

Passeio noturno e Bacurau: modos de representar a violência latino-americana

Passeio noturno e Bacurau: manners of representing Latin-American violence

Murilo Eduardo dos Reis (UNESP/CAPES PrInt)*

Resumo: A violência é algo inerente ao cotidiano da América Latina. Por isso, artistas a utilizam como matéria-prima na confecção de suas obras. Tendo esse aspecto em vista, o presente artigo tem como tema a representação da violência em duas narrativas ambientadas no Brasil: um conto escrito por Rubem Fonseca e um filme dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. O objetivo é examinar, em uma passagem de cada título, de que maneira os autores elaboram situações de brutalidade em suas respectivas obras, considerando diferenças e semelhanças entre as formas literária e cinematográfica. O *corpus* é composto pela narrativa breve *Passeio noturno*, que faz parte da coletânea *Feliz ano novo*, de 1976, e pelo longa-metragem *Bacurau*, de 2019. Dessa maneira, o percurso metodológico se vale da apropriação seletiva de ensaios sobre aspectos narrativos, tanto na literatura quanto no cinema, e a respeito da violência. Assim, tomamos como apoio teórico textos críticos e analíticos de estudiosos como Castor Bartolomé Ruiz (2014), Marilena Chaui (2015), Gérard Genette (2017), Antonio Candido (2011), Stephen Prince (2003) e Ismail Xavier (2019). Ao final, espera-se demonstrar como a utilização de determinados recursos expressivos singulariza situações que, inseridas no cotidiano, perderiam seu impacto, além de serem obras que representam a continuidade de uma brutalidade historicamente ligada à América Latina.

Palavras-chave: Literatura; Cinema; Narrativa; Violência.

Abstract: Violence is something inherent in the daily life of Latin America. Because of that, artists use it as material in their works. With this aspect in mind, this article has as its theme the representation of violence in two narratives set in Brazil: a short story written by Rubem Fonseca and a film directed by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles. The aim is to examine, in a passage of each title, how the authors elaborate situations of brutality in their respective works, considering differences and similarities between literary and cinematographic forms. The *corpus* consists of the short story *Passeio noturno*, which is part of the compilation *Feliz ano novo* (1976), and the feature film *Bacurau* (2019). In this way, the methodological path makes use of the selective appropriation of essays on narrative aspects, both in literature and in cinema, and about violence. Thus, we take as theoretical support critical and analytical texts from scholars such as Castor Bartolomé Ruiz (2014), Marilena Chaui (2015), Gérard Genette (2017), Antonio Candido (2011), Stephen Prince (2003) and Ismail Xavier (2019). In the end, it is expected to demonstrate how the use of certain expressive resources singularizes situations that, inserted in daily life, would lose their impact, besides being works that represent the continuity of a brutality historically linked to Latin America.

Key-words: Literature; Cinema; Narrative; Violence.

*Doutorando em Estudos Literários pela UNESP de Araraquara/SP. Atualmente, é bolsista CAPES PrInt e realiza doutorado-sanduíche na Universität Hamburg, Alemanha, onde também conduz pesquisa em regime de cotutela. E-Mail: murilo.reis@unesp.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4327662240770932>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5372-4326>.

Em *Apocalipse de Solentiname*, de Julio Cortázar, temos a história de um escritor que relata sua passagem pelo arquipélago nicaraguense que vai no título do conto. Durante uma visita ao vilarejo de camponeses, o narrador-protagonista participa de um ritual religioso, momento em que reflete sobre a condição daquelas pessoas:

No dia seguinte era domingo e missa das onze, a missa de Solentiname na qual os camponeses [...] comentam juntos um capítulo do Evangelho que naquele dia era a prisão de Jesus no horto, um tema que a gente de Solentiname tratava como se falasse de si mesma, da ameaça que lhes sobreviria de noite ou em pleno dia, daquela vida de incerteza permanente das ilhas e da terra firme e de toda a Nicarágua, e não só de toda a Nicarágua, mas de quase toda a América Latina, vida cercada de medo e de morte, vida da Guatemala e vida de El Salvador, vida da Argentina e da Bolívia, vida do Chile e de Santo Domingo, vida do Paraguai, vida do Brasil e da Colômbia. (CORTÁZAR, 2021, p. 150)

O recorte evidencia que, na América Latina, a violência é um componente histórico, pois os países da região em que se fala primordialmente línguas românicas sofreram processos genocidas de colonização. Além disso, após adquirirem independência política, essas nações atravessaram outros períodos traumáticos que governos ditatoriais conduziram.

A narrativa de Cortázar aborda esse aspecto por meio da inserção do fantástico no fechamento da história. Em sua estadia na Nicarágua, o narrador-protagonista fotografa uma série de pinturas que os moradores da ilha fizeram. De volta para casa, em Paris, ele coloca as imagens reveladas em um projetor de slides do tipo carrossel. Enquanto aciona o dispositivo e confere os resultados, cenas de violentos assassinatos o surpreendem, documentação que ele não havia feito:

[...] diante daquilo, que escapava a qualquer lógica, a única coisa possível era continuar apertando o botão, continuar olhando para [...] uma luz suja saindo do alto da claraboia gradeada, a mesa com a moça nua de costas e o cabelo caindo até o chão, a sombra de costas enfiando um cabo entre suas pernas abertas, e dois sujeitos de frente conversando, [...] e consegui ver um carro que voava em pedaços em pleno centro de uma cidade que podia ser Buenos Aires ou São Paulo, continuei apertando entre rajadas e caras ensanguentadas e pedaços de corpos e correrias de mulheres e crianças por uma ladeira boliviana ou guatemalteca, de repente a tela se encheu de mercúrio e de nada e também de Claudine, que entrava silenciosa vertendo sua sombra na tela antes de se inclinar e beijar meu cabelo e perguntar se eram bonitas, se eu estava contente com as fotos [...]. (CORTÁZAR, 2021, p. 152)

Tzvetan Todorov (2013, p.148) escreve que, no mundo real que conhecemos, o fantástico se insere como um fato que as leis desse planeta familiar não esclarecem e que chacoalha as pilastras do cotidiano. Desse modo, o indivíduo que vivencia o insólito deve escolher entre duas opções: ou foi vítima de uma distorção de seus próprios sentidos e tudo a sua volta permanece como está ou houve realmente o ocorrido, mas de uma maneira que o personagem não sabe. No trecho que extraímos de *Apocalipse de Solentiname*, nota-se que a primeira opção é a mais adequada à cena, já que a chegada de Claudine, companheira do protagonista, retira-o da sucessão de imagens sanguinolentas. Em seguida, ela confere as fotografias que o namorado trouxe e não vê os instantâneos brutais que ele enxergou. Porém, há um interessante contraste entre a suposta distorção de sentidos do protagonista e os acontecimentos que ele viu, episódios que, embora ele não tenha capturado com sua máquina fotográfica, fazem parte da História latino-americana.

