

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS E HUMANAS
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM COMUNICAÇÃO COM
ÊNFASE EM COMUNICAÇÃO MUDIÁTICA**

**A VIOLÊNCIA NO AGENDAMENTO
DO CINEMA BRASILEIRO**

ARTIGO DE ESPECIALIZAÇÃO

TATIANA MEINERTZ VIER

Santa Maria, 2007.

**A VIOLÊNCIA NO AGENDAMENTO DO CINEMA
BRASILEIRO**

por

Tatiana Meinertz Vier

Artigo de Especialização apresentado ao Curso de Especialização em Comunicação com ênfase em Comunicação Midiática da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do Grau de **Especialista em Comunicação**

Orientador: Prof. Rogério Ferrer Koff

Santa Maria, RS, Brasil

2007

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Ciências Sociais e Humanas
Departamento de Ciências da Comunicação
Curso de Especialização em Comunicação com
ênfase em Comunicação Midiática**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova o artigo de especialização

A VIOLÊNCIA NO AGENDAMENTO DO CINEMA BRASILEIRO

elaborada por
Tatiana Meinertz Vier

como requisito parcial para obtenção do grau de
Especialista em Comunicação

COMISSÃO EXAMINADORA:

Prof. Dr. Rogério Ferrer Koff (UFSM)
(Presidente/Orientador)

Prof. Dr. Rondon Martins Souza de Castro (UFSM)

Prof^ª Dr. André Soares Vieira (UFSM)

Prof. Dra. Dorian Mônica Arpini (UFSM)
(Suplente)

Santa Maria, 22 de janeiro de 2007

SUMÁRIO

RESUMO	v
INTRODUÇÃO	6
DESENVOLVIMENTO	9
CONSIDERAÇÕES FINAIS	17
BIBLIOGRAFIA	20

A VIOLÊNCIA NO AGENDAMENTO DO CINEMA BRASILEIRO

Resumo

No início da década de 90, a periferia passou a participar da temática dos bens simbólicos produzidos no Brasil. Como consequência deste comportamento, o cinema brasileiro tem explorado em seus filmes a violência oriunda deste contexto. O objetivo do presente artigo é evidenciar algumas hipóteses para essa tendência, pois, o agendamento, tão comum nas rotinas produtivas, parece estar, da mesma forma, na sétima arte nacional.

Palavras-chave: violência, cinema, agendamento

Abstract

At the beginning of the 90's decade, the periphery started taking part in the theme symbolic goods produced in Brazil. As consequence of this behavior, the Brazilian cinema has been exploring in its films the violence originated from this context. The aim of the present article is to make evident some hypothesis for this tendency, because setting an agenda, a really common practice in the journalistic productive routines, seems to be, in the same way, in the national seventh art.

Palavras-chave: violence, movie, setting an agenda

Resumen

Al inicio de la decada del 90, la periferia pasó a participar de la temática de los bienes simbólicos producidos em el Brasil. Como consecuencia de este comportamiento, el cine brasileño había explorado em sus películas la violencia oriunda de este contexto. El objetivo del presente trabajo es evidenciar algunas hipótesis para esa tendencia, pues, el agendamento, tan comun em las rutinas productivas periodísticas, parece estar, de la misma forma, em el septimo arte nacional.

Palavras-chave: violencia, cine, agendamento

Biografia do autor: Tatiana Meinertz Vier é gaúcha, nasceu na cidade de Santa Rosa, em 1981, sendo sua graduação acadêmica em Comunicação Social, habilitação Jornalismo, na Universidade de Cruz Alta, em 2002, cuja monografia enfocou o discurso televisivo do programa Os Normais.

1. Introdução

Realidades encenadas como uma realidade. As produções cinematográficas do Brasil dificilmente isentaram do seu contexto problemas sociais brasileiros, assim como, belezas naturais paixões e festividades pertinentes à cultura. No entanto, a partir dos anos 90, alguns filmes nacionais passaram a abordar um mesmo tema: a violência urbana, relacionada principalmente ao tráfico de drogas.

Essa recorrência, num meio como o cinema, cuja representatividade sempre esteve associada ao lazer e a um dos berços do nascimento de sonhos, na tentativa de ignorar as dificuldades cotidianas, parece transformar a realidade criada a partir da constante presença de cenas violentas, sejam estas explícitas ou não, mas geralmente oriundas da periferia. Como consequência, tal tendência desperta a reflexão para este comportamento cinematográfico, e buscam-se, a partir deste artigo, hipóteses que tentam entender o que motiva tantos produtores a enfocar neste assunto.

