



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

NATASHA FERNANDA FERREIRA ROCHA

**ESTILHAÇOS COTIDIANOS:
A FICÇÃO DE FERNANDO BONASSI**

Londrina
2016

NATASHA FERNANDA FERREIRA ROCHA

ESTILHAÇOS COTIDIANOS:
A FICÇÃO DE FERNANDO BONASSI

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários), da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a Dr^a Vanderléia da Silva Oliveira.

Londrina
2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R672e Rocha, Natasha Fernanda Ferreira.
Estilhaços cotidianos : a ficção de Fernando Bonassi / Natasha
Fernanda Ferreira Rocha. - Londrina, 2016.114 f.

Orientador: Vanderléia da Silva Oliveira.
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual
de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa
de Pós-Graduação em Letras, 2016.
Inclui bibliografia.

1. Literatura brasileira contemporânea - Tese. 2. Fernando Bonassi
- Tese. 3. Cidade - Tese. 4. Violência - Tese. I. Oliveira, Vanderléia da
Silva . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e
Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras

CDU 869.0(81)-31.09

NATASHA FERNANDA FERREIRA ROCHA

**ESTILHAÇOS COTIDIANOS:
A FICÇÃO DE FERNANDO BONASSI**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários), da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^a Dr^a Vanderléia da Silva
Oliveira
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Rogério Caetano de Almeida
Universidade Tecnológica Federal do Paraná -
UTFPR

Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 01 de agosto de 2016.

À minha mãe, Maria Madalena
Ferreira.

À Adenize, minha parceira de cada
hora miúda e apertada.

À Elza Ferreira, *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq – pelo apoio financeiro.

À minha orientadora, Vanderléia da Silva Oliveira, meus maiores agradecimentos. Pela paciência com as mudanças de ideia, pela atenção em ouvir, com olhos de mãe, minhas incertezas e inseguranças, pelos braços abertos e pela disposição em ter me acolhido como orientanda com um projeto inicial tão distinto de suas abordagens críticas e literárias, pela leitura atenta e pelo apoio em todas as fases do desenvolvimento deste trabalho. Obrigada.

Aos integrantes do exame de qualificação, professores Luiz Carlos Santos Simon e Frederico Augusto Garcia Fernandes pelas contribuições, trocas de ideias, aconselhamentos valiosos e, principalmente, pela gentileza na arguição, meus sinceros agradecimentos. Igualmente, ao professor Rogério Caetano de Almeida, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, pelas considerações realizadas durante a defesa. Mais do que atenção ao texto científico a que me propus escrever, seus apontamentos viram o humano que estava por trás dos fatos científicos e das análises, fato que me emocionou.

Agradeço aos professores que compartilharam seus saberes, suas vidas e seu interesse pela literatura nas disciplinas que cursei nos primeiros semestres do mestrado. Foram aulas maravilhosas e ainda não sou capaz de mensurar a importância desse período em minha vida. Obrigada, professorxs Regina Célia dos Santos Alves, Luciana Brito, Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello, Luiz Carlos Santos Simon, Vanderléia da Silva Oliveira e Telma Maciel da Silva.

Agradeço, ainda, a outras três professoras: Édna Póss, pela força de vida que demonstrou nesses últimos anos e pela sua enorme paixão pela literatura. Se hoje me encaminho para uma sala de aula, sua sensibilidade e seu brilho nos olhos a ler cada texto (para uma gente barulhenta que só) me impulsionaram para essa trilha. Que cada um consiga produzir belezas com suas dores. Luciana Brito e Viviane Araújo Alves da Costa Pereira que, mesmo sem saber, deram aulas que foram capazes de me segurar no primeiro ano (turvo) da graduação. Cada uma, a seu modo e tempo, foram exemplos para mim.

Gostaria de agradecer também algumas pessoas que contribuíram no meu percurso estudantil e em minha vida privada. Meu pai, Arnaldo Rocha, meu primeiro mecenas. Winter, um patrão porreta como eu ainda não tinha visto, com uma compreensão que salvou meu primeiro semestre na pós-graduação. Vera Maria Ramos, com suas caronas salvadoras e com sua paciência de Jó com alguém que sempre prometia ficar acordada e fazer companhia nos momentos de chuva. Vera, juro, o sono era terrível! Fer Suaiden, que me cedeu uma cama e teto no fim, quando a coisa apertou; Capeta e Campinho, pelo mesmo motivo, no começo: quando se precisa, sempre há gente boa pra estender a mão e uma bomba de ar pra encher o colchão. Thata e Nah, nos dias de porre. Desi, pela parceria e pela cama compartilhada. Nat, em qualquer situação: sempre um lugar pra dormir, amor e uma conversa para a vida toda. Gratidão!

Aos amigos, de lá e daqui. Débora, Francisco, Amanda, Fer, Anielli, Felipe e Bruna, pela compreensão de uma amizade ausente e pelo “vai dar tudo certo”. Aos novos, parceiros na pós, companhia certa e ombro amigo na hora do chororô: Diogo, Thata, Fer, Desi, Vini, Alessandro. E Salvi. Vocês fizeram as coisas mais leves, mais felizes. Há sorrisos maravilhosos nessas caras. Continuem bem assim.

Um agradecimento (que nem cabe em mim) para Marcela Verônica da Silva, Adenize A. Franco e Natalia Guerra Brisola Gomes. Marcela, pelo tranco inicial e pela aposta no meu potencial, quando nem eu confiava no meu taco. Você teve uma importância absurda nesse processo. Nat, pela calma de cada conversa e pela certeza de que tudo está sob um comando justo e certo. Não poderia haver companhia melhor para esses seis (quem sabe dez?) anos. Ade, pelo amor, pela paciência, pelo incentivo, pela parceria. Por tudo o que fez e faz por mim e pela penca de coisas que eu ainda não tive a sensibilidade de perceber.

À Mada, pelo orgulho, pelo incentivo, pelo amor e pelo café-ternura.

À pastora da igreja vizinha que buscando conversões com seus gritos, que tantas vezes me desconcentraram, a ela que, mesmo sem querer, provou à minha mãe que sou uma pessoa paciente... obrigada! (Ela grita, enquanto escrevo essas últimas palavras.)

A PALAVRA DO \$ENHOR

No princípio
era
a Verba
(Cacaso, *Mar de Mineiro*)

o critério
“atitudes estranhas”
não dá
para condenar pessoas
criaturas
com entranhas
(Paulo Leminski, *Quarenta Clics em Curitiba*)

Cada sujeito conhecia muito bem a tensão
entre o desprendimento, a respiração possível
e o estrangulamento definitivo. Dentro de cada
um, lutavam a resignação e a desconfiança;
todos tinham razão, mas ninguém estava
certo... Esse era o desenho que fazia para a
luta diária de cada homem.

(Fernando Bonassi, *Um Céu de Estrelas*)

ROCHA, Natasha Fernanda Ferreira. *Estilhaços cotidianos: a ficção de Fernando Bonassi*. 2016. 114 f. Dissertação de Mestrado (Literatura Brasileira e Outras Literaturas Vernáculas) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

RESUMO

Esta investigação tem como objetivo analisar uma parte da ficção de Fernando Bonassi. Inserido no campo da literatura contemporânea, o autor paulistano atende a uma série de características, elencadas pela crítica especializada, que correspondem à arquitetura das manifestações artísticas atuais. Uma literatura rápida, por vezes fragmentada, que busca apresentar a relação de um sujeito subjugado a seu tempo e seu espaço. Espaço esse predominantemente urbano e sufocante, imerso em uma rapidez lancinante. Assim, tem-se como *corpus* para as análises literárias duas obras representativas de seu projeto narrativo, os romances: *Súrbio*, publicado originalmente em 1994, e *O menino que se trancou na geladeira*, lançado no ano de 2004. Como objetivo, busca-se analisar ambas as obras por três segmentos principais – espaço, opressão/silenciamento e violência – e pensar nas razões para que a representação do espaço e o trabalho estético com a linguagem, forma e conteúdo tenham sido figurados de uma forma tão distinta nesse espaço de um decênio entre as duas publicações. Metodologicamente, a pesquisa se deu a nível bibliográfico, amparados principalmente nos estudos de Karl Erik Schøllhammer (2011, 2013) e Beatriz Resende (2008) quanto às considerações acerca da literatura brasileira contemporânea; Giorgio Agamben (2009) e Anne Cauquelin (2005) sobre contemporaneidade e arte; Zygmunt Bauman (2001, 2008) no trato com os problemas sociais da atualidade. Para a reflexão acerca da violência, um dos eixos principais deste trabalho, recorreu-se aos textos de Yves Michaud (1989) e Slavoj Žižek (2014). Os resultados comprovam que Bonassi tenta, em sua literatura, refletir amplamente sobre o espaço da cidade e das relações sociais que nele se constroem e por ele são construídas. Faz da figuração da violência e da infelicidade humana peças constituintes de seu projeto literário. A exposição do embrutecimento dos homens e mulheres, focalizada a partir da comparação de duas obras tão distintas, mas com pontos de contato, é o instrumento utilizado pelo autor para a análise crítica do corpo social.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea. Fernando Bonassi. Violência. Cidade. Realismo.

ROCHA, Natasha Fernanda Ferreira. *Shard Everyday: the Fernando Bonassi's fiction*. 2016. 114 p. Master's Degree's Dissertation (Brazilian Literature and Other Vernacular Literatures) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

ABSTRACT

This research's objective is analysing a part of the fiction of Fernando Bonassi. Inserted in the field of contemporary literature, the paulistano writer meets a number of characteristics, listed by critics, that match the architecture of current artistic events. A quick literature, sometimes fragmented, which seeks to present the relationship of a subject subjugated to its own time and space. This space being predominantly urban and suffocating, immersed in a searing speed. Thus, it has as corpus for literary analyzes two representative works of its narrative project, the novels: *Subúrbio*, originally published in 1994, e *O menino que se trancou na geladeira*, released on 2004. The objective is to analyze both works by three main segments – space, oppression/silencing and violence – and think about the reasons for which the representation of space and the aesthetic work with language, form and content have been figured in such a different way in this space of a decade between the two publications. Methodologically, the research was developed in the bibliographic level, supported mainly is studies of Karl Erik Schøllhammer (2011, 2013) and Beatriz Resende (2008) as the considerations of contemporary Brazilian literature; Giorgio Agamben (2009) and Anne Cauquelin (2005) about contemporaneity and art; Zygmunt Bauman (2001, 2008) in the dealing with the social problems of our time. For the reflection about the violence, one of the main axes of this work, it appealed to the texts of Yves Michaud (1989) and Slavoj Žižek (2014). The results show that Bonassi tries, in his literature, to reflect broadly about the space of the city e the social relationships that are built on it and for it is built. He makes the figuration of violence and the human unhappiness constituent part of his aesthetic design. The exposition of the brutalization of men and women, focused from the comparison of two so distinct works, but with touchpoints, it's the instrument used by the author to the critical analysis oh the social body.

Key words: Contemporary Brazilian literature. Fernando Bonassi. Violence. City. Realism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 FERNANDO BONASSI E O CAMPO LITERÁRIO BRASILEIRO	14
1.1 LITERATURA CONTEMPORÂNEA	14
1.2 VOZES SOBRE/DE FERNANDO BONASSI	24
1.3 FORTUNA CRÍTICA	32
2 SUBÚRBIO: ENTRE OS CAMINHOS DA VIOLÊNCIA	43
2.1 A VIOLÊNCIA DA CIDADE: PERCURSOS DA ARTE	43
2.2 A CIDADE DA VIOLÊNCIA: OUTROS OLHARES	48
2.3 EM TERRENO BALDIO: VIOLÊNCIAS E ABANDONOS EM <i>SUBÚRBIO</i>	52
3 VIDA À ESMO: O MENINO QUE SE TRANCOU NA GELADEIRA	77
3.1 ESPAÇO E DISTOPIA EM <i>O MENINO</i>	77
3.2 A (IN)EXPERIÊNCIA HUMANA: VIOLÊNCIAS E SUBJETIVIDADES.....	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
REFERÊNCIAS	109

INTRODUÇÃO

Analisar as manifestações artísticas da contemporaneidade é um empreendimento desafiador. Além de nos debruçarmos sobre nosso objeto de investigação, surge como necessidade paralela a (tentativa de) compreensão de um tempo que ainda corre vivo, transbordante, e é tão difuso quanto próximo. De difícil apreensão, em suma, como qualquer tempo. O trabalho de pesquisa em estudos contemporâneos, por vezes, suscita mais perguntas do que respostas. Concretiza-se como uma intenção de compreender, além do objeto da análise, o tempo que o produz, em uma incessante dialética.

O trabalho não é pequeno, portanto. Procura-se ter ciência de causas e consequências de fenômenos ainda pouco definidos, posto que atuais, olhando-os com certa desconfiança para esmiuçá-los. Para conhecer a árvore e seus frutos, é preciso deslocar-se por outras áreas do pensamento, para que seja possível ser contemporâneo como quis Giorgio Agamben e ser capaz “[...] mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” (2009, p. 59).

Ao aventurarmo-nos por campos desconhecidos, o risco de incorrer em sentenças desmistificáveis e em valorações ingênuas é alto e sabido. Aqui também o tempo tem papel fundamental, podendo sedimentar ou implodir as ideias que se seguem. De qualquer forma, essa investigação objetivou, além das análises literárias, captar a experiência humana do homem contemporâneo que, nas palavras do autor aqui investigado, *ainda* é essencialmente triste.

Nascido em uma São Paulo que se alterou muito nas últimas décadas, Fernando Bonassi é um dos nomes da literatura brasileira que passou a receber mais atenção da academia e da crítica especializada – principalmente após a publicação de *Passaporte*, em 2001. No Brasil, a maior parte da pesquisa voltada a sua obra está concentrada nos textos curtos: minificção, crônicas e contos. De fato, esses são os gêneros responsáveis por grande parte da visibilidade do autor no cenário nacional.

São poucas, ainda, as pesquisas voltadas aos seus romances. Essa investigação, entretanto (e por isso mesmo), pretende encorpar tal área de estudo, direcionando as análises aqui realizadas para parte da produção romanesca do autor. Das mais de vinte obras publicadas, apenas seis delas são romances. Destes, examinaremos dois: *Subúrbio*, obra publicada originalmente em 1994, trata-se da

narração da vida de dois idosos que vivem no subúrbio paulistano e convivem incomunicáveis, e *O menino que se trancou na geladeira*, lançado no ano de 2004, que revela, em um espaço já maior, uma metrópole brasileira antiutópica, na qual são narradas as desventuras da vida de um menino e seu entorno flechado por essa realidade.

A vivência citadina e a experiência do homem contemporâneo são motes da produção artística de Fernando Bonassi – que não é restrita à literatura: o autointitulado “trabalhador da indústria cultural” tem material para várias mídias e públicos. Nos romances analisados, essa temática não se altera e é possível distinguir alguns eixos que nos nortearam, a saber: espaço, opressão/silenciamento e violência. Nos textos citados, a coerção, emocional ou burocrática, produz personagens ensimesmados, silenciados e inaptos para as relações, tanto da esfera do público quanto às do privado.

Ainda que algumas características permaneçam constantes nas obras – é possível detectar, em ambas, marcas desta literatura contemporânea, brevemente abordada no primeiro capítulo deste trabalho –, outras tantas se alteraram, principalmente as que referem aos procedimentos formais utilizados para representar essa experiência. Desta forma, este trabalho procura entender, a partir de um olhar comparativo, tais mudanças e, frente ao intervalo de um decênio que separam os dois textos, o motivo e a importância dessas modificações, ainda consonantes com o que se delineia como o projeto de literatura empunhado pelo autor paulistano.

Para atingir este objetivo, esta pesquisa, se estrutura em três capítulos: “Fernando Bonassi no campo literário brasileiro” é o primeiro deles e foi dividido em três tópicos. Tratamos, primeiramente, sobre algumas tentativas de definições e caracterizações sobre a literatura contemporânea brasileira, partindo da conceituação de contemporâneo proposta por Giorgio Agamben (2009), além de abordar algumas considerações de Beatriz Resende (2008, 2014) e Karl Erik Schøllhammer (2011, 2013), para finalizar com um levantamento de apreciações críticas que inserem a obra de Bonassi em mapeamentos de autores e tendências da recente escrita literária brasileira. O segundo tópico trata da produção de Fernando Bonassi, sobre as linhas de força de seu trabalho e as motivações de sua escrita, à procura de delinear a identidade, as linhas de força, de sua escrita literária no cenário artístico contemporâneo. O último tópico foi reservado à coleta e análise

dos dados da fortuna crítica do autor investigado. A seleção de trabalhos ultrapassou o número de quarenta textos, mas a análise restringiu-se em torno de quinze títulos. Levou-se em consideração, para esta delimitação, a importância de nível de pesquisa – mestrado e/ou doutorado – e instituições com mais produção acadêmica sobre a obra de Fernando Bonassi.

Tratamos, no segundo capítulo, de algumas questões mais pontuais sobre a relação entre violência, realismo e literatura contemporânea, pensando na literatura produzida a partir da segunda metade do século XX. Predominantemente urbana e, por isso, com temas que abarcam várias formas e níveis de violência, produzidas pelo espaço citadino moderno, a cidade é ambiente majoritário das narrativas contemporâneas. Em um primeiro momento, realizou-se uma revisão desta literatura urbana, analisada com mais atenção primeiramente por Antônio Candido, em “A nova narrativa”, escrito em 1979. No texto, dentre outros fatos, observa-se a mudança de um plano regionalista para um ambiente citadino e destaca-se o surgimento de uma literatura que Candido denominou como *realismo feroz*. Fernando Bonassi é indicado reincidentemente como um dos herdeiros de tal vertente literária. Traçou-se esse caminho para ser possível compreender as intrínsecas relações entre cidade, violência e contemporaneidade.

Outro nome importante para as considerações tecidas neste tópico é o do Professor Karl Erik Schøllhammer. Além do já reconhecido *Ficção Brasileira Contemporânea* (2011), em sua recente obra, *Cena do Crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*, publicada em 2013, deparamo-nos com ideias importantes para a compreensão das relações representativas da violência nas artes. A leitura dos capítulos de sua obra influenciou grandemente a escrita desta dissertação, vez que, além de avalizar algumas das afirmações aqui presentes, iluminou várias indagações constantes neste percurso, fomentando outras tantas. No subtítulo seguinte, considerou-se que, para ser capaz de ler plenamente a realidade dos sujeitos contemporâneos, seria preciso realizar uma incursão em outras áreas do conhecimento humano. Nesse sentido, fizeram-se imprescindíveis nomes da sociologia, como o polonês Zygmunt Bauman (1998), que tem largo pensamento desenvolvido sobre a condição humana contemporânea, e o francês Yves Michaud (1989), em trabalho circunscrito à definição do que é a violência e como ela se constitui atualmente.

Por fim, o segundo capítulo desta investigação encerra-se com a análise literária da obra *Subúrbio*. Levou-se em conta os segmentos anteriormente apontados – espaço, opressão e violência – e os indícios de contemporaneidade destacados durante todo o desenvolvimento da pesquisa. É preciso ressaltar que o material analítico aqui apresentado não representa uma reflexão profunda de cada trecho do texto, mas restringe-se aos eixos acima destacados.

No terceiro capítulo, o maior desafio deste trabalho, pelas particularidades da obra e ausência de material crítico que pudesse dar algum suporte às ideias aqui apresentadas, foi realizada a análise de *O menino que se trancou na geladeira*. A obra se enquadra no que já se pode ser considerado como um esquema preferido por Fernando Bonassi: os personagens são, em sua maioria, descaracterizados, raramente atendem por algum nome; são quase impossibilitados de um diálogo efetivo entre si, pois parecem ser indivíduos dessubstanciados, esvaziados pela intensidade de brutalidade e indiferença a que são submetidos diariamente.

O espaço – físico e social – traçado na publicação de 2004 é consideravelmente maior do que o apresentado em *Subúrbio*. A narrativa abusa de sua qualidade de distopia para elaborar uma análise crítica da convivência humana na atualidade. A força da exploração do trabalho e do capital corroeu as instituições sociais, como a política, a educação, a cultura e, até mesmo, a religião. As relações interpessoais se encontram em nível raso e, quando confrontadas, são pautadas em profunda intolerância. O protagonista, um menino, é solapado a todo instante por toda sorte de azares. Percebe que uma alternativa para acabar com o seu sofrimento, seria o isolamento desse corpo social leproso que é a distópica Civilização Brasileira.

A literatura de Bonassi é feita dos excertos da vida real, dos instantes captados pelos olhos do autor, dessas experiências comuns a todos os espectadores da vida na cidade. A arte literária produzida pelas mãos do paulistano é, nada mais, do que uma coletânea dos estilhaços das relações que se rompem, o eco das vidas que são ceifadas, de objetos que se chocam contra as cabeças, de tiros que perfuram o corpo, das indiferenças que estilhaçam as vidas. Procurou-se compreender, afinal, nas linhas que se seguem, como a literatura de Fernando Bonassi, com seus traços de real, sua fealdade tão leal à realidade dos grandes conglomerados urbanos, sugere uma reflexão e ressignificação da vivência humana.

CAPÍTULO I

FERNANDO BONASSI E O CAMPO LITERÁRIO BRASILEIRO

[...] O que encontramos atualmente no domínio da arte seria muito mais uma mistura de diversos elementos [...] constituindo então dispositivos complexos, instáveis, maleáveis, sempre em transformação.

(Anne Cauquelin)¹

1.1 LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Na esteira de alguns nomes que se arriscam em postulações sobre o contemporâneo, este trabalho procura, também, em proporções menores e mais restritas, entender a literatura produzida hoje no Brasil. Tomou-se como nome representativo desse grupo de produtores, tão distinto em sua homogeneidade (como bem aponta Regina Dalcastagnè²), o autor paulistano Fernando Bonassi, mas tem-se a plena consciência de que muitos outros nomes – alguns novíssimos, outros nem tanto – poderiam ocupar este lugar de objeto a ser estudado e analisado. A escolha do autor reflete um percurso pessoal de leitura, mas também se baseia em constatações. Talvez a que se torna mais evidente ao cabo desta investigação é que o conjunto da obra de Bonassi é representativo de um desencantamento presente nas relações humanas e institucionais da contemporaneidade. Mas, para que seja possível adentrar o campo das análises literárias do *corpus* selecionado, caminhar-se-á por estradas que ajudem a compreender a condição de contemporaneidade, tanto na literatura como no âmbito das relações humanas, políticas e econômicas – plenas em desencantamento e mal estar, que estão vastamente expressos na produção do conhecimento moderno e contemporâneo.

¹ CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. Tradução Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.

² Em publicação de 2012, *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, afirma que “[...] Na narrativa brasileira contemporânea é marcante a ausência quase absoluta de representantes das classes populares. Estou falando aqui de produtores literários, mas a falta se estende às personagens. De maneira um tanto simplista e cometendo alguma (mas não muita) injustiça, é possível descrever nossa literatura como sendo a classe média olhando para a classe média” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 18). E conclui, em sua pesquisa, que a produção literária brasileira hoje, majoritariamente, está nas mãos de escritores brancos, heterossexuais, de uma mesma faixa etária e de empregos afins.

Para isso, compreender as características daquilo que carrega tal alcunha – de contemporâneo, de hodierno – tomou-se por empréstimo certas ideias. Giorgio Agamben aponta algumas inquietações a fim de responder o questionamento que intitula seu texto: o que é ser contemporâneo? A condição de contemporaneidade, segundo ele, está diretamente ligada à capacidade de, a quem se imputa tal adjetivo, realizar deslocamentos e anacronismos no tempo: “Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões [...] ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Contemporâneo é aquele ou aquilo capaz de mergulhar, paradoxalmente, no agora e no outrora. Capaz de, com as experiências passadas, enxergar com um pouco mais de clareza o difuso presente. A contemporaneidade implica certa atitude de negação, de não aderência plena ao seu tempo. Tal distanciamento (dentro do não distante, no presente) é o que permite que o contemporâneo tenha a habilidade de olhar criticamente sua época. A contemporaneidade, portanto, implica criticidade e deixa entrever que não é toda e qualquer produção intelectual que possui capacidade de sustentar tal adjetivação. Para tratar da nossa literatura, é importante salientar que este trabalho alia a definição dicionarizada, que considera contemporâneo “o que é do tempo atual” (HOUAISS, 2009), às palavras de Giorgio Agamben, na compreensão daquele que é hábil a lidar com essa matéria disforme, com o escuro do tempo presente, de maneira crítica. Afinal, “[...] o nosso tempo, o presente, não é, de fato, apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar” (AGAMBEN, 2009, p. 65).

A discussão sobre essa condição é vasta e abordada por inúmeros estudiosos, mas é possível perceber que se insere em uma problemática muito específica: a capacidade de trânsito e de reflexão sobre uma determinada categoria – o tempo. A questão, que é pontual e delimitada, se estende e atinge tantas áreas possíveis na/da vida humana. No campo dos saberes e nos currículos percebe-se com alguma frequência o par: disciplina x, y ou z sempre acompanhadas do subsequente *contemporânea*: filosofia, sociologia, política, arte, música... Com a literatura brasileira não é diferente e este é o nicho que aqui interessa. Retomamos a pergunta inicial do filósofo italiano e a ela acrescentar-se-ia outra, basilar para esta

discussão: o que é ser *escritor* contemporâneo? Quais (se há) as especificidades da autoria brasileira?

Esta é umas das questões que têm movido os estudos literários e críticos na atualidade, ainda que uma parcela da academia olhe para tais manifestações com certa restrição. Mais que entender qual é a tarefa desse sujeito e como, em termos estéticos, ela é realizada, é necessário conhecer as implicações de tal papel e suas condições: levar em conta a profissionalização do escritor, sua condição em um país de pouca tradição literária – se comparada a nações mais antigas –, questões mercadológicas, o uso de novas mídias e tecnologias, dentre outros pontos. É preciso considerar que a estrutura de produção e divulgação da arte atualmente distingue profundamente do modelo de há setenta anos e, como bem aponta Anne Cauquelin, “avaliar a arte segundo critérios em atividade há somente duas décadas é não compreender mais nada do que está acontecendo” (CAUQUELIN, 2005, p. 15).

Mesmo sendo um dos debates de maior intensidade no ambiente acadêmico, a lista dos nomes que se debruçam com rigor e fôlego sobre o assunto está longe de se perder de vista. Para delinear a cartografia dos destaques de autores, temas e linhas de forças que parecem reger a atual produção literária no país, estudiosos arriscam-se na análise de objetos com pouco – ou nenhum – distanciamento histórico e tentam compreender como tem se articulado a nossa novíssima literatura. Traço aqui uma síntese dessas ideias principais para que seja possível, com prioridade, aventurar-me na obra de Fernando Bonassi.

Percebe-se que nos últimos tempos tem se ampliado o rol de nomes que se dedicam a conceituar e mapear questões tão novas como as elaboradas pela literatura de 1990 para cá. Beatriz Resende, professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, faz parte desse grupo de estudiosos que cataloga questões predominantes e características em comum. No ano de 2008, a autora publica livro intitulado *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Desde seu princípio, estabelece um diálogo muito claro e direto com os seus leitores e ressalta que, para a análise desta novíssima literatura, é necessário se desprender

[...] de modelos, conceitos e espaços que nos eram familiares até pouco tempo atrás. Teremos que deixar jargões tradicionais no trato do literário e, saudavelmente, conhecer termos que vão da antropologia ao vocabulário do misterioso universo da informática. (2008, p. 15).

A partir desse trecho, é possível depreender que o conselho dado pela autora não serve apenas aos leitores leigos que acessam essas novas manifestações. O excerto pode bem caber como uma crítica suave para minimizar o alarido emitido por uma parte conservadora da academia quando se trata da discussão dessas novas manifestações artísticas. Faz-se necessário perceber que, por vezes, “a arte do passado nos impede de captar a arte de nosso tempo” (CAUQUELIN, 2005, p. 18). Nota-se, pela fala de Resende, que toda a crítica que colhe e analisa as evidências da cena contemporânea precisa estar apta ao diálogo com a renovação e a ter um olhar diferenciado para a tradição, que acaba reprocessada por essa nova literatura.

Nesse sentido, a previsão de Ítalo Calvino, feita já há trinta anos, ao falar da *multiplicidade* como uma das propostas para o século que se aproximava, mostra-se certa e é reiterada nessa fala de Resende: o desafio para a literatura seria “[...] o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo” (CALVINO, 1990, p. 127). Essa receptividade que ambos apontam se faz necessária para a compreensão dos mecanismos envolvidos na relação entre as artes, até muito pouco tempo marcadas por adjetivos como “altas” ou “eruditas”, e a cultura de massa, que é fator propulsor e eminente dessas novas manifestações artísticas em tempos globalizados.

Beatriz Resende aponta, além disso, para a existência de uma tríade característica que reincide nas recentes produções literárias – a *fertilidade* das expressões em se tratando de literatura e do aberto espaço mercadológico brasileiro, que propicia o crescimento dos números do setor editorial; a *qualidade* e o preparo com as obras, que não foram afetadas pela era do computador, e a *multiplicidade*, constatação de maior destaque, que compete à “[...] heterogeneidade em convívio, [que] se revela na linguagem, nos formatos, na relação que se busca com o leitor e – eis aí algo realmente novo – no suporte, [...] que não se limita mais ao papel ou à declamação” (RESENDE, 2008, p. 18). São qualidades que se fundem e estão intrinsecamente ligadas a um novo período econômico e tecnológico, em que as produções, comumente, são desprovidas de aura³, para recorrermos ao pensamento desenvolvido Walter Benjamin.

³ O estudioso alemão se refere ao conceito de aura quando analisa os processos de modernização do mundo e o conseqüente aperfeiçoamento das técnicas de reprodução das obras de arte. O

Outras características apontadas por Beatriz Resende são recorrentes na obra de Fernando Bonassi, temática ou estilisticamente. Uma delas diz respeito ao que a autora denomina como *presentificação*. Esse traço surge por várias vias. Seja como uma preocupação com o tempo presente, no conteúdo, pelas formas urgentes, sendo a minificação a principal delas, ou por atitudes que marcam novas presenças, como a independência de vozes ficcionais outrora subjugadas ou pelas reorganizações editoriais que permitem uma maior participação do autor no processo de venda, por exemplo. Fernando Bonassi é lembrado pela autora de *Contemporâneos* no que tange à sua produção minificcional, com destaque para *Passaporte*, livro publicado em 2001, não fazendo referência ao restante de sua produção. Vale lembrar que muitas de suas obras literárias refletem sobre a condição do homem e seus conflitos, inserido em um espaço/tempo aqui/agora.

O trágico é outro ponto destacado pela autora e, conforme aponta, está manifesto na realidade cotidiana, nos meios de comunicação, e, corolário, nas artes, por sua força de figuração da atualidade. Desponta como força sinérgica na vivência humana e social e infunde terror e insegurança em todas as faixas etárias e sociais – em umas mais do que outras, como se observa na literatura de Fernando Bonassi a segregação da pobreza e a angústia que atinge crianças e velhos. A tragicidade vem à tona por um caráter marcado nas narrativas, que é sua ligação ao momento presente e este retrato de aflições. Um fado a que todos, nalgum momento, estão destinados. A essa característica, une-se outra, sua irmã, que é a da violência disseminada nos espaços urbanos e fortemente presente na literatura do autor aqui tratado.

Pouco tempo antes da publicação de Resende e, também, no intuito de entender e mostrar como tem se articulado a produção ficcional contemporânea, o crítico literário Manuel da Costa Pinto escreve, para a coleção Folha Explica, *Literatura brasileira hoje* (2005). Na obra, sintetiza os marcos estéticos da escrita de

objeto artístico, antes da rápida reprodução que beirasse a perfeição – possibilidade que nasce com o apogeu do capitalismo, com seu crescente investimento em tecnologia –, era alvo de culto, devido ao seu caráter único, original e autêntico. Quando as obras de arte puderam ser produzidas e reproduzidas em maior escala e velocidade, perdeu-se o seu valor ritualístico, de culto, sua “aura”. Em se tratando de literatura, Tânia Pellegrini retoma a ideia da aura, em *A imagem e a letra*: “Hoje, quando o processo (de profissionalização do escritor) parece ter atingido o ponto máximo, dentro dos limites da nossa peculiar modernidade, a perda da “aura” literária (ou sua atrofia, como disse Benjamin) ainda é vista como diminuição por muitos autores e por grande parte da crítica” (1993, p. 158-159). Vale destacar que tampouco Walter Benjamin, em 1936, ano em que escreve o ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, analisa esse cenário com pessimismo.

trinta poetas e trinta prosadores da atualidade, em uma miscelânea que congrega Manoel de Barros à Dalton Trevisan, Ana Miranda à Marcelo Mirisola, exemplificando bem o que a autora de *Contemporâneos* aponta como multiplicidade. Fernando Bonassi é lembrado por seu *Subúrbio*, uma das obras aqui investigadas, logo no início do capítulo reservado à sua produção literária. Costa Pinto tece louvores a este livro, pois, já de início, afirma, talvez em um elogio hiperbólico, que o romance irrompe um procedimento de renovação da prosa urbana, quando traz um ambiente e personagens “dos arrabaldes das cidades brasileiras” (COSTA PINTO, 2005, p. 139) retratados de uma forma que representa bem a multiplicidade de vozes existentes nesses territórios heterogêneos por constituição.

