

**Imagens da violência e violência das imagens:
considerações em torno do documentário *Jardim Ângela***

Cristiane da Silveira Lima¹

Resumo:

Este trabalho discute a relação entre imagens e violência, não apenas a partir do seu conteúdo, mas sobretudo a partir do modo pelo qual elas solicitam um engajamento do olhar. Para tanto, comparamos algumas idéias de Marie-José Mondzain, Jean-Luc Nancy e Jean-Louis Comolli. Em seguida, discorreremos brevemente sobre o filme *Jardim Ângela*, de Evaldo Mocarzel. Por fim, nos interrogamos sobre o tipo de experiência da violência que o filme proporciona ao espectador.

Palavras-chave: Imagem; violência; experiência.

Abstract:

This paper discusses the relationship between images and violence, not only in terms of their contents, but specially in terms of the way that they request an engagement of the regard. In order to do it, we compare some ideas of Marie-José Mondzain, Jean-Luc Nancy and Jean-Louis Comolli. After that, we discuss rapidly about the film *Jardim Ângela*, directed by Evaldo Mocarzel. In the end, we reflect about the type of violence experience that this film proposes to the spectator.

Key-words: Image; violence; experience.

¹ Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da UFMG, onde desenvolve a pesquisa “Entre a arte e a barbárie: os lugares do sujeito no documentário sobre violência”, sob orientação do Prof. Dr.

1. Apresentação

O objetivo deste trabalho é o de discutir a relação entre imagens e violência, não apenas a partir do seu conteúdo, mas sobretudo a partir do modo pelo qual elas solicitam o engajamento do olhar. Para tanto, buscaremos estabelecer aproximações entre três referências principais: Marie-José Mondzain, Jean-Luc Nancy e Jean-Louis Comolli. Em seguida, discorreremos brevemente sobre o filme *Jardim Ângela* (Evaldo Mocarzel, 2006), que acompanha de perto as atividades de um grupo de jovens-realizadores durante uma Oficina Kinofórum. Sem nenhuma pretensão de categorizar as imagens do filme, dizendo se elas se oferecem como encarnação ou incorporação, nem afirmando se elas trabalham sob o modo do golpe ou nos oferecem um real “sem fundo”, mostraremos como estas imagens promovem uma espécie de fusão entre o imaginário de Washington – personagem que ganha mais relevo no documentário, por sua relação de proximidade com a violência – e as outras representações da violência trabalhadas pelo filme, tais como o vídeo sobre alcoolismo produzido pelos jovens e o rap do Facção Central que lhe serve de trilha. Por fim, nos interrogaremos sobre qual experiência da violência, afinal, o filme proporciona ao espectador.

2. Imagens da violência e violência das imagens

Em *L'image peut-elle tuer?* (2002), Marie-José Mondzain propõe uma abordagem da imagem em relação à violência, mostrando como ainda resta à imagem um potencial de oferecer liberdade à comunidade não criminal. No entanto, ao contrário do que uma primeira impressão poderia sugerir, a reflexão empreendida por Mondzain não versa sobre o conteúdo das imagens, mas diz respeito, antes, ao dispositivo pelo qual elas operam, o que envolve tanto a imagem em relação ao visível, quanto o visível que aparece sobre uma tela e que se relaciona com um lugar de espectador.

Muito se falou (e ainda se fala) de uma aproximação das imagens do atentado terrorista às Torres Gêmeas, ocorrido em 11 de setembro de 2001, nos EUA, com os filmes

hollywoodianos sobre grandes catástrofes. Esther Hamburger, por exemplo, afirma que “os atentados recentes são demonstrações contundentes do que a apropriação da gramática do cinema americano em espetáculos de terror real feitos para a televisão é capaz de produzir” (Hamburger, 2003: 51). Se o impacto das imagens do atentado decorreu sobretudo da sua exibição ao vivo para o mundo inteiro e sua exaustiva repetição posteriormente, “a concepção do atentado revela que a complexidade do planejamento bélico mobilizado inclui a consciência do espetáculo audiovisual a ser produzido” (Hamburger, 2003: 57). Ivana Bentes, por sua vez, afirma:

Depois das coincidências fatais entre realidade e ficção, no 11 de Setembro em Nova York, quando as duas torres gêmeas do World Trade Center foram destruídas como num filme de ação e numa superprodução, voltamos à mesma pergunta: esse estado de terror foi desejado/antecipado por certo cinema americano? Luxúria do "poder absoluto de destruição" que ultrapassando as convenções do filme de ficção se torna fato. (BENTES, 2003: 222)

Tudo se passa como se o cinema hollywoodiano tivesse prefigurado ou mesmo inspirado os ataques, de modo que as imagens são acusadas, assim, de um efeito criminal. De acordo com Mondzain, por se sentirem confusamente responsáveis pelos ataques sofridos, “os *‘managers’* da comunicação decidiram censurar a violência dos filmes, modificar seus programas” (2002: 10)². No entanto, adverte a autora, não é nestes termos que as responsabilidades deveriam ser estabelecidas.

² Do original em francês: “Les “managers” de la communication décidèrent de censurer la violence des films, de modifier ses programmes”. Todas as traduções são nossas.

