

A VIOLENTOGRAFIA NA LITERATURA BRASILEIRA: UMA BREVE HISTÓRIA DA PRESENÇA DA VIOLENCIAS NAS NARRATIVAS LITERÁRIAS

THE VIOLENTOGRAPHY IN BRAZILIAN LITERATURE: A BRIEF HISTORY OF THE PRESENCE OF VIOLENCES IN LITERARY NARRATIVES

Natália Lima Ribeiro 

RESUMO

Este artigo analisa a violentografia na literatura brasileira como eixo para uma possível historiografia literária, a partir do conceito formulado por Markus Schäffauer (2024), que comprehende a violência como forma de representação artística e social. O estudo percorre obras do Naturalismo à contemporaneidade, evidenciando como a violência se manifesta de modo recorrente e estrutural na produção literária nacional. São analisados textos de Aluísio de Azevedo, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Renato Tapajós e Patrícia Melo. Observa-se que, no século XIX, a violência está associada às desigualdades urbanas; no século XX, às tensões rurais e aos regimes autoritários; e, na contemporaneidade, à experiência cotidiana nas cidades. Conclui-se que a violentografia constitui um elemento fundamental da formação social e literária brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira. Violência. Violentografia.

ABSTRACT

This article analyzes violentography in Brazilian literature as a framework for a possible literary historiography, based on the concept proposed by Markus Schäffauer (2024), which understands violence as a form of artistic and social representation. The study examines works ranging from Naturalism to contemporary literature, highlighting how violence appears as a recurring and structural element in Brazilian literary production. Texts by Aluísio de Azevedo, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, João Guimarães Rosa, Renato Tapajós, and Patrícia Melo are analyzed. In the nineteenth century, violence is associated with urban social inequalities; in the twentieth century, it is linked to rural tensions and authoritarian contexts; and in contemporary literature, it emerges as an everyday social experience. The analysis demonstrates that violentography constitutes a fundamental element in the social and literary formation of Brazil.

KEYWORDS: Brazilian Literature. Violence. Violentography.

INTRODUÇÃO

Os estudos sobre a violência e sua presença na literatura brasileira buscam, em sua maioria, compreender como as dinâmicas literárias e sociais se entrelaçam no universo ficcional. Além disso, procuram entender o papel dessa temática brutal para a formação de nossa literatura. Karl Erik Schøllhammer, em sua célebre obra *A Cena do Crime* (2013), argumenta que a literatura deve ser analisada como uma cena de crime, especialmente ao investigarmos os aspectos criminais e violentos das obras literárias contemporâneas. Jaime Ginzburg (2016) sustenta que o objeto literário está sempre vinculado ao contexto temporal em que é produzido

Dessa maneira, o estudo da violência na literatura transcende o campo literário, apresentando conexões com outras disciplinas. Há uma miríade de pesquisas e abordagens sobre a violência, realizadas por diversos estudiosos que se debruçaram sobre a temática. No entanto, surge a questão: existe algum aspecto positivo ao estudarmos a violência? Os pesquisadores identificam que a centralidade dada à questão da violência na literatura reflete uma sociedade cada vez mais visceral e indiferente, marcada pelo aumento da desigualdade social e da pobreza. Por esse motivo, a violência é geralmente vista de maneira negativa, mas por que, então, estudá-la? Seria possível que existisse algo positivo no consumo de obras violentas (ou como um gênero literário violentográfico)?

Nesse contexto, o trabalho de Markus Schäffauer (2024)¹ analisa como a violência e sua presença na literatura podem contribuir positivamente para a compreensão de certas dinâmicas sociais e literárias.

Com base nesse aporte teórico, pretendo analisar de que modo a violentografia revela a evolução da violência na literatura, evidenciando como ela se torna progressivamente mais central nas obras. Embora a violência tenha, indiscutivelmente, um aspecto negativo, é fundamental reconhecer seu papel na compreensão das relações simbólicas — incluindo seus possíveis

¹ "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?" (Schäffauer, 2024, p. 2).

efeitos positivos, mesmo diante de sua natureza destrutiva. Para isso, o trabalho de Schäffauer é extremamente importante e se distingue dos demais, haja vista que este estudo destaca a importância de representar a violência, apontando que, embora a violência em si seja sempre negativa, sua representação não precisa ser.

A presença da violência oriunda do Estado é legitimada, enquanto o contrário, a autodefesa ou "justiceiros" (*Selbstjustiz*), é comparado ao cangaço, em que a violência se torna extrema. Apesar disso, é importante questionar a presença do Estado como detentor desse mecanismo de defesa, principalmente em um país como o Brasil. Nesse sentido, as marcas simbólicas e estruturais do Estado no país viabilizaram a violência como aspecto cultural, a partir da escravidão, dos massacres, da perseguição a qualquer grupo social que ameaçasse a soberania nacional, durante a ditadura militar. Consoante a esse pensamento, Achille Mbembe argumenta que:

As colônias são zonas em que a guerra e desordem, figuras internas e externas da política, ficam lado a lado ou se alternam. Como tal, as colônias são o local por excelência em que controles e as garantias de ordem judicial podem ser suspensos – a zona em que a violência do Estado de exceção supostamente opera a serviço da "civilização". O fato de que as colônias podem ser governadas na ausência absoluta de lei provém da negação racial de qualquer vínculo comum entre conquistador e o nativo. Aos olhos do conquistador, "vida selvagem" é apenas outra forma de "vida animal", uma experiência assustadora, algo radicalmente outro (alienígena), além da imaginação ou da compreensão (Mbembe, 2022, p. 35).

Partindo dessa concepção da violência enquanto estrutura constitutiva da cultura de um país colonizado, o objetivo da pesquisa ora proposta é investigar as representações da violência na literatura brasileira por meio de um levantamento cronológico que revele sua presença constante e suas transformações ao longo do tempo. Trata-se de uma investigação em estágio inicial, de caráter exploratório, que não pretende esgotar o tema, mas identificar obras e autores cujas narrativas exponham diferentes configurações da violência estrutural, simbólica, física ou institucional, por meio de formas literárias que compõem aquilo que se pode denominar de 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 (Schäffauer, 2024, p. 5).

Por ter em sua gênese a negatividade, a violência e suas representações permanecem, em grande parte, à margem dos estudos literários. Por isso, é necessário e urgente reconhecer a autonomia estética e o valor crítico das obras que retratam um mundo marcado pela brutalidade, seja este um universo ficcional ou representativo do real. A partir desse reconhecimento, é possível realizar um trabalho crítico sobre a violência, refletindo sobre as dinâmicas simbólicas e estruturais pelas quais ela se manifesta e se reproduz, especialmente considerando que a violência constitui parte estrutural da cultura brasileira. Assim, torna-se fundamental compreender as dinâmicas e as formas de representação da violência na literatura brasileira.

