
Imagem-Violência: A Comunicação da Violência pela Imagem Violenta

Isabela Venturoza de Oliveira

**Edição electrónica**

URL: <http://journals.openedition.org/pontourbe/2715>

DOI: 10.4000/pontourbe.2715

ISSN: 1981-3341

Editora

Núcleo de Antropologia Urbana da Universidade de São Paulo

Refêrencia eletrónica

Isabela Venturoza de Oliveira, « Imagem-Violência: A Comunicação da Violência pela Imagem Violenta », *Ponto Urbe* [Online], 16 | 2015, posto online no dia 31 julho 2015, consultado o 19 abril 2019.
URL : <http://journals.openedition.org/pontourbe/2715> ; DOI : 10.4000/pontourbe.2715

Este documento foi criado de forma automática no dia 19 Abril 2019.

© NAU

Imagem-Violência: A Comunicação da Violência pela Imagem Violenta

Isabela Venturoza de Oliveira

REFERENCES

HIKIJ, Rose SatikoGitirana. *Imagem-violência: Etnografia de um cinema provocador*. São Paulo: Terceiro Nome, 2012, 192 pp.

“Meus personagens são sarcásticos. Seus olhares à câmera são como socos dirigidos ao espectador”.

Michael Haneke

“O espectador não é inocente. Ele é um voyeur. Sem ele, a produção desse tipo de imagem não seria possível. Se os filmes ultraviolentos não vendessem, ninguém os produziria. O único meio de fazê-lo consciente desse estado de coisas é lhe dar um chute no estômago”.

Michael Haneke

- 1 Como introduzido pela “advertência ao leitor” de Hikiji, ainda nas minhas primeiras páginas do livro, *Imagem-violência: Etnografia de um cinema provocador* constitui o registro revisado da primeira pesquisa de mestrado em antropologia visual realizada na Universidade de São Paulo, no final da década de 1990. Sob a orientação de Sylvia Caiuby Novaes, no contexto do Grupo de Antropologia Visual (Gravi-USP), cuja origem remonta ao ano de 1995, Hikiji produz seu próprio olhar sobre o encontro entre imagens e violência nas construções visuais que dão título ao livro, isto é, as *imagens-violência*. Segundo a autora, estas últimas tratam das *imagens da violência* que são também *imagens violentas*, tendo como característica o efeito de provocar reações como o choque, o horror, o medo, a náusea, a raiva, o susto e mesmo o riso. Para Hikiji (2012), tema e forma fazem da violência representada nas películas tanto linguagem quanto metalinguagem. Nesse

contexto, os filmes aparecem como “campo” da pesquisa empírica, nos quais a autora se lança, examinando atentamente tanto a representação grotesca da violência quanto a própria composição rítmica das películas, responsáveis pelos socos e chutes no estômago dos espectadores.

- 2 No denso prefácio elaborado por Massimo Canevacci,¹ o autor nos alerta quanto à crise da crítica cinematográfica, não mais capaz de oferecer qualquer explicação unitária sobre a produção cinematográfica. Assim como os conceitos e as categorias interpretativas, Canevacci afirma que o próprio método de análise passa a carregar um caráter líquido, descentralizado, plural. Para ele, visões de mundo sólidas, unitárias, compactas e conceitos fixados e “imobilizados por uma racionalidade monológica” perdem a sustentação (HIKIJ, 2012, p. 12). A tarefa da antropologia, assumida em seu texto por Hikiji, é precisamente perceber as potencialidades do cinema para além de seus limites de significado, enquanto fontes do que Canevacci chama de “ressonâncias secretas” (HIKIJ, 2012, p. 13).
- 3 Nesse sentido, a autora desbrava e dialoga tanto com uma ampla bibliografia como com uma filmografia do porte de obras como *Assassinos por natureza* (Oliver Stone, EUA, 1994), *O vídeo de Benny* (Michael Haneke, Áustria/Suíça, 1992), *Cães de aluguel* (Quentin Tarantino, EUA, 1992), *A estrada perdida* (David Lynch, EUA, 1997), *Fargo – Uma comédia de erros* (Joel Coen, EUA, 1996), *Morte ao vivo* (Alejandro Amenábar, Espanha, 1996), *Pulp Fiction – Tempo de violência* (Quentin Tarantino, EUA, 1994), *Retrato de um assassino* (John McNaughton, EUA, 1986/1990) e *Violência gratuita* (Michael Haneke, Áustria, 1997).
- 4 O livro de Hikiji (2012) está dividido em três partes “contaminadas”, como expressa a autora, pela própria montagem cinematográfica, em um experimento que transforma a montagem também em estratégia textual. Assim, a escrita é marcada e atravessada pela própria subjetividade da autora, que arrisca experimentando novas e outras formas de exposição.
- 5 Na primeira parte, intitulada “Antropologia e cinema”, Hikiji traça o caminho da análise fílmica na antropologia e, em uma via de mão dupla, busca olhar como a própria linguagem do cinema vai ressoar sobre a escrita etnográfica. Em “Mímesis, ou 'o encanto da imagem'”, a autora dá os primeiros passos no sentido de uma reconstituição do processo mimético encarnado pelo cinema e apreendido pela antropologia. Para isso, recorre a autores do calibre de Walter Benjamin, Michael Taussig e Edgar Morin na qualidade de guias. Este último, inclusive, nos explica precisamente do que trata o mencionado “encanto da imagem”, ao esmiuçar o mecanismo de projeção-identificação através do qual o espectador se vê como capaz de participar afetivamente do espetáculo que assiste na tela. Segundo Morin (1991, p. 170 apud HIKIJ, 2012, p. 28), o cinema satisfaz as necessidades que a vida prática não é capaz de saciar, tornando possível que fuja de nós mesmos, perdendo de vista limites previamente estabelecidos e nos perdendo entre enredos alternativos e vidas extraordinárias.
- 6 Em “O cinema à luz da antropologia”, Hikiji se propõe a percorrer desde o início a bibliografia antropológica que discutiu ou instrumentalizou o cinema. Nesse sentido, pontua que grande parte da antropologia visual realizada na época em que desenvolveu sua pesquisa de mestrado buscava tratar do fazer do filme etnográfico, discutindo a forma como se utilizavam os registros imagéticos e a importância desse recurso no trabalho de campo. Contudo, para além do antropólogo-cineasta, ela situa o antropólogo-espectador, com o qual se identifica, vendo o cinema não como meio, mas como objeto de pesquisa.² O

