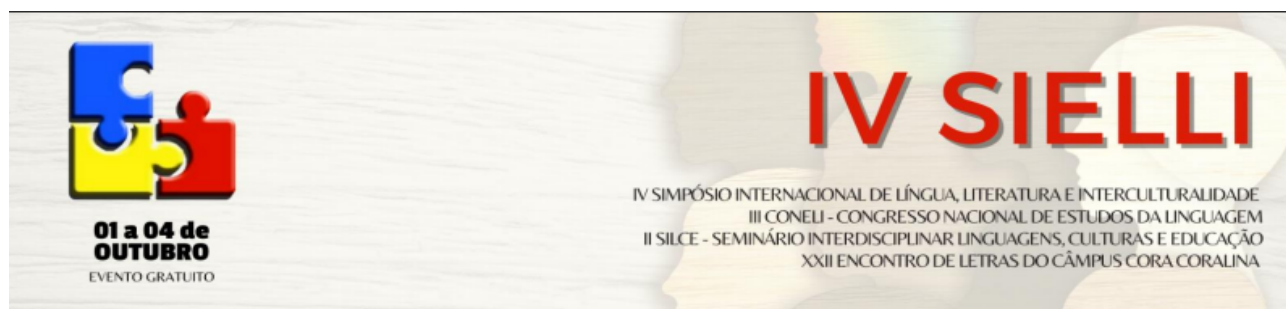




VIOLENTOGRAFIA COMO TRABALHO DE VIOLÊNCIA: DESDE *PIXOTE* A *CIDADE DOS HOMENS*¹

VIOLENTOGRAPHY AS A WORK OF VIOLENCE: FROM PIXOTE TO CIDADE DOS HOMENS

Markus Klaus Schäffauer (Universidade de Hamburgo)²

Resumo: As investigações empíricas tendem a subestimar a importância da violência simbólica e sua capacidade de transformar a violência real. Como consequência, também se negligencia o potencial das narrativas de realizar um *trabalho de violência*, ou seja, um processo em que a violência é deslocada para um nível simbólico, adiando ou relegando, assim, a violência real. Esse conceito pode ser entendido em analogia ao *trabalho de luto*, pois envolve a transmutação da violência em uma forma simbólica, impedindo sua manifestação imediata no plano físico. Este artigo busca demonstrar esse fenômeno a partir da análise dos filmes *Pixote* e *Cidade de Deus*, introduzindo dois novos termos: *violentografia*, uma designação genérica até então inexistente para nomear a representação da violência em obras simbólicas de modo geral – e não apenas nos filmes analisados –, e *trabalho de violência*, conceito que descreve o papel da violência simbólica no adiamento ou na transformação da violência real. Por meio da análise dos referidos filmes, argumenta-se que as narrativas cinematográficas não apenas documentam a violência, mas também a exercem simbolicamente, moldando as percepções sociais sobre o tema. Dessa forma, a *violentografia* pode desempenhar um papel ambivalente: ao mesmo tempo que reflete e problematiza a violência, também pode legitimá-la ou normalizá-la. O argumento central do artigo é, portanto, que uma compreensão mais aprofundada da violência simbólica é essencial para perceber seu papel nas narrativas culturais — não apenas como reflexo da realidade social, mas como um meio ativo de processamento e deslocamento da violência.

Palavras-chave: Representações de violência. Violentografia. Trabalho de violência. Transformação e deslocamento.

¹O ensaio „Violentografia como trabajo de violencia“ (2015), traduzido aqui do espanhol pelo próprio autor, foi publicado pela primeira vez em Werner Mackenbach e Günther Maihold (eds.): *La transformación de la violencia en América Latina*, F&G Editores: Guatemala, 2015, pp. 343-366. Foi corrigido cuidadosamente em alguns pontos, mas continua correspondendo ao original na íntegra. Cabe mencionar ainda que se baseia em uma conferência realizada no dia 12 de março de 2010 no âmbito do Congresso *Transformaciones de la violencia en América Latina* em Potsdam, Alemanha (cf. também o uso de ambos os termos no artigo em alemão publicado já em 2013: Schäffauer, Markus Klaus: „Transmediale Gewaltarbeit in den peruanischen Anden: Der Fall Chungui“ [„Trabalho de violência transmediática nos Andes: O caso Chungui“] em: Nickel, Claudia; Segler-Meißner, Silke (eds.): *Von Tütern und Opfern. Zur medialen Darstellung politisch und ethnisch motivierter Gewalt im 20./21. Jahrhundert*. Frankfurt M.: Peter Lang, 2013, pp. 79-94).

² Markus Klaus Schäffauer é professor titular na Universidade de Hamburgo (Alemanha) e atua em pesquisas de violência na mídia.



Abstract: Empirical investigations tend to underestimate the importance of symbolic violence and its ability to transform real violence. As a consequence, the potential of narratives to carry out a work of violence is also overlooked—that is, a process in which violence is displaced to a symbolic level, thereby postponing or relegating real violence. This concept can be understood by analogy with mourning work, as it involves the transmutation of violence into a symbolic form, preventing its immediate manifestation on a physical level. This article aims to demonstrate this phenomenon through the analysis of the films *Pixote* and *City of God*, introducing two new terms: violentography, a previously missing generic designation for the representation of violence in symbolic works in general—not just in the analyzed films—and work of violence, a concept that describes the role of symbolic violence in delaying or transforming real violence. Through the analysis of these films, the argument is made that cinematic narratives not only document violence but also exercise it symbolically, shaping social perceptions of the subject. In this way, violentography can play an ambivalent role: while it reflects and problematizes violence, it can also legitimize or normalize it. The central argument of the article, therefore, is that a deeper understanding of symbolic violence is essential to grasp its role in cultural narratives—not only as a reflection of social reality but also as an active medium for processing and displacing violence.

