

# Imagens da violência e violência das imagens

por Maria Rita Kehl

Devo abordar o assunto a partir de uma afirmação categórica: toda imagem tem um potencial de violência. Agora trato de me explicar. A imagem tem um poder comunicativo extraordinário. Se todo signo ocupa o lugar de uma coisa ausente, a imagem é o que mais se parece com a presença da coisa. Quanto mais mimética a imagem, maior este poder. Se ele existe na pintura figurativa e na fotografia, por exemplo, o que dizer do poder de representar o real das imagens cinematográficas? Estamos diante de pessoas vivas, agindo e falando como nós, em ambientes que, a depender da intenção do cineasta, podem ser idênticos aos que conhecemos. O crítico pode – aliás, deve – problematizar as pretensões naturalistas no cinema; mas não se pode minimizar o impacto desses filmes sobre o espectador. A imagem cinematográfica trabalhada segundo uma perspectiva realista é o que mais se parece, para quem a assiste, com a tradução exata de aspectos da vida.

Qual a violência desse impacto? A violência própria de todas as formações do imaginário. O imaginário é o terreno psíquico das significações estáveis. A imagem traduz a coisa como se fosse a expressão da sua verdade. O imaginário, escreveu Freud em um texto sobre o inconsciente, é o campo das “primeiras e verdadeiras relações de objeto”. Forma-se antes que o contato dos humanos com o real seja mediado pela palavra. Se o real nos invade de forma traumática, as representações imaginárias são os recursos mais primitivos que desenvolvemos para aplacar esta invasão. Elas nos fornecem uma matriz de “compreensão” (aspas necessárias) anterior ao pensamento; para o resto da vida, diante de imagens familiares, sentimo-nos confortavelmente dispensados de ter que pensar. Como se elas nos apresentassem a plenitude do real dispensado tanto de seu caráter de enigma quanto de seu efeito traumático; o real traduzido em imagem de si mesmo. O imaginário, nesse sentido, nos dispensa da falta. Da falta da coisa e da falta de verdade. É o campo da certeza e das ilusões totalizantes.

Não é preciso dar um passo muito grande para entendermos que o imaginário é o campo sobre o qual ergue-se a fortaleza protetora do narcisismo. É campo das identidades que sustentam a miragem do ‘ser’. O campo em que se constituem, por efeito de espelhamento, todas as identificações humanas. Ou seja: não é possível dispensar o imaginário. Não dá para viver no mundo sem acreditar, na maior parte do tempo, que as coisas ‘são como são’, isto é, são como se apresentam imaginariamente a nós. Não dá para viver na ausência de sentido, no arbítrio do significante, na pura dimensão simbólica – que por sinal é a dimensão fundamental do pensamento. O imaginário é essencial ao funcionamento psíquico. Por outro lado, também não é possível viver sob o domínio absoluto de seu efeito totalizador.

Isto porque o poder reconfortante da imagem é diretamente proporcional à sua violência. Pois no terreno em que as coisas ‘são como são’, só resta ao homem conformar-se com elas. No terreno em que o pensamento é dispensado, diria Hannah Arendt, os homens tornam-se dispensáveis; e onde os homens são dispensáveis, a violência domina com facilidade o laço social. Refiro-me à violência gratuita, à violência como forma predominante de reação à presença do outro, diante das divergências e dos conflitos que o outro nos traz; se o imaginário é o campo que estrutura a fortaleza do narcisismo do ‘eu’, a relação com o outro nos termos do imaginário fica inevitavelmente paranóica. Na sociedade do narcisismo, o outro representa sempre uma ameaça de invasão. Quero reter esse aspecto fundamental: em uma sociedade que se organiza predominantemente pela lógica das imagens, a relação com o outro fica marcada pela paranóia.