O crítico insere o escritor em um grande grupo que tem por afinidade temas comuns, sendo os de maior relevância a urbanidade e a “[...] percepção geral do isolamento e da vulnerabilidade do sujeito moderno” (COSTA PINTO, 2005, p. 82). Semelhante ao enquadramento proposto por Karl Erik Schøllhammer, em *Ficção brasileira contemporânea*, quando a definição de realismo dada para a obra de Fernando Bonassi é de uma postura sublinhada por uma “dimensão ética” (COSTA PINTO, 2005, p. 140). Nas palavras de Costa Pinto, Bonassi tornou-se referência para “[...] prosadores nos quais a fabulação está sempre atrelada a um compromisso com a crítica da realidade” (p. 141), sendo esse um dos pontos fortes da literatura do autor aqui estudado e que desperta nosso interesse para uma análise crítica.

No mesmo ano, Flávio Carneiro lança *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI* (2005). No ensaio em que abre o livro – “Das vanguardas ao pós-utópico” –, o autor deixa clara sua intenção de traçar um mapeamento da produção literária dos primeiros cinco anos do século XXI a partir das resenhas que reúne sob esse título. Algumas delas foram escritas para a publicação nos cadernos de jornais de grande circulação e outras, são inéditas para a compilação. Fernando Bonassi aparece na sessão do ano de 2003, com obra intitulada *Prova Contrária*, ao lado de nomes como Rubem Fonseca, Paloma Vidal, Sérgio Sant’Anna, Chico Buarque, João Paulo Cuenca e Antônio Prata. Seleção que, de alguma forma, corrobora a ideia de certa diversidade e miscigenação de ideário literário, quando justapõe nomes que se distinguem em temática, estilo e maturidade profundamente.

Ainda que o crítico não trace nenhuma consideração acerca dos romances que sedimentam as análises aqui constantes, a citação ao seu material é válida para se que se possa, paulatinamente, visualizar a inserção da obra de Fernando Bonassi no campo da crítica literária brasileira e o interesse manifestado por ela. É apropriado, ainda, destacar a ação dessas resenhas críticas e tentativas de mapeamento – prática comum nos trabalhos críticos contemporâneos – como alavancas de venda e, de certa maneira, como instâncias de legitimação e difusão, em um processo em que a academia, por esses meios de avaliação, integra ou rechaça os produtos artísticos⁴.

O professor do departamento de Letras da PUC-Rio, Karl Erik Schøllhammer, na publicação *Ficção Brasileira Contemporânea* (2011), conceitua, da mesma forma, características presentes em tal literatura. Para ele, a nossa produção busca compreender o presente – relação que Resende nomeia como presentificação – mas liga-se ao ensaio de respostas a um passado perdido e a um futuro utópico que se tornam objetos de reconstrução literária. Pode-se complementar essa consideração com as palavras de Flavio Carneiro, que afirma a literatura contemporânea deixou de lado grandes projetos e esperanças de mudanças radicais e cedeu lugar a projetos particulares, à “convivência possível com o próprio presente” – consideravelmente mais complexo do que outrora – e ao “desenrolar minucioso do dia-a-dia” (CARNEIRO, 2005, p. 19).

Karl Erik recorre, ainda, ao didático conceito das *gerações* a fim de revisar os traços da literatura escrita no Brasil nas últimas décadas. Schøllhammer assinala que a Geração 00 – escritores da primeira década do século XXI – não suspende os laços de estilo com a década anterior, mas se enlaça a ela pela mesma liberdade de expressão e escrita atrevida. Desses últimos vinte anos diagnosticou-se, apesar da vastidão de temas, duas fortes vertentes temáticas, não excludentes. Uma, que se utiliza do presente pela banalidade e pela matéria cotidiana de modo mais subjetivo, e outra propensa à recriação de um novo realismo, impactante, e determinada a religar a ponte responsabilidade/problemas sociais, mesclando-se, por vezes.

⁴ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Organização Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Fernando Bonassi é reconhecido pela afinidade com a última tendência. É citado, ao lado de Marçal Aquino e Patrícia Melo quando se refere à hibridização literária, e de Marcelino Freire e Luiz Ruffato, quando se refere a uma escrita que trabalha literariamente a realidade. No que diz respeito a essa última marca, que Schøllhammer denomina já como uma estética, coexistem as pretensões de “[...] ser ‘referencial’, sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente, ‘engajado’, sem necessariamente subscrever nenhum programa político” (2011, p. 54). Essa definição afasta os novos escritores de qualquer alcunha que possa os aproximar dos antigos realistas e de um padrão de verossimilhança ou objetividade. A prioridade dessa nova escrita realista é o “[...] efeito afetivo e sensível em detrimento da questão representativa” (p. 57), motivo pelo qual textos tão distintos em procedimentos formais e estilísticos são agrupados sob um mesmo nome.

O estudioso perpassa algumas das publicações de mais relevância da obra de Fernando Bonassi, o que inclui suas produções para a televisão e cinema. Sobre sua escrita destaca que

É a realidade mais brutal que transparece, um Brasil mundo-cão mirado através da identificação com os desejos e os sonhos do cotidiano da periferia, que revelam a tenacidade, o despudor, mas também a tragédia e o desamparo da vida como ela é. Bonassi nunca abandona totalmente esse cenário degradado. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 61).

O ambiente descrito por Karl Erik é o observado nas narrativas ficcionais selecionadas para discussão nessa investigação. Cada uma a sua maneira, a oscilar em recursos formais e temáticos, *Subúrbio* (1994) e *O menino que se trancou na geladeira* (2004), em um *dégradé* de tons escuros, discutem a realidade social contemporânea em várias linhas, como se observará nos capítulos subsequentes.

1.2 VOZES SOBRE/DE FERNANDO BONASSI

Frente a esse panorama da essencialidade da escrita contemporânea brasileira e tecidas algumas breves considerações sobre o autor analisado neste trabalho, considerou-se interessante a realização de uma síntese biobibliográfica sobre Fernando Bonassi, bem como destacar pontos de algumas entrevistas do autor em conjunto com a análise de sua fortuna crítica, a fim de poder sedimentar uma resposta para a tentativa de “localização” desse autor no cenário contemporâneo e como sua produção tem se estabelecido em tal meio. Se escrever na contemporaneidade é estar impregnado de cidade; se escrever agora é estar mergulhado em violência que nos flecha dia-a-dia; se produzir arte no século XXI é ter consciência de que exista um “sistema da arte”, como afirma Cauquelin (2005). pode-se constatar que a literatura produzida por Fernando Bonassi está transpassada por todas essas influências e é o que se procura evidenciar nos próximos tópicos.

Nascido em 1962, no bairro da Mooca, Zona Leste de São Paulo, capital, viveu os anos de infância e juventude no conturbado cenário político da ditadura militar. Sua escrita é profundamente marcada pelas experiências desse período traumático. Sempre que responde a perguntas sobre como se inicia seu processo de escrita, relembra seus anos escolares e, nessa narrativa, muitos elementos são reincidentes: carteiras de identificação, o canto obrigatório e diário do hino nacional, as fotografias comuns à época, de alunos identificados por números, sentados frente a livros, sisudos – cena esta congelada como um monólogo nas mãos de Bonassi em *O incrível menino preso na fotografia*. Tais elementos reconstituem uma ambientação passada para reavivar a pesada história construída por aqueles anos: de privação de liberdade e de gestação de inseguranças, matéria histórica que o escritor (re)pensa em grande medida em suas obras.

A história que o autor conta para responder à questão de como/quando começa a escrever é um caso de amor infantil frustrado: o menino Fernando se apaixona por uma colega de escola. Crê que seu problema amoroso possa ser resolvido por cartas. Nelas, falava sobre si e sobre as hipóteses de estar com a menina. Inicia um exercício de imaginação e a fabulação sobre essas possibilidades não vividas “[...] era tão interessante, que eu descobri que a menina não era o que estava me criando um problema. Era o fato de eu estar com aquela

angústia dentro [de mim] e ter descoberto, naquele momento, uma maneira de por aquilo pra fora”⁵ (Informação verbal). Foi este o momento que marcou o menino-escritor e nele germinou uma ideia fixa – o desejo de viver de sua escrita.

O episódio também estabeleceu um dos critérios de sua literatura: a possibilidade de libertação pela expressão, a exteriorização de suas sensações, boas ou não. Bonassi tem como princípio de escrita “[...] o incômodo de nascer pelado e morrer sozinho”⁶ (Informação verbal), a reflexão sobre banalidade e existência humana – “Minha maior preocupação como autor é comover como sou comovido com a vida” (BONASSI, 2008, n.p.). Entretanto, ao mesmo tempo em que afirma serem de ordem pessoal as suas motivações, em depoimento de 2011, ao *Conexões*, programa cultural do Banco Itaú, é possível perceber que os planos individual e histórico se cruzam. O escritor diz que também é marca de sua literatura retratar a mudança de um país, refletida dentro de sua própria casa. Suas informações conduzem-nos às constatações de Schøllhammer quando, no resgate de características da literatura brasileira do início do século, este afirma que a literatura que “[...] trata dos problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e íntima” assim como “o escritor que opta por ressaltar a experiência subjetiva não ignora a turbulência do contexto social e histórico” (2011, p. 15).

Neto de italianos, passou toda a vida no ABC Paulista. Era lá que seus parentes mais próximos – todos reacionários, nas palavras do autor – trabalhavam como metalúrgicos. Um de seus primeiros empregos, em meados da década de 1970, foi na ZF do Brasil, produtora de peças para uma filial da *Volkswagen*, maior montadora de automóveis da Europa. Passou os anos de efervescência e luta contra o período ditatorial imerso no ambiente fabril. Era a época em que Luiz Inácio da Silva, o futuro presidente da república, despontava como um dos líderes do movimento sindical. Surgia o Partido dos Trabalhadores e o primeiro conflito ideológico com o qual o escritor se deparou e que ocorreu no seio familiar: a resistência dos mais velhos, debatendo com os mais novos sobre um novo posicionamento político.

⁵ **Entrevista com Fernando Bonassi.** Produção: Ricardo Pierocini. São Paulo: Produção independente, 2014. 35’12”. Disponível em: <http://www.blogpretexto.com.br/entrevista-com-fernando-bonassi/> Acesso em: 12 mar 2015.

⁶ *Id.*

Não muito tempo depois, vê seus tios, responsáveis pelo desenvolvimento de desenhos de peças, tidos “[...] como príncipes da linha de produção”⁷ (Informação verbal), perderem o poder econômico ao serem substituídos por computadores: mais exatos, mais eficientes – “O *Subúrbio* documenta isso. A decadência do operário qualificado, [que] meu pai e meus tios, todos foram. [...] Vivi isso, como sobrinho e filho de metalúrgico. Uma cidade que se devora. Isso está no *Subúrbio*” (BONASSI apud SILVA, 2012, p. 20), representado em um de seus protagonistas, o velho, que tem sua rotina fabril retratada em alguns capítulos. Mais histórias de decadência semelhantes a essas são contadas em sua literatura. É o que acontece em seu romance de estreia, *Um céu de estrelas* (1991), por exemplo. Ainda que o eixo central da obra não seja o recente desemprego do homem, o desespero que deriva de tal situação parece influenciar diretamente no descontrole emocional retratado no enredo de violência passional.

Fernando Bonassi, consciente ou não, assiste de perto a mais um movimento histórico. É a ascensão do neoliberalismo no Brasil, iniciada nos anos da ditadura, e que cresceria nos anos da redemocratização e nos mandatos de Fernando Henrique Cardoso – essa transição histórica e os anos do período de exceção estão marcados em obras como *O céu e o fundo do mar* e *Prova contrária*. É, então, que passa a ouvir de seus familiares frases como “Tu faça alguma coisa que você não suje as mãos. Não seja burro com os seus tios. Vá estudar!” ou “Você tem duas chances: ou você estuda pra caramba, ou você vira militar!” (BONASSI apud SILVA, 2012, p. 18). Pouco sutis, as mensagens atingiram seu objetivo e, algum tempo depois, o ex-funcionário da ZF do Brasil cursava Cinema, na Escola de Comunicações e Arte da USP – Universidade de São Paulo. Tal formação acadêmica deixa marcas indeléveis em sua literatura e a influencia com o predomínio visual e a lógica fragmentária do cinema. É possível dizer que o roteirista não está dissociado do literato, assim como do dramaturgo – marca comumente notada em suas entrevistas, vez que sua fala quase nunca se restringe à escrita literária, e facilmente detectada na leitura de seus textos, pois sua produção é múltipla e multimidiática desde a fase em que começa a escrever. Fernando Bonassi

⁷ **Depoimento:** Fernando Bonassi. Itaú Cultural. São Paulo: Gasolina Filmes, 2011. 09'25". Disponível em: http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=muPuH6npUO4. Acesso em: mar. 2015.

é um escritor do estilhaço, dos fragmentos: seja pela construção formal, estilística ou temática.

Considerada sua primeira publicação⁸, *O amor em chamas: Pânico-horror&morte* (1989) é uma coletânea de contos voltados para o espaço do subúrbio da grande São Paulo, como São Caetano e a Mooca, bairro onde nasceu o autor. Neles, é perceptível a mescla de estilos e linguagens – como é o caso de “Tragédia no audiovisual brasileiro: Renata Sorrah está morta”, conto construído por fragmentos, como se fossem esquetes para o campo audiovisual, com indicativos de cena e marcações dos planos de filmagem, e “História da sexualidade”, em que o texto aparece dividido em duas colunas, em uma há trechos recortados do livro de Gênesis e, em outra, recortes de anúncios de sexo e produtos de *sex shop*.

Esse é um bom exemplo da mútua influência de ficção/realidade transposta em texto literário, muito característica da obra de Fernando Bonassi. Sua obra, bem como a de muitos outros escritores da atualidade, é transpassada por vários fatores externos e alheios à produção artística e que, por um movimento natural, acabam incorporados e tornam-se elementos constituintes dos textos literários, se estabelecendo como marcas de inovação ou como representantes dessa multivocalidade do espaço do qual emergem. E, como aponta Gérard Genette, no princípio de sua obra *Palimpsestos*⁹, não há motivos para não reconhecer a literatura que relê outras obras ou que derivam de textos anteriores e é assim que os contos supracitados podem ser encarados: pela apropriação de trechos de outros gêneros e épocas que, repaginados, dão conta de outra realidade.

Esta mescla é um traço identitário da escrita de Bonassi. Há uma capacidade evidente de trânsito entre os gêneros. A multiplicidade de estilos parece ser inerente desde seus primeiros textos, seja por sua formação em cinema, por uma vontade de ousadia formal ou pela necessidade em fazê-lo. Essa maleabilidade o torna hábil a participar efetivamente do jogo mercantil que se instaurou, há algum tempo, nos mais variados campos artísticos, em que a produção da arte está, definitivamente, regida por uma demanda e uma produtividade produzidas pelo

⁸ Por cronologia, *Fibra Ótica*, compilação de poemas publicada em 1987, é sua primeira obra. Este não é o gênero a que Bonassi se dedica a partir de então e, ao que parece, o livro sofre uma espécie de rejeição tanto pelo autor quanto pela crítica literária. Considera-se aqui, portanto, *O amor em chamas* seu livro de estreia.

⁹ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Ed. du Seuil, 1982. (Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho)

próprio sistema da arte. Em mais de uma situação, o autor destaca o fato de que, por não ser um privilegiado financeiramente, sempre foi fundamental em sua vida ter alguma atividade capaz de sustentá-lo.

Tais situações se cruzam e estão diretamente ligadas à profissionalização do escritor contemporâneo. Perguntado se há uma distinção entre sua produção pessoal e sob encomenda, o autor afirma que não há diferença: “Eu vivo de escrever. Escrevo pra quem pede e pra quem paga. Quando ninguém paga e me dá vontade de escrever, eu também escrevo. Mas a fonte é a mesma: sou eu” (BONASSI, 2000, p. 06). Sob este aspecto, Bonassi não é cerimonioso com seus textos. Como exemplo, é possível citar a impressão, recorrente na leitura de suas obras, de que sua produção precisa ser maleável o suficiente a ponto de ter, um mesmo texto, a medida de um conto ou de um monólogo e, conseqüentemente, capacidade de venda para uma ou outra mídia – ou ambas, como seus vários romances adaptados para o teatro e o cinema.

O fator mercadológico tem força, portanto, sobre sua produção, assim como sobre a de qualquer autor determinado a sobreviver de arte – ainda que ele declare que quando percebe imposições de limite ou censura de terceiros, abandona o projeto. É um autor que lida bem com as questões de mercado e, ao que parece, sem perder seu espaço identitário. Define-se como um funcionário da indústria e, acerca disso, afirma:

Nós temos uma visão da obra de arte muito elitista. Nós, produtores de cultura. Acho que há uma dificuldade em lidar com a indústria cultural. Ainda se vê a obra de arte como uma atividade nobre. Isso eu não acho [...] Acho que estamos em um momento de transformação cultural, dessa coisa da privacidade. Embora sejamos mais devassados pelos meios de comunicação, paradoxalmente a indústria cultural é mais democrática que há dez anos [...] É um fenômeno cultural e da tecnologia, da indústria, que sepultou certas utopias, mas que se abriu em outros espaços inesperados (BONASSI, 2000, p. 07).

Não, portanto, apenas espaços alternativos para publicações, como os da internet e de pequenas editoras, mas espaços sociais, em que a figura de Fernando Bonassi, antes um periférico, não ocuparia enquanto escritor. Ao se posicionar nesse lugar, de criador já reconhecido, corrobora para o sepultamento de ideias cultuadas anteriormente, como os conceitos de “alta literatura” ou mesmo o da imagem romantizada do escritor como indivíduo culto, produtor de uma criação isenta, desinteressada. A visão que Bonassi tem sobre o seu próprio trabalho não

condiz com essas ideias, que hoje podem ser consideradas elitizadas, como o próprio autor coloca no excerto.

O posicionamento, inevitavelmente, guia essa reflexão para o texto do sociólogo Pierre Bourdieu (2007), em que são discutidas as noções de campo de poder, campo intelectual e *habitus*. Ali, Bourdieu salienta a posição ambígua do escritor do século XIX, dividido entre a relação que mantinha com as classes dominantes e dominadas: burguesia e povo, respectivamente. A ambiguidade consistia na oposição entre o lugar que ocupava na sociedade, queira ou não privilegiado, convivendo lado a lado com a burguesia, e sua função social. Isso porque o escritor fazia parte da *fração dominada da classe dominante* e seu olhar era constantemente voltado para as grandes massas. No entanto, não fazia parte efetivamente de nenhum dos dois grupos.

Guardadas as devidas ressalvas, vez que, como indicou o sociólogo, a autonomia do campo intelectual e artístico aumentou, é possível identificar uma ambiguidade semelhante, ao menos na figura de Fernando Bonassi. Sua arte é gestada a partir da reflexão sobre os problemas dos homens e mulheres comuns, mas é amplamente consumida e avaliada – se não por uma elite – também não pelo homem comum. Da mesma forma, não é mais possível afirmar que o escritor em questão possa ser tratado como um marginal¹⁰, tendo em vista que, já há algum tempo, está inserido e tem sido bem recebido e legitimado tanto pelo meio acadêmico quanto pela crítica. Ou seja, a ambiguidade se mantém, pois o cerne da problemática constante no exemplo citado por Bourdieu (2007), que é econômico e ideológico (a classe artística é oprimida pelos poderosos e é opressora dos pobres, por sua posição de privilégio), também está no pensamento e na obra de Fernando Bonassi.

¹⁰ No contexto desse trabalho e pelo o que ainda será apresentado sobre o autor, o termo *marginal* pode parecer bem fora do lugar – principalmente se redimensionarmos as discussões de marginalidade, que galgaram outro nível com o aumento das publicações independentes, editoras alternativas e da própria emancipação cultural que vêm acontecendo nos territórios marginais (se o assunto for um *marginal* como Ferréz, por exemplo). Entretanto, ao levantar a discussão da (não) marginalidade de Fernando Bonassi como escritor, procura-se apresentar uma reflexão sobre certa *performance* por ele executada. Em toda a oportunidade de manifestação pública, o autor faz questão de se afastar de uma possível posição de prestígio, de qualquer estrelismo que sua posição possa lhe trazer. Tece críticas razoáveis ao capital e apresenta um posicionamento político de extrema esquerda. Em entrevista concedida a Manuel da Costa Pinto, registrada em *Fernando Bonassi: um escritor múltiplo*, Bonassi relembra sua atuação como produtor de rap, outrora, no que parece ser um esforço para se manter longe do que têm criticado, um esforço para vender a imagem de alguém à margem... Por isso, o termo aqui empregado.

O autor já passou por várias experiências distintas de escrita para poder sobreviver de palavras. Foi colunista na grande mídia impressa, no jornal *Folha de S. Paulo*, por um longo período e alguns livros nasceram como fruto desse trabalho. Em 1998, ao mesmo tempo em que recebe o convite para substituir Paulo Coelho no jornal paulistano – por indicação do próprio, após a leitura de *100 histórias colhidas na rua* (1996) –, é contemplado com uma bolsa concedida pelo Künstlerprogramm do DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst), que lhe proporcionou a estada de um ano em Berlim e dedicação às futuras publicações. Deste período origina-se o *Livro da vida* (1998), *100 coisas* (1998), seleção dos mil contos que integram o anterior, e *Passaporte* (2001). De fato, muitos dos textos que compõem as obras foram publicados na coluna “Da Rua”, do jornal *Folha de S. Paulo*. O mesmo ocorreu com *As melhores vibrações* (2002) e *A boca no mundo* (2007), coletâneas de crônicas publicadas na coluna “Macho” e no caderno “Folha Ilustrada” e na *Revista da Folha* e *Folha de S. Paulo*, respectivamente.

A lista de trabalhos sob encomenda realizados por Fernando Bonassi não se restringe às colunas dos jornais de grande circulação e mostra a facilidade do autor – e sua quase preferência – para o trabalho artístico remunerado. Assim, outro exemplo que não foge desta regra é a escritura de roteiros cinematográficos. Entre os mais recentes é possível citar *Cazuza – O tempo não para*, *Carandiru*, *Desmundo* e *Lula, o filho do Brasil*. Para a televisão, sua mão de roteirista assinou trabalhos para a Rede Globo – a famosa trinca de criadores, Marçal Aquino, José Alvarenga Jr. e Bonassi, vêm assinando seriados há, pelo menos, sete anos¹¹. O que pode ser visto, por alguns, como algo que beira à falta de critério é encarado por Fernando Bonassi com um espírito de praticidade. Cinema, teatro e literatura são definidos por uma palavra cada: dinheiro, diversão e liberdade. E, no que diz respeito a sua estabilidade financeira, pode-se dizer que seu objetivo foi alcançado: hoje trabalha em produções para a Rede Globo de Televisão, sua principal fonte de renda.

O autor muito pouco define sua literatura. Porém, do caminho até aqui percorrido, é possível depreender que o conjunto de sua obra, que já passa o número de trinta publicações, constitui-se de gêneros distintos e, também por isso, a

¹¹ São exemplos o bem recebido *Força Tarefa* (2009-2011), que contou com três temporadas de dez episódios, *O caçador* (2014) e o recentíssimo *Supermax*, com estreia marcada ainda para este ano e que pretende ser um misto de *thriller* e terror.

ele pode-se aplicar os conceitos de fertilidade e multiplicidade, como define Beatriz Resende em *Contemporâneos* (2008).

É importante observar que a ideia de reter as recentes produções artísticas em períodos ou gerações pode parecer equivocada ou redutora na contemporaneidade, mas demonstra significativamente quais as relações que se estabelecem hoje em torno da arte. Um exemplo, representativo, apesar de seus mais de dez anos de publicação, é a coletânea *Geração 90* (2001). Material que compilava autores da última década do século XX, aparentemente com o fim de enquadrar uma geração, em tese, com características comuns, foi criticado pelos próprios autores. Luiz Ruffato afirma em entrevista ao *Jornal Cândido*¹² que, além de Marçal de Aquino e Bonassi, poucos eram os autores já publicados. Karl Erik Schøllhammer também destaca o fato de a antologia ter sido um “[...] golpe publicitário muito bem armado” (2011, p. 35). Até mesmo Fernando Bonassi emitiu uma opinião indireta sobre o assunto, em entrevista ao programa *Conexões Itaú Cultural*, afirmando fazer parte de um conjunto de escritores “que não tem características semelhantes do ponto de vista formal, estilístico e de escolhas de histórias”¹³ (Informação verbal). A questão é representativa em dois sentidos: marca a multiplicidade reconhecida pelos dois autores e o poder de influência do mercado na arte, tendo em vista que a polêmica publicação tinha fins claros de *marketing*.

Nisso não há condenação, pois vale frisar que “[...] a arte moderna é característica de um período econômico bem definido, o da era industrial, de seu desenvolvimento, de seu resultado extremo em sociedade de consumo” (CAUQUELIN, 2005, p. 27) e os autores são peças desse jogo lucrativo que se tornou a produção artística, em que “[...] tudo que é produzido deve ser consumido, para ser renovado e consumido novamente” (p. 28). Ainda que o pensamento desenvolvido por Anne Cauquelin esteja mais voltado para a área das artes plásticas, das grandes cifras, ele também pode ser aplicado à compreensão das

¹² Mais a frente, esclarece e afirma: “Mas nós não temos interesses comuns, nem estéticos, nem políticos, nem nada. Era simplesmente um encontro de pessoas interessadas em literatura. Depois que cada um começou a publicar, nos separamos. Mas não acho que exista uma *Geração 90*, estética e politicamente”. Disponível em <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=266>. Acesso em 10 mai. 2015.

¹³ *Depoimento*: Fernando Bonassi. Itaú Cultural. São Paulo: Gasolina Filmes, 2011. 09’25”. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=muPuH6npUO4. Acesso em: mar. 2015.

estruturas de produção, circulação e consumo da literatura. Apesar das diferenças, no entanto, a geração de escritores a que se referem – não a “90” ou “00”, mas o rol de autores de 1980 e 1990 – é uma das primeiras que divisou a possibilidade de profissionalização da escrita literária. Esse é um dos pontos que a une. Bonassi, acertadamente, afirma que os escritores são pautados “[...] pela indústria cultural, pela imagem, pela possibilidade ou necessidade de escrever para várias mídias”¹⁴ (Informação verbal). Temas mais voltados a problemas sociais e à realidade contemporânea, principalmente dos cenários urbanos, são, também, pontos de conexão – facilmente observados nos textos de Bonassi.

Fernando Bonassi insere-se no campo da arte brasileira contemporânea, não apenas como escritor. Os vários papéis que assume (dramaturgo, cineasta, roteirista) fazem de si próprio, além de produtor, um produto nesse novo meio de elaboração e circulação artística. Ele, como o livro, também é exibido em uma rota de lançamento, entrevistas e mesas-redondas para a divulgação de sua nova obra e, em um movimento circular, faz-se produto à medida que vende sua própria imagem e palavra¹⁵, como bem registra Rubem Fonseca, com sagacidade, em *Intestino Grosso*, “[...] telefonei para o Autor, marcando uma entrevista. Ele disse que sim, desde que fosse pago – ‘por palavra’” (FONSECA, 1991, p. 163).

A marca de *geração* que possibilitaria uma possível unidade identitária ou características comuns entre textos e autores não pode ser sustentada por muito tempo, mas teve sua importância para alavancar publicações ainda não tão visíveis dentro deste grupo. A bandeira foi levantada pelos próprios integrantes, com o intuito de autopromoção. À medida que coletâneas como a de Nelson Oliveira são vendidas, arrastadas por nomes de maior visibilidade, autores com uma receptividade menor também têm a chance de alcançar um público ainda inédito – é

¹⁴ *Id.*

¹⁵ Aqui é necessário realizar uma ressalva. Mesmo que Fernando Bonassi esteja incluído nesse circuito de autopromoção, o autor o faz de uma maneira mais sutil do que outros escritores. Nos últimos anos, desde o começo dessa investigação, temos acompanhado sua agenda e aparições. Sua participação em feiras e eventos de grande porte resumiram-se a três: em 2014, na Feira Literária de Votuporanga, interior de São Paulo; em 2015, na edição brasileira da Comic-Con Experience, ao lado dos roteiristas José Alvarenga Jr. e Marçal Aquino, para a divulgação de *Supermax*, série criada para a Rede Globo de Televisão; e em 2016, na 10ª Feira do Livro de Jaraguá do Sul. Sua postura, ainda que concernente com a agenda de exposição e promoção de autores/obras, vai um pouco na contramão do que já tem se tornado uma regra: a excessiva exposição do autor como estratégia de vitrine para seu texto, a que o autor parece querer escapar.

a estratégia exposta por Anne Cauquelin, anos depois: “[...] certos objetos serão colocados à frente e puxarão os outros menos reputados” (2005, p. 47). Observa-se que o estabelecimento de marcas agrupadoras como essa são práticas recorrentes, seja por parte de quem escreve, pela aceitação provisória do rótulo, por quem organiza ou publica coletâneas semelhantes: principalmente porque funcionam como chancela, pois a formação do “grupo” passa a ser um estratagema, uma forma de salvaguarda. Todavia, são essas compilações que possibilitam a crítica e a avaliação de um material que, não fosse por esse meio, talvez sequer fosse publicado. O carimbo estampado com a palavra “geração”, que marcou textos durante algumas décadas, opera como uma seleção, uma amostra muito pequena de um período de produção literária. Portanto, ainda que abarcados sob um mesmo título, os textos costumam guardar distinções entre si, e essa reunião se tornou, para o bem ou para o mal, um instrumento que viabiliza o conhecimento, ainda que limitado, da atual produção de literatura no Brasil.

A professora e crítica literária Tânia Pellegrini apresenta uma posição relevante sobre o assunto, em *A imagem e a letra*, em que foi capaz de dosar bem os prós e contras que, até então, tentou-se explicar aqui

Viver do próprio trabalho sempre foi uma ambição dos escritores não apenas brasileiros e, mesmo sentida como necessidade, nunca se resolveu muito bem na relação mantida com os “sagrados” valores literários. [...] Por outro lado, não há como deixar de perceber, a atenção excessiva à produtividade e à demanda pode prejudicar os processos de amadurecimento artístico que não seguem obrigatoriamente os parâmetros da produção industrial. (1993, p. 158-159)

E conclui: “É muito difícil, dentro das facilidades que o mercado oferece, manter uma constante reflexão sobre a própria obra. Daí o risco dos descuidos, das mesmices, chulices e obviedades que vêm permeando a literatura contemporânea” (p. 159).

Talvez, a pergunta que deva ser respondida quando nos deparamos com esse tipo de material e com tal postura de seleção e promoção de textos seria a de se há um limite para a rendição ao mercado. E se esse jogo mercadológico, que é o propulsor de várias coletâneas e trabalhos literários, tem se demonstrado saudável para a produção artística como um todo. Afinal, como a existência de tais trocas é inegável, é preciso procurar perceber em que medida os autores se entregam a uma ideia mercadológica e de divulgação voltada à circulação de bens

materiais e em que medida essa rede de paratextualidade, essa estrutura capitalista que permeia e circunda o texto literário, afeta ou não as produções literárias da atualidade.