Mondzain defende que culpabilidade e responsabilidade são termos atribuíveis somente a pessoas, jamais a coisas – o que não significa que não se possa se perguntar sobre o paradoxo da insignificância e da potência da imagem. Os atos de violência gratuita se multiplicam em uma sociedade em que os espetáculos das visibilidades estão em ascensão, porém, não é possível concluir, de saída, que existe uma relação de causalidade aí. E se existe atualmente toda uma inquietação em relação à força da imagem sobre nós, não para *fazer ver*, mas para *fazer fazer* (isto é, para induzir a uma ação), isto, no entanto, não é novo. Para Mondzain, não se pode pensar na violência das imagens nem nas imagens da violência sem antes refletir sobre o que é, afinal, a imagem.

Deve-se encarar a imagem em sua realidade sensível e suas operações ficcionais; deve-se admitir que elas estão a meio-caminho das coisas e dos sonhos, em um entre-mundo, um quase-mundo, onde se relacionam talvez nossas servidões e nossas liberdades. (MONDZAIN, 2002: 14)³.

Assim, podemos situar o pensamento de Mondzain dentro da perspectiva de *desontologização* das imagens, tal como caracterizada por Jean-Jacques Wunenburger (1997). Em oposição a um vertente que trata a imagem como presença do ser ou como mediação em direção ao ser, esta perspectiva caracteriza a imagem por um não-ser ou um nada. A aparente “realidade” da imagem decorreria da sua irrealidade intrínseca; seu efeito de “real” decorreria justamente da libertação do olhar de um modelo transcendente do qual a imagem seria somente uma cópia. Há aqui uma negação de uma relação ontológica com o representado ou, ainda, da própria representação: a questão do ser é suspensa para se pensar a imagem como algo “entre-deis”, um “claro-escuro”. Em meio a esse novo contexto, de acordo com Wunenburger, alguns autores vão propor novos modos de pensar a imagem, que não se define mais somente pelo conhecimento que ela veicula, mas também pela experiência sensível que ela proporciona⁴.

Por ser uma realidade sensível, as imagens se oferecem tanto ao olhar quanto ao conhecimento. A violência, sendo a manifestação abusiva de uma força, um excesso, tem a

³ Do original em francês: “il faut envisager l’image dans sa réalité sensible et ses opérations fictionnelles; il faut admettre qu’elles se tiennent à mi-chemin des choses et des songes, dans un entre-monde, un quasi-monde, où se jouent peut-être nos servitudes et nos libertés”.

⁴ Gilles Deleuze (1998), por exemplo, propõe uma reversão do platonismo, isto é, a abolição da idéia de um original para o qual a imagem reenvia. Já Maurice Blanchot (2001) propõe pensar a imagem sob a marca da duplicidade, da ambigüidade.

ver com um julgamento de um estado de coisas, que permite tanto avaliar o que é normativo quanto o que é da ordem da transgressão. Para Mondzain, a violência é, então, uma força em demasia ou mal empregada, reconhecida enquanto um excesso por causa dos seus efeitos negativos sobre os princípios da comunidade – a vida e a liberdade. A violência está, portanto, implicada na existência dos sujeitos. Porém, ela também expressa uma potência – a de ser e a de não ser. Existem, assim, para a autora, dois tipos de violência: aquela que separa o violento da vítima e que é indício da fraqueza (mais do que da força); e uma outra que está articulada à primeira, mas que é de natureza fusional, fazendo o sujeito desaparecer em meio ao todo, engolindo-o. Em ambos os casos, a violência implica em anulação e morte. Assim, precisaríamos nos perguntar quais produções visuais induziriam a uma paixão mortífera e quais promoveriam uma aniquilação fusional. Seria preciso também distingui-las daquelas que se encarregam de liberar o espectador de uma pressão mortífera, gerando uma força necessária à vida em comunidade. Para a autora, o problema diz mais respeito à natureza das imagens do que ao seu conteúdo narrativo, mais ao modo *como* elas nos interpelam do que sobre *o que* é dito por elas.

A imagem só se sustenta na dissimilitude, no intervalo entre o visível e o sujeito do olhar. Mas este intervalo é visível? Se ele o fosse, não seria mais intervalo. Há então no ato de ver um “gesto” invisível que constitui o intervalo do ver. (MONDZAIN, 2002: 29)⁵.

Para Mondzain, as imagens são marcadas por uma relação de *homonímia* ao estabelecer a ligação entre o visível e o invisível: ela funciona como um nome que designa duas coisas com sentidos diferentes, neste caso específico, algo que é de ordem material e outra da ordem do imaterial. No entanto, se a imagem tem um poder específico de fazer ver, isso pode se dar de dois modos diferentes. Um deles é pela *encarnação*, tal como pensada pelo cristianismo: o infigurável que se torna imagem visível, ganha carne. “A única imagem que possui a força de transformar a violência em liberdade crítica é a imagem que encarna. Encarnar não é imitar, nem reproduzir, nem simular” (Mondzain,

⁵ Do original: “l’image ne se soutient que dans la dissimilitude, dans l’écart entre le visible et le sujet du regard. Mais cet écart est-il visible? S’il l’était, il ne serait plus écart. Il y a donc dans l’acte de voir un “geste” invisible qui constitue l’écart du voir”.

