

## O COMPARTILHAMENTO DA VIOLÊNCIA NA ETNOGRAFIA FÍLMICA DE ROSE HIKIJI

Camile Vergara<sup>1</sup>

---

### RESENHA

HIKIJ, Rose Satiko Giritana. *Imagem Violência: etnografia de um cinema provocador*. São Paulo: Terceiro Nome, 2012. 200 p.

---

“Imagem Violência: etnografia de um cinema provocador<sup>2</sup>”, de Rose Satiko Hikiji<sup>3</sup>, interpreta os estudos antropológicos sobre imagem de forma motivadora e carrega consigo a força de seu próprio objeto: o cinema industrial, como impulsionador deste campo que se iniciava ao final dos anos 90. O cinema múltiplo, que alcança de forma rápida um público amplo e que bebe na fonte da cultura urbana midiática, é tomado por Hikiji, não somente como objeto de estudo, mas como acionador de uma metodologia

---

<sup>1</sup> Aluna de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: camilevergara@gmail.com .

<sup>2</sup> O livro é resultado da primeira pesquisa de mestrado em antropologia visual na Universidade de São Paulo, sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dra. Sylvia Caiuby Novaes.

<sup>3</sup> Rose Satiko Gitirana Hikiji é professora do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo. É vice-coordenadora do LISA - Laboratório de Imagem e Som em Antropologia, vice-coordenadora do GRAVI- Grupo de Antropologia Visual e coordenadora do PAM - Pesquisas em Antropologia Musical, todos na USP.

que combina a técnica cinematográfica da montagem com o exercício denso da etnografia. Os filmes cuja violência não se faz presente somente em tema, mas na própria linguagem, criam uma tensão no espectador, sendo este o motivo para a curiosidade antropológica, que nos desafia a mergulhar em um mundo cinematográfico e encarar o desconforto que a imagem violência causa. Aceitando esta provocação, a autora busca, nos filmes mais violentos lançados pela indústria cinematográfica dos anos 90, entender sua relação com a sociedade e como se comunicam espectadores e imagens de violência. É oportunidade também de ver, de outra forma, clássicos do cinema de *western*, *gangster* ou terror, que fazem parte da filmografia: *Cães de Aluguel* (1992) e *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino; *Fargo: uma comédia de erros* (1996), dos irmãos Coen; *A estrada perdida* (1997), de David Lynch; *Violência Gratuita* (2007), de Michael Haneke e *Assasinos por natureza* (1994), de Oliver Stone.

A introdução de Massimo Canevacci<sup>4</sup>, mostra uma multiplicidade de estratégias conceituais para a construção de “Fetiches Visuais”<sup>5</sup> e ressalta a importância da adaptação de novas metodologias antropológicas que acompanhem um universo mais fluido e fragmentado, característico da pós-modernidade, e que assumem o produto textual, assim como imagético, em sua autoria subjetiva. Pensar a cultura como híbrida e o cinema moderno, fruto do mix-mídia<sup>6</sup>, como um processo de multiplicação do cinema transforma o panorama visual de forma que o *copyleft*<sup>7</sup> produz a hibridez ligada à transgressão, traz a necessidade de uma antropologia/metodologia líquida que seja capaz de acompanhar a fluidez da cultura.

Em seguida, uma advertência ao espectador, em que Hikiji antecipa o

---

4 Canevacci é professor de Antropologia Cultural e de Arte e Culturas Digitais da *Università degli Studi di Roma La Sapienza*, Itália. Seus estudos concentram-se nas áreas da etnografia, comunicação visual, arte e cultura digital.

5 Canevacci se refere a fetiches visuais como um método, descentralizado e plural que se utiliza de conceitos líquidos para adaptar-se ao argumento-filme, como solução à dissolução das categorias interpretativas de análise.

6 Conexão do cinema com outras diversas mídias, o mix-mídia é um efeito contemporâneo de composição que envolve os plágios, citações, paródias, serialidades, etc.