Keywords: Representations of violence. Violentography. Work of violence. Transformation and displacement of violence.

INTRODUÇÃO

É a representação da violência necessariamente negativa por ser negativa a violência? Ou será que a violência se transforma ao ser representada, permitindo-nos ver nela também algo positivo? Para lançar luz sobre essa questão primordial, vejamos primeiro uma cena do filme brasileiro *Quem matou Pixote* (1996) de José Joffily. O filme relata a história verídica de Fernando Ramos da Silva, o protagonista infantil do filme *Pixote* (1981) de Hector Babenco, que, oito anos após seu sucesso como menino de rua, foi assassinado pela polícia. No início de *Quem matou Pixote*, vemos como o menino Fernando está brincando em frente a um televisor (ver a imagem 1 da figura 1), enquanto ao fundo sua mãe explica ao irmão mais velho que o menor não está “maluco”, mas que “está brincando de cinema” (ver imagem 2 da figura 1). Ao observar incrédulo que Fernando imita efetivamente a ação vista na televisão como se lutasse com uma faca contra um inimigo dentro do aparelho, obtém a explicação de que, dessa forma, está se preparando para um papel em um filme (ver imagem 3). Ao objetar com desgosto que assim não se torna nenhum ator



de cinema, a mãe responde simplesmente que “é pago” (ver imagem 5). Pelo visto, não consegue conter seu orgulho ao imaginar o futuro de seu filho como ator.

Figura 1



E, efetivamente, na cena seguinte, vemos como Hector Babenco, o diretor de *Pixote*, está gravando uma cena desse filme na qual Pixote (interpretado por Fernando) está imitando um assalto com uma metralhadora de madeira no centro correccional para meninos de rua onde está internado. O assistente de direção pede a Fernando que repita a ação com mais raiva. Depois de cumprir com essa exigência, ele é autorizado a ir comer, o que parece interessar-lhe ainda mais que o filme, e durante a refeição um dos assistentes lhe diz que, após a estreia do filme, será “Pixote para sempre”. Realmente, com o sucesso do filme de Babenco, Fernando se torna Pixote e, como tal, será assassinado pela polícia.

Este filme dentro do filme relata não só o caso verídico de Fernando, mas também algo fundamental sobre a relação recíproca entre arte e vida: assim como a arte imita a vida, a vida pode imitar a arte.



01 a 04 de
OUTUBRO
EVENTO GRATUITO

IV SIELLI

IV SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE LÍNGUA, LITERATURA E INTERCULTURALIDADE
III CONELI - CONGRESSO NACIONAL DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
II SILCE - SEMINÁRIO INTERDISCIPLINAR LINGUAGENS, CULTURAS E EDUCAÇÃO
XXII ENCONTRO DE LETRAS DO CÂMPUS CORA CORALINA

Efetivamente, a representação da violência na televisão, no cinema ou nos jogos digitais tem má fama de contribuir para a reprodução e até para a propagação da violência. No entanto, ao

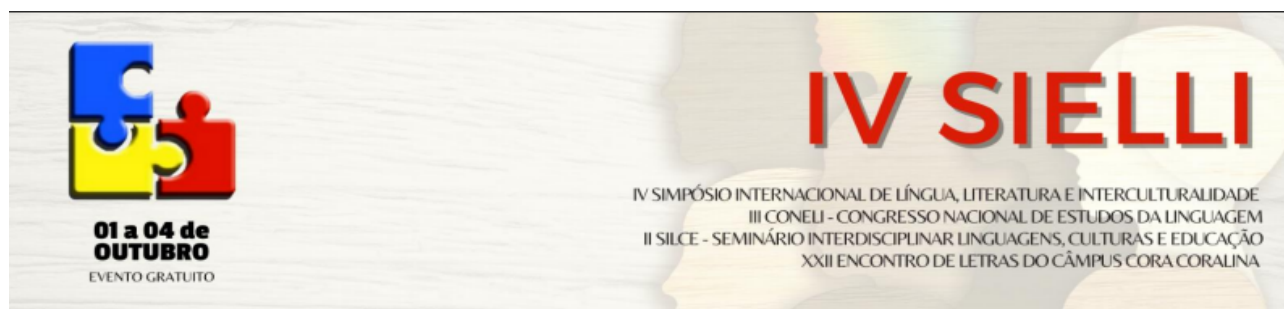


O ator Fernando com sua mãe e irmã em frente à sua barraca em Diadema.

re-apresentar a violência, os meios de comunicação não só a estão repetindo e multiplicando, mas também a transformando, o que, segundo Ottmar Ette, pode ser chamado de *transmissão* em oposição à *transformação* da violência, como ocorre nas narrativas de *As Mil e Uma Noites*: insistir no ato da narração é o que consegue transformar o ato de uma violência iminente em uma série de atos narrativos no âmbito de uma violência simbólica. Ou seja, a narrativa transforma a violência em algo que impede que esta ocorra na medida em que consegue

repeti-la e relegá-la ao nível simbólico da narração. Esta oposição entre transmissão e transformação dá uma reviravolta surpreendente ao tema deste congresso interdisciplinar: as transformações da violência, que tradicionalmente se buscam no mundo empírico, reaparecem escamoteadas no mundo simbólico, mas não só como reflexo, deformação ou amplificação da violência, como também foi formulado na discussão do congresso, mas como algo que difere radicalmente da violência empírica ao fazê-la *diferir* no nível simbólico. Isso pode ser ilustrado de forma exemplar através de *Cidade de Deus* — e não importa se é o romance ou o filme — que ambos refletem e até analisam as diferentes fases da guerra das drogas no bairro marginalizado de mesmo nome no Rio de Janeiro. Pode-se demonstrar como às distintas fases dessa guerra correspondem diferentes cores no filme ou diferentes seções no romance, mas ver apenas isso, ou seja, um reflexo da transformação da violência no bairro marginalizado é não ver como o filme transforma a violência no sentido de diferi-la.