2002: 32)⁶. Há, portanto, uma diferença entre dar *carne* e dar *corpo* à imagem. Quando a imagem é encarnada, ela dá carne e visibilidade a algo que está ausente. Dar corpo, ao contrário, é fazer fundir a substância de algo real e verdadeiro naquilo que aparece, isto é, apagar a distância, o intervalo entre o visível e o invisível que é gesto constituinte do ato de ver. A diferença, para Mondzain, está no fato de que a imagem encarnada opera a partir de três elementos (o visível, o invisível e o olhar), ao passo que a *incorporação* opera sob apenas um, do domínio do mesmo (o visível). Esta última é marcada, portanto, por uma forma de violência – aquela da fusão, da identificação que abole qualquer alteridade, qualquer distância, qualquer liberdade, enfim.

A potência da imagem é, então, a de encarnar o desejo do olhar (aquela pulsão escópica da qual tanto fala Comolli, a partir da psicanálise), mas que não é jamais saciado. Há, portanto, uma diferença entre o que é imagem (no singular) e as imagerias ou simplesmente visibilidades – a imagem é aquilo que inscreve a invisibilidade na visibilidade, invisibilidade entendida como “a elisão imanente do objeto do desejo de ver” (Mondzain, 2002: 40)⁷. Em última análise, o que Mondzain defende é que existe uma espécie de força restauradora, vivificante no exercício da liberdade do ver – e esta força é também aquilo que anima a vida em comum. E para Mondzain, é preciso ressaltar, “viver em comum não é viver como um” (Mondzain, 2002: 36)⁸.

A violência das imagens se refere, desse modo, às estratégias de incorporação que exercem uma violência contra o pensamento e contra a fala no espetáculo das visibilidades. Seria preciso distinguir, então, entre as imagens que nos cercam, aquelas que asseguram uma liberdade ao espectador. Mondzain faz uma crítica explícita à publicidade, que estaria engajada em um processo de produção da violência incessante ao tentar vender a felicidade e a virtude, visando a abolir intencionalmente o pensamento e o julgamento, instaurando um regime passional próprio e convocando o espectador a um certo lugar (2002: 47)⁹. Se a

⁶ Do original: “La seule image qui possède de la force de transformer la violence en liberté critique, c’est l’image qui incarne. Incarner, ce n’est pas imiter, ni reproduire, ni simuler”.

⁷ Do original: “l’élision immanente de l’objet du désir de voir”.

⁸ Do original: “Vivre en commun n’est pas vivre comme un”.

⁹ Em um artigo publicado na *Revista Líbero*, em 2004, Antonio J. Baladrón Pazos faz uma breve análise da violência da publicidade televisiva, não como um recurso criativo, mas como elemento constituinte da própria forma de comunicação publicitária. O conceito de violência utilizado pelo autor é constituído por alguns elementos que ele julga imprescindíveis: o emprego da força, a existência de um desequilíbrio (de cima para baixo) e a provocação de um dano (seja ele físico ou psicológico). Apesar de tratar de uma visão bastante instrumental do fenômeno comunicativo, o autor discorre um pouco sobre o modo como a publicidade exerce

questão da “boa distância” é para ela uma questão política, a violência das imagens reside justamente na violação sistemática dessa distância, resultante das estratégias espetaculares que, querendo ou não, buscam promover um continuum confuso (2002: 54), apagando qualquer forma de alteridade e reduzindo os corpos ao silêncio do pensamento (2002: 56).

Jean-Luc Nancy, por sua vez, define a violência como “a colocação em prática de uma força que continua externa ao sistema dinâmico ou energético no qual ela intervém” (2003: 36)¹⁰. Trata-se de algo que está de fora, que ignora aquilo que ela violenta – a convivência entre o violento e o violentado não é possível, toda conexão entre eles é fracassada. A violência não joga o jogo das forças, porque ela odeia todo jogo, intervalo, articulação, regra. A única regra válida para a violência é a sua própria regra: ela se deseja como a verdade, é o seu trabalho impor uma verdade. Uma vez imposta, tudo o que não é ela torna-se, assim, seu contrário. Por isso, a própria idéia de verdade implica uma violência em relação ao outro. Durante toda a história da filosofia, afirma Nancy, a verdade foi considerada um surgimento violento, que não precisa de argumentos e nem provas.

Mas Nancy reconhece também uma diferença entre a verdade da violência – essa que se manifesta por aquilo que ela é, massacrando o que não é ela – e a violência da verdade – uma violência que decorre da irrupção mesma da verdade, da sua apresentação manifesta. Em ambas, o que está em jogo

é o princípio de uma impossibilidade de negociar, de compor, de arrumar e de partilhar. Princípio do intratável. O intratável é sempre a marca da verdade (...). Entre um intratável e um outro, deve-se separar a identidade da diferença. Mas pode haver esta separação sem alguma violência, se é a verdade que deve operá-la? (NANCY, 2003: 41)¹¹.

uma violência simbólica (escondida atrás de uma falsa impressão de liberdade) ao condicionar desejos e impor modelos, bem como no modo como se espalha pelos espaços públicos de forma “pseudobélica”, buscando uma onipresença que se manifesta, inclusive, nos formatos crescentes dos textos publicitários, que agora cobrem edifícios inteiros, por exemplo. Além disso, o texto elenca uma série de autores que compartilham dessa visada sobre a violência da publicidade e que poderiam ser úteis para se pensar o espetáculo das visibilidades, tal como discutido por Mondzain. Cf. PAZOS (2004).