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 (Schäffauer, 2024, p. 17).

A metodologia adotada parte do cotejo de obras selecionadas com base em sua relevância temática e potência expressiva, buscando traçar conexões possíveis entre elas e estabelecer um panorama articulado das manifestações da violência em diferentes contextos históricos e estéticos. Embora a violência não seja uma novidade na literatura, como observa Jaime Ginzburg (2016), sua presença é anterior ao século XIX, é sobretudo no romance que ela ganha contornos mais viscerais e descritivos, sendo capaz de transpor para o leitor experiência-limite. Recusar sua existência ou celebrá-la são atitudes que compõem um paradoxo difícil de resolver, já que, como argumenta Schäffauer

(2024), a violência, ainda que negativa, é constitutiva do ser humano e, portanto, da sociedade. A metodologia articula levantamento bibliográfico e análise crítica de obras literárias brasileiras. A seleção dos textos parte de critérios temáticos (representações explícitas ou latentes da violência), histórico-sociais (contexto de produção e recepção) e formais (recursos narrativos que mobilizam a violência como estrutura estética e política). A investigação, de recorte cronológico, busca mapear a permanência e as inflexões da violência na literatura nacional, da tradição canônica à produção contemporânea.

1 URBANIZAÇÃO, VIOLÊNCIA E DEGENERAÇÃO

As expressões literárias brasileiras sobre violência ganharam protagonismo no período cunhado de pós-modernidade, cambiando para a contemporaneidade. Porém, para o intento dessa análise, esse fenômeno surgiu como temática literária em uma de suas semeaduras mais vivazes no movimento literário cunhado como Naturalismo. A obra de expressão máxima desse fenômeno literário está em *O cortiço* (1890) de Aluísio de Azevedo. Nessa narrativa, a temática da agressividade já acenava para essa tendência que ganharia mais força com os movimentos vindouros da literatura.

Com *O cortiço*, temos a representação das vidas experienciadas por pessoas que se encontram na margem social, expostas às mais diversas formas de violência. A falta de infraestrutura e qualquer aparato social que viabilize a dignidade humana são negadas a essa parcela da população. Além disso, a importância da obra de Azevedo está em retratar os efeitos dos intensos fluxos migratórios e da urbanização caótica que marcaram os grandes centros brasileiros no fim do século XIX. Consoante ao pensamento de Mbembe (2022), a cidade do colonizado, para Franz Fanon, é uma zona de interditos, violências e falta de estrutura, como a cidade do Rio de Janeiro, representada no livro de Azevedo:

A cidade do colonizado, ou pelo menos a cidade indígena, a aldeia dos pretos, a médina, a reserva, é um lugar mal-afamado povoado de homens mal-afamados. As pessoas ali nascem em qualquer lugar, de qualquer jeito. E as pessoas ali morrem em qualquer lugar, de qualquer coisa. É um mundo sem intervalos, os homens

se apertam uns contra os outros, as cabanas uma contra as outras. A cidade do colonizado é uma cidade faminta, faminta de pão, de carne, de calçados, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma cidade acocorada, uma cidade ajoelhada, uma cidade estendida no chão. É uma cidade de pretos (Fanon, 2022, p.35-36).

Nessa cidade, ou melhor, nesse cortiço, um lugar totalmente moldado na lógica colonial explanada por Fanon, as relações sociais e espaciais são atravessadas por uma animosidade crescente, que frequentemente irrompe em atos de agressividade. Publicada em 1890, a obra é um produto direto do Naturalismo no Brasil, movimento que buscava revelar os aspectos biológicos e deterministas da sociedade. O Naturalismo difere do Realismo sobretudo na forma como representa a sociedade e seus personagens, enfatizando os instintos, as heranças genéticas e as condições ambientais como forças determinantes do comportamento humano.

No Naturalismo, representado na narrativa de Azevedo, há uma força temática da decadência ambiental e social de um Rio de Janeiro que não estava preparado e estruturado para receber pessoas de todos os lugares do mundo. Nesse sentido, temos na obra representada pela presença do Estado na urbanização desenfreada e caótica para certas camadas sociais, o que revela como a própria estrutura social do Estado marginaliza essa população geograficamente e a violenta simbolicamente. O grande protagonista do romance é o espaço do cortiço, sem grandes condições ou estruturas, em que as várias “raças” se misturavam em um caldeirão social e biológico, do qual todo tipo de infortúnio poderia resultar.

Outro elemento importante da narrativa é como os corpos insubmissos e submissos das mulheres são representados. Quais mulheres são as mulheres que podem ser protegidas e resguardadas, e quais os corpos podem pertencer à violência? Assim também temos o corpo de Rita, como representação da mulher brasileira sedutora e sexualmente desejada. A ela é relegado o sexo e a violência.

Ele tinha “paixa” pela Rita, e ela, apesar de ser volúvel como toda a mestiça, não podia esquecê-lo por uma vez; metia-se com os outros, é certo, de quando em quando, e o Firmo então pintava o caneco, dava por paus e por pedras, enchia-a de bofetadas, mas afinal, ia procurá-la, ou ela a ele, e ferravam-se de novo, cada vez

mais ardentes, como se aquelas surras constantes reforçassem o combustível dos seus amores (Azevedo, 1983, p. 49).

Um aspecto importante dessa violência estrutural é como ela se reflete nos corpos femininos, especialmente os corpos das mulheres racializadas e pobres. A narrativa explora uma divisão clara: quais são as mulheres dignas de proteção e quais são aquelas que pertencem à violência? Rita, por exemplo, é a personificação da mulher brasileira mestiça, sexualizada e relegada ao desejo dos homens. Para ela, a única narrativa possível parece ser a do sexo e da violência. O trecho sobre a relação entre Firmo e Rita ilustra isso de forma cruel: a violência que Firmo exerce sobre ela, com bofetadas e agressões, não é apenas tolerada, mas é transformada em parte essencial do ciclo de desejo e paixão entre eles.

A brutalidade é naturalizada a ponto de reforçar o vínculo erótico. Esse trecho revela bastante como a violência era percebida pela sociedade. Os direitos das mulheres e a forma como elas eram enxergadas como extensões de seus homens, que às submetiam a agressões físicas e emocionais. Tais feridas não eram vistas como consequência direta de uma violência ou, muito menos, de um crime, mas como forma socialmente aceitável da dinâmica dos casais. Há até uma certa culpa pela mulher ser desejosa e olhar para outros, o que fomentava uma correção do seu caráter desejante. De maneira preponderante, a normalização entre o amor e a violência era socialmente aceita. A violência se entrelaça ao erótico, em que só dessa forma um amor naquele lugar pode florescer, tornando-se combustível para uma paixão incendiária. Percebe-se então que a violência nessa obra é parte da cultura do lugar, como se fosse uma tarefa coletiva entender essas dinâmicas agressivas e aceitá-las.

