

RAQUEL MEDINA DIAS

**A IRRUPÇÃO DO CONTEMPORÂNEO
EM *VIOLÊNCIA E PAIXÃO*, DE
FERNANDO BONASSI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação – Mestrado em Letras/ Área de Concentração: Estudos Literários da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Campus de Três Lagoas, para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon

TRÊS LAGOAS - MS

JUNHO/2013

RAQUEL MEDINA DIAS

A IRRUPÇÃO DO CONTEMPORÂNEO EM *VIOLÊNCIA E PAIXÃO*, DE FERNANDO BONASSI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação – Mestrado em Letras/ Área de Concentração: Estudos Literários da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – *Campus* de Três Lagoas, para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon

COMISSÃO JULGADORA

Presidente e Orientador: Antonio Rodrigues Belon - UFMS/ Três Lagoas

2º Examinador: Prof. Dr. Sidney Barbosa – UnB/ Brasília

3º Examinador: Dr. Ricardo Magalhães Bulhões – UFMS/ Três Lagoas

1º Suplente: Prof. Dra. Kelcilene Grácia-Rodrigues– UFMS/ Três Lagoas

TRÊS LAGOAS - MS

JUNHO/2013

À minha família.

Gratidão

Palavra gratidão vem do latim *gratitudine*. Alguns dicionários a definem como qualidade do que é grato ou ainda reconhecimento, agradecimento por um benefício recebido. Essa palavra, aqui e para mim, traduz o sentimento que quero escrever para quem esteve ao meu lado, mesmo estando do outro lado e eu ausente.

Por isso, manifesto meu sentimento de gratidão para quem soube entender a lonjura e o tempo de tanta ausência, ainda sim, esteve ao meu lado, metafórica e literalmente em todas as oportunidades. Gratidão para quem me amou incondicionalmente, que nesta fase acadêmica, nos poucos dias de presença, na longa ausência que ocupou dias que viraram anos não deixou a lembrança e sentimento de afeto no esquecimento.

Nesse contexto da vida, lembro-me de uma pessoa que personifica esse amor incondicional, minha mãe. Ao seu lado, a sapiência observadora de meu pai. Homem de palavras breves e sábias. E registro aqui também minha gratidão aos meus irmãos de sangue e de ringue, pelo carinho nas mais diversas lutas.

Gratidão aos amigos de longa data, pela amizade que supera os quilômetros e o tempo. E os novos velhos amigos de tantas prosas regadas por cafés, narrativas e poesias e, além disso, muito apoio. Tantas pessoas passaram pela minha vida, tantas novas velhas pessoas. Algumas destas ficaram e ficarão sempre.

Gratidão ao responsável também por este trabalho, meu orientador e amigo professor Dr. Antonio Rodrigues Belon, cujo trabalho me serviu de inspiração desde a graduação, motivou-me a ingressar neste Programa de Mestrado em Letras, na área de concentração Estudo Literários, pelas veredas da pesquisa em literatura brasileira contemporânea.

Gratidão é que manifesto a todos, que de forma silenciosa ou mais escancarada me ajudaram. A todos os professores que fizeram parte da minha vida e amigos que contribuíram cada qual à sua maneira.

Gratidão – manifestação de humildade e de nobreza do ser humano. Hoje, neste contexto, sou humilde e nobre por estar carregada por esse sentimento.

Obrigada a todos.

Se não combate ou transforma o mundo que encara com espanto, essa literatura ao menos emite sinal de alerta.

(Bruno Zeni)

Porque, agora, vemos como em espelho, obscuramente; então veremos face a face. Agora, conheço em parte; então conhecerei como também sou conhecido.

(I Coríntios 13, 12)

RESUMO

DIAS, Raquel Medina. *A irrupção do contemporâneo em “Violência e paixão”, de Fernando Bonassi*. Três Lagoas: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2013. 100 f. Dissertação de Mestrado.

Este trabalho se propõe a analisar e a apontar os aspectos contemporâneos em *Violência e Paixão*, 2007, de Fernando Bonassi. As narrativas se apresentam marcadas pela violência nos temas, nas técnicas, nos recursos de elaboração, nas estruturas, na organização. A irrupção da arte visual na escrita – recursos gráficos, disposição dos textos, ilustrações contribui para a significação na arte literária. Investigar *Violência e Paixão*, pela contemporaneidade, implica em riscos, mas também na possibilidade de registrar o impacto configurado no tempo e no espaço de sua criação. Fernando Bonassi representa um perfil raro de um artista a viver de sua escrita. A presença desse escritor nas antologias é outro aspecto relevante.

Palavras-chave: Fernando Bonassi; Formas breves; Literatura Brasileira.

ABSTRACT

DIAS, Raquel Medina. *A irrupção do contemporâneo em Violência e Paixão, de Fernando Bonassi*. 2013, 100 f. Dissertation (Master in Letras) - Federal University of Mato Grosso do Sul / Três Lagoas Campus.

*This work aims to analyze and pinpoint the aspects in contemporary *Violência e Paixão*, 2007, Fernando Bonassi. The narratives present marred by violence in the themes, techniques, resources for development, the structures in the organization. The emergence of visual art writing - graphics, layout of text, graphics contributes to meaning in literary art. Investigate Violence and Passion, contemporaneity, involves risks, but also the ability to record the impact set in time and place of its creation. Fernando Bonassi represents a rare profile of an artist to live in your writing. The presence of this writer in anthologies is another important aspect.*

Keywords: *Fernando Bonassi; Brief forms; Brazilian Literature.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. O ESCRITOR E A OBRA : PROFISSÃO DA ARTE	14
1.1. Fernando Bonassi, profissão escritor.....	14
1.2. Nas antologias dos séculos XX para XXI.....	29
1.3. A irrupção da arte visual na escrita.....	33
1.4. Tendências das narrativas brasileiras contemporâneas.....	37
2. FORMAS BREVES: DISJUNÇÕES E CONJUNÇÕES	41
2.1. Do sertão à cidade: A representação narrativa na ficção contemporânea.....	41
2.1.1. O quem de dentro: abordagens sobre representação na narrativa.....	49
2.2. A polifonia nas formas breves.....	56
2.3. Considerações sobre as formas breves de <i>Violência e Paixão</i>	62
3. AS MARCAS DO CONTEMPORÂNEO: A CONFIGURAÇÃO DAS NARRATIVAS BREVES DE VIOLÊNCIA E PAIXÃO	68
3.1. Relatos na imediaticidade do tempo e espaço fragmentados	68
3.2. A paisagem da violência cotidiana.....	73
3.3. Pessoas, números, coisas num exercício	76
3.4. De personagem à pessoa na ficção.....	79
3.5. A história na ficção do nosso tempo	84
3.6. O realismo feroz das ruas e das pessoas	87
CONCLUSÕES	94
REFERÊNCIAS	96

INTRODUÇÃO

A irrupção do contemporâneo em Violência e Paixão, de Fernando Bonassi, é o título do trabalho. Para que a proposta do título não apresente nódoas de qualquer tipo de ambiguidade, torna-se pertinente e necessário analisarmos as palavras que o integra. Em seguida situarmos a proposta dessa colocação.

“A irrupção” aparece aqui como um substantivo bastante determinado. Convém resgatar a sua etimologia, o que ajudará a reforçar o sentido e a proposta de efeito da sua presença no nome do trabalho. O dicionário *Grande dicionário etimológico - prosódico da Língua Portuguesa*, (1968), de Silveira Bueno, fornece as seguintes acepções: “Irrupção: Entrada súbita, invasão” (SILVEIRA BUENO, 1968, p. 1995); palavra se origina do latim *irruptionem*. Nesse mesmo dicionário, esse substantivo na forma de verbo – Irromper – possui a seguinte acepção: “surgir, aparecer, surgir”. Já no dicionário de Língua Portuguesa, de Aurélio Buarque de Holanda (1999), “irrupção” significa “ato de irromper, invasão súbita e impetuosa.” (FERREIRA, 1999, p. 1140), e o verbo irromper aparece sob a seguinte acepção, entre outras (aqui se destaca a acepção que é pertinente ao trabalho): “Surgir, brotar com ímpeto, com violência; precipitar; arrojarse” (FERREIRA, 1999, p. 1140).

Seguindo a proposta inicial, agora convém situar a palavra “contemporâneo”, ainda no mesmo dicionário (último citado) encontra-se a seguinte acepção para a palavra: “Do lat. *Contemporaneu*. Adj. Que é o mesmo tempo, que vive na mesma época (particularmente À época que vivemos). S. M. 2. Indivíduo do mesmo tempo ou do nosso tempo.” (FERREIRA, 1999, p. 1117).

Violência e paixão é o título da obra em estudo. É oportuno informar que esse título faz referência a um filme italiano sob a direção de Luchino Visconti, sendo o título original “*Gruppo di Famiglia in un Interno*”, de 1974, e no Brasil é conhecido pelo título “Violência e Paixão”. A menção dessa obra cinematográfica, neste

trabalho, não tem objetivo de estabelecer algum tipo de comparação com a obra literária, mas um objetivo singular, o de registrar a referência que motiva o título da obra de Fernando Bonassi.

Ainda a respeito do título da obra, é conveniente buscar a origem das palavras “violência” e “paixão”. A primeira, segundo SILVEIRA BUENO (1968) tem sua origem do latim *violentu*, “que age com ímpeto; impetuoso.” (p. 2076), já a palavra “paixão”, ainda segundo o dicionário etimológico, é oriunda do latim, *passionem*, significa “sofrimento. Sentimento e amor violento” (SILVEIRA BUENO, 1968, p. 2826). No dicionário de FERREIRA (1999), aparece sob a acepção: “Paixão: 12: A expressão de sensibilidade ou entusiasmo do artista que se manifesta numa obra de arte; calor, emoção”. (FERREIRA, 1999, p. 1474).

À guisa dessas colocações, a irrupção – entrada súbita, invasão – do contemporâneo – do que é do nosso tempo, concepção de tempo numa perspectiva dialética - em *Violência e paixão* (2007) carrega no teor dessas palavras a significação fundamental pela qual se configura. A irrupção do contemporâneo sob a forma de violência e paixão.

No decorrer do trabalho as palavras “irrupção” e “irromper” serão bastante utilizadas, por isso é importante não perder de vista as acepções aqui apresentadas, pois elas se configuram nesse sentido de seus significados. Pensar no que é contemporâneo – como aquilo que é do nosso tempo – ou orientado pelo conceito de que o termo contemporâneo é a ideia de uma concepção de tempo que acompanha o homem (Belon, 2009) requer alguns desdobramentos.

Primeiro, é importante delinear os aspectos contemporâneos que irrompem a e na obra. Esses feitos se apresentam nas narrativas marcadas pela violência nos temas, nas técnicas, nos recursos de elaboração, nas estruturas e na organização. Além disso, outro traço marcante é a irrupção da arte visual na escrita – recursos gráficos, disposição dos textos.

Além disso, ainda no plano da narrativa, a mistura de gênero formando um único, violando-se um ao outro, configurando-se na irrupção da própria elaboração da escrita na escrita. É a representação da violência na técnica de elaboração e é

dessa violência entranhada na própria escrita que se configuram as narrativas de *Violência e paixão*.

Em *Violência e Paixão* a realidade é representada sob o ponto de vista do desempregado, da prostituta, do mendigo, pois eles são representados. São destes as vozes que irrompem a textura da narrativa. A fala não é terceirizada, mas é de quem vive *no* e *o* mundo narrado. Dessa forma, a irrupção do contemporâneo trata-se do que surge de dentro do espaço da narrativa: Os narradores estão dentro, falam de dentro. De onde se fala é o universo contemporâneo na ficção. Segue abaixo a figura que ilustra a ideia de irrupção tratada.

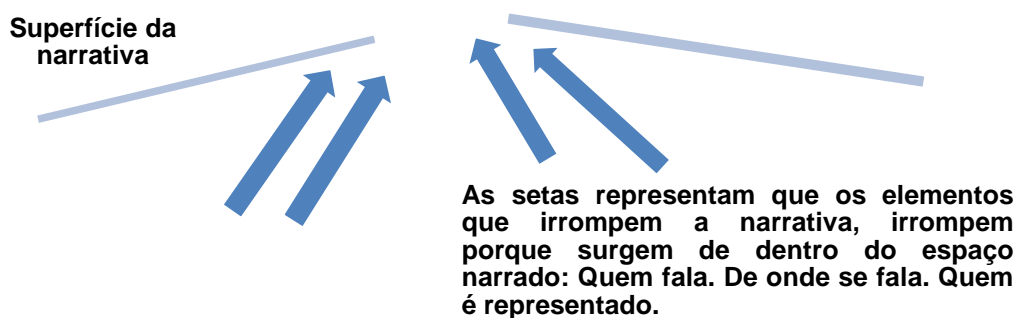


Figura 1: Ilustração gráfica sobre irrupção da textura narrativa

Este trabalho propõe analisar os aspectos contemporâneos que irrompem a obra *Violência e Paixão* (2007), de Fernando Bonassi. Pensar no que é contemporâneo na esfera social urbana apresentada e representada na ficção requer conjecturar acerca da realidade social, de onde nasce e acontece o movimento das relações humanas e materiais num espaço e num tempo.

Violência e Paixão (2007), de Fernando Bonassi, é uma obra que foi publicada em 2007, pela editora Scipione e que integra a coleção Escrita contemporânea. É uma obra composta por vinte e cinco narrativas. O universo da ficção realça o retrato de uma sociedade escondida atrás dos edifícios, dos altos muros edificados pelo capitalismo. O cenário são calçadas, as ruas, esquinas e bares das favelas. As personagens geralmente não têm nome, alcunhados de

“Desempregado”, “Gordo”, “Magro”, homens vivos e cadáveres. Através da sua caracterização e posturas dessas, que muitas vezes são percebidas através da fala e ação, já constituem um possível espaço onde passa a história.

O presente trabalho é constituído por três capítulos. No primeiro capítulo, destacaremos do perfil do artista contemporâneo tendo como referência Fernando Bonassi. A irrupção da arte visual na escrita também será destacada, desde as ilustrações na capa, até o interior do livro. Os recursos gráficos e disposição dos textos também serão estudados, com o objetivo de investigar como esses recursos contribuem para a significação na arte literária.

A presença da literatura de Fernando Bonassi em antologias será outro aspecto destacado, momento em que enfocaremos o trabalho e o objetivo dos organizadores na elaboração de uma obra dessa categoria. Em seguida, o trabalho se volta para as tendências das narrativas contemporâneas. Elencar algumas dessas tendências com ilustração de outras obras literárias, tendo como material subsidiário algumas antologias, é basicamente o foco desse tópico.

No segundo capítulo serão abordados alguns pressupostos teóricos sobre a narrativa brasileira desde a década de 1930, com foco, principalmente, na postura do narrador até a década de 1970. Além disso, será tratada sobre as formas das narrativas breves de *Violência e Paixão*, de Fernando Bonassi, acerca da sua configuração, bem como as técnicas de elaboração e estilo, além da organização da obra.

No terceiro capítulo, serão apresentadas as análises das narrativas, estas que têm como espaço o cenário urbano. Realista, pois representa e apresenta a realidade em tons de desencanto, com efeito das experiências humanas tingidas pela violência e formas de opressão.

Estudar uma obra contemporânea implica riscos, mas também a possibilidade de registrar o impacto que a obra causa no meio social que lhe é contemporâneo e que se configura em determinado tempo e espaço da sua criação. Este trabalho não propõe estabelecer valores ou algum tipo de classificação, senão, analisar e refletir sobre as possíveis possibilidades do alcance que a obra tem no cenário da ficção brasileira hoje.

1. O escritor e a obra: profissão da arte

1.1. Fernando Bonassi, profissão escritor

O perfil do escritor contemporâneo e sua aparente inserção no mercado são pontos que serão destacados neste item. Para discorrer sobre essas questões, o estudo terá como base as contribuições de Antonio Candido (2008); Angel Rama (1981) e Tânia Pellegrini, (1999).

Os pressupostos teóricos de Candido (2008) lembram a posição social do artista no meio, segundo ele, o social, elemento externo, é de importância devido ao seu papel na constituição da estrutura da obra. Ao artista é também atribuído um papel nessa constituição, o que leva a entender a composição da obra literária com resultado de fatores sociais. Sendo assim, para discorrer acerca da posição do artista no meio, bem como da obra, é importante considerar essas proposições.

As contribuições de Rama (1981) tratam da produtividade, da profissionalização do escritor e do mercado. Na penúltima década do século XX, o estudioso Angel Rama tratava desses tópicos, indícios do que viria a ser uma característica do escritor latino-americano contemporâneo. Estendemos essa visão ao artista da *Geração 90*¹, como Fernando Bonassi, por exemplo. Pellegrini (1999) também caminha sobre a profissionalização do escritor, e a tensão existente entre o mercado e o produtor literário que se vê dentro de um “sistema” impositivo.

É importante ressaltar que não se pretende fazer a realização de uma discussão aprofundada sobre o tema proposto, senão apontar reflexões imediatas a

¹ O escritor e crítico literário Nelson de Oliveira juntou sob a denominação “Geração 90” autores que produziram literatura na última década do século XX.

respeito da relação do escritor como profissão, e, conseqüentemente, sobre sua inserção no mercado de trabalho. Para tanto toma-se como base a produção de Fernando Bonassi.

Antes de entrar na discussão proposta, será apontada uma breve tomada biográfica do escritor Fernando Bonassi. Este artista é paulistano, nascido na Mooca, São Paulo, em 1962. É filho de operário. Coursou cinema na Escola de Comunicações e Artes – ECA, da USP. O talento desse escritor, cineasta e dramaturgo, levou-o à sua ascensão social, “coisa que no Brasil parece reservada a jogadores de futebol”² (RUFFATO, 2010).

