

O MOVIMENTO DO SIGNO VIOLÊNCIA NA ESTÉTICA DA MÍDIA MASSIVA

José isaías venera¹

Resumo

Essa investigação analisa os limites da linguagem realista e ficcional na ocorrência do tema violência nos meios de comunicação de massa. Elaborar-se uma discussão teórica com diferentes autores de diferentes áreas, mas que permitem uma discussão em comum, que é o enfoque na linguagem enquanto constituição de uma determinada realidade.

Abstract

This investigation analyzes the limits of realist and fictional language in the occurrence of the theme of violence in mass communication media. It elaborates a theoretical discussion with different authors from different areas, but which enables discussion of a common theme, which is the focus on language as constituting a specific reality.

Palavras-chave

Linguagem; estética; violência.

Key-words

Language; aesthetic; violence.

¹ Mestre em Educação pela Universidade do Vale do Itajaí; professor do curso de Comunicação da UNIVALI e editor responsável da Fundação Genésio Miranda Lins.

O real é aquilo que não é e que eventualmente pensamos dele, mas não é afetado por aquilo que possamos pensar dele (PEIRCE).

Da impossibilidade do real

Diferentes linguagens proliferam nas mídias contemporâneas. Novas técnicas, surgidas no século 20, criam diferentes planos de expressão, o que potencializa formas de dizer e mostrar. Cinema, TV, Internet são meios de comunicação e entretenimento que vêm constantemente proliferando nossos imaginários. E eles não só constituem imaginários, mas nos levam a condição de ver e querer ver o mundo que só é possível através dessas mídias.

Na telenovela **Senhora do Destino** – de Aguinaldo Silva e direção de Wolf Maya –, a trama é dividida entre o bem e o mal e os capítulos que transmitem as cenas de violência (previsíveis) são, também, os que atingem maiores índices de audiência. Nos dois telejornais (RBS Notícias e Jornal do Almoço), tragédia e violência, sobretudo, nas rodovias estão sempre presentes. No filme **Missão impossível 2**, direção de John Woo, que foi transmitido no domingo à tarde (início 13h05m) na programação **Temperatura Máxima**, da Rede Globo, aparece, no desenrolar inicial do filme, cenas de aventura e de violência na perseguição de dois carros numa estreita rodovia que beira um penhasco.

Na telenovela, no telejornal, no filme de aventura e na revista **Veja**, 9 de fevereiro, que dedicou a capa e a reportagem especial a falar do sucesso de **Senhora do Destino**, estão presentes cenas de violência. Em cada uma das programações, além da revista que se configura também como suporte diferenciado, a violência ganha forma e conteúdo diferenciado. Mas, sem considerar, neste primeiro momento, o que caracteriza a linguagem ficcional e realista, há um elemento em comum – o tema violência emerge num plano de significação².

É nesse sentido que, cada vez mais, os estudos de semiótica se apresentam de forma eficaz para a análise de temas e problemas nos estudos de comunicação de massa. Para o espectador ou leitor, o tema violência passa a ser percebido, diariamente, através da mídia (isto não quer dizer que em outros espaços da vida ele não se depare com situações de violência), configurando a violência como um efeito de realidade, sendo que ela aparece em um sistema de signos que tentam representar uma realidade violenta que está ausente (para o leitor ou espectador).

É neste sentido que a epígrafe de Peirce (2003, p.319), que abre o texto, faz sentido. “O real é aquilo que não é e eventualmente pensamos dele, mas não é afetado por aquilo que possamos pensar dele”. Cada tentativa de interpretá-lo é um universo que, cada vez mais, se abre. Essa formulação leva-nos, a princípio, a um problema? Não é o objeto que fala o que ele é (questão ontológica) ou

² Na semiótica de Saussure (s.d.), a relação entre significante e significado gera a significação. Em Peirce (2003), é gerada da relação entre *representâmen*, *objeto do signo* e *Interpretante*.

quem ele é, mas uma linguagem e uma linguagem numa mente que, por fim, diz o que ele é e quem ele é. No caso da comunicação midiática, pode-se agravar esta lógica. A violência transmitida nos telejornais, por exemplo, já aparece “mediada”.

