ser representados muito mais por sua agressividade do que propriamente pela inteligência e capacidade conciliatória, havendo exceções pontuais a esse estereótipo, como no filme (BARKER, 2020), no qual o protagonista Wagner Moura representa o diplomata brasileiro Sérgio Vieira de Mello como pacifista, talentoso e até certo ponto ingênuo, enquanto os mandatários do governo estadunidense se passam por belicosos e estratégistas⁴.

Narrativas legitimantes de representações culturalmente válidas vendem facilmente. A mulher como objeto de desejo sexual está com muita frequência sempre associada à motivação de violência e descontrole masculino. Em *King Kong* (GUILLERMIN, 1976), nas barbas do movimento feminista, a mulher se apresenta seminua nas mãos do selvagem violento que a acaricia dando prazer. Na situação de perigo e violência, a mulher encontra proteção e cuidado; no texto filmográfico passa a causa da violência situada na mulher como provocadora de descontrole, especialmente racionalizando a violência dele para ela (GÁMEZ FUENTES, 2007, p. 245).

Será duramente censurada a mulher que viola suas representações, acometendo seus companheiros ou filhos a intensas patologias. Mulheres fortes, que assumem as representações masculinas de agressividade e comando produzem filhos doentes,

4. Em *Comer, Rezar, Amar* (MURPHY, 2010), o ator espanhol Javier Bardem interpreta um pai brasileiro compreensivo e também, como se afirma no filme, um ex-marido feminista.

assassinos, suicidas ou incapazes de estabelecer relações saudáveis. São exemplos disso, em 1960, o *serial killer* Norman Bates em *Psicose* (HITCHCOCK, 1961) ou, já em 2019, o personagem obcecado pela mãe e com tendência suicida de *Dor e Glória* (ALMODÓVAR, 1919).

A sociedade midiática tem levado essa mistura entre vida e ficção aos termos de não se saber onde termina o documentário e começa a realidade. *Snuff film* ou *snuff movie* trata-se de uma expressão criada nos anos 1970 para se referir a exploração comercial de filmes de assassinatos reais. Também pode se relacionar com filmes de assassinatos exibidos publicamente, sem fins comerciais, como aconteceu com uma série de feminicídios no México (SEGATO, 2018, p. 69). No cinema, a expressão pode aludir a filmes pornográficos em que a atriz ou ator morre no final como parte do clímax.

Mercece consideração como uma manifestação de *snuff film* os assassinatos encomendados pelo apresentador Wallace Souza para servirem de matéria ao seu programa televisivo. As histórias desses assassinatos também foram exibidas em documentário na Netflix (LEMOS, 2019). Ainda nessa linha, o canal de Youtube da PM de São Paulo (<https://www.youtube.com/@PMTVSP>), com milhares de seguidores, exibe as prisões e perseguições policiais a partir de câmeras corporais, o que releva um desvirtuamento desses equipamentos, destinados à prevenção de violência institucional. As chamadas dos vídeos exploram o caráter heroico e sensacionalista das atuações policiais, ressaltadas por edições que acrescem música e aspectos humorísticos (PASSARELLI, 2023). No Rio de Janeiro, dentro dessa expressão da *espetacularização da impunidade*, viralizou uma postagem na rede social *instagram* de um homem transmitindo o momento em que realiza um assalto (EXTRA, 2023).

Na contemporaneidade, o luto sumirá. O processo de expansão dos medos que interferem na condição de vida leva todos para os espaços seguros, *shoppings*, vilas fechadas, carros blindados, fazendo da realidade um *Truman Show* (WEIR, 1998), pelo qual uma nova ordem de ameaças aparece em cada capítulo, questionando a existência biológica, pondo em dúvida as relações sociais ou aterrorizando as identidades culturais. Sem ninguém para dizer o que deve ser feito ou, como no filme, com Truman titubeando por tudo e todos, cada laço social se desmancha até que a morte perde o sentido espetacular e sobrenatural que tinha quando no passado não havia hesitação para a vida biológica, os papéis sociais e a singularidade da identidade cultural.

