

El discurso de la violencia en el cine brasileño contemporáneo

Tania Siqueira Montoro

Resumen:

Este trabajo es un análisis de las estrategias de construcción y representación de la violencia en el espacio socio-mediático y comunicativo del cine brasileño a lo largo de las últimas décadas. Identifica cómo elementos estéticos y éticos del lenguaje audiovisual atingen al público, por su intensidad e inmediatez, y comparten una estética que, lejos de optar por una descripción objetiva y fiel de la dinámica de la violencia, tal como ella se manifiesta en la realidad social, se presentan como un lugar privilegiado de construcción discursiva de valores, identidades, mediaciones y sentidos.

1. Retratos de un Brasil

El aumento de la criminalidad en Brasil posibilitó que un abanico de imágenes de violencia, orientados hacia el mundo del crimen y el cotidiano de los policías, ganara espacios en emisiones televisivas populares en los horarios dicho “nobles” (aquellos de más grande audiencia). Estas imágenes registran y dan visibilidad a la dinámica cruel de la violencia y de la impunidad en muchas ciudades brasileñas.

El cine brasileño también usó imágenes de la violencia para retratar la vida cotidiana urbana de los habitantes de las chabolas (*favelas*) y desvendar los detalles del comercio de armas y drogas en las áreas de pobreza que se expanden por el país.

Por lo general, se puede decir que el aumento de la violencia fue acompañado, en esta década, no sólo por el énfasis en la cobertura de sus episodios sino también por un intenso debate sobre los excesos con el tema, lo que edificó un determinado imaginario sobre violencia, que pasó a informar y producir actitudes sociales.

En el centro de este debate están las escenas de una violencia real y cotidiana transmitidas recurrentemente por los medios de comunicación. Violencia que emerge de manera difusa y desordenada, a la cual están sometidas especialmente los habitantes de las metrópolis.

Vistas por el ángulo de la movilización, las imágenes de violencia han servido también para inserir nuevos actores sociales – niños callejeros; presidiarios rebeldes portando teléfonos móviles; chicas robando turistas en aeropuertos y playas; cabezas de víctimas del sistema carcelario expuestas... Más que meras imágenes expuestas al *voyeurismo* popular, estas narrativas de violencia ganan relieve y emergen como hechos de interés, porque exponen públicamente prácticas de violencia que, de alguna manera, dan visibilidad a conflictos marcadamente sociales, hasta entonces involucrados en la presunta creencia de la “cordialidad pacífica” del brasileño y en el falso mito de la democracia racial del país. En estas imágenes densas y particulares, que quedan cuñadas en el imaginario colectivo, ganan relieve actores como niños y adolescentes, los “sin tierra”, los “sin techo”, los hambrientos que saquean tiendas y supermercados, los presidiarios y las condiciones sub-humanas a la que están sometidos, la prepotencia y el abuso de poder de la policía y, en casos límite, de la justicia misma.

Tales imágenes apuntan para la existencia de un Brasil con una abismal desigualdad, fruto de una de las más perversas concentraciones de renta asociada a la corrupción en las instituciones policiales, al abuso de poder de autoridades, a la ineficiencia de la justicia y toda suerte de irregularidades institucionales. El repertorio imagético echado al consumo público es una radiografía de la existencia de una sociedad sin consensos, cruel y autoritaria.

Rondelli sustantiva la cuestión, afirmando que “los episodios de esta violencia cotidiana, banal y ordinaria no tienen la inspiración en la explicación secreta y macabra de los *serial killers*, ni la sagacidad, la inteligencia o el poder de convencimiento de los personajes de ficción, ni aún los ideales, la determinación o causas por las cuales luchar, como la de los terroristas de cualquier nación o proyecto separatista. Son actos que, de manera bruta, se expresan, con precarias mediaciones institucionales, revelando no sólo el aislamiento de los sectores sociales involucrados, sino también la impotencia de la sociedad para resolver sus conflictos.”(RONDELLI,1999:147).

Para producir esta espiral de violencia visual, el cine brasileño ha contribuido para poner en discurso formas de motivación psicológica que seduce al público con imágenes de acción, terror y suspense. Las imágenes de violencia en circulación en las pantallas para consumo enseñan – en tanto que acto comunicativo – un Brasil muy distinto de aquel aparente en las tarjetas postales o en los anuncios publicitarios

millonarios de las empresas de turismo brasileñas. Estas imágenes, con su fuerza e inmediatez, producen un espejo de un país que insistimos en no ver.