¹⁰ Do original: “la mise en oeuvre d’une force qui reste étrangère au système dynamique ou énergétique dans lequel elle intervient”.

¹¹ Do original: “C’est le principe d’une impossibilité de négocier, de composer, de ménager et de partager. Principe de l’intraitable. L’intraitable est toujours la marque de la vérité (...). Entre un intraitable et un autre, il faut séparer l’identité et la différence. Mais cette séparation se peut-elle sans quelque violence, si c’est la vérité qui doit l’opérer?”

Considerando-se a imagem como algo que deve valer por si mesma e não uma sombra ou reflexo de algo que lhe é exterior, a violência já tem uma relação com imagem, uma vez que a produção de seu efeito é indissociável do modo como ela se manifesta. Para Nancy, “a violência se expõe como figura sem figura, mostração, ostentação daquilo que continua sem rosto” (2003: 38)¹², logo, o excesso que a violência designa consiste exatamente da força e do efeito da sua imagem. A violência é mostrativa e demonstrativa; portanto, seu caráter “imajante” se deve àquela relação com a verdade.

A imagem, tal como entendida por Nancy, não é uma imitação ou cópia e sim uma presença que rivaliza com a coisa à qual ela se refere. Por ter um caráter de mostração, toda imagem é da ordem do *monstro* (*moneo, monestrum*), uma ameaça divina: não uma presença comum, mas a manifestação de uma aparência, de uma exibição; ela coloca em jogo, mas à frente (*mise au jour, mise en avant*) (Nancy, 2003: 47). Assim, o que é mostrado pela imagem não é tanto uma forma, um aspecto da coisa, mas uma força que excede o objeto representado e dissolve toda forma – mesmo nas imagens mais naturalistas. A imagem é, assim, uma força-signo prodigiosa de uma presença improvável que dá unidade à coisa por meio da violência (Nancy, 2003: 50).

Porém, Nancy vai mais longe, afirmando que a crueldade mais extrema ronda todas as imagens. A palavra crueldade vem de *cruor*, sangue derramado (que se difere do sangue que circula no corpo, *sanguis*). O violento cruel é aquele que quer ver o sangue derramado, a intensidade do seu fluxo, da sua cor, “não mergulhar os olhos no vazio do fundo, mas ao contrário, saturar o olho com a coloração vermelha e com o coágulo no qual a vida sofre e agoniza” (Nancy, 2003: 52)¹³. Não é à toa que no ocidente as imagens “sangrentas” são tão abundantes: desde aquelas que figuram os mártires e o Cristo, quanto estas que circundam agora o universo da *body art* e das intervenções cirúrgicas. Se no domínio do sacrifício, o sangue derramado é o que abre caminho para a superação da morte – este é o significado último do cordeiro imolado na páscoa, por exemplo –, no domínio da crueldade extrema, a violência se fecha sobre si própria no intuito de produzir a morte sem deixar espaço algum para algo além dela. Para Nancy, a ambigüidade da imagem e da violência é a de mostrar o

¹² Do original: “la violence s’expose comme figure sans figure, monstration, ostentation de ce qui reste sans visage”.

¹³ Do original: “non pas plonger les yeux dans le vide du fond, mais au contraire saturer l’oeil de la coulure rouge et du caillot où la vie souffre et agonise”.

fundo e a sua *monstruosidade*: a presença produzida por ela pode tanto deixar imóvel e obscurecido o que está no fundo de sua unidade, quanto pode projetá-lo para frente, produzindo uma presença singular – singular demais para qualquer identificação simples.

O real é, para Nancy, aquilo que ultrapassa a ordem inteira dos signos (para Comolli, o que ultrapassa qualquer narrativa¹⁴), isto é, aquilo que não reenvia a nada e que não é tributário de nenhuma espécie de mediação – que é sem fundo, simplesmente *se dá*. A violência, por sua vez, é um excesso em relação aos signos, não apenas se dá, mas se impõe como verdade absoluta. A imagem também se caracteriza por um excesso, mas somente algumas se revelam enquanto um presságio, um indício, uma unidade sem fundo. Assim, a diferença da violência da arte em relação à violência dos golpes estaria “nisso que a arte toca o real – que é sem fundo – enquanto o golpe é nele mesmo e imediatamente seu próprio fundo” (Nancy, 2003: 54)¹⁵. Precisariamos assim, a partir de uma leitura de Nancy, distinguir aquelas imagens que são sem fundo daquelas que operam pelo golpe.