Fernando Bonassi também é colunista da *Folha de S. Paulo*. Em seus textos procura dar tratamento literário aos fatos cotidianos, misturando informação e opinião. A ideia é que o cidadão paulistano identifique-se com as histórias e os personagens no que eles têm em comum na experiência cotidiana geral da cidade. Trata-se não apenas de fazer ficção a partir da realidade, mas de revelar o mundo simbólico que está por trás das maneiras de agir na vida urbana.

Em entrevista concedida ao *Jornal Plástico Bolha*³ Fernando Bonassi afirma que é escritor por vocação e que alimenta a alma e a família através da escrita. Escreve roteiro para cinema, escreve peças de teatro e romances. Dentre essas artes, o que prefere é escrever literatura. Essa proposição é bem nítida nas palavras do escritor:

E eu queria fazer algo no qual eu fosse absolutamente senhor de mim, como sou escrevendo livro. A literatura é exercício de homens e mulheres livres. Não tem patrão — você faz o que quer e com o que ou quem se quer... E, especialmente no Brasil, cinema é muito concentrado; são poucas pessoas que fazem, pessoas de tendência conservadora. É um cinema babaca, sem nenhuma ousadia. Se você pegar o cinema argentino ou mexicano, que são países próximos, eles estão fazendo coisas melhores. O cinema brasileiro é careta. Eu fiz doze filmes, tenho um currículo bacana, mas eu não respondo por nenhum deles — exceto “Os Matadores”, que foi meu primeiro roteiro. (BONASSI, 2008)

² Essas são as palavras que Ruffato (2010) utiliza quando fala, especificamente, da ascensão social de Fernando Bonassi.

³ Entrevistado por Andréa Carvalho Stark, “Vivendo de Literatura”, em 2008.

Para Fernando Bonassi, na literatura o artista pode escrever o que lhe convém, sem subordinação a terceiros, como ocorre no cinema, por exemplo. Esse artista faz da arte literária sua “arma” de denúncia social e de sustento. De acordo com Costa Pinto (2004), Fernando Bonassi nunca esconde sua intervenção autoral, suas mediações literárias e sua empatia moral, que manifesta através da captação das imagens suburbanas que apresentam as deformações impostas pela miséria material e moral. Tudo isso apresenta-se impregnado pela “náusea de quem testemunha uma situação revoltante e por uma tentativa de resgatar vestígios de lirismo nessas vivências massacradas” (COSTA PINTO, 2004, p. 140).

A profissionalização do artista enquanto escritor coloca-o em um embate: se por um lado ele quer ser o “senhor” do seu universo, por outro lado ele se vê de fato inserido num mercado, como lembra Pellegrini (1999, p. 171) “mesmo que sua atividade produtiva continue a ser artesanal e/ou “criativa”, o autor agora é, em definitivo, um produtor trabalhando para o mercado, o que lhe impõe conhecer e, mal ou bem, aceitar suas regras”.

Mais adiante a estudiosa ressalta o interesse do escritor em viver da sua arte e comenta sobre o impasse dessa questão: “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”. (PELLEGRINI, 1999, p. 171). Essa ausência de resolução do problema colocado advém, inclusive, de proposições que suscitam a preocupação com o valor da literatura em si, uma vez que nessa aparente inserção no mercado, passa a ser vista como produto.

Angel Rama (1981) também trata sobre a tensão entre a literatura e mercado e comenta acerca da produtividade e da profissionalização do escritor. O estudioso discute sobre a situação atual da produção literária no mercado e lembra uma questão que, segundo ele, nem mesmo os modernistas e os regionalistas conheceram: “a necessidade de assumir um regime de trabalho conforme o novo sistema”⁴. (RAMA, 1981, p. 93 – Tradução nossa). Além disso, Rama aponta

⁴ Texto original: “La necesidad de asumir un régimen de trabajo acorde con el nuevo sistema.”

algumas transformações na postura do profissional emergente na categoria de escritor quando comenta que:

Nem tudo são flores nessa nova instância: o escritor que tem se profissionalizado deixa para trás definitivamente tanto a ‘inquerida bohemia’ como a ‘inspiradora musa’, para quem devemos tantas geniais e fragmentárias improvisações que não tiveram sucessão, porque agora surge um produtor, a imagem de qualquer outro trabalhador da sociedade. Mais estritamente, ocupa dentro da sociedade um lugar semelhante ao de um empresário independente que coloca periodicamente produtos em um mercado de vendas.⁵ (RAMA, 1981, p. 93-94 – Tradução nossa)

O fato de essa profissionalização tornar o escritor um produtor *do e para o* mercado imprime-nos a ideia de o artista criar a mercê dos modismos da sociedade, – embora, em alguns casos isso seja realidade. A arte de Fernando Bonassi, por exemplo, busca revelar uma estética literária assustadora e leve ao mesmo tempo na sua maneira de abordar assuntos violentos. Ela vem com sangue, suor e sentimento, de quem vive intensamente, de quem sente, de quem vê o mundo e suas coisas, humanamente. Sem ser mascarada, surge com a substância do realismo impactante do mundo contemporâneo. Esse é o sentido que dá forma básica a esse conteúdo criado com técnica e sensibilidade.

O perfil de escritor-artista enquanto profissão não é uma modalidade emergente no escritor contemporâneo. Antonio Candido (2008) quando fala do reconhecimento da função do artista na sociedade (que ocorre quando corresponde a necessidades coletivas), destaca alguns episódios em que o artista se vê no seu papel enquanto artista profissional, atuando de acordo com a necessidade do meio:

Entre os tonga, grupo banto de Moçambique, existe o costume da louvação pública dos chefes. Em consequência, surge um tipo de louvador por assim dizer profissional, uma espécie de poeta palaciano: são os *mbongi*, ou “arautos”, como traduz Junod, que precedem os homens importantes, cantando poemas laudatórios, principalmente sobre a sua genealogia. É sem dúvida uma função social, que realça certos aspectos da estrutura e reforça o sistema de dominação, traduzindo-se pelos papéis atribuídos a tais arautos, peças essenciais da etiqueta dos Tonga, e que se diferenciam como grupo de artistas parasitários. (CANDIDO, 2008, p. 37).

⁵ Texto original: “No son todas flores en esta nueva instancia: el escritor que se há profesionalizado deja atrás definitivamente tanto la “inquerida bohemia” como la “inspiradora musa” a las que debimos tantas geniales y fragmentarias improvisaciones que no tuvieron sucesión, porque ahora diviene un produtor, a imagen de cualquier outro trabajador de la sociedade másestrictamene, ocupa dentro de la sociedad un lugar semejante al del empresário independente que coloca periodicamente objetos en un mercado de ventas.”

Com isso, é nítida a configuração do “artista profissional”, como uma prática que se ensaia em tempos anteriores ao nosso. Para reafirmar isso, tomamos outro exemplo ainda de Antonio Candido, quando comenta dos registros de Rivers em *The History of Melanesian Society*, 1914.

Este registra, nas ilhas de Banks, o costume das pessoas possuírem uma canção pessoal, que as distingue (se couber a expressão contraditória) como um brasão oral, e de que necessitam para serem bem recebidas além-túmulo pelos espíritos dos mortos. Entretanto, como nem todos são capazes de elaborar essas canções, intervêm indivíduos bem dotados, que tendem a especializar-se como compositores. As cantigas são encomendadas a eles mediante pagamento, parte adiantado, parte depois da tarefa pronta. (CANDIDO, 2008, p. 37).

Essa questão tendo como tema arte por encomenda e com valor de mercado já marcava presença na era primitiva, conforme o exemplo dado por Candido. Porém, pode-se confirmar que é no cenário contemporâneo que essa categoria é assumida pelo escritor no âmbito de sua inserção no mercado. (RAMA, 1981).

Em Guimarães Rosa (1984) há notórios indícios da criação artística no âmbito profissional, em que o artista é pago para criar. Segue um trecho que ilustra isso na narrativa “Cara – de – Bronze”: “**O vaqueiro Doím:** Ele não tem mereces. **O vaqueiro Cicica:** Não, isso, ter, tem. O homem é pago pra não conhecer sossego nenhum de ideia: pra estar sempre cantando modas novas, que carece de tirar de-juízo.” (ROSA, 1984, p. 84 – Grifos do original). Através das falas das personagens, percebe-se, inclusive, o questionamento do valor “mercatorial” do trabalho da produção artística – de um lado a falta de reconhecimento, de outro o reconhecimento como trabalho que merece remuneração - além da delineação do trabalho que o artista possui, que é com a imaginação e as palavras, “sossego nenhum de ideias”.

Nessa linha de pensamento, a notoriedade dessa profissão e todo seu contexto são refletidos nos textos literários, como vimos em Guimarães Rosa. Mais

adiante, diacronicamente, encontramos em Rubem Fonseca (1989) a presença desse tema. No conto “Intestino grosso”, que faz parte da obra *Feliz ano novo* (1989), a narrativa, sob forma de entrevista com um escritor, personagem denominada “Autor”, tem seu início marcado pela fala, em primeira pessoa, do entrevistador relatando seu contato com o Autor: “Telefonei para o Autor, marcando uma entrevista. Ele disse que sim, desde que fosse pago – ‘por palavra’.” (FONSECA, 1989, p. 163).

Para fortalecer mais esse reflexo do escritor profissional no próprio texto literário, é oportuno trazer também como exemplo a narrativa “Quem penso que sou”, que integra a obra *As melhores vibrações* (2002), de Fernando Bonassi. Nesse texto, o escritor coloca-se no papel de narrador do relato, narrador-personagem, que comenta sobre sua situação:

Meu nome é Bonassi, Fernando. (...). Trabalho todo dia, colhendo os trocos desses trocinhos literários que, por enquanto e até que o dono deste jornal me dê um pé na bunda, pagam as contas mínimas que faço comigo mesmo sem chegar a melhores resultados.” (BONASSI, 2002, p. 44-45).

Dessa forma, ocorre pensar a profissionalização do artista no âmbito da arte sobre encomenda como o que ocorre dentro do sistema capitalista com outros produtos. As obras mencionadas no parágrafo anterior tratam essa realidade. Porém, mais estritamente, não parece pertinente confundir a criação literária ou a literatura propriamente dita com o produto, o livro, que é comercializado. Essa é uma questão já discutida por críticos e, inclusive, por escritores como Autran Dourado⁶, por exemplo:

Acho que confundem literatura com o produto literário. O livro é um produto que pode ser comercializado e seu autor deve, certamente, participar dos lucros, pois vivemos numa sociedade capitalista e essa é a regra do jogo... (PELLEGRINI, 1999, p. 171)

Essa nota de Autran Dourado, transcrita por Tânia Pellegrini, esclarece a questão que surge da possível discordância que há quando é tratada a questão de

⁶ Entrevista de Autran Dourado para a *Revista Veja*. 08/12/1976, p. 3, transcrita por PELLEGRINI, 1999, p. 171, 1999.

produção literária *para e no* mercado, isto é, a confusão entre o produto e a criação, o que coloca em discussão, inclusive, o fazer da literatura e seu valor. O escritor alerta que é preciso diferenciar a literatura do seu produto, o livro. Discorrer acerca do fazer “literatura” implica pensar, para melhor entender, na “tríade” de Antonio Candido: escritor, obra, público, tendo em vista as relações destes.

Candido (2008) discorre sobre três aspectos que levam a refletir questões que fazem com que os elementos individuais do artista adquiram significado social. Ele elenca três critérios, o primeiro é a existência de necessidade de um agente individual que crie a obra; o segundo é o reconhecimento do artista, sendo que o destino da obra possui relação com essa circunstância e, por último, o estudioso elenca a utilização da obra pelo autor com veículo das suas aspirações individuais mais profundas. A partir disso é ponderado o fato de a obra de arte não estar condicionada ao que o público quer ou o que vai lhe agradar, antes ou durante a criação. O que é condicionado é sua recepção dentro do meio social, pois, obra, público, autor, são forças que agem umas sobre as outras, e a repercussão da obra depende da maneira de como é concebida pelo público.

Sendo resultado de aspiração individual e de condição social, o valor da obra de Fernando Bonassi vem do seu impacto imediato no meio social, por ser uma arte contemporânea. Esse impacto é sentido na medida em que percebemos que a obra não fica restrita num determinado meio ou ainda, não trata de uma temática restrita. Ricos e pobres; periferias e centros urbanos fazem igualmente parte da ficção de *Violência e Paixão*.

Por muitas vezes esses aspectos revelam o comprometimento do artista em manter uma proximidade entre a sociedade e o que é narrado na obra, possibilitando ao leitor uma leitura mais sensível e humana não do livro, propriamente, mas da realidade empírica, o fator social. Com isso, o escritor destaca-se no meio pela peculiaridade e do realismo tingido de violência social.

Escritor não é uma profissão que possa ser encontrado numa relação de profissões. Tampouco podemos afirmar a existência de um piso ou de um teto salarial para isso. O que se aproxima disso, mas ainda fica distante, é a presença de jornalistas, redatores e outras atuações no ramo da comunicação atuando nas

Letras. Contudo, regidos por uma escrita subordinada ao mercado. É frequente, por isso, aos artistas das letras (escritores) a atuação nessas áreas, o que mais os aproxima do universo da literatura. Isso se afirma quando atentamos ao perfil dos escritores contemporâneos, em específico, os da geração 90. Encontramos jornalistas como Marçal Aquino, Cíntia Moscovich, Carlos Ribeiro, Ademir Assunção, André Sant'Anna, Ronaldo Bressane; professores como Rubens Figueiredo e Altair Martins; publicitários como Marcelino Freire, que são exemplos a nos permitirem levantar a hipótese de que escrever ficção vem como uma função coadjuvante na vida da maioria dos escritores, apesar de essa função estar subjetivamente num plano principal na vida do artista. Antonio Candido (2008) fornece alguns exemplos sobre tema:

Nas sociedades modernas, a autonomia da arte permite atribuir a qualidade de artista mesmo a quem a pratique ao lado de outras atividades; assim é que um poeta que seja inspetor de alunos, como foi Alberto de Oliveira, ou médico, como Jorge de Lima, não confunde as esferas de atividade e é identificado socialmente pelo papel de maior relevo na situação considerada, funcionando não raro o de artista (são os casos citados) como apoio para o desempenho de outros e como eixo central da personalidade socialmente definida. Mas quando a própria arte não se dissocia com nitidez, o artista permanece mergulhado no sincretismo das funções. (CANDIDO, 2008, p. 37-38).

Bonassi parece ser um escritor com um perfil peculiar dentre os tantos escritores contemporâneos. Passa o dia a escrever textos para colunas de jornal; roteiros de teatro – a estes, busca dar um tratamento literário, ratificando sua função de artista no meio. Por outro lado, escreve contos, romances, ficção curta. Isso explica sua presença em diversas antologias literárias contemporâneas, com destaque no cenário da escrita contemporânea.

É um raro caso de escritor que se declara um escritor profissional. Isso se confirma quando atentamos ao seu rol de produção, sendo que, através de pesquisas de levantamento bibliográfico, encontramos uma explosão de produção de um escritor que estreou na literatura no final da penúltima década do século XX.

Seguem as obras, que são apresentadas por gêneros, obedecendo a uma ordem cronológica na sua categoria⁷:

Quadro 1: Relação de obras publicadas, até o momento, de Fernando Bonassi

Contos		
Obra	Editora	Ano
<i>O amor em chamas</i>	Estação Liberdade	1989
<i>100 histórias colhidas na rua</i>	Scritta	1996
<i>100 coisas</i>	Angra	2000
<i>Passaporte</i>	Cosac & Nayfy	2001
<i>As melhores vibrações</i>	Publifolha	2002
<i>São Paulo/ Brasil</i>	Dimensão	2002
<i>Entre vida e morte – casos de polícia</i>	FTD	2004

⁷ Esse levantamento bibliográfico da produção literária de Fernando Bonassi se deu em livrarias e em pesquisas na internet. Por isso, há grande possibilidade de que o autor tenha mais obras que não constam nessa relação.

<i>Histórias Extraordinárias</i>	Conrad	2005
<i>Centro nervosa</i>	Petrobras	2006
<i>Diário de Guerra de São Paulo</i>	Publifolha	2007
<i>Violência e Paixão</i>	Scipione	2007
Romances		

Obra	Editora	Ano
<i>Um céu de estrelas</i>	Moderna	1991
<i>Crimes conjugais</i>	Scritta	1994
<i>Subúrbio</i>	Scritta	1994
<i>O amor é uma dor feliz</i>	Moderna	1997
<i>25. 01. 04 o Dia Em Que São Paulo Parou a Festa dos 450 Anos da Cidade</i>	TV1 Editorial	2004
Novelas		

Obra	Editora	Ano
-------------	----------------	------------

<i>O céu e o fundo do mar</i>	Editorial	1999
<i>Prova contrária</i>	Objetiva	2003
Crônicas		

Obra	Editora	Ano
<i>A boca no mundo: 100 crônicas de Fernando Bonassi</i>	Novo século	2007
Poesia		

Obra	Editora	Ano
<i>Fibra ótica</i>	Massao Ohno	1987
Infanto-juvenil		

Obra	Editora	Ano
<i>Tá louco</i>	Moderna	1996
<i>Uma carta para Deus</i>	Formato	1998

<i>Vida da gente</i>	Formato	1999
<i>A incrível história de Naldinho: Um Bandidão ou um Anjinho</i>	Geração	2001
<i>O pequeno fascista (co-autoria com Daniel Bueno)</i>	Cosac & Naify	2001
<i>Por um beijo</i>	FTD	2002
<i>O menino que se trancou na geladeira</i>	Objetiva	2004
<i>Declaração de Direitos do Moleque Invocado</i>	Cosac & Naify	2005
<i>Filhos e cenas (co-autoria com Lívia Garcia-Roza)</i>	Callis	2006
<i>A menina que chorava que nem louca</i>	FTD	2008
<i>Montanha Russa</i>	Cosac & Naify	2009
<i>310 Perguntas Que Eu Nunca Fiz ao Meu Avô</i>	Positivo	2010
<i>Uma pátria que eu tenho – monólogo</i>	Scipione	2012

Nota-se que a produção literária de Fernando Bonassi é bastante ampla. São cinquenta e quatro produções, aqui elencadas, sendo trinta e cinco livros (contos, romances, novelas, literatura infanto-juvenil) e dezenove participações em

antologias, inclusive no exterior. Tudo isso, de acordo com os dados aqui levantados, foi publicado desde sua aparente estreia na literatura, ocorrida em 1987.