2. Violencia y *Media*: imágenes en construcción

En Brasil, el estudio de la violencia y su intrincada relación con los medios de comunicación no sigue la tradición de Estados Unidos y del norte de Europa, donde se preocupa en reflejar sobre la influencia de las emisiones de contenidos violentos sobre el comportamiento de los telespectadores. Son pocos los estudios que tienen por objetivo desvendar la compleja relación entre estas dos entidades presentes en el escenario social y en las experiencias culturales: la violencia y su representación en los productos culturales socio-mediáticos vehiculados en las sociedades contemporáneas.

Gebner, en uno de sus primeros estudios sobre la relación entre violencia y los *media*, ha subrayado que, cuando las experiencias cotidianas de los telespectadores coinciden con las cosas de que hablan el cine, la televisión y la publicidad, surge un fenómeno comunicativo al llamó de resonancia – una dosis doble de vivencia y representación (GEBNER, 1972:29).

Las investigaciones, en su mayoría, apuntan para una relación compleja entre violencia mediática y violencia real. Investigadores varios mencionan la dificultad en se conocer el impacto que la violencia representada en las pantallas ejerce sobre el comportamiento humano, debida a la heterogeneidad de la sociedad, compuesta por distintos segmentos y distintos contextos personales, socioculturales y religiosos.

Bonilla subraya que grande parte de las investigaciones desarrolladas por las ciencias de la comunicación sobre violencia y *media*, en el marco de las teorías de los efectos (comportamental) o del funcionalismo positivista, se ha olvidado de conectar la reflexión allí donde ella se efectiva, en los procesos y prácticas sociales a través de los cuales las personas viven las humillaciones y exclusiones cotidianas – la inseguridad del ciudadano/consumidor, la pérdida del espacio público, el impactante desarraigo cultural, las aceleradas transformaciones en la familia, la urbanización de la vida y el confinamiento en lo privado (BONILLA, 1995:10).

Hay que matizar la dicotomía tradicional entre los efectos positivos o negativos de la violencia mediática. Igual hay que enraizar los medios de comunicación en el terreno de las mediaciones, asumirlos dentro de la complejidad de los procesos de significación y de construcción de sentidos, como, por ejemplo, en el seno de los estudios de las instituciones que sirven como mediación entre las experiencias colectivas de la vida cotidiana y la dinámica social contemporánea.

Es necesaria la exploración de nuevos campos, ya no más sobre el fangoso terreno del impacto de la violencia mediática sobre el comportamiento de individuos y grupos, sino sobre la manera como una de serie de factores coligados cooperan para el generar el clima de violencia instalado en las prácticas culturales y en imaginario social.

Investigaciones de orientación culturalista (POTTER,1999; SILBERMAN y LIRA;1999; ZILMANN, 1998; RAMOS y PAIVA, 2006) sobre el consumo de productos culturales socio-mediáticos contemporáneos enseñan que:

- a) Una película no es sólo una construcción lingüística y audiovisual caracterizado por una estructura y funcionamiento interno; es también un evento producido en un tiempo y en un espacio determinados, que interpela al público, lo cual interacciona activamente con el texto fílmico. El discurso audiovisual es visto dentro del contexto al que pertenecen el mismo texto, el público y el autor.
- b) Una película es un producto cultural y su exhibición no es un dispositivo que guarde en sí un sentido definido y realizado. Al contrario, dada la particularidad del género o formato – documental en película – hay una confrontación de sentidos entre diferentes aspectos del contexto de emisión y del acto de recepción.
- c) Los análisis indican e identifican los diferentes usos del producto cultural en la construcción de “repertorios de imágenes de la realidad”, apuntando nuevas formas de socialización en la vida contemporánea.
- d) Las imágenes de violencia activan cuadros comunicativos que conforman, confirman o rechazan jerarquías sociales reconocidas y sugieren modelos de acción.
- e) Las imágenes de violencia confieren visibilidad a nuevos actores sociales, destacan y clasifican lugares y grupos interactuando con la diversidad de la audiencia.