Com o intuito de proceder à discussão, abarcando além dos ensinamentos teóricos e aproximando-se mais do objeto em questão, foram escolhidos um documentário e dois filmes. O primeiro se destacou como pioneiro na inserção em uma realidade antes vivenciada apenas por moradores e policiais cariocas, no caso, a favela Santa Marta. Notícias de uma guerra particular, considerado o melhor Documentário Brasileiro em uma edição do festival *É tudo verdade*, também já recebeu o Prêmio Quanta. Numa enquete realizada pela revista CINEMA sobre os melhores filmes brasileiros da Retomada (1994-2002), eleitos por 40 críticos, jornalistas e pesquisadores, este foi eleito um dos vinte melhores e mais importantes títulos dos últimos anos (foram avaliadas 210 produções).

Os filmes Cidade de Deus e Carandiru tiveram grande repercussão, inclusive internacional, apesar das cenas de violência e busca por realismo, oriundo de vivências cujo dia-a-dia choca a quem não o conhece. Cidade de Deus, por exemplo, recebeu quatro indicações ao Oscar, assim como ao Globo de Ouro e menção especial no Festival Internacional de Toronto. Ainda, obteve vinte e seis prêmios internacionais, ganhou em três categorias no Prêmio Adoro Cinema 2002 e conquistou mais de 3.330.000 espectadores no país.

Carandiru, por sua vez, ganhou dois prêmios no Grande Prêmio Cinema Brasil, gerou uma série de TV, exibida em 2005, chamada 'Carandiru – Outras Histórias', narrando fatos anteriores aos exibidos no filme. Além disso, foi o 4º filme mais visto em 2003 no país tendo

levado 4.693.853 pessoas ao cinema e escolhido o representante brasileiro ao Oscar de melhor filme estrangeiro.

É evidente que, a violência esteve presente no cinema brasileiro desde o início das suas produções, no século XX. No entanto, a partir dos anos 90 a violência na sétima arte começou a convergir ao mesmo foco: o tráfico de drogas, aliado as suas origens e conseqüências. Gerando tanta curiosidade e receptividade, assim como, destaques no cenário cinematográfico, este trabalho objetiva tentar descobrir o porquê deste agendamento.

Seria a paixão por mostrar a realidade do país, independente de qual seja? Mas como ser capaz de mostrar uma realidade, senão generalizando e inserindo diferentes e divergentes realidades em um mesmo ‘pacote’, para articular sobre um determinado assunto?

Quando a vida real torna-se parte de bens simbólicos da ordem do entretenimento, fica mais difícil saber onde, e com quais parâmetros buscar, mesmo que, inconscientemente, a afirmação de conceitos, padrões e estereótipos, normalmente presentes no imaginário coletivos dos sujeitos receptores, e novamente reafirmados, após uma sessão de cinema, por exemplo.

A antiga citação, tão difundida empiricamente e utilizada no anseio de propagar a credibilidade artística, descrita como: a arte imita a vida, parece se contradizer, pois a vida está tão presente no cinema e passa a ser narrada por um veículo de comunicação, aliada a tendência comportamental onde se diminui a comunicação interpessoal na contextualização dos fatos, tão desenvolvida outrora. As novas formas de comunicação social, máquina-máquina, a falta de tempo das pessoas para o diálogo e a troca de idéias, além da ausência de interesse pelo conhecimento de realidades que geram medo, como a violência, faz com que, apenas conheça tal realidade somente quem vive na mesma. Aos demais, a noção do que acontecesse está baseada nos discursos proferidos pelos meios de comunicação, somada, muitas vezes, a pouca reflexão de quem os recebe, o que provoca a assimilação de mensagens apresentadas sem o aval de um filtro mais crítico.

No caso da violência nas periferias dos grandes centros brasileiros, cuja temática é abordada neste artigo, a partir da referência de alguns filmes, a problemática é ainda maior. Afinal, a imagem da violência, agregada a periferia, criminalidade e atos ilícitos oriunda-se da imprensa, fazendo com que existam cidadãos com um discurso pronto para abordar este assunto, mesmo nunca tendo visto de perto uma realidade como esta, ou tendo sido assaltado, sofrido algum dano. Então, como podem afirmar tal hipótese?

Como conseqüência deste comportamento, percebe-se o poder da generalização, da repetição, do agendamento de um mesmo tema. A questão é tentar descobrir o porquê da

violência da classe social marginalizada estar sendo a pauta de sucessivas produções cinematográficas no Brasil.