Há, portanto, uma proximidade entre as proposições de Mondzain e Nancy, pois ambos consideram que a relação entre as imagens e a violência não se dá apenas do ponto de vista do seu conteúdo, mas sobretudo no modo como elas operam em relação ao olhar. A imagem violenta é, em última análise, aquela que apaga o intervalo entre o visível e o invisível, entre aquilo que está à frente (como pura exibição de uma aparência) e o seu fundo, impondo-se como verdade única, sem alteridade, sem espaço para nada além dela própria. Em vez de oferecer seu caráter de mostraçãõ de uma ausência, de algo que é sem fundo e produzir uma singularidade que não suportaria uma identificação simples, ela oferece-nos apenas incorporação, promovendo uma identificação extrema e, assim, uma aniquilação fusional. A imagem violenta é, portanto, aquela mobilizada para golpear a liberdade do olhar e de julgamento, enfim.

Em uma tentativa de aproximar estas concepções do modo como Comolli atribui ao dispositivo cinematográfico uma potência política, podemos acrescentar mais um aspecto à

¹⁴ “O real, seria então esta parte do mundo que não é tomada em nenhuma narrativa, que escapa a todas as narrativas já formadas. O que demanda uma nova narrativa, ou que desafia a narrativa. Real – aquilo que está já ali sem ser apreensível e que nos apreende sob o modo do acidente, do lapso, da surpresa, da gague, da pane, da afasia, do silêncio ou do grito” (Comolli, 2004: 213). Do original: “Le réel, ce serait alors cette part du monde qui n’est prise dans aucun récit, qui échappe à tous les récits déjà formés. Qui demande un nouveau récit, ou qui met le récit au défi. Réel – ce qui est déjà là sans être saisissable et qui nous saisit, nous, sur le mode de l’accident, du lapsus, de la surprise, du gag, de la panne, de l’aphasie, du silence ou du cri”.

relação imagem e violência. De acordo com o teórico e cineasta, o que caracteriza o cinema é justamente uma operação de castração do olhar, de regulação e de constrangimento – tanto pela função que o plano tem de selecionar o que deve ser visto e de cortar o que não deve ser, quanto pelas condições objetivas da sala de cinema, que levam o espectador a uma perda de sua autonomia¹⁶. O lugar do espectador de cinema é um mau lugar por uma espécie de violência que este dispositivo opera sobre o olhar e sobre o corpo do espectador. No entanto, em contrapartida, é justamente esse mau lugar que lhe permite um exercício livre do olhar, que precisa de certo modo “compensar” esse lugar de desconforto nos corpos daqueles que podem se mover e se comunicar livremente – os corpos exibidos na tela. É essa condição primeira de violência que permite ao espectador uma certa distância da imagem (dotada, então, de um exterior, de uma alteridade) e um exercício de liberdade posterior. Já os regimes espetaculares operam de modo inverso: eles oferecem primeiramente a liberdade de tudo ver (qualquer objeto, qualquer corpo e em qualquer situação) e de vê-los *por inteiro*. No entanto, ao oferecer essa maestria e controle sobre o próprio olhar e sobre o que é visto, o espetáculo das visibilidades exerce uma dupla violência sobre o espectador: ao oferecer-lhe uma imagem sem intervalo, sem distância, sem exterior, sem alteridade – já que tudo se encontra visível ou passível de ser visto – e ao submeter os corpos filmados à desapropriação e à humilhação. Deste modo, já que “não se olha e nem se filma impunemente” (Comolli, 2001b: 130), o autor estabelece mais uma relação da imagem com a violência.

3. Considerações em torno de *Jardim Ângela*

O filme *Jardim Ângela*, de Evaldo Mocarzel (2006), acompanha de perto as atividades de um grupo de jovens-realizadores durante a produção de um vídeo sobre alcoolismo, por ocasião de uma oficina dada pelo diretor no bairro Jardim Ângela (periferia

¹⁵ Do original: “en ce que l’art touche au réel – qui est sans fond – tandis que le coup est à lui-même et dans l’instant son propre fond”.

¹⁶ Comolli esteve em Belo Horizonte no final de 2005, por ocasião de uma Cátedra promovida pelo Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares (IEAT – UFMG) e um ciclo de debates promovido pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação. Já no primeiro encontro com o teórico, em 25/10/2005, discutia-se sobre o modo como o cinema convida o espectador a uma regressão à infância: na sala de exibição, o espectador é colocado na situação de um bebê que não fala, não anda e cujo corpo é bem menor do que o mundo que se encontra à sua volta. No entanto, afirma Comolli, ele não perde jamais a consciência de que é adulto.

de São Paulo). A oficina foi organizada pela Associação Cultural Kinofórum¹⁷ e visa a uma democratização do acesso aos meios de produção audiovisual, capacitando os jovens a operarem os equipamentos de captação e tratamento de imagens (câmeras, microfones, ilhas de edição, etc.) e criando oportunidades para que eles possam desenvolver seus próprios trabalhos. Trata-se, portanto, de um filme dentro de um outro filme: Mocarzel filmando os jovens que filmam.