Além disso, é importante destacar que tal ato não é reconhecido como violência, tampouco como crime, pela sociedade, e essa percepção extrapola a dinâmica específica apresentada na narrativa. A obra não apenas reflete a violência presente no ambiente retratado, ainda que esse não seja necessariamente o foco do autor, mas também evidencia a aceitação cultural da brutalidade naquele contexto histórico. A violência é institucionalizada no comportamento dos personagens e é vista como um fato inevitável, um componente intrínseco da vida cotidiana. Mais perturbador é perceber que essa

violência não é concebida como crime, nem na narrativa, nem pela sociedade que a circunda. Trata-se de uma "norma social" que, por mais dolorosa e destrutiva que seja, é aceita como parte da cultura daquele espaço. É um retrato amargo da maneira como a violência permeia as relações de poder e desejo, sobretudo no que diz respeito aos corpos femininos. E, infelizmente, essa normalização da violência não pertence apenas ao passado, mas ecoa de formas diferentes até hoje. A violência se transforma em uma maneira cultural de lidar com as divergências cotidianas, como algo coletivo, uma gramática que deve ser ensinada no social. Percebemos isso na obra a partir da negação da população da entrada da polícia.

De cada casulo espipavam homens armados de pau, achas de lenha, varais de ferro. Um empenho coletivo os agitava agora, a todos, numa solidariedade briosa, como se ficassem desonrados para sempre se a polícia entrasse ali pela primeira vez (Azevedo, 1983, p. 110).

Verificaremos, ao longo das obras analisadas, que o Estado é majoritariamente representado como um aparelho opressor, detentor (ao menos em teoria) do monopólio da violência. Consoante a Mbembe, na lógica do Estado, principalmente nos modelos coloniais de ocupação, esse tem uma função de selecionar os espaços em que a violência é, de certa forma, proliferada e "aceita" para determinada parte da população: "Sob condições de soberania vertical e ocupação colonial fragmentada, comunidades são separadas segundo um eixo de ordenadas. Isso conduz a uma proliferação dos espaços de violência" (Mbembe, 2022, p. 46).

Na obra de Azevedo, a população reconhece com clareza o caráter prejudicial da atuação estatal, que seria um caso de perda da honra caso houvesse alguma interferência externa. Na verdade, nesse cosmos do cortiço, as leis de fora pouco importam, os moradores tomam para si a violência e todos os conflitos gerados naquele local serão remediados a partir dessa perspectiva, e não do Estado. Essa marginalização geográfica é também uma forma de marginalização social. Dessa forma, os moradores não acreditam no Estado, na polícia, de maneira que cristaliza essa marginalização, convertendo o local em uma espécie de Estado paralelo. Todo esse cenário revela a potência de violência, do excesso que estão dispostos a extrapolar.

1.1 A VIOLÊNCIA ESTRUTURAL E AS VIDAS SECAS

Outra vertente importante para a história da literatura brasileira quando tematiza a violência é no período de 30, tempo extremamente profícuo para a construção do romance no país. Após a grande celebração das artes brasileiras na semana de 22, os cenários urbanos foram substituídos pelos sertões e interiores do país. O autor Graciliano Ramos, nome importante para geração de romancistas da década de 30, escreveu sobre as diversas facetas que a violência perdura no país.

Para a proposta analítica desse trabalho, a obra *Vidas Secas* integra as categorias da violentografia de maneira contundente. Na obra de 1937, temos o retrato árido da família de retirantes que chegam e fogem. A miséria de ser retirante não está apenas no material, mas também na pobreza ambiental, na falta da linguagem, na estrutura opressora de um Estado que apenas pune, mas não viabiliza a dignidade de seus cidadãos. Segundo Mbembe (2022), dentro da lógica colonial de ocupação, o Estado, de certa forma, institui os explorados e exploradores. Nesse sentido, o trabalhador, representado por Fabiano, é um cidadão de classe baixa, sem direitos, mas que a potência estatal pode ser a mais violenta possível:

Dentro do Império, as populações vencidas obtinham um estatuto que consagrava sua espoliação. Em configurações como essas, a violência constitui a forma original do direito, e a exceção proporciona a estrutura da soberania (Mbembe, 2022, p. 38).

Apesar de não ser um homem escravizado, Fabiano é aquele desapropriado de qualquer direito ou dignidade humana, o único valor que tem é a força de trabalho a ser explorado. Nesse tipo de configuração estatal oriunda de uma colonização exploratória e violenta, o Estado, a partir de sua soberania e viabilizador da dignidade humana, apenas continua a violentar o personagem com opressão total. Os traços mais emblemáticos da presença do Estado na obra estão relacionados à violência: perseguição, violência jurídica e a fome. Em consoante com a obra de Azevedo, novamente vemos encenados os homens animalizados, que sobrevivem com pouco e têm na violência como fenômeno cotidiano que são vítimas:

Vivia preso como um novilho amarrado ao mourão, suportando ferro quente. Se não fosse isso, um soldado amarelo não lhe pisava o pé não. O que lhe amolecia o corpo era a lembrança da mulher e dos filhos. Sem aqueles cambões pesados, não envergaria o espinhaço não, sairia dali como onça e faria uma asneira. Carregaria a espingarda e daria um tiro de pé de pau no soldado amarelo. Não. O soldado amarelo era um infeliz que merece um tabefe com as costas da mão. Mataria os donos dele. Entraria num bando de cangaceiros e faria estrago nos homens que dirigiam o soldado amarelo. Não ficaria um para semente. Era a ideia que lhe fervia a cabeça. Mas havia a mulher, havia os meninos, havia a cachorrinha (Ramos, 2013, p. 37).

A trajetória de Fabiano é um reflexo da impotência de alguém esmagado pela violência estatal e social, que encontra na própria brutalidade uma forma de resistência. A monopolização da violência pelo Estado, longe de proteger, aprisiona, marginaliza, e deixa o sujeito à deriva. A adesão de Fabiano ao cangaço, um movimento de revolta e violência que atua à margem da lei, parece surgir como um grito desesperado de liberdade. Ele almeja entrar nesse "comando paralelo", não por escolha consciente, mas pela força das circunstâncias que o empurram para isso. A violência, para ele, não é uma escolha ética, mas uma única forma possível de expressão contra a opressão.