2. A violência no agendamento do cinema brasileiro

Violência: um tema freqüente nas produções cinematográficas do Brasil provoca-nos uma reflexão: por que a escolha desta temática tem estado presente na sétima arte brasileira? Filmes como *Notícias de uma guerra particular*, *Cidade de Deus* e *Carandiru* são alguns exemplos desta intrigante questão, pois, mesmo empiricamente, sabe-se que a violência existe em um contexto mundial, e não é novidade no Brasil para ser continuamente agendada.

Partindo do pressuposto de que a violência neste artigo refere-se, além da ofensa verbal, à violação física, tão presente nos filmes, o objetivo não é conceituar atos violentos, mas lembrar que o conceito em questão será retratado em um âmbito geral, incluindo todos os tipos de desrespeito, considerados em nossa cultura como uma agressão à liberdade de expressão verbal e não-verbal.

No entanto, seguimos o conceito de um urbanista sobre violência urbana, a fim de reforçar esta questão: “todos os atos lesivos aos interesses individuais e sociais, quer sejam eles reconhecidos pela sociedade ou não” (FERRAZ, 1994, p.17). Se, como ensina o autor, a noção de violência precisa ser reconhecida por uma sociedade para existir, podemos partir do princípio de que, cada sociedade tem uma cultura diferente, sendo esta formada por conceitos variados. Portanto, varia de cultura para cultura, e o que é violento é uma questão interpretativa.

Apesar da proposta deste trabalho não ser constituída por uma análise crítica dos filmes citados, iniciamos um breve comentário para elucidar sobre os mesmos, a fim de que se encontre o eixo principal que norteia as produções. O primeiro é um documentário que retrata a realidade de uma favela carioca. O roteirista, e também diretor, João Moreira Salles apresenta as versões de todos os envolvidos nesta denominada guerra: o policial, o morador e o traficante. O filme foi produzido em 1999, e é co-dirigido por Kátia Lund, possuindo um olhar, de certa forma, antropológico. Parece fazer um apelo social à solução do problema apresentado, sob o formato da sua narrativa, que se estabelece pelo cruzamento de depoimentos das três instâncias envolvidas, por sua vez, reconhecidas pelo roteirista, além da inclusão de estatísticas da época da produção.

Já, em *Cidade de Deus*, a trama se desenvolve a partir da interpretação de personagens (sendo a maioria moradores de favelas contratados especialmente para o filme). Em um dos locais mais violentos do Rio de Janeiro, a favela *Cidade de Deus*, um jovem pobre e negro consegue escapar do mundo do crime tornando-se fotógrafo profissional. Amedrontado com a

possibilidade de se tornar um bandido, Buscapé acaba sendo salvo de seu destino por causa de seu talento. A partir de seu olhar fotográfico, ele analisa o dia-a-dia da favela onde vive, onde a violência aparenta ser infinita. Neste aspecto, apesar de o filme exibir a união entre os moradores, expressões culturais, a atuação da rádio comunitária e opções de lazer, não se anula a demonstração da violência. Dirigido por Fernando Meirelles, baseia-se na obra literária de Paulo Lins, cujo lançamento foi em 2002.

Por fim, em *Carandiru*, a realidade enfocada é do maior presídio da América Latina. Dentre os maiores desafios estão a violência, a superlotação das celas, somada as instalações precárias. Neste contexto, um médico se oferece para realizar um trabalho de prevenção à AIDS, e logo percebe que os prisioneiros não são figuras demoníacas, existindo dentro da prisão solidariedade, organização e uma grande vontade de viver. No entanto, o desfecho deste filme mostra cenas explícitas de assassinatos, sangue inundando escadas, corpos de mortos amontoados no pátio e demais conseqüências de uma manifestação entre presidiários revoltados que termina com a invasão da polícia civil, seguida de centenas de mortes. Dirigido por Hector Babenco, em 2003, foi baseado no livro de Dráuzio Varela.

As produções citadas apresentam narrativas variadas. Não obstante, a temática permanece: a violência no Rio de Janeiro, a partir de ‘favelados’. Em *Notícias de uma Guerra Particular* trata-se do tema evitando espetacularização, com o depoimento de pessoas reais. E em *Cidade de Deus*, o espectador pode se identificar com o mocinho politicamente correto, que se esforça para se ver livre da violência, além de se resgatar o humor já encontrado em outros filmes nacionais. No caso de *Carandiru*, expõem-se cenas chocantes, e há um misto de realidade com ficção.