O outro aspecto da violência do imaginário é a violência como expressão do sentimento de impotência, de inutilidade dos homens diante da realidade que se apresenta como

totalitária pela força da imagem. A facilidade com que a imagem nos apresenta uma versão do real é diretamente proporcional à opressão que este real imaginarizado, desprovido de contradição, produz em nós.

Escrevi que não é possível viver sob domínio absoluto do efeito totalizador da imagem. Se todas as dimensões da vida social nos fossem apresentadas como fatos consumados, sob a ótica do que ‘é porque é’, o conformismo que se produziria seria tão avassalador, tão opressivo, que tornaria obsoleta a criatividade dos homens. Seguindo um pouco mais a trilha aberta por Arendt, o homem diferencia-se da natureza em função de sua infinita capacidade de criar, de “dar origem ao que não existe”, de inaugurar o novo. A natureza conserva, reproduz, perpetua; o homem, esse desnaturado, inventa, inaugura. Em um mundo estabilizado pela força da imagem, não há o que inaugurar.

Por isso, em todas as sociedades, o poder se vale do espetáculo para se consolidar nos corações dos súditos. O espetáculo é muito mais eficiente, para estabilizar o poder, do que as armas. Ele é capaz de dotar o poder de visibilidade, torná-lo convincente, consistente, *necessário*. Dos césares romanos aos monarcas absolutistas, de Hitler a Stálin, de Bush a Lula, o poder sempre dependeu de uma boa dose de espetacularização, de uma grande produção imaginária para se estabilizar, apesar da incompatibilidade entre o fascínio da publicidade e a aridez da negociação política. Ou melhor: por isso mesmo.

Em todas as épocas, o poder se faz representar em imagens; mas nossa época é a única capaz de produzir imagens em escala industrial, com possibilidade de difusão planetária. A única capaz de produzir imagens para todos os fenômenos da vida social, imagens simultâneas aos acontecimentos, traduções do real editadas e emitidas tão depressa que imagem e real, trauma e sentido, se confundem na percepção do espectador. Em todas as épocas, o poder se traduz em imagens, mas nossa época é a única em que o eixo central do poder, que já não é a política, mas o capital, concentra-se sobretudo nos pólos de produção e difusão de imagens.

A imagem é capaz de proporcionar, aos pobres humanos desamparados no reino arbitrário da linguagem, pelo menos

duas modalidades de gozo. O gozo do sentido, que se dá no momento em que a errância do significante se detém no encontro com a imagem da coisa. O gozo do sentido explica porque o sonho e a fantasia têm para a psicanálise o estatuto de ‘realização de desejos’. É que o desejo não se realiza no encontro com um objeto real, mas em sua representação. A representação do desejo pelo significante já seria suficiente para sua realização; mas o encontro com a imagem potencializa este pequeno gozo, fornece-lhe uma consistência de coisa, uma aparência de verdade que é confortadora e extremamente prazerosa. “É isso!”, diria com júbilo o sujeito do desejo ao encontrar sua representação imaginária.

O outro tipo de gozo proporcionado pela imagem, que é um desdobramento do anterior, é o gozo da identificação. Escrevi logo acima que o imaginário é o campo da construção das ilusões identitárias, que se formam pela via das identificações. A identidade é uma ilusão que nos sustenta. Ninguém é ‘idêntico’ a si mesmo, nem ao conjunto de significantes que o representa – nome próprio, profissão, gênero etc – mas a constituição de um campo de identificações estável resolve, ainda que precariamente, nossas interrogações sobre o ‘ser’. O imaginário é o campo das identificações. A presença do corpo do outro, do olhar, das expressões do outro, é mais impactante para o psiquismo do que nossa própria existência. A imagem do outro “existe” para mim mais do que eu mesma. Por isso, ela desperta ciúmes, escreveu Lacan; um ciúme ‘existencial’, que não se confunde com o ciúme que sentimos ante a iminência de perda de um objeto de amor. Ciúme de nossa própria imagem, ofuscada pela presença da imagem do outro. O movimento seguinte, reparador dessa perda, é a identificação. “Sou este!”, sente o pobre ‘eu’, desestabilizado diante da força da imagem de um outro.