7 Método autoral para fazer com que a reprodução e modificação de seus trabalhos seja livre, sendo as produções a partir do trabalho também livres.

conteúdo violento que o livro traz, causa uma tensão prévia. A violência se apresenta aqui como metalinguagem e desloca o espectador/leitor de sua zona de conforto, desafia-o. A autora então transforma esse desafio em convite, apresentando pequenos comentários sobre o caminho traçado na análise dos filmes que o leitor também percorrerá a sua maneira. O livro está composto de três partes que vinculam antropologia, cinema e sociedade. São elas: Antropologia e cinema; Cinema, sociedade e contemporaneidade; Etnografias fílmicas, Violência e Significado.

Somos convidados a afundar-nos na poltrona do cinema. Em um misto de tensão e relaxamento, soltos na escuridão da sala, entregamos o corpo e a mente aos encantos e desencantos da imagem. Argumenta Hikiji, os “Filmes são uma experiência física” (HIKIJ, 2012, p. 24), eles deixam uma marca quase mágica, recriam o imaginário e ressignificam afetos. É nessa relação da representação que se apresenta a *mimeses*, o encontro com a imagem. Faz entender também o encontro com o “outro” proposto pela antropologia, na qual emergem novos conhecimentos, novos significados, novas imagens.

Esta influência mútua entre antropologia e cinema é apresentada pela autora de forma cronológica nos sub-capítulos: “O cinema a luz da antropologia” e “A antropologia a luz do cinema”. A autora coloca: existem “antropólogos cineastas”, aqueles que fazem filmes e se utilizam do método imagético e “antropólogos espectadores” que tomam a imagem como objeto (HIKIJ, 2012). Esta segunda forma de fazer antropologia tem como produto etnografias fílmicas, como as apresentadas na última parte do livro. A história das etnografias fílmicas começa, segundo Hikiji, depois da 2ª Guerra Mundial, quando antropólogos percebem a potencialidade do cinema para o registro das singularidades e diferenças do outro, a análise com caráter instrumental visa dominação e colonização. Como exemplo deste período a autora apresenta “O crisântemo e a espada” (1988) de Ruth Benedict e o livro “*The Study of Culture at a Distance*” de Margareth Mead e Rhoda Métraux (1953). A autora coloca que a análise fílmica de caráter instrumental produz uma redução psicologizante, assim como a ideia dos

“padrões de cultura”, conceito empregado por Benedict.

A crítica ao instrumentalismo não reduz a importância e eficácia da análise fílmica. Hikiji estabelece entre mitologia e cinema uma relação comum em que ambas ultrapassam a barreira espaço/tempo e são caracterizadas pela presença da representação de valores em seu conteúdo e pela autoria coletiva. Mito e filme carregam também a capacidade de fixar as representações vinculadas à história e de transportá-las a outros contextos. O mito, assim como o cinema, traz a ideia de montagem e da transgressão do que não se pode fazer na vida real. Mais uma vez a importância do cinema como objeto de estudo da antropologia é afirmada. A ideia de montagem relaciona não só o filme, mas também o “não-filme”. O que não é mostrado, o que não faz parte do recorte, também é informativo da configuração ideológica e contextual da produção fílmica. Tanto na mitologia, quanto no cinema, existe uma relação dialética com a verdade, entre o que se apresenta, ou não, e sobretudo a forma como se apresentam os valores. A autoria coletiva do filme mostra uma realidade negociada, como a que se propõe a antropologia contemporânea na revisão de seus métodos, após ao criticar a autoridade etnográfica, nos anos 90<sup>8</sup>. Na produção cinematográfica, existe um diálogo inter-subjetivo que possibilita a multiplicação mimética, que chega aos espectadores e, a partir deles, também se expande no exercício das ressignificações.