Na reportagem de Guilherme Portanova, transmitida em 12 de novembro, no **RBS Notícias**, a apresentadora Ildiane Silva abre com a manchete: “O fim do feriadão foi trágico nas rodovias. Congestionamentos, acidentes e mortes”. Na reportagem, imagens e narrativas levam os espectadores à “reconstituição” de um recorte daquela realidade. As imagens e a narrativa são, na semiose de Peirce, o *representamen* (signo), já o objeto (objeto do signo) passa a ser a qualidades deste trágico que a reportagem mostra, e o *Interpretante*³ é a cognição produzida na mente do telespectador, que é o conhecimento sobre o conteúdo transmitido.

O objeto do signo, no exemplo acima, aparece como qualidade do trágico (que é o resultado de violência no trânsito), não é o que normalmente se convencionou de “referente” ou a face real do signo, mas sim a idéia num sentido um tanto platônico (Peirce 2003). A lógica traz à tona a noção de *mediação* em Peirce e que difere muito do entendimento de que o signo media uma realidade. Na semiótica, e se apropriando da violência que aparece nos telejornais, as reportagens não são meros mediadores entre uma realidade (que pelo seu estado físico se configuraria como real) e o telespectador (que distante, pode tomar conhecimento de uma violência ausente dele), mas ao mediar, transforma.

Em uma nota (0:15) coberta por Fabian Londero no mesmo telejornal e no mesmo dia, há a mensagem: “A polícia de Joinville investiga a morte de uma mulher com sinais de enforcamento, esta manhã, dentro de casa. O filho dela, de dois anos, dormia no berço. A família disse que ela vinha recebendo ameaças do pai da criança, que se negava a pagar a pensão alimentícia”. A nota configura-se como *representamen*, o objeto é a morte de uma mulher e o *Interpretante* é o movimento produzido na mente do telespectador que estabelecerá um conhecimento ou julgamento sobre o conteúdo transmitido.

Esses dois exemplos ilustram a impossibilidade do real. O real é um objeto primeiro que se apresenta, mas que só pode ser percebido numa semiose em que dependerá sempre de uma mente que o recobre de significado, de tal forma que ele passa a ser aquilo pelo qual pensamos que ele é.

³ Na realidade, é o próprio conhecimento que se define enquanto *interpretante*. Assim, mais do que o conhecimento que virtualmente se projeta na mente do telespectador, a própria reportagem já se configura enquanto um *interpretante*. A reportagem em si já é uma interpretação.

Os limites na linguagem realista e ficcional

Através da linguagem significamos nossa existência. Estabelecemos valores, descrevemos padrões de conduta e damos vazões às paixões e aos dramas humanos. E mesmo que o real passe a ser um primeiro passo de um processo que, por fim, acaba negando-o (há um primeiro plano de expressão que o faz ser percebido), há a tentativa

de descrevê-lo com veracidade (tendo como base nosso sistema simbólico), a fim de compreender a nossa própria existência e, também, de planejar melhores condições para ela. Nessa tentativa de analisar as linguagens pelos quais vêm significando nossos espaços vividos, se configura importante compreender as diferenças de discursos ou gêneros narrativos, seja na literatura, no cinema, na televisão.

Luiz Costa Lima (1993), nos estudos de teoria literária, ao se perguntar o que especifica o discurso ficcional, levanta outra questão importante a esta pesquisa: “O que vale dizer, por que seria arbitrário considerar que, se não há uma substância de que a palavra conseguiria se apropriar, todo discurso é ficcional?” (p. 158). Essa questão leva-nos imediatamente a epígrafe de Peirce, isto porque Lima, ao questionar, sugere que toda descrição passa a ser também uma ficção.

Tendo como pano de fundo a impossibilidade do real, o problema que nos cabe formular é muito mais de diferença de grau do que ontológica. Lima sinaliza esse caminho quando afirma que “o discurso é ficcional é *sui generis* quando suspende a questão da verdade” (p. 159). É diferente, por exemplo, de discursos autorizados em diferentes campos de saber. “A validade de hipóteses funciona para a ciência mas não para a religião; o papel que nesta desempenha a crença ou a convicção interna não vale para a filosofia, cujo aparato de verdade se sustenta na eficácia da problematização oferecida, etc, etc” (p. 158-159).