1.3 FORTUNA CRÍTICA

Um dos modos de clarificar o pensamento sobre as produções contemporâneas se dá por meio da análise da crítica literária. Sem dúvidas, a tarefa de avaliar as feridas e as glórias dos textos contemporâneos é árdua e requer tempo e dedicação. Mas é possível expor algumas considerações acerca do trabalho desenvolvido por Fernando Bonassi, foco de nossa análise. Quando voltamos os olhos para o *corpus* aqui presente e para toda a sua obra, tornam-se plausíveis algumas afirmações – muitas já constantes nos trabalhos analisados neste tópico, que é reservado ao levantamento da fortuna crítica sobre o autor. Um dos fatos que mais salta aos olhos é a intensa produção literária do autor paulistano: em vinte e sete anos como escritor, publicou cerca de trinta obras; tem mais de uma dezena de roteiros, entre filmes e seriados; dirigiu e roteirizou uma porção de curtas-metragens e peças de teatro. Os números podem até causar algum espanto e a reflexão, a partir do excerto de Tânia Pellegrini (1993), é inerente: esse alto ritmo de produtividade não estaria afetando a qualidade final dos textos? É possível alcançar algum amadurecimento digno de nota quando se publica dois, três livros por ano¹⁶?

É importante frisar que a obra do autor em questão é vasta, mas, no geral, não é composta de grandes romances. A maioria de suas obras literárias são voltadas para o público infantil e juvenil – em que se pode citar como exemplares títulos como *A incrível história de Naldinho: um bandidão ou um anjinho?* (2001),

¹⁶ No ano de 2001, por exemplo, foram publicados três livros: *A Incrível História de Naldinho: um bandidão ou um anjinho?*, *Declaração Universal do Moleque Invocado* e *Passaporte*. Recentemente, entretanto, no que pareceu ser uma versão mais madura de Fernando Bonassi, em entrevista para a versão *online* da Revista Brasileiros, ao refletir sobre o trabalho em seu romance mais recente, *Luxúria* (2015), o autor demonstrou mais preocupação com os textos que produz atualmente, mostrando-se bastante crítico quanto às obras anteriores: “Acho que com *Luxúria* eu volto a um rigor que eu não tinha há algum tempo, que se deveu ao fato de eu, nos últimos 15 anos, atender a diversas encomendas. Fiz muita coisa ruim em literatura, em cinema, podia ter insistido mais na qualidade das coisas. Durante um tempo na minha vida, eu achei que tinha que dizer sim a todas as encomendas, especialmente dos 35 até os 40. Até pouco tempo atrás, eu achava que eu funcionava na quantidade, que eu era capaz de fazer qualquer coisa. E acho que escrevi muita besteira. O *Luxúria* demorou”. Disponível em <<http://brasileiros.com.br/2016/02/o-maior-dos-pecados/>>. Acesso em: jan. 2016.

Diário da guerra de São Paulo (2007) e *Tá louco!* (1994) –, de rápida leitura, e compilações de suas crônicas e contos publicados no período em que trabalhava como colunista de grandes meios de comunicação: de certa forma, material pronto para ser remodelado, veiculado em outro formato e reenviado para o mercado, para novo consumo. Disso, depreende-se que do conjunto da obra de Fernando Bonassi três são os gêneros que se sobressaem: literatura infantil e juvenil, romances e coletâneas (minificcionalis ou não). É necessário destacar que indicar gêneros predominantes em sua obra não significa excluir a mescla de estilos verificada em sua produção.

Quanto a uma progressão de qualidade nos textos, é difícil estabelecer uma conclusão definitiva. Um dos motivos é essa miscelânea de gêneros: passa a ser complexo traçar uma linha em que se perceba um aprimoramento estético, visto que as produções por estilo são descontínuas. Os dois romances aqui analisados, por exemplo, guardam um hiato de uma década entre as publicações – *Subúrbio*, originalmente, é de 1994, e *O menino que se trancou na geladeira* é publicado em 2004 – e guardam, além de uma distância temporal, uma distância estilística que torna a formulação de um *ranking*, no mínimo, inviável. Cada um, em seu tempo, representa uma interpretação da realidade contemporânea e, em termos estéticos, cada obra soube portar suas diferenças.

No que se refere a outros títulos e obras, como as de textos mais curtos, produzidos diária ou semanalmente pelo autor para o atendimento de uma demanda, algumas repetições de cenários, situações e esquemas são, de fato, percebidas – é necessário ter em mente, no entanto, que são textos que foram produzidos para atender a um objetivo primordial que não era o livro impresso, mas sim, o jornal, a coluna da revista: esse espaço que corre mais riscos de ser negligenciado e mais rapidamente esquecido. Ainda assim, os textos que formam as coletâneas, desde as mais antigas, como *O amor em chamas*, reservam surpresas aos leitores, por carregarem certa ousadia formal e conter a multiplicidade de vozes aportadas na cidade, o ambiente por excelência de Bonassi.

Coincidentemente, após o período que deixa de trabalhar nesses grandes veículos de comunicação, Fernando Bonassi passa a não publicar coletâneas desse tipo e grande parte de seus últimos livros publicados voltam-se ao público infantil. Simultaneamente, é possível afirmar que o número de resenhas comerciais sobre suas últimas obras e entrevistas concedidas após as publicações

para a divulgação de seus trabalhos mais recentes eram maiores enquanto o autor era, além de um produtor de arte, um funcionário do meio de comunicação. A constatação corrobora a ideia desse sistema de arte, que se retroalimenta – e que também é capaz de alijar o artista que estiver fora desse círculo.

A maior parte das pesquisas realizadas sobre a obra de Fernando Bonassi se concentra em sua minificção. No entanto, é possível perceber a presença tímida de trabalhos que esquadrinham sua dramaturgia e literatura infantil e juvenil. Com o intuito de dar preferência para as análises de pesquisas que se detiveram mais demoradamente em seus textos, foi preciso realizar um recorte nos arquivos referentes à constituição da fortuna crítica do trabalho literário de Bonassi. Inicialmente quarenta textos foram organizados, desde teses e dissertações a artigos publicados em anais de congressos e periódicos. No entanto, percebeu-se a necessidade de elencar algumas categorias de maior relevância para a escritura deste tópico, a fim de otimizá-lo e elencar prioridades de análise coerentes com esta pesquisa. Sendo assim, cerca de quinze textos foram selecionados. Procurou-se levar em conta a inclusão de alguns trabalhos considerando seu nível de pesquisa. Entende-se que, ainda que alguns deles versem no campo da literatura comparada e, conseqüentemente, o espaço de análise reservado à literatura do autor paulistano seja menor, estão aqui incluídos por serem pesquisas mais extensas (mestrado ou doutorado) – ainda que algumas de nossas análises sejam sucintas, vez que certos temas escapam do campo comum a esta investigação.

Logo, alguns critérios foram estabelecidos. Todas as teses e dissertações serão apresentadas discutindo-se seus pontos mais relevantes; como as publicações em periódico acomodam uma gama de temas, serão abordadas duas linhas de discussão: detalhamento dos trabalhos por instituição polos de pesquisa na obra de Fernando Bonassi e inscrição da produção internacional sobre o contemporâneo. Por polos de pesquisa entenda-se a relação aleatória detectada entre número de publicações/instituição. Explico o termo: não foi constatada nenhuma relação justificada e recorrente, que expresse alguma regularidade, entre as produções e as instituições. O critério é, portanto, quantitativo.

Alguns dados antecedem a análise pormenorizada dos trabalhos acadêmicos. O primeiro deles é reiterado: não é possível afirmar que haja, no Brasil,

um núcleo de pesquisa específico sobre o autor aqui estudado¹⁷ ou sobre a literatura contemporânea produzida no estado de São Paulo, quadro em que ele se encaixaria. É perceptível que as pesquisas sobre a novíssima literatura do Brasil concentram-se, prioritariamente, na região sudeste no país – a exceção concretiza-se pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira, coordenado pela Prof^a Dr^a Regina Dalcastagnè, da Universidade de Brasília. As instituições cariocas detêm a liderança neste eixo de investigação. São, ao menos, seis grupos de pesquisa com produção regular acerca do assunto, coordenados por docentes como Karl Erik Schøllhammer, Beatriz Resende, Maria Flora Süssekind, Angela Maria Dias e Aduari Silva Bastos: nomes que já apareceram e poderão ressurgir no decorrer deste texto, dadas às suas ideias e discussões. Nota-se, ainda, que as produções acadêmicas sobre a obra do paulistano não se limitam ao seu estado de origem, espaço majoritário de grande parte de seus livros. Ao contrário, não se detêm, sequer, à região Sudeste do país.

Ainda que de forma tímida, a instituição que mais tem divulgado, via pesquisa, a obra de Fernando Bonassi é a Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais. Os discentes e docentes do Programa de Pós-graduação em Letras da UFMG têm produções variadas acerca da obra do autor, em sua maioria, na área de Literatura Comparada. Em nível de doutoramento, o único trabalho no Brasil acerca da literatura produzida por Fernando Bonassi é um dos frutos deste programa. Escrito por Adélcio de Sousa Cruz, hoje professor pela Universidade Federal de Viçosa, MG, leva o título de *Narrativas contemporâneas da violência: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz*. A tese, de literatura comparada, defendida no ano de 2009, contrasta *Passaporte* (2001), obra de Fernando Bonassi, *Cidade de Deus* (1997) e *Manual Prático do Ódio* (2003), de Paulo Lins e Ferréz, respectivamente, sendo as duas últimas consideradas integrantes de uma *literatura ruidosa* em oposição à obra de minificação, que integra o grupo de *mercadoria da crueldade* – ambos conceitos defendidos por Cruz. Os dois perfis de literatura

¹⁷ Quando nos referimos a um grupo de pesquisa que trabalha especificamente com um autor pouquíssimos são os exemplos encontrados. Um deles é o Grupo de Pesquisa Luiz Vilela, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, coordenado pelo Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues. A expectativa, quando da pesquisa por grupos que estudassem apenas um autor, não era a de localizarmos um cujo foco fosse unicamente a produção artística de Fernando Bonassi: por ser um autor relativamente novo e com menos obras, se comparado à produção do autor Luiz Vilela, por exemplo.

utilizam-se da violência como mote temático e estético e têm a figura do negro como produto/produtor de discursos. A diferença, no entanto, é estabelecida pela análise do lugar de fala do narrador.

Da análise de suas afirmações sobre a obra de Fernando Bonassi é possível depreender que a narratividade desenvolvida em *Passaporte* é vista como um modelo que reafirma estereótipos de subalternidade. Considera que essa “[...] representação silenciosa das diferenças” (CRUZ, 2009, p. 30) ocorre, dentre outros fatores, quando da assunção de uma narração distanciada, em terceira pessoa, do conseqüente sumiço de narradores da linha de pobreza ou de cor e do não questionamento de pretensos papéis historicamente estabelecidos para determinados estratos sociais – fato que compreende uma alteridade deficitária. O autor, no entanto, não tece maiores considerações sobre o gênero da obra escolhida, a minificção, nem como a opção pelo trabalho com estereótipos assume um caráter funcional nessas narrativas, devido ao curto espaço para descrições pormenorizadas. Vale destacar que seu trabalho recebeu o Prêmio de Teses da UFMG 2010 e Menção Honrosa do Prêmio Capes de Teses, além de ter sido publicado, em 2010, pela Editora 7Letras.

Das sete dissertações disponíveis, que tratam da obra de Fernando Bonassi em algum nível, duas são do Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Minas Gerais. A primeira delas é intitulada *Os jogos narrativos e a violência da linguagem nas obras de Bonassi, Aquino, Moreira, Haneke e Von Trier* (RAMOS, 2006) Pelo longo título que recebe, as linhas de força do trabalho comparativo são, aparentemente, de fácil constatação. No entanto, o trabalho de Mônica Miranda Ramos aborda várias e distintas obras, por mais de um viés. Trabalha-se desde o conceito de carnavalização e a moral dionisíaca em alguns personagens até a fragmentação do sujeito, a questão do narrador pós-moderno, a polifonia.

Interessa-nos mais, no entanto, o trato dispensado à literatura de Bonassi e, a esse respeito, dois são os textos analisados: *Passaporte* e o conto “Nossa Senhora Aparecida”, publicado em *A boca no mundo*, de 2007. Sobre o primeiro, considera-se que cada minificção seja um pequeno retrato do *flâneur* da contemporaneidade, ao levar em conta, devido aos vários indícios gráficos da obra, que se trata de um tipo não convencional de literatura de viagem. Sua multiplicidade (de temas, abordagens, intertextos) também é destacada. Assim como em “Nossa

Senhora Aparecida”, em que as motivações do personagem principal são implícitas e inúmeras: um matador de aluguel que se desespera ao ter a aparição da santa de sua devoção a julgá-lo. Os textos, conto e minicontos, têm finalizações inesperadas e/ou abertas. As abordagens comuns aos dois textos são duas: o tema da violência e das relações de poder e a concepção de texto como *jogo*, que abrange todos os objetos analisados em sua dissertação, não só as obras de Fernando Bonassi. De acordo com essa ideia, o jogo – ou, a atividade que exige empenho dos envolvidos para um resultado/objetivo final – estaria presente nessas narrativas que fogem do convencional. No momento da recepção do texto, o leitor passa a ser “[...] um participante e decifrador do enigma da narrativa e do jogo do conhecimento” (RAMOS, 2006, p. 82).

Não nos deteremos longamente na segunda dissertação, texto de Flávia Almeida Vieira Resende, sob o título de *Literatura dramática de caráter político no Brasil atual: “O mercado de gozo” e “Apocalipse 1.11”*. Ainda que este seja um trabalho muito interessante, que une a contento os conceitos de estético e político e que traça um panorama histórico sobre o teatro político brasileiro da década de 1950 e 1960 até a atualidade, a análise das peças *O mercado do gozo*, texto de Sérgio de Carvalho e *Apocalipse 1.11*, texto de Fernando Bonassi, prende-se não ao texto literário, propriamente dito, mas à criação espetacular e ao processo colaborativo de criação, que seria, na visão de Resende (2013), uma das características políticas do atual teatro brasileiro, por desautomatizar e desalienar de suas funções os integrantes dos grupos dramáticos.

As outras duas produções relacionadas à Universidade Federal de Minas Gerais foram escritas por docentes vinculados ao programa de Letras. Wander Melo é professor de Teoria da Literatura da instituição referida e publicou em *Literatura/Política/Cultura: (1994-2004)* de 2005, livro organizado por Izabel Margato e Renato Cordeiro Gomes, um artigo que levou o título de “Ficção-Passaporte para o século XXI”. Nele, Wander fala sobre fronteiras na narrativa, sendo *Passaporte*, de Fernando Bonassi e a ficção de Chico Buarque, em específico *Budapeste*, seus objetos de análise. Sobre o primeiro, discorre genericamente a seu respeito e acerca da geografia global pela qual o caminhante-autor percorrerá. *Budapeste*, por sua vez, é analisado pela ideia de limite entre verdade e ficção. Já “Mobilidades literárias: migração e trabalho” (2012) é artigo de autoria de Maria Zilda Ferreira Cury, também docente da instituição mineira e um dos nomes atuais na

pesquisa sobre o espaço na literatura brasileira contemporânea. Ambos os docentes tomam como exemplo de análise o mesmo livro de Bonassi, mas com enfoques distintos. Cury fala, a partir de *Passaporte*, sobre as migrações representadas nos textos minificcionais e da precarização do trabalho, dois problemas indicados pela autora como provenientes da chamada modernidade líquida, conceituada por Zygmunt Bauman (2001), e que, neste trabalho, também compõe certa ancoragem teórica.

A produção acerca do autor paulistano, realizada na Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus - BA, é marcada por um dado curioso. Todos os textos são frutos do trabalho de um mesmo discente, no que representa seu progresso acadêmico: Glauber Costa Fernandes, sob orientação do professor Dr. Cláudio do Carmo. Quando aluno de especialização pública, em 2009, um artigo em periódico, que trata da representação de um novo realismo em *100 histórias colhidas na rua*. No ano seguinte, já no programa de mestrado, analisa o mesmo livro sob o viés do mal-estar citadino da contemporaneidade. Em 2011, é a vez de pensar *Passaporte* como um representante da *flânerie* do mundo globalizado – assim como apontou Mônica Ramos, em 2006.

No ano de 2012, defende a dissertação sobre a obra minificcional de Fernando Bonassi e a figuração da cidade: *A realização de cidade na ficção literária de Fernando Bonassi*. Em seu trabalho, usa o termo *realização* no lugar de *figuração* por defender a ideia de que a cidade (física) é construída em uma relação dialética com os diversos discursos que a permeiam, sejam eles sociais, culturais ou literários. Por esse motivo, os textos do paulistano esfumaçam as linhas que dividem literatura e realidade e as aproximam. Os dois primeiros capítulos da dissertação de Fernandes desenvolvem discussões sociológicas sobre a globalização, tendo como pontos chave os espaços de cidade e campo, a constituição das cidades contemporâneas, as avançadas relações capitalistas da modernidade tardia e a situação dos sujeitos da atualidade nesse contexto. Esta fundamentação parece ser a base sobre a qual o terceiro capítulo se assentará. As relações contextuais apontadas são conectadas aos aspectos formais e de conteúdos dos textos de Bonassi e as análises textuais dos contos de *100 histórias colhidas na rua*, *São Paulo/Brasil* e *Passaporte* são desenvolvidas em sua parte final.

Em seguida, apresentam-se como (micro) polos de pesquisa duas instituições paulistanas: a Universidade de São Paulo – USP e a Universidade Nove

de Julho – Uninove. Os trabalhos desenvolvidos por alunos da USP totalizam três, sendo o mais relevante deles uma dissertação de literatura comparada, da autoria de Bruno Gonçalves Zeni, que perscruta as representações da cidade de São Paulo no século XX nas obras de Alcântara Machado, João Antônio e Fernando Bonassi. As obras selecionadas caminham pelo período de um século e mostram as mudanças sociais da cidade, que até o marco do final do século, ou seja, nos anos 2000, já é o espaço contemporâneo e fragmentado que Bonassi retrata em sua literatura. Se as palavras-chave de Alcântara Machado e João Antônio são, respectivamente, fachada e sinuca, à literatura de Fernando Bonassi foi reservada a condição da afasia, consequência deste espaço de modernização, refletida na literatura bonassiana. Em *Fachada, sinuca e afasia: Alcântara Machado, João Antônio e Fernando Bonassi. São Paulo, ficção no século XX*, Zeni pensa a figura da cidade paulista em cada autor e do contemporâneo *100 histórias colhidas na rua* é o livro analisado com mais afinco. A estrutura da pesquisa proposta pelo autor é composta de tópicos e, assim, é possível refletir sobre vários pontos da obra: a incomunicabilidade (n)da sociedade, a expressão realista, o binômio ficção/não-ficção, a relação autor/mercado, além das análises textuais, claras e cuidadosas, desenvolvidas por Bruno Zeni. Não temeu em tecer críticas ao trabalho de Fernando Bonassi, principalmente quando apontou o caráter mercadológico de *Passaporte*, sem dúvida a obra mais estudada do paulistano, o que colocou em detrimento pesquisas voltadas para outros textos seus, devido à grande notoriedade alcançada. Considera, então, que o apuro literário presente em *100 histórias colhidas na rua* não pode ser pinçado em *Passaporte*.

Além deste trabalho de conclusão de mestrado, também foram localizados dois artigos, que não seguiram uma linha única quanto ao tema abordado. Se na dissertação de Zeni a análise se detém no espaço urbano de São Paulo, nos estudos mais curtos, os dois artigos publicados em periódicos, há menções sobre a literatura de Bonassi. Em 2012, Eder Rodrigues Pereira apenas cita e insere a escrita de Fernando Bonassi em um panorama sobre a representação da violência e do espaço urbano na narrativa brasileira contemporânea; em 2015, em uma análise de alguns narradores da contemporaneidade, Andrea Saad Hossne, professora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, faz uma referência aos narradores de *100 histórias colhidas na rua* e *O céu e o fundo do mar*, levando em consideração pontos como intimidade e corrosão em processos de

recuperação de memórias. Este trabalho encerra a categoria que aqui denominamos como “polos”.

Às produções científicas de iniciativa individual também se reservou um espaço. Adriana Dória Matos tem como ponto de análise comparativa as crônicas de Fernando Bonassi e de João do Rio. Em dissertação intitulada *Flagrantes de rua: centros urbanos brasileiros e marginalidade nas crônicas de João do Rio e Fernando Bonassi*, defendida em 2007, pela Universidade Federal de Pernambuco, além de uma revisão teórica sobre a crônica como gênero e sobre o realismo na literatura – um dos melhores pontos do trabalho, pelo afinco de seu resgate histórico – Matos trabalha com as semelhanças e diferenças na literariedade do trabalho de escritores que se encontram um na aurora do século XX e, outro, em seu ocaso. A escolha destes autores mostrou-se interessante pelo contraste que se criou e por evidenciar como as diferenças históricas entre ambos foram refletidas nos textos, que tinham a cidade e a atualidade como mote principal.

A dissertação de Raquel Medina Dias, *A irrupção do contemporâneo em “Violência e Paixão”, de Fernando Bonassi*, (UFMS, 2013), foi a que mais se aproximou do objetivo de delinear um perfil de Bonassi como um escritor contemporâneo. Nela, há um levantamento numérico das obras de autoria própria e de participação em antologias. Há, ainda, a menção ao trabalho do autor com outros gêneros, que deixa transparecer uma facilidade em transitar por mais de uma manifestação artística – fator que se relaciona intimamente com a profissionalização do escritor, prezada por Fernando Bonassi. Aponta que a questão da violência é um tema da contemporaneidade e traça um panorama da literatura brasileira da década de 1930, 1970 e 1980, por considerar que características adotadas por esses períodos estão presentes na literatura do autor em questão: fragmentação e preocupação social, violência e a figuração da vida nas grandes cidades, respectivamente. O último capítulo do trabalho reserva-se às análises de seis minificções de *Violência e Paixão*.

Abrimos, aqui, uma exceção para falar rapidamente sobre a dissertação de Nathalia Costa Esteves, por considerá-la relevante de nota, ainda que o assunto tratado não conflua para o mesmo ponto deste trabalho. Seu trabalho, defendido em 2011, pela Universidade Estadual de Maringá, trata da literatura infantil e juvenil e, como o objetivo deste levantamento é traçar um perfil geral de Fernando Bonassi como escritor, não seria possível, tampouco ético, deixar de citar

seu trabalho que versa sobre a construção da identidade juvenil na literatura contemporânea brasileira. Uma das treze narrativas analisadas na dissertação é *Montanha-russa* (2008), que faz parte da considerável produção de Fernando Bonassi voltada a essa faixa etária.

As produções acadêmicas da Universidade Nove de Julho foram, praticamente todas, reunidas em *Fernando Bonassi, um escritor múltiplo*, obra publicada pela editora paulistana Annablume, em 2012, organizada por Maurício Silva e Rita Couto, ambos docentes da Uninove. O livro reúne nove textos, sendo um deles a transcrição de uma conversa, realizada no ano de 2010 – usada neste trabalho – entre o crítico literário Manuel da Costa Pinto e o autor aqui estudado. Os artigos alternam-se entre estudos sobre a minificação bonassiana e o romance *Subúrbio*. Os temas são comuns aos escritos: violência, sexualidade, pós-modernidade, multiplicidade de vozes nas narrativas.

Considera-se válido, ainda, o rápido levantamento acerca da produção sobre o autor paulistano no espaço da crítica literária no exterior. Em *Por um puñado de billetes: narraciones e imágenes del dinero en las artes* (2014), Daniel Arrieta Dominguez, doutor em Estudos Literários pela *Universidad Complutense de Madrid*, traça um comparativo entre três autores brasileiros, levando em consideração a proposta da publicação. “Pobreza, desarraigo y denuncia en el grande São Paulo através de la literatura contemporânea: tres ejemplos” trata de *Eles eram muitos cavalos*, *Subúrbio* e *Ninguém é inocente em São Paulo*, de autoria de Luiz Ruffato, Fernando Bonassi e Ferréz, respectivamente. Entre as narrativas, altera-se, de alguma forma, seu ambiente, mas, de maneira geral, a abordagem será parecida na análise de todas as obras: a relação de espaço degradado e exclusão social.

Abordagem semelhante é realizada por Leila Lehnem, integrante do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, coordenado pela Prof^a Regina Dalcastagnè (UnB), e docente da *University of New Mexico*. Em *Citizenship and crisis in contemporary Brazilian literature* (2013) ela analisa os mesmos autores abordados por Dominguez, mas em obras distintas. É a vez de *Inferno provisório*, de Ruffato, *O menino que se trancou na geladeira* e *Subúrbio*, de Fernando Bonassi e *Guia afetivo da periferia*, de Ferréz. Para a escritura deste capítulo, teve-se acesso apenas a um capítulo da referida obra, que foi publicado no *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies* e leva o título de “Suburban nightmares: the liminal spaces

and bodies of Fernando Bonassi's *Subúrbio*". Neste artigo/capítulo, Lehnen trata da categoria que intitula como *abjeto*, a partir da nomenclatura dada por Linda Hutcheon em *The powers of horror: an essay of abjection* (1982), tendo por foco o espaço e as relações materializadas no romance de Fernando Bonassi. Sua análise é profunda no que concerne à caracterização espacial do romance e as trocas afetivas degradadas (degradantes) entre os personagens da obra e seu meio. Além disso, foi o único trabalho localizado nesta pesquisa que concedeu especial atenção ao episódio de pedofilia que marca a segunda metade de *Subúrbio*.

De mesma autoria, há um artigo publicado em 2007, no *Caderno de Letras da UFF*, intitulado "O retorno do reprimido: ditadura, memória e capital em *Prova contrária*, de Fernando Bonassi". Nele, a autora se propõe a analisar *Prova contrária* no que tange ao período ditatorial no Brasil e à tematização das lembranças das dores nascidas então e revividas na contemporaneidade, naquilo que se materializa como uma "alegoria da ruína" (LEHNEN, 2007, p. 89).

Traçadas essas linhas gerais sobre a fortuna crítica de Fernando Bonassi, é curioso notar que, além dos textos frutos de pesquisa na UFMG, a maior divulgação sobre a obra do autor paulistano, via academia, concentra-se na figura de apenas dois pesquisadores, Glauber Costa Fernandes, Mestre em Linguagens e Representações, e o Professor Dr. Maurício Silva, e não em grupos voltados à pesquisa em literatura brasileira contemporânea, como referido. Curioso, também, é perceber que, apesar das inúmeras comparações entre os projetos estéticos de Fernando Bonassi, Dalton Trevisan e Rubem Fonseca, não há – ou não tivemos acesso – a estudos comparados que indiquem a herança de procedimentos estético-temáticos do primeiro autor em relação aos outros.

CAPÍTULO II

SUBÚRBIO: ENTRE OS CAMINHOS DA VIOLÊNCIA

O livro (Subúrbio) documenta uma cidade que não exista mais. Vivemos numa cidade que muda violentamente.

(Fernando Bonassi)¹⁸

2.1 A VIOLÊNCIA DA CIDADE: PERCURSOS DA ARTE

Na pretensão de delinear um perfil que caracterize a escrita literária de Bonassi, o recurso da ironia e um desencanto quanto às relações sociais no Brasil são destaques não apenas na tese escrita por Adélcio de Sousa Cruz (2009), mas em outros trabalhos. São, também, linhas de força, em todos os trabalhos brevemente analisados no capítulo anterior, a questão da figuração do espaço urbano, da violência que tal espaço encerra e da precarização da classe trabalhadora e/ou marginalizada. Outro ponto recorrente é o da questão do realismo, tido como fator caracterizador de sua obra – ainda que esse termo seja espinhoso e sobre ele recaiam alguns problemas.

Um deles repousa na apropriação do real nessas várias mídias e formas às quais recorre o autor. Ser *realista* em um romance e em um conto minificcional são atitudes que demandam recursos distintos e, portanto, os *efeitos do real* (recorrendo aqui à expressão cunhada por Roland Barthes [1998]) também o são em cada obra. Na literatura, aparecem distantes as concepções de representação do realismo como o do século XIX, que pregava uma objetividade baseada em moldes científicos, enquanto a escrita contemporânea, pelo contrário, se permite ser subjetiva, pelo diálogo com outras formas de arte e discurso, “[...] pela apropriação do real pelo ficcional de formas diversas, com a escrita literária rasurando a realidade que, no entanto, incorpora” (RESENDE, 2014, p. 14).

¹⁸ SILVA, Maurício; COUTO, Rita (orgs.). *Fernando Bonassi: um escritor múltiplo*. São Paulo: Annablume, 2012.

Em uma visão retrospectiva sobre a figuração do real nas artes brasileiras do último século, o Modernismo, influenciado pelas mudanças radicais que a Primeira Guerra Mundial suscita, é o movimento que imprime na literatura as novas realidades sociais e históricas. Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade*, afirma que

A prosa, liberta e amadurecida, se desenvolve no romance e no conto, que vivem uma de suas quadras mais ricas. Romance fortemente marcado de neonaturalismo e de inspiração popular, visando aos dramas contidos em aspectos característicos do país: decadência da aristocracia rural e formação do proletariado (José Lins do Rego); poesia e luta do trabalhador (Jorge Amado, Armando Fontes); êxodo rural, cangaço (José Américo de Almeida, Raquel de Queirós, Graciliano Ramos); vida difícil das cidades em rápida transformação (Erico Veríssimo). (1980, p. 123).

Um das sementes da representação da violência e da repressão social no Brasil está distante da nossa contemporaneidade. *Os sertões*, de Euclides da Cunha, data de 1902 e registra um dos momentos mais tristes da história da desigualdade do país, a Guerra de Canudos. Nas gerações de 1930 e 1940, a presença da violência se manifesta com mais frequência na forma de denúncia social, mas a reincidência temática cresce muito nas décadas seguintes. A partir da década de 1960 para cá, percebe-se em grande parte o nascimento de um par muito definido: a violência está atrelada à difícil realidade dos grandes centros, impactados pelo desregrado êxodo rural ocorrido a partir da segunda metade do século XX. Se até os anos 60 do século passado percebia-se nas letras nacionais a divisão entre literatura urbana e literatura regional, a partir de então tal dicotomia cai por terra, devido ao novo cenário geopolítico. Nas palavras de Schøllhammer, nesse momento,

[...] a representação da violência é marcada por dois componentes sociopolíticos determinantes. [...] a violência foi considerada um resultado negativo do milagre econômico e do entusiasmo desenvolvimentista brasileiro, que desencadeou um crescimento explosivo dos centros urbanos e de suas populações, sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo, e que em poucas décadas transformou o Brasil agrário e coronelista num país predominantemente urbano, com todos os problemas sociais decorrentes de uma urbanização problemática. (2013, p. 44).

Mantém-se, no entanto, uma preocupação com o social que, principalmente na década de 1970, manifesta-se a partir de obras de cunho jornalístico e testemunhal acerca dos suplícios do período ditatorial. A brutalidade de

então se liga, também, às consequências diretas do quinto Ato Institucional (1968) e é interessante a observação feita por Schøllhammer (2013). Ao citar *A república dos assassinos* (1976), obra de Aguinaldo Silva, como exemplo de crítica aguda ao envolvimento das forças de segurança com o crime organizado nos assassinatos nos subúrbios e favelas cariocas, o texto permite a inferência da relação do estado de exceção, experimentado nos anos de Ditadura, com a realidade dos espaços marginalizados da atualidade. A consideração do crítico permite entrever que a ligação entre violência e exclusão social/espacial se faz presente, representada, há mais de trinta anos e confirma a ideia de que ainda hoje a não efetivação de direitos básicos é uma realidade palpável para os moradores de espaços marginalizados.

É nesse mesmo período que despontam no cenário da escrita literária brasileira duas figuras importantes, que deixariam fortes marcas na literatura posterior com seu estilo *brutalista*. Dalton Trevisan e Rubem Fonseca inserem uma mudança de estrutura narrativa e de linguagem que, muitas vezes, se aproximava à da marginalidade criminosa, eliminando “[...] qualquer distanciamento moral em relação ao tema” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 55). Ambos são autores aos quais Fernando Bonassi se assemelha literariamente, pela temática urbana, enredos atrelados à violência social e pela seca narrativa. Antonio Candido (2006), em “A Nova Narrativa”, texto seminal, se refere a um *realismo feroz* e acresce, ao segundo da dupla citada, o nome de João Antônio. O trio é reforçado, ainda, pela produção literária de Plínio Marcos, autor maldito, que com tanta intensidade retratou o submundo de São Paulo da segunda metade do século XX.