Se isso ocorre na relação cotidiana com nossos semelhantes, que dizer da relação com as imagens fulgurantes produzidas pela indústria cultural? As imagens do cinema, da televisão, dos *outdoors*, se apresentam a nós revestidas de uma outra espécie de ‘aura’, que não se confunde com a aura que emana das obras de arte. No eixo da produção, a imagem industrializada é mercadoria, revestida do brilho do fetiche sob o qual se oculta a mais valia, tempo de vida expropriado

aos homens que trabalharam para produzi-la. No eixo do consumo, a aura dos objetos da indústria cultural é produzida por efeito dos milhares, milhões de olhares que estes objetos atraem. Ao contrário da experiência solitária que o encontro com uma obra de arte, em sua estranha singularidade, pode proporcionar, o encontro com um objeto da cultura industrializada nos remete diretamente ao espaço onde ‘todos’ estão. O valor de uma imagem é diretamente proporcional a esse efeito de ‘covalidação’ social de seu poder de verdade. Ver o filme que ‘todos’ estão indo ver e assistir à telenovela de maior Ibope não são apenas meios de inclusão do anônimo habitante da sociedade de massas nos termos imaginários que regem a vida social. São também os meios através dos quais se produzem elementos para as identificações que homogeneízam subjetivamente a sociedade. A identificação com a imagem industrializada é uma forma ampliada do mesmo gozo fálico que participa dos outros processos de identificação. Ampliada, porque a imagem que atrai os olhares de ‘todos’ funciona como semblante do poder.

São nossos olhos, multiplicados aos milhares, que fazem a aura da imagem industrializada. Ela nos fascina na exata medida em que reproduz nossa alienação.

Antes de entrar diretamente na questão do cinema brasileiro, vale uma ressalva: nem toda imagem industrializada opera da mesma maneira. Pensemos no cinema de Jean-Luc Godard, por exemplo: ele trabalha as imagens a partir de outra lógica. Em Godard, o gozo estético promovido pela imagem cinematográfica não é da mesma ordem da produção de identificações; ele parece, aliás, trabalhar propositadamente contra o jogo de espelhos que propicia a identificação, sobretudo nos filmes produzidos do final da década de 1990 e no início dos anos 2000. A recusa em apresentar os atores em close, a parca iluminação da maior parte das cenas, o atravessamento entre as falas e as imagens, que nos impedem de saber ‘quem diz o quê’, são recursos, a meu ver, contrários aos mecanismos de identificação do público com os personagens. Aliás, quem são os personagens dos filmes mais recentes de Godard?

Arrisco dizer que em Godard as imagens não são compostas de acordo com as leis de plena visibilidade, de produção de sentido, de efeito de realidade, que regem o

imaginário; em Godard as imagens têm função simbólica. São como significantes que se combinam de modo a produzir não significação, mas enigma. Os filmes de Godard teriam maior parentesco com a pintura abstrata do que com a figurativa.

Uma outra ética da imagem é possível no cinema – como também já provou Glauber Rocha. Mas esta não é certamente a ética da grande indústria cinematográfica, a ética do ‘bom encontro’ entre a arte e o capital.

O cinema brasileiro desse início do século XXI é talvez o cinema mais potente que o país já produziu, não só em termos da potência das imagens mas também em termos de seu impacto sobre a vida social. São filmes que tematizam a miséria, a violência urbana, a exclusão, a corrupção das elites, a injustiça, os abusos de poder, a privação dos direitos humanos mais elementares etc. Filmes que buscam, com maior ou menor humor, com maior ou menor dramaticidade, alertar a sociedade para esses problemas. Ou que procuram, no mínimo, contribuir para torná-los pensáveis, para incluir a violência da miséria no mapa imaginário do Brasil das elites – quer dizer, das elites que vão ao cinema.