Seguindo o princípio do entendimento da montagem, a autora inicia “A antropologia à luz do cinema” rememorando os tempos da VHS, “a matéria-prima do *bricoleur*”<sup>9</sup> (HIKIJ, 2012, p. 57). A fita ficava esperando a gravação de imagens soltas da televisão, às vezes, por descuido, uma gravação ficava por cima da outra. Com a modernização tecnológica há um processo de maior fragmentação e reflexividade no processo de edição, que nos permite agora mostrar simultaneidade, multiperspectivismo e

---

8 Ver Clifford (1998).

9 Aqui Hikiji se refere às imagens soltas como “mensagens-pré-transmitidas” que, para Lévi-Strauss (1989, p. 35) seriam a matéria-prima do *bricoleur*, um “faz-tudo” que utiliza ferramentas não especializadas para uma variedade de funções.

descontinuidade narrativa. A autora utiliza o conceito de montagem de Eisenstein (1990a e 1990b), onde a justaposição é a criação de um novo conceito, o produto “é qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente (EISENSTEIN apud HIKIJI, 2012, p. 60). A montagem depende também da participação ativa do leitor, a autora recorre a Benjamin (1996) em sua ideia de imagem dialética e escolha de fragmentos para compor o mosaico teórico do *bricoleur* onde o espectador também se insere.

A proposta do livro então consiste nesse recurso narrativo da montagem, em que a autora mistura fragmentos de literatura, trechos de filmes, imagens midiáticas, situações do cotidiano, lembranças, fantasias da memória, sonhos, conversas com amigos em uma justaposição que se completa na impressão do leitor. Junto ao processo de montagem, o inverso também se faz necessário, a desmontagem é o recurso analítico de desconstrução da montagem fílmica, que exige distanciamento e estranhamento, como circunscreve a pesquisa etnográfica. Segundo a autora: “A desmontagem é sobretudo, a arqueologia das camadas de significação tão densamente sobrepostas nestes objetos únicos, os filmes” (HIKIJ, 2012, p. 64).

Explicada a relação que se faz presente entre antropologia e cinema, a autora inicia a segunda parte do livro com a proposta de um “estranhamento do cotidiano (dos filmes, da sua violência, da violência), da problematização dos ‘lugares’ do cinema e das imagens da violência na sociedade contemporânea” (HIKIJ, 2012, p. 68). Tomar como objeto filmes industriais, faz parte da proposta da autora em produzir um conhecimento compartilhado, uma vez que não existe autoridade etnográfica quando todos têm acesso ao campo.

Pensando em significado e sociedade, a autora propõe conceber o lugar do cinema na vida social como uma linguagem artística e parte do sistema cultural. Geertz (*apud* HIKIJ, 2012) traz a ideia de uma etnografia dos veículos de significado e considera a propriedade de sintetizar a

experiência social cotidiana e a capacidade de manter sensibilidades na arte, assim como incentivar a criação de novas sensibilidades. O cinema então constitui um exemplo desse tipo de síntese que age sobre a sociedade e a integra.

Porém a fluidez do cinema contemporâneo descola a síntese e a cultura como algo de espaço/tempo delimitado. Esta é uma crise que também provoca a antropologia desde os anos 50. A autora aponta para a carência de conceitos na antropologia que deem conta da contemporaneidade. Hikiji cita Hannerz (1997), na proposta de “um vocabulário mais adequado para pensar o mundo 'transnacional'. “Fluxos”, “hibridismos” e “fronteiras” (HANNERZ, 1997, apud HIKIJI, 2012, p. 76) são propostas de conceitos para fundamentar a cultura sem fixá-la ou enraizá-la. Os filmes industriais são objetos em fluxo que viajam pelo imaginário, “significados que 'migram a longa distância', a velocidade da luz das projeções” (HIKIJ, 2012, p. 76). Pensando este paradigma, a autora enfatiza a hegemonia do cinema Hollywoodiano, que na década de 90 dominava 93% da produção fílmica. A produção e difusão, ou o que se apresenta, constitui forte influência cultural e têm uma relação política que transparece, por exemplo, na influência do cinema na formação da identidade nacional.

O desenvolvimento tecnológico e a presença atual da TV a cabo ou da internet também influencia os modos de ver da população frente ao cinema. A autora utiliza o exemplo da popularidade do cinema em São Paulo em 1945, quando este consistia a forma de lazer mais comum. Junto ao movimento de privatização da vida, onde os espaços públicos ficam cada vez menos convidativos e a segurança dos espaços privados toma mais importância, a televisão e o vídeo ganham preferência ao cinema. Hikiji comenta que o filme assistido em casa não tem a mesma imersão que o cinema oferece porém a dinamização do mercado e a facilidade de acesso aos filmes desde casa, justificam esta preferência. O cinema dialoga também com as imagens destes outros meios, como a televisão.