É possível divisar, traçado esse cenário, que após dois acontecimentos que marcam a história recente do Brasil – a ditadura militar e o milagre econômico – a figuração da realidade dos centros urbanos e da violência torna-se marca indelével em nossas artes; o mesmo ocorre a um nível global, vez que também é possível demarcar dois pontos cruciais em uma linha do tempo: o fim da Segunda Grande Guerra, que marca o início da Guerra Fria, e o capitalismo tardio gestam a pós-modernidade. Aqui, há uma espécie de transição temática: a identidade nacional recebe novas vestes. Porque, afinal, a bruta realidade urbana passa a ser o traço caracterizador da atual nação. O caminho é percorrido pela dupla de autores brutalistas, que dissemina um novo estilo, atinge o cinema e chega à virada do século com considerável fôlego, sendo Fernando Bonassi considerado um dos herdeiros desse filão literário.

Karl Erik Schøllhammer, comprometido com pensamentos gestados em *Ficção brasileira contemporânea* (2011), desenvolve em *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo* (2013) algumas ideias com mais profundidade. Interessa-nos muito o trato histórico dado à violência que, segundo o crítico, “[...] longe de ser uma exceção à ordem pacífica da sociedade, [...] forma a cosmovisão do brasileiro e do latino-americano. É uma chave para entender a cultura e parece ser um dos fundamentos da própria estrutura social” (p. 103), está presente em nossas raízes e continua corpórea na contemporaneidade. Já advertia Yves Michaud, em *A violência* (1989), que a ideia de violência passa, inclusive etimologicamente, por uma concepção de força ou potência natural, que é direcionada contra outro. Portanto, encontra-se em nossa superestrutura porque está contida em cada um.

Quando se estabelecem relações artísticas de apropriação histórica – considerando aqui qualquer lapso, presente ou passado – e de figuração de violência, é preciso considerar os objetos resultantes desse processo como parte de uma realização simbólica maior que, dialeticamente, caracteriza e reflete sobre a sociedade da qual tal arte emana. Dessa maneira, o olhar voltado a esse cenário, que também é parte do âmbito literário de Fernando Bonassi não é o do *voyeur* – ainda que essa afirmação contrarie algumas discussões acadêmicas acerca do assunto. Tampouco, daquele que se influencia pela violência divulgada pelos meios de comunicação, como nota o sociólogo Yves Michaud (1989) ao discutir as tecnologias da violência contemporânea. Mas sim, daquele que tenta entender o escuro de seu tempo, reiterando as palavras de Giorgio Agamben (2009). A discussão sobre a ética contida no fazer poético que focaliza esses locais (cidade, sociedade, violência) é reconfigurada em uma voltagem política. A arte e, no caso dessa investigação, a literatura prestam-se a revisar a conjuntura social. É o que, de certa forma, afirma Schøllhammer, quando este diz que

[...] Quando estabelecemos uma relação entre a violência e as manifestações culturais e artísticas, é para sugerir que a representação da violência manifesta uma tentativa viva na cultura brasileira de interpretar a realidade contemporânea e de se apropriar dela, artisticamente, de maneira mais “real”, com o intuito de intervir nos processos culturais. (2013, p. 43).

Uma preocupação que Michaud expressa na obra já citada, no tocante à relação entre mídia e violência, é que desta abordagem brotam alguns

nós. Sua problematização se inicia com a constatação de que a existência dos meios de comunicação em massa é uma das características das sociedades desenvolvidas. A violência, por ser socialmente considerada uma crise no estado normal da sociedade, está sempre em evidência, é noticiada a todo tempo pela mídia, “[...] que precisa de acontecimento e vive do sensacional” (1989, p. 49). O sociólogo destaca que a violência é uma marca inerente de todo ser vivo e representa um distúrbio quando extrapola limites que, por sua vez, são socialmente impostos.

Há que se destacar, no entanto, a existência de certas mediações que deturpam a essência e a compreensão da violência como fator integrante na constituição do sujeito. O poderoso filtro da imagem, ao qual se sujeitam os fatos noticiados e toda a sociedade moderna, é complexo e enganoso – como todo discurso pode ser. A realidade da violência, quando veiculada pela mídia, torna-se irreal, já que desgastada por um processo diário de banalização e espetacularização. É soterrada em camadas de imagens que perdem seu referente inicial. Esse é um dos pontos que intriga Yves Michaud: “[...] Se é verdade que a experiência contemporânea da violência passa em grande parte pelas imagens, tal experiência só pode ser suavizada e banalizada. É nesse sentido que as imagens da violência são perigosas” (MICHAUD, 1989, p. 51).

A discussão levantada pelo sociólogo é pertinente às discussões literárias quando ressaltamos o necessário compromisso ético envolvido no processo de criação de *imagens* pelas palavras. Em tempos de uma sociedade marcada pela força da espetacularização, pela força das imagens, é preciso ser cauteloso com a reapropriação realizada. A obra de Fernando Bonassi é representativa no sentido deste comprometimento e criticidade. Está presente, em grande parte de seus textos, a materialidade de tal banalização a que se refere à obra *A violência* – e que também está contida, primordialmente, em Guy Debord, em *A sociedade do espetáculo* (1967). Nos textos de Fernando Bonassi, o espetáculo aparece pela forma de rompantes midiáticos e sensacionalistas; a banalização, por um silêncio indiferente e incômodo, por mortes que não produzem qualquer comoção ou repercussão entre personagens, pela sua alienação.

E é aí que repousa a força catártica do texto, por ser capaz de evidenciar aquilo que Debord já percebia há mais de quarenta anos: o império da

aparência e conseqüente alienação causada pela dominação da economia sobre a vida social¹⁹. Ao indicar a trivialidade com a qual a brutalidade do dia-a-dia é tratada, os textos rediscutem o tratamento e a (não) reflexão do/sobre o problema. Banalizado (ou alienado) é o olhar de quem fala pelas palavras de Bonassi e, por isso, o leitor é atingido em cheio – porque se identifica com a visão naturalizada de um narrador ou um personagem sobre crueldades e absurdos diários, filhos desse tempo que passou a filtrar toda a experiência humana pelo véu espesso da imagem, em que “tudo o que era vivido diretamente tornou-se representação” (DEBORD, 1997, p. 13).

A realidade transposta na representação escritural causa um desajuste, por ser identificada como aquela vivida pelos sujeitos contemporâneos. Há certa epifania no encontro com este real desvelado ficcionalmente, quando a banalidade se exhibe aos olhos do leitor. Não há como escapar da força com que a relativização do mal se impõe, em um jogo de dubiedades, em que os personagens revezam suas posições como vilões para mostrar, ao final, que a violência real que acomete os indivíduos da contemporaneidade paira, suspensa, sobre todas as cabeças.

2.2 A CIDADE DA VIOLÊNCIA: OUTROS OLHARES

Beatriz Resende (2002, p. 55) afirmou que “[...] qualquer reflexão sobre o tema da cidade e sua presença em manifestações artísticas como a literatura ou as artes plásticas esbarra, forçosamente, em outros saberes como o urbanismo e a arquitetura”. Por correlação, acredita-se que, para refletir sobre os sujeitos e sua atual realidade, seja necessário recorrer a alguns nomes da Sociologia e da Filosofia para tentar definir ou esboçar algumas linhas de reflexão sobre a organização deste mundo que afeta tão fortemente os contemporâneos – reais e ficcionais.

Um dos primeiros nomes aventados para auxiliar esta compreensão é o do sociólogo polonês Zygmunt Bauman. O estudioso tem dedicado grande parte de seus escritos à reflexão sobre sociedade contemporânea e para pensar questões

¹⁹ “A fase atual, em que a vida social está totalmente tomada pelos resultados acumulados da economia, leva a um deslizamento generalizado do ter para o parecer, do qual o “ter” efetivo deve extrair o seu prestígio imediato e sua função última” (DEBORD, 1997, p. 18).

de identidade, dos setores sociais e íntimos da vida humana e das relações de medo e confiança na cidade. A liquidez é a metáfora encontrada por ele, em *Modernidade Líquida* (2001), para descrever os tempos atuais. A pós-modernidade – o tempo em que vivemos, ou qual denominação atenda – é assim descrita porque, à maneira dos líquidos, apresenta uma dificuldade para estabelecer forma fixa. É impossível retê-la. A dicotomia exposta no prefácio da obra, fluidez *versus* solidez, contrasta dois tempos: este, líquido, porque móvel, escorregadio, carregado de mudanças tão rápidas quanto à adaptação da água pela forma que lhe contém e o de outrora, sólido, porque com papéis bem delimitados e com regras e estratégias não tão dinâmicas como as de hoje.

O “espírito moderno”, que previa a alteração sistêmica dos tempos e a liquefação dos sólidos, liga-se estreitamente às questões econômicas. A força capaz de dar leveza e mobilidade aos sólidos – ou seja, em um sentido mais amplo, qualquer conjunto de regras – paira por todo o mundo globalizado. São tarefas da modernidade líquida, derreter os sólidos e, assim, profanar o sagrado, destronar a tradição, decepar a “mão morta” da história: eliminar toda a crença que pudesse representar uma barreira à fluidez, “Ou, como preferiria Thomas Carlyle, dentre os vários laços subjacentes às responsabilidades humanas mútuas, deixar restar somente o ‘nexo dinheiro’” (BAUMAN, 2001, p. 10). O que conecta ou desconecta os sujeitos, na modernidade líquida, é o dinheiro. Nessa fase, de derretimento de velhas configurações, os cidadãos, na doce ilusão de liberdade ao verem os antigos padrões serem definitivamente rompidos, encaminham-se para as novas e aperfeiçoadas prisões: os padrões de consumo, estabelecidos na figura das classes.

O mesmo ocorre ao Estado: “Os poderes que liquefazem passaram do ‘sistema’ para a ‘sociedade’, da ‘política’ para as ‘políticas de vida’ – ou desceram do nível ‘macro’ para o nível ‘micro’ do convívio social” (BAUMAN, 2001, p. 14). O capital age como a nova força normatizadora e o Estado, em detrimento de sua função, abre mão de prover garantias aos cidadãos, divide em parcelas as atribuições que eram suas e as coloca a cargo dos indivíduos sociais. Obtêm os direitos básicos aqueles capazes de pagá-los. Assim se observa, ao menos, no que diz respeito à saúde, segurança, educação e moradia – e essa representação é perceptível nas obras literárias de Fernando Bonassi. Bauman compreende que os excluídos dessas situações, ou seja, os incapazes de garantir individualmente, pelo poder de compra, condições fundamentais de vida, são os consumidores falhos.

A modernidade líquida, com seu sistêmico e acelerado ritmo de consumo, é, simultaneamente, um sistema de autoidentificação e estratos. A instauração de cada nova ordem gera exceções e excedentes. A exclusão dos que não têm capacidade de se portar como consumidores ativos, nestes tempos de inovações incessantes, é o produto de um sistema de pureza desigual. É neste momento em que o outro, ironicamente semelhante a todos os componentes sociais por garantia legal, torna-se a sobra, o impuro, o sujo – já que expulso de tal estado de limpeza. É em *O Mal-Estar da Pós-Modernidade* (1998) que essas discussões se desenrolam em pormenores. Não é interesse da pós-modernidade, comandada por um poder financeiro extraterritorial, transformar pobres em consumidores ativos. A fim de manter o ideal de pureza, cresce a tendência de isolar esses estranhos em guetos suburbanos e, cada vez mais e mais violentamente, “[...] incriminar seus problemas socialmente produzidos” (BAUMAN, 1998, p. 25).

Os estranhos são aqueles que tornam os limites tênues e confusos, porque recordam que a existência consumidora pode não ser plena por toda a eternidade. Ao contrário: é preciso esforço contínuo para manter as seguranças de um consumidor em exercício. Frente aos estranhos, adota-se uma postura antropeômica: deve-se expurgá-los do centro, vomitá-los. Se os indivíduos empoderados da modernidade líquida cultuam e frequentam os templos de consumo que, para o sociólogo polonês, levam o nome de “lugar sem lugar”, à procura de pertencimento de algo que se aproxime a uma comunidade, os estranhos são banidos “[...] dos limites do mundo ordeiro e impedidos de toda comunicação com os do lado de dentro” (BAUMAN, 1998, p. 29). A sociedade contemporânea constitui-se de cidades cindidas e aos consumidores falhos são reservados os “espaços vazios”. O senso de autoavaliação do centro e regiões nobres é tão grande que os espaços vazios são assim considerados porque ainda não foram, sequer, vistos. São vazios de significações porque ainda não lhe atribuíram nenhuma. São os espaços que, assim como os estranhos, excederam ao moderno projeto de reestruturação urbana e, da mesma forma, não fazem parte do mapa mental dos consumidores da modernidade líquida.

Não é possível falar sobre a contemporaneidade sem fazer qualquer referência ao estado de espírito que passou a atingir com mais força os indivíduos a partir da virada do século XIX para o XX. Um desencantamento (n) das relações humanas, que começou a tomar forma com maior intensidade, nascido, como

assinala Sigmund Freud, do confronto inconciliável entre a pulsão, individual, e a vida em comunidade. O mal-estar na civilização provém, portanto, do sacrifício exigido de cada sujeito em prol dessa vida coletiva. Constantemente, abre-se mão da satisfação irrestrita para o bom funcionamento da sociedade do capital. Vale destacar que é a partir dessa reflexão que Zygmunt Bauman desenvolve as considerações em *O mal-estar da Pós-Modernidade*.

Nessa sociedade as grandes áreas urbanas organizam-se conforme uma lógica de rede, em que cidades globais, como é o caso da São Paulo, do romance *Subúrbio*, sustentam um movimento duplo e paradoxal. Recebem novos fluxos populacionais e inserções de capital, mas, nos bairros nobres, revela-se “[...] a formação de uma elite global móvel e altamente profissionalizada”, enquanto os bairros populares contam “[...] com a ampliação dos cinturões periféricos, onde se junta uma enorme quantidade de populações deserdadas” (BAUMAN, 2009, p. 08).

Ao pensar pelo ponto de vista da criação das cidades, é interessante destacar um parecer sobre o processo de favelização. Em *(In)sustentabilidade Urbana* lê-se que

A favela representa a anti-urbanização, o oposto daquilo que pregam os urbanistas, utópicos ou não, já que em si traz todas as mazelas da vida urbana e demonstra a falência da sociedade capitalista em seu propósito de assegurar aos moradores da cidade aquilo que é um direito fundamental: a habitação com dignidade. (BERNARDI apud NIGRO, 2007, p. 14).

Bauman não é citado em nenhum momento nesse livro, mas é possível perceber que os autores comungam de um pensamento semelhante: a falência das funções do Estado frente ao capitalismo é o que proporciona a criação de tais espaços, degradados em essência. Se preferirmos, em *Medo e Confiança na Cidade* (2009), há outra nomenclatura, os “espaços vedados”, termo cunhado pelo sociólogo americano Steven Flusty: “Vedados porque desencorajam as pessoas a ficar por perto ou impedem sua entrada” (apud BAUMAN, 2009, p. 84).

Assim é o *Subúrbio*. No entanto, muito mais do que mostrar macroscopicamente este espaço, a narrativa mostra-nos detalhes do que o mundo global e o espaço urbano têm produzido. Olhar para casa do velho e da velha – e para todas as vivências que ela abriga – é deparar-se com um recorte da experiência contemporânea. Cada curto capítulo da obra abre um sulco prestes a

nos engolir, que apresenta as sensações da incomunicabilidade, da pobreza e da obsessão, frutos das situações limites que a vida atual impinge.

2.3 EM TERRENO BALDIO: VIOLÊNCIAS E ABANDONOS EM *SUBÚRBIO*

“As outras coisas podem ser ilusões dos olhos ou do desejo, feitas para cegar uns e saciar o apetite dos outros, mas é com a dor que foram construídos os mundos” (WILDE apud BONASSI, 2006, p. 11). Este é o início de *Subúrbio* com uma epígrafe de Oscar Wilde. Ainda que essa referência pareça estranha ou algo distante da literatura do paulistano, o excerto já passa uma importante mensagem sobre o projeto narrativo de Fernando Bonassi. Se a dor é sentimento constitutivo do mundo talvez não faça sentido escrever sobre outra matéria além dessa. Há um caminhar entre instâncias nessa afirmação. O mundo, como posto, firma seus pés na objetividade. É concretude. A dor, ao contrário, é subjetiva, única, íntima. O mundo se constrói por este embate entre o particular e o universal: assim como a literatura de Bonassi.

A justaposição dos elementos *olhos* e *desejo* cria um contraponto que pode corresponder às duas mesmas categorias citadas acima. Se a última é fruto do querer individual e, portanto, subjetivo, a primeira poderia ser considerada como o portal capaz de absorver as imagens objetivas, as fotografias produzidas pela vida. Entretanto, são conhecidas as falhas de qualquer representação, sua (não) objetividade, suas *ilusões*, sua parcialidade, enfim. Mesmo o texto pretensamente mais realista, tem lá sua carga de subjetividade. O excerto de Wilde, retomado por Bonassi, abre espaço para uma discussão aqui já feita, mas de útil retomada para iniciar a análise da referida obra: a problematização sobre o novo realismo, apresentada por Karl Erik Schøllhammer (2013).

Ao comentar o estigma de neonaturalistas que recaiu sobre alguns escritores contemporâneos, dentre eles Fernando Bonassi, o crítico ressalta a diferença desta literatura e da estética de outrora, enfatizando que “[...] não há nenhuma volta às técnicas da verossimilhança descritiva e da objetividade narrativa” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 53). Mais à frente, distingue os “novos realistas” dos antigos, que “[...] querem provocar efeitos de realidade por outros meios [...], realizar o aspecto performático e transformador da linguagem e da expressão artística, privilegiando o efeito afetivo e sensível em detrimento da questão representativa” (p.

53-57). É a assunção de um realismo subjetivo, que parte de uma realidade histórica – objetiva, portanto – mas aporta em uma escrita que reflete a intimidade – por mais esfacelada que ela se apresente. Cidade, realismo e intimidade são temas da literatura brasileira contemporânea e *Subúrbio* compartilha de todos eles. Em princípio, tendo como partida a leitura do título, da capa e dos primeiros capítulos da obra, tem-se a nítida impressão de que o texto tratará deste espaço periférico da cidade. O que acontece, entretanto, é que o desenvolvimento da narrativa não se restringe à “paisagem vista a olho nu”, como indica a epígrafe – ou seria uma rubrica? – do primeiro capítulo, mas percorre os labirintos internos dos personagens, afetados pela realidade de exceção do lugar, espacial e social, em que se encontram.

Analisemos esses primeiros indícios. O título da obra já nos guia por uma das vertentes da atual literatura brasileira. O que segue apresentado na narrativa não é a trajetória de um casal de classe mediana, que subsiste relaxadamente em uma digna moradia, mas sim um passeio pelo esfacelado ambiente familiar, se é que assim podemos chamá-lo, imerso em uma realidade nada palatável. É interessante notar que a condução de uma leitura prévia ao conteúdo da obra via título só é possível porque *Subúrbio* é uma obra produzida em um território dito de Terceiro Mundo. Pela forma dicionarizada, a palavra apresenta significados distintos e se diferencia entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos

Subúrbio (datação 1720) s.m.

1 no Terceiro Mundo, periferia das cidades ou aglomerado de terrenos de difícil utilização, carentes de serviços, nos quais o valor da terra é baixo e o transporte, precário, sendo, por isso, seu valor locativo o único acessível às classes menos favorecidas

2 nos países desenvolvidos, área de expansão espacial das cidades resultante da formação de uma classe média de renda alta, que busca localização residencial na qual desfrute de um espaço confortável e ambientes saudáveis, relativamente próximos do centro urbano. (HOUAISS, 2009, n.p.)

O projeto gráfico do romance²⁰ segue em consonância com a imagem criada pela primeira definição e sugere a mesma precariedade. Sobre um

²⁰ Esta investigação de *Subúrbio* é realizada a partir de uma reedição lançada em 2006. O projeto estético inicial, que conta que a imagem de uma senhora de idade em sua capa, foi substituída pela representação de uma corrosão do espaço físico. Ambas as imagens podem ser vias interpretativas do conteúdo da obra, já que tomam uma parte pelo todo decrépito. Há, próximo à ficha catalográfica dessa reedição, uma inscrição destacando que o texto original foi escrito em 1991, publicado em

fundo claro, se destaca um ponto de ferrugem. O título da obra é impresso dentro dos limites desta ferida arquitetônica.

O primeiro capítulo vem reiterar a ideia apresentada na capa do romance. A descrição de um par de placas com o nome da rua em que está localizada a casa dos protagonistas precede uma apresentação rápida do bairro. As inscrições estão mal cuidadas, uma delas já solta da parede e a outra, maior, apenas pendurada por um parafuso. Os detalhes acerca desta última placa são mais minuciosos e permitem criar algumas inferências sobre a obra. Um dos subeixos que a conduz é o da exposição da velhice e, assim como os personagens, o espaço está perpassado por esse desgaste. As placas, primeiros objetos visualizados na narrativa, são velhas – uma delas range, “[...] quase morta de ferrugem” (BONASSI, 2006, p. 13). Encontram-se no limiar de uma suposta vida útil, não foram devidamente cuidadas durante a sua existência. Semelhante procedimento será demonstrado em relação aos personagens protagonistas da obra, abandonados psicologicamente e sob a falha tutela do Estado.

Outro indicativo interessante é o da ambientação tensa e crescente, também tônica de *Subúrbio*, que se encontra metaforizada no clima, no tempo e em sua ação físico-química nos objetos. Ferrugem, mofo, limbo, espaços úmidos e camadas de sujeira que se sobrepõem por áreas da casa são alguns dos índices que mostram certo abandono do espaço (ainda que) habitado pelos personagens e que são característicos de suas subjetividades solitárias. Essa operação fica clara já de início e se pode tomar como exemplo a passagem: “[...] Ferrugem. A água das chuvas foi espalhando a calda da ferrugem. É o que mais chama atenção na esquina. O vigor das sombras escorridas. O bolor impresso no cimento. Fóssil” (BONASSI, 2006, p. 13).

Lê-se, em seguida: “Para ler a informação nessa placa maior é preciso entortar a cabeça, como se estivesse desconfiado: Lombroso” (p. 13). Postura semelhante tem o leitor de *Subúrbio* em algumas passagens – quando é

1994 e *rearranjado* no ano de 2004 para esta segunda publicação. Foi verificado em que consistia tal rearranjo, para que a análise não fosse eventualmente prejudicada. Constatou-se uma redução da quantidade de capítulos: uns realocados e incorporados a outros, outros diminuídos e alguns eliminados. Vale notar que a exclusão destes últimos, cerca de dez excertos, não alterou a construção narrativa – diminuiu a participação da velha na narrativa, em certa medida, mas alcançou um efeito mais pungente para o desfecho da obra, ao destacar a figura do velho. Vale apontar, por fim, que se optou focalizar a análise literária em sua segunda edição pelo fato de ser esta a disponível em circuito comercial. A versão de 1994 não é mais facilmente encontrada.

tocado pelo absurdo e pela tragédia da vida ficcionalizada ou quando se dá conta que as pistas deixadas no texto pelo autor levam a um jogo de investigação – e para elucidar essa ideia, basta lembrar que o “Emérito Cientista Italiano Lombroso” é um dos maiores nomes da criminologia, criador da antropologia criminal e, em nível de significação na leitura, passa a ser mais um sinal premonitório da representação da violência que se insinua e concretiza na obra. Em tempo: Cesare Lombroso (1835-1909) foi professor pesquisador, antropólogo e criminalista italiano. De forte pensamento positivista, Cesare publicou, em 1876, o *Tratado Antropológico Experimental do Homem Delinquente*, comumente chamado de Teoria do Criminoso Nato. Nela, afirma-se, a partir de um estudo empírico, com a análise de autópsias de criminosos e características físicas de delinquentes vivos, que seria possível prever a potencialidade criminal do sujeito, algo como um determinismo criminal que se opunha à teoria do livre arbítrio, própria da Escola Clássica do Direito Penal. Indivíduos com uma mandíbula larga e orelhas em forma de asa, por exemplo, eram considerados propensos ao crime: em grande maioria, qualquer desvio de um padrão europeu corria este risco. Foi autor de *O homem delinquente* e um dos fundadores, ao lado de Enrico Ferri e Garofalo, da Escola Positiva de Direito Penal. Sua teoria, não fundamentalmente comprovada, foi rechaçada em meados da década de 1960, após os horrores da Segunda Guerra Mundial, que ideologicamente, pelo ideal de raça ariana, compartilhava das ideias lombrosianas. Por isso, a menção de Lombroso já nas primeiras páginas de *Subúrbio*, sugere, antes mesmo de qualquer indicação temática, uma crítica e negação à literatura que se nomeou como neonaturalista, por seu viés determinista: assim como a ideia de predeterminação à delinquência foi repelida, também o é qualquer determinismo, esteja ele presente na literatura ou fora dela.

A descrição que se segue situa a rua em uma região sem qualquer planejamento urbanístico. O detalhamento é conciso, mas preciso e, não raro, as indicações descritivas assemelham-se às rubricas do drama ou dos roteiros cinematográficos, outros gêneros a que Fernando Bonassi se dedica. Em poucas linhas há um *tour* que vai da Vila Prudente à Vila Zelina, região distrital de São Paulo, majoritariamente formada por imigrantes europeus; a São Caetano do Sul, hoje cidade com grande desenvolvimento industrial, mas em que, outrora, “[...] a fumaça da Mannesman turva(va) tudo” (BONASSI, 2006, p. 14). Vez ou outra ocorrem acidentes que derrubam lajes e matam moradores: é um lugar “[...]”

envergado [...], onde as latas de óleo ficam vazando embaixo das pias” (2006, p. 14). Por si, essa descrição já insere os sujeitos da ação narrativa na metade rejeitada dessa cidade partida que é São Paulo, nos espaços vazios a que se refere Zygmunt Bauman. Como bem destaca Fernandes, “longe dos simulacros de harmonia construídos nos espaços privados, a ficção literária de Bonassi, traz à tona os espaços mais esquecidos e abandonados por aquilo que se entende por progresso” (2012, p. 32). Todo esse descrever espacial do capítulo inicial e de recordações de tempos se encerra com a apresentação dos protagonistas, o casal de velhos, em um passado em que ainda se comunicavam, dezoito anos antes do tempo da narração. Retoma-se o viés subjetivo do realismo contemporâneo, depois de um passeio pelo subúrbio que está corporificado na narrativa em forma de problemas.

Subúrbio, portanto, registra a história deste (não) casal e do retrato de um espaço amorfo – a periferia paulistana. Neste cenário é que se desenrola um enredo de violências e fracassos. Unidos pelo rancor, homem e mulher convivem em um diálogo monossilábico. Os protagonistas habitam – empregar o verbo viver, neste caso, seria um equívoco – uma casa tão deteriorada pelo tempo como a relação em que se encontram. A descrição deste espaço é matéria do segundo capítulo do romance que, à maneira do primeiro, deságua na distância afetiva do casal. Mais uma vez, o modo como a casa é apresentada torna-se representativo para entender, por associação, a relação conjugal. É um ambiente mal cuidado. A área externa é tomada por plantas que nasceram por conta e ocuparam espaços de transição, a passarela que perfaz o caminho da rua à casa é quebrada e escorregadia, a pintura é desgastada; o espaço é hostil – como o são seus habitantes. Tudo é gasto e objetos inúteis se amontoam pelos cômodos, como situações que foram abandonadas antes de serem resolvidas.

A cozinha é “[...] turva. Décadas de frituras recobriram cada centímetro do lugar com uma camada impermeável e grudenta de vapor de gordura. [...] A lâmpada pendendo nua do teto por um fio de cor indizível. Verde? Marrom? Preto? Branco? Encardido” (BONASSI, 2009, p. 17). A relação entre marido e mulher há muito se ressequiu, endureceu, tornou-se invulnerável a qualquer solvente, semelhante à grossa camada de sujeira do cômodo. A saída principal da casa foi inutilizada por um colchão que serve de cama para a velha que, já há um tempo, resolveu não ser mais a mulher do homem. A sala deixou de ser um lugar de

convívio, um receptáculo de memórias, e passou a ser o espaço mais vazio da casa, em que qualquer recordação amorosa, de um passado já distante, tem conotações de escárnio. Do passado restaram vestígios do que, um dia, foi um relacionamento, um quadro com fotografia e, no colchão do velho, “[...] A marca dupla dos corpos resistindo à ausência da mulher” (2006, p. 19).

O espaço narrativo toma proporções tão notáveis com suas fissuras, musgos, marcas e ausências que, por vezes, é necessário considerá-lo, também, um protagonista. A casa age como espaço caracterizador e, indiretamente, espelha o modo de ser das personagens. “[...] Descrever móveis, objetos, é um modo de descrever os personagens, indispensável” (BUTOR apud LINS, 1976, p. 97) – processo que não é exclusivo de *Subúrbio*, mas que aparece em outros projetos do autor, como em seu romance de estreia, *Um céu de estrelas*.

Os curtos capítulos do romance, como peças que se encaixam, constituem a história em um tempo não organizado cronologicamente, estilhaçado. As marcações temporais são imprecisas, cada trecho difere em caracteres formais e, por isso, é difícil precisar, ao olhá-los individualmente, qual é o tipo de anacronia que se opera. Perde-se a referência do que se encontra em um passado mais distante ou mais próximo ao tempo dos últimos acontecimentos. Em um olhar geral para a obra, há um predomínio de analepses, que evidenciam, a cada recuo no tempo, as perdas progressivas que sofreram os personagens com o passar dos anos – dentes, dinheiro, saúde, direitos, visibilidade, amor. É pelo mesmo mecanismo que o leitor toma conhecimento da pulsão sexual do velho antes de seu alcoolismo, que ocupa largamente o espaço da primeira parte da obra, sendo essas duas de suas características mais marcantes, patentes em toda a narrativa, e que culminam nos episódios de violência.

Somente é possível identificar a dominância deste tipo de anacronia graças às marcações – que, ainda que pouco específicas, fincam estacas no solo do tempo. São feitas, normalmente, com o uso de advérbios temporais, também pouco demarcados. Não fazem referência a um dia anterior ou a um curto espaço de tempo. Em sua maioria, são vagos e não deixam de ser usados em nenhum momento da narrativa, estando distribuídos por toda a obra: “[...] *No tempo* dessa história. *No começo*. Isso era comum” (BONASSI, 2006, p. 23, grifo nosso); “[...] Mundo do trabalho. *Antes*. Explicação” (2006, p. 93, grifo nosso); “[...] Aos poucos.

Nessa época do tempo dessa história” (2006, p. 166, grifo nosso). Mostram digressões, avanços ou estabelecem a duração de fatos.

Essa indeterminação temporal tem um papel importante na interpretação da obra. Ao mesmo tempo em que marca esse movimento interno – do passado próximo ao presente, do presente ao passado mais distante – operacionalizado em cada capítulo de maneira muito rápida e dinâmica, garante que as experiências lá narradas não se tornem datadas. O enredo é construído por uma alternância de fatos que se referem ora à mulher, ora ao homem e, da mesma maneira que ocorre com a ausência de nomes dos personagens, a rasa demarcação de tempo presta-se a indicar que as ações do enredo têm uma abrangência universal, ocorrem a todo o momento, a qualquer esquina das grandes cidades.

Adequa-se, assim, à definição de Giorgio Agamben acerca do contemporâneo, pois *Subúrbio* retrata incômodos e inadequações do homem frente ao seu tempo – ou registra os problemas do tempo histórico refletidos nesse sujeito, que está imerso nessa vivência ferida, a qual a imagem do estilhaço figura tão bem. Representa os nós interpessoais e das relações sociais que estão postos a partir das relações humanas, independentemente do tempo em que se situe – ainda que no princípio do romance haja uma menção específica ao ano de 1967, quando a casa dos velhos foi pintada pela última vez, o romance transmite uma forte impressão de atemporalidade, no sentido de ausência de uma contínua marcação cronológica.

A obra se desliga de um passado saudoso e, tampouco, se conecta a qualquer utopia: uma das características da presentificação. A *multiplicidade* da literatura contemporânea se faz presente em *Subúrbio* em sua organização. O romance é dividido em duas partes, que fixam dois momentos. A primeira abarca o cotidiano do casal, a rotina da velha, que a salva do desgaste e da opressão que o matrimônio – marcado pela amargura e pela incomunicabilidade – traz e a vida do velho, comprometido com os poucos prazeres que se lhe oferecem: a bebida e a espera pela visão da vizinha no banheiro. Excrementos, masturbação, a vida no dia do pagamento, a velha sem dentes, o vizinho sem intestino com seu saco de merda, o barulho da feira, o barulho do trem, o subúrbio, enfim.