Apesar do filme tratar de atividades coletivas, apenas dois personagens ganham relevo: Dinalva e Washington. Porém, é ele quem roubará a cena e se tornará o protagonista do filme de Mocarzel. *Jardim Ângela* pode ser considerado um filme sobre o imaginário de Washington, rapaz de 18 anos cuja história é marcada pela violência. Logo no início, ao ser perguntado sobre o tipo de filmes que gosta e qual o ator preferido, Washington responde a Mocarzel que gosta de filmes de ação e que seu ator favorito é Zé Pequeno (personagem traficante do filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles – 2002), afirmando ainda que *Cidade de Deus* é um filme maravilhoso porque mostra bem os motivos que levaram ao personagem a ser o que era.

Essas palavras iniciais parecem ecoar em toda a figuração construída para Washington em *Jardim Ângela*. É ele quem sugerirá fazer um videoclipe do grupo Facção Central, cujo CD, afirma um outro participante, “se espremer sai sangue”. É Washington quem conduzirá o “filme de ação” que o grupo realizará mais tarde sobre o bêbado e que Dinalva considerará “um filme terrorista”, se recusando a aceitá-lo como uma representação legítima do universo da periferia. É também ele quem atuará desempenhando o papel do assassino do pai alcoólatra e quem vai, aos poucos, narrar uma relação de grande intimidade com a violência.

Por estes motivos, o encontro do cineasta com Washington poderia ser marcado, em alguma medida, por uma tensão, já que esse jovem não se encontra exatamente do lado daqueles que sofrem a violência (apesar de algumas passagens permitirem situá-lo também aí, como por exemplo, ao saber que ele levou um tiro pelas costas e que seu pai foi assassinado), mas sim daqueles que poderiam nos oferecer alguma ameaça, como veremos mais a seguir. No entanto o que ocorre é justamente o contrário: o filme promove uma

¹⁷ Para outras informações sobre o projeto, acesse: www.kinoforum.org.

espécie de “encantamento” por esse imaginário violento, cede-lhe todo espaço para performar, livremente, a sua relação com a criminalidade e com a morte. Se por um lado, o filme abre-se ao desejo do rapaz de entrar no jogo do cinema, imprimindo no filme tudo o que sua experiência de vida lhe modelou, tanto de graça, quanto de sombra¹⁸, isso se passa sem problematizações, sem questionamentos, fazendo coincidir o que é pensado ou imaginado sobre a violência e o que é vivido ou produzido efetivamente na interação com os outros colegas da oficina e com o cineasta.

O filme todo é bastante incômodo para o espectador, incapaz de se projetar no corpo deste personagem (afinal, como nos projetar em um corpo que fala barbaridades com tanta naturalidade e, em um determinado momento até atira em direção à câmera, dizendo “você está olhando demais”, como se atirasse em nós?), mas algumas passagens nos parecem particularmente incômodas. O fato de Washington gostar de filme de ação e da música do grupo Facção Central, por exemplo, dá uma outra dimensão ao fato dele ser o diretor do vídeo que se tornará “terrorista” e ensinar ao ator, por exemplo, como espancar a outra personagem. Redimensiona também o fato dele ser o intérprete da música e personagem que vai assassinar o próprio pai; Washington nos diz no início do filme que aquela música “mexia com ele” e que seu pai também era alcoólatra. Ora, como não pensar que o que ele expressa no filme não é, no fundo, os seus desejos mais íntimos? O que acontece é uma fusão entre o que ele gosta de ouvir e ver, a sua biografia pessoal e a sua performance para o vídeo da oficina.

O que impressiona é que os depoimentos de Washington são extremamente contundentes e o filme acolhe seus detalhes com a mesma naturalidade aterradora em que são contados. Ele narra quando foi acertado pelas costas por um “patrão da quebrada” [traficante da região], descreve situações de tortura e de fuga da polícia, fala de como é fácil ganhar dinheiro com o tráfico de drogas, etc. Mas em várias passagens Washington fala de modo irônico e zombatório sobre situações de extrema crueldade, como quando conta como sua gangue fez para punir um “ganso” [olheiro da polícia que se infiltra entre a quadrilha, com o intuito de obter informações para armar uma emboscada], colocando fogo em seu corpo vivo – “ele ficou se arrastando igual cobra no chão: aaai, aaai!” –, ou ainda, quando relata um outro caso sobre um homem que foi morto com uma escova de dentes

¹⁸ Cf. COMOLLI (2001).

enfiada à força em sua orelha, enquanto era segurado por quatro pessoas que também se incumbiam de abafar os gritos com um travesseiro. Apesar de não estar mais trabalhando para o tráfico, Washington afirma que o que levou a sair foi a iminência da morte, já que dos oito ou nove companheiros de tráfico só dois ainda estavam vivos. Não saíra exatamente por considerar que algo da sua atitude não fosse correto ou socialmente defensável. Tudo é minuciosamente descrito enquanto a câmera filma seus gestos e palavras de modo econômico e “neutro”, com um plano estático, confortável e a uma razoável distância, sem questioná-lo, interrogá-lo ou pressioná-lo. No fundo, o que gostaríamos era de cercear a sua liberdade de tudo dizer e de dizer *daquela* forma, como se quiséssemos impedi-lo de performar seu imaginário com tal abertura. Apesar de estarmos no mau lugar de espectadores, não queremos, entretanto, nos projetar naquele corpo; ao contrário, gostaríamos que ele fosse colocado também, por assim dizer, no nosso mau lugar. Mas o filme não o faz. E é justamente esse gesto que nos põe em contato direto com a violência e oferece-nos uma experiência de alteridade tão radical. O corpo-a-corpo do filme com a violência inclui também a nós nesta relação.