A narrativa jornalística, com seu método de apuração dos fatos, apresenta a verdade, o que a posiciona numa narrativa realista. Diferente de um filme de aventura (entretenimento) ou de uma telenovela, em que a verdade não é o objetivo central, mesmo que as tramas, algumas vezes, sejam análogas à realidade.

No entanto, no plano estético (que não diz respeito à veracidade da narrativa, mas sim a forma como ela se apresenta), o realismo é a linguagem que melhor estabelece um vínculo de identificação com quem está diante de uma linguagem midiática. Teixeira Coelho, ao analisar o realismo na TV brasileira, no texto “Insuperável e insuportável”, publicado na revista **Bravo!**, de setembro de 2001, apresenta um argumento de Paul Valéry que justificaria a preponderância do realismo: “O realismo, anotou Paul Valéry, é um recurso eficaz para alcançar-se a solidez, o efeito de consistência. Diante do realismo, sinto existir. Sua função é realçar as coisas da vida e do mundo que, sem isso correm o risco de ficar para sempre como sombras turvas de minha imaginação ou de meu delírio”.

Nas tramas de telenovelas, como observou Coelho, o realismo predomina.

O realismo é a razão diária também das novelas da Globo. Em *Porto dos Milagres*, o cenário, as roupas, a seminudez são *como na realidade*. [...] Mas o *realismo do objeto* freqüentemente se choca com o realismo na forma de mostrá-lo e o efeito de realidade se desfaz. As falas dos personagens, por exemplo. A fala realista na TV deveria ser análoga à fala operativa real. Deveria não parecer engendrada, literária.

O realismo na encenação, nas imagens, na trama novelística e sua analogia (conteúdo) com situações que costumeiramente se vive ou se ouve falar que aconteceu, fazem, mesmo em uma programação ficcional, um vínculo direto com o telespectador. “Diante do realismo, sinto existir”. Com essa frase, Valéry leva-nos a concluir que diante dos signos, sinto existir. Diante, por exemplo, da

violência nos programas televisivos, sinto existir. Esse é um bom exemplo de que o imaginário não é irreal. É, apenas, como descreve Coelho, “a representação que esse indivíduo ou grupo faz de si mesmo e de suas relações de existência no mundo. Simplesmente por existir, essa representação é tão real quanto o corpo físico de quem a gerou. É ela que organiza a vida desse indivíduo ou grupo, seus valores, seus projetos, sua produção” (p. 111).

A estética da violência na mídia

As análises no campo da estética permitem investigar tanto os sentidos externos (visão, audição, olfato e paladar) quanto os sentidos internos que, basicamente, são os sentidos pelo qual percebemos, significamos e julgamos o mundo externo, captado pelos sentidos externos. Adauto Novaes (2001, p. 87) retoma esta discussão que é elaborada por Cornélius Agrippa, em sua *Filosofia oculta*, em que o autor identifica quatro sentidos internos, sendo que o primeiro se configura pertinente para a análise dos resultados obtidos nesta pesquisa:

o senso comum, o primeiro que recebe, reúne e aperfeiçoa todas as imagens que lhe são apresentadas pelos sentidos externos; a força ou virtude imaginativa, que retém as imagens que recebeu dos primeiros sentidos e os apresenta a uma terceira natureza ou espécie de sentido, a fantasia, que é a força e potência de supor e pensar, cujo trabalho é, ao receber as imagens, compreender e julgar de que espécie e de que estado provêm para, em seguida, confiá-las à memória, a quarta faculdade dos sentidos. As imagens são, pois, a fonte da memória.

Novaes faz esse resgate da teoria de Agrippa para mostrar que a televisão brasileira privilegia somente a primeira, nestas quatro hierarquias de sentidos. “O senso comum repete: o homem está no mundo. Isso quer dizer que o homem acolhe o mundo e, com ele, todas as ambigüidades, paradoxos, enigmas, promiscuidade: está, portanto, sujeito a todas as paixões” (NOVAES, 2001, p. 87). Para que o percurso que coloca o sujeito na condição de perceber o mundo externo, organizá-lo e atribuir um sentido interno, através dos sentidos externos, e que este sentido possa ser aprimorado e refletido a ponto de se estabelecer um julgamento de espécie e de estado – isto para que o sujeito não fique tão vulnerável às paixões –, depende do tempo e das condições de percepção. É esse tempo e condições para avaliar o conteúdo do que se está percebendo, que se configura contrário à tônica que vem configurando o que se poderia chamar de sociedade midiática.