Fernando Bonassi cria um diálogo entre suas produções (literatura, teatro, televisão), isso se confirma em algumas de suas obras que são adaptadas ora para o teatro ora para o cinema e para televisão. Para exemplificar isso, citamos aqui a obra *Um céu de estrelas*⁸ (1991), que foi adaptada para o teatro dirigido por Lígia Cortez, em 1996 e, no mesmo ano, é novamente adaptada para o cinema, sob a direção de Tata Amaral. Outra obra sua que foi adaptada para o teatro é *Subúrbio* (1994). Ela teve seus direitos comprados pelo *Deutsches Schauspielhaus* de Hamburgo, na Alemanha, e estreou em 04/04/1998.

No cinema, Fernando Bonassi foi diretor e trabalhou como roteirista em filmes como “Os matadores”, “Castelo Rá-tim-Bum”, “Desmundo” e “Cazuza” e “Carandiru”, entre outros. Escreveu a minissérie “Carandiru – Outras histórias”, levada ao ar em 2005, com direção de Hector Babenco, mesmo diretor do filme Carandiru.

Sobre este último filme mencionado, durante a realização do trabalho de roteirização do filme Carandiru, Fernando Bonassi ministrou oficinas literárias para os presidiários da penitenciária Carandirú. E isso acabou refletindo em criações literárias⁹ de sua autoria. Esse tipo de tarefa enaltece o diálogo que este escritor faz com seu trabalho (cinema x literatura), resultando na amplitude da visibilidade que seu trabalho ganha no cenário das artes dessas modalidades.

É evidente que esses deslocamentos de categorias de atuação e diálogos destes contribuem para fortalecer a visibilidade que seu trabalho ganha no cenário contemporâneo da literatura brasileira e é explicado quando se observa sua presença no mercado editorial e o reconhecimento do trabalho do escritor por parte desse mesmo mercado. Isso se prova quando notamos a publicação das obras de Fernando Bonassi. A obra, *Subúrbio*, por exemplo, publicada no ano de 2003, pela editora Scritta e teve grande repercussão no meio social. No ano de 2006 foi (re) lançada pela editora Objetiva, doze anos após seu primeiro lançamento. Essa

⁸ O filme ganhou o Prêmio Especial do Júri no Festival de Biarritz, na França, em 1996. E para o teatro, Prêmio Melhor Texto de Jornada SESC de Teatro.

⁹ Este assunto será tratado no terceiro capítulo.

repercussão se dá pela existência da relação com o público, parte do sistema articulado (autor-obra-público) sem os quais a literatura não vive. (Candido, 2008).

Segue abaixo uma demonstração gráfica para ilustrar o percurso da produção de Fernando Bonassi (Figura 2). A proposta é apontar seu momento de maior produção no cenário da literatura brasileira.



Figura 2: Produção literária de Fernando Bonassi

Com base na ilustração acima, vislumbra-se que sua produção se elevou na “virada do século”, ou seja, final do século XX e início do XXI, sendo um marco temporal para assinalar que sua arte já ocupa um espaço considerável na literatura brasileira contemporânea, o que acarreta sua visibilidade e sua valorização como artista.

Pensar no quesito visibilidade do trabalho do escritor implica refletir sobre sua condição de existência (do trabalho). Isso requer apontar um elemento fundamental para tanto: o mercado editorial, que estabelece uma relação sistêmica com o escritor

e essa relação acarreta, segundo a estudiosa Tânia Pellegrini (1999), a profissionalização do escritor. A estudiosa explica que:

É fora de dúvida que ele [mercado editorial] passa a ser elemento constitutivo da produção literária – daí o nosso interesse -, numa época em que sua definitiva modernização, a reboque do crescimento da indústria cultural, acarreta a também definitiva profissionalização do escritor. (PELLEGRINI, 1999, p. 148)

Com esse impulso, o escritor está, de fato, inserido, no mercado e, sendo assim, é necessário que ele adote maneiras de se adequar no mercado, que já possui suas regras estabelecidas. Isso consiste, muitas vezes, na criação de uma espécie de *marketing* do produto literário, o livro. E é nesse ponto que a imagem do escritor também sobressai-se junto com o produto. Novamente valemo-nos das palavras de Pellegrini (1999) para subsidiar a discussão:

Então, `viver da pena´ significa, para o escritor contemporâneo, muitas vezes enveredar por estratégias de divulgação, de promoção e de vendas do objeto-livro antes sequer imaginadas, quando colocado o ponto final, ele se separava do texto e o entregava para publicação. Hoje, ao longo de tardes e noites de autógrafos, muitas vezes em viagens pelo interior do país, ele enfrenta verdadeiras maratonas de entrevistas e palestras, em busca de um público já tradicionalmente arredo. A essas promoções de divulgação não falta inclusive, muitas vezes, patrocínio internacional. (PELLEGRINI, 1999, p. 174)

Essa situação traz um rol de estratégias de mercado, às quais o escritor tem necessidade de aderir. E é com essa adesão que ele tem também chances de se fazer conhecer seu trabalho, transmitindo, dessa forma, sua mensagem. Sobre essa relação entre o escritor e o mercado, as palavras de Angel Rama fornecem uma síntese acerca dessa situação:

Ainda que continue a ser um homem com um lápis e um bloco de papel, a profissionalização conecta-o de um modo indireto ao mercado, o que não quer dizer que faz dele apenas um criado, mas obriga-o a se assumir que trabalha dentro desse marco imposto. Ali ele deve operar e trinar.¹⁰ (RAMA, 1981, p. 94 – Tradução nossa)

¹⁰ Aunque sigue siendo un hombre con lápiz y un block de papel, la profesionalización lo suelta de un modo indirecto al mercado, lo que no quiere decir que haga de él meramente un servidor, sino que lo obliga a asumirse como productor que trabaja dentro de ese marco impuesto. Allí debe operar y triunfar.

Há, portanto, uma aparente tensão nessa relação entre a profissionalização do escritor e mercado. São poucos os escritores, de que se tem notícia, que se lançam nesse mercado com escritor profissional. É um desafio e uma ambição viver da arte. É uma questão bastante discutida desde o final do século passado até agora.

Em Fernando Bonassi é notável o perfil de escritor contemporâneo, que vive da sua arte. Sua produção reafirma sua profissão, esta que é ladeada de imposições do mercado. Porém, isso não o impede de fazer a sua arte cumprir um papel social. O alcance de sua obra ocupa lugar de destaque no cenário da literatura contemporânea, seu trabalho aparece ao lado de nomes já consagrados nesse campo, como Rubem Fonseca e Lygia Fagundes Telles, entre outros. Isso se nota na sua participação de antologias, tema que será discutido em seguida.

1.2. Nas Antologias da virada do século: XX para XXI

Conforme anunciado no item anterior, que tratou da profissão de escritor de Fernando Bonassi, aqui, como prolongamento de discussão do primeiro, será apontada sua participação em antologias no Brasil, na França, na Alemanha e nos Estados Unidos.

Não se tem pretensão de discutir julgamentos de valores, mas sim a de apontar sua arte ao lado de nomes já consagrados na nossa literatura. Falamos sob o ponto de vista da organização das antologias, ora organizadas por críticos que já possuem longo percurso no estudo da literatura brasileira, como Ligia Chiappini Moraes Leite, Antonio Dimas, ora antologias subsidiadas por jornais, a *Folha de S. Paulo*, por exemplo.

A primeira publicação da narrativa “Violência e Paixão”¹¹ foi na antologia *Geração 90: Manuscritos de Computador* (2001), organizada pelo escritor e também crítico Nelson de Oliveira. Convém mencionar que nesse trabalho, Nelson de

¹¹ Título da narrativa que integra a obra *Violência e Paixão*, 2007, de Fernando Bonassi.

Oliveira, dentre os contistas da última década do século XX, reuniu dezessete nomes, dentre os quais está Fernando Bonassi. Ao passo que apresenta esses autores, alerta para o fato de que quanto aos demais não apresentados na obra “merecem que fiquemos atentos à sua produção futura, século XXI, afora” (OLIVEIRA, 2001, p. 08).

Em 2007, a narrativa “Violência e Paixão foi novamente publicada na obra que leva o mesmo título desta narrativa, *Violência e Paixão*, de Fernando Bonassi, pela editora Scipione.

No ano 2001, foi lançada pela editora Objetiva uma antologia de textos organizada por Italo Moriconi, intitulada *Os cem melhores contos brasileiros do século*. A obra possui uma organização cronológica, dividida em seções, da seguinte forma: De 1900 aos anos 1930, que recebe o nome de “Memórias de ferro, desejos de tarlatana”; a segunda seção, “Modernos, maduros e líricos”, engloba as décadas 1940 e 1950; “Conflitos e desenredos” remete aos anos 1960; “Violência e paixão”, anos 70; “Roteiro do corpo”, anos 80 e finalmente “Estranhos e intrusos”, anos 1990.

Nessa última seção é que são publicados textos inéditos de Fernando Bonassi, “15 cenas de descobrimento de Brasis”. São narrativas curtas, divididas em cenas, 01 a 15, tendo por matéria a violência, corrupção, desigualdade social, matérias narrativas marcantes na arte de Fernando Bonassi.

Fernando Bonassi participa também da antologia *A Alegria: 14 ficções e 1 ensaio*, 2002, com o texto “Alegria! Alegria!”, ao lado de Luiz Vilela, João Gilberto Noll, Nelson de Oliveira, Moacyr Scliar e outros nomes da literatura contemporânea. Essa antologia apresenta-se com a seguinte nota:

Dos 15 textos reunidos neste livro, 12 foram publicados mensalmente no caderno “Mais!” da Folha de **S. Paulo** (editado por Adriano Schwartz e Marcos Flamínio Peres), no período de dezembro de 2001 a novembro de 2002. O breve ensaio de Bento Prado Jr. Que serve de epílogo ao livro foi publicado no caderno “Esporte” da **Folha**, poucos dias após a vitória d Brasil sobre a Inglaterra durante a última copa do Mundo. Os contos de Livia Garcia-Roza e Luiz Schwarcz são *bônus tracks*: textos, acrescentando suas doses de contentamento e miséria a esta coletânea brasileira. (BONASSI;CARONE, *et AL*, 2002, p.10 –Grifos do original).

Além dessa antologia, Fernando Bonassi tem também participação em outras antologias, sendo oportuno destacar a obra de Manuel da Costa Pinto, *Literatura Brasileira Hoje*, (2004), na qual o autor apresenta alguns escritores, no campo da poesia e da prosa (trinta nomes em cada segmento), apresentando um panorama da literatura brasileira hoje, que parte desde os já consagrados, sobretudo no campo da prosa. Aí estão Rubem Fonseca, Dalton Trevisan, Lygia Fagundes Telles, entre outros, e aos emergentes da virada do século, Marcelo Mirisola, Marçal Aquino e o próprio Fernando Bonassi, entre outros.

Segue abaixo um quadro que apresenta uma relação de antologias organizadas cronologicamente, trazendo os nomes das obras¹² que Fernando Bonassi participa. O quadro apresenta também os nomes dos organizadores dos trabalhos. A intenção é apresentar um mapeamento da produção do escritor nas antologias:

Quadro 2: Relação de antologias com a participação de Fernando Bonassi

Obra	Organização	Editora	Ano
Sete faces da escolar	Marcia Kupstas	Moderna	1997
Sete faces da paixão	Marcia Kupstas	Moderna	1997
Urban voices (Nova York – EUA)	Cristina Ferreira Pinto	University Press of America	1997
Des Nouvelles du Brésil	Célia Pisa	Métailié	1998

¹² Esse levantamento bibliográfico da produção literária de Fernando Bonassi se deu em livrarias e em pesquisas na internet. Por isso, há grande possibilidade de que o autor tenha mais obras que não constam nessa relação.

Brasil, país do passado?	Ligia Chiappini, Antonio Dimas e Berthold Zilly	Boitempo	2000
13 Maneiras de Amar/13 Histórias de Amor	Heloisa Prieto	Nova Alexandria	2001
Corpos: Contos Eróticos	Moacyr Scliar, Fernando Bonassi, Audálio Dantas e outros	Limiar	2001
Geração 90: Manuscritos de computador	Nelson de Oliveira	Boitempo	2001
Os cem melhores contos brasileiros do século	Italo Moriconi	Objetiva	2001
Vontades & Verdades	Heloisa Prieto	Dimensão	2001
Brasilien Land der Vergangenheit? (Alemenha)	Ligia Chiappini, Antonio Dimas e Berthold Zilly	TFM Frankfurt am Main	2002
A Alegria: 14 ficções	Adriano Shwartz e Marcos Flamínio	Publifolha	2002
De primeira viagem	Heloisa Prieto	Cia das Letras	2004
Literatura Brasileira Hoje	Manuel da Costa Pinto	Publifolha	2004

Histórias de futebol	Adilson Miguel e Maria Viana	Scipione	2006
Trabalhadores do Brasil	Roniwalter Jatobá	Geração Editorial	2008
Grafias urbanas	Adilson Miguel	Scipione	2010
Assembleia estelar	Marcello Simão Branco	Devir	2011
Rock Book	Ivan Hegen	Prumo	2011

É inegável a ideia de destaque do escritor Fernando Bonassi no campo da literatura brasileira contemporânea, pela forma de como articula o evento¹³ da narrativa, que reflete as diferentes situações hodiernas da sociedade brasileira.

1.3. A irrupção da arte visual na escrita

Neste item a proposta é descrever o aspecto físico do livro. Desde as informações catalográficas, aspectos gráficos, formatação dos textos, as ilustrações até o tamanho do livro. Com isso pretendemos destacar a função e sua contribuição na obra.

Violência e Paixão, de 2007, de Fernando Bonassi, foi lançada pela Editora Scipione, na coleção Escrita Contemporânea; ilustrada pelo artista paulistano Hebert

¹³ Evento: Termo utilizado por Alfredo Bosi (2003), guiado pelo pensamento de Carlo Diano, para se referir ao conteúdo do texto. “Entendem-se por evento todo acontecer vivido na existência que motiva as operações textuais, nelas penetrando como temporalidade e subjetividade.” (BOSI, 2003, p. 463). No decorrer de todo o trabalho, a palavra “evento” será abordada nessa perspectiva.

Baglione, cujos trabalhos são reconhecidos internacionalmente. Segundo afirmação do próprio ilustrador, só aceitou fazer a ilustração da obra de Bonassi, porque considera que sua obra traz conteúdos que remetem ao cenário urbano contemporâneo.

A capa do livro possui tamanho 16,5 cm x 25,5 cm, tanto a aba da capa como da contracapa mede 16 cm x 25,5. O livro é de cor de fundo ocre. A capa apresenta a ilustração de uma face, aparentemente humana, de perfil (lado) na cor escura, com a boca aberta, cujo pescoço se prolonga até a lombada do livro e vai até a contracapa. Nessa imagem facial, estão expostos órgãos vitais, tais como: tecido muscular, nervos, artérias. Por essa figura se passa um pequeno braço, como se estivesse segurando o maxilar. Mais abaixo, a imagem de uma dentadura, como se estivesse caindo. Ao fundo dessas imagens aparecem várias pequenas formas (traços, pontos, etc) de cor branca, parecendo partículas expelidas pela boca.

Na contracapa do livro, temos a continuidade da ilustração. Nessa parte, aparece uma imagem central deformada, dela sobressaem duas formas que são nítidas: Na parte inferior, pernas aparentemente femininas, sendo que a parte superior do corpo desaparece na imagem central mais deformada. Arriscamos pensar que essa deformação faz parte do corpo. Há outra forma nítida é parte física de uma figura humana, cuja parte inferior do corpo desaparecesse na figura central. Essa imagem masculina se prolonga até a aba da contra capa, com as mãos estendidas.

Na aba da capa, no lado direito inferior, temos a imagem de um braço, em um ângulo de noventa graus, cujas mãos estão abertas. Já na aba da contracapa, no mesmo ângulo, porém na posição superior, lado esquerdo, aparece a mesma imagem. Quando abrimos a capa, contracapa e respectivas abas, as imagens mencionadas formam um quadro único, produzindo um efeito estilístico bastante rico.

O resultado disso é a forma (des) formada de um ser humano, que tem exposta as vísceras pela violência urbana, representada tanto no plano de elaboração da escrita quanto na utilização de imagens.

O nome da editora aparece no lado inferior esquerdo da capa e se repete na contracapa no meio inferior, e ao lado inferior esquerdo aparece o código de barras em branco e preto, na posição vertical. No lado oposto, inferior direito, aparece o nome da coleção de que a obra faz parte, Escrita Contemporânea.

Adentrando na obra, na primeira folha, temos novamente a imagem que tem seu início na contracapa e se prolonga na aba desta, porém, apresentada nas cores branca e preta. No verso, dessa página, é apresentada a ficha catalográfica do livro, constando os seguintes dados: Gerente editorial (Sâmia Rios); Editora (Maria Viana); Editor assistente (Adilson Miguel); Revisora (Nair Hitomi Kayo e Sandra Regina de Souza); Editora de arte (Marisa Iniesta Martin); Projeto gráfico de capa e miolo (Marisa Iniesta Martin) e iconografia (Rosa André). Mais abaixo o nome da editora, Scipione, endereço, telefone e e-mail desta. O interessante é que esta obra possui dois ISBN's: ISBN-978-85-262-6456-4M – AL e ISBN-978-85-262-6457-1-PR.