Outro artifício que vale destacar é a organização sintática do recorte. Um fluxo contínuo de vírgulas entremeia os períodos que reproduzem explosões e torturas, mimetizando os movimentos rápidos do dispositivo de apresentação de slides em forma de carrossel. Por fim, sublinhamos a palavra apocalipse, que está no título. No *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 160), seu significado se relaciona com livros judaicos ou cristãos que contêm revelações, principalmente sobre o fim do mundo, que acontecem por meio de visões. Portanto, é possível ligar o termo ao conto de Cortázar de duas maneiras. A primeira, por conta do verbo revelar, que é ligado ao procedimento químico que transforma negativos em fotos – no texto do escritor argentino, temos também a revelação da violência que circunda a vida tranquila do arquipélago. Já a segunda conexão se faz com as visões brutais que estão presentes tanto nos textos bíblicos quanto na *short story* cortaziana.

Como se vê, a violência é algo inerente ao cotidiano da América Latina. Por isso, artistas utilizam situações brutais como matéria-prima na confecção de suas obras. Por isso, nossa proposta é abordar obras que tratam desse assunto e que se encaixam em diferentes expressões artísticas – a saber, a literatura e o cinema. Vale destacar que as duas narrativas escolhidas são ambientadas em diferentes regiões do Brasil. Tendo esses aspectos em vista e considerando a singular utilização de recursos expressivos por escritores e diretores, o tema deste artigo é a representação da violência em um conto de Rubem Fonseca e em um filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. O objetivo é examinar, em uma passagem de cada título, de que maneira os autores elaboram situações de brutalidade, considerando principalmente as diferenças entre as formas literária e cinematográfica, pois acreditamos que é somente depois

de identificá-las que podemos chegar a possíveis semelhanças. A narrativa breve *Passeio noturno*, de 1976, e o longa-metragem *Bacurau*, de 2019, compõem o *corpus*. Para realizar nosso exame, usaremos textos críticos e analíticos de estudiosos dos aspectos da narrativa e de representações da violência no cinema e na literatura. Ao final, considerados os elementos que distinguem cada uma das expressões artísticas, esperamos demonstrar como as narrativas escolhidas funcionam como mecanismos que aproximam leitores e espectadores da brutalidade latino-americana de maneira singular, algo diferente do que ocorre no cotidiano.

Antes de nos debruçarmos especificamente sobre as obras selecionadas, faremos breve reflexão a respeito da violência a partir de uma perspectiva que trafega entre o biológico e o social, tema que aproxima o conto e o longa-metragem.

O presente trabalho foi realizado com financiamento de bolsa de estudos pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes), no âmbito do Programa Capes-PrInt, processo nº 88887.570385/2020-00, código de financiamento 001.

Violência

Dirigido por Alejandro Amenábar, *Morte ao vivo* (lançado em 1996, cujo título original é *Tesis*) é sobre Angela (Ana Torrent), uma estudante de cinema que encontra um vídeo caseiro no qual torturam uma garota até a morte. Ela descobre que a vítima é uma ex-aluna da faculdade, o que dá início a uma investigação. Há uma cena em que ela conversa com seu orientador sobre a tese que está escrevendo. Quando o professor pergunta a respeito do interesse da aluna sobre violência, a discente – uma universitária que tem contato com situações de brutalidade apenas por meio do jornalismo e do cinema – responde que atos de barbárie a incomodam, deixando-a estarrecida o fato de as pessoas, no geral, normalizarem-nos. O acadêmico comenta que ela não deveria se incomodar, pois a violência está mais associada aos seres humanos do que se imagina.

De acordo com Castor Bartolomé Ruiz (2014, p. 42), a violência é um fenômeno que transita entre o biológico e o social. Para melhor embasar seu raciocínio, Ruiz (2014, p. 43) cita Konrad Lorenz, Nobel da Biologia que sustenta a tese de que a agressão é intrínseca a todas as espécies de animais, entre elas a dos humanos. Dessa maneira, devemos incluir a agressividade entre nossos instintos mais básicos. Partindo do princípio de que o homem é antes de tudo um animal, seu comportamento guarda semelhanças com o das outras espécies. Entre os impulsos animais estão a reprodução, a sobrevivência e a agressividade. Prosseguindo com as teses

de Lorenz, Ruiz (2014, p. 44) recorre a Edward Osborne Wilson, para quem a agressividade está atrelada a diversos fins (defesa de território, busca por alimentação, hierarquia de grupo). Além disso, o comportamento agressivo ajudou na evolução das espécies, pois liga-se à capacidade de adaptar-se a circunstâncias e a necessidades diversas.

Bom exemplo dramático de adaptação a adversidades por meio da agressão é a cena do filme *2001: uma odisseia no espaço*, de Stanley Kubrick, em que o homem-macaco australopiteco intui novo uso para um fêmur que encontra no chão. A partir do momento em que utiliza o enorme osso como arma, passa a levar vantagem na luta por território no sul da África. Sobre essa descoberta, Michael Benson (2018, p. 30), autor do livro *2001: uma odisseia no espaço – Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke e a criação de uma obra-prima*, escreve que, após o surgimento da ideia de que artefatos ósseos poderiam ser úteis para abater outros animais a fim de que sua carne rica em proteína fosse consumida, a espécie humana orienta-se no rumo da sobrevivência e, como ocorre na sequência do filme, da dominação do mundo pela tecnologia.