A maior parte desses filmes tem forte repercussão nacional e internacional. Não vou reduzir toda essa filmografia ao rótulo de “cinema de denúncia”, nem gosto da expressão “cosmética da fome”, cunhada pela Ivana Bentes, porque a qualidade artística dessa safra de filmes ultrapassa estes clichês – os melhores deles, por sinal, não representam a miséria maquiada. Talvez até enfatizem demasiadamente o horror. O que pretendo é discutir o efeito problemático de se discutir a violência utilizando predominantemente as imagens da violência.

Temo que os filmes que espetacularizam a violência dificultem a discussão que pretendem implementar. No Brasil, além da forte penetração do cinema norte-americano, estamos há 30 anos sob a influência do ‘padrão Globo de qualidade’. Ambos tornaram o público extremamente exigente quanto ao ‘realismo’ das obras, e terminaram por afastar os cineastas da busca de outras possibilidades experimentais no trato com a imagem. A ‘realidade’, no cinema contemporâneo, tem que passar toda pelo crivo da visibilidade. De acordo com essa lógica do espetáculo, diríamos (pensando em Guy Debord) que só faz parte do ‘real’, só existe, o que se dá plenamente a ver. A realidade humana é sempre efeito da linguagem que

Carandiru

utilizamos para abordá-la. “A realidade é uma convenção de luz” foi o título de um trabalho que escrevi sobre o filme *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*, de Hector Babenco, para um curso de mestrado que fiz com Ismail Xavier em 1980. O perigo do abuso das imagens de explicitação da violência é que ele inclui a violência nos termos da linguagem que compõe o senso de realidade normal, cotidiana, da sociedade.

Da década de 80 para cá, foi preciso que o cinema brasileiro apagasse por completo todos os traços de identificação com a estética do Cinema Novo – que também propunha outra ética para a relação entre a imagem e a violência social – para que se tornasse, finalmente, um cinema de massas.

Outro problema da espetacularização da violência, acrescida do tratamento realista da imagem, é que ela desfaz grande parte do efeito ético desses filmes, produzindo alguns ‘efeitos colaterais’ importantes. O mais óbvio é a elevação de nosso patamar de tolerância emocional para com a violência. A exposição exaustiva de nossa sensibilidade a cenas de horror, à visão do sofrimento de nossos semelhantes, à contemplação de corpos maltratados, feridos, destroçados, termina por nos tornar relativamente indiferentes. Cria-se um círculo vicioso: na medida em que nos acostumamos com a exposição às cenas mais tenebrosas, a indústria cinematográfica apela para efeitos espetaculares mais violentos, mais assustadores. É evidente que o efeito de ‘conscientização contra a violência’, se algum dia existiu, já foi substituído pelo efeito de gozo com a violência que pretende denunciar. Além disso, essas imagens convidam o espectador a gozar com a violência; em uma sociedade regida pelo imperativo do gozo, como as sociedades de mercado contemporâneas, o gozo da violência é a resposta mais imediata à violência do imperativo do gozo.

Em segundo lugar, produz-se a identificação do público com os próprios personagens violentos, além de um fascínio inconsciente pelos atos de violência, que ficam associados, a partir dessas narrativas, a características de poder, ousadia, força, coragem, em contextos em que apenas quando se traduzem em atos de violência essas qualidades humanas são capazes de produzir alguma transformação. Seria injusto dizer que o cinema, ou a televisão, produz a violência social que atormenta a vida dos brasileiros. Acho mais apropriado dizer que

participam da mesma lógica que produz esta violência. A coerção econômica que está na base da produção de obras para o cinema e a televisão impede ou pelo menos dificulta que uma outra lógica venha a se instalar. Seriam necessárias mais duas ou três voltas nesse parafuso para demonstrar que a lógica da violência, afinal de contas, é a própria lógica da concentração do capital. Por enquanto, não tenho todos os meios necessários para executar essa pírueta teórica.