Na página seguinte (três) temos a epígrafe do livro, já emitindo um sinal de alerta: “O MINISTÉRIO DA SAÚDE ADVERTE: Este livro não protege ninguém da vida (nem de suas conseqüências)”. Para ilustrar essa página, abaixo temos a imagem de uma caixa aberta, pelo que se nota, está aberta do lado inverso, pois há duas setas laterais que estão indicadas para baixo. Esse objeto está em cima de parte do corpo de duas aves. Isso talvez explique a razão de a gaiola ao lado estar vazia. Ao lado dessa caixa também há um vaso com plantas. Ainda de dentro do recipiente saem uma forma cilíndrica preta e ao seu redor outras formas pequenas, grudadas na imagem maior. Isso lembra um tronco com algumas folhas.

Nas páginas quatro e cinco temos o sumário, onde se enumeram os textos, desde a introdução feita pelo também escritor e pesquisador Bruno Zeni, passando pelos títulos das vinte e cinco narrativas, até a apresentação de algumas informações sobre o autor Fernando Bonassi, nas páginas 78 e 79. A primeira folha do sumário possui metade cor branca (parte superior) e metade cor preta, nesta estão ilustradas a imagem de duas aves mortas, entre elas há espalhadas cinco pequenas imagens, lembrando penas espalhadas. A segunda folha do sumário possui uma parte centralizada superior preta. O restante é de fundo branco, sendo que no lado inferior estão ilustradas as imagens de quatro aves mortas.

Nessa obra, a imagem desempenha um papel fundamental em seu sentido. Formas deformadas e fragmentadas refletem o que se desenha pela palavra.

Sendo elemento constitutivo das formas culturais contemporâneas, assim como das formas de perceber e representar a realidade, a imagem, não importa seu veículo, destaca-se hoje como configuradora da consciência, dos valores e das práticas sociais, como um inequívoco sistema de administração.” (PELLEGRINI, 1999, p. 192).

Na página seis, o texto “Liberdade e risco” de Bruno Zeni faz a introdução da obra, a formatação do texto, ora possui uma formatação normal, ora possui recuos. Esses recuos ocorrem no início da página sete e final das páginas oito e nove. É interessante destacar a numeração das páginas: sempre na página par (lado direito), na posição inferior vertical, com o número da página e o nome do livro; já na página ímpar (lado esquerdo) não aparece nenhum tipo de numeração.

No verso da última página, seria a página oitenta, temos algumas informações sobre ilustrador da obra, Hebert Baglioni. Esta página (oitenta), que tem o fundo todo preto, não consta no sumário.

Um traço peculiar nessa obra é, basicamente, a disposição e organização da obra. Composta por vinte e cinco narrativas, sendo que uma delas, “Violência e Paixão”, homônima à obra, é constituída por vinte e uma partes, cujos tamanhos se diferem das demais. Os textos têm entre setenta e cento e dez caracteres, enquanto as narrativas externas a esse conjunto possuem de quatrocentos a setecentos caracteres.

A formatação e disposição do texto, as cores, as imagens que se condensam ao conteúdo foram observados pelo estudioso Antonio Candido (1989) quando observava a produção literária da década de 1970. Em seu estudo “A nova narrativa” (1989)¹⁴ trata desse assunto como uma tendência que ele chama de “ruptura”, que tanto pode acontecer no plano de elaboração da escrita da narrativa quando na utilização de recursos gráficos e imagens no livro.

¹⁴ Esse estudo será abordado no próximo capítulo

Convém lembrar que a ruptura das normas pode ocorrer por meio do recurso a sinais gráficos, figuras, fotografias, não apenas inseridos no texto, mas fazendo parte orgânica do projeto gráfico dos livros. (CANDIDO, 1989, p. 211)

Nessa feitura, ele já assinalava aspectos que se configuram como marcas as da literatura contemporânea. Essa ruptura tem a marca do insólito¹⁵ tanto no texto quanto no contexto gráfico (CANDIDO, 1989) na medida em que é anticonvencional e complementa o sentido do texto escrito. Essa condensação de artes, gráfica e escrita, em *Violência e paixão*, denota realismo *na e pela* obra já notada na produção da década de 1970. Aqui, tem sua marca configurada com densidade.

O próximo tópico trata das possíveis tendências das narrativas contemporâneas, incluindo a obra em estudo, buscando registrar o alcance que ela tem hoje.

1.4. Tendências das narrativas brasileiras contemporâneas

Falar de tendências das narrativas brasileiras contemporâneas é expor-se a riscos e controvérsias, face às possibilidades de equívocos que podem ocorrer quando tratamos da ficção brasileira hoje, uma vez que não há um distanciamento necessário de tempo para abordagens críticas.

Contudo, já é possível apontar que a violência contra a vida (fome, desemprego, desigualdade social, etc) a condição social caótica do ser humano no espaço urbano, bem como a linguagem coloquial e ao mesmo tempo violenta são temas bastante abordados pelos escritores contemporâneos, sendo que cada um tem sua particularidade na configuração.

Ressalta-se que colocação acima proposta não tem a intenção de sistematizar a obra num círculo contemporâneo, aproximando-os por algumas

¹⁵ Esse assunto será abordado no próximo capítulo

semelhanças, e deixando de lado as diferenças e a peculiaridade de cada um. É, dessa forma, apenas um apontamento de um dado imediato.

As antologias fornecem um material subsidiário importante para discorrer acerca das tendências da produção literária contemporânea. Para falar desse assunto, selecionamos quatro antologias, sendo três delas organizadas por Nelson de Oliveira: *Geração 90: Manuscritos de computador*, 2001; *Geração 90: Os transgressores*, (2003); *Geração 00: Fricções em rede*, 2011; *Os cem melhores contos brasileiros do século*, organizado por Italo Moriconi.

As antologias desempenham um papel importante no âmbito da literatura brasileira contemporânea. Através dessas coletâneas podemos ter uma noção básica do que está sendo produzido na literatura nacional, bem como traçar um mapeamento da produção literária. Embora os critérios para a seleção de contos muitas vezes sejam contraditórios, com relação a jugo de qualidade e outros aspectos, essas antologias colaboram para o apontamento imediato da ficção brasileira hoje.

Citamos aqui algumas dessas obras, *Geração 90: Manuscritos de computador*, 2001 e *Geração 90: os transgressores*, 2003, ambas organizadas por Nelson de Oliveira, trazem contos inéditos, sendo que cada uma reúne dezessete nomes de escritores que produziram na última década do século XX. A primeira, *Manuscritos de computador* destaca a qualidade dos textos, são escritores que publicaram “o que de melhor se leu no final do século XX”,(OLIVEIRA, 2001, p. 09). Fernando Bonassi está entre os dezessete nomes que integram essa antologia. Em “Os transgressores”, uma continuidade do primeiro projeto, tem um propósito mais exato, “esta antologia é o melhor tributo possível às vanguardas – à tribo de Joyce, à de Breton, à de Oswald, tão distintas.” (OLIVEIRA, 2003, p. 15). A *Geração 00: fricções em rede* (2011), também organizado por Nelson de Oliveira, reúne textos inéditos de vinte e um escritores, não é uma seleção dos melhores contos da Geração Zero Zero, mas dos melhores autores da primeira década do século XXI, segundo Oliveira (2011).

Na *Geração zero zero* aparece um ponto peculiar com relação à *Geração 90*. Já não se destaca somente o cenário urbano, aparece também o cenário rural

em Ana Paula Maia, “Javalis no quintal”, que tem como espaço um sítio. Além disso, o bizarro é um aspecto característico também em Maia, como também em Lourenço Mutarelli. “Arriscaria dizer que há pelo menos um forte ponto de contato entre todos os autores da Geração Zero Zero: o bizarro.” (OLIVEIRA, 2011, p. 17)

Em *Os cem melhores contos brasileiros do século*, 2000, Italo Moriconi seleciona textos do início do século XX até seu final. Ele organiza os contos de uma maneira bastante interessante, divide em seis seções, seguindo uma ordem cronológica: De 1900 aos anos 30, essa seção recebe o nome de “Memórias de ferro, desejos de tarlatana”; a segunda seção, “Modernos, maduros e líricos”, engloba as décadas 40 e 50; “Conflitos e desenredos” remete aos anos 60; “Violência e paixão”, anos 70; “Roteiro do corpo”, anos 80 e finalmente “Estranhos e intrusos”, anos 90. O critério utilizado para a seleção dos textos se pautou não em critérios acadêmicos, mas de gosto e qualidade (MORICONI, 2000, p. 11).

A seleção aqui apresentada reflete um olhar compromissadamente contemporâneo, mesmo quando volta-se para os clássicos do início do século e da fase modernista. Ou seja, aqui estão os melhores contos do século tal como vistos por um olhar do final dos anos 90, pertencente a alguém cuja cabeça foi feita já depois dos anos 60. (p. 12)

Rubem Fonseca tem uma participação bastante significativa nessa antologia, está presente em três seções, “Conflitos e desenredos”; “Violência e Paixão”¹⁶ e, por último, “Estranhos e intrusos”, que correspondem aos anos 1960, 1970 e 1990, respectivamente. Sua obra se destaca pelo realismo e violência.

Manuel da Costa Pinto (2004) também organizou uma coletânea que reúne sessenta nomes de escritores contemporâneos, sendo trinta da poesia e trinta da prosa. A pretensão do organizador foi a de apresentar um panorama da literatura brasileira contemporânea, objetivo que é bem claro no título da obra *Literatura brasileira hoje* (2004). Sem apresentar qualquer texto de alguma obra desses escritores, ele apenas aponta alguns aspectos que de imediato podem caracterizar cada um.

¹⁶ Cabe ressaltar que o título “Violência e paixão” aparece nesse parágrafo referindo-se ao título da seção da antologia de Italo Moriconi, não fazendo menção à obra *Violência e Paixão*, de Fernando Bonassi.

Quando discorre acerca da ficção ele nos emite uma nota que suscita noções básicas acerca da prosa brasileira hoje.

A ficção brasileira contemporânea está concentrada em solo urbano. E, assim como acontece com as grandes metrópoles, é difícil encontrar um eixo que a defina. Não existe homogeneidade de estilos, no máximo uma afinidade temática – que às vezes pode ser surpreendente. Assim, se os autores da chamada Geração 90 frequentam os mesmos lugares inóspitos que os escritores da periferia – ruas deterioradas, botecos esquálidos, casas traumatizadas pelo desemprego, pela violência e pela loucura –, há uma percepção geral do isolamento e da vulnerabilidade do sujeito moderno (e urbano) (COSTA PINTO, 2004, p. 82).

Bem alertou Manuel da Costa Pinto, na introdução de sua obra: “Escrever a história do presente é sempre arriscado – e isso também vale para a literatura”. E ainda acrescenta que “sem o necessário distanciamento que o passar do tempo proporciona, podemos avaliar um autor ou uma obra com base em sua repercussão imediata.” (COSTA PINTO, 2004, p. 10)

Torna-se instigante a investigação de tendências que levem a compreender as razões que tornam notáveis ou valorativas algumas produções literárias do nosso tempo. A técnica do impacto, a violência, o cenário desolador urbano e a miséria são algumas das matérias que revestem a narrativa contemporânea. Sobre a variedade que o conto representa na literatura brasileira, Alfredo Bosi alerta:

Os riscos a que se expõe quem faz uma relação, ainda que sumária e apenas exemplificadora, da ficção contemporânea. Os últimos vinte anos foram marcados por um crescente movimento editorial, de modo que só uma pesquisa aturada poderia dar conta da mole de publicações registradas. Assim, as lacunas não significam omissão voluntária, mas impossibilidade material de cobrir toda área de documentos a analisar. (BOSI, 2006, p. 420).

E em meio a tantas produções com estilos diversificados, a colocação citada reforça a necessidade de pesquisas que investiguem as tendências emergentes, bem como a compreensão de alguns aspectos que apontem o alcance e permanência dessa literatura.

2. Formas breves: Conjunções e Disjunções

2.1. Do sertão a cidade: A representação narrativa na ficção contemporânea

Apontar aspectos, pertinentes a este trabalho, da focalização narrativa a partir desde a década de 1930 até hoje a Literatura Brasileira Contemporânea é o que será tratado neste item. Além disso, registrar as tendências emergentes na ficção da década de 1970 e que se estendem à ficção contemporânea também constitui a proposta deste item. É importante ressaltar que não se pretende a realização de uma análise profunda desses aspectos, senão mapear a mudança de perspectiva narrativa daquele período, bem como as tendências apontadas por Antonio Candido (1989) na década de 1970, tudo com relação à ficção contemporânea.

Para tanto, o estudo irá se orientar pelas observações de Antonio Candido (1989) em seu artigo “A nova narrativa”¹⁷, bem como dos estudos de Regina

¹⁷ Trabalho, inicialmente, apresentado sob forma de comunicação sob o título “O papel do Brasil na nova Narrativa”, ao encontro sobre ficção latino-americana contemporânea no encontro sobre ficção latino americana contemporânea no Woodrow center for Sholaras, em Washington, nos EUA, lida na ausência do autor por Roberto Schwartz. Publicada em *Novos estudos* (Cebrap), I, 1, São Paulo,

Dalcastagnè (2012), cujo foco é a representação do “outro”, levando em conta a perspectiva do narrador. As ideias da estudiosa chamam a atenção para a homogeneidade do campo literário contemporâneo, no âmbito das classes representadas, o que, especificamente, aqui, abordaremos a questão da representatividade na narrativa, narrador e personagem e ainda, um aspecto externo, quem escreve, tendo em vista a classe social de quem representa (quem escreve) e o representado (o outro).

Portanto, este item se dividirá em duas partes: “Do sertão a cidade: A representação narrativa na ficção contemporânea” e “O quem de dentro: abordagens sobre representação da narrativa”. O primeiro tratará da proposta inicial e o segundo a segunda proposta, ambas já mencionadas, respectivamente.

Na literatura brasileira, aqui, tendo como referência o Modernismo da década de 1930, é evidente que o foco narrativo não consiste mais na representação dos problemas sociais num viés positivista ou determinista, como se observa no Realismo do final do século XIX, mas sim apontar esses problemas como consequência de injustiças sociais, no campo da política, sobretudo.

Esses sinais já estavam presentes na obra *Os sertões*, de Euclides da Cunha, onde a narração se configura além do descritivismo determinista e já indicava o sistema político como responsável pela precariedade nas condições sociais do país. Ainda assim, o foco narrativo permanecia distante do “lugar” dos fatos e das personagens, sendo que o narrador fica fora da zona de conflito da história.

Antonio Candido em seu artigo “A nova narrativa”, que integra a terceira parte da obra *A Educação pela noite e outros ensaios* (1989), tece algumas considerações sobre o percurso da literatura brasileira, buscando explicar a tendência da narrativa contemporânea, que se refere, principalmente, à ficção da década de 1970 e 1980. É pertinente e relevante destacar o pensamento do estudioso, especificamente a partir da década de 1930, uma vez que o presente estudo trata do ângulo de visão na narrativa e suas implicações.

1981. Em espanhol, no livro *Casa de las Américas*, 136, Havana, 1983 e também no livro coletivo *Más allá del boom: literatura y mercado* (México 1982), organizado por Angel Rama.

O historiador da literatura brasileira comenta sobre o regional, o chamado “romance do nordeste” de 1930, como sendo um marco transformador na arte literária, “houve uma ampliação e consolidação do romance, que apareceu pela primeira vez como bloco central de uma fase em nossa literatura, marcando uma visão diferente da sua função e natureza” (CANDIDO, 1989, p. 204). Ele explica que esse romance

transformou o regionalismo ao extirpar a visão paternalista e exótica, para lhe substituir uma posição crítica frequentemente agressiva, não raro assumindo o ângulo do espoliado, ao mesmo tempo que alargava o ecúmeno literário por um acentuado realismo no uso do vocabulário e na escolha das situações. (CANDIDO, 2004, p. 2014)

Ainda nesse período, a configuração do foco narrativo, embora predomine no romance em terceira pessoa, o ponto de vista é o da personagem. O que esta pensa e sente. É como se o narrador se interiorizasse nela e, dessa forma, revelasse ao leitor os anseios e pensamentos de quem vive na história. Na obra *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, esse foco narrativo é bastante nítido. O narrador dá a voz à personagem e, através desse dado, é representado na narrativa o que era marginalizado, e que agora irrompe o centro. O que lhe é externo e interno ocupam o plano central, sendo revelados sobre sua perspectiva, pelo recurso do monólogo interior e o discurso indireto livre também.

Sobre o romance da década de 1950 e 1960, segundo Candido (1989), não houve renovação considerável com relação ao período anterior, bem como a manifestação da inquietação ideológica por meio da literatura, isso antes do golpe militar de 1964. Outra característica observada por Antonio Candido, quando comenta sobre o romance em questão, é o fato de que, diferente do regional, a ficção circulou “no universo dos valores urbanos, relativamente desligados de um interesse mais vivo pelo lugar, o momento, os costumes, que em seus livros entram por assim dizer na filigrana”¹⁸. (CANDIDO, 1989, p. 206).

¹⁸ Antonio Candido (1989) observa alguns escritores como: Dalton Trevisan, segundo o estudioso, é o mestre do conto curto e cruel; Osman Lins, caracterizado pelo percurso do romance corrente para a inquietação experimental; Fernando Sabino, do feito realista um ataque à realidade; Oto Lara Rezende, busca do um “impacto seco de tragédia banal” pelas origens à atmosfera de Bernanos, prendendo-se e desprendendo dela; Lígia Fagundes Telles, prosa de alto mérito. Por fim, o único regionalista desse grupo.