Ao contrário do que fazem Lorenz e Wilson, Ruiz diferencia agressão de violência. Segundo ele (RUIZ, 2014, p. 49), o agente media as suas pulsões naturais e o sentido que dá a elas. A partir disso, tem-se uma ação de instintos intencionais, cuja potência aponta ao *homo sapiens* a responsabilidade pelo modo como age. Dessa maneira, a violência excede a agressividade, e o comportamento humano ultrapassa o ato animalesco. Portanto, de acordo com Ruiz, pode-se dizer que a violência é particular à espécie humana, enquanto a agressividade está ligada aos outros animais ou aos instintos mais primitivos do homem. Embasado nesse exercício crítico, o autor (RUIZ, 2014, p. 48) afirma que tem a intenção de desconstruir a naturalização da violência, já que, diferente da agressividade, que é intrínseca ao ser humano, ações violentas têm um significado e negam a alteridade do outro.

O modo como Markus Klaus Schäffauer (1999, p. 348) define violência serve para resumir as ideias de Ruiz – é a instrumentalização humana de uma força excessiva, que nega o direito de ser algo ou alguém e, em muitos casos, aniquila esse direito tanto material quanto simbolicamente. Schäffauer (2013, p. 79) também assevera que o ato violento se organiza como se agressor e vítima não pudessem ser a mesma coisa. Caso haja um terceiro elemento nessa relação, ele não se configura nem como agente nem como vítima, mas como apoiador, testemunha ou espectador.

Aproveitando o mote da negação daquilo que é distinto e individual, trazemos a proposição de Jaime Ginzburg (2012, p. 10), para quem a violência impacta de diversas

maneiras e remete a casos de intimidação verbal e psicológica, além de associar-se à desumanização e à hostilidade, como em episódios de miséria generalizada. Pensando nas reflexões de Ginzburg, é válido refletir a respeito de códigos sociais que estabelecem a violência como algo que fere princípios éticos.

Com o objetivo de ponderar sobre a definição de ética, Marilena Chauí (2018, p. 29) define, inicialmente, tanto o agente ético quanto as ações e os conjuntos de valores que coordenam seus modos de agir. Assim, o sujeito ético é racional e consciente. Com essas qualidades, enquanto indivíduo livre, ele decide a respeito daquilo que faz, respondendo por tais atitudes. Valores antônimos, continua Chauí (2018, p. 29-30), demarcam as ações éticas: bom e mau, justo e injusto, virtude e vício. A essência desses predicados pode variar de uma sociedade para outra e entre momentos históricos, mas quase sempre propõe condutas pautadas na bondade e na justiça. Portanto, uma ação só pode ser ética se for livre, racional e responsável. Para ser virtuosa, ela deverá estar em conformidade com o que é bom e justo, resultado de uma decisão que concerne ao seu agente, sem comandos ou pressões externos.

Porém, a estudiosa (CHAUI, 2018, p. 30) adverte que há um conflito entre a autonomia do agente ético e os valores morais da sociedade na qual ele se insere, conjunto de regras que o obriga a agir de maneiras pré-determinadas. Só o reconhecimento do sujeito como um dos instituidores dessa moral pode solucionar essa tensão. Por isso, complementa Chauí (2018, p. 30), variadas éticas filosóficas resolvem esse impasse com a sugestão de um agente racional livre universal, ou seja, o ser humano. Se foram seres humanos que criaram a ideia de ética, todos os indivíduos estariam em conformidade com esse modelo comportamental e se reconheceriam como instituidores de normas e valores morais.

Na sociedade em que vivemos, atos de violência estão entre as transgressões que ferem valores morais. Recorremos novamente ao *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*, agora para melhor pensar sobre o termo violência. Os autores (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1948) dividem o verbete de acordo com variadas situações: emprego de força física, intimidação ética, exercício ilegal de força ou poder, constrangimento moral, opressão, tirania. Como se vê, o ato violento não se liga apenas a danos físicos, mas perpassa também o aspecto psicológico de quem os sofre.

Chauí (2018, p. 35-36) destaca que, além de ser um ato de brutalidade física ou de abuso psíquico, a violência está presente em relações sociais que a intimidação e a opressão estipulam. Partindo desse pressuposto, ela (CHAUI, 2018, p. 36) complementa que a violência fere a ética porque trata indivíduos dotados de linguagem e de sensibilidade como objetos inanimados,

coisas inertes, abandonadas para o uso de terceiros, indo na contramão das propostas da política democrática, que abarcam a responsabilidade coletiva a partir de valores universais (bom e mau, justo e injusto, virtude e vício).

Exemplos desse ataque à democracia estão no livro *A república das milícias: dos esquadrões da morte à era Bolsonaro* (2020), de Bruno Paes Manso, obra que busca elucidar as estruturas e as motivações de grupos paramilitares que tomaram bairros do Rio de Janeiro. No início do relato, o autor (MANSO, 2020, p. 9) entrevista o ex-miliciano Lobo, que recorda homicídios (esquartejamentos, execuções, torturas) como se nada fossem. No bairro em que sua milícia atuava, esses crimes serviram para a construção da ordem e do poder, para a defesa dos cidadãos que temiam as investidas de criminosos associados ao tráfico. O jornalista (MANSO, 2020, p. 10) ressalta ainda que Lobo não tem os traços de um psicopata, apesar de sua disposição para matar. Quando cometia assassinatos, não era por causa de alguma pulsão natural ou para defender seus próprios interesses. A violência que impunha era um instrumento voltado à defesa de um ideal coletivo. Acreditava que os assassinatos angariavam poder, transformando-o em um herói no combate ao crime.