A investigação empírica tende a subestimar essa importância da violência simbólica e sua capacidade de transformar a violência real em outra coisa. Basta consultar, por exemplo, o manual



internacional de pesquisa sobre violência de Heitmeyer e Hagan 2002 para verificar que apenas se menciona a dimensão simbólica da violência.

VIOLENTOGRAFIA

Podemos comprovar essa subestimação também na falta de um nome adequado para as representações da violência. Falamos, por exemplo, de autobiografia ou de pornografia, mas não há um nome genérico para obras simbólicas que representam a violência. Se a tais representações da violência dermos a denominação genérica de *violentografia* — em analogia aos gêneros conhecidos que acabo de mencionar —, provavelmente será muito mais fácil determinar a importância que esse gênero tem na sociedade e também alcançar uma maior compreensão de sua contaminação com outros gêneros. Nesse sentido, podemos afirmar desde já que costuma-se criticar a violentografia como a porta de entrada para o mundo da violência: os jovens que veem violentografia muitas vezes são tidos como suspeitos por se acostumarem à violência vista nos meios de comunicação, como se esta fosse uma opção desejável e atraente para resolver seus problemas individuais, talvez mais eficaz do que qualquer outra, e que, depois, cedo ou tarde, sucumbem à tentação de reproduzir o visto em suas próprias ações. Parece haver um acordo tácito e pouco ou nada questionado em supor que ver violência equivale a se expor ao risco de se tornar violento. No melhor dos casos, admite-se que ver violência pode ser divertido, por exemplo, em um filme de suspense ou de ação; raramente se julga que a violentografia seja útil e que tenha algo de instrutivo ou que nos ensine algo para a vida.

Por que resulta tão difícil e até perigoso buscar um lado positivo na representação da violência? Acaso não é desejável ter o poder de mudar o mundo aqui e agora? Acaso não é uma desgraça sentir-se impotente diante dos desafios do mundo? Mas também é uma atitude infantil acreditar que basta gritar a plenos pulmões para que todos os desejos se satisfaçam aqui e agora, por mais prazerosa que possa ser a ilusão de ser onipotente. Há algo divino e ao mesmo tempo diabólico em tudo isso: determinar sobre a vida e a morte não só de si mesmo, mas também dos outros.



Não existe algo assim como uma violência boa³ nem faz sentido buscá-la, por duas razões simples: primeiro, a negatividade da violência já é uma parte definidora, se por violência entendemos *a instrumentalização humana de uma força excessiva*.⁴ Esse excesso de força que implica a violência é um ponto decisivo para nossa argumentação, pois costuma negar o direito de ser de algo ou alguém e em muitos casos tende a aniquilá-lo tanto no material quanto no simbólico. O conceito de violência resulta ser assim algo profundamente negativo, e tão negativo que chega a contaminar até a representação da violência, ou seja, a violentografia. Ainda mais, o aspecto negativo da violência afeta tanto sua representação — a própria violentografia — como também o discurso sobre sua representação, ou seja, o discurso mediático sobre violentografia. Uma pessoa que fala bem sobre certa forma de violentografia corre o risco ou de ser tida como irresponsável, no melhor dos casos, ou de ser suspeita de sentir uma inclinação por essa forma de violência cuja representação declara simpatizar, embora ao mesmo tempo abomine a violência que nela se representa.

A segunda razão está estreitamente vinculada à primeira: o estado moderno monopoliza a violência como último recurso seu para garantir a ordem e a segurança de seus membros e, portanto, nega seu uso a todos os outros — salvo no âmbito simbólico onde a violência prolifera tanto nas notícias quanto nas narrativas e onde a violência pode ser consumida e experimentada apesar do monopólio estatal. Deste modo, resulta a paradoxo que a “produção” da violência é domínio exclusivo do estado, enquanto o “consumo” da violência mediática é e tem que ser de domínio público — provavelmente porque um depende do outro: a contenção da violência vai acompanhada pelo consumo de representações do contrário, de modo que o monopólio do estado moderno em produzir violência tem sua contraface na competição desinibida de consumir violentografia por

³Ver, por exemplo, como Jan Philipp Reemtsma argumenta que a modernidade consiste justamente em legitimar o ato violento menor para impedir um ato violento maior. Mas isso não impede que o ato violento menor continue sendo um mal, embora seja um mal menor, e que nunca se torne um bem.

⁴Esta definição serve para distinguir a violência humana, por um lado, das forças que a natureza exerce sobre o ser humano, o que em alemão é chamado, de forma equivocada, de 'Naturgewalten', ou seja, 'violências da natureza', e, por outro lado, para ressaltar que toda violência implica, além do efeito material desejado, um objetivo simbólico e, portanto, humano.



parte de seus cidadãos. É este último ponto o que costuma ser esquecido ao se falar do monopólio do estado quanto à violência.