No final das contas, o que era para ser um filme sobre um grupo que faz um vídeo sobre o filho de um alcoólatra se tornou o próprio vídeo sobre o filho de um alcoólatra. Não há uma separação nítida entre o que é o filme de Mocarzel e o filme conduzido por Washington. Ao final de *Jardim Ângela*, inclusive, as imagens captadas pelos jovens e aquelas captadas pela câmera de Mocarzel são editadas indiscriminadamente, de modo que não há mais distinção entre o eu-lírico do rap, o personagem assassino e Washington a dirigir o vídeo ou dar depoimentos para Mocarzel. Um exemplo: quando nos momentos finais do filme, ouvimos a letra do rap dizer “Foi na época da escola que ele mais me batia/ Um puta sol e eu de manga comprida escondendo as feridas/ Até que um dia, por mais que fosse constrangedor/ Mostrei os machucados para o professor (...)”, vemos as imagens das cicatrizes do próprio Washington, resultadas do tiro levado pelo traficante e de uma cirurgia decorrente de uma posterior inflamação, mostradas por ele durante um exercício da oficina. Intercaladas a elas, vemos Washington encenar o jovem assassino com uma arma de brinquedo. Enfim, as fronteiras entre ficção e documentário são apagadas por completo e Washington se torna, assim, o personagem descrito pelo rap.

Não podemos afirmar, entretanto, que *Jardim Ângela* se constitui como mais uma representação da violência que apaga por completo as nuances da vida social que animam a vida na periferia. Se isso foi feito muitas vezes pelo cinema de ficção, reduzindo os habitantes da periferia a uma adesão inevitável à barbárie ou a uma redenção pela arte¹⁹, esse não é o caso de *Jardim Ângela* no domínio do documentário. O filme não transforma aquele espaço em um lugar de barbárie e iniquidade, a começar pela expressividade da personagem Dinalva, que resiste bravamente aos embates com a violência e ainda consegue desenvolver uma postura otimista em relação ao problema, bem como as outras garotas que também faziam a oficina, ao questionarem vivamente a postura de Washington. Essas garotas nos mostram com convicção de que há sim na periferia outras dimensões que ultrapassam a dimensão da violência e que escapar da criminalidade e do tráfico de drogas pode ser, algumas vezes, uma questão de coragem. Por outro lado, os personagens também não aparecem redimidos pela arte: nem pelo rap, nem pelo audiovisual. Ao contrário, *Jardim Ângela* mostra bem como a apropriação da arte pode expressar o mesmo discurso repudiado pela comunidade, fixando ainda mais sentidos negativos e estereotipantes, em vez de contestar as representações usuais que associam de modo fácil a violência à vida no morro. A arte não apenas não salva, como pode desdizer completamente a compreensão que os sujeitos fazem de si próprios.

Sem nenhuma pretensão de estabelecer ou afirmar se o filme se constitui ou não de imagens violentas, tal como caracterizadas por Mondzain e Nancy, e sim na tentativa de refletir sobre o modo pelo qual o filme versa sobre o assunto da violência, acreditamos que *Jardim Ângela* permite sim um exercício do ver e abre várias possibilidades para um julgamento a respeito da discussão que ele empreende sobre a violência e a sua relação com as imagens. Sobretudo pelo fato de o documentário colaborar para nos deixar no mau lugar

¹⁹ Ismail Xavier afirma que houve uma alteração do tom dado à temática da pobreza no cinema de ficção brasileiro, “cuja pauta até 2000 havia acentuado o comportamento destrutivo de figuras reduzidas à impotência ou atores de uma violência descomposta, fora do lugar” (2004: 6). As representações do universo da favela oscilavam entre dois extremos bem definidos: o da violência de um lado, aprisionando os sujeitos que não podem escapar daquilo que inevitável e, de outro, a arte, única alternativa possível para uma “redenção” destes sujeitos. Assim, o cinema acabava por mostrar a vida no morro reafirmando apenas esses “pólos radicais de conflito, expulsando os meios tons e os que vivem a rotina da vida” (2004: 7). Já o tom do cinema posterior ao ano 2000 tenderia ao que ele chama de *afirmação do sujeito*, de modo que o personagem passa a ser “ator social não isento de contradições, em consonância com os valores dissidentes que encarna” (2004: 6). Assim, as figurações dos personagens passam a ser mais nuançadas do que aquelas marcadas pelo binômio violência ou arte.

de uma relação conflituosa com aqueles que nos ameaçam e que, em outras situações, tentaríamos a todo custo evitar.