A explicação detalhada da morte como um fenômeno científico causará um metamorfismo extraordinário em favor de sua banalização. O termo banalizar é inapropriado, mas a vida é curta demais para uma demora ao redor da palavra *cientificamente* precisa. A naturalização da morte, repetida midiaticamente, lembrada exaustivamente como terremotos que terminam e novamente começam em espetáculos de hora marcada, provoca o que Bauman chama de luto direcionado, uma tristeza programada para determinadas pessoas ou coisas e inteiramente negada para outras (BAUMAN, 2008, p. 92)(2008, p. 92).

Na novela *O Outro Lado do Paraíso* (BINDER; FILHO, 2017), Caetana, personagem da atriz Laura Cardoso, morre em uma cena final antológica, com uma tristeza introdutória rapidamente superada pela aparição do multicultural Pabllo Vitar cantando festivamente *nocauteou*. Esse é o show da vida.

4 CONCLUSÃO

O cinema rompeu as estruturas da arte, tornando-se um dos elementos estratégicos para a aceleração cultural no século passado. Ao transformar o sentido ritualístico da estética, o cinema expandiu a arte como um fenômeno de consumo sem nenhuma exigência de uma formalidade prévia. A arte como produto repetível irá refletir a sociedade industrial.

O fato é que o cinema tem contribuído para transmitir uma linguagem criminológica que nem sempre está alinhada com os parâmetros da não-violência, tanto que em outros tempos chegou a merecer tentativas de controle, como aconteceu com o *Código Hays*.

O filme amador de Abraham Zapruder, com a exibição da morte do Presidente estadunidense John F. Kennedy, muda a história estética da violência, confundindo o real com o que poderia ser apenas o imaginário, abrindo espaços para que a violência tome corpo no cotidiano do cinema, em muitos casos sendo porta voz de correntes criminológicas conservadoras, como aconteceu com o filme *Desejo de Matar* (WINNER, 1974).

O *streaming* e as edições de filmes em série trazem a violência como um fenômeno artístico que se repete, na vida real e ficcional, reproduzindo a violência e os seus valores imanentes de consumo rápido numa sociedade ávida pela dor do *outro*, dentro de um processo em que o luto perde o seu vigor. A ruptura da estética do cinema ao longo dos anos tem demonstrado como a sociedade está se relacionando com uma cultura que naturaliza a violência de um lado e, por outro, transforma o extermínio do *outro* em um lucrativo e promissor produto de arte.

REFERENCIAS

ADORNO, T. W. **Indústria Cultural e Sociedade**. Tradução: Juba Elisabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

A LISTA de Schindler. Direção: Steven Spielberg. Roteiro: Steven Zaillian. Universal Pictures. 1993.

BACURAU. Direção e roteiro: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. 2019.

BAUMAN, Z. **Medo Líquido**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BONNIE e Clyde - Uma Rajada de Balas. Direção: Arthur Penn. 1967.

CACHÉ. Direção e roteiro: Michael Haneke. France 3 cinema. 2006.

CARVALHO, L. F. B. DE. **O Bandido e o Invasor: transgressão no cinema brasileiro**.

Dissertação (Mestrado em Comunicação)—Brasília: Universidade Federal de Brasília, 2006.

CASABLANCA. Direção: Michael Curtiz. EUA. 1942.

COMER, Rezar, Amar. Direção: Ryan Murphy. Roteiro: Jeniffer Salt e Ryan Murphy. 2010.

DESEJO de Matar. Direção: Michael Winner. EUA. 1974.

DISTURBING The Peace. Direção: Stephen Apkon e Andrew Young. 2016.

DOR e Glória. Direção: Pedro Almodóvar. Universal. 2019.

DUARTE, R.; VASCONCELLOS, W. A aura e o cinema, de Benjamin a Adorno [recurso eletrônico]. Em: VACCARI, U. R.; VIEIRA, T. K.; DEBATIN, G. (Eds.). **Cinesofia: a sétima arte em devaneio**. Marília: Cultura Acadêmica, 2022.

ESTRADA Sem Lei. Direção: John Lee Hancock. Roteirista: John Fusco. Universal Pictures. 2019.

EXTRA. Assaltante faz “live” enquanto rouba veículo na Zona Oeste do Rio. Extra: casos de polícia, 17 fev. 2023. Disponível em: <<https://extra.globo.com/casos-de-policia/assaltante-faz-live-enquanto-rouba-veiculo-na-zona-oeste-do-rio-25662003.html>>. Acesso em: 20 fev. 2023

GÁMEZ FUENTES, M. J. Algunos Apuntes sobre la Representación de la Violencia de Género en el Cine. Em: MARZAL FELICI, J.; JAVIER GÓMEZ, F. T. (Eds.). **Metodologías de Análisis del Film**. Madrid: Edipo, 2007.