A opressão de Fabiano, porém, não se limita ao aparato estatal. Ela se estende à exploração laboral, que parece tão cruel e insidiosa quanto a seca da terra. Ele é explorado repetidamente por aqueles que deveriam ser seus pares ou, pelo menos, agir com justiça básica. O patrão sempre o rouba, os vendedores o ludibriam, e essa constante série de enganos aprofunda ainda mais a sensação de desamparo. A violência aqui é econômica, uma forma de exploração que não apenas priva Fabiano de seus recursos, mas o desumaniza, transformando-o em um mero objeto de lucro, passível de ser enganado e subjugado a todo momento. Ele está imerso por armadilhas e por uma estrutura que nunca lhe dá uma chance de ganhar.

É nesse ponto que a obra de Ramos começa a pintar um retrato mais amplo da violência. Não apenas a violência dos cangaceiros, que pode parecer mais evidente e brutal, mas a violência estrutural, silenciosa, que se instala no cotidiano e nas relações de trabalho, e que molda as vidas de Fabiano e sua família de maneira ainda mais implacável. A seca, a fome, a exploração e a

opressão se tornam parte de um ciclo inescapável de violência e miséria que marca profundamente a cultura.

Fabiano não é apenas um produto da violência, mas também alguém que, sem saber, a internaliza. Ramos nos permite vislumbrar como essa violência se infiltra lentamente na identidade do indivíduo e nas interações sociais, mesmo antes de haver uma percepção consciente disso. Nesse estágio, a violência permeia todos os aspectos da vida de Fabiano, embora ele ainda não compreenda plenamente a extensão de sua opressão. Está imerso nela, vivendo e reagindo instintivamente, buscando sobreviver em um ambiente que constantemente a empurra para as margens. A obra de Ramos parece sugerir que, com o tempo, essa violência se tornará não apenas uma reação, mas uma cultura, uma forma de vida para aqueles que foram abandonados e traídos por um Estado ausente e uma sociedade que perpetua desigualdades estruturais.

Tomando-se esse processo em linhas gerais, pode-se tomar, em princípio, a literatura regionalista, que, desde o seu desejo inicial de traçar um mapa do país e conquistar seu território, até o presente, vem representando a violência ainda articulada a uma realidade social no qual, na verdade, vigora um sistema simbólico de honra e vingança individuais, uma vez que a lei ainda não pode garantir a igualdade entre os sujeitos. Sobretudo no século XX, "o tema principal do regionalismo pode ser visto, dessa forma, como o confronto entre um sistema global de justiça moderno e sistemas locais de normatização social regulados pelos códigos de honra, vingança e retaliação". Essa matriz social, a nosso ver, explica os temas do cangaço, da jagunçagem, dos bandos armados, dos heróis justiceiros do sertão, muito fortes sobretudo nos chamados romances da terra da "geração de 30" (Pellegrini, 2004, p.133-134).

1.2 A VIOLÊNCIA SIMBÓLICA E EXISTENCIAL NO MODERNISMO DE TERCEIRA GERAÇÃO

A violência na literatura da terceira geração do modernismo brasileiro, representada por autores como Clarice Lispector e Guimarães Rosa, transcende o âmbito físico e emerge de forma psicológica, existencial e simbólica. Em *Grande Sertão: Veredas* (1956), Rosa explora a violência do sertão brasileiro, abordando não apenas os conflitos entre jagunços, mas também as tensões internas de Riobaldo, que enfrenta dilemas morais e existenciais ao lidar com temas como o mal e o pacto com o diabo. A brutalidade é retratada como um reflexo das

condições extremas de vida, mas também como uma questão de identidade e sobrevivência.

Conseguiu de muito homem e mulher chorar sangue, por este, por este simples universozinho aqui. Sertão. O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado (Rosa, 1994, p.19).

A questão da violência difusa em *Grande Sertão: Veredas* revela-se como um dos aspectos mais sofisticados e estruturantes da obra de Guimarães Rosa. A violência aqui não se restringe ao plano físico (embora esteja presente nos confrontos entre jagunços e nas brutalidades cotidianas do sertão), mas manifesta-se de forma invisível, simbólica e subjetiva, constituindo uma verdadeira violentografia, ou seja, uma escrita da violência que ultrapassa o evento e alcança a linguagem, a percepção e o existir. O sertão configura-se não é apenas espaço geográfico, mas um universo simbólico de tensão constante, onde o poder, a dor e a sobrevivência são regidos por leis não escritas, moldadas pela astúcia, pela força e pela precariedade da condição humana.

Nesse microcosmo, a violência é estrutural, naturalizada nas relações de mando, na precariedade das condições de vida e no próprio imaginário coletivo, onde até Deus precisa estar armado. O protagonista Riobaldo é tanto agente quanto vítima dessa violentografia. Sua trajetória é atravessada por um conflito interno contínuo, no qual a violência não apenas o rodeia, mas o constitui. A dúvida sobre o pacto com o diabo não é apenas um dilema religioso, mas um emblema da violência que atinge a alma, o pensamento, a ética. O mal, assim como o sertão, não se define com clareza, ele se infiltra nas ações, nos silêncios, nas escolhas.

A escrita rosiana traduz essa violência por meio de uma linguagem que também se fratura, se desvia e se reinventa, uma linguagem violentada e violenta, que carrega em sua forma a própria experiência do sertão. Nesse contexto, a literatura da terceira geração modernista ressignifica a violência, afastando-se do retrato explícito (o que será bem diverso na literatura na contemporaneidade) do ato e aproximando-se de uma análise das estruturas que sustentam o sofrimento, tanto externas quanto internas. A violentografia em Guimarães Rosa é, portanto, a escrita de um mundo onde a violência é

ontológica — ela não é exceção, mas a regra do existir. Já em Clarice Lispector, a violência muitas vezes se manifesta de forma introspectiva e existencial, mas também adquire uma dimensão social, como no conto “A Língua do P”, na obra *Via Crucis do Corpo* (1971). No artigo *Anotações sobre a violência e uma estética brutalista na literatura de Clarice Lispector*, Fabio Waki mostra a virada na obra de Clarice Lispector. De uma certa forma, a violência sempre esteve presente em sua obra, mas a partir da década de 70, as obras da autora começaram a retratar uma violência mais aparente. Segundo o autor:

Via Crucis do Corpo veio criticar sobretudo a biopolítica dos corpos das pessoas em uma sociedade marginal estratificada em muitas subclasses e nichos, uma sociedade onde predominam as violências morais e estruturais. Em outras palavras, se até então as obras de Lispector vinham tratando sobretudo dos dilemas existenciais de personagens de classe média envolvidas em constantes violências por *conformidade* — violências éticas, portanto —, *A Via Crucis do Corpo* veio tratar sobretudo dos perigos materiais a que personagens marginalizados se veem constantemente envolvidos ao habitarem espaços públicos onde são constantes as violências por *segregação* — violências morais, portanto. Não que as primeiras obras de Lispector ignorem a dimensão biopolítica da vida, e não que *A Via Crucis do Corpo* ignore sua dimensão existencial; mas, enquanto trabalhos como *Perto do Coração Selvagem*, *A Paixão Segundo G.H.* e *Laços de Família* e *A Legião Estrangeira* parecem privilegiar uma crítica à opressão existencial que relações de violência ética e simbólica impõem sobre as personagens, *A Via Crucis do Corpo* parece privilegiar uma crítica às opressões físicas, psicológicas e espirituais que relações de violência moral e estrutural impõem sobre outros tipos de personagens (2021, p. 457).