- f) El cine ejerce un rol crucial en la construcción de sentidos; la película participa en la construcción de las relaciones sociales y en las experiencias culturales vividas por las sociedades latinoamericanas de la actualidad. En la representación audiovisual, la violencia constituye un lenguaje dotado de una estética singular, impar. La cámara protagoniza el narrador, personaje que, activamente, habla de sus miedos, retos y límites. La cámara es osada, abusa de planos abiertos, encuadramientos desenfocados, ángulos inusuales, movilizand la mirada por la materialidad misma del discurso de la imagen en movimiento. El desplazamiento del punto de vista se realiza por la velocidad de la narrativa audiovisual bajo el ritmo del sonido.
- g) Las imágenes de la violência , por su inmediatez, intensidad y omnipresencia tornan visibles otros ejes de la división social, que no se agotan en las clases sino que se cruzan en los procesos de exclusión de las sociedades contemporáneas. (etnia, género, raza, religión, formas de inserción en la economía globalizada, modelos de comunicación entre incluidos y excluidos del consumo, franja de edad y otros).

García y Ramos (1998) apuntan para la necesidad de que los estudios sobre violencia y comunicación agreguen una serie de factores que constituyen la complejidad de esta dinámica. Es esencial incluir en el análisis las correlaciones y pensar como la mente, el sistema de representaciones sociales, el imaginario colectivo, la memoria ordenan, codifican y elaboran este conjunto discursivo de fragmentos audiovisuales, dotándolos de funciones y sentidos.

Para un análisis más fecundo, hace falta comprender el texto discursivo donde estas imágenes se construyen para representar, observando cómo esta representación se constituye por una serie de factores imbricados, tales como el ritmo acelerado de la vida en los centros urbanos; la condenación del hombre llano al anonimato; el vacío de valores comunes que den sentido a la vida; la inseguridad del ciudadano común y el problema de la escasez que explica la injusticia social.

Imbert (1992) dialoga con la temática, subrayando que existe una violencia representada por los medios de comunicación, tanto en sus discursos referenciales (la información) cuanto en los discursos creativos (obras de ficción, dramas, comedias, etc)

3. La representación de la violência: el X de la cuestión

Tan presente en la historia de la humanidad, tan cotidiana y al mismo tiempo tan compleja y ambigua, la violencia, en tanto que concepto, comporta muchas definiciones teóricas en los estudios y análisis del campo de la comunicación. Según la etimología latina, la palabra violencia sirve para una primera aproximación al concepto: “violencia” adviene de *vis*, que, además de vigor, potencia, designa también el empleo de la fuerza, el empleo de armas, en fin, la esencia auto-destructiva del hombre.

Dadoun (1998) llama la atención para el hecho de que *vis* marca también el carácter esencial de un ser – lo que solidifica la identificación de la violencia como una esencia del hombre. En un buceo en la historias de la trayectoria humana, encontramos una inmensidad de imágenes de violencia, que fomentan nuestro imaginario, desde las escrituras antiguas hasta las modernas representaciones artísticas e intelectuales del hombre.

La realidad de la violencia varía según lo que se perciba: lo que se quiera o lo que se pueda percibir como tal. Hay tantas violencias cuanto hay criterios para utilizárselas. La violencia se confunde con sus representaciones, se disuelve con los que la ocultan, adopta los colores de aquellos que la maquillan y recibe el nombre de los que la justifican.

Los medios de comunicación actúan como constructores privilegiados de las representaciones sociales y, específicamente, de representaciones sobre el crimen, la violencia, y sobre aquellas personas involucradas en sus prácticas y cohibiciones. Estas representaciones se realizan por medio de significados que, no sólo nombran la práctica social sino que, a partir de esta clasificación, pasan a organizarla.

La interpretación de los productos de los media nos remete a las relaciones de poder, una vez que son productos de conflictos trabados no sólo en el campo económico, sino también en el campo simbólico. Según afirma Martín-Barbero, “es en este terreno que se articulan las interpelaciones a partir de las cuales los sujetos y las identidades colectivas se constituyen” (MARTIN-BARBERO, 1997:284).

El análisis de reportajes y películas brasileños la última década, sobretodo aquellos que han tenido más éxito, como *Cidade de Deus*, *O Invasor* y *Tropa de Elite*, permite identificar en las narrativas audiovisuales elementos comunes relativos a la visibilidad de la violencia y sus formas de representación en el espacio mediático.