O pesquisador brasileiro, que é membro do Núcleo de Estudos da Violência da USP, faz movimento parecido com o de Truman Capote em *A sangue frio* (1966). Em sua obra máxima, o escritor estadunidense vai além do assassinato brutal que liquidou os membros da prosaica família Clutter, mergulhando no passado de Perry Smith e Dick Hickcock, mostrando que os agentes da violência, educados em uma realidade pobre e fraturada, tinham poucas saídas além da que escolheram[†]. Porém, a ausência de educação básica e a miséria não são os únicos motivos pelos quais alguém usa a violência. Fazendo conexão com as ideias de Ruiz (2014) sobre a intencionalidade do agente, citamos de novo Jaime Ginzburg (2012, p. 10), que afirma não haver contradição entre ordenar o extermínio de sociedades inteiras e possuir formação acadêmica, pois o conhecimento e a racionalidade podem ser meios de destruição – grupos caracterizados pelo rigor intelectual conceberam os campos de concentração nazistas, a expansão do Império Romano, as Cruzadas e a Inquisição.

Sobre esse aspecto, e falando especificamente da realidade brasileira, Karl Erik Schøllhammer (2007, p. 44) ressalta que o temor da violência ganha visibilidade nos anos 1970, embora já tivesse surgido na década de 1950. O milagre econômico, acompanhado de um

[†]Os bastidores da reportagem foram dramatizados no filme *Capote*, de 2005. Dirigido por Bennett Miller, o longa rendeu a Philip Seymour Hoffman o Oscar de melhor ator pela interpretação que fez do jornalista que dá nome à obra.

entusiasmo desenvolvimentista, acarretou o crescimento maciço das grandes metrópoles e, conseqüentemente, de suas populações, o que transformou um país outrora agrário e coronelista em uma nação predominantemente urbana. Logo surgiram todos os problemas sociais inerentes à urbanização desenfreada. Tânia Pellegrini (1999, p. 85-86) escreve que o crescimento industrial brasileiro e o seu processo de modernização a partir dos anos 20, que inclui todos os problemas decorrentes do inchaço urbano, resultam também na gradativa privação de acesso à cultura e à educação por parte da população. Isso eclodiu no surgimento de um público específico que, quando alfabetizado, praticamente pula a etapa de relacionamento com a cultura letrada e parte para a fase da comunicação oral, do entretenimento e da cultura pop, dominada pelo rádio, pela televisão e pelas histórias em quadrinhos, o que forma a base de uma cultura de massa. A estudiosa esclarece que, nesse contexto, as novelas televisivas representam uma válvula de escape que quebra a monotonia do cotidiano desse público virtual de literatura, no qual se projetam anseios de aventura, de encanto e de terror.

Tendo as aspirações desse hipotético leitor em vista, Schøllhammer (2007, p. 28) escreve que a violência encontrou um lugar de destaque nos meios massivos de comunicação. Pode-se supor que a atração e a rejeição que exerce sobre aquele que a consome em forma de manchetes fizeram com que ela se tornasse uma mercadoria muito valorizada. Essa relação ambígua é desencadeada porque o fato violento agride a ética que Marilena Chaui (2018) destaca e ultrapassa o conceito de agressividade que Ruiz (2014) sublinha, apresentando a criatividade inerente ao comportamento humano. Assim, possui características caras ao jornalismo sensacionalista, que, mais do que noticiar, busca impressionar, nem que para isso desprestigie a verdade.

Sobre a natureza complexa da violência, Schøllhammer (2007, p. 7-8) também destaca que narrar ou expressar imgeticamente situações violentas são maneiras de lidar com elas, criando-se uma proteção contra seus efeitos, sem a intenção de explicar o assunto ou de esgotar sua compreensão. E essa talvez seja a principal diferença entre o jornalismo, a literatura e o cinema, já que o primeiro não consegue, na maioria das vezes, vislumbrar o que está implícito, aquilo que está por trás do ato violento. Para Schøllhammer (2007, p. 8), as artes em geral têm como foco tanto a dor que a violência produz quanto a agressividade de uma ação violenta. Assim, a literatura e o cinema se apresentam como microscópios que permitem aproximar-nos da brutalidade e vislumbrar os seus motivos.

Como intencionamos mostrar a seguir, as obras de Rubem Fonseca, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles funcionam como os dispositivos que Schøllhammer (2007) ressalta, que ampliam nossa visão, sem esgotar um assunto extremamente complexo.

Técnica narrativa

Em trecho de entrevista intitulada *Kurosawa's advice to aspiring filmmakers & screenwriters* que o perfil *Eyes on Cinema* compartilhou na rede social Twitter[‡], Akira Kurosawa explica seu método de criação. De acordo com o diretor japonês, aqueles que almejam fazer filmes devem começar escrevendo suas histórias no papel. Somente depois desse processo, pensa-se no que a câmera capturará. Para esclarecer seu raciocínio, o autor de *Yojimbo* (1961) e de *Os Sete Samurais* (1954) cita o método de produção utilizado por Balzac, dizendo que o escritor francês preenchia os dois lados de uma grande folha até que não houvesse mais espaço em ambas as faces. Depois, fazia correções, puxando notas de dentro do corpo do texto. É provável que usasse uma pena e que, a cada período finalizado, mergulhasse sua ponta em um tinteiro de vidro. Ainda assim, com vagar e paciência, escreveu obra definitiva para a literatura universal.

A partir das palavras do mestre japonês, percebe-se que literatura e cinema estão em constante diálogo, não somente no que diz respeito aos métodos de concepção de uma obra, mas também no âmbito dos temas que as respectivas expressões artísticas abordam. Porém, como se sabe, a literatura tem como instrumento o verbo, enquanto o cinema se apropria de aparatos tecnológicos de reprodução imagética. Por isso, Beatriz Bracher (2012, p. 34) afirma que, na literatura, imagens simultâneas podem custar milhares de palavras, a fim de preencher a imaginação do leitor de maneira satisfatória. Bracher ainda escreve que o texto literário tem dificuldade com as intenções do narrador, já que tudo o que é descrito possui um peso muitas vezes excessivo, enquanto as limitações do cinema estão ligadas ao invisível, àquilo que deve ser apenas sugerido.