Dentro desse grupo, num viés cronológico, situam-se escritores para quem Antonio Candido dá um destaque peculiar pela inovação com relação à perspectiva em voga. São eles: Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Murilo Rubião. À primeira, o estudioso destaca a obra *Perto do coração selvagem* (1943), e explica que:

Clarice mostrava que a realidade social ou pessoal (que fornece o tema), e o instrumento verbal (que institui a linguagem) se justificam antes de mais nada pelo fato de produzirem uma realidade própria, com sua inteligibilidade específica. Não se trata de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário. (CANDIDO, 1989, p. 206).

Para o pesquisador, esses aspectos são requisitos na obra, porém, o que diferencia é o fato de o autor ter a consciência da necessidade disso, o que se reflete na sua escrita. Quando ele se refere a Guimarães Rosa, destaca seu “alcance universal através da exploração exaustiva quase implacável de um particular que geralmente desaguava em simples pitoresco”. (CANDIDO, 1989, p. 207) e compara seu feito ao que propunha Machado de Assis.

Machado de Assis tinha mostrado que num país novo e inculto era possível fazer literatura de grande significado, válida para qualquer lugar, deixando de lado a tentação do exotismo (quase irresistível no seu tempo). Guimarães Rosa cumpriu uma etapa mais arrojada: tentar o mesmo resultado sem contornar o perigo, mas aceitando-o, entrando de armas e bagagens pelo pitoresco regional mais completo e meticuloso, e assim conseguindo anulá-lo como particularidade, para transformá-lo em valor de todos. (CANDIDO, 1989, p. 207)

Essas considerações são feitas quando o crítico faz menção a três obras de Guimarães Rosa: *Sagarana* (1946), *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* (1956). Em Murilo Rubião, a obra destacada é o *Ex-mágico* (1947), a peculiaridade assinalada se refere à elaboração de “contos absurdos num momento de predomínio do realismo social” (CANDIDO 1989, p. 208), distintivo notado só na década de 70, concomitante com a notabilidade de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e Gabriel García Marquez ocorridos aqui no Brasil.

Esses são os nomes cujos trabalhos rompem e inovam na elaboração da ficção e por isso se distinguem dos demais nos decênios de 50 e 60, sem querer desmerecer as outras obras da época. Esse destaque, como já mencionado, é pela apresentação de uma tendência basicamente nova na elaboração da narrativa e que, posteriormente, na década de 1970 esse legado será também aproveitado.

Com foco nas veredas da literatura brasileira da década de 60, depois do golpe militar de 1964, há que se destacar duas esferas que se relacionam diretamente, uma sobre a outra, que influenciam e motivam a criação literária da época: Política e social. Para tanto, vale recorrer novamente às observações de Antonio Candido (1989).

Para o historiador da literatura, a radicalização “generosa” e ao mesmo tempo “desorganizada” do populismo do governo de João Goulart; a atuação do imperialismo, o golpe militar de 1964, que em 1968 “se transformou de brutalmente opressivo em ferozmente opressivo” (CANDIDO, 1989, p. 208). Isso tudo contribuiu para terríveis turbulências desses anos, e que se refletiu, necessariamente, na arte.

Antes da censura total da expressão, que se deu aos poucos, surgiram algumas manifestações “caóticas” e “demolidoras”, como o Tropicalismo, por exemplo, considerado um movimento transformador, e que teve como eixo os movimentos estudantis de 1968. O anticonvencionalismo gerado por esse movimento influenciou a produção cultural nas décadas posteriores:

a par e a passo com a mudança dos costumes, a dissolução da moda no vestuário, a quebra das hierarquias convencionais, a busca entre patética e desvairada de uma situação de *catch-as-catch-can* em atmosfera de terra de ninguém. (CANDIDO 1989, p. 209 – Grifos do original)

No campo da literatura ocorreram manifestações significativas no âmbito de engajamento social, por isso é uma arte “participante”. Nesse cenário destaca-se Antônio Callado, “que renovou a ‘literatura participante’ com destemor e perícia, tornando-se o primeiro cronista de qualidade da época do golpe militar” (CANDIDO, 1989, p. 209), nesse contexto, destacam suas obras *Quarup* (1967) e *Bar Don Juan*

(1971). Ainda nessa corrente ideológica aparece Érico Veríssimo com a obra *Incidente em Antares* (1971), e, posteriormente, nessa perspectiva de oposição surge o que Antonio Candido chama de “geração da repressão”, formada por jovens escritores, entre eles Renato Tapajós, como seu romance *Em câmara lenta* (1977), que fornece uma postura analítica dos atos de violência social.

O modelo de arte surgido no período do golpe militar, apesar de motivado pelo terror da opressão, violência social contribuiu para a consolidação de uma modalidade renovadora na literatura, implicando em desdobramentos futuros no romance brasileiro. É pertinente recorrer mais uma vez ao teórico cujo pensamento subsidia esse pleito.

O timbre dos anos 60 e sobretudo 70 foram as contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política. (CANDIDO, 1989, p. 209)

Essa linha experimental renovadora que Antonio Candido comenta resulta da manifestação da ordem estilística da narrativa na narrativa, a irrupção de um gênero noutro. Assim, a irrupção pela própria elaboração da escrita, em que um gênero viola o outro e deixa ser violado, nesse sentido, se configura também a violência na técnica da escrita, que representa o tempo e o espaço da sua criação. Nessa perspectiva, o teórico Antonio Candido nota que:

Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca antes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam técnicas indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance. (CANDIDO, 1989, p. 209)

Essas denotações do teórico parecem anunciar o que, de fato, viria a ser o estilo das obras posteriores ao momento referenciado. Toda essa técnica de criação “violenta” e que desmistifica a violência configura-se na obra *Feliz ano novo*

(1989)¹⁹, de Rubem Fonseca, num momento em que a manifestação da arte é considerada uma violência, enquanto matar, torturar e prender pessoas inocentes não era. Vale recorrer às palavras de Affonso Romano de Sant' Anna: "Para Rubem Fonseca, a questão básica não é o crime, a pornografia e a violência, mas exatamente a desmistificação dos atuais conceitos de violência, pornografia e crime".²⁰ Além disso, a censura é também uma espécie de violência, assim como a injustiça social e o desemprego, por exemplo, porém, não eram vistas de tal forma, à época.

Nas obras do escritor Fernando Bonassi, a profusão de mistura de gênero é também recorrente. Citamos aqui a obra *100 histórias colhidas na rua* (1996) em que o estilo da crônica incorpora na textura do conto para exprimir "histórias" da violência urbana. Em *Violência e Paixão* (2007), as narrativas breves²¹ se condensam na fragmentação do próprio texto em várias partes, o que sugere uma visão da parte ao todo, como uma forma de penetrar na realidade que está sendo representada.

Pela penetração no real, segundo Candido (1989), o conto representa o melhor da ficção brasileira, graças a técnicas "inovadoras". Através de análise do conto de João Antonio, "Paulinho Perna-Torta", Antonio Candido formulou um conceito que chamou de "ultra-realismo". Sobre esse texto, o estudioso explica que:

Nele parece realizar-se de maneira privilegiada a aspiração a uma prosa aderente a todos os níveis da realidade, graças ao fluxo do monólogo, à gíria, à abolição das diferenças entre falado e escrito, ao ritmo galopante da escrita, que acerta o passo com o pensamento para mostrar de maneira brutal a vida do crime e da prostituição. (CANDIDO, 1989, p. 211)

Antonio Candido ainda comenta que essa característica aparece também em Rubem Fonseca. É pertinente registrar os aspectos notados na obra desse escritor, nesse contexto:

Ele também agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em

¹⁹ Lançado em 1975, este romance teve sua publicação e circulação proibidas em todo o território nacional um ano mais tarde, sendo recolhido pelo Departamento de Polícia Federal, sob a alegação de conter "matéria contrária à moral e aos bons costumes".

²⁰ In. FONSECA (1989). Texto contido na orelha do livro.

²¹ Narrativas breves: Termo utilizado por Ítalo Calvino (2010) para tratar da estrutura das narrativas curtas, que aqui será tratada no último tópico deste capítulo.

primeira pessoa, propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida. (CANDIDO, 1989, p. 211)

Ainda na perspectiva deste “ultra-realismo”, o célebre teórico ainda cita outro escritor, Inácio de Loyola, em sua obra *Zero* (1975), que ficou pronta em 1971, e que, segundo Candido (1989), não houve possibilidade de ser publicada no Brasil, sendo, inicialmente, publicada em tradução italiana. Em razão da proibição pela censura, só foi liberado no Brasil em 1979.

São essas características das narrativas que Candido (1989) chamou, inicialmente, de uma espécie de “ultra-realismo”, mais adiante o estudioso aponta como uma tendência que ele nomina de “realismo feroz”, de que os escritores como Rubem Fonseca, João Antonio e Inácio Loyola, entre outros, tenham sido propulsores.

Outra tendência apontada por Antonio Candido é a ruptura. Essa marca aparece na obra de Murilo Rubião, em 1947, mas que só na década de 1970 foi observada e ganhou destaque, “graças à injeção de um insólito” (CANDIDO, 1989, p. 211), como mencionado anteriormente.

O insólito configura-se também pela ruptura às normas e irrupção de diversos recursos na elaboração do livro.²² Ademais, há ainda a violação dos recursos literários, que foi iniciada no Modernismo da década de 20, do século XX, manifestando oposição às normas da “literatura comportada”, no âmbito de elaboração da escrita. Nessa perspectiva, Antonio Candido afirma a existência de uma literatura do contra.

Contra a escrita elegante, antigo ideal castiço do País; contra a convenção realista, baseada na verossimilhança e o seu pressuposto de uma escolha dirigida pela convenção cultural; contra a lógica narrativa, isto é, a concatenação graduada das partes pela técnica da dosagem dos efeitos; finalmente, contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora o autor possa tê-la). Talvez esteja aí mais um traço dessa literatura recente: a negação implícita sem afirmação explícita da ideologia. (CANDIDO, 1989, p. 212)

²² Esse assunto foi tratado no primeiro capítulo no item 1.3 “A irrupção da arte visual na escrita”.

Essa agressão, essa violência na técnica de elaboração da escrita, esse espírito do contra com relação a qualquer tipo de convenção social alentada tem relação também com o momento histórico, a ditadura. Essa manifestação artística, segundo Antonio Candido, “aguçou por contragolpe, nos intelectuais e artistas, o sentimento de oposição, sem com isso permitir a sua manifestação clara.” (CANDIDO, 1989, p. 212).

Nessa linha de oposição, Candido (1989) lembra que ainda antes do “estouro” da ditadura já havia o sentimento de recusa, como o caso do tropicalismo, por exemplo. O sentimento de “contra” é a reação e recusa contra valores tradicionais estabelecidos, os quais regiam a arte e a literatura, configurando-se também como forma de violência.

Nesse tema sobre a reação “contra” por parte do artista, Antonio Candido lembra que o “realismo feroz”, é uma tendência que abarca também mais aspectos:

Ele corresponde à era de violência urbana em todos os níveis do comportamento. Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social – tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado. (CANDIDO, 1989, p. 212)

A violência é o assunto bastante recorrente na literatura brasileira contemporânea, haja vista sua configuração na década de 1970, bem como a intensidade dessa violência que se desenvolveu com a violência urbana e aumento da desigualdade social. Cabe à arte literária refletir e impactar a realidade pela realidade com a violência impregnada nessa propriedade, que se figura e representa na ficção contemporânea. Sobre essa questão, o subitem a seguir abordará algumas considerações a respeito.

2.1.1. O quem de dentro: abordagens sobre representação na narrativa

Este item busca refletir sobre algumas questões sobre a representatividade do “outro” na ficção contemporânea, no âmbito da sua classe social e a forma de como este “outro” é representado. Esta proposta tem como referência fundamental os estudos de Regina Dalcastgnè (2012), em sua obra *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*.

Regina Dalcastgnè (2012) chama a atenção para o perfil do escritor contemporâneo, bem como quem e como este representa na obra literária. A estudiosa aborda alguns questionamentos que ficam “silenciados” no território da literatura. É pertinente eleger alguns, tais como: A classe social do escritor; a classe social de quem é e como é representado na obra (e a categoria que este ocupa na obra, narrador ou personagem).

É conveniente falar a respeito de algumas narrativas contemporâneas, no âmbito do foco narrativo, bem como o perfil de seus escritores.²³ Uma análise superficial (sem aprofundamentos estatísticos) do perfil dos autores que integram as antologias *Os cem melhores contos do século* (2001), organizada por Ítalo Moriconi e *Geração 90: manuscritos de computador* (2001), organizada por Nelson de Oliveira aponta que grande parte dos escritores, senão todos, pertencem à classe média e escrevem sobre a classe média. Dalcastgnè (2012) comenta sobre situação e afirma:

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. O que não significa que não possa haver aí boa literatura, como de fato há – mas com uma notável limitação de perspectiva. (Dalcastgnè, 2012, p. 18).

Nessa perspectiva, com essa ausência, como afirma a estudiosa, perde-se a multiplicidade de perspectivas no campo literário. Essa ideia de a classe média olhando para ela mesma e representando suas tensões diárias, entre outros aspectos, poderia ser representado conforme a Figura 3: Representação do “outro” da mesma na literatura.

²³ Essas observações dão-se, primeiramente, a partir da leitura de texto de antologias, organizadas por Ítalo Moriconi e Nelson de Oliveira.

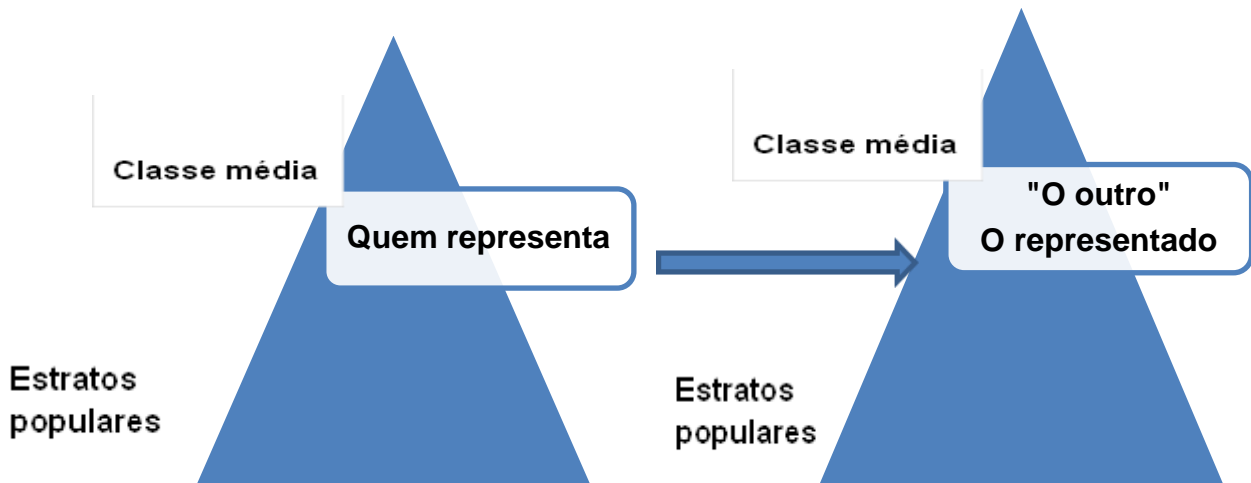


Figura 3: Representação do “outro” da mesma classe na literatura.

Nesse sentido, remonta-se à ideia de pirâmide social, que ao longo da história sempre ilustrou a representação gráfica das camadas sociais. A ilustração apresentada figura a classe “rica” sobressaindo, no âmbito da produção artística e na representação no cenário da literatura brasileira. Segundo a ilustração apresentada, o “outro” é sempre o mesmo.

Essa ausência da classe popular nesse cenário, deve-se ao fato de esta classe, talvez, não possuir “menor capacidade de acesso a todas as esferas de produção discursiva: estão sub-representadas no parlamento (e na política como um todo), na mídia, no ambiente acadêmico” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 18). Ainda nessa perspectiva, a pesquisadora comenta sobre a dominação do discurso por aqueles que o detém, que estão no poder. Ela discorre acerca do pensamento do filósofo francês Foucault e afirma que o controle do discurso “é a negação do direito de fala àqueles que não preenchem determinados requisitos sociais: uma censura social velada, que silencia os grupos domindos.” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 18)

O “outro”, visto como exótico²⁴, diferente, da classe pobre, estranho quando representado na literatura sob a perspectiva da classe dominante aparece sempre

²⁴ Exótico: Termo emprestado de Regina Dalcastagnè, quando se refere ao exotismo de algumas narrativas contemporâneas. Quando “o “outro” aparece com as feições que a tradição lhes deu – deformadas pelo nosso medo, preconceito e sentimento de superioridade. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 24)

como o bandido. Isso tem relação com a violência e sua forte presença na literatura contemporânea. Dessa forma, o “outro”, o bandido pertence sempre à classe marginalizada e é o que mora na periferia ou nas ruas, com essa representação, cria-se uma espécie de exotismo desse indivíduo marginalizado.

A estudiosa Regina Dalcastagné (2012) ilustra esse problema através da análise de duas narrativas de Rubem Fonseca, “Feliz ano novo” e “Passeio noturno”, ambas do livro *Feliz ano novo* (1979). Nos dois textos aparece a violência, configurada sob a forma de assassinato. A diferença é que no primeiro texto, o assassinato é cometido por assaltantes pobres enquanto no segundo por um empresário rico. A estudiosa traça características desses dois tipos de bandidos:

Enquanto o executivo mata sem nem sujar o para-choque, os rapazes, os rapazes chafurdam no sangue de suas vítimas. O primeiro é frio e calculista, os outros são desorganizados, irados, invejosos: animalescos, enfim. E não é o caso de perguntar qual a violência pior. (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 25).