Estas nuevas construcciones estéticas, ancoradas en la dinámica del lenguaje audiovisual, interpelan al público, por su intensidad e inmediatez, y comparten una estética que, lejos de optar por una descripción objetiva y fiel a la dinámica de la violencia, tal como ella se manifiesta en la realidad social, se presentan como un lugar privilegiado de construcción de valores, identidades, mediaciones y sentidos.

4. “Cámara en la mano” – violencia en la pantalla

Según Bentes, “Se el cine fue en los años 60 el lugar mítico de una modernidad revolucionaria y utópica, sinónimo y posibilidad de intervención política y de experimentación estética para toda una generación, la televisión es, hoy, esta suerte de alcantarillado público de imágenes, desde donde, sin embargo, emergen escenas reveladoras del cotidiano y del imaginario brasileño.” (BENTES, 1994:100).

En el plan de la arquitectura audiovisual de estas películas, destacan elementos estéticos que, mediados por tomas con ángulos originales, cámaras subjetivas y uso constante del sonido ambiente, que aportan fuertes efectos de veracidad – elemento básico de la tesitura dramática del espectáculo de imágenes y metáforas que sólo el fenómeno de la violencia es capaz de movilizar.

Imágenes bidimensionales con rasgos reflejos y de sonido, experimentadas por el público como equivalencia de la percepción del sujeto en la circunstancia de la toma: esta parece ser la ecuación a través de la cual se delimita el campo del visionamento. Campo que fue elaborado por teorías del cine a partir de la noción de identificación con la cámara.

Esta potencialidad, que se torna efectiva en la disposición fílmica, concretiza la narrativa de la imagen-cámara, se expresará en la exclusión de la mirada hacia la cámara y en el cierre del espacio diegético, relegando al público a la posición de mirar como por el agujero de la cerradura.

En la determinación de las posibilidades propias a la imagen de la violencia, deparamos con esa estructura central que es la dimensión referencial sobrecargada. La seducción producida por el espectáculo de las imágenes de violencia, con esa intensidad referencial aliada a la información en flujo continuo, anula, por el exceso, la capacidad

movilizadora que este repertorio imagético podría ejercer en la lucha por la ciudadanía. Marcada por el peso del tiempo fabril, de la imperativa determinación de producir informaciones/imágenes, lo que asistimos, la mayoría de las veces, no son imágenes de acontecimientos de violencia, sino su descripción en discursos imagéticos reordenados, que producen el extraordinario.

Identificamos también el uso de plano-secuencia (prolongado) con la finalidad de ampliar la empatía con el público, recurriendo a la simultaneidad con los acontecimientos escenificados delante de la cámara, produciendo efectos de veracidad. Hombre pegando mujer, adolescente víctima de estupro, mujer robada por su hijo, la policía persiguiendo bandidos, linchamiento de ladrones por la población. El público espectador se siente en medio a la calle, en la chabola, en el lugar del curioso, y la narrativa persigue la construcción del suspense.

En las palabras de Bentes, “nosotros somos enredados en un doble espectáculo de los media y del Estado que dramatizan la criminalidad y excitan la demanda por un endurecimiento penal, desviando la atención, por medio del espectáculo de la violencia, de los problemas estructurales de los cuales deriva la criminalidad, como la distribución desigual de la riqueza, la marginación y exclusión social etc.” (BENTES, 1994:45).

Este espectáculo de la criminalidad y su representación en el cine infunden un carácter profundamente conservador y tecnocrático para el discurso sobre violencia. Esta narrativa imagética, que abusa de la repetición de estereotipos sobre la criminalidad y violencia expuestos con un lenguaje emotivo y dramático, solamente pide a la sociedad civil que legitime las acciones de la policía.

Almeida afirma que el miedo, las amenazas permanentes – que marcan la historia de vida de la población que habita en áreas de riesgo pero que es generalizado para toda la sociedad – sirven a la creación de un clima difuso de inseguridad, lo que favorece la adopción de medidas represivas y autoritarias, balizadoras del uso de la fuerza policial. Se trata, por lo tanto, de una lógica circular: la sociedad termina rehén de las estrategias de exploración del sentimiento de inseguridad colectiva. La violencia expresa, así, un contexto y un proceso de dominación y no simplemente o necesariamente un conjunto de actos brutales.