Esta divisão paradoxal, embora funcional, entre o estado como “produtor” de violência e o cidadão como “consumidor” de violentografia é bastante esquemática por várias razões. Em princípio, nos serve para compreender a dupla negatividade da violentografia que deriva da negatividade da violência. No entanto, o monopólio do estado moderno de reservar-se a violência como último recurso seu é uma idealização que deixa de corresponder às realidades, sobretudo em regiões onde o estado moderno brilha por sua ausência, sem necessidade de recorrer ao conceito dos chamados estados falidos onde o monopólio de fato já passou para entidades paraestatais. Assim, temos que admitir que o esquema se complica bastante na América Latina em geral, em algumas partes do Brasil em particular, principalmente nos bairros marginalizados — ou “favelas”, onde traficantes de armas e drogas aproveitam o espaço abandonado pelo estado. O resultado do conflito é uma violência que transcende as reservas do estado, oferecendo-se ao alcance dos cidadãos principalmente como recurso eficaz, embora excessivamente perigoso, para ganhar a vida. E se temos que corrigir nossa idealização quanto à “produção” de violência na América Latina, o mesmo se deve dizer sobre o lado do “consumo” de violentografia nesta parte do continente. A hipótese seria que quem produz violência, consome violência de forma diferente, embora veja as mesmas imagens de violência.

Isso pode ser visto muito bem em uma cena híbrida da série televisiva *Cidade dos Homens* que mostra como os jovens protagonistas dessa série — os pixotes do século XXI — estão vendo representações de violência. Cabe mencionar que na cena anterior a esta um dos jovens chamado Acerola está lutando — assim como o Pixote na cena que tratamos no início — com movimentos de luta marciana contra inimigos virtuais (ver foto 1 na tira abaixo). Isso permite uma transição perfeita para a cena seguinte onde se vê em uma tela de televisor um robô (ver foto 2) desviando de tiros em um jogo de vídeo do tipo *ego shooter* e os jovens em frente ao televisor jogando (ver foto 3). A continuidade dos ruídos e imagens de luta parece confirmar que Acerola estava simplesmente repetindo o que está programado nos jogos desse tipo. No entanto, o jogo é interrompido pela mãe de um dos jovens que da cozinha pede a um deles que vá ver se a telenovela já começou, mas ao



cumprir essa ordem, em vez da telenovela aparece uma notícia do telejornal sobre um atentado sangrento na Palestina. Os jovens observam atentos como se limpa uma enorme mancha de sangue no chão (ver foto 4), e então eles se perguntam em que favela terá ocorrido esse ato violento que só conseguem entender em termos da guerra do narcotráfico: “Essa guerra começou quando?”, pergunta um deles e seu amigo responde: “Foi ontem”. A transição para a próxima cena de entrevistas aos atores consiste em uma oscilação entre imagens do telejornal com alguns tanques de guerra (ver foto 5), uma repentina imagem do jogo de vídeo e, finalmente, as cabeças dos atores falando sobre suas próprias experiências com homicídios, como por exemplo Douglas Silva, o ator de 14 anos que representa Acerola, que relata que uma “bala perdida” roçou sua cabeça enquanto dormia, causando-lhe um ferimento sangrento no rosto (ver foto 6). Desta vez, produz-se uma continuidade entre as imagens através de uma estética de “preto e branco azulado” que — evidentemente — indica uma conexão entre guerra, jogo e experiência pessoal.

Figura 2



Essa sequência violentográfica parece confirmar a crítica comum de atribuir aos meios de comunicação — e especialmente aos jogos de vídeo — a culpa por transmitir, reproduzir e multiplicar a violência, mas se olharmos o final da sequência onde os jovens dão testemunho de suas próprias experiências de violência em seu bairro marginalizado, percebemos que a situação é muito mais complexa: eles reconhecem nas notícias o que de fato já conheceram por experiência própria. Portanto, a recepção da violentografia aqui representada está longe de indicar uma disseminação programática de violência; e se também não funciona como ilustração crítica das consequências negativas da violência, ao menos pode ser considerada como uma estética de reconhecimento que ao jovem espectador dessa violentografia permite reconhecer-se e ver-se assim



reconhecido. Visto assim, esse modelo ficcional de recepção no bairro marginalizado torna-se ainda mais complexo, pois nos mostra não só como os atores do bairro marginalizado estão envolvidos na recepção da violentografia, mas também em sua produção.⁵

Seja qual for o argumento, a monopolização da violência por parte do estado moderno produz um aumento considerável de negatividade quanto ao consumo da violentografia, um mal-estar vinculado à proliferação da violência simbólica; no entanto, é inconcebível que uma sociedade possa manter-se em alerta e defender-se contra a violência sem admitir essa paradoxo e conseguir reconhecer o valor da violentografia. No entanto, a provocação estética que esse reconhecimento perigoso traz consigo, baseia-se em uma violentografia que requer um *trabalho de violência*, assim como também se requer um *trabalho de luto*, como no caso da perda de um ente querido. Ambos os fenômenos contribuem de seu modo para que seja difícil propor uma análise de aspectos positivos da violentografia.

TRABALHO DE VIOLÊNCIA

Usamos e acunhamos aqui o termo *trabalho de violência*⁶ partindo da premissa de que já o próprio conceito de cultura implica de forma paradoxal uma violência inerente ao ser humano que a cultura pretende delimitar cada vez mais sem poder extirpá-la completamente.⁷ Resulta pouco produtivo para nossa argumentação perguntar-se se no mundo moderno podemos observar um progresso na delimitação cultural da violência, pois ao mesmo tempo teríamos que reconhecer os desastres mais graves da violência justamente durante o século XX. Devemos observar, antes, que a violência é em maior ou menor grau uma constante na história da humanidade; uma constante que se manifesta de uma forma ou de outra em todas as partes e em todos os tempos, de modo que a

⁵É interessante observar como no documentário *Falcão: Os meninos do tráfico* (2006) de MV Bill tem outro exemplo de um jogo infantil dentro do mundo do crime, no qual as crianças estão brincando de eliminar um 'X9'.