É certo que outras questões pertinentes ao comportamento dos personagens, como romances, expressões culturais, exemplos de resistência e renúncia ao modelo imposto pelos líderes dos tráficos também permeiam as histórias, mas o tema central é sempre a violência urbana. Afinal, como ganhar a audiência indo contra o imaginário coletivo já alimentado pela mídia, através da generalização das barbáries nos morros cariocas? Até por que, quando a mídia enfoca, é como se generalizasse.

Para Antônio Xavier Teles, a generalização é “um modo, ou uma forma, de pensamento pelo qual, de alguns casos particulares, se conclui um proceder geral” (1989, p.162). Segundo o autor, a generalização aparece sempre através da indução, o que é, para ele, uma interferência cuja verdade é sempre provável.

Para o físico e cientista Alan Chalmers, o pensamento generalizado ou indutivo é “o tipo de raciocínio que nos leva de uma lista finita de afirmações singulares para a justificação

de uma afirmação universal, levando-nos do particular para um todo” (1993, p.27). Desta forma, cria-se uma imagem da realidade, e faz-se uma releitura, sendo os grupos excluídos, os vilões das matérias jornalísticas, novos produtos midiáticos, às vezes sob o estereótipo de mocinhos do nosso cinema.

2.1. A Teoria da Agenda

Para existir é preciso agendar. Inserir na nossa agenda pessoal os afazeres diários que são determinados por um conjunto de obrigações que nos impomos, sejam eles de círculos profissionais, afetivos, familiares e pertinentes. O tema da agenda sempre esteve presente em nossas vivências. É concebido e formulado a partir da forte injunção sobre nossas vidas e das instituições. É a partir do redesenho das modalidades de interação e, particularmente, de papéis de nosso cotidiano, cada vez mais ditados e/ou confiados às diferentes instituições, que nossas vidas se organizam pelas rotinas, expectativas e prazos concebidos por estas.

Este assunto começou a ser analisado teoricamente em 1992, quando Walter Lippmann antecipou todo um filão de investigação em torno da teoria do ‘agendamento’, que é, desde o fim do século XX, uma das linhas de investigação mais dinâmicas no estudo dos *media* e do jornalismo. Com a publicação do seu livro “Opinião Pública”, argumenta que os meios de comunicação social (a imprensa) é a principal ligação entre os acontecimentos do mundo e as imagens desses acontecimentos na nossa mente.

No entanto, a atual formulação da capacidade dos *media* para estabelecerem a agenda temática tem o seu precedente mais imediato na obra de um estudioso da ciência política, Bernard C. Cohen. “A maior parte das vezes, a imprensa não tem êxito dizendo às pessoas aquilo o que hão de pensar; mas tem sempre êxito dizendo aos seus leitores aquilo sobre que hão de pensar” (COHEN apud ENRIC SAPERAS, 1963, pp.120-121).

Nestas breves palavras estava implícita a hipótese central em torno da qual constituiu, posteriormente, a investigação sobre a *Agenda Setting*. Para os autores, quanto maior for a ênfase dos *media* sobre um tema, maior será o incremento da importância que os membros da audiência atribuem a estes temas enquanto orientadores da atenção pública. Existe, pois, uma relação entre a agenda dos *media* e a agenda pública, sendo a primeira aquela que inicia o processo, determina sobre o quê as pessoas devam pensar (BECKER, MCCOMBS E MCLEOD apud ENRIC SAPERAS, 1975, p.38).

Ao longo dos anos, nos diversos estudos relacionados à teoria da agenda, o poder do jornalismo foi se modernizando e “ultrapassou o conceito inicial que limitava a influência da

agenda jornalística sobre a agenda pública à simples saliência das questões e ocorrências que tenham merecido destaque como notícia” (TRAQUINA, 2000, p. 36).

Assim, tanto a seleção das ocorrências como a seleção dos enquadramentos para interpretar as ocorrências são poderes importantes que a teoria do agendamento agora identifica. Como escreve McCombs, “a seleção dos tópicos definem poderosos papéis de agenda-setting e a responsabilidades éticas terríveis” (MCCOMBS apud TRAQUINA, 2000, p. 39).