5. El discurso audiovisual en películas brasileñas contemporáneas

Espejo y protagonista de la vida en sociedad urbana, las producciones recientes del cine brasileño importan elementos del lenguaje televisivo para entramar tu tejido narrativo. Se toma aquí para análisis tres de estas producciones, adaptaciones al cine de obras literarias contemporáneas: *Cidade de Deus*, a partir del libro de Paulo Lins; *O Invasor*, del libro homónimo de Beto Brandt; y *Tropa de Elite*, adaptación del libro *Elite da Tropa*, de Luís Eduardo Wanderley, sociólogo y ex Secretario de Seguridad Pública del Estado de Rio de Janeiro. Se puede identificar en ellos una serie de recurrencias, en términos de lenguaje audiovisual – encuadramiento de cámara y uso de sonido – que se ancoran en novedades discursivas características del ritmo frenético usual en las emisiones televisivas sobre el mundo del crimen. Este modo discursivo señala el lugar y el ritmo de la cámara que, aún centrada en los personajes, interactúa con la dinámica del ambiente, experimentando una narrativa ancorada en la objetividad de los hechos, en la realidad de las ciudades, en el retrato urbano de una generación de brasileños y, aún en la subjetividad de los personajes.

En estas películas, la vida cotidiana y la realidad funcionan como pilares discursivos para ancorar tramas y dramas personales y sociales. La violencia, en sus múltiples manifestaciones, parece ser el hilo central que ambienta y significa vivencias y convivencias de los ciudadanos en las periferias de las ciudades brasileñas.

Además de la misma temática de la violencia, estos libros comparten el hecho de ser adaptaciones de obras literarias que asocian impunidad a criminalidad en su discurso sobre la violencia en Brasil.

La narrativa del libro *Elite da Tropa* revela detalles de la violencia cotidiana en un segmento de elite de la Policía Militar de Rio de Janeiro. En la película realizada por el director José Padilha, *Tropa de Elite*, la corporación es desvelada por uno de sus miembros, el capitán Nascimento, ejemplo de policía lúcido, incorruptible, que usa todos los métodos para punir a los agresores/violentos.

En estas tres películas se encuentra el “lugar de habla” como productores del discurso de legitimación de la violencia, según apunta Pulcinelli en su libro “Discurso y Lectura”: Quién habla sobre violencia? Cómo habla sobre violencia? Desde donde

emerge este discurso sobre violencia? Cuales atributos este discurso posee? De qué autoridad se reviste este discurso?

Se observa en las tres películas que las estrategias narrativas, lejos de idealizar el *favelado*, el criminal, el negro pobre e ignorante (como lo han hecho la mayoría de las películas brasileñas volcadas sobre la periferia), imprimen otra mirada que aproxima realidad, cotidianeidad al público espectador. Sin mediadores, este “cine-verdad” imanta e involucra la audiencia por la subjetividad con la cual las múltiples y complejas experiencias de los protagonistas se van revelando, de frente a las relaciones de violencia y desigualdad a las que están sometidos.

Este tipo de narración tiene nombre y dirección definidos. Un adolescente de la favela *Cidade de Deus*, un empresario de clase media involucrado en un crimen (en *O Invasor*), un policial de elite que quiere jubilarse (en *Tropa de Elite*). Esta selección del lugar jerárquico, del habla, del discurso de la narración, del lugar de contar la historia se construye como un *locus* ideológico primario y privilegiado para la comprensión y interacción de la narrativa, porque produce un efecto catártico sobre la audiencia al retirar ilusiones y proyecciones y al realizar mediaciones entre significaciones y sentidos en la narrativa fílmica. Los sujetos contruidos están en lugares establecidos y legitimados, lo que confiere un sentimiento de familiaridad a las tramas de las películas. El niño de la favela, el traficante de drogas en la clase media y el policía delante del sistema son elementos familiares. Por cierto, el “sistema”, este ente abstracto, existe como categoría discursiva presente en las tres películas. En *Tropa de Elite*, esta discusión medía el delicado equilibrio entre policías degenerados y el degenerado sistema policial brasileño, realimentado por la desvergüenza individual y la negligencia social y penal. También el pacto de pacifismo por la corrupción ha refrendado la génesis de la comunicación entre ficción y realidad. Según del director de este más reciente éxito de taquilla en Brasil (2007), José Padilha, “desde la producción de las películas *Cidade de Deus* y *Ônibus 174*, la tensión real con contornos de ficción se ha tornado materia-prima para la narración de la violencia urbana” (periódico Folha de São Paulo, 23/12/2007).