O criminoso pobre é mais perigoso que o criminoso rico, na perspectiva dessa representação. O fato de ele ser pobre o torna pior? Não. Porém, o ponto de vista da classe média, em grande parte da produção, assim o representa, assim o cria. Dessa forma, assim se configura seu estereótipo na literatura. Isso ocorre porque “quem escreve”, quem “representa o outro”²⁵ é o indivíduo pertencente à outra classe social, o intelectual da classe média. Esse modo de representação, dentre outros, imprime no leitor um modelo um tanto preconceituoso, isto é, a associação da imagem do indivíduo que mora nas ruas ou periferia como sendo alguém que oferece riscos à sociedade, o que é uma hipótese bastante relativa.

Como contraexemplo disso, Dalcastagné (2012) traz Luiz Ruffato, comenta que em seu conjunto de romances, que recebeu título provisório de *Inverno provisório*, percorre um caminho diferente de Rubem Fonseca:

²⁵ “O outro”: termo emprestado das pesquisas da estudiosa Regina Dalcastagné (2012) para tratar da representação na literatura brasileira contemporânea.

No lugar dos intelectuais e artistas que circulam com desenvoltura por tantos romances e contos, ele empurra para dentro da trama costureiras e operárias cansadas; em vez de traficantes sanguinários (e exóticos), traz ladrões baratos que tropeçam nas próprias pernas ou homens bêbados, envergonhados por não conseguirem sustentar os filhos. Enfim, um bando de trabalhadores pobres, de desempregados, de migrantes fracassados que ignoram a placa de “não há vagas” e se instalam ali, onde “não é o seu lugar”. Eles entram e vão carregando consigo suas frustrações, seu cheiro de suor, seus objetos de plástico e suas mesas de fórmica, transportam sua vida mais íntima, impregnada de sonhos. Mas são indivíduos, que, com suas trajetórias pessoais, ajuda-nos a compor um painel mais plural sobre a vida no país nos dias de hoje. (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 32)

Diante desse exemplo, de Luiz Ruffato, muda a perspectiva do raciocínio inicial, nesse caso, não temos uma classe olhando para ela mesma, mas sim, olhando para uma classe diferente, que não seja dele mesmo (do intelectual), mas do “outro” o pobre. Isso pode ser representado conforme a ilustração abaixo, a Figura 4: A representação do outro de classe diferente na literatura:

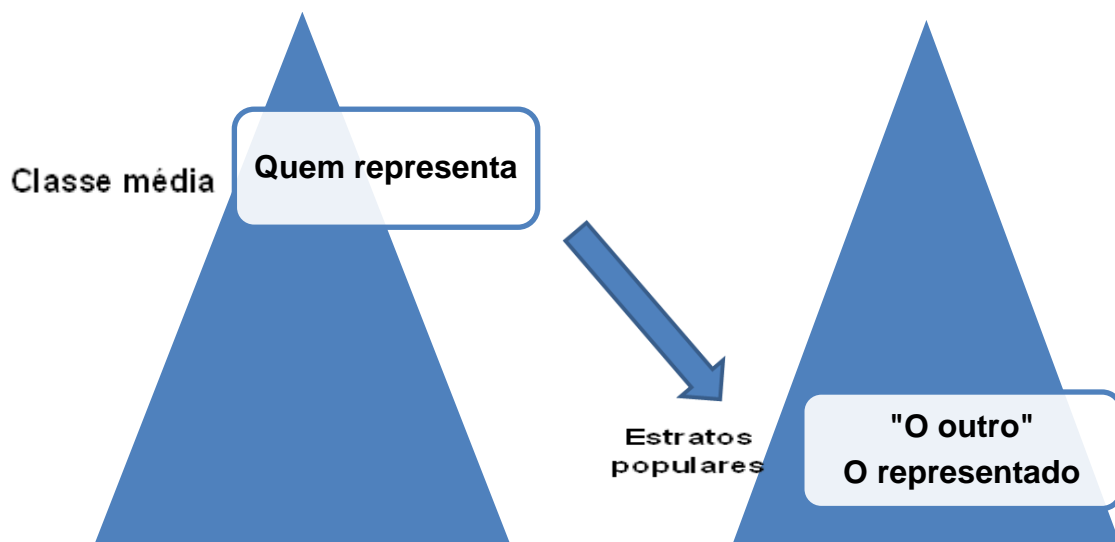


Figura 4: A representação do outro de classe diferente na literatura

Nessa situação reside a tensão entre quem escreve – o intelectual – e suas personagens. O primeiro representa o segundo. Dalcastagné explica que “um dos sentidos de representar é, exatamente, falar em nome do outro” (p. 19). Nesse

sentido, o escritor é detentor e manipulador da voz do “outro”, e isso lhe confere liberdade nas abordagens dessa representação. Rubem Fonseca representa o pobre como o ser marginal e perigoso, já Ruffato faz essa representação como seres humanos em sua essência, carregados de seus objetos materiais e abstratos. O que os diferenciam da classe média é a própria classe. Com esse tipo de representação, ocorre uma aproximação que contribui para aumentar a distância entre elas.

É pertinente voltar a falar da tensão mencionada no parágrafo anterior, que se dá justamente pelo indivíduo da classe média representar, dar voz ao “outro”, da classe pobre. São personagens sem acesso a livros ou até mesmo à leitura. São pessoas²⁶ que desconhecem sua representação na arte literária, bem como se isso é feito com legitimidade ou não.

Convém trazer para a discussão o perfil do escritor Fernando Bonassi. Este veio de classe pobre. Teve sua ascensão social obtida pelo talento. Tem a escrita como profissão. É alguém que conhece, viveu e vive nas camadas sociais. Nas suas narrativas, percebemos a legitimidade do discurso dos narradores que são “de dentro”. O intelectual de *Violência e paixão* tem a “autoridade” para falar das classes e representar o “outro” desta ou daquela – rica ou pobre. Nas narrativas da obra o lugar é visto de dentro.

A ilustração a seguir, Figura 5: O narrador e o espaço narrado denota a postura dos narradores de *Violência e Paixão*, sob a perspectiva tratada no parágrafo anterior.

²⁶ Pessoas, assim refere-se também E. M. Forster quando trata das personagens como possibilidades humanas. (FORSTER, 1974)

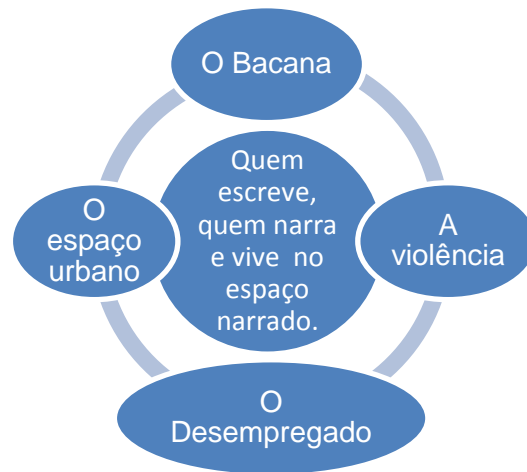


Figura 5: O narrador e o espaço narrado

Antonio Candido (1989) comenta sobre o esforço do escritor contemporâneo em apagar as distâncias sociais. Em Fernando Bonassi encontramos um exemplo bem firmado disso. A periferia e os centros se configuram num espaço urbano, porém, muitos escritores do nosso tempo ainda mantêm e ratificam essa distância em suas obras.

Ao falar da prosa emergente na década de 1970, Antonio Candido parece estar referindo-se à ficção contemporânea. A violência, tanto na elaboração da narrativa, quanto na configuração do evento, desenvolveu-se com intensidade, da mesma forma que as cidades cresceram, a violência nas ruas aumentaram e as desigualdades sociais em maior medida.

Cabe a uma literatura, na sua configuração dar conta de abarcar e trazer ao centro “intelectual” e “social” as pessoas que estão com as vozes caladas pelo sistema. Fernando Bonassi, em sua obra cumpre com essa representação.

2.2. A polifonia nas formas breves

No âmbito do estudo da narrativa “Violência e paixão”, podemos, numa primeira hipótese, pensar numa escrita contrapontística que irrompe na narrativa. A obra na qual esta narrativa está inserida, que leva o mesmo nome, criada com uma mescla de gêneros na criação de narrativas curtas, que se aproximam do conto, emprega ainda vários artifícios na sua estrutura, no que se refere à disposição dos textos; recursos gráficos no corpo do texto; diagramação; retomadas e “atualização” de vários temas ainda abordados de forma mascarada.

Como exemplo disso, o conto com título original “Hansel e Gretel”, dos irmãos Grimm, traduzido no Brasil sob o título “Joãozinho e Maria”, que é retomado na obra de Fernando Bonassi, configura-se como uma história com personagens do mesmo nome, chamada de “JOÃO & Maria”. O escritor não se apropria dos mesmos artifícios do criador do primeiro, não mascara, não passa nenhuma ilusão, senão sugere a desilusão com os desencantos do mundo, que são reais. Essa relação mencionada aqui, se detém especificamente ao título do texto, pois o tempo e o espaço são distintos, a história se desenvolve num cenário urbano hodierno.

Ambos os textos abordam a miséria, a fome, a violência. Porém, em “JOÃO & Maria”, de Fernando Bonassi, não supõe um final feliz na vida de nenhum dos personagens, mas sim mostrar o que há de real nelas e nas coisas ao redor. A história ocorre num cenário contemporâneo urbano, e que envolve também duas crianças que tem uma vida miserável, se envolvem em roubos, tráfico de entorpecentes, cadeias. O fim da história é trágico, aliás, desde início é narrada sob essa perspectiva.

Além da retomada de outros textos, há uma tendência em retomar fatos históricos bem próximos aos que vivemos hoje, em outras palavras, acontecimentos do nosso tempo, que merecem ser lembrados, por se tratar de violência contra vidas humanas. A narrativa “111” relembra uma das piores chacinas do Brasil. Trata-se da execução instantânea de 111 homens que eram presidiários no Carandirú. Esse acontecimento ficou conhecido como “Massacre do Carandiru”, ocorrido em 02 de

outubro de 1992, em São Paulo, SP. Segundo informações da *Folha on line* ²⁷, a briga entre dois presos no Pavilhão 9 do presídio teria dado início ao conflito. Após essa briga, os demais presidiários teriam iniciado uma rebelião que teve intervenção da PM, e essa intervenção resultou em 111 mortes de presos.

Conforme ainda o que noticia a *Folha On line*, sob o comando do Coronel Ubiratan Guimarães os policiais ocuparam o primeiro e segundo andar do Pavilhão 9, todos os presos do primeiro andar foram mortos e do segundo, mais da metade. Segundo o relato de alguns sobreviventes, o número de mortos foi bem mais que 111, afirma-se que se aproxima de 250, porém, 111 é o número divulgado oficialmente pelas autoridades.

Esse acontecimento teve repercussão internacional por causa da violência, pela quantidade de mortos e pela forma de atuação da polícia, de acordo com a *Folha*. Em torno do fato, foram criadas algumas versões.

Uma das lendas mais inverossímeis diz que, naquela tarde, o coronel Ubiratan Guimarães teria sido atingido por uma bomba de fabricação caseira enquanto tentava "negociar" o fim do motim de presos no pavilhão 9. Essa é a versão que seus advogados apresentam. Ao ver o coronel caído no chão, sangrando (segue a tal versão), a tropa teria tomado a decisão "pessoal" de entrar com metralhadoras, fuzis e cães. Ou seja: 325 homens teriam tomado uma decisão por impulso. Iniciariam uma chacina porque o comandante fora ferido e o sangue "subiu à cabeça". Depois escorreria pelos corredores e pátios do Pavilhão 9. (FELTRIN, 2001)

Essas informações são negadas até mesmo entre os policiais, pois, afirma-se que a ordem de ataque fora dada à distância pelo então Coronel. Outra "lenda" que circula é a de que a matança teria sido "encomendada", pois todos os mortos seriam estupradores, mas isso desmente-se diante da apresentação do perfil dos presos:

²⁷Matéria "Massacre do Carandiru, que deixou 111 mortos, completa 10 anos", por Livia Marra Milena Buosi, publicada na *Folha on line*: Cotidiano. 02/10/2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/carandiru.shtml>.

estavam presos por roubo ou tráfico, tinham menos de vinte e cinco anos de idade e ainda não tinham sentença definitiva²⁸.

A Casa de Detenção Carandiru foi desativada, dez anos após o massacre. No local funciona hoje um parque público com centros de cultura, lazer e de formação profissional, que é denominado “Parque da Juventude”.

O médico Dráuzio Varella trabalhou durante treze anos como voluntário na Casa de detenção, dessa relação com os presos e carcereiros resultou a criação de algumas de suas obras, destaquemos *Estação Carandiru*, 1999 e *Os carcereiros*, 2012 (vinte anos após o massacre), essa obra fala sobre a conduta dos carcereiros no dia da rebelião que resultou a chacina.

A primeira obra citada de Dráuzio Varella, *Estação Carandiru*, foi adaptada para o cinema. O filme *Carandiru*, de 2003, por Hector Babenco e que contou com o roteiro de Fernando Bonassi. Tendo como referente também no “massacre do carandiru”, Fernando Bonassi escreveu a peça teatral “Apocalipse 1,11” e a narrativa “111”, uma vez que para a realização desses trabalhos, o escritor ministrou oficinas literárias na Casa de Detenção, a partir daí este escritor passou a testemunhar a situação desumana a que eram submetidas aquelas pessoas.

Na narrativa citada, “111”, o narrador elege cenas de horror: imagens sombrias, “noite preta”, “noites negras”; animais que remetem ao terror “corvo”; figuras das injustiças, “Demônios do Brasil”; contraste entre as diferentes classes, “homens da lei” e “homens desprezíveis”; cenas do horror e desespero, “nucas que explodem feito ovos”, “cães mascando genitálias”; desumanização e covardia, “cem gramas de alma no esgoto da covardia contra homens”; vozes e súplicas, “braços inúteis pedem clemência”. Dessa forma, imprimindo no leitor a densidade dos fatos narrados.

A preocupação do escritor com a situação carcerária no Brasil se manifesta também nas narrativas de outras obras de sua autoria, como exemplo, em *100 histórias colhidas na rua*, 1996.

²⁸ Matéria “História da chacina no Carandiru é cercada de versões e `lendas””, por Ricardo Feltrin, publicada na *Folha on line: Cotidiano* 20/06/2001. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u31430.shtml>

UM METRO E MEIO POR DOIS. No vaso é onde um pode sentar – o revezamento acontece a cada hora. Desde segunda-feira. Escuro e completamente seco, não fosse a privada. O último que tinha nojo daquela água bebeu ontem à noite. Agora se urina na pia sem vergonha. Deve amanhecer sexta daqui a pouco. Um com febre de gemer. Dois com cortes de fazer poça. Um tem o ombro deslocado que o osso sai espetado perto do pescoço. Mais um com perna quebrada. Um último a AIDS já leva. A fome é de todos. Pensaram em dormir em pé, se escorando na parede e na porta, mas tem as sirenes, a música de rádio, as panelas e latas batendo pela janela. Disseram que vão soltar bomba e cachorro bravo, mas não falaram como que é que eles vão saber a diferença entre os reféns e os detentos. (BONASSI, 1996, p.182 – destaques do original).

Breves, densas e intensas, a construção dessas narrativas desenham no seu universo ficcional a realidade que é necessária ser vista e sentida, independente do seu grau de desarmonia. Os exemplos dos textos acima ilustram as diversas vozes que compõe a peça literária de *Violência e Paixão*, são as diversas vozes que surgem e merecem ser observadas uma a uma, para compreensão da totalidade do universo ficcional que se descreve. Isso possibilita a distinção e a identificação dos tipos de textura que irrompem.

É conveniente lembrar aqui a estratégia utilizada para identificação das texturas na arte musical. Aaron Copland (1974) explica que para melhor entender o que se está ouvindo é necessário que o ouvinte seja capaz de distinguir três tipos diferentes de textura musical, que ele classifica como sendo: Monofônica, homofônica e polifônica. A primeira, segundo Copland, é mais simples, “possui uma só linha melódica desacompanhada” (COPLAND, 1974, p. 77). A segunda, o estudioso afirma que é um pouco mais difícil de ouvir-se do que a monofônica, pois se trata de uma textura que consiste de uma melodia principal e de um acompanhamento de acordes. A última, a textura polifônica é a mais difícil de ser ouvida.

A música escrita polifonicamente exige mais atenção do ouvinte, porque se move em planos melódicos separados e independentes, os quais, ao se cruzarem, formam harmonias. A dificuldade vem do fato de que os nossos hábitos de audição foram formados através da música concebida harmonicamente, enquanto a música polifônica exige que ouçamos de um modo mais linear, deixando de lado até um certo ponto as harmonias resultantes (...). A textura polifônica pede um ouvinte que possa ouvir planos melódicos separados cantados por vozes separadas, e que não procure

ouvir apenas o som de todas as vozes à medida que, aqui e ali, elas se relacionam de uma maneira vertical. (COPLAND, 1974, p. 79-80).

A questão importante e complexa dessa textura é identificar quantas vozes é possível captar simultaneamente, sendo que é preciso distinguir uma por vez, e,

mesmo supondo-se que você não ouça todas as vozes separadas igualmente bem, há toda a probabilidade de que quando você retornar à peça encontrará nela algo de novo. Ela sempre pode ser ouvida sob um ângulo diferente. (COPLAND, 1974, p. 81)

É com referência a esta textura que se busca uma relação com a polifonia na narrativa, aqui trabalhada. No campo da arte escrita o procedimento conceitual de “textura polifônica” não é muito diferente. A partir do estudo das obras de Dostoiévski, BAKHTIN (2008) fornece uma definição desse termo emprestado da teoria musical e subsidia o conceito de polifonia, no sentido de que funda-se

no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento. (BAKHTIN, 2008, p. 23).