Iniciamos então a terceira parte do livro, onde a autora apresenta a

violência mediada pela imagem, fazendo o diálogo entre a violência apresentada na TV e a pedagogia do medo. Segundo Hikiji já eram utilizadas as estratégias narrativas para comunicar o terror desde o jornal textual. Com a televisão, a imagem amplia a sensação de terror e é utilizada pelos jornais sensacionalistas para promover notícias de crimes comuns e omitir crimes políticos e econômicos e então a violência se torna espetáculo. “É no movimento da violência vivida para violência assistida” (HIKIJ, 2012, p. 76) *que se constrói o espectador como voyeur da violência.*

Nesse sentido, Imagem-Violência consiste em imagens da violência e ao mesmo tempo imagens que são violentas, tema e forma, comunicam e afetam. Iniciamos então a seção de cinema, onde Hikiji apresenta sua etnografia fílmica, uma descrição densa quase roteirista. Iniciamos por *Cães de Aluguel* e *Pulp Fiction*, a autora apresenta a sinopse e descrição das cenas, além de análise sobre o roteiro. Ressalta algumas coisas que lhe chamam atenção, como o universo predominantemente masculino, a beleza dos personagens, mesmo que perigosos, a tensão seguida de violência, a saturação de imagens de violência, a forte presença da cultura popular norte-americana. Sobre estes filmes a escolha de Hikiji é abordar a comunicação da violência, entender porque as cenas fortes causam riso aos espectadores, porque as mortes não incomodam. Para ela, Tarantino transforma seus personagens, *gangssters* perigosos, em belos e simpáticos, transgredindo a divisão entre o “bem e o mal”, no mundo corrupto do diretor são todos vilões. A relação profissional com a morte, que têm os personagens, traz uma frieza e praticidade às cenas violentas, até mesmo uma banalidade da vida. A narrativa desordenada de *Pulp Fiction* coloca o espectador em constante alteração de diálogos cotidianos e ultra-violência. A violência incomoda, mas é substituída pelo cômico, há uma ironia surrealista na tensão entre comicidade e violência.

Segundo Hikiji a temática da violência recebe influência da literatura de terror anglo-saxã que surge no séc. XVIII, cujo objetivo é explorar os limites pessoais, a angustia, o “inferno subjetivo”. A ficção norte americana

“centrada na representação do mórbido e do sádico” (BAPTISTA, 1994/1995, apud HIKIJI, 2012, p. 122-123), substitui a figura do casal da literatura pelo herói solitário. Os filmes de western surgem no início dos anos 20 como forma de afirmação da identidade norte-americana frente à imigração, os filmes de gangster mostram essa afirmação no território urbano. Os criminosos da cidade real (WASHOW, 1974) se tornam *gangsters* na cidade imaginada, “ele [o gangster] é o que nós queremos ser e o que nós temos nos tornar” (WASHOW, 1974, apud HIKIJI, 2012, p. 125)<sup>10</sup>. Com base em Clarens (1997) a autora afirma que há um caráter lucrativo na violência afirmado na derrubada do Código de Produção em 1966 que censurava a violência e o sexo desde 1934.