Na obra de Clarice, a violência ultrapassa o confronto interno e psicológico característico de sua escrita, alcançando questões sociais mais amplas. A narrativa, embora aparentemente simples, expõe uma linguagem que funciona como metáfora para a exclusão social e a opressão, refletindo a alienação e a marginalização de grupos que não se encaixam nas normas impostas pela sociedade.

Queriam dizer que iam currá-la no túnel... O que fazer? Cidinha não sabia e tremia de medo. Ela mal se conhecia. Aliás nunca se conhecera por dentro. Quanto a conhecer os outros, aí então é que piorava. Me socorre, Virgem Maria! me socorre! me socorre!
— Sepe repesispistirpir popodepemospos mapatarpap epelapa.
Se resistisse podiam matá-la. Era assim então.
— Compom umpum pupunhalpal. Epe roupoubarpar epelapa.

Matá-la com um punhal. E podiam roubá-la. Como lhes dizer que não era rica? que era frágil, qualquer gesto a mataria. Tirou um cigarro da bolsa para fumar e acalmar-se. Não adiantou. Quando seria o próximo túnel? Tinha que pensar depressa, depressa, depressa. Então pensou: se eu me fingir de prostituta, eles desistem, não gostam de vagabunda. Então levantou a saia, fez trejeitos sensuais — nem sabia que sabia fazê-los, tão desconhecida ela era de si mesma — abriu os botões do decote, deixou os seios meio à mostra. Os homens de súbito espantados (Lispector, 1998, p. 68-69).

No trecho supracitado, o conto evidencia a capacidade de Clarice Lispector em representar a violência não mais como um evento extraordinário ou isolado, mas como uma presença cotidiana, entranhada nos gestos, falas e relações sociais mais banais. O perigo que ronda Cidinha de ser violentada, roubada, assassinada, se anuncia de maneira quase banalizada, com uma naturalidade que espelha as dinâmicas de uma sociedade estruturada na ameaça constante à integridade física e moral das mulheres. A linguagem empregada reforça essa dimensão: o uso da fala distorcida dos agressores ("Sepe repesispistirpir...") aproxima o episódio de uma cena real, crua, permeada por ruídos e hesitações típicos da comunicação oral entre sujeitos marginalizados. Clarice, assim, rompe com a estilização literária tradicional da violência para mergulhá-la num registro onde o brutal se confunde com o habitual. Essa aproximação entre linguagem e experiência ordinária da violência antecipa o que viria a ser explorado mais intensamente na literatura contemporânea: a representação do terror como parte integrante do cotidiano, e não como um acontecimento excepcional.

A violentografia claricana aqui se expressa na maneira como a iminência da violência se infiltra no corpo e na psique da personagem. O medo de Cidinha, visceral, paralisante, não deriva apenas da ameaça explícita, mas da percepção de que, naquele espaço e naquele momento, a violência é o curso natural dos fatos. Ao simular um comportamento sexualizado, tentando encarnar a figura da prostituta, Cidinha revela o desamparo absoluto: seu corpo torna-se o último recurso, transformando-se em moeda de troca numa tentativa desesperada de sobreviver. Essa estratégia de autoproteção, expor-se sexualmente para evitar a violência, expõe a perversidade da lógica cotidiana da violência de gênero. A mulher, para se proteger, é obrigada a mobilizar justamente os estigmas que a tornam vulnerável. Assim, Lispector não apenas antecipa a discussão

contemporânea sobre a violência estrutural contra a mulher, mas também insere sua narrativa num espaço em que o erotismo forçado e a brutalidade se sobrepõem e se confundem.

Ao trazer uma cena que poderia ocorrer em qualquer rua, em qualquer cidade, e ao empregar uma linguagem que imita a crueza do falar cotidiano, Clarice inscreve seu texto no que se pode chamar de uma violentografia do ordinário, uma escrita em que o horror não é feito de grandes gestos ou espetáculos, mas da repetição sufocante de pequenas mortes e pequenos medos diários. Clarice mostra, de forma sutil e contundente, como a violência não se restringe ao corpo, mas também afeta a mente e o espírito, tanto no indivíduo quanto na coletividade. Dessa forma, Clarice Lispector, assim como Guimarães Rosa, aborda a violência de maneira multifacetada, articulando-a em uma dimensão íntima e, ao mesmo tempo, social, expondo as fraturas e dores da condição humana.

1.3 DITADURA MILITAR E O CORPO TORTURADO EM RENATO TAPAJÓS

No período da ditadura militar, obras literárias que denunciavam as diversas tipologias de violência ganhavam força. A exemplo disso, a obra *Em câmera lenta*, de Renato Tapajós, expressa os horrores psicológicos e físicos de jovens que lutavam contra o regime militar. As violências retratadas na narrativa mostravam a desumanização e a luta, com detalhes e fragmentação. No período da ditadura militar, obras literárias que denunciavam as diversas tipologias de violência ganharam força.