A influência da mídia sobre seu público passou a ser aceita sem contestação, na medida em que ela ajuda a “estruturar a imagem e a formar opiniões e crenças novas” (ROBERTS apud WOLF, 2001, 143). Desta forma, o campo das mídias é uma instância da produção, de organização e de tematização de agendas. A agenda midiática se constrói em meio a outras agendas de outros campos sociais e institucionais, com quem disputa a primazia do dizer. E, em segundo lugar, é certo que, sociologicamente, as mídias podem se constituir, hoje, no mais importante dispositivo agendador. Porém, lidamos com uma multiplicidade de agendas que se cruzam e que disputam diferentes sentidos acerca dos fatos. Isso nos leva a dizer que é certo que a mídia tenha o poder da agenda, e igual poder de nos ofertar temas para pensar. Mas, não significa que pensamos exatamente nos formatos-enquadramentos sugeridos por ela.

Deslocando-se da esfera da sociedade para o âmbito dos campos sociais, temos a existência, de, pelo menos, três grandes atores que são igualmente construtores de agendas: os promotores, os divulgadores e os consumidores. Os promotores se constituem das instituições empreendedoras da atividade cinematográfica, seja de natureza pública ou privada. Os divulgadores se constituem na esfera midiática, conjunto de meios de processos de veiculação, e, finalmente, os consumidores, os públicos, aficionados, etc. Vemos que são pelo menos três subconjuntos que reúnem uma enormidade de campos: cinematográfico propriamente dito, político, financeiro, promocional, sindical-associativo; o midiático, na sua diversidade de veículos; e, finalmente, o público na sua heterogeneidade social e dos gostos e preferências.

Segundo Traquina (2000, p.133), a maneira como um comunicador enquadra uma questão estabelece uma série de atributos que acaba por influenciar o modo como pensamos sobre o assunto em foco. Assim como, ao fornecerem uma agenda que qualquer um, em determinado ponto, pode partilhar, os media estão a criar um sentido comunitário. Não obstante, esse sentido se tornará possível, quanto mais o seu receptor sentir-se atraído pelo

assunto a ser ofertado. E para tal desafio, nada melhor do que apresentar uma questão envolvente.

Segundo o teórico Nelson Traquina, uma questão envolvente é aquela onde o assunto confronta com a experiência direta das pessoas. Essa faz com que o leitor lhe atribua maior interesse. E, como ensina Finger (1997, p. 41), quanto menor for à experiência direta do receptor diante de um fato maior será a dependência da mídia. Tratando-se deste artigo, faz-se alusão a convivência de grupos excluídos, sendo que o conhecimento dos mesmos está restrito apenas a quem está imerso neste contexto.

2.2. Realidade como entretenimento

Neal Gabler ensina que o entretenimento sempre prometeu nos afastar dos problemas diários e permitir que escapássemos das atribulações da vida. Mesmo assim, no cinema havia sempre a presunção de que o escape era temporário. No fim do filme era preciso sair da sala e voltar ao turbilhão da vida real. Segundo o autor, quando a própria vida é um veículo de entretenimento, porém, todo esse processo é obviamente alterado. É possível, graças ao filme-vida, onde os produtores de cinema oferecem algum elemento de identificação para as platéias, a fim de que as envolvam no espetáculo.

Ainda que o estrelato, seja qual for a sua forma, confira celebridade automática, é muito provável que hoje em dia ela seja concedida igualmente a gurus de dietas milagrosas, a estilistas e a suas chamadas *top models*, a advogados, políticos, cabeleireiros, intelectuais, jornalistas, criminosos – qualquer um que calhe de ser captado, ainda que, efemeramente pelos radares da mídia tradicional e que, por isso, sobressaia da massa anônima. O único pré-requisito é a publicidade. (GABLER, 2000, p. 14).

Outrora, nós nos sentávamos no cinema sonhando com o estrelato. Agora, vivemos num filme, sonhando com a celebridade. O autor complementa que, ainda que uma sociedade impulsionada pelo entretenimento e orientada pela celebridade não seja, necessariamente, uma sociedade que destrói todos os valores morais, como querem alguns, ela é uma sociedade em que o padrão de valor é saber se algo pode ou não atrair e manter a atenção do público. E, num nível mais pessoal, é uma sociedade na qual os indivíduos aprenderam a valorizar habilidades sociais que lhes permitem, como atores, assumir seja qual for o papel que a ocasião exija e a ‘interpretar’ sua vida, em vez de simplesmente vivê-la. O resultado é que o

Homo sapiens está se tornando rapidamente o Homo scaenicus – o homem artista, onde no filme-vida, encontram-se diferentes maneiras de viver, trabalhar e alimentar sonhos.³

Aqui aparece algo implícito nos filmes-vida citados, onde a constante violência ameaçadora, cuja origem é considerada um problema social presente em todas as cidades brasileiras, senão no mundo. Mas, a partir do agendamento, este tema parece estar mais constante na realidade apresentada no vídeo.