⁶O termo *Gewaltarbeit* é utilizado no espaço cultural da língua alemã desde a década de 1990 no contexto da prevenção da violência, mas é empregado em um sentido psicossocial-pragmático que não está no centro do conceito mediático que usamos aqui.

⁷Embora o estado moderno pretenda garantir a delimitação da violência por meio de seu monopólio da violência, é a nível das culturas que se inventam, propagam e internalizam as normas que possibilitam o (não) uso da violência na prática.



delimitação da violência pela cultura é uma tarefa humana que também é contínua e que, portanto, requer um trabalho incessante.

Para dar um nome a esse trabalho de delimitação cultural, propomos o termo *trabalho de violência* (“Gewaltarbeit”) em analogia ao termo *trabalho de luto* (“Trauerarbeit”), que Sigmund Freud — em vez de usar trauma — parece ter preferido por sua homofonia com o termo *trabalho de sonho* (“Traumarbeit”).⁸ Ambos os termos, que geralmente são atribuídos a Freud, referem-se a processos mentais que têm suma importância para a psique. Diferentemente do trabalho de sonho, que de modo involuntário transforma o conteúdo latente em conteúdo manifesto, o trabalho de luto serve justamente para destacar que o luto é um processo de transformação que, se bem é involuntário, em contrapartida deve ser aceito de forma ativa. A partir de Freud e seus seguidores, o luto já não é visto como algo que deve ser sofrido de forma passiva, deixando a pessoa enlutada simplesmente exposta ao tempo para que cure as feridas. Bem compreendido, o luto agora é considerado como um processo ativo que a pessoa enlutada pode modificar na medida em que aceita as diferentes fases de trabalho de seu ânimo, o que às vezes pode resultar um trabalho muito pesado.

Apesar da participação ativa no trabalho de luto que o converte em um processo menos fatal, persiste sua imposição como algo involuntário e ao mesmo tempo necessário para a saúde mental, o que tanto vale para o trabalho de sonho como também para o de luto. É assim como devemos pensar também o trabalho de violência, ou seja, como algo que se nos impõe aos seres humanos, queiramos ou não. Essa imposição deve-se ao fato de que a violência é uma parte — contraditória — da cultura que nos toca viver assim como nos toca sonhar e sentir dor pela perda de uma pessoa querida, e às vezes tudo ao mesmo tempo como, por exemplo, em um pesadelo baseado em uma perda violenta. Há, no entanto, uma diferença fundamental que distingue o trabalho de violência dos

⁸É curioso que Freud, em 1915, escolha para esse processo em „Luto e melancolia“ o termo *trabalho de luto* em vez de *trauma*, sendo este um conceito que já estava estabelecido na época. Segundo Jean Allouch, é a mesma homofonia entre „Traumarbeit“ e „Trauerarbeit“ que leva Freud a preferir o primeiro termo em relação ao trauma. No entanto, ele aponta, com razão, que Freud, menos (neste ensaio, pelo menos) ou mesmo nada, se ocupa da formação do conceito de *trabalho de luto*, mas sim da distinção entre a melancolia e o trabalho de luto, a fim de entender melhor a melancolia e não a luta. Portanto, não foi Freud, mas sim foram seus sucessores que cunharam o termo e o atribuíram, de maneira parcial e até enganosa, a Freud, que só tinha perguntado: „Nun, worin besteht die Arbeit, die die Trauer leistet?“ [„Agora, em que consiste o trabalho que o luto realiza?“] (cf. Allouch 2011: 114 e 121-122).



anteriores, pois estes permanecem na esfera individual, enquanto aquele a transcende ao impor-se também como uma tarefa coletiva e, por conseguinte, cultural.

Essa dimensão de tarefa coletiva a nível cultural é de importância para a perspectiva simbólica que interessa em nossa definição do termo. Mas não se trata com isso de ampliar a perspectiva analítica do termo da psicologia individual para a psicologia dos povos, assim como poderia esperar-se equivocadamente pela analogia com a terminologia freudiana. De forma alguma propomos aqui um termo psicológico, embora por ser cultural contenha também uma dimensão psicológica e se apoie um tanto em termos de Freud. Tampouco coincide com o uso do termo na pedagogia social onde de fato se dá um sentido que se aproxima um tanto de nossos propósitos, mas sem as implicações mediáticas.⁹

Por fim, entendemos por trabalho de violência um processo cultural cujo valor só poderá ser reconhecido à luz da teoria dos meios. Portanto, entendemo-lo como um conceito que é, antes de tudo, mediático, e não apenas psicológico nem exclusivamente pedagógico.