Por conta dessas diferenças que separam a arte feita somente com palavras daquela que se apropria de imagens em movimento, analisamos ocasiões específicas do conto *Passaio noturno* e do filme *Bacurau*. Durante os respectivos exames, buscaremos comprovar de que maneira Rubem Fonseca, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles singularizam imagens

[‡]O vídeo está disponível no link: <https://twitter.com/RealEOC/status/1320013524039569409>.

repletas de violência, construindo situações que dão a leitores e espectadores experiências particulares a respeito de algo que, muitas vezes, é banalizado, por exemplo, pelo jornalismo.

O conto *Passeio noturno* faz parte da coletânea *Feliz ano novo*, que, lançada em 1976, chegou a ser tirada de circulação pela censura do regime militar que governou o Brasil entre 1964 e 1985. Nessa narrativa, acompanhamos um executivo que chega em casa após um dia de trabalho e repara nos sons que preenchem os cômodos: a esposa que vê televisão, a música quadrifônica no quarto do filho, a filha que treina impostação de voz. Com o intuito de aliviar o *stress* acumulado durante a jornada, ele sai para dar uma volta com seu carro de última geração depois de jantar com a família. Porém, conforme descobrimos no avançar da leitura, não se trata de um simples passeio. Percorrendo ruas escuras do Rio de Janeiro, o motorista procura alguém desprevenido, vítima que não terá chance de reagir quando perceber o automóvel avançando em alta velocidade. Ao encontrar o alvo escolhido, ele executa seu plano:

Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões, dei uma guinada rápida para a esquerda, passei como um foguete rente a uma das árvores e deslizei com os pneus cantando, de volta para o asfalto. [...] Ainda deu para ver que o corpo todo desengonçado da mulher havia ido parar, colorido de sangue, em cima de um muro, desses baixinhos de casa de subúrbio. (FONSECA, 1994, p. 397)

Gérard Genette (2017, p. 85) divide a estrutura das narrativas em três níveis: a *história* seria o conteúdo ou o significado gerado pelo texto; a *narrativa*, o arranjo estrutural e sintático que compõe o significante; a *narração*, o ato que produz a mensagem real ou fictícia. Como possíveis organizadores dessa equação, Genette (2017, p. 324) designa dois tipos de narrador: o *heterodiegético*, que está ausente da história, e o *homodiegético*, que se apresenta como personagem do relato. O estudioso (GENETTE, 2017, p. 325) ainda desmembra a segunda espécie em duas variedades – uma em que o narrador é o protagonista, outra em que ele é observador e testemunha dos fatos. Aos que são também heróis, é reservado o termo *autodiegético*.

No recorte, considerando as proposições de Genette, é possível compreender que um narrador *autodiegético*, homem de negócios que protagoniza e narra as próprias ações, conduz o conto de Rubem Fonseca. Além disso, é importante considerar a maneira como o relato é organizado. Sobre esse aspecto, Genette (2017, p. 232-233) avalia os modos de narrar, nos quais as conjugações verbais regulam o que é informado ao leitor. Nesse sistema, a distância e a

perspectiva são elementos de extrema importância. Os modos verbais que o narrador utiliza também determinam a visão ou o ponto de vista adotados, perspectivas que dizem respeito ao conhecimento dos participantes da história (que podem ser resumidas a apenas uma personagem ou a um grupo delas).

Assim, nota-se, no excerto acima, períodos em que há variação entre orações com verbos conjugados na primeira pessoa do singular (*peguei, ouvi, dei, passei, deslizei*), adjuntos adverbiais (*bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, para a esquerda, rente a uma das árvores, de volta para o asfalto, em cima de um muro*), e frases justapostas (*um golpe perfeito, colorido de sangue, desses baixinhos de casa de subúrbio*) que dão detalhes da situação em si. Vírgulas realizam o encadeamento das partes que compõem os trechos, criando-se sensação de rapidez e de objetividade na leitura. Ao mesmo tempo, temos descrições precisas do espaço, bem como dos ferimentos no corpo da mulher. Ainda de posse das proposições narratológicas de Genette, também vale dizer que não há alteração do ponto de vista de quem vê e relata as ações, que alguém que esteve próximo dos acontecimentos descreve.

A representação da barbárie, aliada a um tipo de escrita cuja dicção é rápida e compulsiva, serve de base para Alfredo Bosi (2006, p. 18) classificar a literatura de Rubem Fonseca como brutalista. Segundo o estudioso, o universo que esse arranjo vocabular significa é o da explosão do capitalismo selvagem, em que o ganho individual é perseguido a qualquer custo. Podemos notar a coerência da leitura de Bosi a partir do modo como homem e máquina avançam, somando habilidade e frieza, sobre outro ser humano. No fim da história, quando o tecnocrata volta para casa aliviado e deseja boa noite à esposa que segue hipnotizada pelo televisor, pode-se dizer que Rubem Fonseca atinge o efeito de sentido peculiar às narrativas curtas que Julio Cortázar (2008, p. 151-152) imagina, comparando o ato de ler a uma luta de boxe. Para o autor de *O jogo da amarelinha*, o romance ganha do leitor por pontos, enquanto o conto, incisivo e mordente desde o início, vence-o por nocaute.

Diferente do conto de Rubem Fonseca, cujo espaço é a capital carioca, um vilarejo no interior do estado de Pernambuco ambienta *Bacurau*. Dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, o longa é sobre um grupo de mercenários estadunidenses que invade o pequeno povoado que dá nome ao filme. Em conluio com o prefeito, eles têm permissão para caçar e eliminar os habitantes do lugarejo. Munidos de armas e equipamentos eletrônicos de última geração, os invasores cortam a comunicação do local com o resto do mundo e parecem

fazer parte de um jogo, competição em que cada pessoa executada aumenta a pontuação de seu algoz.

Sem pudor, os assassinos também aniquilam indivíduos de pouca idade. Há uma cena em que crianças brincam durante a noite, testando a coragem umas das outras ao levar, o máximo que podem, uma lanterna no meio da mata escura. No momento em que adentra o terreno para pegar o objeto luminoso, um dos meninos encontra o matador que tirará sua vida, sequência que é rodada de maneira peculiar. Entretanto, para melhor descrevê-la, é necessário refletir sobre técnicas cinematográficas criadas para que a violência não fosse gravada de maneira explícita.