Para terminar, quero mencionar rapidamente alguns filmes produzidos nos últimos dois anos nos quais, apesar de não escaparem dos problemas que apontei, percebo algumas tentativas de elaborar uma ética para a abordagem da violência social.

*O Invasor*, de Beto Brant (2001), relativiza o impacto da violência com recursos de ironia. Além disso, tem o mérito de deslocar o foco narrativo, apontando a origem da violência não no submundo de onde o senso comum acredita que ele se origina, mas no campo feroz da concorrência e da ilegalidade entre as elites. O filme de Beto Brant joga uma isca para pegar o espectador incauto. Desde o trailer, somos predispostos a esperar que a violência venha de onde acreditamos que ela sempre esteve: Anísio, o matador de aluguel encenado por Paulo Miklos, aparece em cortes rápidos e ameaçadores, o olho mau, as linhas duras do rosto iluminadas de modo a endurecer o rosto ainda mais, o sorriso cruel, o ‘parabélo’ imaginário apontado para a câmera (o público): cláclá!

Mas a expectativa criada em torno da crueldade do matador de aluguel não se confirma. Uma vez executado o ‘serviço’ para o qual foi contratado, Anísio invade a vida de seus parceiros burgueses, que esperavam poder voltar ao normal depois do crime. Como se mandar matar um parceiro incômodo fosse uma espécie de medida provisória, um estado de exceção a que se recorre em momentos difíceis para depois retornar, sem manchas, às instituições democráticas da vida: família, boates, academia, negócios. Só que não existe mais normalidade para onde voltar: o invasor não invade a vida de seus comparsas para infernizá-los, mas porque quer se tornar um burguês como eles. Como o escravo de Hegel, Anísio volta para ensinar aos empresários (seus senhores) quem eles realmente são.

Tarefa inglória, como toda a pedagogia. Os empresários/matadores não querem se reconhecer no matador que

contrataram. O matador, por sua vez, descobre que a vida de empresário lhe cai como uma luva. Conquista a filha adolescente da vítima. Aparece na firma, sem mais nem menos. Finge que trabalha lá. Vai entrando. Vai ficando. Nós, na platéia, esperamos a continuação da ‘escalada da violência’. Quando é que Anísio vai endurecer o jogo? Quando é que as cabeças vão começar a rolar?

Só que este não é um filme americano. Não é *Cabo do Medo*. Não é *Atração Fatal*. O filme não vai saciar nosso desejo de ver Ivan (Marco Ricca), o empresário arrependido, estourar os miolos do abusado Anísio, nem vai tentar justificar moralmente o nosso impulso assassino. Com muita relutância, começamos a entender que o invasor não é o personagem mais violento do filme. É só o personagem mais feio. É só o mais pobre. A raiz da violência? Está onde sempre esteve: do lado das elites. Na falta de escrúpulos justificada pela lógica do capital. Na impunidade. Na ganância.

Mais, ainda: a violência está, principalmente, no anseio de todos, adolescentes e adultos, pobres e ricos, por um gozo sem limites, sem fim. Não vemos tiros no filme. Não vemos sangue, surras, coronhadas. As cenas mais violentas, mais perturbadoras de *O Invasor*, são as festas a que a adolescente rica leva o novo namorado. Ali, embalada pelo ecstasy, a juventude dos Jardins mimetiza excitada o som e a fúria da cidade, que os seguranças contratados por seus pais suam para manter do lado de fora<sup>1</sup>.