O trabalho de violência, segundo nossa concepção, teria que responder à nossa cegueira mediática frente à função comunicativa da violência. Por estranho que pareça, essa cegueira mediática tem a ver com a estreita ligação do conceito de violência com o corpo humano, ou seja, com a chamada violência física. Podemos observar essa estreita ligação muito bem no ensaio de Jan Philip Reemtsma sobre a violência na constelação moderna. Reemtsma propõe “distinguir *fenomenologicamente* as seguintes três formas de violência física *segundo sua relação específica com o corpo*” (trad. nossa¹⁰): 1) violência *locativa* (= trasladar o corpo do outro), 2) violência *raptiva* (= usar o corpo do outro) e 3) violência *autotélica* (= destruir o corpo do outro). Justifica essa distinção não só com a fenomenologia — sublinhada por ele mesmo —, mas também com uma incomum compreensão da violência que parte do corpo e reclama assim renovar a investigação

⁹ O uso das expressões compostas „trabalho de violência“ ou „Gewaltarbeit“ (junto com „Anti-Gewalt-Arbeit“, „Anti-Gewaltarbeit“ e „Antigewaltarbeit“) está praticamente restrito ao âmbito da pedagogia social (ver, por exemplo, Koch e Behn 1997).

¹⁰ “Ich schlage vor, folgende drei Formen physischer Gewalt *phänomenologisch* nach ihrem speziellen Körperbezug zu unterscheiden:

— lozierende Gewalt,
— raptive Gewalt,
— autotelische Gewalt.” (Reemtsma 2008: 106).



social da violência. Isso se reflete no último capítulo do livro onde Reemtsma propõe a relação entre violência e comunicação, chegando a formular uma “função comunicativa da violência”.¹¹ Esta função comunicativa se concentra muito bem na maneira como a violência é sempre comunicação também, e principalmente na maneira autotética: “O que a violência comunica, isto é sua dimensão autotética”.¹² No entanto, o foco exclusivo na função comunicativa da violência segundo Reemtsma deixa de lado a função violentográfica da comunicação.

Temos no ensaio de Reemtsma um exemplo ilustrativo dessa cegueira mediática antes mencionada; uma cegueira mediática que não se refere a um determinado tipo de violência, assim como sustenta a tese principal de Reemtsma, segundo a qual o mundo moderno está fechando os olhos frente à violência autotética. A cegueira mediática que propomos — o não ver o valor violentográfico da comunicação mediática — é uma atitude generalizada frente aos meios e uma consequência direta de um conceito tradicional de violência que parte da presença do corpo, mas que não chega à representação do corpo ausente nos meios. Essa tendência notável em não reconhecer o valor da representação da violência resulta ainda mais curiosa se levarmos em consideração que a argumentação de Reemtsma se baseia de uma forma filológica muito sutil no uso do meio da literatura. Trata-se, portanto, de uma cegueira mediática que reconhece o valor da violência física para a compreensão do fenômeno e que na destruição autotética dos corpos consegue determinar a função comunicativa da violência, mas que não reflete a função complementar de sua representação mediática. E isso, ao que parece, é uma falha generalizada no trabalho de violência.

TRABALHO DE VIOLÊNCIA ATRAVÉS DE VIOLENTOGRAFIA

Com base em um conceito assim compreendido de trabalho de violência, podemos compreender melhor o valor positivo da violentografia. A ninguém ocorreria negar o valor do trabalho de luto, embora tampouco seja desejável sentir a dor de uma perda. Nossa argumentação se

¹¹Reemtsma se refere com esta formulação ao direito penal, cuja invenção tem o sentido de limitar a função comunicativa da violência („kommunikative Funktion der Gewalt“; Reemtsma 2008: 486).

¹²Reemtsma ressalta desse modo o valor autorreferencial da função comunicativa da violência: „Was Gewalt nämlich kommuniziert, ist ihre autotelische Dimension“ (Reemtsma 2008: 476).



opõe de maneira semelhante à negatividade da violência ao perguntar por aspectos positivos da violentografia e — *nota bene* — não da violência. Dissemos inicialmente que ver violência tem fama de oferecer uma entrada ao mundo da violência, deste modo obtemos um aspecto positivo ao formular a hipótese de que a violentografia pode transformar a violência, por exemplo, ao abrir um espaço aparentemente não violento ou ao indicar uma saída do mundo da violência. Se o vemos assim, temos a surpresa de que as saídas indicadas nas obras de arte são quase sempre simbólicas. Cuidado, isso não significa que sejam irreais; simplesmente destaca a importância do mundo simbólico para resolver problemas aparentemente empíricos. Visto assim, o trabalho de violência se opõe também à tradicional prevenção da violência que antecipa o discurso da violência em vez de diferenci-lo.

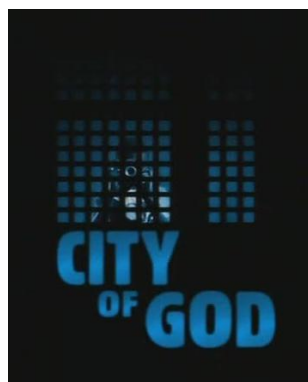
O tema que escolhi para ilustrá-lo no contexto das transformações da violência na América Latina é a trajetória da violentografia brasileira com suas transformações que nos levam desde os meninos de rua no início do século XX até os meninos soldados da guerra do narcotráfico no início do século XXI. É uma trajetória transformadora de quase um século que se inicia com o furto de subsistência pelo menino ladrão, passando pelo crime organizado do menino traficante e culminando em uma guerra declarada em que o menino vigilante luta como soldado na linha de frente, ou seja, essa trajetória é por si só uma entrada na violência no sentido de uma escalada negativa. No entanto, gostaria de mostrar-lhes a seguir como também se podem ver saídas simbólicas do mundo da violência nela, por mais precária que pareça essa perspectiva, mas infelizmente não conheço outra melhor.