Nos anos 1930 e 1940, censores que primavam pela preservação da moral e dos bons costumes regulavam os conteúdos dos roteiros de filmes. Nesse período, de acordo com Stephen Prince (2003, p. 205), os produtores foram obrigados a representar cenas de violência indiretamente, por meio de variados tipos de substituição de imagens. Porém, a troca de quadros mais pesados por sequências, na ótica da censura, mais palatáveis acaba evocando representações mais problemáticas. Prince (2003, p. 219) escreve que a técnica mais utilizada para atingir esse efeito de sentido é o deslocamento espacial. Dentro desse procedimento, o crítico destaca os tipos *intra-shot* e *inter-shot*, colocando o diretor Sam Peckinpah como recorrente utilizador de ambos.

Com o intuito de exemplificar tais usos, Prince (2003, p. 219) menciona passagens de dois longas de Peckinpah: *Straw dogs* (1971) e *Bring me the head of Alfredo Garcia* (1974)[§]. A respeito do primeiro, ele destaca a cena em que David Sumner (Dustin Hoffman) espanca um homem com um taco de aço. Sua vítima está caída no chão e encoberta por um sofá, impedindo que o espectador tenha uma visão completa do acontecimento, o que caracteriza o deslocamento *intra-shot*. Já no que se refere ao segundo título, o estudioso evoca o momento em que um fazendeiro ordena que seus capangas quebrem o braço da própria filha no interior de um escritório. Peckinpah corta completamente a imagem para fora daquele cômodo no minuto exato da fratura, qualificando o que Prince chama de *inter-shot*.

Ao considerar os apontamentos de Prince, é possível dizer que Mendonça Filho e Dornelles, para encenar o assassinato do garoto, optam pelo deslocamento *inter-shot*. Após o menino apanhar a lanterna no meio da noite, a câmera capta, iluminado pelo facho de luz, o

[§]No Brasil, os filmes foram intitulados como *Sob o domínio do medo* (1971) e *Tragam-me a cabeça de Alfredo Garcia* (1974), respectivamente.

rosto do assassino. Logo em seguida, o matador puxa o gatilho. O espectador não vê o pequeno sendo atingido pelo projétil e apenas ouve seu corpo caindo no chão. Os diretores deslocam a imagem para as outras crianças, que gritam e fogem em busca de ajuda. Posteriormente, a roupa de tamanho infantil que o garoto utiliza no momento do tiro aparece pendurada em um varal, manchada de sangue e perfurada na altura do peito.

Esse reordenamento narrativo conecta-se com as reflexões de Ismail Xavier a respeito da compreensão, pelo cinema, do que é invisível à experiência cotidiana. Segundo o crítico (XAVIER, 2019, p. 55), muitas vezes, o estranhamento é atingido não pela representação direta da realidade, mas por meio da montagem com elementos escolhidos de maneira arbitrária – assim como fazem, de maneira inteligente, os diretores de *Bacurau*.

Diferenças e semelhanças

Diante das passagens expostas, notamos que o autor de *Passeio noturno* e os diretores de *Bacurau* utilizam diferentes formas de narrar, algo compreensível pelo fato de pertencerem a manifestações artísticas distintas.

Rubem Fonseca emprega voz narrativa em primeira pessoa, enunciador que manipula com destreza não somente o carro que utiliza como arma, mas também o arranjo estrutural e sintático que resulta no significante. Com verbos conjugados no pretérito perfeito, o narrador relata fatos dos quais esteve próximo com grande quantidade de nuances, algo que pode ser comprovado, por exemplo, pelos sons do pneu no asfalto e dos ossos da mulher sendo partidos, bem como pela imagem do corpo desfigurado, reflexo visto no retrovisor do automóvel.

Desse modo, o leitor tem acesso a uma considerável quantidade de informações, detalhamento que o aproxima do que Antonio Candido (2011, p. 254-255) chama de ultrarrealismo, estética com a qual o leitor é agredido pela violência temática e também pela técnica narrativa que contempla a fala em primeira pessoa, transgredindo “[...] as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia nua e crua da vida.” – crueza que Bosi (2006, p. 18) enxerga como oriunda do jornalismo norte-americano e da crônica grotesca. Além da proximidade entre narrador e matéria narrada, não há variações de perspectiva. Tal característica faz com que o conto sirva a um único e frio modo de pensar.

Já Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles utilizam ângulos variados que se complementam. Na cena descrita anteriormente, temos contato visual com a perspectiva do grupo de crianças que brinca sem saber o que está por vir. Em seguida, no momento em que a

vítima se vê frente a frente com o matador, a câmera adota sua visão individual – é como se o espectador estivesse na mira do assassino. Assim, ao contrário do conto de Fonseca, temos acesso aos pontos de vista coletivo (grupo de crianças) e particular (vítima). Depois do disparo, o enquadramento volta para a turma de meninas e meninos que, desesperados, fogem.

Outro tópico que difere *Bacurau* do que ocorre em *Passeio noturno* é o detalhamento da barbárie. A técnica de deslocamento espacial que Stephen Prince (2003, p. 219) denomina como *inter-shot* impede que o espectador tenha visão total do que ocorre com o garoto. A imagem que salta do disparo ao pavor das crianças e, posteriormente, para a camiseta manchada de sangue pendurada no varal delega àquele que acompanha o filme o trabalho de imaginar a figura do cadáver baleado. Assim sendo, se o texto literário choca pelo exagero, o filme inquieta pela reorganização narrativa.