2.3. O início da violência na mídia

Na opinião do cineasta João Moreira Salles a violência é uma coisa que tratamos com luva cirúrgica; não queremos encostar, sujar as mãos, os olhos. Até pouco tempo atrás essa dificuldade explicava a ausência de reflexão no Brasil sobre o fenômeno violência. A reflexão surge basicamente nas universidades. O autor complementa: como diz Luiz Eduardo Soares, durante muito tempo a violência era relacionada à idéia de repressão, logo, a um território da direita. Era um assunto no qual a academia não queria encostar as mãos. Envolvia polícia, envolvia o aparato de repressão, as forças mais reacionárias. Isso explica o pouco aparato teórico do qual dispomos.⁴

No período histórico da ditadura militar, o Estado autoritário era quem perseguia e intimidava a sociedade, a partir da vigilância de seus atos e da imposição de limites das suas formas de expressão. Como afirma Pastana (2003, p.39) enquanto o regime ditatorial fez o uso da violência oficial para manter-se no poder, o medo era sua garantia. Desde então, a violência deixou de ser legítima e suficiente, e o medo ganha novos sujeitos e contornos.

Outro aspecto relevante sobre esse período foi levantado por Ruben George Oliven (1982, p. 21), no seu livro *Violência e Cultura no Brasil*. Na obra, cita o mito da índole pacífica do brasileiro que durou até a abertura da política brasileira, onde era divulgada uma imagem do Brasil como sendo uma ilha de tranquilidade num mundo conturbado.

Assim, quando começa a “abertura” a imagem de um Brasil pacífico é colocada em segundo plano no discurso oficial e a violência urbana passa a ser um “problema nacional”. A violência passou a ser mais evidente desde o final do governo militar, mesmo o Brasil tendo passado quase duas décadas sendo governado por um poder autoritário e violento, cuja

³ Ver GABLER, na Bibliografia.

⁴ Opinião de SALLES, In: *Imagens em Conflito*, 2005, p. 88

ideologia estava no binômio “segurança e desenvolvimento”. Porém, salienta o autor, a dramatização da violência começa quando o modelo econômico entra em crise e torna-se difícil continuar lançando mão de um discurso da segurança nacional porque não existe mais a ameaça de guerrilha.

“... com o recrudescimento da inflação, do desemprego e da crise política foi preciso criar um novo bode expiatório. Este foi o ‘marginal’, figura utilizada para exorcizar os fantasmas da nossa classe média, tão assustada com a perda do status, com a crescente proletarização e com a queda do seu poder aquisitivo, alçado nos anos do ‘milagre’...” (OLIVEN, 1982, p. 18).

Segundo Oliven, quando os meios de comunicação de massa falam em violência urbana estão se referindo “quase que exclusivamente à delinqüência de classe baixa, minimizando o árbitro policial e omitindo que, na realidade, são os acidentes de trabalho, a desnutrição e a miséria que vitimam um número muito maior de habitantes de nossas grandes cidades” (OLIVEN, 1982, p. 15).

Para Pastana, a emergência da preocupação com o aumento da criminalidade e, principalmente, com o desencadear qualitativo e quantitativo dos atos de agressão física no desempenho delinqüente ganhou corpo no período de 1979. Segundo ela, “os meios de comunicação começaram a abrir espaços cada vez mais amplos para o tema; não apenas documentando acontecimentos como também expressando opiniões, orientações e sugestões de autoridades ligadas ao Estado e associações representantes de diferentes setores sociais” (2003, p. 41).

Assim, a autora constata que já não se trata deste ou daquele temor, mas de uma sensação fortemente internalizada que se torna inerente à vida cotidiana. Conforme afirmou Ângela Prysthon (2004, p. 4), o tema começou a presenciar as produções cinematográficas, obras de ficção literária e canal aberto, desde o início da década de 80, quando os bens simbólicos periféricos (produzidos por camadas subalternas da sociedade) se fazem sentir em todos os cantos do planeta. A partir disso, a mídia percebe a participação deste segmento na produção cultural e passa a construir produtos onde este é o enfoque.

Com a desestabilização da força centralizadora das metrópoles modernas, somada ao *descentramento*, presente na cultura desde os anos 80, sistematicamente está sendo instituído um cânone da periferia nas artes do país – uma espécie de espetacularização da subalternidade. Especialmente a partir da segunda metade dos anos 90, ficou patente a necessidade das várias periferias brasileiras no centro do debate cultural, já que elas estavam

ocupando muitos e importantes espaços nos eixos de produção e recepção. Numa interpretação bem otimista foi como se, finalmente, as *diferenças* pudessem ser devidamente reconhecidas e valorizadas; como se fosse possível afirmar positivamente o papel do subalterno na constituição da cultura brasileira.