O corte do texto em dois grandes momentos marca a mudança do enredo que fora delineado até então. Anunciadamente altera-se com a inscrição: “[...] Segunda Parte. O tempo dessa história. As coisas agora adquirem um novo

rumo. Mais ou menos. O tempo dessa história” (BONASSI, 2006, p. 140-141). No segundo momento, o velho, que até então estava entregue a uma rota autodestrutiva de alcoolismo, conhece uma menina, seus desejos são potencializados, tornam-se elevados e tem-se o desfecho trágico. Os capítulos se arrastam na espera ansiosa e cheia de nojo do ato de pedofilia, desenlace do romance.

A narrativa é composta por setenta e quatro capítulos, todos numerados, cada um contendo um episódio com certa independência, mas que se interliga a outro na constituição de uma única história. Essa divisão sugere que a leitura da obra pode ser feita por mais de uma maneira – pelo viés do conto²¹, por exemplo; vale lembrar que vasta parte da produção literária de Bonassi é contística.

Cada trecho conta sua história: de mais uma das bebedeiras do velho ou da morte do velho galo de estimação da velha, que virou comida nas mãos do homem, no trigésimo capítulo, por exemplo. Um episódio em que talvez não seja possível explorar aspectos de violência humana (no âmbito dos direitos dos animais, no entanto, a violência é explícita...), mas que, ainda assim, é capaz de sensibilizar pelo mal-estar da situação, já que a mulher vê feita em refeição sua única companhia no ambiente familiar, o único sujeito de afeto. Depois de ter preparado toda a refeição, mesmo considerando afetivamente a própria comida, a mulher é obrigada a sentar-se para comer. O velho percebe que a esposa se serve com uma porção de arroz e molho do frango, apenas. “Ele esperou um tanto pra voltar a comer. A velha misturava o molho no arroz devagar. Ela girava e girava o garfo, rangia e raspava no fundo do prato”. O homem reclama do barulho e “[...] Então ela se ergueu de uma vez e jogou o prato na pia. O prato se partiu em tantos pedaços e voou tão longe que o velho teve a impressão de que até dentro da comida dele tinha caído um caco. [...] O frango deu pra mais dois dias. Dois dias o *velho* comeu bem.” (BONASSI, 2006, p. 117, grifo nosso). A violência está contida nesse trecho simbolicamente, exatamente na impossibilidade de qualquer manifestação contrária

²¹ Vale destacar, no âmbito da literatura nacional, a premiada obra *Eles eram muitos cavalos*, publicada originalmente no ano de 2001, pelo escritor Luiz Ruffato. Igualmente dividida em excertos, foi vencedora dos prêmios APCA e Machado de Assis. Conta o cotidiano de habitantes de uma São Paulo no dia nove de maio de 2000 (ou qualquer dia normal na vida de uma metrópole), registrando toda a multiplicidade de vozes de uma grande cidade pela alternância de entre poesia, discurso publicitário, música, teatro e prosa, instantâneos.

ou de desagrado por parte da velha. Nem mesmo os ruídos que produziu com o garfo, em um sinal de desalento, foram tolerados. E, afinal, seu bicho de estimação jazia, cozido. Como é possível observar por toda a obra, a solução das insatisfações e violências é o silenciamento recorrente das personagens.

Os capítulos-contos são eficientes para organizar a realidade citadina em um grande quebra-cabeças de experiências. Neste quadro injeta-se um pouco de violência em cada peça. A representação sobrecarregada daquele realismo feroz que preocupava Antonio Candido, em 1979, acontece em *Subúrbio* de forma diluída. A obra é, essencialmente, lancinante, mas, para isso, não recorre aos detalhes de cruéis assassinatos, mortes e outros tons escarlates. As violências e seus desdobramentos são mudos – ou resolvidos com mais violência, jamais com diálogos. Fato perceptível na própria tessitura da obra, que consome com qualquer diálogo, mesmo nos espaços em que essa possibilidade existe. O excerto que exemplifica essa afirmação pode ser extraído do mesmo trigésimo capítulo, em que a única explicação dada pelo homem sobre o animal de estimação foi “- Fiquei nervoso...” (BONASSI, 2006, p. 114). Nada nem perto de um pedido de desculpas ou um lamento, apenas parcas palavras. Talvez alguma vergonha pelo total descontrole emocional, figurada nos olhos baixos enquanto falava à mulher.

A linguagem da narrativa, como um todo, também é diferenciada. Desperta interesse não somente por essa linguagem silenciada já referida, um dos pontos positivos do texto de Fernando Bonassi, mas também por sua formatação. Se, outrora, a hibridização de gêneros era uma maneira de se destacar, hoje parece que esse recurso encontra-se atrelado ao gênero romanesco, como característica imanente. A produção do referido autor é notadamente híbrida desde sua estreia. Em *O amor em chamas* (1989) metaboliza-se “[...] o estilo cortante das notícias de jornal, transcrições de cenas de filmes e televisão, anúncios de sexo, fragmentos e rubricas de roteiro” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 61). Em *Prova Contrária*, deparamo-nos com uma novela que declara: “Este livro foi feito para sugerir uma encenação” (BONASSI, 2003, p. 09). Em *Histórias Extraordinárias* (2005) o ilustrador paulistano Caeto divide o palco de cada página escrita, extrapolando os sentidos do texto, em um projeto gráfico que enche os olhos do leitor.

Alguns capítulos de *Subúrbio* se destacam por este trabalho, em que certa ousadia dá um tom particular a cada trecho. Um deles, por exemplo, o oitavo, que versa sobre a rotina do trabalho operário do velho – aquele operariado do ABC

Paulista, a que tanto faz referência Fernando Bonassi em suas entrevistas. Estruturalmente, o capítulo se forma por frases curtíssimas, em que os conectivos, que deveriam ali estar, cedem lugar aos travessões, que marcam o ritmo acelerado, impessoal, próprio de uma linha de produção da qual o personagem foi parte integrante por 37 anos de sua vida – cenário que se pretende representar no capítulo. A organização recorda a forma utilizada por Ricardo Ramos, no conto “Circuito Fechado”, da obra homônima:

O velho. 37 anos de casa. Assim: ...descer a rua – esperar – subir no ônibus Mercedes Benz – dormir – acordar – descer do ônibus Mercedes Benz – entrar pela portaria 3 – picar o cartão – subir para o vestiário – número 56 amarelinho – abrir o armário de lata verde/cinza – despir-se da roupa recém-posta em casa – caminhe com cuidado – não corra – CIPA – vestir o macacão azul de peça única – duro de suor seco graxa óleo cavaco poeira. (BONASSI, 2006, p. 29)

Ainda que mantenham certa independência, os capítulos se completam e se explicam durante a narrativa. O de número vinte e seis, por exemplo, inicia-se da seguinte maneira: “[...] Mundo do trabalho. Antes. Explicação” (BONASSI, 2006, p. 93). E, de fato, todo o trecho discorre sobre o mundo do trabalho do velho. O que se desenvolve funciona como uma extensão do capítulo truncado do começo da obra.

Ambos, a propósito, são importantes para entender um pouco sobre a perda da sensibilidade e humanidade do personagem. Para isso, recorreremos à obra *A condição humana*, da filósofa Hannah Arendt. No livro, publicado em 1958, a estudiosa procura compreender melhor as formas de vida que o ser humano impõe sobre si próprio para possibilitar sua existência. Já de início, há uma divisão importante para a compreensão da condição humana. São três os aspectos ressaltados pela autora, que correspondem a três posturas de vivência: labor, trabalho e ação são, respectivamente, aspectos do *animal laborans*, do *homo faber* e o *zoon politikon*. A primeira é inerente aos processos biológicos e metabólicos, refere-se ao corpo físico e sua subsistência. O trabalho tem a ver com a exploração material que o homem faz do meio em que vive: liga-se a produção de um mundo artificial de coisas, nas palavras da própria Arendt (1958, p. 15). Já a ação é o aspecto que se relaciona à vida política, à relação direta que se efetiva entre indivíduos, consolidando a esfera pública. Todas trabalham em conjunto para estabelecer uma estrutura harmônica de sociedade, capaz de manter viva a espécie

humana pelo labor, fazer sua manutenção pelo trabalho e manter condições de renovação dos dois primeiros através do terceiro.

A ação é o aspecto mais interpessoal dos três apontados e o menos explorado entre os personagens da ficção de Fernando Bonassi. Não há, na mulher e, tampouco, no homem, um esforço de ação comunicativa. Referimo-nos a defasagem de sua capacidade comunicativa, de seu progressivo embrutecimento. Entretanto, reincidentemente o enredo apresenta a figura do velho imerso em um ambiente de trabalho cansativo, repetitivo e alienante. Frisa que grande parte de sua vida foi exacerbadamente explorada no quesito trabalho. E que, se é pela ação que os indivíduos se expõem, se revelam e buscam conciliação, logo, a harmonia de sua condição humana foi, durante toda a vida, abalada.

Quanto à questão formal, a constituição de capítulos-estilhaços é capaz de ilustrar os traços de multiplicidade levantados aqui, e reiterados pela fortuna crítica analisada. Dois exemplos são os de número três e cinco. Ambos se assemelham a anúncios das páginas de classificados dos jornais impressos. O texto está formatado dentro de pequenas caixas de bordas pretas, com informações comerciais e de prestação de serviços. O primeiro trata da divulgação de uma clínica dentária, com seu endereço, serviços e preços. O segundo, de casas de avaliação de joias. Aparentemente, os textos não se articulam com o restante da obra e foram ali posicionados para, talvez, retratar o bairro em que a ação se insere ou algum cartaz por ali espalhado – mais uma vez, expressão da enxurrada de imagens que inunda os sujeitos no dia-a-dia. No entanto, quando a leitura se adianta um pouco, sétimo capítulo, um texto que começa e termina entre aspas contém a voz que, possivelmente, seja da velha. Lê-se: “Eu preciso consertar esse dente, que me deixa feia, preto assim. É junto da gengiva mas dá pra ver... Só que no dia seguinte eu sempre esqueço” (BONASSI, 2006, p. 27) e mais a frente

Pega com uma colher, a quantidade de uma colher mesmo, mais ou menos cheia, aí empurra com o dedo pra cima da gordura. Tem que pôr bem perto pra não espirrar, certo. O bibelô era uma caixinha de joia de porcelana, em formato de chapéu, com lacinho e tudo, por causa disso... Três tiros. Não tem ponto sem nó. (BONASSI, 2006, p. 27-28).

Assim, os textos se enlaçam e um sentido pode ser inferido. Confirma-se a ideia de Mônica Ramos, em que o leitor torna-se um decifrador,

depois de ter entrado no jogo de enigma armado pela construção narrativa fragmentada.

A voz da velha aparece entre mais artifícios: aspas, registro escrito dissonante, como a carta enviada a destinatário desconhecido, no capítulo quatorze... sempre aparece mais diluída do que a voz do velho. Mesmo sendo o sétimo capítulo um triste divagar da mulher, que desvela um roteiro de suas não-conquistas, os capítulos anteriores se justificam como índices objetivos em um discurso que emana subjetividade. O excerto que fala da caixinha de joia sugere a ideia de que ela tenha sido roubada, e a visão do anúncio de um avaliador de materiais preciosos em algum momento de seu cotidiano reacende a lembrança do trauma. O texto vai se constituindo com um forte apelo imagético vez que, mesmo que os estilhaços de narrativa não formem um sentido *a priori*, imagens esparsas são liberadas pela trilha narrativa – como em um filme contemporâneo, em que a recorrência aos *flashs* é bem comum – e a semântica do texto é, constantemente, reelaborada.

Ainda que o narrador da obra seja do tipo observador, não há possibilidade em afirmar que haja um distanciamento em relação às personagens. O poder discursivo do homem se sobressai, tem mais autonomia, não aparece tão diluído como o discurso da senhora. É difícil comprovar como essa narração é corrompida e como compartilha de uma visão masculina, mas dois índices podem ser apontados no intuito de demonstrar essa afirmação: a objetificação feminina e a misoginia que, recorrentes nas ações do velho, também estão expressas no discurso do narrador. Narrador e personagem compactuam dos mesmos princípios éticos e morais (ou de sua falta de). São exemplos os momentos em que a intimidade da vizinha é transformada em alvo de *voyeurismo* e a narração é feita em uma miscelânea de *contar* e *mostrar*

A vizinha saiu no quintal. Saiu no olhar do velho que tinha montado guarda. Bem escondido. Ela apalpou os cabelos. Contra o céu. Assim ficaram ainda mais pretos [...] Pegou a toalha de banho do varal, pôs no ombro. [...] O velho percebeu na hora o que a mulher ia fazer. Notou que era a sua chance. [...] Com a ponta de um parafuso retirou a rolha de sabão que tampava o orifício. Colocou o rosto. Colou o rosto. [...] A calcinha chegava até a coxa. Abraçava a extensão das nádegas no aperto da elanca. Tufos de pelos escapavam na frente. Aquela mancha negra chamou a atenção do velho. Ele cada vez mais esmagado contra a parede. [...] O velho acompanhou todo esse transe dela consigo mesma. O rosto doendo. Quase nada. Depois se cansou [...] Um *strip-tease* sem música que tivesse parado no meio (BONASSI, 2006, p. 35-36)

E, adiante, a invasão continua

No espelho o olho da mulher não estava olhando pra ele. Olhava o próprio corpo, sentava-se na privada. O velho esfregando o rosto na parede. Poeira, poeira úmida. Só uma parede. A mulher. Outra vez. O corpo. O velho umedeceu a mão na poça d'água que pingava do chuveiro. Umedeceu, baixou as calças, se ensaboou com o pedacinho. Um orifício, um pedacinho. [...] O velho olhava, se ensaboava, pra dentro – pra fora – pra dentro, a mulher se levantava, apanhava o papel e se secava. (BONASSI, 2006, p. 62-63)

Os verbos, majoritariamente, de ação confundem a leitura quando a intenção é traçar um perfil deste narrador. Justamente porque diegese e mimese se misturam de tal forma, que é impossível negar que a narração seja feita de maneira isenta. O narrador expõe os fatos de modo a fazer que com o leitor acompanhe o desenrolar da narrativa – muito semelhante como ocorre no cinema ou no teatro –, mas o texto faz questão de lembrar, por manifestações sutis ou silêncios (que também falam), a presença deste mediador.

Outro exemplo que talvez possa esclarecer melhor essa afirmação é o que ocorre no capítulo vinte, quando o velho, na falta de dinheiro e álcool, bebe o perfume da velha.

Ficaram assim: zanzando de um lado pra outro, ele querendo sair da frente dela e ela querendo sair da frente dele, mas acontecendo justamente o contrário. Até que o velho segurou a velha pelos ombros. Forte. Segurou tão forte que sentiu a pele *murcha* esfregar sobre os ossos. Depois atirou *aquela* mulher por cima do sofá. De uma vez. Como ele bateu a porta do quarto antes, não ouviu a velha gritar o que gritou:
– O meu perfume! Bêbado desgraçado! (BONASSI, 2006, p. 74-75, grifo nosso)

Nos dois primeiros excertos, destaca-se que em nenhum instante o narrador demonstra qualquer aversão ou visão contrária à postura do homem. O mesmo ocorrerá adiante, na segunda parte da obra, quando os fatos se encaminham para a cena do abuso infantil, protagonizada pelo velho. No último exemplo, também se percebe que a agressividade do homem está impressa nas escolhas lexicais do narrador. Quando este diz que a pele da velha é *murcha*, mesmo que verdade, essa não é uma característica que uma instância neutra aplicaria a um personagem: são palavras usadas pelo velho, são sensações que

pertencem ao velho. E aí nos ocorre a hipótese do uso de narradores distintos, vez que quando o foco narrativo é voltado ao velho, o que se infere é uma certa onisciência. O mesmo pode-se dizer do pronome *aquela*, que indica, justamente, o afastamento entre o homem e a mulher. As escolhas léxicas usadas pelo narrador são subjetivas, portanto, e contradizem os preceitos do tipo de terceira pessoa.

Ambas as personagens, no entanto, possivelmente pelo silêncio a que se prestam durante a narrativa, acabam por praticar uma espécie de distanciamento – entre si e com o mundo que os cerca. Adélcio de Sousa Cruz, em sua tese de doutoramento, na análise de *Passaporte*, nota a mesma prática e afirma que “o narrador [...] se vale de um distanciamento tão estratégico que não se podem ouvir as falas das figuras retratadas e sim arremedos de suas vozes, audíveis apenas sob a forma de murmúrios” (CRUZ, 2009, p. 69). Sua crítica é que esse tipo de narração se aproxima muito ao esquema utilizado no Naturalismo e aparentando uma fala alienada, vez que as personagens não são capazes de avaliar de forma crítica seu entorno – que em *Passaporte* é tão variado. Em *Subúrbio*, nem homem, nem mulher, tampouco a criança tecem qualquer crítica à sociedade que os circundam e, quanto a isso, poderiam ser comparados às personagens de *Passaporte*. Entretanto, na obra de 1994, a articulação feita entre episódios e personagens, mesmo que não seja realizada em primeira pessoa, é pessoalizada. Acompanha-se o desenvolvimento da trajetória dos indivíduos e, assim, pode-se afirmar que a narração da vida desses suburbanos é feita por uma ótica que está próxima aos fatos. A voz majoritária do texto é de um sujeito ou de uma situação que falam por si, em que não há uma mediação de vozes ou uma hierarquia social ali representada – o mais rico ou mais instruído, por exemplo, não fala em nome do suburbano.

A impessoalidade deste narrador, de terceira pessoa, cai por terra, junto com sua imparcialidade. Mesmo que a narrativa mostre as incoerências e violências diárias que assolam a vida dos personagens – e da sociedade, por assimilação – a narração parece ser feita por um sujeito anônimo, apoiado aos ombros do velho. E, apesar do tom pessoal, a narração é sempre anônima, seguindo

um projeto característico da obra de Bonassi, em que os nomes aparecem raras vezes e são significativos²².

E aqui, um adendo: ao mirar o panorama da atual literatura brasileira, a posição dos sujeitos em *Subúrbio* apraz, visto que o homem e a mulher, em idade avançada, são os protagonistas dessa narrativa, senhores de suas falas, por mais precárias que se constituam. Os indivíduos elencados por Bonassi para a referida obra contrariam a maioria esmagadora das representações humanas nos textos literários atuais. Regina Dalcastagnè (2012, p. 166) aponta que, em média, apenas 9,1% das personagens da literatura contemporânea brasileira encontram-se na terceira idade. O trigésimo nono capítulo traz à baila o assunto apresentando uma consequência da velhice: os problemas de saúde “O velho e a velha. Antes. No fim. – Dor nas costas. Aqui, no lombo. Será que eu dei mal jeito? – Dor de dente. Aqui, no fundo, no último ou no penúltimo, não sei certo. – Azia. Uma queimação no estômago, bem na boca. Não sei o que eu comi que me fez mal. Que é que eu comi?” (BONASSI, 2006, p. 147). O inventário das dores preenche todo o capítulo. Por mais limitante que possa parecer uma representação da terceira idade pelo declínio de sua vitalidade, destacamos que há uma identificação com todo o estado

²² Uma dessas raras vezes é quando, em *Subúrbio*, capítulo treze, aparece o único personagem que é nominado. Naldinho, um adolescente do bairro. O episódio narra que, no instante em que o rapaz entrou no ambiente do bar, onde o velho se encontrava, as pessoas se afastaram do local. Todos temiam o rapaz, “um menino de camiseta branca. Suja de graxa. Um sujo de graxa que parecia combinado com a calça rancheira e o tênis puído” (BONASSI, 2006, p. 42). Em mais de uma vez, a narração o chama de menino. E o define: “uma pessoa que fazia tudo o que queria. Um demônio. Um bandido. Um menino” (BONASSI, 2006, p. 43). O bar se esvazia e restam apenas o velho e o menino e, duas pontas se atam, dois excluídos que se tratam bem. O velho está excessivamente alcoolizado para proferir qualquer palavra mas, em seu pensamento, desvelam-se curiosidades e certa admiração. O boato é que Naldinho, mesmo com a pouca idade, é um dos criminosos mais terríveis da região. O episódio passa a ficar mais interessante quando policiais adentram a situação. Um deles pede o documento de identificação do rapaz que, fazendo pouco caso e insurgente, lhe dá o documento. O policial goza do menino, dizendo, aos risos, que aquilo “qualquer bandido tinha”. O menino toma o RG das mãos do homem, rasga-o em dois, joga os pedaços no lixo e é preso por desacato. Resumo a história do capítulo para ilustrar o questionamento constante do conceito de identidade que Fernando Bonassi propõe em sua obra. À ampla maioria de seus personagens cabe o anonimato, mesmo aos protagonistas. No entanto, em um capítulo qualquer de sua obra, surge um personagem, típico das áreas suburbanas, o bandido malandro, o renegado e temido, e tem a oportunidade de ter sua identidade revelada. De ter voz, de ser um sujeito de si. É curioso notar como a presença de um sujeito, que é marginal dentro da margem do subúrbio, seja aquele que tem mais autonomia, presença e força. Porque, novamente, o autor trabalha com um binômio que se alterna: ninguém é definitivamente herói ou vilão. É possível ser herói e vilão. Outro fator interessante é que Naldinho é um personagem que é reexplorado em outro texto do paulistano, dessa vez voltado ao público infantil. O menino surge como o protagonista de *A incrível história de Naldinho (um bandidão ou anjinho?)*, publicado em 2001, e a obra reitera um projeto estético do autor que, como já se pôde perceber, prima pela intertextualidade e paratextualidade, e sublinha a volatividade dos indivíduos em sua obra.

de abjeção que vêm sendo construído na narrativa e, portanto, sua validade. Mas, quanto à autonomia das personagens, reiteramos, assumindo o risco da redundância: há uma desigualdade expressa quando se trata das diferenças de gênero, pois a voz do homem aparece em maior grau e partem dele as maiores violências cometidas contra a mulher (tanto para a velha quanto para a criança).

Ainda sobre o sétimo capítulo, um dos destinados às divagações da velha, vê-se que ele se constitui como um catálogo de não conquistas, obstáculos e experiências. O trecho em questão é esclarecedor para discussões acerca do sujeito que se encontra imerso na vivência contemporânea. A mulher, já de idade – fator que contribui para que ela seja mais um pária – elenca frustrações e negações, emocionais e financeiras. A velhice da mulher e das coisas ressoa incessante. A primeira pode ser constatada pelos esquecimentos constantes: “[...] Costurar a alça de um sutiã. O que é isso? Nada. Mas vai lembrar... eu não lembro” (BONASSI, 2006, p. 27). A segunda, a partir das memórias da senhora sobre tudo o que está usado na casa e que seria necessário ou providente um conserto. São sutiãs, panelas, bicos de sapato, vidros, dentadura. A velhice mostra a precariedade do corpo e a listagem de coisas, a precariedade da vida.

A fala da personagem trata um assunto a outro de modo aleatório. Versa sobre a falta que faz um bicho de estimação para lhe fazer companhia, como claro substitutivo à falta de amor do marido, com a mesma rapidez com que revela nunca ter usado absorvente “[...] Modess. Caro. Um paninho, dobrado em dois” (BONASSI, 2006, p. 27) era o que utilizava. O divagar releva sofrimentos de uma vida simples e desesperançada, de alguém que criou resiliência depois de tanta dor. O discurso é desconexo no plano objetivo, mas faz muito sentido quando lido com sensibilidade, a fim de perceber (e sentir) a condição de exclusão e submissão em que se encontra a mulher. O sentido se completa quando o leitor infere uma conexão com outros capítulos.

Em aparente contraposição a este capítulo destaca-se o de número trinta e um. É a descrição de um casal novo, bem vestido e cuidado, em um ambiente bem arranjado e quase perfeito, uma praia sem vento, em que a areia mal adere aos calçados lustrosos. Um iate ao fundo, guarda-sol e um coquetel a esperam. Como o casal também não é denominado, há uma incerteza sobre a possibilidade (estranha) de serem os protagonistas da obra os atores dessa descrição. A exposição segue ainda mais afetuosa, ao retratar o abraço dos dois

entre um grande colar de pérolas negras. É o momento em que o homem pede a mulher em casamento e pode-se afirmar que estamos diante da descrição de uma fotografia. A grande quantidade de indícios deixados por este narrador, que esquadrinha todo o retrato, faz que se tenha a certeza de que, se o casal ali representado é o desta história, isso, com certeza, se passou há muito tempo. São vestígios dispersos que deixam entrever que, além de amor e felicidade, ainda que forjada, há ali, acima de tudo, dinheiro: a última parte a ser detalhada é a aliança de brilhantes luzindo nas mãos do homem.

É quando se percebe que, de fato, o casal não é o de velhos em um passado longínquo. E se dá conta de toda a solidão e frustração da mulher por não ter tido a oportunidade de felicidade, financeira e amorosa, ali retratada. O capítulo se encerra, terminada a descrição, com os seguintes dizeres, entre parênteses: “[...] No tempo dessa história a velha era capaz de passar a tarde inteira olhando nessa fotografia fina, nesse anúncio de joias na contracapa de um número antigo de revista de mulher” (BONASSI, 2006, p. 119). O fim do excerto, inevitavelmente, remete-nos a reflexão sobre a sociedade da imagem, que está modulada semelhante à cena retratada no anúncio da revista, pautada em princípios de aparência e (aparente) felicidade pelo consumo. A reflexão só se completa nesse sentido quando a imagem é confrontada com a realidade vivida pela senhora, tão distinta da fotografia. Quando a personagem deixa seus pensamentos vagarem, ao observar um ideário de conforto e alegria, potencializa, pelo contraste, a sensação de fracasso pessoal e conjugal.

Muito do desgaste da relação matrimonial dos personagens deve-se ao alcoolismo do homem e da completa inaptidão de ambos para solucionar problemas mediante diálogo. A reduzida quantidade de interação presente na obra é uma das principais evidências dessa incomunicabilidade. O velho conversa mais com a criança, na segunda parte da obra, em uma linguagem terna, do que com a mulher. No entanto, a construção de vários excertos demonstra concisão e segura, com frases curtas, que parecem ser reflexos dessa inaptidão e da situação de desgaste em que se encontram homem e mulher. Se, muitas vezes, os personagens são encarados por uma ótica que beira o animalesco, no tocante à linguagem o trato não poderia ser diferente. No excerto a seguir, em que o velho se masturba observando a vizinha através de um buraco na parede, esse traço fica mais claro:

[...] No horário morto da tarde morta. Ele também foi ao banheiro. Na ponta dos pés. No banheiro. Ele esperando: um, dois, três, quatro... A mulher no banheiro. No dela. No dele a espera ofegante na parede. Outra vez. Mais uma. A espera. Ela. Ela bateu a porta. A mulher bateu a porta. O velho se atirou sobre o furo da parede [...] O corpo da mulher chegando. O corpo – onde a mulher levou o corpo? Onde o corpo? Quem levou o corpo? –, a mulher cruzou a visão do furo, mão na nuca, mão no pescoço. (BONASSI, 2006, p. 62)

A linguagem se concretiza como uma violência simbólica no plano da forma, vez que “[...] falar é o fundamento e a estrutura da socialização, e caracteriza-se pela renúncia à violência” (MULLER apud ŽIŽEK, 2014, p. 59). O indivíduo, ao negar qualquer negociação pelo diálogo, ignora a alteridade imanente de toda interação e descarta, portanto, o que o distingue do animal. Desumaniza-se, regride ao homem-animal. Bonassi afirma em entrevistas que é seu intuito fazer dessa violência, impregnada e alienante, material literário em seu plano formal também – e articular um cenário mais completo, um retrato mais fiel, do homem desse tempo. Quando a exposição desses fatos alia-se a uma linguagem também violenta, pode-se depreender uma sequência que é factual, mas que exprimirá a essência humana com mais eficácia: pois quando a voz – que não é ato físico, que (objetivamente) não corta ninguém – é capaz de exprimir a violência em seu grau mais embrionário, desvela-se quão embrutecedora é a sociedade do capital. Embrutecedora a tal ponto, que os conflitos e as agressões passaram a depender de uma (não) linguagem, de um silenciamento que, paradoxalmente, grita em *Subúrbio*. É por esse caminho que seguem os amargores a quem se impigem mutuamente o velho e a velha.

Uma das tentativas de crítica que o autor de *Subúrbio* faz a esse cenário é, justamente, essa. De quão bruta e animalesca pode ser a experiência humana. E como, em grande parte, ela tem sido essencialmente triste. Dessa forma, como aponta Flávia Almeida Vieira Resende (2013) sobre a dramaturgia do paulistano, seus textos procuram tirar da alienação e da automatização os leitores, e não só os atores no processo de criação das peças. Também os leitores precisam refletir e recriar sentidos nos silêncios da literatura de Fernando Bonassi.

No plano do conteúdo, o caráter violento da obra está contido em inúmeras passagens. Desde o início, já quando o velho viola a privacidade da vizinha; no desenrolar da narrativa, quando, por exemplo, agride a velha para que consiga meios para se embriagar ou, em outra ocasião, uma agressão mútua,

quando o homem a forçava para consumir um ato sexual. Ou, ainda, no exemplo do ápice de violência, no desfecho da obra, que se dá pelo estupro e assassinato da menina e o posterior linchamento do homem. A cada página virada na leitura de *Subúrbio* depara-se com agressividade e hostilidade: seja no diálogo com o atendente da lotérica, seja na fila da espera pelo pagamento da aposentaria ou no trato com o próprio corpo, em que o exemplo notável é o velho, na espiral autodestrutiva do alcoolismo.

A maneira como o autor apresenta esse leque de agressões e transgressões chama a atenção. Absolutamente distinto dos procedimentos estéticos postos em uso por vários autores da literatura contemporânea, a escrita de Fernando Bonassi não abusa nos processos de descrição, não jorra sangue, como se costuma dizer de antigos tabloides sensacionalistas. Ao contrário: por vezes, os episódios beiram o ridículo ou chegam, até, a possuir certa beleza – por mais estranha que essa afirmação possa soar. Algumas passagens são capazes de gerar um misto de riso cáustico, de desencanto, comoção e repugnância. É o que acontece com a aparente regeneração que a menina causa no velho que, na segunda parte da obra, deixa de beber graças a uma dedicação e um amor natimorto. A certa altura, o narrador se pronuncia sobre a relação dos dois e pode-se constatar o engodo: “[...] (O velho percebia que o tanto de beleza que crescia naquela menina estava repondo um pouco das belezas que foram envelhecendo junto com ele. Era como se ele fosse ressuscitado por essa germinação de mulher.)” (BONASSI, 2006, p.149).

Outro exemplo é o momento já citado em que o velho abusa da mulher. Há bela observação feita sobre o corpo feminino, que há muito não era objeto de seu desejo, mas que, então, não contém nenhum traço abjeto. Ao que parece, por este viés de real subjetivo, os seres/objetos ganham adjetivações de acordo com a ótica em que são focalizados – assim o é com os objetos da casa, aqui já descritos, e com os personagens. O velho rememora um passado feliz, sem qualquer torpeza. Ao olhá-la, ele “[...] tinha uma perspectiva das coxas que terminava na paisagem branca de algodão. O velho lembrou dos tempos em que o corpo da velha era o corpo dele, o lugar onde ele tinha sempre uma maneira de passar da conta de tanta alegria” (BONASSI, 2006, p. 39). Depois disso, no entanto, insinuando que a mulher se agrada com a sua observação, mesmo não existindo nenhum indício que pautasse tal afirmação, o velho

abraçou as ancas macias da mulher. E agarrou. E esmagou o rosto no colo dela. Ele a manteve assim: pressa com uma mão enquanto a outra levantava as saias. Subiu pelas pernas dela com a mão espalmada. Surgiu o calor úmido entre os seus dedos. A velha começou a rebolar de uma maneira que o velho achou divertida. (BONASSI, 2006, p. 40).