Traçada a trajetória de como a violência se comunica a autora apresenta os outros filmes em forma de montagem seguida de desmontagem e nos convida a traçar este caminho percorrido por ela, um exercício compartilhado para pensar qual a especificidade do cinema contemporâneo. Nas Montagem de cenas que a autora compõe, as ações violentas são seguidas de piadas, e o riso é explícito em cenas repugnantes. Na desmontagem voltamos então à mitologia. Hikiji afirma que os mitos são capazes de fazer rir mesmo falando de coisas sérias. O corpo íntegro é a forma que encontramos para desmistificá-los. A autora reflete sobre o cenário em que se constrói a violência, nestes filmes o mundo é violento, o cotidiano exala violência, esta violência é justificada, ela é fruto de vingança, ela é cometida contra personagens desumanizados. Há uma inversão ou ausência de valores morais e éticos que garante o fundo para que tais cenas tenham comicidade. Segundo a autora: “Rimos dos assassinatos como quem ri de alguém que escorrega na casca de banana. Rimos da banalidade da morte” (HIKIJ, 2012, p. 132). Ao mesmo tempo o riso acusa o voyeurismo, denuncia o sadismo do espectador. Há uma cumplicidade maliciosa entre espectador e personagem. A violência diverte e provoca ao mesmo tempo. A autora utiliza o exemplo da piscadela maliciosa de Geertz (1989) como

---

10 Tradução da autora.



estereótipo da relação proposta pelos diretores ao espectador. Este cinema está mais próximo da crítica cultural do que do sensacionalismo justamente por denunciar a própria cultura do voyeurismo com relação a violência.

A utilização do surreal mantém esta aura tensa e ao mesmo tempo onírica, que nos faz perder a capacidade de reação entregues à violência das cenas. Em “A estrada Perdida” de David Lynch, este é o mal-estar que se estabelece, dado principalmente pela sonoridade. Novamente a autora propõe a desmontagem. Hikiji entende que, ao compartilharmos a experiência sonora de um personagem perturbado, também nos perturbamos. Há uma ausência de comunicação no filme que incomoda. O mesmo incômodo temos com relação ao sonho, atmosfera em que não conseguimos compreender bem o que acontece e por isso ficamos impotentes. É dessa ausência de comunicação que nasce a violência, dada pelo corte abrupto, pela confusão.

A transmissão da violência pela imagem aparece mesmo dentro dos filmes. Hikiji aponta Retrato de um assassino (1896) de Richard Fire e John McNaughton, onde os assassinos filmam a violência causada e depois assistem-na, o que problematiza a capacidade do “olhar sobre si mesmo” e a cumplicidade do espectador que assiste e também está presente no momento da violência. Assassinos por natureza e Laranja Mecânica (1971), de Oliver Stone, também são apresentados por Hikiji no intuito de afirmar o papel da imagem violência dentro da narrativa do filme. A construção dos personagens profundamente influenciada pelas imagens violência que a sociedade apresenta mostra controvérsia entre violência individual e violência do Estado.

Chegamos ao final do livro interessados pelos filmes e ao mesmo tempo com receio de assisti-los. Temos o “olhar ofendido” e a percepção aguçada antes mesmo de sermos expostos as imagens violência dos filmes. A autora nos denuncia, queremos e tememos ser e viver esta violência que se apresenta repugnante e bela ao mesmo tempo. Podemos perceber no livro a mesma característica dos filmes, a de uma crítica cultural, que ao contrário

do sensacionalismo que nos seda, nos acorda e mostra a violência, nas palavras de Hikiji, como “boa para pensar” (HIKIJ, 2012, p. 175).

### Referências bibliográficas

BAPTISTA, Mauro. A violência no cinema americano contemporâneo: o policial. **Comunicação e política**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 269-280, 1994/1995.

BENEDICT, Ruth. **O crisântemo e a espada**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: \_\_\_\_\_. **A experiência etnográfica**: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. p. 17-62.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990a.

\_\_\_\_\_. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990b.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

\_\_\_\_\_. A arte como um sistema cultural. In: \_\_\_\_\_. **O saber local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Editora Vozes, 2004. p. 142-181.

\_\_\_\_\_. **Obras e vidas**: o antropólogo como autor. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

HANNERZ, Ulf. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 7-40.

HIKIJ, Rose Satiko Giritana. **Imagem Violência**: etnografia de um cinema provocador. São Paulo: Terceiro Nome, 2012. 200 p.

LÉVI-STRAUSS, CLaude. A ciência do concreto. In: \_\_\_\_\_. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papirus, 1989. p. 15-49.

WASHOW, Robert. The Gangster as Tragic Hero. In: \_\_\_\_\_. **The Immediate Experience**. New York: Atheneum, 1974. p. 127-134.