Passaram a vara cilíndrica do pau-de-arara entre seus braços e a curva interna dos joelhos e a levantaram, para pendurá-la no cavalete. Quando a levantaram e o peso do corpo distendeu o braço quebrado, ela deu um grito de dor, um urro animal, prolongado, gutural, desmedidamente forte. Foi o único som que emitiu durante todo o tempo. Procurava contrair o braço sadio, para evitar que o peso repousasse sobre o outro, enquanto eles amarravam os terminais de vários magnetos em suas mãos, pés, seios, vagina e no ferimento do braço. Os choques incessantes faziam seu corpo tremer e se contrair, atravessavam-na como milhares de punhais e a dor era tanta que ela só tinha uma consciência muito tênue do que acontecia. Os policiais continuavam a bater-lhe no rosto, no estômago, no pescoço e nas costas, gritando palavrões entremeados por perguntas e ela já não

poderia responder nada mesmo que quisesse. E não queria: o último lampejo de vontade que ainda havia nela era a decisão de não falar, de não emitir nenhum som. Os choques aumentaram de intensidade, a pele já se queimava onde os terminais estavam presos. Sua cabeça caiu para trás e ela perdeu a consciência. Nem os sacolejões provocados pelas descargas no corpo inanimado fizeram-na abrir os olhos. Furiosos, os policiais tiraram-na do pau-de-arara, jogaram-na ao chão. Um deles enfiou na cabeça dela a coroa-de-cristo: um anel de metal com parafusos que o faziam diminuir de diâmetro. Eles esperaram que ela voltasse a si e disseram-lhe que se não começasse a falar, iria morrer lentamente. Ela nada disse e seus olhos já estavam baços. O policial começou a apertar os parafusos e a dor a atravessou, uma dor que dominou tudo, apagou tudo e latejou sozinha em todo o universo como uma imensa bola de fogo. Ele continuou a apertar os parafusos e um dos olhos dela saltou para fora da órbita devido à pressão no crânio. Quando os ossos do crânio estalaram e afundaram, ela já havia perdido a consciência, deslizando para a morte com o cérebro esmagado lentamente (Tapajós, 1977, p.171-172).

Ao analisar esse trecho, Jaime Ginzburg² (2022) explana que algumas leituras, como a de Tapajós, fogem dos recursos comuns ao trato do objeto literário, haja vista o grande grau de violência gráfica presente na obra. Essas violências retratadas na narrativa mostram a desumanização, a fragmentação da mente dos personagens e a luta pela sobrevivência em um cenário de repressão brutal. Com uma escrita direta e sem floreios, Tapajós consegue traduzir o clima de medo e tortura que permeava o Brasil durante esse período. A obra é um testemunho dos abusos cometidos nos porões da ditadura, ao mesmo tempo que resgata a dignidade dos que resistiram.

A narrativa exemplifica uma tendência literária de intensificação da violência gráfica, ainda que a dimensão psicológica permaneça fortemente presente na narrativa. A descrição minuciosa das sessões de tortura – com detalhes do corpo dilacerado, das reações físicas e do sofrimento extremo – evidencia um tipo de escrita que não busca suavizar os horrores da repressão, mas sim expô-los em sua crueza mais absoluta. Essa grafização da violência

² Segundo o autor: "Antes de qualquer observação, é necessário registrar que é muito difícil examinar um texto como esse com procedimentos convencionais da crítica literária, pois o impacto e o choque impedem uma fruição fluente. Alguns recursos analíticos a que estamos habituados parecem precários ou inócuos, diante do caráter extremo dos problemas colocados por essa ficção. Qualquer tentativa de investigação, diante desse texto, inevitavelmente enfrenta o senso de suas próprias limitações" (Ginzburg, 2022, p. 433).

antecipa uma vertente literária que será explorada com mais frequência nas décadas seguintes: a literatura brutalista. Aqui, a dor é materializada em imagens que chocam e incomodam, tornando-se uma estratégia para enfrentar o silêncio imposto pela censura e a brutalidade do regime.

Além disso, é evidente a reatualização da figura do Estado como detentor do monopólio da violência, mas, neste caso, encarnado em um regime totalitário que elimina qualquer limite ético no uso da força. O Estado ditatorial, ao utilizar a tortura como ferramenta institucionalizada, reafirma seu poder absoluto sobre o corpo e a mente dos indivíduos, instaurando um terror sistemático que visa anular o sujeito. A escrita de Tapajós escancara esse mecanismo, dando rosto, corpo e dor às vítimas, e mostrando como a violência, ao ser monopolizada pelo Estado, deixa de ser apenas repressiva para tornar-se também simbólica: um lembrete constante de quem tem o controle da vida e da morte em tempos de exceção. Nesse sentido, a obra se insere num panorama literário que não apenas denuncia, mas tensiona os limites da representação do horror.

Nesse sentido, há o nascimento de uma literatura engajada, que busca, por meio de testemunhos, relatos e romances, denuncia e confronta a naturalização das torturas e agressões, mortes e desaparecimentos, que tinham como vítima membros marginais e “rebeldes” da sociedade. Nessa literatura, surge o espírito de justiça social que se recusa a aceitar e normalizar a violência, que luta bravamente por sua existência. Durante o período do regime militar, que durou de 1964 a 1985, a história brasileira produziu uma vasta quantidade de obras literárias que desafiavam não só os padrões políticos e ideológicos, mas também estéticos.

Esse período viu um intenso crescimento industrial, o que exigiu uma grande migração de trabalhadores para as grandes cidades. A modernização trouxe consigo o aumento das desigualdades e da violência urbana, como apontado por Jaime Ginzburg (2022), que observou uma dualidade no processo: de um lado, a modernização e o avanço tecnológico; de outro, o crescimento da pobreza, da desigualdade social e da violência. A história brasileira teve como fruto obras literárias que também desafiavam padrões estéticos da época. Durante esse período de intensa industrialização, houve uma migração massiva de trabalhadores para os grandes centros urbanos, intensificando os contrastes

sociais. Segundo Jaime Ginzburg, é um período marcado por uma miríade de perspectivas, por um lado temos a modernização e o avanço das grandes cidades, por outro temos o crescimento da pobreza e da violência no mesmo período:

Entre a violência da criminalidade, associada à desigualdade social, e a violência institucional, exercitada pelo poder público, a população brasileira acompanhou o processo de modernização do país com incerteza e ansiedade, sendo submetida a várias formas de manipulação ideológica, em nome do bem e da ordem social (Ginzburg, 1999, p. 124).

1.4 A ESTÉTICA BRUTALISTA E A VIOLENCIA COTIDIANA NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

Na década de 1960, surge uma literatura conhecida como brutalista, que expressa a degradação, a violência e o caos urbano vivenciados nos grandes centros. Essa literatura expressa “as graves lesões que a vida em sociedade produz no tecido da pessoa humana” (Bosi, 1970, p. 19). Para Alfredo Bosi, literatura brutalista se funda na expressão das temáticas contemporâneas aportadas em uma sociedade extremamente desigual, e o uso de uma linguagem direta, dura e sem muitos recursos estéticos que possam dar lirismo ou beleza aos cenários.