No entanto há uma contradição: o foco midiático na periferia é também fruto de um movimento do mercado cultural, ele também surge do crescente interesse pelo exótico precipitado pelo multiculturalismo das elites metropolitanas. Assim, o multiculturalismo, como fenômeno ligado à disseminação em massa das culturas locais: mais do que iniciativas independentes “nacionais e populares” ou do que uma utópica rearticulação do local em escala global, ele também é um jogo de interesses recíprocos por parte de empresas, grupos políticos e indivíduos. Podemos concluir, pois, que a periferia e o subalterno tornam-se uma moda rentável, constituem-se como *periferia-fashion*, de certo modo formada por “subalternos de estimação”.

3. Considerações finais

No entanto, o que determinaria a escolha sucessiva do tema violência no cinema nacional? Bastaria analisar a aparente ascensão da criminalidade e seus motivos para sanar tal questionamento?

Assim como o editor escolhe uma imagem dentre tantas outras para compor uma narrativa imagética, um filme, para existir, depende da escolha de um tema para se transformar em uma história, baseada em fatos reais ou imaginários. Sem tal definição primária é impossível realizar este tipo de trabalho.

De certa maneira, a Teoria do Agendamento também se encontra no cinema, e não somente nas rotinas produtivas jornalísticas, detectada a partir de estudos científicos. Até porque, toda e qualquer ação que se faça na vida, precisa ser inserida na ‘agenda’, ou seja, no campo da organização de afazeres do sujeito, seja com antecedência ou a mercê de uma necessidade imprevista.

O cinema, como um produto cultural da ordem do lazer e entretenimento, trata a realidade como um assunto qualquer, até mesmo ficcional, continuamente inserindo conceitos no imaginário coletivo das pessoas. E se, desde a sua criação, ditou comportamentos, passa, cada vez mais, a opinar e generalizar fatos da realidade, os quais eram conhecidos por alguns grupos distintos.

No caso da violência produzida nas maiores favelas brasileiras, cumpre-se um papel social ao mostrar a ‘realidade’, mas a repetição do tema em várias produções, e a espetacularização, muitas vezes presente, seja de forma explícita ou não, ocasiona uma insegurança geral e alarma a sociedade, que pode relacionar tais atos de desrespeito ao comportamento geral dos moradores de origem periférica das cidades. Ainda mais das grandes capitais brasileiras.

E assim, ao agendamento da violência soma-se o agendamento do medo. Os filmes citados procuram desvendar a origem das pessoas que se ‘desviam do caminho do bem’, o que não diminui o impacto (criado) do medo e perigo no qual estamos vivendo, apesar da humanização que se atribuiu aos entrevistados e personagens. É evidente que todos tenham um motivo para cometer atos criminosos, como narram as histórias, mas isso não diminui a sensação de insegurança e incapacidade do Estado de evitar as ações destes grupos. Mesmo

que a violência seja maior em outros países, a impressão é que o Brasil seja o berço e o líder em criminalidade, ignorando outros atos tão graves como a desnutrição e questões pertinentes.

Independente da distância que o espectador possa morar em relação aos grandes centros brasileiros, por sua vez, conhecidos como violentos, ele sabe que a realidade retratada não se omite as favelas, e lhe ‘respingam’ as conseqüências da mesma. Portanto o tema, periodicamente agendado no cinema nacional, nem precisa pedir passagem, pois se refere a vidas que podem provocar a morte de si mesmas e de outrem. E por isso tal temática sempre chamará a atenção, podendo nunca perder seu lugar na lista de pauta das produções.

O cinema também passa a se inscrever como retrato de uma realidade, onde a violência é recorrente porque, acima de tudo, está recorrente no cinema brasileiro. Isso faz com que o cinema, por sua vez, agende nossas discussões. E o medo surgirá independente de estar associado à realidade.

Por fim, o que poderá ser o maior motivo de medo do que o fim da espécie humana? Como poderá deixar de ser pauta, a maior certeza e o maior mistério que assola a humanidade, senão a vida? Tudo o que fazemos é para nos sentirmos vivos, ignorando um possível fim, que não sabemos quando chegará. Os conceitos e crenças de vida eterna, amor eterno, continuidade da luta por sonhos são difundidos não apenas na cultura brasileira. No entanto, nada melhor que agendar para os filmes-vida um assunto que garantirá o retorno de um público.