Apesar do final ligeiramente cômico, quando a velha *rebola divertidamente*, essa poderia ser a descrição de uma intensa cena de amor, se não faltasse aí um fator que quebra a expectativa do leitor, sobre estar lendo uma possível reconciliação: a total falta de consentimento da mulher, que só não é mais vítima do velho porque reage à agressão. O homem sente um impacto, sangue escorre pela sua nuca. “[...] O velho chegou até a pensar que era dela. Mas depois não. Não porque quando comentou: – Sangue! A velha retrucou – com o que pareceu ao velho ser um vaso de louça na mão direita: – De um velho sem vergonha” (2006, p. 41).

Vale destacar, ainda, o trabalho realizado com o narrador. Assim como em outras obras de Fernando Bonassi, a definição sobre o tipo de narrador que se apresenta é problemática. A questão pode residir no fato de serem obras formadas por capítulos curtos e compostos de formas e vozes distintas – é possível identificar mais de um narrador, portanto. Em um olhar geral, os capítulos são narrados por um observador. Entretanto, longe de toda a pretensa imparcialidade deste tipo de narrador, o de *Subúrbio* deixa escapar posicionamentos frente aos fatos, que são, normalmente, a favor do velho. Isso porque o modo como os fatos são apresentados parecem, de alguma forma, isentar o homem, não tomá-lo como um vilão. É como se o narrador tomasse partido do protagonista. Não há, nunca, uma reprovação sequer dos atos do velho pelo narrador, até mesmo quando o homem resolve beber vinagre na tentativa de suprir a ausência de álcool ou quando o personagem percorre o caminho que vai acabar na morte da criança. Por outro lado, em alguns momentos da narração, quando a mulher está em destaque, o olhar voltado a ela é de algum menosprezo ou desdém²³.

Tal parcialidade borra, quando não apaga, as figuras femininas de maior importância na narrativa: a velha, a vizinha e a menina. Esta posição, além de

²³ Um trecho que pode exemplificar o olhar tendencioso (e amargo como o do velho), que demonstra a parcialidade do narrador, é quando a protagonista se prepara para ir para uma viagem. O narrador se coloca como alguém que agoura: “Quando ela saiu, passando das cinco, o velho *duvidou* que ela conseguisse chegar à rodoviária até as sete, hora em que o ônibus saía. *Duvidou. Nem por nada. Só isso.*” (BONASSI, 2006, p. 77, grifo nosso)

aproximar o narrador ao tipo onisciente neutro, avaliza as atitudes predominantemente machistas e violentas do velho porque, ao leitor, na construção narrativa, as descrições são de uma vizinha que se insinua no banheiro (para um espectador do qual desconhece a existência), de uma mulher que ri tímida (quando, na verdade, tem medo) e de uma menina que aceita casar com um velho (uma criança brincando de faz de conta)²⁴. Quando o olhar narrativo é o do velho e se lança às mulheres, há um sutil desvio tendencioso para um discurso em primeira pessoa. Assim como no exemplo citado, a velha parece ceder e gostar daquele que costumava ser seu marido, na segunda parte da obra, graças a esse procedimento narrativo, a menina parece ser mulher e ter sentimentos que correspondem aos do homem. Mesmo que, para todas essas situações, a verdade seja outra.

Cada um desses aspectos, a seu modo, podem figurar como diversos tipos de violência e exemplificar como o autor encara a violência como categoria estética. Os capítulos curtos lampejam rapidamente e, não uníssonos, podem violar os códigos mais clássicos de escrita e gosto literários. O mesmo cabe para a árdua tarefa de delimitar o estilo do narrador eleito para o desenrolar da obra. A seca linguagem empregada no romance pode ser encarada como a violência da linguagem, da qual Fernando Bonassi assinala em entrevistas. Também, a predominância da figura masculina na obra pode ser interpretada como uma violência, nada nova, e que não é fruto da contemporaneidade. A opressão que o homem exerce sobre a mulher é posta em toda a obra; não apenas impingida contra a velha, mas também no modo como o protagonista encara as outras personagens femininas, vizinha e menina, sexualmente objetificadas.

Faz-se necessário ressaltar, para encerrar essa ideia, que a literatura que o autor paulistano desenvolve e a ideia que propaga, não é maniqueísta, não cria binômios, mas brinca com um jogo ambíguo e oscilante. Aqui, não se procurou um culpado para todos os males. Ao contrário, buscou-se trazer à baila uma das discussões propostas por Fernando Bonassi, que ressalta em vários de seus textos a transitoriedade dos poderes sociais e individuais, em um nível macro ou microscópico – ou demonstra como é possível ocupar, alternadamente, o

²⁴ Há exemplos das duas primeiras situações já citados no texto. Para a situação da menina, transcrevemos aqui trecho da referida situação: “– Como é que foi o dia? O velho, ainda sem saber pra que lado ir, disse: – Como? Mas a menina, de dentro da *brincadeira* e incomodada com a dificuldade do outro, confirmou: – O seu dia de trabalho? Como é que foi na firma?” (BONASSI, 2006, p. 178, grifo nosso)

papel de oprimido/opressor. As posições de vítima e de algoz podem ser intercambiadas muito rapidamente e um exemplo que pode ilustrar essa ideia é quando, no final do romance, a velha, que poderia intervir a favor do homem, contra o linchamento, permite que a situação se conclua, até a (provável) morte do protagonista. Por certo, a mulher não atinge a cabeça do homem com pedras ou objetos, mas, ao silenciar, convém com a violência – o que a faz tão culpada quanto os atores da agressão, mesmo após ter vivenciado o papel de vítima por longo período.

Nessa oscilação também é exemplo contundente o próprio velho, que passa a agir com uma ternura suspeita quanto mais se aproxima da menina do bairro. O homem deixa de agir com violência com a velha, consigo próprio, vez que passa a ser capaz de consumir cada vez menos álcool – ao que tudo indica, graças à paixão redentora pela criança, esquece a perseguição para com a vizinha.

O velho, de fato, interessa-se nos prazeres físicos e imediatos que as mulheres podem lhe proporcionar. É evidente que o problema não consiste na satisfação do desejo, mas sim, pela forma como ela se opera: com certa agressividade e violência, mesmo quando disfarçada de amor. Nesse sentido, é possível recordar os dizeres de Zygmunt Bauman, ao falar das dificuldades que a sociedade da modernidade líquida tem para se portar frente à alteridade. Mesmo que seu pensamento esteja voltado para a reflexão das categorias tempo/espaço, por assimilação, pode-se pensar que a atitude do homem frente ao estranho é *antropofágica*: alimenta suas necessidades pelo outro e concretiza a “[...] suspensão ou aniquilação de sua alteridade” (BAUMAN, 2001, p. 118). É possível que, por esse motivo, nenhum dos protagonistas seja nomeado e este anonimato tem a sua importância. A nova literatura está impregnada desses indivíduos inominados que, não raro, formam uma legião representativa da atual sociedade. Isso pode ser um indício do atual *way of life*. Por um lado, representa o esvaziamento dos sujeitos da modernidade líquida, a impossibilidade, neste tempo de máscaras, de uma determinação identitária. Por outro, é sintoma de uma questão maior: os personagens anônimos do *Subúrbio* passam a ser qualquer personagem de qualquer outro espaço, e as pequenas tragédias diárias são aplicáveis a tantos outros rostos sem nome. E nesse trânsito, esvaziam-se de sentido agressor e vítimas, tornam-se cada vez mais semelhantes ao espaço em que habitam, “[...] espaços vazios, inacessíveis porque invisíveis” (KOCIATKIEWICZ; KOSTERA apud

BAUMAN, 2001, p. 120). O íntimo, na contemporaneidade, tem sido o gueto que abriga os estrangeiros de nós mesmos.

Ao trazer, então, para a discussão o conceito de espaços vazios, avançamos sob nova percepção de violência, de que modo se organiza e é distribuída. As possibilidades deixam de ser restritas às relações íntimas e se elevam a um problema de ordem política. Um espaço vazio não é apenas um espaço *físico* desassistido, mas um lugar repleto de subjetividades distintas ou, como prefere Bauman, “[...] um espaço partilhado por muitos usuários diferentes” (2001, p. 121) que padecem: os estranhos. O espaço vazio é o lar dos estranhos. Assim, a violência aí perpetrada efetiva-se em um nível macrossocial. Progride-se da instância particular para a pública. O Estado impinge aos sujeitos sociais novas mazelas quando deixa de cumprir seu papel como mantenedor de direitos básicos, como o de moradia digna, saúde e segurança. Estas mazelas também têm registro gravado em *Subúrbio*.

Excetuando o ponto da habitação, figurado pela degradação espacial, já abordada nessa investigação, os próximos parágrafos citam alguns outros excertos. Socialmente, um dos pilares dos problemas que têm se mostrado de difícil resolução provém do fato de que “[...] o mundo pós-moderno está-se preparando para a vida sob uma condição de incerteza que é permanente e irreduzível” (BAUMAN, 1998, p. 32). Tal condição impacta a vivência dos cidadãos com a produção direta de uma constante sensação de insegurança, ainda que o desejo seja o de poder “[...] planejar sua vida com o mínimo de interferência, desempenhar seu papel num jogo em que as regras não mudem da noite para o dia e sem aviso, agir razoavelmente e esperar pelo melhor” (1998, p. 38).

Esse desamparo é sutilmente exibido no transcorrer da narrativa e ilustrado no capítulo de número dezesseis. A cena é a seguinte: homem e mulher estão sentados no sofá, assistindo à televisão, costume que se repete desde a compra do aparelho. É noite e, na cidade, faz um silêncio que é raro na narrativa. O velho se concentra nos barulhos externos, de galhos e folhas e gatos, enquanto a mulher se concentra na novela – é preciso dizer que um belo jogo de reações interpoladas é construído por Bonassi, tornando-se mais um símbolo da incomunicabilidade em que se insere o casal: as falas de um par apaixonado da dramaturgia ruborizam a velha e desconfiam o velho; um diálogo que não é o do

casal protagonista é tecido pela boca dos personagens da novela, porque a reação dos primeiros é produto da fala dos segundos.

“[...] Em seguido o ator se afastou, mas não muito, disse:

- “Eu te amo mais que tudo.”

O velho não acreditou. O homem repetiu.

- “Mais que tudo.”

A velha teve vergonha. Teve tanta vergonha que chegou a morder os lábios pra não aparecer o nervoso (BONASSI, 2006, p. 59).

O velho se desliga do diálogo que corre solto na televisão e imerge nas preocupações com os ruídos da noite surda. O narrador chama a atenção para o seu medo de assaltos. Sempre teve e “[...] tinha medo de assalto nessa noite” (BONASSI, 2006, p. 60). Mesmo com um teto sobre sua cabeça, a sensação de insegurança tem o poder de atormentar o homem. É fato que têm segurança apenas aqueles que podem pagar por ela. A importância do dinheiro para sanar questões de ordem básica também aparece quando a mulher vê uma propaganda de maionese, no intervalo comercial. À palatável descrição de um sanduíche em que caíam “[...] bolotas perfeitas (de maionese) por cima de um pão de forma, depois vinham as folhas de alface e, por fim, os frios coloridos” (2006, p. 60), a velha reage indo até a cozinha e bebendo um copo de água, sugerindo ser essa a sua única opção ao belo lanche e que nada mais, além daquele líquido, se constituía como uma alternativa de consumo. E quando não há comida na mesa, evidencia-se que a violência pode assumir variados tons e ser cometida por diversos agentes. Se antes era impingida ao homem pelo homem, agora são mãos invisíveis as que oprimem – um sistema econômico enraizado e abrangente, produtor de desigualdades.

O teor violento impresso no romance de Fernando Bonassi configura-se em todas as linhas de um discurso seco e direto, de uma linguagem nada afetuosa, capaz de dar conta das sensações que acometem os indivíduos contemporâneos. Talvez comprovando que, ao menos em *Subúrbio*, os mundos realmente sejam construídos pela dor. Pequenas violências orbitam e agregam-se na vivência dos protagonistas do romance e, ao que parece, é dessa maneira que ambos alcançam a situação de decadência em que se encontram. Os lances mais brutais da narrativa – o estupro da menina e o linchamento do velho – são produtos do acúmulo dessas transgressões retratadas pela obra. Os episódios mais brutais não aparecem, assim, de maneira injustificada e gratuita – para o deleite do leitor

voyeur, diriam alguns – mas nascem de um encadeamento dedutivo, do conjunto de violências simbólicas, de um transcorrer natural, enfim – ainda que violência e naturalidade soem como um estranho par.

A escrita e o conjunto da obra de Fernando Bonassi, em especial, *Subúrbio*, aqui brevemente analisado, podem ser enquadrados em alguns dos quesitos assinalados pela crítica especializada acerca das expressões da literatura do Brasil do século XXI. A multiplicidade surge como traço marcante. Muitas são as experimentações, formas de leitura, problemas levantados. Da mesma forma, o tema da violência está em todos os sedimentos da obra. Podemos verificá-la na relação velho/velha, na convivência de cada um com os outros sujeitos, no espaço urbano, nas relações institucionalizadas, na violência infantil, na morte do velho e em outros momentos, de relativa menor importância. A percepção dessa violência permite entrever que ela nasce como fruto da soma do tempo presente – a Modernidade Líquida, que Zygmunt Bauman aponta – e do espaço trágico que se tornou a cidade, local em que somos, simultaneamente, vítimas e carrascos.

CAPÍTULO III

VIDA À ESMO: O MENINO QUE SE TRANCOU NA GELADEIRA

Ridículo, mas este romance-reportagem está longe de ser uma comédia, infelizmente.

(Fernando Bonassi)²⁵

3.1. ESPAÇO E DISTOPIA EM *O MENINO*

A percepção da cidade e dos espaços de violência que se encontra em *Subúrbio*, de Fernando Bonassi, está disseminadas em uma forma vertiginosa e ampliada em *O menino que se trancou na geladeira*. Este capítulo é reservado à análise desta última obra. Aqui, tem-se o objetivo de analisar as diferenças fulcrais e semelhanças de representação do espaço urbano e das violências que nele se multiplicam. As afinidades entre os textos são mais evidentes: continua-se a pensar os pesos da sociedade contemporânea, tão pautada por valores capitalistas e de aparência. Mantêm-se os personagens anônimos e uma banalização do mal reiterada, cometida por esses indivíduos tomados por um vazio de pensamento.

No entanto, são suas diferenças (nas semelhanças – de temas, personagens e espaço) que interessam a esta pesquisa. A linguagem e o enredo de *O menino que se trancou na geladeira* são singulares, se contrastados com todos demais textos que o autor já tenha publicado. E a pergunta que fica e que aqui se ensaia uma resposta é: por que, afinal, uma representação do espaço citadino tão insólita? Qual foi o processo desencadeado em Fernando Bonassi para que, dez anos após o nascimento de *Subúrbio* (1994), fosse publicado o rompente que é *O menino que se trancou na geladeira* (2004)? Para alcançar alguma reflexão acerca desses questionamentos, será inevitável que ao longo deste capítulo se faça algumas remissões à obra analisada no capítulo anterior, *Subúrbio*.

A obra a que se dedica esse capítulo, apesar de ter sido publicada há mais de dez anos, é um dos livros mais recentes de Fernando Bonassi – *Luxúria*,

²⁵ BONASSI, Fernando. *O menino que se trancou na geladeira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

seu mais novo livro, foi lançado no final de 2015, após um hiato que o autor afirma ser de mais de vinte anos desde seu último romance²⁶. Lançado no ano de 2004 é subsequente à publicação de *Prova Contrária* (2003). Apesar de possuir um título que talvez sugira um público destinatário de menor idade, *O menino que se trancou na geladeira* pouco tem de infantil ou juvenil – além, é claro, de seu protagonista e sua decepção amorosa. À parte a pouca idade de seus personagens de mais destaque, é um livro que exige certo esforço de seu leitor em alguns momentos, pela vertical experimentação de linguagem que o autor tenta imprimir nessa obra, como se demonstrará adiante. De uma maneira familiar àqueles já habituados com os procedimentos estéticos e de escrita de Fernando Bonassi, a narrativa se estrutura por um não situar-se: poucos são os nomes dos personagens, assim como as marcações espaciais e temporais. Entretanto, o trabalho com a linguagem e a maneira como o enredo se constrói são novos pontos que requerem atenção.

A apresentação do enredo desse romance gira em torno de uma tentativa (quase sempre) frustrante de sequenciar fatos. O fio condutor da narrativa é a vida deste menino, que assim passa, sendo “o menino”. *O menino que se trancou na geladeira*, antes de narrar alguns eventos da vida do protagonista, apresenta uma volumosa parte, em que são desenvolvidas descrições demoradas de uma sociedade distópica, a Civilização Brasileira, um lugar que não é possível definir ao certo a localização no tempo e no espaço. Deduz-se, por assimilação, frente a todo o trabalho artístico do paulistano, que possivelmente seja uma cidade de seu Estado, vez que sua terra natal é seu ambiente literário por predileção. Mesmo que à primeira vista o lugar seja distinto das grandes metrópoles brasileiras, a descrição absurda que é construída na narrativa desvela uma realidade bem mais verossímil do que a que nos negamos diariamente a acreditar. O argumento da narrativa se

²⁶ Seus últimos livros foram *310 perguntas que nunca fiz ao meu avô* (2010, literatura infantil) e *Qualquer coisa* (2014, contos). Ao que parece, Fernando Bonassi não reconhece *O menino que se trancou na geladeira* como um romance, ao contrário do que indica seu formato e as informações catalográficas nele constante. Quiçá, o autor sequer reconheça a legitimidade do sua obra, relegue-a. Disponível em <<http://www.comerciodojahu.com.br/noticia/1341110/bonassi-narra-derrota-do-sonho-brasileiro>>. Acesso em: jan. 2016.

A reação do autor é encorpada por seus leitores, uma vez que são pouquíssimas as resenhas e entrevistas de divulgação da obra e, em alguns poucos blogs não especializados, a recepção da obra não foi das melhores: “A leitura empacou [...] Bom, na verdade, a leitura foi desagradável”. Disponível em <<http://plzsiriwantsomemore.blogspot.com.br/2011/12/o-menino-que-se-trancou-na-geladeira.html>>. Acesso em dez. 2015.

constrói pela simples absorção da matéria cotidiana da vida, que é pintada com tintas e cores mais fortes, para incomodar aqueles que têm contato com a obra.

No transcorrer do texto desvelam-se uma impiedade e mal-estar humanos difíceis de serem digeridos. O que guia o foco narrativo por toda a estrutura desse espaço hostil, desse não lugar, é a narração da vida de um menino. O primeiro contato realizado com o espaço é no momento de seu nascimento. A primeira ferida institucional da Civilização Brasileira é tocada: o sistema de saúde. Os problemas que emergem da situação podem ser resumidos a um elo comum, o dinheiro – nesse caso, pela falta de. Ele, o dinheiro, o Deus da contemporaneidade, é quem dita as regras que não estão escritas em nenhum lugar, mas que são seguidas com tamanho rigor, que transformam qualquer cidade em uma Civilização Brasileira, plena em inversão de valores e insegurança. Toda a instabilidade – social, financeira, emocional, identitária – que se instaura na vida dos personagens parece orbitar em torno desse tema.

Quando a ênfase de algum episódio paira sobre determinada área social, distinguem-se problemas provenientes da falta ou do excesso de dinheiro – falta no investimento público, sobra nos cofres do Estado e dos corrompidos. Esta crítica ao sistema, em que o capital impera e a recorrente falta de moral de seus agentes é desenvolvida recorrentemente por Fernando Bonassi. Em *O menino que se trancou na geladeira* é um dos temas centrais.

O inovador é que, como esse espaço se encontra em um tempo futuro de uma Civilização Brasileira, a linguagem e a maneira como essa sociedade (que certamente continua dando errado) é apresentada acompanha seu tempo. Várias palavras são grafadas de forma distinta, como se a nossa civilização já tivesse passado por inúmeros novos Acordos Ortográficos; a estrutura social, em que impera certo absurdo, é diferente da atual por sua constituição e novos setores – mas, sem dúvida, ainda mantém muitas semelhanças com a organização que hoje se apresenta. Em certos momentos, essa construção torna-se truncada, quase ininteligível, como se verá adiante.

O absurdo e a ironia imperam absolutos e o único riso possível é o de desdém e de amargor. O par vem acompanhado e bem representado por neologismos que traduzem com maestria os horrores daquela sociedade (ou dessa sociedade?): política, poderes, educação, religião... Após sofrer várias decepções e ter a identidade negada pelo narrador – que insiste em chamá-lo de “o menino”,

assim, entre aspas, por toda a obra –, o personagem se depara com o seu último desapontamento: a menina por quem é apaixonado, que anteriormente tinha pretensões religiosas, fica com seu melhor amigo. O menino resolve, então, se isolar, depois de perceber sua inaptidão para o convívio com o privado e com uma estrutura violenta como a do Estado que então se apresenta.

Depois do isolamento, sua nova habitação passa a ser uma geladeira, e, paradoxalmente, o lugar frio que o acolhe é comparado ao útero materno. Ali, todas as suas necessidades são supridas a partir de uma tecnologia avançada que ele mesmo projeta. A geladeira, que o isola do mundo, passa a ser o instrumento que media sua relação com o outro, o melhor meio que o menino encontra para ter contato com ele. Passa a ser sua mediação com a realidade externa e constitui-se como um bom exemplo sobre a incapacidade humana de comunicação e intervenção. Uma triste metáfora do mundo contemporâneo, cercado de novas e rápidas técnicas, que afastam ao invés de agregar; de sistemas burocráticos, que dificultam e atravancam a vida dos cidadãos; de relações amorosas que perturbam e põem medo, em vez de serem favoráveis à felicidade humana.

Em *O menino que se trancou na geladeira* há alguns aspectos muito específicos que tornam a obra única – para o bem ou para o mal. Uma marca distintiva entre esta obra e *Subúrbio* é a que se refere à criação na linguagem. Essa é uma característica que as distancia, mas que condiz com a visão pessimista de Fernando Bonassi sobre a realidade sócio-histórica em que estamos inseridos. As invenções linguísticas propostas pelo autor, por vezes ampliam o sentido e a imagem que o mesmo deseja criar, mas, por vezes, dão complexidade exagerada ao texto.

Analisemos alguns pontos. *Influenza* e *Kulpa*, a título de exemplo, tornaram-se dois tipos de doença. A primeira, com um nome idêntico ao da gripe, permite que se infira seu significado pelo contexto. A expressão está sempre aplicada a episódio em que há o favorecimento ilícito de sujeitos graças a suas posições privilegiadas. *Influenza*, simplesmente, de influência. Embora a expressão seja apenas uma realocação do termo com nova simbologia e grafia ligeiramente alterada, funciona bem como inovação e índice de ironia dentro do texto. O mesmo ocorre com *Kulpa*, que “era uma doença qualquer”, mas que, quando descrita, revela tratar-se do mesmo sentimento de responsabilidade que se cultiva diariamente no

convívio social: “(A Kulpa) Não chegava a matar, nem chegava a feder, mas podia fazer com que um Rico desse uma mão para um Imprensado no Meio (não há menção na literatura crítica de qualquer caso de Rico dar mão a Pobre)” (BONASSI, 2004, p. 25).

Há outros casos, porém, em que o que se pretendia inovador, falha. Perde-se a mão. Um exemplo é quando o estilo musical bossa nova é transformado em “música Bosta Noiva” (p. 109), sem um motivo aparente para a agressividade – a paródia é perceptível, mas o riso não parece funcionar. Contudo, a conclusão mais concreta a que se pode chegar sobre a criação linguística em *O menino...* é que o autor experimenta um trabalho escamoteado de metalinguagem. Isso porque a todo o tempo em que testa novas combinações e expressões, mesmo que elas não sejam tão felizes ou acertadas, o autor conduz a uma reflexão sobre o ato de escrever, sobre a possibilidade de inovar e sobre a potência de seu próprio texto como experiência estética e de vida, pois a cada neologismo ou experimento de linguagem, obriga o leitor a repensar significados e a escrita como convenção. O que importa, de fato, é perceber a matéria humana – já tão desumana – apresentada no texto. E o próprio texto reafirma esse compromisso, vez que “O que adianta realizar algo engenhoso se ficamos trancados por dentro das metalinguagens de nós mesmos?” (BONASSI, 2004, p. 130).

Apesar de ter sua porcentagem de humor, não convencional, vale ressaltar, a narrativa se autointitula um romance-reportagem. Não é de se surpreender que o autor vá, em mais uma obra, brincar com os limites e expansões do gênero. Nesta, objeto de investigação deste capítulo, não é diferente. Rildo Cosson, em um breve artigo que trata de novos parâmetros e leituras de outras obras do gênero romance reportagem, posteriores ao seu período áureo, de maior produção, na época da ditadura, elenca algumas características deste tipo de texto. As duas marcas mais preponderantes são a denúncia social e a mistura de jornalismo e literatura (2002, p. 25). Estariam essas premissas ancorando a estrutura de *O menino...*?

Para a discussão da transgressão dos limites dos gêneros literários, que já foi realizada sucintamente em outro momento desta investigação, pode-se realizar uma nova incursão sobre a obra de Bonassi se levarmos em consideração alguns fatores. O romance-reportagem tem como base, em partes, o trabalho com a realidade. A denúncia social a que se pretende e essa mescla entre o texto

informativo e ficcional têm como função moldar um texto que, outrora, serviu em favor da “[...] resistência ao arbítrio do regime ditatorial” (COSSON, 2002, p. 25). Na contemporaneidade, entretanto, não há um contexto semelhante de repressão e censura como o que operava na década de 1960 – ao menos, não em tese ou nos mesmos parâmetros.

É verdade, no entanto, que sequer o cenário construído na narrativa de Fernando Bonassi corresponda, literalmente, a um ambiente que o Brasil, de fato, já tenha vivido. Um Brasil, aliás, não é Brasil: é a futura Civilização Brasileira, descrita depois de uma guerra civil. O autor brinca ao extrapolar o limite de inventividade, de ficção, esperado de um romance-reportagem, pautado em uma realidade vivida, uma ficção mais “pé no chão”, se pudermos denominá-la dessa forma e, quando projeta o tempo da narração, acaba se aproximando de uma alegoria. A narrativa parte da história do menino, mas toca em assuntos que atingem o cotidiano e a vida de todo sujeito que vive a mesma vida que o protagonista ou que tenha condições de vida semelhantes à sua. Cabe aqui, a transcrição de um trecho da fala de Davi Arrigucci Jr. que, em 1979, discutia as intersecções de jornalismo, realismo e alegoria

É um romance apoiado na mediação da reportagem, e é um romance alegórico, que através de um fato específico tende a aludir a uma situação mais geral – o quadro geral da violência – por meio de um segmento social. Ele escolhe um determinado caso típico, ou que para ele aparentemente é típico, dentro da situação da realidade brasileira, e tenta aludir com isso a uma totalidade de coisas que não é aquele fato específico. Então, é um romance alegórico, baseado na reportagem (ARRIGUCCI JR., 1979, p. 80).

O crítico tece essas considerações sobre a obra de José Louzeiro, mas as mesmas afirmações cabem para a obra de Fernando Bonassi. Neste romance a história da criança se torna o pontapé para, no texto, falar dos abusos de uma sociedade desigual e, no subtexto, criticar a realidade contemporânea do Brasil.

O romance-reportagem foi considerado, por algum tempo, um fenômeno de época²⁷. Como dito anteriormente, para denunciar os males e os abusos do período ditatorial, um período de exceção. Não seria curiosa a criação de

²⁷ Já há uma visão distinta acerca do gênero. Na produção literária do Brasil vislumbram-se alguns textos, mais recentes, que podem ser interpretados por esse viés. Os de mais destaque são, sem dúvidas, *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins e *Estação Carandiru* (1999), de Drauzio Varella. Mas outras obras podem ser citadas como as de autoria de Caco Barcellos, *Rota 66* (1992) e *Abusado – o dono do Morro Santa Marta* (2003).

uma obra que se intitula como um romance-reportagem em um momento de *relativa* calma histórica? Vale lembrar que a referida obra foi publicada no ano de 2004, não havia qualquer crise política ou econômica, por exemplo. O que a narração futurista precisava denunciar? Mais de dez anos se passaram desde sua publicação e, se há algo passível de afirmação, é de que o cenário brasileiro continua necessitando das mesmas mudanças que se infere a partir da leitura da obra. O cenário distópico traçado por Fernando Bonassi em sua ficção já tem forma na realidade, como a matéria de um vulcão, que ferve sem nos darmos conta. Em sua latência, cresce embaixo de nossos olhos, sem termos a capacidade de detectá-lo e tratá-lo a tempo. Possivelmente, porque, assim como a lava, essa realidade só preocupa quando passa a queimar e causar destruição.

Dois aspectos formais são utilizados em *O menino...* na tentativa de depositar em suas linhas uma credibilidade de “realidade”. Um deles é a autointitulação do texto como um romance-reportagem. Além de tentar atrelar a obra a um gênero da literatura verdade, o autor cria, em seu enredo, uma distopia – outra maneira de retratar a realidade, por meio das críticas ao sistema e às convenções.

A distopia, ou antiutopia, retrata (ou projeta) uma sociedade bem distante daquela detalhadamente imaginada por Thomas More – um (não) lugar onde não há guerra nem desigualdade e tudo consta em uma ordem. O principal tom dessa filosofia na literatura é, em linhas gerais, pessimista. O texto distópico tratará de apresentar uma sociedade supercontrolada por um governo autoritário e de elite. Seu corpo social coletivo é alienado e subjugado, sua estrutura temporal está aportada no futuro. O texto pode ter um tom irônico e, geralmente, costuma carregar uma marca de advertência, vez que a distopia nada mais é do que uma intensificação dos comportamentos reprováveis já desenvolvidos por uma sociedade. Presta-se, portanto, a projetar como os impasses morais dos seres humanos seriam tratados ou resolvidos no futuro. Mais que um exercício imaginativo, a distopia na literatura tem caráter impiedosamente reflexivo.

Nesse sentido, as distopias funcionam como um instrumento para a análise do corpo social e “[...] ocupam lugar de destaque na luta pela *desbarbarização dos laços sociais na atualidade*” (HILÁRIO, 2013, p. 213, grifos do autor). Não é sem motivos, portanto, que as obras literárias produzidas nesse âmbito ainda hoje reverberem, mesmo após considerável tempo desde suas publicações. Os nomes de maior peso citados quando o assunto é distopia são os notáveis

Admirável Mundo Novo e *1984*, de Aldous Huxley e George Orwell, respectivamente. Quando o território é delimitado à contemporaneidade, o número de exemplos encolhe, mas é possível citar a trilogia *Jogos Vorazes*, de Suzanne Collins, e a saga *Divergente*, da, também americana, Veronica Roth, a título de ilustração. Se o recorte for mais limitado e a restrição for o espaço da produção literária contemporânea e brasileira, os números caem consideravelmente, tanto em venda quanto em publicação. Os nomes ao lado do texto de Fernando Bonassi serão ainda mais raros e escassos²⁸.

Quanto à estrutura formal, da mesma maneira que articula a estrutura formal de *Subúrbio*, a construção de *O menino que se trancou na geladeira* está apoiada em divisões e momentos. As quatro partes em que a obra é dividida são bem destacadas e desiguais em extensão. Explico: os capítulos da obra, bem maiores quando comparados aos do livro anteriormente analisado, estão intitulados, em fonte grande e em negrito. Levam, respectivamente, os seguintes dizeres: “Primeira parte: A. G. (antes da geladeira)”; “Parte do meio: P. M. (Um novo conceito em refrigerador de última geração brota do Deserto)”; “Segunda Parte: D. G. (Depois da Geladeira)” e, finalmente, “D. F. Depois do fim (*a pedido, ou imposição, dos editores*)”. Frente aos títulos curiosos, vale a pena pousar um olhar metuculoso sobre todos.

A primeira parte da obra vai tratar de expor a sociedade da Civilização Brasileira, com todas as suas desordens e estratos sociais. É a fatia reservada à ambientação da obra, em que se tem contato com a superestrutura da sociedade – sua cultura, poderes políticos, crenças e comportamentos que beiram o absurdo. É notável que essa parte, como se observará adiante, é a que se destina à crítica dessa mesma sociedade. Podemos, tendo em conta os grandes temas de cada sessão do texto, inferir sentidos para as siglas arranjadas pelo autor.