À guisa desse pensamento, é possível identificar a “polifonia” na textura da narrativa, isso na medida em que, com a análise da narrativa “Violência e Paixão”, torna-se possível identificar a esfera social urbana em suas diferentes classes, desde a realidade de um desempregado até a de um juiz corrupto e até mesmo de um cadáver. Dessa forma, tem-se a possibilidade de ler sob diferentes modalidades, sendo a primeira uma leitura mais independente de cada parte, a outra possibilidade é de uma leitura no âmbito da totalidade e é neste momento se destaca a forma de imagens fragmentadas de uma realidade penetrada na ficção, sendo que no círculo de cada imagem existem outras.

Nessa perspectiva, tem-se a multiplicidades de vozes numa única peça que é a narrativa, que é a unidade de onde emanam essas vozes que, ao passo que se combinam, se contrapõem, aparecendo cada qual na sua legitimidade. O autor dá autonomia para essas vozes, sendo ele (autor):

o regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. Mas esse regente é dotado de um ativismo especial, rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que se manifestem com autonomia. (BEZERRA, 2005, p. 194)

O que dá ideia de fragmentação nas breves narrativas é a própria realidade fragmentada criada através das personagens fictícias. Em “O Desempregado” a realidade da personagem assim se apresenta; em “Um exercício” percebemos a fragmentação das formas humanas, na lembrança e no mundo.

É uma escrita contrapontística²⁹ na arte literária, na representação de uma realidade fora do texto, mas que nele é representado pela manipulação da palavra. No campo do estudo da arte musical Copland fornece mais detalhes.

Esse novo tipo de escrita contrapontística tem sido chamado algumas vezes de contraponto linear, ou “dissonante”. Do ponto de vista do ouvinte, há menos chance, no contraponto moderno, de que se perca a noção de independência das vozes, já que não há aqui harmonias sedutoras a nos reter pelo caminho. Na escrita contrapontística recente, as vozes parecem “espetar-se em vez de unir-se, porque é a sua separação, e não sua união, que interessa ao compositor. (COPLAND, 1974, p. 82).

Percebemos que nesse estilo de compor a música há toda uma intenção em levar o ouvinte a perceber as fases da composição, leva-o a uma análise dos níveis que se compõe a música, antes de buscar ouvir na sua totalidade. Nessa textura polifônica, há uma aparente dissonância e desarmonia, dada pelas diferentes vozes que a integram, mas que fazem parte da mesma peça. Essa intenção à desarmonia é que faz um elo com a intenção que há na criação na narrativa “Violência e paixão”.

²⁹ Contrapontística: “Diz-se de quem conhece as exigências do contraponto em música”. (BUENO, 1968, p. 808) Contraponto, por sua vez é a “arte de combinar, segundo determinadas regras da música, das ou mais harmonias diferentes”. (BUENO, 1968, p. 808).

Não convém criar arte em que o universo se apresente harmônico em sua totalidade, pois não é assim que a realidade se configura. Os narradores dessa obra vivem, estão penetrados nesse universo que se torna grotesco na representação da condição humana. Nesse pensamento, Massaud Moisés explica que o grotesco “traduz a angústia não perante a morte mas perante a vida, que gera a destruição de toda a ordem ou orientação no tempo e no espaço.”(MOISÉS, 2004, p. 215).

Não obstante, o conceito de fragmento tem relação com a proposta apresentada por Hugo Friedrich (1978), quando fala sobre a teoria do grotesco e do fragmentário. Ele discorre acerca do pensamento de Victor Hugo, a quem o grotesco aparece na obra de arte como imagem do incompleto e do desarmonico (FRIEDRICH, 1978). Essa desarmonia surge em virtude da desordem dos fragmentos que constituem essa imagem.

O grotesco deve aliviar-nos da beleza e, com sua voz estridente, afasta sua monotonia. Reflete a dissonância entre os estratos animais e os estratos superiores do homem. Reduzindo os fenômenos a fragmentos, manifesta que o “grande todo” nos é perceptível apenas como fragmento, visto que o todo não concorda com o homem. (FRIEDRICH, 1978, p. 33).

Interpenetram na obra diferentes texturas narrativas de maneira concreta, no âmbito estrutural. O narrador apresenta a divisão desse universo ficcional em partes, como sendo reflexo do seu referente (não texto), o que permite uma leitura de cada texto como sendo independente. Todavia, totalidade e polifonia desse universo acomete ao leitor à equivalência dos elementos do texto e à inter-relação entre as vozes da narrativa.

2.3. Formas breves

As mudanças que acarretam as desigualdades sociais são aceleradas, cabe a uma literatura intensa e de denúncia social configurada numa linguagem direta,

concisa e veloz mapear e registrar os fatos cotidianos carregados de violência e desigualdade social entranhadas na experiência humana.

O termo breve ultrapassa a linguagem e passa a ser uma marca da estrutura dos relatos mínimos. Essa forma configura-se na urgência dos acontecimentos, e isso se dá numa maneira sensível e objetiva como se apresentam seus textos, pela técnica de elaboração das narrativas breves

Conforme anunciado no item anterior, o presente tópico destaca as formas breves da estrutura das narrativas da obra *Violência e Paixão*, de Fernando Bonassi. O termo “formas breves” foi usado inicialmente por Ítalo Calvino, em uma de suas conferências publicadas na obra *Seis propostas para o próximo milênio* (2010), sendo a segunda apresentada, a “Rapidez”. Nesse trabalho, Ítalo Calvino revela sua predileção pelas formas breves, dada sua concisão e economia de tempo. Ele comenta o tempo na vida prática e também na escrita, enquanto estilo, destacando a função deste elemento:

Na vida prática, o tempo é uma riqueza de que somos avaros; na literatura, o tempo é uma riqueza de que se pode dispor com prodigalidade e indiferença: não se trata de chegar primeiro a um limite preestabelecido; ao contrário, a economia de tempo é uma coisa boa, porque quanto mais tempo economizamos, mais tempo poderemos perder. A rapidez de estilo e de pensamento quer dizer antes de mais nada agilidade, mobilidade, desenvoltura; qualidades essas que se combinam com uma escrita propensa às divagações, a saltar de um assunto para outro, a perder o fio do relato pra reencontrá-lo ao fim de inumeráveis circunlóquios. (CALVINO, 2010, p. 59)

É como um jogo de imagens feito pelas palavras. Contrastes, ritmos, disparidades: a arritmia urbana captada pela escrita. A narrativa “Violência e Paixão” é composta dessa maneira, com mínimos relatos que divagam entre acontecimentos, e que se baseia num princípio de equivalência, permanecendo interligados numa substância heterogênea. Com base nos pressupostos de Italo Calvino (2010) se guiará o estudo deste item.

Para iniciar o tema proposto em sua obra *Seis propostas para o próximo milênio*, 2010, sobre a “Leveza”, Ítalo Calvino vale-se do relato de uma história sobre o imperador Carlos Magno. O estudioso apresenta três versões da mesma história, relatada por três escritores, sendo eles: Gaston Pais, Petrarca e Barbey d’ Aurevilly. Calvino sintetiza sua observação sobre a maneira de relatar de cada artista: a versão relatada pelo primeiro “falta a sucessão encadeada dos acontecimentos, e nas versões literárias de Petrarca e dos escritores do Renascimento falta a rapidez. (CALVINO, 2010, p. 48). Sua observação elege a versão para Barbey d’ Aurevilly, pela rapidez explicada pelo fato de que:

O segredo está na economia da narrativa em que os acontecimentos, independentemente de sua duração, se tornam punctiformes, interligados por segmentos retilíneos, num desenho em ziguezagues que corresponde a um movimento ininterrupto. (CALVINO, 2010, p. 48)

Segundo Ítalo Calvino, “a última grande invenção de um gênero literário a que assistimos foi levada a efeito por um mestre da escrita breve, Jorge Luis Borges.” (CALVINO, 2010, p. 63). O estudioso explica ainda como surgiu a ideia desse estilo em Jorge Luis Borges:

A ideia de Borges foi fingir que o livro que desejava escrever já havia sido escrito por um outro, um hipotético autor desconhecido, que escrevia em outra língua e pertencia a outra cultura – e assim comentar, resumir, resenhar esse livro hipotética. (CALVINO, 2010, p. 63)

Dessa forma surge um estilo literário que tem marcado presença em várias obras na literatura brasileira. É uma escrita ampla, face sua densidade e ao mesmo tempo reduzida, pela sua estrutura, Ítalo Calvino ainda assinala que “nasce com Borges uma literatura elevada ao quadrado e ao mesmo tempo uma literatura que é como a extração da raiz quadrada de si mesma: uma literatura potencial.” (CALVINO, 2010, p. 63).

Esse estilo nascido com Jorge Luis Borges, no caso da obra de Fernando Bonassi, teve seu início, por hipótese, com a publicação de *100 histórias colhidas na rua* (1996) que, por causa disso, Fernando Bonassi foi convidado no ano posterior a escrever numa coluna do jornal *Folha de S. Paulo*, uma publicação a cada semana. Essa coluna levou o nome de *Da Rua*³⁰. O tamanho dos textos seguia um padrão mais ou menos idêntico ao da obra recém-publicada em 1996. *Passaporte* (2001) e *100 coisas* (2000), também seguiram esse mesmo padrão.

Encontramos também na obra contemporânea de João Gilberto Noll uma referência pertinente, na elaboração dessa estética. *Mínimos, Múltiplos, Comuns* (2003), também consolida esse estilo que ele mesmo chama de “instantes ficcionais” ou como o próprio nome da obra infere “mínimos, múltiplos, comuns”. A obra mencionada é composta por trezentos e trinta e oito textos com centro e trinta palavras cada um. O escritor publicou inicialmente esses “relatos mínimos” no jornal *Folha de S. Paulo*, duas vezes por semana entre agosto de 1998 a 2001.

Nessa brevidade da narrativa, os acontecimentos são descritos quase que num lapso de tempo. Uma ação se entremeia noutra. Não se trata apenas de uma estrutura, apesar de ser a configuração da estrutura, é também um fator que encaminha para a densidade do texto. Ítalo Calvino explica que:

É verdade que a extensão ou brevidade de um texto são critérios exteriores, mas falo de uma densidade especial que, embora possa ser alcançada também nas composições de maior fôlego, tem sua medida circunscrita a uma página apenas. (CALVINO, 2010, p. 62)

Esse pensamento consiste ou resulta dos acontecimentos punctiformes³¹, que se condensam na escrita, isso através da velocidade do pensamento refletida na rapidez da narrativa. Muitas vezes, os pontos aproximados (acontecimentos) são díspares. O movimento da organização sintática, construções de frases paratáticas constroem a opacidade e densidade no enredo das palavras.

³⁰ Créditos: *Fachada, sinuca e afasia : Alcântara Machado, João Antônio e Fernando Bonassi. São Paulo, ficção no século XX*, de Bruno Gonçalves Zeni, Dissertação de Mestrado.

³¹ Termo utilizado por Ítalo Calvino para se referir à união dos acontecimentos longínquos do espaço e do tempo.

Na narrativa “Violência e paixão”, configura-se a presença fragmentada de elementos que constituem seu universo ficcional. Tendo em vista que se trata de uma narrativa dividida em textos curtos e entre um texto e outro não há um nexo que dê ideia de continuidade. Os acontecimentos são diversos dentro da curta narrativa, assim como o referente (o externo, o meio) é configurado de maneira diversa e adversa. Nesse contexto, Ítalo Calvino ressalta que “a função da literatura é a comunicação entre o que é diverso pelo fato de ser diverso, não embotando mas antes exaltando a diferença, segundo a vocação própria da linguagem escrita.” (CALVINO, 2010, p. 58)

Nos “instantes ficcionais” de Fernando Bonassi, perpassam a riqueza de detalhes do cotidiano desmistificado, somada ao tom de denúncia social, na sua representação da realidade, configurada numa perspectiva interna, pois não há uma recusa em penetrar no mundo narrado (LUKÁCS, 1991). Há a interpenetração da imagem do mundo referencial (não texto) no mundo ficcional.

Italo Calvino (2010), quando comenta acerca da visibilidade na obra literária, a partir de sua experiência, explica:

A escrita, a tradução em palavras, adquire cada vez mais importância; direi que a partir do momento em que começo a pôr o preto no branco, é a palavra escrita que conta: à busca de um equivalente da imagem visual se sucede o desenvolvimento coerente da impostação estilística inicial, até que pouco a pouco a escrita se torna a dona do campo. Ela é que irá guiar a narrativa na direção em que a expressão verbal flui com mais felicidade, não restando à imaginação visual senão seguir atrás. (CALVINO, 2010, p. 105)

Para Italo Calvino, também a imagem é carregada de significados, ela vem em primeiro. Na narrativa a imagem entranhada nas palavras traz um teor visceral implícito, que tem relação com humano. A tradução da imagem em palavra possui essa equivalência com o não-escrito, mas no texto, é ela é quem vai “ser dona do campo” e, de uma maneira peculiar, tendo em vista o estilo, mostra pela escrita que, por sua vez, também irá criar uma outra imagem que surge pela leitura. Narrativa “Violência e Paixão”, as imagens vão surgindo desigual, da maneira em que se configura seu referencial, o externo, meio social.

Essa desigualdade temática que há entre uma narrativa e outra, mesmo pertencendo a um mesmo texto, que dá ideia de fragmentação, é a própria realidade fragmentada criada através das personagens fictícias, pela união dos pontos que formam a estrutura narrativa breve e intensa.

3. As marcas do contemporâneo: A configuração das narrativas breves de *Violência e Paixão*

Neste capítulo serão abordados as análises de algumas narrativas da obra *Violência e Paixão*, 2007, de Fernando Bonassi. São seis narrativas selecionadas. Sendo que cinco delas são partes da narrativa homônima à obra: “O Desempregado”; “A paisagem”; “Um exercício”; “Madalena”; “111” e a quinta narrativa, que não faz parte desse conjunto, é “JOÃO e Maria”.

A escolha dos textos se deu pela intenção de apresentar a configuração das narrativas nas perspectivas apresentadas por Antonio Candido, no âmbito da intensidade na elaboração da escrita e pelo tema abordado. Além disso, na perspectiva do narrador e sua postura e posição diante dos eventos narrados.

3.1. Relatos na imediaticidade do tempo e espaço fragmentados

Este tópico tem por objetivo apresentar uma análise da narrativa “O Desempregado”, com ênfase na configuração do espaço de maneira fragmentada, não sendo apresentada na sua totalidade, assim como as próprias ações da personagem, que também é narrador, apresentando-se dessa forma como narrador-personagem.

O cenário urbano contemporâneo com ruas e calçadas lotadas de placas, informações que buscam acelerar e preencher o tempo, de modo a deixá-lo fragmentado, é onde a própria vida da personagem se insere, e cujo comportamento acaba se tornando reflexo dessa realidade. Segue abaixo, na íntegra a narrativa em estudo:

Ando sem sorte, trombando de frente com placas vazias de necessidade. Dó desse sapato para as melhores cerimônias, ralado nas calçadas mais distantes. Onde velas derretem sobre pedidos mínimos, o dragão espetado ri da minha cara. Bombeiros gritando não me deixam dormir. Talvez eu não preste. E esses talheres sambando na marmitta? Vendendo o café-da-manhã pelo almoço que não tenho de comer. Um passe puído de esperanças. Uma família arrimada em tudo, todos & ninguém. Abrindo classificados em desespero, como quem estupra a própria mulher. (BONASSI, 2007, p. 16).

Narrado em primeira pessoa e utilizando o fluxo de consciência, o texto apresenta processos psíquicos da personagem expressos de maneira desarticulada, como flechas, não havendo, nesse caso, interferência de nenhuma outra personagem. Não se dirige a ninguém, somente “pensa” (CARVALHO, 1978), de forma que na passagem de um período ao outro, as ideias aparecem sobrepostas de forma a indicar que a percepção passa na mente da personagem, mas de forma fragmentada. É a partir do olhar da personagem em primeira pessoa “ando” que a realidade é apresentada ao leitor que, por isso, apenas observa a cena e faz inferências sobre a situação do narrador autodiegético.

A ideia de movimento, fluxo de consciência confusão de pensamentos são motivados pelas idas e vindas da personagem, sem nome. Estes movimentos situam e modificam o espaço: ao mesmo tempo narrador- personagem situa o espaço “calçadas mais distantes” (BONASSI, 2007, p. 16), na oração seguinte o cenário é modificado “onde velas derretem sobre pedidos mínimos, o dragão estado ri da minha cara” (BONASSI, 2007, p. 16). O pensamento fica em movimentos constantes, assim como o espaço, assim como a vida da personagem.

As duas primeiras orações iniciam-se com o verbo no gerúndio, o que dá ideia de ação constante. O espaço aparece através do pensamento e movimentos da personagem, com isso percebe-se que os fatos acontecem num espaço urbano, “placas vazias de necessidade” (BONASSI, 2007, p. 16) e “bombeiros não me deixam dormir” (BONASSI, 2007, p. 16). Contudo, não há um espaço determinado, pois se alternam entre uma oração e outra, pelo fluxo de consciência da personagem. Sobre esse fluxo, Ligia Chiappini Moraes Leite explica que:

O fluxo de consciência, na acepção de Bowling, é expressão direta dos estados mentais, mas desarticulada, em que se perde a sequência da lógica e onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente. Trata-se de um `desenrolar ininterrupto dos pensamentos` das personagens ou do narrador. (LEITE, 1985, p. 26).