Já em *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles (2002), a matriz da violência foi a ação do Estado, que remanejou à força os favelados da zona sul do Rio de Janeiro, nos anos 60, para despejá-los nos casebres construídos às pressas em um terreno árido, desprovidos das mínimas condições de urbanização, longe dos locais de trabalho dos moradores, sem asfalto, luz, saneamento, transporte. O Estado inventou a Cidade de Deus e radicalizou as condições de marginalidade dos seus habitantes, removidos para lá como lixo indesejável na paisagem da cidade. A origem da violência social é a segregação, denunciada logo nos primeiros minutos de filme. Só que a velocidade da edição das imagens,

mais violenta para a sensibilidade do espectador do que o seu conteúdo (por isso mesmo o filme de Meirelles conquistou as gerações de adolescentes criados pela televisão) nos faz esquecer desse nexo essencial.

Em *Cidade de Deus*, assim como no filme de Beto Brant, a maioria dos assassinatos fica fora do quadro. Mas não é preciso ver corpos mutilados para presenciar o horror. O medo estampado no rosto dos personagens, a crueldade sem limites do Zé Pequeno – que em poucos minutos somos levados a odiar – o choro desesperado da criança condenada a levar um tiro, a pulsação mais que nervosa, aterrorizada, do filme – um filme em fuga acelerada, magistralmente tenso – incluem o espectador na violência que pretende demonstrar. A briga entre os dois grupos de traficantes vai ficando tão tensa, tão ameaçadora, que ao final estamos esperando, antecipando a morte do terrível Zé Pequeno. O espectador é engolido pela lógica da violência. Queremos explodir com tudo aquilo. Só a execução do bandido nos redimirá. Ao contrário de *O Invasor*, que por força da ironia impede o gozo da violência, *Cidade de Deus* nos convoca a participar imaginariamente dela. Somos todos exterminadores potenciais de Zé Pequeno. No entanto, sou forçada a parafrasear Eugênio Bucci em sua crônica para o Jornal do Brasil: “(...) que filme magnífico; que vida escrota”.

*Carandiru*, de Hector Babenco (2002), mantém o estilo mais convencional do diretor, desde *Lúcio Flávio* (77) e *Pixote* (80). Fiel à narrativa de Dráuzio Varella, *Carandiru* nos oferece a crítica da opressão temperada por doses reconfortantes de cordialidade. Nos relatos em flash-back dos prisioneiros, a violência institucional nos parece suportável, carregada de afeto, quase doce, até que as cenas do massacre venham cortar nosso barato. Podemos argumentar que a cordialidade ‘humaniza’ os personagens, aproxima os prisioneiros de seu público – o que é verdade. É mais provável que o espectador da classe média se identifique com os bandidos de Babenco do que com os de Meirelles. “Aqui todo mundo é inocente, doutor”, diz ironicamente o veterano Seu Chico (Milton Gonçalves) ao médico recém-chegado.

<sup>1</sup> A maior parte dos comentários a *O Invasor* foram extraídos de um artigo de minha autoria escrito para a revista Época (“O Pedagogo”, revista Época de 21 de abril de 2002).



Carandiru

De fato, parece que o único agente da violência, em *Carandiru*, é o próprio presídio. No final, depois das cenas do massacre, o horror é novamente contrabalançado pela postura olímpica do médico (Luiz Carlos Vasconcelos), antes que o público tenha tido tempo de chorar os mortos. Estranhamente este belo filme, que tem a grandiosidade rara de um épico brasileiro, termina colocando um bálsamo na ferida que ajudou a abrir. “A vida é assim mesmo, paciência”, parece nos dizer, sem ironia, o sorriso complacente de Luiz Carlos Vasconcelos ao deixar o presídio, dias depois do massacre.