cinema é, então, “campo” observável e interpretável a partir do olhar antropológico, seja em pequenas notas, como as de Marcel Mauss (1974, p. 213-214 apud HIKIJI, 2012, p. 33) ao perceber a influência do caminhar americano disseminado pelo cinema e reencenado pelas mulheres francesas no cotidiano das ruas de Paris, ou mesmo em grandes e sistemáticos esforços como os empreendidos por um grupo de pesquisadores da Columbia University, entre os anos de 1947 e 1953, encabeçado por Ruth Benedict e Margaret Mead. Após este primeiro esforço dos estudos culturalistas um tanto quanto demarcado pelo caráter psicologizante, somaram-se outros, que buscaram apreender as recorrências e representações sociais veiculadas pela produção cinematográfica. O que Hikiji enfatiza entre as primeiras análises produzidas no campo da antropologia é a analogia filme/mito, pela qual os filmes podem também ser interpretados como forma de organizar e atribuir sentido ao mundo. Trata-se de narrativas sociais que mantêm uma relação dialética com a realidade, alimentando e deixando-se alimentar. Já em “A antropologia à luz do cinema”, a autora toma o caminho contrário e examina propriamente a influência da linguagem cinematográfica sobre a escrita etnográfica, demonstrando como etnografias contemporâneas se fazem valer de elementos como a polifonia, a fragmentação e a reflexividade bebendo na descontinuidade narrativa e no multiperspectivismo do cinema. A autora ainda aponta o empréstimo da “montagem” nos campos da filosofia, literatura e etnografia como recurso que propicia que o leitor (assim como o espectador) experimente o processo criativo trilhado pelo autor na criação da imagem (seja ela fílmica ou textual). A desmontagem, por sua vez, é também enfatizada no trabalho com imagens fílmicas, na medida em que sem ela não é possível tomar o distanciamento necessário para a análise do material em seus diversos elementos.