Beatriz Sarlo (1997), pesquisadora Argentina, vem produzindo contribuições significativas aos estudos de teoria da comunicação. Ela analisa os espaços de sociabilidade jovem e percebe, de forma semelhante, o efeito estético apontado por Novaes. Para Sarlo, a forma como os dispositivos midiáticos vêm elaborando seus conteúdos e formas, não deixa margem para reflexão. Segundo a pesquisadora, a velocidade do movimento de imagens impede que o

telespectador, no caso da televisão, reflita sobre o próprio conteúdo que está assistindo. Aliado a este formato, Sarlo adverte para o fenômeno *Zappin*, que é o efeito desta lógica e estética internalizado no sujeito.

Em *Cenas da vida pós-moderna*, Sarlo comenta sobre o controle remoto exercendo o mesmo poder simbólico que a televisão exerce sobre seus expectadores. Para isso, a autora apresenta quatro leis pelas quais a televisão estrutura sua sintaxe, tendo como base a velocidade e a ausência de silêncio. “A velocidade do meio é superior a nossa capacidade de reter seus conteúdos. O meio é mais veloz do que aquilo que transmite” (SARLO, 1997, p. 58). A velocidade da linguagem áudio-visual da televisão desencadeia uma proposição negativa: “evitar a pausa e a retenção temporária do fluxo de imagens, porque conspiram contra o tipo de atenção mais adequado à estética dos meios de massa e afetam o que é considerado um valor maior – a variada repetição do mesmo” (SARLO, 1997, p. 58).

Desta forma, as proposições de Sarlo têm algo em comum com as de Coelho, que é a construção de uma espécie de ritmo de estética dos meios de massa que impede que o próprio espectador reflita, estabeleça um juízo sobre o que está consumindo. Impede pela velocidade e pela repetição do mesmo (basta analisar a frequência com que se noticiam as tragédias nas rodovias).

Ao observar a dimensão estética em que os programas de televisão vão dando seu tom – pautadas na velocidade –, há, ainda, outro agravante. Para Novaes (2001, p. 86), os discursos de quem pensa o conteúdo dos programas de televisão estão pautados na tentativa de “trabalhar as emoções dos espectadores”. De forma perspicaz ele também observa dois tipos de emoções: “umas depreendidas, finas e sutis, como a alegria, o sorriso; outras são reprimidas, sufocadas, como o medo e a cólera”. E o autor é enfático:

Não é difícil descrever os tipos de emoção e paixão trabalhadas pela televisão brasileira, basta um breve relato dos temas das novelas: ambição (emoção que nasce da cólera), delação, lisonja (que é um tipo de mentira), ódio, vingança, cólera, ciúme, covardia, medo e por fim – o mais comum dos temas –, a violência [...] (NOVAES, 2001, p. 89).

Novaes formula essa importante contribuição e deixa, ao final de seu artigo, a observação de que esses ingredientes definem, agora, “também os telejornais”.

A violência nos telejornais

No jornal *RBS Notícias* e no *Jornal do Almoço*, há, em toda a programação, notícias que apelam para os sentidos decorrentes do medo e da cólera. Foram analisadas⁴ quatorze reportagens e notas, do *RBS Notícias*, sobre violência e cinco delas são de atropelamentos, acidentes e mortes nas rodovias. No *Jornal do Almoço* o espaço para violência nas rodovias reduz, mas unindo com os casos de mortes, há oito ocorrências. Morte em rodovias, crimes e suspeitas de

⁴ Em fevereiro de 2005 foi entregue, ao setor de pesquisa do Centro de Ciências Humanas e da Comunicação (CEHCOM), o relatório da pesquisa “Os limites entre realidade e ficção na linguagem de programas televisivos a partir da recepção de adolescentes”, aprovado pelo Artigo 170 em que consta a decupagem dos telejornais.