Por fim, quero mencionar uma produção pernambucana: *Amarelo Manga* (2003), do estreante Cláudio Assis. É um filme que, assim como *O Invasor*, não cumpre o que promete. Frustra nossa expectativa, forjada diante de centenas de filmes semelhantes, de um desfecho violento para as várias situações de tensão que vai nos apresentando. A primeira parte do filme nos faz esperar que o açougueiro ciumento e de maus bofes, Wellington (Chico Diaz), vá passar alguém na sua peixeira: a esposa supostamente infiel Kika (Dira Paes), a amante, o homossexual Dunga (Matheus Nachtergael), apaixonado por ele. O conflito entre a dona do bar, Lígia (Leona Cavalli), e o hóspede necrófilo do hotel, Isaac (Jonas Bloch), também parece que vai terminar em sangue. As coisas não se desenvolvem conforme o esperado. Os personagens não vão ‘às últimas consequências’ com suas ameaças. O anticlímax a que o filme conduz tem um verdadeiro efeito de corte, no sentido psicanalítico do termo, sobre nossa expectativa de gozar com a violência. Em *Amarelo Manga* se encontra uma proposta, talvez ainda um tanto tímida, de abordar a violência social a partir de uma outra lógica, que dispensa o gozo do espectador diante das tradicionais cenas ‘de ação’, cuja função é aliviar as tensões produzidas pela narrativa. Nesse filme, a barbárie social não se apresenta sob a forma de tiros e pancadarias, mas de uma estagnação sem esperança e sem futuro na qual todos, personagens e público, são mergulhados.

Não se trata de uma proposta condescendente. A violência fundamental nesse filme é irredutível a qualquer contemporização; ela está na pobreza dos cenários, na sujeira grudada em todas as paredes velhas, na pasmaceira da vida, na expressão vazia dos índios que comem bolachas diante da televisão na

saleta imunda do Texas Hotel. Está na falta de alento dos personagens. “Primeiro vem o dia”, diz Lígia na abertura do filme, antes de abrir mal humorada o mesmo bar sujinho de todas as manhãs. “Aí acontece tudo. E é sem parar. (...) depois chega a noite. Essa é a melhor parte. Depois vem o outro dia. Aí é tudo outra vez...”

Talvez a diferença entre *Amarelo Manga* e os outros três filmes que abordei é que os personagens vivem no centro velho de Recife que, embora caido aos pedaços, faz parte do circuito nevrálgico da cidade. Ao contrário dos favelados da Cidade de Deus, dos habitantes da periferia de São Paulo em *O Invasor* e dos presidiários do Carandiru, os personagens de *Amarelo Manga* pertencem à cidade; estão territorializados. O centro de Recife, aliás, é o grande personagem do filme. Vemos suas cores, sua comida, o falatório nas calçadas, ouvimos a mixórdia sonora de dezenas de rádios ligados ao mesmo tempo em estações diferentes – quase sentimos o cheiro meio podre da cidade, dos restos de lixo do chão misturado com o bafo do mangue. No meio dos destroços da cidade decadente, os personagens conservam um resto de dignidade: eles pertencem à cidade e a cidade lhes pertence. O contraste entre *Amarelo Manga* e os filmes precedentes nos faz pensar se a violência mais insuportável e mais cruel não é a da segregação. Mas este não é um efeito do filme: é efeito da comparação entre este e os anteriores.

Por fim, fica uma sugestão de pauta para um próximo artigo: vale a pena fazer uma análise comparativa entre *Ônibus 174* (José Padilha, 2002) e *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), ressaltando o papel da narrativa jornalística – a televisão naquele filme, os programas policiais de rádio neste segundo – na urdidura da ‘recepção’ em relação aos crimes que aconteceram de fato e foram reconstituídos ficcionalmente por Padilha em 2002 e Sganzerla em 68. É verdade que em *Ônibus 174* a reportagem televisiva contribui com o tratamento realista da narrativa, enquanto o acompanhamento radiofônico em *O Bandido...* de Sganzerla é mais que irônico: é elemento central na construção da linguagem debochada do filme. Mas a comparação se justifica porque ambos os filmes colocam em questão a participação da indústria cultural na disseminação da violência ao fazer dela não um ‘acontecimento’ noticioso, mas um estilo de abordagem da realidade.