Além disso, a ousadia dos profissionais de circularem em um local periférico, cuja imagem foi construída pela mídia como violento, já desperta em si, uma curiosidade para quem nunca o conheceu, e pode vê-lo, mesmo sob os anseios da agenda do medo, no cinema nacional.

No entanto, para as produções midiáticas se manterem com receptividade, será necessário manter a repetição do mesmo assunto? Por quanto tempo? É claro que é mais fácil oferecer ao receptor algo no qual ele se deleite por ser conhecido, a fim de ter identificação instantânea. Mas, onde fica a possibilidade de questionamento por parte de outros assuntos? Afinal, a repetição não seria, por si só, uma forma de espetacularizar e tornar a violência tão comum e conseqüentemente inerente ao âmbito social, sem adiantar criticá-la? Assim como vejo a previsão do tempo todos os dias, vejo um conflito armado e mortes, como se fossem naturais. Hoje, talvez as mortes naturais sejam as mais curiosas notícias.

Além disso, na tentativa da imparcialidade deste tipo de produção, encontra-se outra possibilidade de tornar tal agendamento sem fim. Afinal, esta história é ambígua e dividirá opiniões, pois onde há heróis, têm-se vilões ao mesmo tempo. Tudo dependerá do ‘olhar’ de

quem a observa. Em Notícias de uma guerra particular, por exemplo, o entrevistado traficante é herói, ao buscar, mesmo ao seu modo ilícito, possibilidades de suprir as necessidades básicas aos seus familiares, cumprindo o papel do Estado; e vilão, ao confrontar com a autoridade máxima de segurança, ao tirar a vida das pessoas, mesmo por pouco ou quase nada.

Ao cinema cabe a decisão de apresentar uma nova proposta de tematização, ou seguir o agendamento de outras histórias, de acordo com as já assimiladas pelo público.

É válido lembrar que a informação assume a importância de acordo com a forma pela qual é compreendida pela sociedade. Essa compreensão, todavia, está relacionada aos discursos veiculados na mídia. Desta forma, as noções sobre criminalidade nem sempre corresponderão à realidade, pois são influenciadas pela forma como, neste caso, o cinema trata o tema.

4. Bibliografia

- CHALMERS, Alan. **O que é ciência afinal?** São Paulo: Brasiliense, 1995.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1967.
- FERRAZ, Hermes. **A Violência Urbana.** São Paulo: João Scortecci, 1994.
- GABLER, Neal. **Vida, o filme. Como o cinema conquistou a realidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs). **O cinema do real.** In: Imagens em conflito João Moreira Salles. 1ª Edição. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- MORAES, Fernando Caporal de. **A Agenda do Medo: meios de comunicação e a violência urbana no Rio Grande do Sul.** Monografia de Conclusão de Curso. Santa Maria, 2005.
- NETO, Antônio Fausto. **O agendamento do esporte: uma breve revisão teórica e conceitual.** São Leopoldo: Verso e Reverso, 2002.
- OLIVEN, Ruben George. **Violência e cultura no Brasil.** Petrópolis, RJ: Vozes Ltda, 1982.
- PARANAGUÁ, Paulo Antônio. **Cine Documental em América Latina.** 1ª Edição. Catedra: Signo e imagen, 2003.
- PASTANA, Débora Regina. **Cultura do medo: reflexões sobre a violência criminal, controle social e cidadania no Brasil.** São Paulo: Método, 2003.
- PRYSTHON, Angela. **O subalterno na tela: um novo cânone para o cinema brasileiro.** In: XIII COMPÓS. São Leopoldo: UNISINOS, 2004.
- SAPERAS, Enric. **Os efeitos cognitivos da comunicação de massas.** In: Os efeitos resultantes da capacidade simbólica dos meios de comunicação de massas para estruturarem a opinião pública: a agenda-setting function. Imagens em conflito João Moreira Salles. 17ª Edição. São Paulo: Edições Asa, 1970.
- TELLES, Antônio Xavier. **Introdução ao estudo de filosofia.** São Leopoldo: Ática S.A. 1989.
- TRAQUINA, Nelson. **Jornalismo: questões, teorias e “estórias”.** Lisboa: Veja, 1993.
- **Estudos de Jornalismo no Século XX.** Ed. Unisinos. São Leopoldo: 2001.
- TURNER, Graeme. **Cinema como prática social.** Tradução: Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.
- WOLF, Mauro. **Teorias da Comunicação. social.** Lisboa: Presença, 2001.