Nomes como Dalton Trevisan, Rubem Fonseca, João Gilberto Noll, são responsáveis pelo desenvolvimento da estética brutalista no Brasil, haja vista que o cenário, nessas representações da violência, começa a sair dos interiores, dos sertões do Brasil, e voltam para a cidade, para as favelas, ou, de volta ao “cortiço”. Nesse momento, o movimento de urbanização brasileira está em construção acelerada e caótica, o que engendra cenários de violência, acidentes de carro, assaltos, sequestros e outras peripécias que podemos encontrar nas construções de cimento e ferro da cidade. Segundo Karl Erik Schöllhammer:

A ficcionalização literária da época pode ser compreendida em termos de ressimbolização da violenta realidade emergente dos confrontos sociais do submundo das grandes cidades. A recriação literária de uma linguagem coloquial “chula”, desconhecida pelo público de leitores, representava a vontade de superar as barreiras sociais da comunicação e, ao mesmo tempo, imbuir a própria linguagem literária de uma nova vitalidade para poder superar o

impasse do realismo tradicional da moderna realidade urbana (Schøllhammer, 2013, p. 56).

Nesse novo movimento literário, de maneira difusa, sobretudo quando comparado aos movimentos oriundos do modernismo, nos quais as divisões temporais são mais rígidas, percebe-se uma persistência temática em diversas obras literárias brasileiras, de norte a sul do país. Essa literatura congrega a brutalidade advinda do esfacelamento do sujeito contemporâneo, tanto em sua dimensão social quanto psicológica, ou, em casos extremos, representa a destruição total do outro, com cenas marcadas por sangue e vísceras. No norte, Edyr Augusto retrata com crueza o submundo urbano de Belém em *Bellhell* (2020); no sul, Dalton Trevisan, em *Vampiro de Curitiba* (2017), constrói narrativas curtas e densas que expõem a sordidez cotidiana. Em sua maioria, essas obras estão fincadas no cenário das grandes cidades, evidenciando o colapso das relações humanas nos espaços urbanos.

Uma das características elementares da estética brutalista é uma *narração objetiva e curta* dedicada propriamente à *ação dos eventos* – isto é, sem digressões ou autoanálises do texto em relação aos eventos que nele se articulam. No entanto, também na dimensão da linguagem é fundamental notarmos aquela dialética entre a cultura e a barbárie que motiva os enredos dessas ficções: na medida em que critica o *bem-estar* e o *mal-estar* que se formam em uma comunidade na qual as benesses do capitalismo não estão bem distribuídas, a literatura brutalista com frequência se arquiteta também sobre uma *arena dialógica* na qual se embatem o registro *formal ou culto* – ao qual em geral se associam os grupos sociais que buscam resistir à violência por meio da ilustração e da civilidade – e o registro *informal ou bárbaro* – ao qual em geral se associam os grupos sociais enrudecidos por uma violência cotidiana sistemática (Waki, 2021, p. 460).

Além da chamada literatura brutalista, que tem como escopo a brutalização da vida social por meio da violência, há uma transformação importante na passagem do século XX para o século XXI. Durante esse período, observa-se uma mudança no tratamento da violência nas obras literárias, que passam a destacar mais a banalidade da violência cotidiana, em detrimento de uma literatura explicitamente engajada, que visava expor as injustiças e provocar mudanças na vida social. Ao invés de focar na denúncia e na transformação social, as narrativas começam a incorporar a violência como parte

natural do tecido social, quase como uma consequência inevitável de estruturas opressoras e desiguais.

Na literatura, como nas telenovelas, na publicidade, no jornalismo, em suma, nas outras representações de nossa realidade (ainda que não necessariamente nela própria), a divisão de classes, raças e gênero é muito bem marcada: pobres e negros nas favelas e nos presídios, homens brancos de classe média e intelectuais nos espaços públicos, mulheres dentro de casa, negras na cozinha... Nas narrativas, os contatos entre diferentes estratos são, em geral, episódicos. Quando aparecem, quase sempre, estão marcados pela violência - mas aí, costuma-se privilegiar a violência aberta com que, por vezes, expressam-se integrantes das classes subalternas, em detrimento da violência silenciosa, estrutural, que é exercida sobre os dominados (Dalcastagnè, 2012, p. 49).

Esse fenômeno pode ser claramente observado em *Cidade de Deus*, tanto no livro de Paulo Lins (2018), publicado em 1997, quanto em sua adaptação cinematográfica de 2002, dirigida por Fernando Meirelles. A obra retrata a ascensão do crime organizado e a violência nas favelas do Rio de Janeiro, mostrando como essa violência se torna uma constante na vida de seus moradores, principalmente os jovens. Em vez de apontar diretamente para soluções ou resistências, a narrativa imerge os leitores e espectadores na realidade brutal da favela, expondo como a violência se normaliza no cotidiano e se torna parte da identidade dos personagens. Ao retratar essa violência de forma quase banal, *Cidade de Deus* simboliza essa virada na literatura e no cinema brasileiro, onde a brutalidade não é apenas uma questão a ser resolvida, mas um reflexo das condições sociais que, embora chocantes, se tornam ordinárias. Essa mudança de foco, do engajamento social direto para a crônica da violência diária, reflete uma maior complexidade nas relações sociais e uma visão menos otimista sobre a possibilidade de transformação imediata.

A obra se destaca por esse retrato cru da realidade e pela forma como o ambiente violento molda e aprisiona seus personagens, sem necessariamente oferecer uma solução ou caminho de resistência clara. Com isso, *Cidade de Deus* se insere dentro desse contexto mais amplo de obras literárias que exploram a banalidade da violência, oferecendo uma visão potente e desoladora sobre o impacto da marginalização e da exclusão social no Brasil contemporâneo. Nessa linha de pensamento, o desenvolvimento da mídia e o grande número de

escritores do século XX e XXI que retratam as várias formas em que a violência se expande e se ratifica na sociedade fomentaram o caminho para analisarmos a fundação e a nossa sociedade. Essas narrativas sobre a violência se fundam na tendência do romance investigativo, policial ou criminal. Na contemporaneidade, com as mídias mais próximas e mais rápidas, os crimes sociais e a impunidade moldam como a violência pode ser percebida na sociedade. Os romancistas que versam sobre a temática apresentam uma miríade de tonalidades às motivações da violência: poder, dominação, sexo, dinheiro, vingança.

Esse desejo de ascensão social através da violência é também tematizado na obra de Patrícia Melo, *O Matador*. A obra, também herdeira do brutalismo, narra a desumanização de um homem através da violência e sua ascensão social a partir do seu novo trabalho: matador de aluguel. As pessoas passam a admirar e não condenar sua forma de barbarizar os outros: "As pessoas gostaram da parte em que eu martelei a cabeça e furei os olhos de Ezequiel. As mães adoraram e eu achei normal que adorassem" (Melo, 1995, p. 55). A obra *O Matador*, de Patrícia Melo, evidencia a violência como um instrumento não apenas de ascensão individual, mas também de crítica à falência do Estado e da sociedade. A narrativa expõe um Brasil em que o aparato estatal é omissivo ou mesmo conivente, permitindo que a lógica do crime se infiltre nos espaços da vida cotidiana. A violência deixa de ser apenas uma reação ou uma consequência da marginalização — ela se torna, cada vez mais, um projeto de vida, uma profissão, uma forma de reconhecimento social.