Ainda sobre as diferenças entre as formas literária e cinematográfica, lembramos que o conto, ao contrário do longa-metragem, é uma narrativa curta que flagra um instante decisivo. No caso de *Bacurau*, a trama se desenvolve até que a população do vilarejo arquiteta um revide contra os invasores. Em *Passeio noturno*, a história termina com o retorno impune do executivo para casa. Esse corte brusco é o que faz Julio Cortázar (2008, p. 151) imaginar o contista como um tipo de fotógrafo, comparando o romance ao cinema e o conto à fotografia. As narrativas romanescas se aproximariam da sétima arte na medida em que ambas pressupõem uma ordem aberta de desenvolvimento do enredo. Já o conto e a fotografia pressupõem um limite de abordagem que é imposto pelo recorte. Tal limitação é utilizada como fator estético por fotógrafos e escritores.

Os assassinos também têm suas diferenças. No conto fonsequiano, temos um executivo brasileiro que mata pessoas desconhecidas que caminham desprevenidas pela cidade onde ele mora. Já no filme de Mendonça Filho e de Dornelles, o criminoso pertence a um grupo de estadunidenses que saem de seu país, que é localizado no hemisfério Norte e está entre as maiores potências econômicas do mundo, para eliminar pessoas que vivem em uma região subdesenvolvida do globo, à maneira de um safari. Os contextos de cada narrativa também são outros. Sérgio Rodrigues (2017, p. 5) considera Rubem Fonseca um dos grandes intérpretes do desigual e desenfreado crescimento civilizacional brasileiro, ocorrido entre as décadas de 1960 e 1970, obra povoada de personagens que sobrevivem nessa realidade caótica. Já Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, conforme interpreta Gregorio Belinchón (2020), apropriam-se da atmosfera que preenche os anos 2010, quando há a ascensão de espectros políticos ligados à ultradireita, guiados principalmente por Donald Trump e Jair Bolsonaro.

Apesar de haver disparidades de forma e de perspectiva no tratamento da violência, o escritor e os diretores coincidem na representação de uma brutalidade que não se justifica. Tanto em *Passeio noturno* quanto em *Bacurau*, temos assassinos que matam, a princípio, apenas para aliviar suas tensões. Seus objetivos não são, por exemplo, ligados à vingança ou ao enriquecimento. Tampouco estão unidos aos instintos agressivos e naturais ao ser humano que evidenciamos anteriormente pelas palavras de Castor Bartolomé Ruiz (2014, p. 42), comportamentos esses relacionados à defesa de território ou à busca por alimentação. O que vemos são indivíduos que agem de maneira autônoma, escolhem as armas e o modo como matarão as vítimas, ignoram qualquer conceito relacionado às dicotomias bom e mau, justo e injusto. Os atos praticados no conto e no filme não possuem finalidades legítimas e estão desconectados do conceito de ética estudado por Marilena Chauí (2018, p. 30), já que negam a alteridade do outro em prol do regozijo daqueles que os praticam. Inseridos nas duas narrativas, essas ações violentas rompem com a convenção narrativa mencionada por Paul Ricoeur (1994, p. 142), cujo arranjo pressupõe um ordenamento de causas e de fins.

No ensaio *Posição do narrador no romance contemporâneo*, Theodor Adorno (2003, p. 60-61) escreve que, por meio de choques causados por situações absurdas, o narrador kafkiano destrói a tranquilidade contemplativa do leitor. Ao relatarem matanças injustificadas a partir de modos de narrar e de ângulos diversos, as vozes narrativas de Fonseca, Mendonça Filho e Dornelles aproximam-se do efeito inquietante gerado pelo autor de *A metamorfose* e abalam as estruturas da observação imparcial.

Breves considerações

Resgatando as análises deste trabalho, fazemos um levantamento dos resultados e refletimos sobre eles em novo exame. Consideramos, de maneira sucinta, como o escritor e os diretores apropriam-se habilmente de recursos narrativos na confecção das cenas aqui abordadas.

Victor Chklóvski (2013, p. 83) escreve que a arte é o pensamento por imagens. Segundo ele (CHKLÓVSKI, 2013, p. 85), as artes poéticas não passam de imagens tomadas de empréstimo de antigos autores pelos novos, e o trabalho das escolas literárias é constituído pela acumulação e revelação de novos procedimentos que têm como objetivo mais dispor do que criar reproduções. Essas figuras confeccionam e revelam objetos de diferentes maneiras, e cada uma delas depende do emprego dos recursos expressivos. A partir daí, o estudioso formalista

(CHKLÓVSKI, 2013, p. 86) ressalta que o objeto pode ser prosaico e percebido como poético ou vice-versa, sendo que seu caráter estético depende da maneira como o percebemos. Tal percepção depende de procedimentos particulares que garantem ao item a estética mencionada. Apesar de a descrição ser fundamental para que o destinatário da mensagem a perceba artisticamente, cabe ressaltar que ela não deve ser feita de maneira cotidiana, pois, segundo Chklóvski (2013, p. 87), a finalidade da arte é dar ao objeto *status* de visão, singularização daquilo que, normalmente, reconhecemos por seu utilitarismo.

Tomando as ideias do ensaísta russo como base, notamos que tanto escritor quanto os cineastas aqui abordados adotam como referências escolas artísticas do passado. No caso de Fonseca, há a adoção de um modo de narrar cuja objetividade remonta ao Naturalismo e ao Realismo. Já Mendonça Filho e Dornelles se apropriam de modos de filmar que se conectam a uma época em que havia censura com relação a cenas de violência explícita e acabaram sendo adotados como procedimentos que atizam a imaginação do espectador. Além disso, tais artifícios atribuem caráter singular à violência que é noticiada de maneira neutra ou sensacionalista pelo jornalismo no cotidiano. As variações de ângulos e de pontos de vista servem como válvulas para que leitores e contempladores tenham outro tipo de experiência.

Ambas as obras contêm assassinatos que não possuem motivações objetivamente classificáveis. Dessa maneira, cabe refletir, ainda que de maneira breve, sobre a configuração dos assassinos do conto e do longa e sobre os possíveis motivos que os levam a dar cabo de desconhecidos. Como hipótese, nota-se que o narrador-protagonista do conto e os caçadores do filme são indivíduos que pertencem a classes sociais privilegiadas e que, sem nenhum tipo de pudor, eliminam indivíduos marginalizados pelo sistema econômico pelo qual são beneficiados.