Se observamos as respostas que as obras de arte deram no decorrer deste trabalho violentográfico à pergunta por uma saída da violência, devemos mencionar em primeiro lugar o romance *Capitães da Areia* (1937) de Jorge Amado, que encontramos como o ponto de partida do gênero. Para Amado, a solução está na resistência política, e o final do romance não deixa dúvidas de que para ele serve também, embora como última *ratio*, a violência menor do rebelde contra a violência maior da sociedade.¹³

¹³Vale destacar que *Capitães da Areia* é o único caso de uma saída política dentro da série de obras que estou analisando. E mais ainda, na última obra da série, em *Tropa de Elite* de 2007, o filme que ganhou o Urso de Ouro em Berlim, mostra-se que não apenas morrem primeiro os mais fracos, neste caso as crianças vigilantes, mas também



Isso já muda no romance *Pixote. A infância dos mortos* (1979) de José Louzeiro, onde o protagonista morre no final sem chance de rebelar-se contra a sociedade.¹⁴ Essa acusação social é percebida também na versão cinematográfica *Pixote. A lei do mais fraco* (1981) de Hector Babenco, sendo assim que o filme tematiza uma falta de responsabilidade até por parte da trabalhadora de sexo que — por pouco — teria aceitado o desafio de resgatar Pixote do mau caminho, mas tampouco ela se mostra capaz de lhe dar o amor de mãe que lhe faz falta.¹⁵ A tudo isso dá-se uma reviravolta surpreendente no filme *Quem matou Pixote* (1991) de José Joffily, onde fica muito claro, primeiro, que o Pixote jamais tinha uma chance sem alfabetização, já que nem sequer era capaz de ler os roteiros para aprender seu papel, e segundo, que era uma irresponsabilidade também por parte do diretor Babenco colocar Fernando no papel de Pixote sem apoiá-lo em sua formação ou ao menos pensar nas consequências de sua fama de “Pixote para sempre”.



morrem, tarde ou cedo, os supostamente mais fortes, os chefes dos bairros marginalizados. Fazer carreira na guerra das drogas não é nenhuma garantia de sobrevivência, nem prepara para luta alguma no sentido rebelde de Jorge Amado. Em *Tropa de Elite*, inclusive, é uma das mensagens mais impactantes: o chefe dos narcotraficantes mata um agente da tropa de elite sem saber. Ao descobrir a identidade de sua vítima, entra em pânico, pois sabe que isso equivale a uma sentença de morte, e efetivamente morre pouco depois, na última imagem do filme, através do tiro de um agente da referida tropa — e como o fuzil aponta para o espectador, fica claro que a ameaça vale para todos.

¹⁴Na verdade, o romance de Louzeiro relata a morte de dois meninos-protagonistas: Pixote morre nas primeiras páginas do romance ao tentar atravessar um cemitério devido a um tiro que recebe de um vigilante. Curiosamente, a maior parte do romance continua sem o protagonista que deu título à obra. Seu amigo Dito, o jefecito do grupo, sobrevive por mais alguns anos, mas também não chega à adolescência, pois morre nas últimas páginas do romance, pressionado por alguns policiais, que o empurram a saltar do telhado de um prédio alto em direção à morte. O filme difere bastante disso em relação ao romance, pois nele é Pixote quem mata Dito através de um tiro errado.

¹⁵Há no filme de Babenco uma cena comovente na qual se vê Pixote mamando do peito de uma amiga trabalhadora de sexo que se entenece por ele como se fosse sua mãe. Mas, depois de alguns segundos, ela acaba o rejeitando e, com isso, também os planos de voltarem juntos para o interior e viverem ali em paz. Assim, desfaz-se a única oportunidade de Pixote de sair do mundo da violência, aparentemente porque sua amiga não quer assumir a responsabilidade de ser sua mãe. Na última cena do filme, vemos Pixote caminhando perdido sobre uns trilhos em direção ao horizonte. O simbolismo deixa bem claro que a criança não tem outra alternativa senão optar pelos trilhos com destino à morte.



No filme *Cidade de Deus* vemos uma transformação da violência não só nas diferentes fases da violência vinculada ao narcotráfico, mas também na maneira como se reproduzem os protagonistas dessa violência. Por exemplo, no final do filme aparece uma esquadra de meninos de rua falando sobre uma lista de pessoas que pensam em matar a tiros, no entanto, têm um problema com essa lista, pois não sabem ler nem escrever. Vemos assim como a crítica de uma falta de educação se radicaliza neste filme ao extremo de negar-lhes aparentemente a mais mínima oportunidade de sair da violência pela falta dos recursos culturais básicos: Se a esses “meninos do tráfico” se mostra sem perspectiva profissional alguma — pois não a têm nem mesmo dentro do mundo da violência —, então podemos concluir que o que aconteceu a Pixote a nível do cinema, acontece a esses meninos de rua dessa forma a nível do crime. A única exceção a essa perspectiva de escalada encontra-se no centro do relato fílmico no fotógrafo Buscapé. Para demonstrar isso vou passar em revista uma estrutura reticular que se encontra ao longo de todo o filme *Cidade de Deus*. Essa estrutura não é simplesmente uma associação livre, mas parte da mensagem programática do filme, o que pode ser comprovado através do início do filme quando aparece o título em tom azulado sobre um fundo preto onde se percebe através de uma estrutura facetada o fotógrafo Buscapé com sua câmera “atirando” em direção ao espectador. A fragmentação das imagens através de uma estrutura retinal tem um papel paradigmático ao longo de todo o filme:

1. O massacre no hotel de horas é efetuado através de uma malha que fragmenta a visão de maneira semelhante (ver foto 1 da tira abaixo).
2. Os negativos de um filme fotográfico servem igualmente para ilustrar e marcar as diferentes “bocas” ou zonas de narcotráfico na Cidade de Deus (ver foto 2).
3. O exemplo de maior peso é justamente o que retoma a imagem do início do filme: Buscapé tira fotos do assassinato do chefe dos narcotraficantes através de um muro com buracos, só que desta vez vemos também através do objetivo de sua câmera o objeto de suas tomadas fotográficas (ver foto 3).
4. Por uma abertura facetada na parede, vemos a corrupção da polícia, que colabora com o chefe do tráfico da favela (ver foto 4).