Um dos setores sociais analisados no capítulo inaugural da obra de Bonassi é a igreja. Alvo de crítica em mais de um momento e em mais de um texto – o mesmo *Subúrbio* tem um capítulo reservado ao esdrúxulo episódio de uma testemunha de Jeová pregando a palavra de Deus ao velho – uma possível ironia é

²⁸ Cito dois exemplos localizados em uma breve pesquisa sobre esse tipo de publicação: um deles é *Supernova – O encantador de flechas* (2013), do jovem autor Renan Carvalho, que foi publicado pela Editora Novo Conceito. Outro texto distópico recentemente publicado é *Cyber Brasiliana* (2010), de Richard Guedes, pela Tarja Editorial.

percebida na violação semântica ocorrida em A. G.. A cronologia do *Anno Domini*, utilizada hoje amplamente por todo o mundo, foi um feito católico e o marco dessa nova era cronológica que é o mesmo do catolicismo: Jesus Cristo. Pode-se deduzir que a troca de Cristo por Geladeira é simbólica em mais de um sentido. Em primeiro lugar, a narração banaliza e profana as relações religiosas no cenário futurístico que ela mesma cria, vez que, nesse contexto, a importância da figura messiânica é substituída por um eletrodoméstico – que vai ter sua relevância dentro da narrativa.

Em decorrência dessa constatação, pode-se chegar a uma segunda conclusão: nesta sociedade doente, a qual o menino tenta se adaptar, o capital e o poder aquisitivo são mais importantes do que quaisquer rituais. Agamben, aliás, já fez essa afirmação há algum tempo: “Deus não morreu. Ele se tornou Dinheiro”²⁹. A essa altura, vale reiterar que o autor passou certo tempo na Alemanha, usufruindo de uma bolsa para criação artística e que, supõe-se deve conhecer um pouco da língua desse país. Talvez até saiba que, lá, AG é uma sigla comum, proveniente da palavra *Aktiengesellschaft*. Seu significado é semelhante à sigla brasileira S/A, de sociedade anônima, ou LTDA, de sociedade limitada, ambas pertencentes ao ramo empresarial. Essa interpretação secundária reitera uma ideia de destaque dados ao capital comercial dentro da obra de Fernando Bonassi.

E, se tomarmos essas deduções como verdadeiras, também se chega à conclusão de que essa ressignificação da sigla condiz com o teor do capítulo, em que a descrição da Civilização Brasileira fará qualquer leitor acreditar que o dinheiro já corrompeu todos os sujeitos que habitam esse espaço.

A segunda parte de *O menino...* apresenta uma nova etapa da narrativa. Depois da decepção última, com a menina por quem se apaixona, Milâine, e após agredi-la, o protagonista se afasta da comunidade que o hostilizou por toda a infância. É nesse momento que o menino cria um ambiente para si e uma identidade, vez que passa a ser o “Menino Trancado”. O interior de uma geladeira, que se tornou um aparato tecnológico de ponta, é seu lar e seu instrumento de mediação com a sociedade. A geladeira, também, tem um núcleo de vigilância realizado por câmeras. Em certa altura da nova fase narrativa, o menino passa a obter reconhecimento da mesma sociedade que o expurgava, graças à sua

²⁹ **Deus não morreu. Ele tornou-se Dinheiro.** Entrevista concedida à Peppe Salvà. Produção: RagusaNews. Acesso em: jan. 2016. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/noticias/512966-giorgio-agamben>>

engenhoca. O instrumento passa a ocupar o papel de provedora de segurança, a partir de seu circuito de câmeras. Ironicamente, desse modo, infere-se que a criação do menino se sobressai em relação às forças de segurança do Estado, em sua função de provimento de segurança e bem estar da sociedade.

Assim, pensamento semelhante pode ser aplicado quanto ao significado que P. M., na abertura do segundo capítulo, pode adquirir. Além de designar a Parte do Meio, pode, ainda, designar a representação estatal de nossas forças de segurança: a Polícia Militar. Quando se depara com as grandes letras, antes de se ler as inscrições abaixo da sigla, essa é associação que o leitor realiza. Da forma que acontece à A. G., P. M. também é passível de ressignificação.

Essa parte é encerrada apressadamente. A sensação é de que a narração tenha optado por um ritmo diferente do que era tratado até ali porque, após tanta brutalidade, não valha a pena dizer muita coisa. O narrador se apressa a finalizar os *plots* que nasceram no decorrer da história e a atar possíveis pontas soltas da narrativa. E assim termina, quando o menino e Milâine reatam: “Com o amor de sua vida a pontapés, ele a pediu em casamento, bateu muito nela e foram felizes para sempre. Uma felicidade obrigatória, mesquinha, insuportável, terrível e opressora” (BONASSI, 2004, p. 209). A esse final suspeito, segue a palavra “fim”, marcadas em letras maiores. A impressão de vácuo com o súbito encerramento é inevitável.

E, para compreender a última sigla³⁰, D. F., deve-se pensar em uma instância fora do texto – mas tão capaz de modificá-lo quanto seu criador. Os editores responsáveis pela revisão do texto devem ter ficado com a mesma impressão (ou, aqui, ao pensar de tal modo, cai-se, inocentemente, no jogo paratextual frequentemente proposto por Fernando Bonassi). Isso porque as poucas páginas que se seguem ao final do segundo capítulo funcionam com um final mais completo para a obra. Mais detalhado, mais cuidadoso em encerrar, a contento, a narrativa. É possível imaginar os editores fazendo a recomendação ao autor: é

³⁰ Um dos sentidos encontrado para sigla foi, curiosamente, o de *demonstrativo financeiro*. Este significado suposto para a sigla não corresponde ao tema desenvolvido nas últimas páginas de *O menino*, como no caso dos dois capítulos anteriores mas, se se acredita nas inscrições “(a pedido, ou imposição, dos editores)”, podemos sugerir que o aceite, ou não, dos pedidos de uma comissão editorial pudessem afetar negativamente e de forma direta o seu D. F.. Outra significação para a sigla é a de Distrito Federal, sede do poder político brasileiro: e assim, a crítica funciona de forma semelhante ao que acontece com P.M.. Fica a critério de cada leitor, no entanto, a interpretação das pistas desse texto e do jogo instaurado por Fernando Bonassi.

preciso um desfecho mais adequado, Bonassi! Ou, é possível acreditar que Fernando Bonassi desafie essa outra esfera, tão poderosa e com tanta influência sobre os textos. Se não houve qualquer pedido de reformulação do texto, o escritor paulistano já se adianta e, assim, cria um riso em seu leitor primeiro, o editor, e nos leitores que entram em contato com a obra depois de publicada. A inscrição que explicita um hipotético pedido ou a imposição de mudanças no texto não deixa de ser outra forma de sátira, desta vez, com as questões editoriais e mercadológicas do ramo literário. Porque corporifica, em texto, essa comarca que grande parte do leitorado comum ignora.

A disposição interna do texto de *O menino que se trancou na geladeira* continua fracionada. A setorização maior que faz entre os capítulos da obra não impede o autor de continuar os dividindo. Não são delimitações tão explícitas, com numeração de capítulos, mas espaçamentos entre parágrafos que diferenciam uma quebra de assunto. De fato, é um recurso que apresenta sua utilidade na composição do texto, já que este trata de inúmeros assuntos, que transitam rapidamente de um para o outro. O narrador perpassa a Civilização Brasileira conforme acompanha o desenrolar da vida do menino. Assemelha-se a uma das câmeras usadas pelo menino, na segunda parte da obra. *O menino que se trancou na geladeira* confirma, igualmente, o flerte do autor com a arte cinematográfica. A propósito, a analogia parece eficiente se se percebe que a construção da narrativa é feita pela imagem dos vários âmbitos da sociedade. Aqui, também, o esquema narrativo é o mesmo da obra anteriormente analisada e mantêm-se uma narração em terceira pessoa, que colabora com o silenciamento de todos os personagens.

Apenas o trabalho que realiza com as divisões de sua obra já concede vários elementos de análise e de comparação. O espaço de *Subúrbio* era restrito a poucas cenas com referenciais explícitos do bairro e abordava mais um modo de vida periférico – pagamento de contas, saque de aposentadoria, problemas com o sistema de saúde... – do que problemas pontuais da vida social e urbana. *O menino que se trancou na geladeira* reserva uma parte considerável de seu desenvolvimento para retratar o ambiente em que os fatos se (des)enrolam. Isso se deve, principalmente, ao fato de que, neste livro, o imbricamento entre os conflitos do protagonista e a exposição dos problemas sociais é mais evidente. Na obra anterior, algumas inferências podem ser realizadas, como a relação entre o mundo

contemporâneo e a violência dos sujeitos, por exemplo. Em *O menino*, no entanto, essas questões aparecem simultaneamente e indissociáveis.

Como referido, a obra divide-se em quatro capítulos, mas em dois momentos fundamentais. O melhor trabalho de criação concretiza-se em sua primeira parte. Nela há um descrever de um grande espaço – maior que o subúrbio de outrora – em que há a apresentação de toda uma sociedade e suas instâncias. É possível divisar nesse começo desde o sistema de saúde até o sistema penitenciário – quando do nascimento do menino e da prisão de seu pai, por exemplo. Cada página de texto traz muitas referências sobre o espaço citadino e como a burocracia estatal o organiza. Esses assuntos se ramificam em outros nas páginas seguintes e, daí, vem a dificuldade de uma síntese rápida e consistente sobre a obra: pela construção narrativa, assemelhando-se a um fractal.

Um trecho que pode ilustrar essa gama de temas é o que fala sobre o ingresso do pai do menino na universidade. A transcrição de um trecho curto talvez não demonstre tanto essa variedade, mas a longa é tampouco viável, pois muitos dos setores sociais que a narrativa cria são retomados em siglas, como se vê a seguir:

Através de uma MCP (Medida Cautelar Provisória) instituíram-se as UFs (Universidades de Formação), onde a nova classe (Imprensados no Meio) preparava-se para convencer os outros (especialmente os Novos Pobres, ou simplesmente Pobres) de que era melhor deixar o dito pelo não dito quando se tratava das decisões do Governo Nacional [...] Nessas instituições, não bastava um bom projeto de crescimento ou prova de admissão limpinha e bem resolvida na cabeça. Ali também era necessária uma certa referida... 'influenza' na indicação. O pai do referido... 'menino', ex-Soldado Pobre sem Educação, reformado de medalhas, com estilhaços de granada no cérebro, estudara para Apresentador de Nível Médio na referida Academia, mediante pressão e bolsa do exército, agora a soldo do Governo Nacional dos Ricos, 'el definitivo', designado desde o primeiro momento apenas como Governo Nacional (BONASSI, 2004, p. 22-23).

Política, educação, desigualdade social, segurança, corrupção, jogos de poder, violência e outros temas podem ser absorvidos nessas poucas linhas. No entanto, continua-se a perceber, como em outros textos do paulistano, que o cenário, mesmo futuro e distópico, continua apartado em dois lados, diametralmente opostos, que vivenciam experiências também muito distintas. Entre esses lados, subsiste uma pressão desestabilizadora, vez que “os ricos tendem a se tornar ainda mais ricos, desfrutando as oportunidades disponibilizadas pela ampliação dos

mercados, enquanto os mais pobres afundam na miséria, destituídos de sistemas de proteção social” (BAUMAN, 2009, p. 08).

Não à toa a “Guerra Civil da Civilização Brasileira” era travada entre “[...] os Ricos sem Governo (que) haviam se isolado nas montanhas, onde sofriam ataques constantes e de todos os lados por parte dos Soldados Pobres Sem Educação” (BONASSI, 2004, p. 20) entre os quais, assinala a narrativa, “[...] havia como que uma obrigação moral de ser valente e rumar sem armas para os picos distantes, dia e noite fortemente guardados por sentinelas contratados de metralhadora, onde jamais chegariam” (p. 20). O esforço do texto é construir uma metáfora para expressar a luta de classes, em que aos pobres coubesse uma bravura quase irracional, um limbo do qual não saem, e aos ricos, a barreira de proteção intransponível proporcionada pelo dinheiro.

A saga do protagonista principia com o seu nascimento. O atendimento realizado no hospital público para o qual a mãe do protagonista se encaminha dificilmente poderia ser pior. No sistema público de saúde a problemática é a falta de dinheiro e humanidade, um dado que confere com a realidade cotidiana do Brasil. Em trabalho de parto, na recepção do hospital, “[...] já meio abaixada de dor e de vontade de expulsá-lo” (BONASSI, 2004, p. 13), a mãe recebe um tratamento que em nada condiz com o ideário de um atendimento de saúde: “[...] simplesmente a enfiaram num corredor/enfermaria e lhe arrancaram o aterrorizado bebezinho a facadas!” (p. 13). No tocante à saúde, o que acontece na narrativa é um genocídio autorizado pelo estado. Os socialmente vulneráveis estão desassistidos por todos os lados. O procedimento era o seguinte: “[...] prescrevia-se um remédio e mandava-se o doente para casa, mesmo que o mesmo caísse na calçada ou numa emboscada de uma caçada policial” (p. 14).

Daí provém algumas das dificuldades com que o protagonista terá de lidar ao longo de toda a narrativa, como a insegurança generalizada e o corpo mutilado. Na sequência da narrativa, sua mãe se vê sozinha, com a prisão do pai do menino que, em poucos lances narrativos, está órfão. Nesse ínterim, pode-se compreender o funcionamento cínico da Civilização Brasileira, em seus vários espaços. Em autor não despende de muito espaço no texto para demonstrar como as relações institucionais encontram-se corrompidas. Essas explicações ficam a cargo das fusões, neologismos, absurdos, quebras de expectativa e sátiras que

emprega durante todo o texto. Quando vai, por exemplo, exibir a composição da sociedade, é bem didático

Por essa época, o Governo Nacional havia instituído três tipos de cestas básicas, um para cada uma das três classes sociais estipuladas pelo Governo Nacional: 'A', para os Ricos, cujas cestas vinham cheias de guloseimas e bebidas importadas; 'B', para os Pobres, uma cesta praticamente vazia de aminoácidos; e a cesta 'C', para os INM, aqueles que se encontravam "Imprensados no Meio", grávida de promessas mirabolantes. (BONASSI, 2004, p. 17).

É interessante notar como o emaranhado da cidade está bem representado na linguagem que o autor constrói nessa obra. Aqui, não nos referimos ao seu trabalho com os neologismos estrambólicos, mas sim à multiplicidade de áreas e constructos – físicos, interpessoais e sociais – apresentados e criticados em estalos em cada página. Por vezes, uma mesma lauda de texto critica a postura de religiosos hipócritas, o departamento de assistência social do estado, o sistema de saúde, o casamento como instituição, a insegurança dos sujeitos... as desaprovações do sistema, como um todo, jorram da obra.

Nas vezes em que é preciso ter a igreja como assunto, por exemplo, o narrador não poupa ironia. Em um dos momentos em que a narração expõe as dificuldades do menino em se relacionar com essa sociedade apodrecida, pode-se ler que "[...] seitas cathólycas não ajudavam o menino a compreender aquela mistificação civil chamada 'sociedade'" (BONASSI, 2004, p. 49). Em outro lance, refere-se às crianças que excluem o menino como "ganguês de pirralhos cathólytos", deixando claro que em *O menino que se trancou na geladeira* religião não é sinônimo de qualidade.

A educação tampouco é poupada. As alfinetadas estão distribuídas desde a composição do currículo da educação básica, que na obra é denominado como CUM (Currículo Mestre) – ao Ministério da Educação, transfigurado em *Monastério* da Educação, uma sugestão, talvez, à falta de rebeldia ou a postura retrógrada de quem coordena esse segmento, já que a imagem faz pensar em um colegiado de monges na coordenação do setor. A ironia é mais percebida quando se vê a disposição do texto: até o governo cede às pressões da indústria e é esse fator que o faz dar novas diretrizes à educação: "Pressionado pelo hipermercado gráfico e papeleiro, o Governo Nacional tinha ordenado ao Monastério da Educação que se *enfiasse no CUM* (Currículo Mestre) as disciplinas TIPPT I, II e III (as famosas

‘Teorias Impressas em Papel do Plano Teórico’)” (BONASSI, 2004, p. 24, grifo nosso). Aqui, a crítica vem pela clara alusão à expressão “enfiar no cu”, definição acertada para tratar a relação pouco respeitosa do Estado com a educação.

Além da crítica à educação, que aceita as ordens passivamente, o trecho evidencia outros dois fatores que dizem respeito ao espaço representado em *O menino*. O primeiro, e que se encontra em evidência, é de que o Estado, em uma sociedade capitalista, governa em função das grandes empresas, orbita em torno do fluxo de capital. Em segundo lugar, uma tônica que é reiterada em todo o texto, é de que o funcionamento de todas as questões é guiado pelo Plano Teórico. Esse seria algum tipo de documento ou diretriz, mas o fato é que, como se evidencia em seu próprio nome, ele não atinge a prática. Se a alcançasse, as barbaridades da Civilização Brasileira não aconteceriam, pode-se imaginar: mas, então, *O menino que se trancou na geladeira* não seria um texto distópico e o espaço retratado poderia se assemelhar à Ilha de Utopia, retratada por Thomas More.

As altas hierarquias do setor de ensino tampouco escapam da mira da narrativa. Os pós-doutores, por exemplo, são personagens que despontam com maior destaque na segunda parte da obra, mas, mesmo assim, constituem peças importantes para apresentar esse outro âmbito de um espaço social, físico e político. A fim de contextualização, os docentes são sempre aproximados à classe dos despachantes. São retratados como seres dados mais à burocracia, à arrogância e ao tráfico de influência. Mas vale destacar que são células sociais expatriadas pelo Governo dos Ricos, afinal, o grupo responsável pelo conhecimento científico da Civilização é mais temido e insubordinado e isso espanta qualquer governo autoritário. Sobre os pós-doutores, diz-se que

Ou porque se conformassem em corporações paralisantes dentro da burocracia das Academias, entretendo-as de aposentadorias escandalosas; [...] ou porque haviam enchido o saco do Governo Nacional com os discursos irados de suas teses de Ph.D. Nota 10 obtidas na calada das bibliotecas e por “influenza” dos inimigos; ou simplesmente porque fossem *Dandíys Flanadores Sausserianos*, esses intelectuais devagavam livremente a esmo, esmolando, esnobando, arranhando, beliscando, passando a mão mesmo ou mesmo até abordando com algumas inconveniências éticas (BONASSI, 2004, p. 107, grifo do autor)

Não há qualquer setor da sociedade que se livre das acusações e julgamentos em *O menino que se trancou na geladeira*. Para toda a definição que a narrativa apresenta, cabe ao leitor o pensamento de que “seria cômico, se não fosse

trágico”, pois ainda que a exibição desses espaços seja feita de forma carregada e caótica, há várias semelhanças perceptíveis entre o espaço distópico pensado por Fernando Bonassi há mais de dez anos e a realidade atual do Brasil. Por fim, a narrativa se apresenta de forma semelhante à fisionomia da cidade, que surge fragmentada, retalhada – “A cidade que parece distante aparece num emaranhado difícil de ser apreendido, quase impossível de ser capturado” (CARLOS, 2007, p. 11) -, bem como o texto produzido pelo paulistano.

Essa cidade é fruto de processos intensos de modernização, atravessados por um forte fluxo de imagens e capital financeiro, que expõe a população citadina a um jogo difícil de ser apreendido. Uma característica apontada na literatura de Bonassi, que é fruto dessas condições das grandes cidades contemporâneas, é a insegurança. Bauman, no princípio do texto “Medo e Confiança na Cidade”, do livro homônimo, tenta traçar o caminho pelo qual a sociedade contemporânea andou nos últimos tempos. Baseado nos posicionamentos de Castel, o autor crê que o primeiro erro tenha sido acreditar que era possível, por meio de gastos e investimentos, estar completamente seguros. Passou-se, ainda, a romper os laços comunitários que propiciavam alguma sensação de pertencimento e segurança. Isso tudo porque se acreditou que, para além desses laços, estaria uma liberdade que compensaria o risco e o medo. Em uma análise da Europa, Castel, retomado nas palavras de Bauman, afirma que esse cenário se firmou depois de dois acontecimentos: primeiro, a

‘supervalorização’ (supervalorisation) do indivíduo liberado das restrições impostas pela densa rede de vínculos sociais. A segunda, que vem logo depois da primeira, consiste na fragilidade e vulnerabilidade sem precedentes desse mesmo indivíduo, agora desprovido da proteção que os antigos vínculos lhe garantiam (BAUMAN, 2009, p. 16-17).

Em *O menino que se trancou na geladeira* presencia-se a inquietação da criança desde o ventre da mãe e se, mesmo os embriões são capazes de sentir essa pressão na contemporaneidade, o que dizer do estado de sua mãe, pai e de qualquer outro sujeito formado, que já atua na vida da cidade? O trecho que retrata essa passagem, a propósito, é um dos mais sensíveis da obra. Eis:

Desde que nascera, esse que por ora chamaremos de... “menino” sentira um tremor generalizado. Bebezinho, pelado e sozinho, não podia saber que parte de tal vibração vinha da natureza mesma das coisas daquele mundo [...] O que esse... “menino”, no entanto e mesmo sendo um bebezinho, sabia muito bem é que havia sim um tremor que era próprio dele. Uma tensão no epicentro. Uma vibração na traqueia. Uma insegurança nos ossos. Uma vontade de chorar por nada. (BONASSI, 2004, p. 11)

Ao que parece, a sugestão é a de que nesses tempos até os fetos, antes de saírem do ventre materno, já estão sujeitos aos males de uma sociedade acelerada e cada vez mais individualista. A representação do indivíduo contemporâneo em nada destoa, portanto, do que observamos em *Subúrbio*, vez que a insegurança, a solidão e o ensimesmar-se dos sujeitos – bem como as consequências dessas posturas – são muito semelhantes. A narrativa sublinha que “[...] parte de tal vibração vinha da natureza mesma das coisas daquele mundo” (BONASSI, 2004, p. 11).

Tal discussão permeia, igualmente, um dos eixos da literatura do autor paulistano e dessa investigação: a violência. É consenso que o ritmo das cidades, o ritmo imposto por uma estrutura capitalista, mercantil e excludente, afeta todas as camadas do convívio social e da alma humana. Quem não padece com a segregação social, sofre com o medo de perder, de morrer, medo do desconhecido e do inadministrável, como aponta Zygmunt Bauman, em *Medo Líquido* (2008), já que “[...] estamos todos em perigo, e todos somos perigosos uns para os outros” (p. 128). A intranquilidade desse cenário transtorna a vida e as relações dos sujeitos e é possível afirmar, nesse contexto de vulnerabilidade, que toda dor é física. Basta atentarmos para os dados publicados anualmente pela Organização Mundial de Saúde (OMS), em que as taxas de distúrbios mentais e transtornos de ansiedade crescem progressivamente³¹.

A insegurança que envolve todo o tempo/espço, também, está representada no trabalho com a linguagem. Além das expressões e neologismos que são reinterpretados, que não têm mais seus sentidos originais, a indefinição atinge a identidade dos personagens e dos locais. Desde o princípio da obra, o

³¹ Destaco a “Pesquisa Mundial sobre Saúde Mental”, promovida pela OMS, e em parte financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Os dados apontam que, na região metropolitana de São Paulo, a taxa de transtornos mentais é de cerca de 30%, número que coloca a grande metrópole como a cidade com o maior índice do mundo. Os dados estão no portal da fundação. Disponível em: <http://agencia.fapesp.br/grande_sao_paulo_tem_alta_prevalencia_de_transtornos_mentais/15215/>. Acesso em: mar. 2016.

protagonista é referido como “o... ‘menino’”, indicando certa precariedade de sua identidade, sobre a certeza de sua posição no mundo. Como se o sujeito a que a narrativa se volta não fosse relevante o suficiente para ser identificado por um nome – ao contrário, vale lembrar, de outro jovem da literatura de Bonassi, o menino Naldinho. Mesmo ao bandido não se negou identidade porque, aventa-se, ele fez valer sua voz por meio de sua contravenção e rebeldia.

Relação similar ocorre no espaço da obra, quando a narrativa tenta demonstrar que mesmo o chão em que se pisa pode não ser tão estável quanto parece e, para isso, além de grafar *solo* da mesma forma como fará com o protagonista ao largo da narrativa, cria uma imagem de instabilidade que, em termos de metáfora, se aplica bem à realidade que o menino vivenciará ao sair do ventre da mãe: “O fundo mais estável do planeta que habitava estava se mexendo como um caldeirão de molho à bolonhesa grosso, fervendo sem controle; que abaixo deste... “solo” onde se pisava com toda a força, existia apenas uma bola de fogo que se renovava como a garganta ferida puxa catarros renitentes...” (BONASSI, 2004, p. 11). Coincidentemente, é a mesma metáfora usada por Marshall Berman, em sua leitura sobre o *Manifesto Comunista*, quando afirma que “[...] o cenário mundial em que eles (proletários) supostamente desempenhariam seus papéis se desintegrou e se metamorfoseou em algo irreconhecível, surreal, uma construção móvel que se agita e muda de forma sob os pés dos autores” (BERMAN, 1986, p. 90).

A pressão exercida contra os personagens da obra de Fernando Bonassi pode, sim, ser considerada uma espécie de violência. Isso porque é perceptível quão fragilizados tornam-se os laços humanos entre os protagonistas, mesmo sem “uma razão aparente”. É da mesma forma que, na sociedade, os indivíduos são pressionados e se sentem em risco: por uma força e um poder invisíveis. O *menino* representa essa fragilidade com maior pungência quando abrange o olhar que volta ao espaço. Se em *Subúrbio* a exibição da decadência desses elos interpessoais era demonstrada em um *locus* restrito (velho/velha), agora se verifica, em todo o enredo desenhado pelas tintas pessimistas de Bonassi que, ao futuro intensificado e hipotético, está reservado a total deterioração das relações humanas – caso a humanidade persista no caminho que vem traçando.

As adversidades não são restritas ao protagonista. Sua mãe e pai pertenciam a uma parte da Civilização Brasileira mais abastada, mas decaíram de classe, foram realocados em novos lugares sociais, tornaram-se “sujeira”, “obstáculo

para a apropriada ‘organização do ambiente’”, como diz Bauman (1998, p. 17). O narrador registra a humilhação do instante: “Ninguém punia o descenso de classe, mas os olhares que esses caídos recebiam dificultavam sua humilhante movimentação para baixo” (BONASSI, 2004, p. 18).

Pouco após seu nascimento, sua mãe viu-se sozinha e “Como toda prole, aquela criança era realmente um problema definitivo sério para a mãe (desemprego, despesas, solidão no casamento) e para ela mesma (míyedo de escuro, dores de ouvido, dentes, cólicas, sarampo e sapinho)” (BONASSI, 2004, p. 43). A mulher, no entanto, não tinha rotas de fuga como a utilizada pelo menino, quando de suas decepções, e arrumou os meios que pode, pois “[...] é fato que o fundo do poço promove a humilhação necessária para a tomada de decisões novas, transformadoras e inadequadas, em consonância com as más condições oferecidas pelo realismo” (p. 43). Nesse trecho tem-se um bom exemplo da transgressão de linguagem a que se propôs Fernando Bonassi em *O menino que se trancou na geladeira*. Além da criação de neologismos e expressões irônicas para definir os espaços sociais e burocráticos, o autor faz amplo uso de palavras que poderiam ser consideradas equivocadas em determinadas partes do texto. Essa passagem é exemplar. A frase elenca algumas características aparentemente boas que se referem ao vocábulo “decisões”: novas e transformadoras. A essas duas, segue a última, “inadequadas”. A expectativa do leitor é de que a última adjetivação a surgir na ordem fosse a chave-de-ouro, para que se encerrasse a ideia com uma progressão de qualidades. Entretanto, aparece aí, um adjetivo que rompe com o padrão seguido. Essa quebra de expectativa obriga a leitor a ressignificar a ideia que vinha construindo sobre a exposição do narrador, e quase a dá-lo razão, vez que atitudes tomadas quando se chega ao fim do poço, realmente, têm alta possibilidade de serem inadequadas – como corrobora o texto, mais a frente, ao indicar seu novo emprego.

A narrativa retoma a todo o tempo as circunstâncias ruins vividas pelas camadas pobres e dos Imprensados No Meio. E, nesse cenário, a opção da mulher e mãe, “[...] operando com a obra de uma criança pendurada em seu lombo, aceitou tornar-se PE, Prostituta Espiritualista” (BONASSI, 2004, p. 43), uma espécie de acompanhante. Cabe revelar que depois de sua decisão as referências à mãe do menino passam a ser grafadas como a sua: a mãe do... “menino” torna-se a... “mãe” do... “menino”, como se a personagem tivesse abandonado sua identidade.

O destino do pai do menino, que tinha indícios de algum pequeno sucesso, se mostra falho e decaí tão rápido quanto o de sua esposa, que fazia parte da subclasse “R/SRC” (“Rico/Super-Rico Caído”). O pai do menino, em determinada passagem, questionou e criticou os planos do governo e da mídia, controlada pelo Estado. No mesmo instante foi detido e silenciado, contando apenas com a ajuda de seu “Advogado Honesto Lento” que, como a denominação pode indicar, pouco pôde fazer em seu favor. Ao sair da detenção, o homem havia se transmutado em Homem Taciturno, uma metáfora para os egressos do sistema penitenciário, que só exige mais ainda as condições desiguais e de preconceito da sociedade (da Civilização) Brasileira. Assim são definidos:

[...] espalhavam-se pelos becos centrais da cidadela, falando desagradavelmente com estátuas, postes e edificações em geral. Esses Taciturnos não conseguiam emprego nem mesmo numa recepção, pois não sabiam mais sorrir e faziam muito bem a barba, cortando-se e exibindo-se de escaras no rosto. (BONASSI, 2004, p. 27).

Novamente, a narração é feliz na criação. A imagem que, na narrativa, corresponde a um referente específico, desse homem que deixou de ser o mesmo depois da experiência da prisão, que se tornou abjeto, soturno, corresponde ao imaginário social construído para a figura do ex-detento, na realidade, fora da ficção, em que são vistos e tratados como sujeitos inaptos para o convívio e respeito humanos. Esses indivíduos, como a narrativa assinalou, não são taciturnos, *tornaram-se* taciturnos. Os sujeitos, no tempo-espaço na narrativa, estão todos entregues à própria sorte – com exceção do governo, formado pelos antigos Ricos Sem Governo, outra classe da imaginária Civilização Brasileira.

Deve-se salientar que a exposição da estrutura criada por Fernando Bonassi em *O menino que se trancou na geladeira* é um trabalho hercúleo e, aqui, ela está apresentada da maneira mais sucinta possível, primando pela manutenção do sentido da obra, para que seja possível, com as curtas explanações do enredo, realizar a análise dos pontos a que essa pesquisa se propôs.

Glauber Costa Fernandes, em sua dissertação de mestrado, observa bem a distinção que é preciso ser feita entre o espaço retratado na literatura do autor paulistano em contraposição a um espaço global. Sua afirmação sobre o trabalho literário de Bonassi vem ao encontro às hipóteses que essa investigação tem levantado, principalmente ao que se refere à condição da vida e da dignidade

humana em um grande centro de um país de condições semiperiféricas. Sobre esse espaço múltiplo e multifacetado, de exclusão, osmose e absorção simultâneas, Fernandes tece a seguinte nota:

Longe dos centros hegemônicos, nas “Américas latrinas”³², a ficção literária de Bonassi vai direto às consequências mais degradantes, não apenas da falta de assistência do Estado, mas principalmente da ausência de perspectivas, que desafiam umas vivências mais do que outras (FERNANDES, 2012, p. 33).

A amplitude espacial, em *O menino que se trancou na geladeira*, também abrange espaços sociais que não estavam representados em *Subúrbio*, como foi possível observar. Parece ser uma compreensão de que todo o constructo social representado na obra de 2004 é fundamental para a compreensão do esvaziamento do sujeito inserido nesse espaço projetado. Como se percebe a ligação entre o protagonista e essas instâncias, como essa relação tem muito pouco de proveitoso, para ambos os lados, assim se compreende, também, fora da ficção. As relações desenvolvidas em nossas instituições políticas, em nossos setores sociais, na educação, na religião, na família e afins têm colaborado muito pouco para o aprimoramento da nossa experiência humana. A disposição da obra de Bonassi diz muito sobre isso, uma vez que o mesmo afirma com veemência que a experiência humana ainda é muito infeliz³³.