4. Considerações finais

A relação entre imagem e violência é marcada muitas vezes por ambivalências e contrastes. A partir das proposições de Marie-José Mondzain, Jean-Luc Nancy e Jean-Louis Comolli, buscamos evidenciar que esta complexa relação está mais ligada ao modo pelo qual as imagens convocam um determinado olhar do que ao conteúdo figurado por elas. Vimos que os autores atribuem uma questão política a esta relação, uma vez que consideram que a imagem que exerce uma violência contra o olhar atinge, em alguma medida, os elementos que fazem parte da própria existência dos sujeitos e da vida em comum. A experiência que as imagens proporcionam ao sujeito espectador, para ser de liberdade, precisa ser também de alteridade, reenviando-os a um exterior e preservando a boa distância necessária a um trabalho do olhar. Essa distância, ou intervalo, é o que permite um julgamento crítico em relação às imagens.

A partir de uma breve análise do documentário *Jardim Ângela*, percebemos que o filme promove uma fusão problemática entre o personagem Washington e as imagens que ele consome e com as quais se identifica. Deste modo, em um determinado nível, poderíamos afirmar que há uma aniquilação fusional deste personagem com as imagens com as quais ele comunga. Há um tal grau de identificação e de incorporação, por assim dizer, que não percebemos mais distância alguma entre o que ele experimenta em termos de formas simbólicas e o que ele vive efetivamente; ao contrário, o que se tem é uma adesão imediata que parece apagar qualquer liberdade de discernimento. Isso é o que concluímos a partir do lugar construído para o personagem na escritura fílmica de Mocarzel.

No entanto, em um segundo nível, a relação que nós estabelecemos com o filme *Jardim Ângela* não poderia ser considerada em tal grau de incorporação. O filme não consegue promover uma identificação tão intensa e imediata entre nós e os corpos que ele filma – sobretudo o de Washington, que é quem ganha centralidade na narrativa. Ao contrário, preservamos uma certa distância com este outro. Mas uma distância que não parece ser nem da ordem do afastamento completo (que aparta o outro de mim, com o qual

não preciso me relacionar), nem de uma distância mínima necessária a uma convivência forçada (distância quase intolerável quando se trata de ter que suportar a diferença). Trata-se antes de uma distância que possibilita uma experiência de alteridade, não de todo harmoniosa, é certo, mas que envolve afetos, valores, sensações e o reconhecimento de uma outra realidade tão legítima quanto a nossa. Neste contato com a diferença possibilitado pelas imagens e sons organizados significativamente pelo filme, parece existir espaço suficiente para produzimos um ajuizamento crítico não apenas acerca da violência, mas acerca da nossa situação e daquilo que reconhecemos como sendo o nosso lugar.

5. Bibliografia

- BENTES, Ivana. Retóricas do nacional e do popular: redenção da miséria pela arte. In: *Estudos de Cinema: Socine II e III*. São Paulo: Annablume, 2000. pp.66-74.
- _____. Estéticas da violência no cinema. Publicado originalmente in: *Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – UERJ. ANO 5, n.1, 2003. pp. 217-237. Disponível em: http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteudo_ibentes.htm. Acesso em: 05/08/2006.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001.
- COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. In: forumdoc.bh.2001 – 5º Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo. Belo Horizonte, Filmes de Quintal / Fafich: 2001a. pp. 99-108. (Catálogo de festival).
- _____. Cinema contra o espetáculo. In: forumdoc.bh.2001 – 5º Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo. Belo Horizonte, Filmes de Quintal / Fafich: 2001b.pp. 127-130. (Catálogo de festival)
- _____. *Voir et pouvoir - L'innocence perdue: cinema, télévision, fiction et documentaire*. Paris: Verdier, 2004.
- _____. A última dança: como ser espectador de *Memory of the camps*? In: *DEVIRES – Cinema e humanidades*. Belo Horizonte: FAFICH, n.3, v.1, jan-dez/2006. pp. 8-45.
- DELEUZE, Gilles. Platão e o Simulacro. In:_____. *A lógica do sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998. pp. 259-271.

- HAMBURGER, Esther. Políticas da representação: ficção e documentário em *Ônibus 174*. In: MOURÃO, Maria Dora, LABAKI, Amir (orgs). *Cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.
- _____. Política da Representação. In: *Revista Contracampo*. Rio de Janeiro: UFF, v.8, 2003. Disponível em: www.revcom2.portcom.intercom.org.br/contracampo/ojs. Acesso em: 05/08/2006.
- MONDZAIN, Marie-José. Le lieu critique. In: _____. *Le commerce des regards*. Paris: Le Seuil, 2002.
- _____. La violente histoire des images. In: _____. *L'image peut-elle tuer?* Paris: Bayard Éditions, 2002. pp.7-60.
- NANCY, Jean-Luc. Image et violence. In: _____. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003. pp.35-56.
- PAZOS, Antonio J. Baladrón. A violência da publicidade na televisão. In: *Líbero: revista acadêmica do Programa de Pós-graduação da Faculdade Cásper Líbero*. Ano VII, n. 13-14. 2004. pp. 64-71.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Philosophie des images*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- XAVIER, Ismail. Humanizadores do inevitável. In: *Sinopse: revista de cinema*. São Paulo: ECA-USP. n.10, ano VI, dez./2004. p.6-15.

6. Filmografia

- MEIRELLES, Fernando (2002). *Cidade de Deus*. Brasil, cor, 130 min.
- MOCARZEL, Evaldo. (2006). *Jardim Ângela*. Brasil, cor, 71 min.