Las películas se realizan como ejemplares auténticos de lo que se viene representando de Brasil en el cine nacional. Sus estrenos fueron marcados por acalorados debates en los media, en las universidades, en festivales, en ONGs etc. El

estreno de *Tropa de Elite* produjo eventos atípicos, como por ejemplo, la oleada de pirateo descontrolado que lo antecedió.

Estas películas han movilizado la opinión pública, han sido hitos de taquilla, y han contribuido para el debate sobre la violencia en la vida cotidiana de los brasileños. Ellas contienen elementos discursivos que, de alguna manera, actualizan el lugar de la periferia, cuyos habitantes han sido siempre romantizados por el cine nacional. La violencia aproxima las clases, el centro a la periferia. En *Cidade de Deus*, se evidencia la criminalización de la pobreza para justificar las atrocidades de la policía o la crueldad de dos jóvenes que, sin avenir, consumen el presente... Esta criminalización, en *Tropa de Elite*, migra para los drogadictos de clase media que, por generar una demanda, serían “cómplices del tráfico de drogas y de armas en Brasil”, frase contundentemente afirmada por el protagonista, el capitán Nascimento. De ahí surge la verdad única que sería la de que “la clase media, lejos de ser víctima, es cómplice de la violencia”. Por lo tanto, ya no hay luchas de clases, no hay más excluidos y propietarios, ni opresores y oprimidos. En el discurso de la violencia, sólo hay un patrón: el mercado; y un operario: el consumidor. Así, la vida se torna una mercancía, el Estado un rehén, y los ciudadanos, cómplices, protagonistas y espectadores de este enmarañado llamado modernidad.

6. Consideraciones finales

El cine brasileño contemporáneo, en su relación con la violencia, reactualiza la carnificina, la crueldad, la tortura y la impunidad, exhibiéndolas, con todo su terrible esplendor, delante nuestros ojos, pero al mismo tiempo, representándolas como distantes y ajenas. Se las ve pero no se las toca. De esta manera, toda la problemática asociada a la representación mediática de la violencia constituye un episodio de lucha de carácter político, para persuadir a la mayoría de la sociedad de algo sobre lo cual ella no está convencida.

El uso de la fuerza presentado abundantemente en narrativas fílmicas no es un recurso cultural. Constituye un lenguaje disponible para fines de lo que se podría llamar de “última instancia”, cuya administración y control no depende de la propia sociedad sino de una sustancia demoníaca altamente peligrosa, cuya manipulación debe ocurrir

siempre a cargo de especialistas entrenados por el Estado para tal fin, que reciben de él la legitimidad para entrar en contacto con una materia maléfica, tanto el terreno de las prácticas como en el de las representaciones.

La violencia mediática es, así, una relación que produce significados, porque la acción violenta es un valor, y el acto de agresión agrega valor al ser comunicado y transferido/transmitido, incorporándose como objeto de circulación e intercambio.

Las imágenes de violencia y su espectacularización generan ansiedad pública, al mismo tiempo en que fomentan una demanda por más protección policial y jurídica. La proliferación mediática de la violencia garantiza, paradójicamente, una distancia, un extrañamiento. De ahí la causa por la cuales los procesos de movilización en contra de la violencia son efímeros, puntuales, fragmentados y sus permanencia en la escena pública y mediática se agota cuando los medios de comunicación pasan a priorizar otras temáticas, otras películas y otras modalidades de violencia física o simbólica.

BIBLIOGRAFIA :

ALMEIDA, S. “Violência urbana e constituição de sujeitos políticos”. In: *Linguagens de Violência*, ed. Summus, São Paulo, 2000.

BENTES, I. *Imagens*. Campinas, Editora Unicamp, 1994.

BONILLA, J. I.(1995) *Violência, Médios y Comunicación – otras pistas em la Investigación*. México: ed. Trillas.