5. A vítima dos tiros é pouco depois o objetivo de outra foto onde a estrutura facetada do muro se reproduz através dos tiros em seu corpo, criando assim um paralelismo evidente entre “atirar balas” e “atirar fotos” (ver foto 5).
6. O paradigma do olho facetado culmina na cena final em que Buscapé tem que decidir pela foto que vai escolher para a publicação, já que cada foto conta uma história diferente e terá outras consequências para sua vida: poderia lhe dar prestígio como fotógrafo em caso de escolher a foto com o cadáver do chefe narcotraficante ou provocar sua morte em caso de escolher a que prova a corrupção da polícia (ver foto 6).

Figura 3



Em todos esses exemplos, percebemos o mundo da violência através de múltiplas vistas fragmentárias ao estilo das facetas do olho de um inseto. Trata-se evidentemente de um recurso metafílmico — e até metamedial — para chamar a atenção sobre a perspectiva seletiva que o filme escolhe com o fim de narrar uma história sobre a violência nos bairros marginalizados seguindo as pautas genéricas de um filme de ação. O filme se mostra consciente dessa seleção violentográfica, que naturalmente não é a única possível de ver o mundo, e se defende assim da acusação de dar uma visão parcial. A visão é necessariamente parcial, tratando-se de um filme de ação no melhor sentido da palavra, mas os responsáveis não por isso são uns monotemáticos ou viciados em violência: os diretores haviam previsto completar o filme de ação chamado *Cidade de Deus* por uma série televisiva chamada *Cidade dos Homens* que mostrasse também a inofensiva vida cotidiana dos “favelados” fora do gênero da violentografia — ou melhor dito: misturando-o com o maior número possível de outros gêneros fílmicos. É interessante a esse respeito que o primeiro capítulo dessa série comece justamente com uma aula de história europeia em um colégio público à margem do



bairro marginalizado Cidade de Deus no qual Acerola acompanha as explicações da professora sobre as guerras napoleônicas misturando-as com suas próprias imaginações sobre a guerra do narcotráfico. Na hora da verdade, Acerola é o único capaz de reproduzir o escutado com suas próprias palavras, convertendo Napoleão em um chefe do narcotráfico e os países europeus em bairros marginalizados onde os diferentes “morros” lutam entre si para ter acesso às “bocas” nas quais os “playboys” compram a droga.

Nessa analogia infantil entre as guerras napoleônicas e a guerra do narcotráfico nas favelas, desponta uma capacidade transformadora da violentografia que já tratamos antes quando discutimos como em regiões onde o estado moderno não está cumprindo nem de longe com o monopólio da violência também a violentografia terá outros modos de recepção além do modelo de transmissão da violência. E é altamente significativo que também em *Cidade de Deus* se indique como estratégia exitosa uma saída simbólica, por precária que seja: o único entre os jovens que consegue sair do círculo vicioso da violência é justamente um jovem que se dedica à arte da fotografia.

Em todo caso, temos que reconhecer que a violentografia é um gênero de muita importância que permite um trabalho de violência que é necessário para qualquer sociedade, não só para reconhecer os problemas sociais, mas também para cultivar as narrativas que possam contribuir para transformar a violência a nível simbólico: Reconhecer que o ato violento em todos os casos possíveis é sempre a pior solução para todos os envolvidos requer um esforço considerável que não se consegue de uma vez para sempre — e é por isso que nos falta reconhecer que a violentografia é algo positivo, já que ela realiza um trabalho de violência cultural por mais que nos pese.

REFERÊNCIAS

- Allouch, Jean (2006): **Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca**. Buenos Aires: Ed. Literales
- Amado, Jorge (2007): **Capitães da areia**. Rio de Janeiro: Record [1937]
- Heitmeyer, Wilhelm; John Hagan (eds.) (2002): **Internationales Handbuch der Gewaltforschung**. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag



Koch, Reinhard, y Sabine Behn (eds.) (1997): **Gewaltbereite Jugendkulturen. Theorie und Praxis sozialpädagogischer Gewaltarbeit.** Weinheim y Basel: Beltz

Louzeiro, José (1993): **Pixote. A infância dos mortos.** Rio de Janeiro: Civilizagão Brasileira [1979]

MV Bill y Celso Athayde (2006): **Falcão. Meninos do tráfico.** Rio de Janeiro: Central Única das Favelas (CUFA)

Reemtsma, Jan-Phillip (2008): **Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere**

FILMOGRAFIA

Konstellation der Moderne. Hamburg: Hamburger Editionen

Cidade de Deus, Fernando Meirelles, 2002.

Cidade dos Homens, Fernando Meirelles y Kátia Lund, 2002-2005.

Falcao. Meninos do tráfico, MV Bill, 2006.

Notícias de uma guerra particular, Kátia Lund y João Moreira Salles, 1999.

Pixote. A lei do mais fraco, Héctor Babenco, 1981.

Quem matou Pixote, José Joffily, 1996.

Tropa de Elite, José Padilha, 2007.