GARCÍA ORSO, L. Había una vez... en Hollywood. **Xipetotek. Revista del Departamento de Filosofía y Humanidades**, v. 28, n. 11, p. 348–350, 2019.

HAYS, Will. **Motion Picture Production Code** (Código Hays, 1927) Disponível em: <https://www.umsl.edu/~gradyf/theory/1930code.pdf> Acesso em: 29/11/2023

KING Kong. Direção: John Guillermin. 1976.

KÖHLER, P.; SCHAEFER, T. **O Direito pelo Avesso: uma antologia jurídica alternativa**. Tradução: Glória Paschoal De Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LARANJA Mecânica. Direção e roteiro: Stanley Kubrichk. 1972.

LEMOS, V. **“Bandidos na TV”: Wallace Souza, o apresentador acusado de matar em busca de audiência que virou série da Netflix**. BBC News Brasil, 31 maio 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-48454730>>. Acesso em: 14 fev. 2019

MARCHI, M. E. Guerra Fria, Sangue Frio: As Conexões entre o Cinema de Terror e a Paz Armada. **RUA [online]**, v. 16, n. 1, 2010.

MARZAL FELICI, M. J.; GÓMEZ TARÍN, F. J. Interpretar Un film. Reflexiones en torno a las metodologías de análisis del texto fílmico para la formulación de una propuesta de trabajo. Em: MARZAL FELICI, J.; JAVIER GÓMEZ, F. T. (Eds.). **Metodologías de Análisis del**

Film. Madrid: Edipo, 2007.

MISSÃO Impossível. Direção: Brian de Palma. 1996.

O GABINETE do Dr. Caligari. Direção: Robert Wiene. Alemanha. 1920.

O MASSACRE da Serra Elétrica. Direção: Tobe Hooper. 1974.

O OUTRO Lado do Paraíso. Direção geral: André Felipe Binder. Direção artística: Mauro Mendonça Filho. O Globo. 2017.

PASSARELLI, V. “**Cai cai ladrão**”: PM exibe perseguições e prisões como reality no YouTube: Com mais de 885 mil inscritos, canal oficial da PM de SP no Youtube exibe como reality perseguições e prisões filmadas por câmeras corporais. **Metrópoles**, 22 jan. 2023. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/sao-paulo/pega-ladro-pm-exibe-perseguicoes-e-prisoes-como-reality-no-youtube>>. Acesso em: 20 fev. 2023

PEAKY Blinders. Criação: Steven Knight. Reino Unido. 2013-2022.

PERDIDOS na Noite. Direção: John Schlesinger. 1969.

PRINCE of Persia. Plataforma MS-DOS. Jordan Mechner (Design). Brøderbund Software, Inc. (Author). 1989. Disponível em: https://www.retrogames.cz/play_102-DOS.php Acesso em: 17/11/2023

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Joseph Stefano. 1961.

REDE de intrigas. Direção: Sidney Lumet. Roteiro: Paddy Chayefsky. United Artists. 1976.

SEGATO, R. **Contra-pedagogías de la残酷**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Do Assassinato como uma das Belas Artes, de Thomas de Quincey, ou quando a Ética se torna uma Questão de Gosto. **Aletria – Revista de estudos de literatura**, v. 20, n. 3, dez. 2010.

SEM DESTINO. Direção e roteiro: Dennis Hopper. 1969.

SERGIO. Direção e produção: Greg Barker. Netflix. 2020.

SOU um Assassino. Documentário. Netflix. Williams, F.; Chapman, R. 2018.

SUTHERLAND, E. H. **Principles of Criminology**. EUA: J. B. Lippincott Company, 1947.

THE TRUMAN Show. Direção: Peter Weir. Roteirista: Andrew Niccol. 1998.

THRASHER, F. M. **The Gang: a study of 1.313 gangs in Chicago**. Illions: The University of Chicago Press, 1927.

VIOLENCIA Gratuita. Direção: Michael Haneke. 2007.