BULCÃO, A. E MONTORO, T. *Representación Social y Publicidad: La polémica como estratégia publicitária* in *Comunicação e Espaço Público*. Brasília: Revista da Pós-graduação da Faculdade de Comunicação, pp. 25 - 38 novembro,1999.

CALDAS, R. E MONTORO, T.(ORG.) *De olho na imagem*: Ed. Abaré, Brasília, 2006.

CARRIÈRE, J. C. *A linguagem secreta do cinema*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2006.

COSTA, A. E BANDEIRA, L. (org.) *A segurança Pública no Distrito Federal: Práticas Institucionais e Dilemas Culturais*. Ed. LGE, Brasília, 2006.

CUNHA, R. (2007) *Cinematizações. Idéias sobre cinema e literatura*. Ed. Circulo de Brasília.

DANDOUN, R.(1998) *A Violência: Ensaio acerca do “ Homo violens”*. Rio de Janeiro : Difel.

FAIRCLOUGH, N. *Discurso e Mudança Social*. Ed. Universidade de Brasília, 2001.

Gebner, G. “ Violence in television drama: Trends and symbolic functions” In: *Television and Social Behaviour: Report an content paper. Media Content and Control*. Washington, D.C., 1972.

IMBERT, G.(1992). *Los escenarios de la violencia*. Barcelona, Ed. Icária.

JOVCHELOVITCH, S. E GUARESCHI, P. (org.)*Textos em Representações Sociais*. Ed. Vozes, Petrópolis,1994.

LIRA, M.B. (1996) “Violência y Televisión o el discurso de la conmoción social” in: Guillermo Orozco (org.) *Miradas Latino Americanas a la televisión., México:* Ed. Universidad IberoAmericana, pp.48-67.

LABAKI, A. (2005) *É tudo verdade: Reflexões sobre a cultura do documentário*. Câmara do livro de São Paulo.

LOPES, A.S. et alli (org.) *Imagem, Visibilidade e Cultura Midiática*. Ed. Sulina, XV Compós, 2006.

MARTIN - BARBERO, J.(1987) *Procesos de comunicación y matrices de cultura :Itinerario para salir de la matriz dualista*. FELAFACS- México, ed. G. Gilli.

MONTORO, T. (2002) “Sangue na Tela: A representação da violência nos noticiários de televisão no Brasil” in: Luiz Gonzaga Motta (org) *Imprensa e Poder*. Editora UNB, pp.301-328.

PINTO, M. J.(1999) *Comunicação e Discurso*. Hacker Editores, São Paulo.

POTTER, J. *On Media Violência* (1999). Califórnia, Sage publications, 1999,

RAMOS, S. E PAIVA, A. *Mídia e Violência. : Novas tendências na cobertura da criminalidade e segurança no Brasil*. Edições do IUPERJ. Rio de Janeiro, 2006.

RAMOS, F. P.(org.) *Teoria Contemporânea do cinema. : Documentário e narrativa ficcional*. Volume II. Ed. Senac. São Paulo, 2004.

RONDELLI, E. et al. *Linguagens da Violência* . Ed. Rocco. Rio de Janeiro, 2000.

Sibermann, S. Lira,L. M.(1999) *Médios de comunicación y Violência*. México: Ed. EFFE.

MASCARELLO, F. (org.) *História do cinema mundial*. Papirus editora, São Paulo, 2006.

NICOLS, B.(1991) *Representing reality*. Bloomington, Indiana University Press.

PORTO, S. D.(org) *A Incompreensão das Diferenças: 11 de setembro em Nova York* . Edições IESB, série Comunicação, Brasília,2002.

RAMOS, S. E PAIVA, A. *Mídia e Violência: Novas tendências na cobertura de Criminalidade e Segurança no Brasil*. CESEC/Secretaria Especial de Direitos Humanos, IUPERJ, 2006.

SILVEIRA, A. M. E RONSINI, V. M. *Representação e Identidade*. Ed. UFSM, 2004.

ZILMANN, D. The psychology of appeal of portrayals of violence. In: Jonh Goldstein (ed.) *Why we watch: the atractiviness of violent entertainment* . Oxford University Press, 1998.

ZUNZUNEGUI, S.(2001) *Pensar la Imagen*. Ediciones Universidad del País Vasco.