3.2. A (IN)EXPERIÊNCIA HUMANA: VIOLÊNCIAS E SUBJETIVIDADES

O espaço percebido na obra de Fernando Bonassi estende tentáculos, abre leques e sugere discussões. Tem uma abrangência maior do que as linhas das descrições espaciais podem exibir. Até porque o estabelecimento da categoria do espaço na obra do autor não segue velhos padrões de descrição e objetividade. Enquanto espaço físico, ele beira à abstração. Sua descrição atende mais ao realismo subjetivo a que Karl Erik Schøllhammer (2013) faz referência em obra já citada neste trabalho. A experiência estética a que o autor submete seus leitores está impregnada de uma interpretação do espaço urbano, vestidas de ironia

³² Termo utilizado pelo autor Fernando Bonassi em miniconto publicado em *Passaporte*.

³³ **Entrevista com Fernando Bonassi**. Produção: Ricardo Pierocini. São Paulo: Produção independente, 2014. 35'12". Disponível em: <http://www.blogpretexto.com.br/entrevista-com-fernando-bonassi/>. Acesso em: 12 mar 2015.

que expressam uma subjetividade. O espaço na obra de Bonassi, por esse motivo, pode ser impreciso, como em *O menino que se trancou na geladeira*: tem-se um local em mente, que se cria graças às explicações acerca das instituições, mas não se pode vislumbrar um espaço com exatidão. Essa ambiguidade difusa nessa categoria, que foi analisada no tópico anterior, se dissemina pelos personagens e entre as entidades sociais. É como se a narrativa insinuasse, “mediante a rarefação e a imprecisão do espaço – que essas mesmas personagens e as relações entre elas são mais ou menos gerais [...], carentes, portanto, de significado histórico ou sociológico: de significado circunstancial” (LINS, 1976, p. 65).

O que pode se constatar dessa representação do espaço – por vezes confusa – é uma reflexividade do/no sujeito. As cidades são divididas fisicamente. Os indivíduos estão separados, simbolicamente, como um reflexo da cidade. Uma dialética permeia essa situação: ao mesmo tempo em que a cidade separa as pessoas, as mesmas pessoas alimentam esse processo de segregação. Nas narrativas contemporâneas percebe-se, com frequência, essa relação. O mesmo acontece com o sentimento incessante de insegurança. O espaço é inseguro, bem como os sujeitos que nele habitam. O espaço violento cria esses indivíduos? Ou indivíduos violentos criam esse espaço agressivo? Já não se sabe mais onde começa e termina cada processo e, em termos de análise literária, por vezes também é complicado apontar em que momento personagem e espaço se dissociam ou se conectam. Talvez o tópico anterior já possa ter apontado este caminho, mas é necessário tentar compreender melhor o reflexo da intrínseca ligação entre o social e o individual na estrutura da violência e das identidades silenciadas/silenciosas que surgem em *O menino que se trancou na geladeira*. Identidade, violência e silenciamento encontram-se concentrados nas discussões em torno do sujeito contemporâneo que, ao menos na literatura de Fernando Bonassi, é radicalmente atravessado pela realidade citadina.

Restringir o espaço social do Brasil para fazer essas interpretações é fundamental. Além do motivo óbvio de que essa é a limitação da presente pesquisa, o território brasileiro tem particularidades que tornam inviáveis comparações com países que têm vasta produção acerca da violência, por exemplo. Mesmo os nomes aqui utilizados para o embasamento teórico sobre o assunto, por serem majoritariamente europeus, são interpretados com muito cuidado para a reflexão sobre o caso brasileiro. É preciso sempre reconhecer nossas

particularidades. Nessa direção é que caminha Karl Erik Schøllhammer, ao levantar o nome de Ariel Dorfman, crítico e escritor chileno, para pensar a constituição do imaginário e da violência latino-americanos. A afirmação é a de que a “[...] violência tem sido a matéria própria da cultura latino-americana, sua verdadeira essência social e, em diferentes modalidades, o tema, o núcleo da sua literatura” (SCHØLLHAMMER, 2000, p. 237). Dorfman setoriza a temática da violência em quatro segmentos: violência vertical, mais ligada às questões físicas e de defesa da honra³⁴; violência horizontal, relacionada a primeira, expressa pela “violência intersubjetiva, individual e sempre na fronteira entre a solidão e da alienação do indivíduo na sociedade” (p. 237); violência de dimensão interior e psicológica, estampada na angústia e desespero injustificadas; e, finalmente, a “violência da representação na literatura e na arte modernista como um movimento transgressivo que possa produzir um efeito sobre o leitor comparável a uma experiência catártica de purificação das emoções por terror e piedade” (p. 238).

Em termos de figuração literária todas essas categorias operam de forma articulada na intenção de dar conta dessa experiência – de violência, anteriormente circunscrita a um espaço regional, com os *romances da terra*, da década de 1930, e agora ambientados majoritariamente no espaço citadino. De certa forma, os problemas de ordem social e espacial indicados em *O menino que se trancou na geladeira* fazem parte da projeção vertiginosa e ampliada de um processo de urbanização que começou na década de 1950 e 1960.

Para a leitura da violência nos moldes de *O menino que se trancou na geladeira* pode-se considerar todas as vertentes apontadas no texto de Schøllhammer. O estabelecimento da violência como defesa da honra está relacionado ao regionalismo e seu contexto particular, em que vigorava um esquema de sacrifício e vingança. Atualmente, a agressão física não está mais restrita ao ataque ao outro para a defesa de si, mas foi remanejada amplamente para o convívio social e, contraditoriamente, tem sido aplicada de forma cada vez mais irracional – seja em um assalto ou um conflito, em uma intervenção policial “para a manutenção da ordem” ou em uma discussão política, como se pode observar com

³⁴ A referência é muito específica a defesa da honra em um contexto de determinado tempo/espaço. A interpretação quanto a episódios de ofensa a honra, hoje, são julgados – ou deveriam ser – na forma da lei, pois há a tipificação estabelecida no Código Penal sobre os crimes contra a honra (calúnia, difamação e injúria, artigos 138, 139 e 140 do Código Penal, respectivamente).

maior frequência no cenário sócio-político brasileiro. Tornou-se um instrumento de organização social, e nas situações diárias, que testam o limite da resiliência humana. A raiva e a indignação que se amontoam no íntimo de cada um provêm da profunda falta de empatia com o próximo, no atendimento ruim na saúde, na discriminação da pele, da orientação sexual, da orientação ideológica, na coação burocrática e na humilhação a que se submetem os seres sociais e pela indiferença sofrida cotidianamente.

Desta maneira, a violência vertical pode ser compreendida como a conflagração dessas pressões, por meio de um contato físico agressivo e os exemplos na obra aqui analisada abundam. Um dos primeiros episódios deste tipo de brutalidade, já no início da obra, é quando do nascimento do menino. Constata-se a violência do Estado contra o setor da saúde pública e seus trabalhadores e, em uma espiral, a violência obstétrica desses contra a mãe do menino e contra o protagonista, posteriormente. Depois, ainda, quando o protagonista teve uma trajetória como relegado, agride a companheira, que é um pouco apagada da história. Quando a mãe do menino chega ao hospital para o parto, a cena que antecede o nascimento do menino, que estava prestes a ser talhado pela faca, é a do intervalo dos médicos do pronto socorro. A cena, que tem feição de ter sido retirada de um telejornal de estilo jornalístico polemizante, narra o desejo de melhores salários e mau atendimento dos funcionários. É quando o quadro descritivo do setor vai se delineando, com a evidência de que “havia muita ‘influenza’ no Governo Nacional, de forma que qualquer carniceiro podia almejar posições sem muita responsabilidade em vários postos da administração” (BONASSI, 2004, p. 13) e desponha a certeza das “interferências nos resultados dos Concursos Públicos, ‘influenziando’ indicações, tarefas e até mesmo o planejamento estratégico” (p. 14) que a esperança de qualquer atendimento de qualidade, acertadamente, desaparece do imaginário do leitor e da constituição da narrativa.

É nesse cenário que “[...] um grupo da estirpe dos médicos encontrava-se num intervalo do PS Público, quando dispunha de menos de cinco minutos cravados por sirenes insuportáveis para ingestão das doses de pão com manteiga” (p. 13). Os médicos têm condições adequadas de trabalho e a passagem, quando se agrupa as outras semelhantes, dispersas pela obra pode ser interpretada como uma crítica. Péssimas condições de trabalho não deixam de ser uma espécie de violência – com os trabalhadores, expostos a um estresse constante; aos usuários

da saúde pública, insuficientemente acolhidos. É nessa “[...] ocasião em que um Parteiro Concursado dentre eles teria usado na barriga na Mãe do... ‘menino’ o mesmo instrumento perfurocortante previamente mergulhado na margarina sem colesterol ruim” (p. 13). A situação absurda e intensificada na narrativa tem seu referencial alocado no real, vez que a violência obstétrica cometida contra toda sorte de mulheres, apesar de pouco problematizada, é uma realidade posta e dolorosa no Brasil³⁵.

O tema da violência contra a mulher, a propósito, é tônica recorrente na obra de Fernando Bonassi. Os personagens masculinos protagonizam não apenas as obras, como as agressões. Em *Subúrbio*, a velha e a menina são violentadas pelo homem. A menina é morta durante o estupro; a velha é agredida e humilhada regularmente. Em *O menino...*, além da violência propagada pelo Estado, a pouca idade do personagem colabora para que as violências por ele praticadas sejam “menores” ou disfarçadas, mas existentes, ainda assim. A título de exemplificação, em um momento do texto, o menino “[...] enciumado, tentando ajudá-la (Milâine) a se expressar melhor, terminara por *bater-lhe* entre as omoplatas quatro vezes, arremessando a distância uma louça muito empolada” (BONASSI, 2004, p. 100, grifos nossos). Outro exemplo é o momento do pedido de casamento, já citado nesse capítulo, em que o personagem “[...] bateu muito nela e foram felizes para sempre” (p. 209).

A violência contra o corpo aparece em alguns momentos da narrativa. Entretanto, o mais fundamental deles, porque está carregado de simbologia e é crucial para o enredo, é o momento em que o menino se depara com um refrigerador abandonado em um terreno baldio. Com muita naturalidade (ou banalidade?) se percebe que o equipamento abriga um corpo. A descrição do

³⁵ Ao que parece, o versículo bíblico do livro de Gênesis “com dor darás à luz filhos” tem sido amplificado pelas mãos de médicos e de profissionais da enfermagem. Em 2012, em decorrência da abertura de uma Comissão Parlamentar Mista de Inquérito, no Senado, para investigar a Violência contra a Mulher, um dos documentos apresentados para apreciação foi o relatório “Parirás com dor” elaborado pelo “Parto do Princípio”, grupo de mulheres usuárias do sistema público de saúde. Com cento e oitenta e oito laudas, o dossiê, além de conter, em seu início, fundamentação jurídica que reforça a validade dos direitos das mulheres de reprodução, concepção e assistência das mulheres, assusta pela crueldade dos relatos – há todo tipo de violência contra todo tipo de mulher por qualquer motivo. O documento está disponível em <http://www.senado.gov.br/comissoes/documentos/SSCEPI/DOC%20VCM%20367.pdf>.

25% das brasileiras afirmar já terem sofrido algum tipo de violência no momento do parto. Disponível em: <http://epoca.globo.com/vida/noticia/2015/07/violencia-obstetrica-1-em-cada-4-brasileiras-diz-ter-sofrido-abuso-no-parto.html>. Acesso em: mar. 2016.

narrador sobre o episódio e sobre a reação do menino é intrigante. Contraditoriamente, a geladeira, um instrumento que tem por finalidade conservar alimentos em baixa temperatura, é comparada ao acolhimento de um útero. O menino

Notou sim aquele cadáver conformado e lembrou diretamente do calor uterino, mais do que a Mãe que lhe dava sustentação, por precária que fosse. Sentiu uma profunda dor de estômago, como facada obstétrica. Recuperou-se a termo de perceber o que tanto lhe excitara as membranas dos tecidos mal costurados dos neurônios e do umbigo deformado: aquele corpo enrijecido a tudo se ajustava! (BONASSI, 2004, p. 79).

Neste momento, o texto dá a brecha que o leitor necessita para compreender título e o jogo narrativo da obra: não há nenhum lugar mais gélido do que a Civilização Brasileira, nem mesmo uma geladeira. Assim, qualquer ambiente que impeça o contato com esse espaço embrutecedor é mais agradável e acolhedor do que a vida em sociedade. Os indivíduos, gradativamente, se afastam uns dos outros, defasam sua capacidade de comunicação – único meio viável para a mediação de conflitos – e se encarceram em suas respectivas “geladeiras”.

A descrição do episódio não para aí e vale a pena sua transcrição completa

Era uma comunhão perfeita entre forma e conteúdo, latência e demência, casca e bagaço, justiça e liberdade. Via que as carnes vermelhas haviam se moldado à gaveta de frutas, que as brancas se conformavam à de leguminosas, que os cotovelos se encaixaram perfeitamente nos recipientes de ovos, que os miúdos expostos ficaram derramados nas gradinhas, que o sorriso desdentado se abria pendurado nos puxadores e a cabeça dormia serenamente entre as forminhas de congelador. Tal acolhimento e contenção por parte de um reles eletrodoméstico fora de uso encheu de júbilo singelo o coração do... ‘menino’ [...] Emocionado por isso o... ‘menino’ guardou o que via e percebia do que via para si. (BONASSI, 2004, p. 79-80).

Essa visão primeira foi o estímulo para a concepção da sua própria geladeira e seu afastamento desse espaço físico e social. O episódio, produto da agressão de um terceiro contra o homem esquartejado, não desencadeia no menino uma violência horizontal, pois o protagonista não se aliena ou afasta dos seus por conta do incidente. Em verdade, o adolescente sofre com essa solidão desde seu nascimento e posterior orfandade. A violência horizontalizada está impregnada em sua vivência desde sempre e essa é uma das grandes agressões que se pode

impingir a alguém. A brutalidade sistêmica que enfrenta, faz com que o estabelecimento da identidade do menino seja incerto por um longo período. E essa incerteza, como dito anteriormente, está marcada na forma como a narrativa grafa toda referência feita “ao...‘menino” – aí, então, a violência ou transgressão da linguagem operada em todo o texto, mas que aqui, indica a indeterminação da condição autônoma do indivíduo.

É interessante perceber que quando o menino constrói sua própria bolha de isolamento seu estatuto de sujeito se altera. O personagem deixa de ser chamado reiteradamente de “o... ‘menino” para, com letras maiúsculas, ser chamado de o Menino Trancado: “(Em tempo: o... ‘menino’, assim que tomara a decisão de partir para o DCRD, perdera misticamente as reticências e as aspas do seu nome, ganhando uma **Maiúscula** assertiva de um momento para o outro!)” (BONASSI, 2004, p. 109, grifos do autor). A identidade lhe é concedida a partir do momento em que ele deixa de ser agredido e pretensamente tem maior autoridade sobre seus atos frente ao temido “Sistema”. No entanto, sua situação continua tão fragilizada como anteriormente, vez que deixar de ser um arremedo de menino para ser um sujeito oprimido, trancado, não soa como uma troca ideal, um avanço.

A todas essas questões (nascimento traumático, orfandade, corpo mutilado, autoexílio, insegurança), une-se, ainda, o fator preponderante da idade do protagonista. O tempo da narrativa é impreciso, mas em todo o seu curso o menino é apontado como menino. Mesmo após sua saída da geladeira e seu relacionamento com Milâine, o protagonista não passa a ser chamado por qualquer denominação que indique um avanço no tempo grande o suficiente para que ele passasse a categoria de adulto. Esse é um fato que colabora em sua exclusão social, pois há impressão de que todas as crianças representadas na obra ocupam papéis secundários na vida social e, até, em suas próprias vidas. Estão frequentemente em segundo plano e a preocupação figurada no clichê “as crianças de hoje são o futuro de amanhã” está longe de ser genuína. E, para abusar dos clichês, se tudo se aprende pelo exemplo, várias outras Civilizações Brasileiras surgirão, tão infelizes quanto a retratada em *O menino que se trancou na geladeira*. Em verdade, essa situação de infância coadjuvante se repete já há muito tempo. René Girard recorda essa condição, que também carrega sua violência, em *La violencia y lo sagrado*, quando afirma que

En la mayoría de las sociedades primitivas, los niños y los adolescentes que todavía no han sido iniciados, tampoco pertenecen a la comunidad; sus derechos y sus deberes son casi inexistentes. Nos encontramos, de momento, con unas categorías exteriores o marginales que jamás pueden establecer con la comunidad unos vínculos análogos a los que establecen entre sí los miembros de ésta. (GIRARD, 1998, p. 20).

A exclusão de um saudável convívio social culmina em subjetividades cada vez mais ensimesmadas, horizontalmente violentadas. A legião de personagens de Fernando Bonassi é inominada porque é um coletivo de sujeitos-objetos.

Hannah Arendt, analisando outro contexto, no julgamento do nazi Eichmann, ao falar sobre a articulação de suas ideias em sua defesa, institui o conceito de *vazio do pensamento*. Os juízes atestavam que Eichmann os enchia de “conversa vazia”, ao que Arendt deu-lhes razão, ponderando: “[...] quanto mais se ouvia Eichmann, mas óbvio ficava que sua incapacidade de falar estava intimamente relacionada com sua incapacidade de *pensar*, ou seja, de pensar do ponto de vista de outra pessoa” (ARENDR, 1999, p. 62). Muito semelhante a postura que assumem os personagens de *O menino que se trancou na geladeira*. A maior crítica que o livro expressa talvez pare exatamente nessa questão. Os sujeitos sociais da contemporaneidade estão aptos a liquidar o outro, exterminá-lo, sem reflexão, pois esta inexistente e a alteridade incomoda, justamente, porque obriga o pensamento e o diálogo.

A única prospecção possível frente às peças que foram aqui apresentadas é um cenário de autoritarismo, pois esse sistema constitui no “empobrecimento dos atos políticos pela interrupção do diálogo” (TIBURI, 2015, posição 306 de 2758). Deve-se ressaltar que não há qualquer diálogo representado na obra em questão e que seu protagonista tinha “[...] ojeriza à aproximação de tudo em geral, especialmente dos seres humanos, (e isso) estava se configurando num modo de vida, num espécie de linguagem de gestos estranhos que ele executava repetidamente até que um ou outro entendesse” (BONASSI, 2004, p. 48).

Entende-se aqui, que a literatura de Fernando Bonassi é um lembrete de que a desigualdade existe, que a violência é um de seus frutos, e que estamos todos expostos a ela, mantendo um silêncio inútil e irresponsável. *O menino que se trancou na geladeira* evoca essa vulnerabilidade ao refletir sobre o sofrimento dos mais pobres. É uma obra que tenta dar conta da complexidade e dos paradoxos

que centros urbanos como São Paulo adquiriram em decorrência de um processo de imersão capitalista que atropelou quaisquer planejamentos. Se os lugares que se habitam dizem muito sobre quem os ocupa, *O menino...* é um grito surdo que clama pela reflexão sobre a utilização do espaço, sobre os laços humanos e a alteridade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A definição dicionarizada de *estilhaço* é dada da seguinte maneira: fragmento de qualquer objeto de pedra, madeira ou metal, quebrado ou projetado violentamente. A imagem cabe, de modo muito adequado, às reflexões desenvolvidas nessa investigação – seja pela qualidade de fragmentação, pela violência contida na ação de estilhaçar ou pela relação que consegue estabelecer com o conjunto da obra de Fernando Bonassi.

Dois são os modos de obtenção de um estilhaço: acidental e propositado. O acidente supõe a ação de forças que estão fora de nosso controle, invisíveis. A violência desse modo, por ser acidental, é mais sutil do que a ruptura que acontece propositadamente, mas não menos potente. O segundo modo, pode-se afirmar, contém uma intencionalidade que concede outra conotação ao ato. É como a velha, que estilhaça um vaso contra a cabeça do velho. Tem como premissa uma ação consciente. Depois dessa fratura, o que resta ao espectador dessa cena são os cacos: de um vaso, de uma relação, de humanidade.

Mais do que representar as diversas formas de violência que irrompem no/do espaço da cidade, os textos de Fernando Bonassi, principalmente os anteriormente esquadrihados, buscam refletir sobre a experiência e consciência humanas. Para realizar este trabalho foi necessário apoiar-se nas considerações de vários nomes, que se empenham na árdua tarefa de compreender o que acontece no aqui/agora. Nessa investigação, o estilhaço é a imagem por excelência: define formal e tematicamente o trabalho literário de Bonassi; caracteriza o trabalho da crítica do contemporâneo, em sua tarefa de interpretar os fragmentos de realidade impressos nas novíssimas artes; define a experiência humana, como matéria difusa, cortante e violentada. Triste, como reitera o autor.

Toda a produção científica que estuda a contemporaneidade é uma atividade de risco: novos fatos, novos olhares ou, no caso dos críticos de literatura, uma nova publicação, podem refutar ideias construídas ao longo de uma carreira. No entanto, todos nós, pesquisadores e produtores artísticos miram uma mesma direção. Todos procuram entender os processos que constituem os homens e mulheres e, por conseguinte, o corpo social que por todos é constituído.

Nesse sentido, um dos primeiros caminhos aqui percorridos foi o de compreensão das manifestações artísticas atuais. Recorreu-se a alguns dos nomes

que têm se dedicado à compreensão da arte contemporânea, para que suas considerações criassem uma base para as análises desenvolvidas nos capítulos posteriores. Parte considerável do primeiro capítulo foi reservada ao exame de alguns textos que procuraram refletir sobre a obra de Fernando Bonassi e suas principais marcas identitárias. O contato realizado com esse material foi importante para lançar luzes sobre a leitura posteriormente realizada nessa investigação.

A leitura inicial desse material crítico serviu para reiterar algumas certezas: a literatura contemporânea e, em especial, a produzida por Bonassi tem um ambiente por excelência, a cidade, e nela, o modo de relação é imperiosamente violento. A partir desse binômio, propôs-se a análise de *Subúrbio* e *O menino que se trancou na geladeira*. *Subúrbio* tenta trazer à baila a reflexão sobre sujeitos excluídos em diversas instâncias: a velha e a menina, por questões históricas relacionadas ao gênero e a faixa etária; o homem como trabalhador; todos como suburbanos. *O menino que se trancou na geladeira* versa sobre os erros de um espaço mais amplo, o organismo vivo da cidade, com todas suas injustiças, e a saga do jovem protagonista por um respiro de alívio.

Ao justapor os dois textos é possível perceber uma progressão de ambientação, que vai do micro ao macroespacial, e de silenciamento, que ocorre na mesma escala. Se em *Subúrbio* o diálogo entre o casal já era defasado o suficiente para ser adjetivado como *monossilábico*, em *O menino* percebe-se sua total ausência. A violência apresenta-se em diferentes formas, mas, a mais evidente delas é a do Estado, que fere seguidas vezes os direitos e a dignidade dos cidadãos, representados na figura dos familiares do menino. Percebe-se, novamente, uma confluência entre espaço e personagem: a violência dispersa e a sociedade falida geram sujeitos ensimesmados e embrutecidos.

É possível concluir que, ainda que os procedimentos estéticos e o espaço aparentemente sejam outros, não se pode afirmar que a realidade figurada em *O Menino...* seja distinta da anteriormente analisada e, mesmo que distópica e futurística, essa sociedade continua sendo um cenário semelhante ao representado pela literatura contemporânea.

O autor passou por um processo de reflexão intensa para a concepção de *O menino que se trancou na geladeira*. Afinal, após um hiato de um decênio e percebendo o escuro e o irracional que têm cercado nossa vivência, produziu um texto tão diferente em enredo, características formais e de linguagem.

Após dez anos assistindo ao fracasso de planos políticos e ideológicos, o texto ficcional de Fernando Bonassi mostrou-se como uma forma de (tentar) evidenciar o absurdo latente da realidade atual dos grandes centros urbanos. Sob este aspecto, a apreensão das atuais manifestações artísticas, aqui representadas pelos textos de Bonassi, pode ser uma maneira microscópica e subjetiva de captar a forma pela qual os indivíduos da sociedade constroem-se e são construídos e como, intrinsecamente, estão ligados pela rede que os abriga: a cidade.

REFERÊNCIAS

DO AUTOR

- BONASSI, Fernando. **100 Coisas**. São Paulo: Editora Angra, 1998. (minificção)
- _____. *100 histórias colhidas na rua*. São Paulo: Editora Scritta, 1996. (minificção)
- _____. *A boca no mundo: 100 crônicas de Fernando Bonassi*. Osasco: Novo Século Editora, 2007.
- _____. *A Incrível História de Naldinho: um bandidão ou um anjinho?* São Paulo: Geração Editorial, 2001. (infanto-juvenil)
- _____. *As Melhores Vibrações: um livro sobre sexo para homens e mulheres de todos os sexos*. São Paulo: Publifolha, 2002. (crônicas)
- _____. *Crimes Conjugais*. São Paulo: Editora Scritta, 1994. (romance)
- _____. *Declaração Universal do Moleque Invocado*. São Paulo: Cosac Naify, 2001. (infanto-juvenil)
- _____. *Diário da guerra de São Paulo*. São Paulo: Publifolha, 2007. (infanto-juvenil)
- _____. *Entre vida e morte: casos de polícia*. São Paulo: FTD, 2004. (contos, infanto-juvenil)
- _____. *Histórias Extraordinárias*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005. (literatura fantástica)
- _____. *Luxúria*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015. (romance)
- _____. *Montanha-russa*. São Paulo: Cosac Naify/Edições SESC SP, 2008. (infanto-juvenil)
- _____. *O Amor é Uma Dor Feliz*. São Paulo: Editora Moderna, 1997. (romance)
- _____. *O Amor em Chamas: pânico, horror e morte*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989. (contos)
- _____. *O Céu e o Fundo do Mar*. São Paulo: Geração Editorial, 1999. (novela)
- _____. *O menino que se trancou na geladeira*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2004. (romance)
- _____. *O pequeno fascista*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. (infanto-juvenil)
- _____. *Passaporte*. São Paulo: Cosac Naify, 2001. (minificção)
- _____. *Por um Beijo*. São Paulo: FTD, 2002. (infanto-juvenil)
- _____. *Prova Contrária*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003. (novela)

_____. *São Paulo/Brasil*. Belo Horizonte: Editora Dimensão, 2002; (contos, infanto-juvenil)

_____. *Subúrbio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006. (romance)

_____. *Tá Louco!* São Paulo: Editora Moderna, 1994. (infanto-juvenil)

_____. *Um Céu de Estrelas*. São Paulo: Siciliano, 1991. (romance)

_____; NAVAS, Victor. *Uma pátria que eu tenho*: monólogo teatral. São Paulo: Editora Spicione, 2011. (teatro)

_____. *Violência e paixão*. São Paulo: Editora Spicione, 2007. (contos)

SOBRE O AUTOR

CRUZ, Adélcio de Sousa. *Narrativas contemporâneas da violência*: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz. 2009. 228 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Mobilidades literárias: migração e trabalho. *Revista Ipotesi*. Juíz de Fora, v. 16, n. 1, p. 11-20, 2012.

DOMÍNGUEZ, Daniel Arrieta. Pobreza, desarraigo y denuncia en el grande São Paulo a través de la literatura contemporânea: tres ejemplos. In: HIDALGO, D. et al (org.). *Por un puñado de billetes. Narraciones e imágenes del dinero en las artes*. Madrid: Círculo Rojo Editorial, 2014. p. 95-110.

ESTEVES, Nathalia Costa. *Heróis em Trânsito*: narrativa juvenil brasileira contemporânea e construção de identidades. 2011. 148 f. Dissertação (Mestre em Estudos Literários). Universidade Estadual de Maringá, Maringá.

FERNANDES, Glauber Costa. *A realização de cidade na ficção literária de Fernando Bonassi*. 2012. 127 f. Dissertação (Mestre em Linguagens e Representações). Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus.

HOSSNE, Andrea Saad. Intimidade e corrosão: narradores e narrativas de uma memória (histórica) introjetada. *Revista Antares*. Caxias do Sul, vol. 7, nº 13, 2015.

LEHNEN, Leila. O retorno do Reprimido: Ditadura, Memória e Capital em *Prova Contrária*, de Fernando Bonassi. *Cadernos de Letras da UFF*. Rio de Janeiro, vol. 1, nº 33, p. 87-103, 2007.

_____. Suburban nightmares: the liminal spaces and bodies of Fernando Bonassi's *Subúrbio*. In: _____. *Citizenship and crisis in contemporary Brazilian literature*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

MATOS, Adriana Dória. *Flagrantes de rua: centros urbanos brasileiros e marginalidade nas crônicas de João do Rio e Fernando Bonassi*. 2007. 103 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

MELO, Wander. *Ficção-Passaporte para o século XXI*. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (org.). *Literatura/Política/Cultura: (1994-2004)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

PEREIRA, Eder Rodrigues. Espaço urbano e violência na narrativa brasileira contemporânea. *Línguas&Letras*. Cascavel, vol. 12, nº 22, 2011.

RAMOS, Mônica Miranda. *Os jogos narrativos e a violência da linguagem nas obras de Bonassi, Aquino, Moreira, Haneke e Von Trier*. 2006. 130 f. Dissertação. (Mestrado em Teoria da Literatura). Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

RESENDE, Flávia Almeida Vieira. *Literatura dramática de caráter político no Brasil atual: "O mercado de gozo" e "Apocalipse 1.11"*. 2013. 118 f. Dissertação. (Mestrado em Teoria da Literatura). Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SILVA, Maurício; COUTO, Rita (orgs.). *Fernando Bonassi: um escritor múltiplo*. São Paulo: Annablume, 2012.

ZENI, Bruno Gonçalves. *Fachada, sinuca e afasia: Alcântara Machado, João Antônio e Fernando Bonassi*. São Paulo, ficção no século XX. São Paulo: Serviço de Comunicação Social (FFLCH/USP), 2008.

Entrevistas

BONASSI, Fernando. Entrevista com o escritor Fernando Bonassi. *Cult: Revista Brasileira de Literatura*. n. 31, p. 04-11, fev., 2000. Entrevista concedida a Bruno Zeni.

BONASSI, Fernando. *Entrevista com Fernando Bonassi*. Entrevista concedida a Henry Bugalho, 2008. Disponível em: <http://www.revistasamizdat.com/2008/06/entrevista-com-fernando-bonassi.html>
Acesso em: 12 mar 2015.

BONASSI, Fernando. *O maior dos pecados*. Entrevista concedida a Daniel Benevides, 2016. Disponível em <<http://brasileiros.com.br/2016/02/o-maior-dos-pecados/>>. Acesso em: jan. 2016.

Entrevista com Fernando Bonassi. Produção: Ricardo Pierocini. São Paulo: Produção independente, 2014. 35min. Disponível em: <http://www.blogpretexto.com.br/entrevista-com-fernando-bonassi/>
Acesso em: 12 mar 2015.

GERAIS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Companhia das Letras: São Paulo, 1999.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Achados e Perdidos: ensaios de crítica*. São Paulo: Editora Polis, 1979.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e Medo na Cidade*. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009.

_____. *Medo Líquido*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

_____. *Modernidade Líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.

_____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelle Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: GRÜNNEWALD, José Lino. *A ideia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatii. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Organização Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antônio. *A Educação Pela Noite*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006

_____. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 6. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1980.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *A cidade*. São Paulo: Contexto, 2007.

CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. Tradução Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins, 2005.

COSSON, Rildo. Gênero, periferia e cânone: horizontes do romance-reportagem no Brasil. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, nº 17, p. 23-32, 2002.

COSTA PINTO, Manuel. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte; Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012.

DEBORD, GUY. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: _____. *Obras Completas*. Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

GIRARD, René. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.

HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. *Anuário de Literatura*. Florianópolis, v. 18, p. 201-215, 2013.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

MICHAUD, Yves. *A violência*. São Paulo: Ática, 1989.

NIGRO, Carlos Domingos. *(In)sustentabilidade urbana*. Curitiba: Editora Ibpex, 2007.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: a prosa brasileira contemporânea*. 1993. 230 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Instituto de Estudos da Linguagem. UNICAMP, Campinas.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

_____; FINAZZI-AGRÓ, Ettore (orgs.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

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

_____. *Ficção brasileira contemporânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder, et al (org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

TIBURI, Marcia. *Como conversar com um fascista*: reflexões sobre o cotidiano autoritário brasileiro. Rio de Janeiro: Record, 2015. Edição para e-book, versão Kindle.

ŽIŽEK, Slavoj. *Violência*: seis reflexões laterais. 1. ed. Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.