- 7 Na segunda parte do livro, intitulada “Cinema, sociedade, contemporaneidade”, Hikiji propõe uma conversa sobre o(s) lugar(es) do cinema, dando as primeiras pistas sobre seu interesse em relação à temática da violência, a maneira com o cinema a retrata e como a sociedade contemporânea a consome. Na relação entre arte (cinema) e sociedade, a autora segue a antropologia interpretativa de Geertz (2004 apud HIKIJI, 2012, p. 69) pensando a arte não como “simples reflexo da sociedade, mas um modo de pensamento sobre a vida social”. Em outras palavras, segue o rastro de uma “etnografia dos veículos de significado”, considerando “os signos não como códigos a serem decifrados, mas modos de pensamento, idiomas a serem interpretados” (HIKIJI, 2012, p. 71). A autora, nesse sentido, percebe o cinema “como uma espécie de cosmologia do mundo contemporâneo”, capaz “de revelar aspectos da vida e do imaginário” não delimitados por etnias, culturas ou nações, constituindo “um fluxo que desconhece a fronteira espacial” (HIKIJI, 2012, p. 78-79). Assim, traça um paralelo com o “acontecimento humano típico ou universal” de Aristóteles ou o “acontecimento humano paradigmático” de Geertz (GEERTZ, 1989, p. 318 apud HIKIJI, 2012, p. 79), através do qual espectadores em diferentes lugares do mundo são capazes de estabelecer relações entre os filmes e suas próprias realidades. Porém, a autora não se furta de mencionar a hegemonia dos Estados Unidos em relação à exportação de mercadorias fílmicas a nível mundial. Trata-se de um aspecto certamente determinante no panorama cinematográfico da época e que se sustenta nos dias atuais, apesar da expansão da produção e circulação de materiais de outros países. Além de pensar o fluxo da produção, Hikiji também examina os modos de ver e a relação que o público cria com os filmes, frequentando cinemas ou consumindo-os em suas próprias casas, com a possibilidade de trocar de canal a qualquer momento.

- 8 Na terceira e última parte, “Etnografias fílmicas. Violência, linguagem e significado”, Hikiji (2012) examina as estratégias narrativas presentes nos filmes que compõem seu recorte etnográfico, mas não sem antes traçar alguns comentários sobre outros meios de comunicação. É nesse sentido que trata de uma “pedagogia da violência” operada, por exemplo, pelos telejornais, que nos ensinam o que devemos temer (RONDELLI, 1994/5, p. 99 apud HIKIJI, p. 99) e em que a “criminalidade tradicional”, ladrões e assassinos figuram no topo de uma lista de temores. Quanto ao cinema, o que chama atenção da autora e aparenta constituir o cerne de suas primeiras inquietações são as reações dos espectadores perante cenas de violência, não raramente recebidas com gargalhadas. Este aspecto constitui um dado empírico facilmente recriável mesmo vinte anos após suas primeiras reflexões. Não raramente, o riso surge mesmo diante de corpos mutilados ou daquilo que tememos e que na realidade cotidiana não seria inicialmente admissível.
- 9 No experimento proposto por Hikiji, a autora estabelece duas estratégias de análise: (1) observar o filme em si, tendo-o como objeto, assistindo a sessões de cinema e revendo-os em casa; (2) ter um primeiro contato em uma sessão de cinema, tomando depois o roteiro, analisando a obra como um todo, mapeando recorrências temáticas e imagéticas. Assim, ela percorre a filmografia proposta, cuja descrição minuciosa não caberia em uma resenha como esta, demonstrando como a violência aparece não somente como temática, mas também como linguagem, refletindo sobre a própria produção (midiática e cinematográfica) da violência e sobre a posição e as expectativas (muitas vezes *voyeuristas*) do espectador. Os filmes não apenas comunicam a violência, mas comunicam *com* violência. Através de diferentes estratégias, as obras põem o espectador em meio a um processo de reflexividade, marcado por uma sensibilidade que oscila entre a euforia e o pânico, no qual o espectador adere afetivamente ao filme e a seus excessos. Nesse processo, o espectador é ele próprio atingido pela violência, afastando qualquer possibilidade de apatia, seja com o excesso ou com a velocidade das imagens.
- 10 Em linhas gerais, o que Hikiji problematiza em sua análise é, em certo sentido, o que e quanto estamos dispostos a ver, na medida em que a violência (imagética ou textual) seria também uma forma de falar da contemporaneidade, de nós mesmos, das relações que construímos uns com os outros e com o mundo e, por fim, com as imagens. Ao contrário do que se pode imaginar, o espectador, como afirma Haneke, assim como o realizador, não é inocente e nas múltiplas camadas da “etnografia de um cinema provocador” de Hikiji isso fica evidente.

NOTES

1. Antropólogo italiano, especialista em comunicação visual, arte e cultural digital, assim como professor da Università degli Studi di Roma La Sapienza e integrante do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (IEA/USP).

2. Todavia, é importante ressaltar que Hikiji possui uma ampla produção de vídeos etnográficos, entre os quais figuram “A arte e a rua” (LISA, POLIS, 2011), “Lá do Leste” (Etnodoc, 2010),

dirigidos em parceria com Carolina Caffé, “Cinema de quebrada” (LISA, 2008), “Pulso, um vídeo com Alessandra” (LISA, 2006) e “Microfone, Senhora (LISA, 2004).

AUTHOR

ISABELA VENTUROZA DE OLIVEIRA

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo (PPGAS/USP) e pesquisadora do Núcleo de Estudos sobre Marcadores Sociais da Diferença NUMAS/USP).