assassinado. As outras notícias sobre violência variam entre fuga de presídio, acidentes, estado de saúde, falta de estrutura em UTI, prisões, roubos etc. Violência⁵ é tema que se repete em todas as edições dos telejornais e isto não é novidade. São de notas a reportagens que variam de 15 segundos a 1 minuto e meio, sendo que a maioria são notas. O tema, o mesmo. As vítimas, quase sempre, são anônimas aos telespectadores. O que se tem é uma cadeia de significantes operando sobre o mesmo. E isso exemplifica a primeira das quatro leis da televisão apontadas por Sarlo: “produzir a maior acumulação possível de imagens de alto impacto por unidade de tempo e, paradoxalmente, baixa quantidade de informação indiferenciada (o que oferece, de todo modo, o ‘feito de informação’)”. Qual informação que se pode tirar de repetidas cenas de violência: a sociedade é violenta. Constata-se, aí, um traço do imaginário social.

Missão impossível 2

No cinema não é muito diferente ao que já foi observado. Tanto quanto na televisão brasileira, em que os enredos dos programas exploram exaustivamente sentimentos de cólera – enquanto fórmula espetacularizada de produzir sentimentos no telespectador –, no cinema pode-se também observar este mesmo movimento estético. E bastaria circular pelos filmes comerciais para observar que quase não há exceção.

Numa rápida análise de um filme pode-se perceber que a fórmula de sucesso é explícita. O filme **Missão Impossível 2**, direção de John Woo, é um bom exemplo. O que justifica esta escolha é, primeiro, que a restrição é de 12 anos, segundo que o filme passou, em outubro, na programação **Temperatura Máxima**, domingo à tarde (início 13h5mim), na Rede Globo.

O enredo do filme é puro clichê. O herói é identificado já na primeira cena. Ethan Hunt (Tom Cruise) aparece escalando uma montanha e o espectador pode até sentir náusea pelo ritmo de carrossel das câmeras. A montanha é mostrada como algo impossível de ser escalada, mas o herói consegue. Seu prêmio? Foi interceptado, estando de férias, pelo seu chefe (Anthony Hopkins) e recebe sua mais nova missão. Qual desafio? Hunt tem que recuperar e destruir um vírus (Quimera) mortal desenvolvido pelos alemães e que passou, no desenrolar da trama, para as mãos de um ex-agente (Dougray Scott). O que move a luta pelo domínio sobre o vírus é faturar alto com a venda da fórmula do antídoto para grandes fabricantes de remédios. No meio desse enredo tem a ex-namorada (Thandie Newton) do vilão que, a princípio, é ladra e, pelo bem da “humanidade”, resolve ajudar a salvar o mundo e termina como namorada do herói.

Herói. Vilão. Mocinha. O bem, o mal, muita aventura e um pouco de romance para comover os corações, são as grandes atrações. Não há o que refletir, não há dúvidas quanto à posição dos personagens e quem deve ser punido. O que move, então, o interesse em assistir a este enredo simplificado de filme?

⁵ A partir do livro **Sociedade, Mídia e Violência**, de Muniz Sodré, entende-se que a violência pode se manifestar de cinco formas: violência anônima, violência representada, violência sociocultural, violência sociopolítica e violência social (Sodré, 2002).

O vírus é mortal, uma ameaça à humanidade. Ameaça à vida produz ira, fúria, raiva (emoção que nasce da cólera). Ter o domínio do vírus significa faturar alto. Novamente estamos diante da exploração de emoções provindas da cólera que, neste caso, é a ambição. A ladra é seguida pelo herói numa estreita rodovia que contorna um penhasco. O que deveria ser apenas um contato inicial, passa à perseguição em alta velocidade que coloca os dois motoristas, por diversas vezes, a beira da morte. O desfecho foi o carro da bela ladra, após um abrupto desvio, parar com a metade do carro já no penhasco e o herói a salvando. Situações de morte produzem medo. Medo é uma sensação reprimida, enquadrando-se nas descrições de Novaes (2002) e que, como bem identificou o autor, são ingredientes que atravessam a televisão brasileira e, nesta nossa análise, serve também para analisar outros produtos de alcance massivo.