Baseando-se nos ideais de Karl Marx, Walter Benjamin (2012, p. 179) previu ser possível o sistema capitalista passar da exploração para a extinção do proletariado. Pensando nos enredos de *Passeio noturno* e de *Bacurau*, percebemos que os detentores do capital avançam no extermínio de indivíduos que estão longe das benesses do sistema. Pode-se dizer que as duas histórias, embora contextualmente separadas, já que *Passeio noturno* é de 1976 e *Bacurau* de 2019, são representações dos tempos sombrios conceituados por Hannah Arendt (2008, p. 7-8), épocas em que há massacres e carniceiros a olhos vistos. No entanto, de acordo com a filósofa, tais atrocidades não são visíveis para todos, pois, no momento que chegam a público, são engenhosamente manipuladas pelos representantes oficiais, que justificam e explicam a ocorrência dos fatos desagradáveis. A articulação entre as ideias dos pensadores alemães possibilitaria relacionar o conto de Rubem Fonseca e o filme de Kleber Mendonça

Filho e Juliano Dornelles com as recentes transformações ocorridas no país, desde as eleições de 2018.

Portanto, tanto o conto quanto o filme são obras de arte que representam, de maneira singular, a continuidade da violência histórica que se faz presente na América Latina e, de maneira mais específica, no Brasil. Fonseca, Mendonça Filho e Dornelles, à maneira de Julio Cortázar no conto *Apocalipse de Solentiname*, revelam a brutalidade que muitas vezes é encoberta pelos governos e pelos meios de comunicação de massa. Tal revelação não é feita de maneira sensacionalista. O modo como os artistas constroem suas narrativas tem a função de tirar seus receptores da inércia cotidiana e não apenas entretê-los, colocando-os numa posição desconfortável.

Michel Ciment (2013, p. 61) escreve que, em *Laranja mecânica* (1971), o diretor Stanley Kubrick questiona, de maneira persistente, a função do espetáculo – tal indagação pode ser notada nas cenas em que Alex, enquanto ouve a *Nona sinfonia* ou lê livros na prisão, tem seu imaginário invadido por cenas do cinema hollywoodiano. Dessa maneira, Ciment (2013, p. 62) avalia que Kubrick, ao torturar o protagonista com sequências de filmes de ação e de temática nazista, parece criticar o entretenimento fácil e irresponsável.

Passeio noturno e *Bacurau* se apresentam como mecanismos que estimulam a reflexão e não somente o regozijo de uma sociedade que prima pelo espetáculo. Retomando as palavras de Schøllhammer (2007, p. 8), são microscópios que permitem aproximar-nos da brutalidade e vislumbrar os seus possíveis motivos, pois têm como foco tanto a dor que produz quanto a violência do agente.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 55-63.
- ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BELINCHÓN, Gregorio. Kleber Mendonça Filho: “Os Estados Unidos tiveram sorte com Trump em comparação a Bolsonaro”. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/babelia/2020-05-16/kleber-mendonca-filho-os-estados-unidos-tiveram-sorte-com-trump-em-comparacao-a-bolsonaro.html>>. Acesso em: 26 jul. 2021.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 179-212.

BENSON, Michael. **2001: uma odisseia no espaço – Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke e a criação de uma obra-prima**. Trad. Álvaro Hattner e Cláudio Carina. São Paulo: Todavia, 2018.

BOSI, Alfredo. Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, Alfredo. (Org.) **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 7-21.

BRACHER, Beatriz. Notas para a mesa com Marcos Strecker: “Cinema e deslocamentos”. **Suplemento literário de Minas Gerais**, p. 34-37, jul.-ago./2012.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 241-260.

CAPOTE, Truman. **A sangue frio**. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHAUI, Marilena. O mito da não violência brasileira. In: CHAUI, Marilena. **Sobre a violência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

CHKLÓVSKI, Victor. A arte com procedimento. In: TODOROV, Tzvetan. (Org.) **Teoria da literatura: textos dos formalistas russos**. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 83-108.

CIMENT, Michel. **Conversas com Kubrick**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 147-164.

CORTÁZAR, Julio. Apocalipse de Solentiname. In: CORTÁZAR, Julio. **Todos os contos: volume 2**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 148-153.

FONSECA, Rubem. Passeio noturno. In: FONSECA, Rubem. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 396-397.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. Trad. Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas: Autores associados, 2012.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MANSO, Bruno Paes. **A república das milícias: dos esquadrões da morte à era Bolsonaro**. São Paulo: Todavia, 2020.

MENDONÇA FILHO, Kleber; DORNELLES, Juliano. **Bacurau**. 2019.

PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea**. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp.

PRINCE, Stephen. The Poetics of Screen Violence. In: PRINCE, Stephen. **Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968**. New Brunswick/New Jersey/London: Rutgers University Press, 2003. p. 205-251.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papyrus, 1994. v. 1.

RODRIGUES, Sérgio. Rubem Fonseca parece encher nova obra com esboços tirados do lixo. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 08 abr. 2017. Folha Ilustrada, p. 5.

RUIZ, Castor Bartolomé. A potência da ação. Uma crítica ao naturalismo da violência. **Kriterion**, nº 129, p. 41-60, jun./2014.”

SCHÄFFAUER, Markus Klaus. Violentografia como trabalho de violência: desde *Pixote a Cidade de Deus*. In: MACKENBACH, Werner; MAIHOLD, Günther. **La transformación de violencia em América Latina**. Guatemala: F&G Editores, 1999. p. 343-366.

SCHÄFFAUER, Markus Klaus. Transmediale Gewaltarbeit in den peruanischen Anden: Der Fall Chungui. In: NICKEL, Claudia; SEGLER-MEßNER, Silke. **Von Tätern und Opfern: zur medialen Darstellung politisch und ethnisch motivierter Gewalt im 20./21. Jahrhundert**. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition, 2013. p. 79-94.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

XAVIER, Ismail. O realismo da “Visão de mundo”. In: XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro/São Paulo: 2019. p. 52-56.