Esse fenômeno não é isolado em *O Matador*. Está presente em diversas obras da literatura brasileira contemporânea, especialmente a partir dos anos 1990, quando o brutalismo ganha força como resposta estética à brutalidade real vivida nos grandes centros urbanos. Na contemporaneidade, vemos a violência não como exceção, mas como regra estruturante das relações sociais. A diferença, porém, está na perspectiva: enquanto alguns narradores denunciam a opressão sofrida, em *O Matador* a violência é absorvida com frieza e naturalizada, refletindo um sujeito moldado pela lógica do lucro e da indiferença. Essa violência egóica (centrada no indivíduo, voltada para o ganho pessoal e o reconhecimento) indiferente, muitas vezes espetacularizada — como mostra o trecho citado — se alinha com a transformação simbólica do criminoso em figura

de poder. O matador é temido, admirado, e encontra sentido e identidade onde o Estado falha: na oferta de pertencimento, renda e respeito. A estetização da brutalidade serve como espelho de uma sociedade que consome a violência como entretenimento e legitima a força como forma de autoridade.

Assim, a literatura brasileira recente reflete uma sociedade em que o Estado não apenas se ausenta, mas é substituído por sistemas informais de justiça, vingança e status. Esse cenário revela como a violência se institucionaliza fora do aparato estatal, criando novas formas de organização social — muitas vezes hierárquicas e extremamente cruéis — que moldam o imaginário coletivo. Essa tendência literária não apenas denuncia, mas também documenta, com crueza, os efeitos da desigualdade estrutural, da falência das políticas públicas e da consolidação de uma subjetividade marcada pela frieza emocional, pela lógica do consumo e pelo narcisismo contemporâneo. Nesse sentido, a literatura torna-se um espaço de elaboração simbólica do trauma social brasileiro, revelando como a barbárie não é uma aberração, mas uma construção cotidiana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da violência na literatura brasileira, do século XIX à contemporaneidade, evidencia como essa temática acompanha, reflete e tensiona as transformações sociais, culturais e históricas do país. A representação literária da violência — seja nos espaços degradados e marginais ou na luta desesperada pela sobrevivência — opera como espelho das fissuras estruturais da sociedade brasileira, expondo suas desigualdades, seus conflitos e suas zonas de exclusão. Mais do que retratar atos brutais, essas narrativas mergulham nas contradições humanas mais profundas, evidenciando o modo como a violência estrutura relações de poder, identidade e pertencimento.

A análise da proposta de violentografia, conforme delineada por Schäffauer, revela que a violência literária não pode ser compreendida apenas como simples reprodução de atos bárbaros, mas como uma complexa operação simbólica e estética. A violentografia se propõe a representar a violência em sua potência de denúncia e problematização, articulando-a enquanto linguagem crítica capaz de expor dinâmicas de dominação, exclusão e resistência. Nesse sentido, a violência, ainda que negativa em sua essência, é reconfigurada em

chave literária como instrumento de reflexão: não apenas reflete as estruturas opressivas da realidade, mas também as desestabiliza, abrindo espaços para a imaginação de outras formas de sociabilidade.

Assim, a literatura brasileira, ao adotar procedimentos violentográficos, ultrapassa o mero testemunho e se torna campo de disputa de sentidos sobre a própria experiência social da violência. Os escritores mobilizam a violência para interrogar os processos históricos de marginalização e desumanização, transformando o trauma em matéria narrativa e a memória social em plataforma crítica. A ficção, nesse contexto, torna-se uma arena onde as fronteiras entre realidade e representação são continuamente tensionadas, iluminando as feridas abertas no tecido social e questionando as narrativas hegemônicas que as naturalizam.

Esta pesquisa, longe de esgotar a complexidade do tema, pretende abrir novas possibilidades de investigação acerca dos modos como a violência se manifesta, se representa e se ressignifica nas tramas literárias brasileiras. O gênero violentográfico, ao aliar estética, política e memória, oferece uma chave interpretativa vital não apenas para compreender o passado, mas também para analisar a persistência da violência na construção da realidade nacional contemporânea. A literatura, nesse sentido, se afirma como espaço privilegiado de enfrentamento simbólico da violência — uma forma de resistência contra o esquecimento, a barbárie e a repetição cíclica das exclusões sociais.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Aluísio de. **O cortiço**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- AUGUSTO, Edyr. **Bellhell**. São Paulo: Boitempo, 2020.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. São Paulo: Horizonte, 2012.
- FANON, Frantz. **Os condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.
- GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp, 2022.

GINZBURG, Jaime. Roteiro para o estudo das relações entre literatura e violência no Brasil. **Guia Bibliográfico da FFLCH-online**, v. 1, p. 1-5, 2016. Disponível em: <http://fflch.usp.br/guiabibliografico>. Acesso em: 20 mar. 2025.

GINZBURG, Jaime. A violência constitutiva: notas sobre autoritarismo e literatura no Brasil. **Letras**, Santa Maria, n. 18/19, p. 121-144, jan./dez., 1999. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12080/7484>. Acesso em: 25 de mar de 2025.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2018.

LISPECTOR, Clarice. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2022.

MELO, Patrícia. **O Matador**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 1994.

SCHÄFFAUER, Markus Klaus. Violentografia como trabalho de violência: desde Pixote a Cidade de Deus. **Anais do Simpósio Internacional de Ensino de Língua, Literatura e Interculturalidade (SIELLI) e Encontro de Letras**, v. 4, p. 1-18, 2024.

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

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 24, p. 15-34, 2004. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4846193>. Acesso em 10 de mar de 2025.

TAPAJÓS, Renato. **Em câmara lenta**. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

TREVISAN, Dalton. **O vampiro de Curitiba**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2017.

WAKI, Fábio. Anotações sobre a violência e uma estética brutalista na literatura de Clarice Lispector. Confluenze. **Rivista di Studi Iberoamericani**, v. 13, n. 1, 2021. Disponível em: <https://confluenze.unibo.it/article/view/13131/12666>. Acesso em: 3 de mar de 2025.

Sobre a autora

Natália Lima Ribeiro

Mestra em Letras pela Universidade Federal do Pará – UFPA

Doutoranda em Letras pela Universität Hamburg

Contato: natalia.limar21@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0721-8606>

Artigo recebido em: 30 de abril de 2025.

Artigo aceito em: 30 de maio de 2025.