Diante de um enorme perigo (espalhar o vírus), envolvendo a ambição de lucrar alto com a venda de seu antivírus, as cenas de violência espalhadas em todo o filme se justificariam. Perseguições em rodovias, tiroteio, lutas, suicídio, assassinatos etc. Toda a brutalidade e a violência assistida é passiva de emoções surgidas do medo e da cólera, o que o torna um filme com enredo tão simples ser, ao mesmo tempo, tão assistido⁶.

Velocidade e repetição do mesmo

Beatriz Sarlo indica que *zappear* é, além do uso da técnica (controle remoto), um aprendizado do espectador, que é, basicamente, pautado em assistir televisão e, automaticamente, assimilar a sua linguagem. Ou seja, a autora apresenta as leis que direcionam a linguagem televisiva, sendo pautada no acúmulo de imagens, na velocidade, na ausência de pausas e na montagem ideal.

Para além do tipo de violência que aparece nos telejornais analisados, é possível observar que há um acúmulo de imagens e um tempo muito reduzido para cada notícia. Mesmo que o tema se repita diariamente, parece que a informação é construída e passada sempre com muita velocidade, como se a vida passasse muito depressa e o jornalismo precisasse mostrar tudo que há pouco aconteceu, selecionando o que “é” considerado mais relevante.

O mais importante na mídia massiva parece ser aquilo que Novaes identificou como ingredientes comuns tanto aos telejornais, quanto às telenovelas ou aos filmes. No filme **Missão Impossível 2** não foi diferente. Violência atrás de violência que o próprio enredo trata de justificá-la. Nos telejornais, a tragédia em si justifica a sua exibição, o que não é preciso muitos comentários, bastam às imagens, em um menor tempo possível e a narrativa que explica o explícito. No filme, uma história que justifica os atos heróicos construídos numa sucessão de violência. Novamente, uma história em que há acúmulo de imagens de violência, divididos em pequenos períodos de tempo em que a história se desenrola.

⁶ No ano de seu lançamento, em 2000, foi o campeão de audiência no verão dos EUA.

Considerações finais

A intenção foi analisar um mesmo signo (violência) em diferentes suportes e gêneros para problematizar a distinção entre gênero ficcional e realista. Para dar conta deste problema que se apresenta, optou-se por uma discussão semiótica e estética, em que há somente acesso a realidade que se constitui, sempre, pela forma como significamos o mundo, de tal maneira que a violência será, cada vez mais, percebida, na medida em que se está mais em contato com signos de violência.

Contudo, do ponto de vista da recepção, o que acaba indiciando os gostos são, de um lado, os discursos de verdade (telejornais) que legitimam o conteúdo transmitido, e, de outro, a suspensão da verdade que torna imagens (mesmo de violência) suportáveis e, de certa forma, o trágico conscientemente espetacularizado que se converte em objeto de desejo.

No plano estético, as cenas de dor, cólera e violência são as que mais mexem com o sentimento dos telespectadores. Nos telejornais, ou no filme analisado, esta exploração estética passa a ser ingrediente de sucesso. Neste ponto, os ideais da linguagem realista, de ter uma referencialidade que fosse um índice perfeito do real, passa a ser fragilizado. O plano estético passa a ter maior importância do que o conteúdo, ou seja, a forma em detrimento do conteúdo.

Referências

- PEIRCE, C. S. **Semiótica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- NOVAES, A. O olhar melancólico. In: NOVAES A. (org.) **Rede Imaginária: televisão e democracia**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- COELHO, T. O imaginário da morte. In: NOVAES A. (org.) **Rede Imaginária: televisão e democracia**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- COELHO, T. Insuperável e insuportável. **Revista Bravo!** Setembro 2001, ano 4, n. 48.
- SARLO, B. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- SODRÉ, M. **Sociedade, mídia e violência**. Porto Alegre: Ed. Sulina, EDPUCRS, 2002.
- VALLADARES, R. Acima do bom e do mal. **Veja**, 9 de fevereiro, ano 38, n. 6, 2005.