Essa ausência de articulação que se dá entre as orações mapeando os espaços da personagem nasce dos pensamentos, por isso sem sequência lógica, ao mesmo tempo em que apresenta o espaço denota os estados mentais da própria personagem em relação a essa realidade.

Em contraste a essa situação, é interessante fazer menção à narrativa apresentada antes desta, na obra, “O Bacana”. Com essa comparação, nota-se que os narradores de “Violência e Paixão” observam o mundo do ponto de vista do desempregado e também do “bacana”. Dessa forma, portanto, denunciando os estados incongruentes da sociedade, ratificando o compromisso social da sua arte. Antonio Candido (2008) comenta sobre essa relação entre o artista e o meio social.

À medida que remontamos na história temos a impressão duma presença cada vez maior do coletivo nas obras; e é certo, como já sabemos, que forças sociais condicionantes guiam o artista em grau maior ou menor. Em primeiro lugar, determinando a ocasião da obra produzida; em segundo, julgando da necessidade dela ser produzida; em terceiro, se vai ou não se tornar um bem coletivo. (CANDIDO, 2008, p. 35)

Nas narrativas de *Violência e Paixão* percebemos intensidade das forças condicionantes elencados por Candido (2008). Filtrados sob a ótica do artista, determinam a ocasião; por sua estrutura e tema reforçam a necessidade de contemplação, numa perspectiva realista da arte contemporânea.

Nos textos “O Bacana” e “O Desempregado”, desenham-se a antítese que há entre as classes, bem como a esfera de desigualdade e injustiça. Por sua abordagem, o primeiro texto apresenta o estereótipo humano que se pensa fadado ao sucesso no panorama dos falsos encantamentos proporcionados pelo capitalismo. Enquanto, o desempregado, o homem sem *status*, está sentado em

“passe puído de esperança” (BONASSI, 2007). De acordo com Bruno Zeni (2007), a violência e a exploração se apresentam nos textos do autor como práticas que permeiam as relações entre diferentes classes, proporcionando uma visão panorâmica da realidade social.

Com foco na narrativa “O Desempregado”, nota-se a oscilação do tempo, assim como do espaço, ora noite ora dia, nos dois primeiros períodos, torna-se possível afirmar que é dia, enquanto nos dois que seguem (3º e 4º) é noite, “Bombeiros não me deixam dormir” (BONASSI, 2007, p. 16). Nessa oscilação temporal notamos que o tempo é fragmentado, o que é visível no 6º período, já é dia novamente “e esses talheres sambando na marmitta? Vendendo o café-da-manhã pelo almoço que não tenho de comer” (BONASSI, 2007, p. 16).

Neste último exemplo percebe-se a cena da luta diária pela sobrevivência. As idas e vindas dessa personagem, que gasta seu “passe”, que alimenta seu deslocamento, pelo fato de ela sair pelas ruas em busca de emprego, gastando o seu passe de transporte, por isso, um passe gastado de esperanças, “um passe puído de esperanças.” (BONASSI, p. 16)”. Essa confusão refletida na construção do texto, ora dia ora noite; essa desarticulação do espaço denota a condição dessa “pessoa”³² na sua realidade.

O espaço nasce das suas ações, não sendo descrito diretamente, dado o imediatismo das ações, já a ambientação se figura de acordo com a fala da personagem, sendo uma ambientação oblíqua, de acordo com os estudos de Osman Lins. Essa é a ambientação na qual os atos da personagem vão fazendo surgir o que a cerca (LINS, 1974).

No final do texto, encontramos duas ações a de abrir classificados em desespero, o que norteia nossa ideia é inerente à ação de um desempregado, mas o que chama a atenção é a comparação feita, abrir classificados como quem estupra a própria mulher. Com a leitura desse último, estabelecemos analogia entre os movimentos de abrir e fechar o jornal, em atitude de desespero, quando não se

³² Pessoa: Termo utilizado por E. M. Forster para se referir às personagens da romance, estendemos aqui a estas narrativas. “Podemos dizer que os protagonistas numa estória são, ou pretendem ser, seres humanos.” (FORSTER, 1974, p. 34), ou ainda “possibilidades humanas” (FORSTER, 1974), por isso são pessoas. Nessa perspectiva, no decorrer das análises, o trabalho poderá utilizar o termo “pessoa” para se referir às personagens.

encontra nada, com o movimento da relação sexual desesperada (estupro). Como se tudo o que restasse fosse o movimento do corpo e pelo corpo para o alcance de alguma satisfação.

Observando o primeiro e último períodos do texto, respectivamente: “Ando sem sorte, trombando de frente com placas vazias de necessidade.” (BONASSI, 2007, p. 16); “Abrindo classificados em desespero como quem estupra a própria mulher” (BONASSI, 2007, p. 16), notamos que as ações são contínuas, marcadas pelo gerúndio. Com a junção dessas orações num só período, ficaria da seguinte forma: “Ando sem sorte, trombando de frente com placas vazias de necessidade, abrindo classificados em desespero como quem estupra a própria mulher” - entre as ações de andar sem sorte pelas ruas e abrir classificados sua vida se passa e se resume pela sua mente. Além disso, a comparação entre abrir classificados e estuprar a própria mulher se torna mais óbvia.

Diferente dos outros artistas, o escritor de literatura pode criar pela massa verbal. Essa criação pela palavra é a própria personagem, na visão e mundo do artista. “Sua natureza [da personagem], no entanto, está condicionada pelo que o romancista imagina sobre outras pessoas e sobre si mesmo e, além disso, é modificada por outros aspectos de seu trabalho.” (FORSTER, 1974, p. 34).

O Desempregado, a personagem, é a construção de “pessoa” sem nome, sem um espaço definido, que vive em tempo fragmentado, numa vida fragmentada. É a sua condição humana sendo desumanizada pelo caos da realidade. Os fatos, suas frustrações ocorrem todas descontínuas e constantes em seu pensamento. Não há a presença de voz, apenas esse monólogo interior convertido em fluxo de consciência, porque, muitas vezes, nesse espaço que a pessoa se situa sua voz nem sempre é ouvida, mas se manifesta pelo próprio espaço.

3.2. A paisagem da violência cotidiana

Aqui propomos apresentar a análise da narrativa “A paisagem”. A perspectiva desta leitura tem como foco destacar a ambientação decorrente do espaço narrado, bem como da situação da personagem. Além disso, será destacada a coloquialidade na elaboração da escrita e de que forma que isso contribui e se associa à ambientação para a configuração da violência.

Segue na íntegra a narrativa proposta para estudo:

A PAISAGEM

Sob a luz amarela que o boteco manda, tá lá um corpo estendido no chão. Mal-ajambrado sobre a calçada, dedilha porcarias na valeta. Há muito tempo, um RG amarfanhado identifica uma data de coisas, como pais ausentes e a terra natal onde nunca voltará. Boa coisa não era. Bom motivo não há. Um sangue gosmento que enxurradas vindouras levarão de vez para as bocas de lobo. Quase sorrindo, é certo que foi dessa pra melhor. Aos mais vivos (ou preguiçosos), restará não soltar pios que sejam, enquanto fardas varejarem em torno procurando cápsulas e perfurações. (BONASSI, 2007, p. 17)

Em “A paisagem”, é apresentada uma personagem “cadáver”, que é descrita em sua degradação. Sua situação é narrada sob a perspectiva de um narrador onisciente intruso, de acordo a tipologia do narrador de Norman Friedman, apresentada pela estudiosa Ligia Chiappini Moraes Leite (1985), nessa categoria,

Como canais de informação, predominam suas próprias palavras, pensamentos e percepções. Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, costumes, os caracteres, a moral, que podem ou estar entrosados com a história narrada. (LEITE, 1985, p. 27).

Quando temos a presença dessa onisciência, a perspectiva narrativa se detém à focalização que permite ao leitor uma visão realista do universo narrado,

tendo em vista que essa modalidade fornece maiores detalhes da diegese. O narrador descreve o ambiente, bem como o corpo estendido no chão, tudo configurado na sua materialidade: o corpo, o sangue, o RG, o boteco, a má iluminação. A personagem sem nome aparece sem vida, configurando juntamente com os outros elementos a sua ambientação.

Para expor a diferença entre espaço e ambientação, recorreremos às palavras de Antonio Dimas que fornece tal distinção:

Em outras palavras ainda: o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade, que numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica. (DIMAS, 1987, P. 20)

Nessa ambientação decorrente da descrição do narrador, estão implícitos resultados da violência cotidiana social, no qual a vida tem pouca importância. Apesar da menção ao RG do cadáver, “há muito tempo um RG amarfanhado identifica uma data de coisas, como pais ausentes e a terra natal onde nunca voltará.” (BONASSI, 2007, p. 17), em nenhum momento é mencionado o nome dessa pessoa, bem como dados constantes no documento. É implícita, nessa questão, a degradação do ser humano no meio, depois da vida que o mantém “em pé”, o que resta é a matéria que se decompõe no espaço e o RG, cujos dados não tem grande importância para ninguém. Com isso, o realismo dessa literatura, não tende a estabelecer críticas, mas de constar o descaso social com a vida humana das classes populares.

A linguagem pela qual essa situação é descrita, é coloquial, bem próxima à fala, “tá lá um corpo estendido no chão” (BONASSI, 2007, p. 17); ou ainda “é certo que foi dessa pra melhor” (BONASSI, 2007, p. 17), isso leva a uma proximidade com o leitor, e por isso mesmo, tem a intenção de agredi-lo com a leveza da coloquialidade que antes passa pelo peso do acontecimento e essa agressão é uma das características apontadas por Antonio Candido (1989) como sendo características da tendência que ele chama de “Realismo Feroz”, conforme tratado no capítulo anterior.

Além da violência do evento, na criação, configura-se a escrita “mal comportada”, que fere as regras da ortografia e do bem falar. Como mencionado no parágrafo anterior, essa escrita aproxima-se da fala utilizada nas ruas, por pessoas que não pertencem à classe “intelectual”, e que nem sempre sabem ler ou escrever.

A representação, nesse caso, se estende aos espaços urbanos “marginalizados”, o que configura numa multiplicidade de representação dentro da literatura e cuja falta, segundo Dalcastagnè (2012) representa a ausência de multiplicidade de pontos de vista.

Há muito tempo, a narrativa vem perseguindo a multiplicidade de pontos de vista; alguns dos romances mais lembrados do século XX são justamente os que mais se aproximaram dessa meta. Só que, do lado de fora da obra, não há o contraponto; quer dizer, não há, no campo literário, uma pluralidade de perspectivas sociais. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 20).

A narrativa em questão, bem como, as demais, modifica o cenário de carência de multiplicidades de pontos de vista na literatura, que é tratado na citação anterior. Essa monotonia é quebrada quando se percebe a presença de pessoas que ocupam diferentes *status* dentro da sociedade – ricos e pobres.

Em “A paisagem” ocorre aproximação do leitor com espaço periférico, através a elaboração da escrita à descrição do espaço, cuja ambientação resulta da violência contra a vida humana. Assim, o leitor pode sentir a “vida” da personagem, que dificilmente viveria na vida real.

As emoções com que participamos de seus destinos são profundamente diversas. Mas o prazer suscitado pelo modo como aparecem estes destinos diversos, tal prazer, como que “consomem” estas emoções divergentes. (ROSENFELD, 2002.p. 47)

Não se trata apenas de matéria verossímil, mas sim do real escancarado. Essa literatura quebra as ordens do vocabulário bem comportado, censura e ordem sintática. Tem-se a configuração da personagem, não só por sua técnica, mas por

sua situação caótica, sem vida. Segundo Dourado (1973), a personagem tem mais a ver com a forma, mesmo que a vida seja seu alimento diário. No plano ficcional, a realidade empírica tingida pela violência cotidiana ganha relevância e se condensa no ápice da situação caótica, a própria ausência da vida e tudo o que resta é o corpo.

3.3. Pessoas, números e coisas num exercício

Neste item é apresentada uma leitura da narrativa “Um exercício”, cujo foco se detém a uma análise tem por objetivo apontar as formas de violência contra a vida, numa perspectiva ampla – armas, catástrofes naturais. Porém, no texto, primeiramente é apresentado as partes do corpo humano fragmentadas. Em seguida, as armas, cujo conteúdo se articula com a expressão pelas rimas – o movimento “Serras, motosserras, fuzis de assalto, metralhadoras” (BONASSI, 2007, p. 17). Como se seu início apontasse as consequências da violência e depois as causas prováveis. Segue a narrativa em estudo, na íntegra:

UM EXERCÍCIO

Estamos procurando lembrar as piores coisas que conhecemos. É como um exercício. Há cadáveres em posições esquisitas, sangue pastoso brilhando nas calçadas e pedaços de miolos grudados em azulejos. Serras, motosserras, fuzis de assalto, metralhadoras. Em pouco tempo estamos trabalhando com quantidades, referindo-nos a chacinas, massacres e genocídios. Bombas inimagináveis, maremotos, terríveis coincidências apenas um exercício. As pessoas foram desaparecendo das nossas histórias Também nosso horror impressionante. Então já era hora de dormir. (BONASSI, 2007, p. 17).

Em “Um exercício”, o narrador enumera elementos ou imagens de uma lembrança: cadáveres, sangue, pedaços de miolos. Serras, motosserras, fuzis de assalto, metralhadoras. Em se tratando de exercício, essas últimas imagens suscitam no plano de conteúdo e expressão, o próprio exercício físico, tendo em

vista a ideia movimento, através da rima associada à imagem dos objetos, como efeito de sentido.

Logo, após serem enumerados esses elementos, parte-se para a reflexão, o narrador discorre sobre tais lembranças. Os fatos rememorados, alusivos à violência, são caracterizados ou apreendidos em índices quantitativos: “Em pouco tempo estamos trabalhando com quantidades, referindo-nos a chacinas, massacres e genocídios.”

Nesse tempo da narrativa, que se refere à percepção da condição humana, no qual o tempo é um dado imediato da consciência, novamente são categorizadas imagens, que integram o índice de quantidades: bombas inimagináveis (o narrador remonta não só a bombas explosivas, uma vez que bombas são imprevisíveis, inesperadas. “Bomba”, adquire então um sentido conotativo). A perspectiva de se enumerar catástrofes segue ainda mais adiante “maremotos, terríveis coincidências” (BONASSI, 2007, p. 17).

Essa sequência de formas de violências (corpos, armas e catástrofes naturais, por fim) figura um panorama violento do cenário urbano, como se tudo isso fizesse, e, de fato faz, parte da realidade em que vive as pessoas (personagem).

O foco narrativo alterna-se no decorrer do texto. Inicia-se em primeira pessoa “estamos procurando” (BONASSI, 2007, p. 17), e já na segunda é terceira orações se alterna para a terceira pessoa “É como um exercício. Há cadáveres em posições esquisitas, sangue pastoso brilhando nas calçadas e pedaços de miolos grudados em azulejos” (BONASSI, 2007, p. 17).

O ponto de partida para a narração é da experiência da personagem, (primeira pessoa do plural – nós), como se ela se juntasse ao leitor ficcional, em outras palavras, aproximando o leitor das lembranças a serem narradas, como ocorre no início do texto. E com a alternância do foco narrativo, no decorrer do texto, o narrador parte para a onisciência, demonstrando conhecimento dos fatos, do espaço que se alterna, como se tudo partisse da sua experiência.

Essa estratégia narrativa aproxima o leitor com o universo narrado, levando-o a conhecer pelo “universo ficcional” a violência que permeia o “universo real”. O

narrador encaminha a narração através do descritivismo do espaço e fatos, que se passa na mente. Um exercício de imagens.

Tudo isso trata de um exercício de reflexão. Oportuno é mencionar a constância das ações e/situações tanto do narrador quanto das imagens das lembranças, enfatizados pelo verbo no gerúndio: procurando lembrar; sangue brilhando, trabalhando com quantidades; pessoas desaparecendo.

A passagem “As pessoas foram desaparecendo das nossas histórias.” (BONASSI, 2007, p. 17) suscita uma atenção maior ao todo do texto, não sendo incorreto mencionar que aqui se encontra a tônica da narrativa, ou seja, o fato de na lembrança existirem apenas objetos que destroem a vida (armas) e tipos de violência causados por esta. O momento em que se faz menção ao ser humano é no terceiro período do parágrafo: cadáveres em posições esquisitas, sangue pastoso e pedaços de miolos: Temos aí a forma humana fragmentada, contrapondo-se à imagem dos objetos, ou como sendo, essa fragmentação, resultado da ação dos objetos. Com isso ou em virtude disso, no exercício da lembrança, as pessoas foram desaparecendo das histórias.

Esse desaparecimento de “pessoas”, na lembrança, e a ideia suscitada na passagem “em pouco tempo estamos trabalhando com quantidades” (BONASSI, 2007, p. 17) explica, por hipótese, essa fragmentação humana e sua indiferença, quando ocorre a inversão do narrador, no fim do texto. O exercício do movimento é o efeito causado pela organização e construção das palavras, e, além disso, se traduz através da palavra as consequências da ação de alguns instrumentos, que fazem referência à violência.

Nota-se o aspecto de humanizar na narrativa, através de traços que desumanizam, denotando a visão de mundo do artista, quando pensamos na obra literária como uma construção de grande poder de humanização.

Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa

própria mente e sentimentos; e em conseqüência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo. (CANDIDO, 1995, p. 245)

Essa organização de visão de mundo é também motivada por uma arte literária que apresenta diversas perspectivas do universo real trabalhado esteticamente no universo ficcional. Este que muitas vezes é permeado de violência e que o sistema capitalista trata como fatos normais. E essa indiferença, essa frieza diante dos fatos é posta ao leitor: “As pessoas foram desaparecendo da nossa mente, também do nosso horror impressionante” (BONASSI, 2007, p. 17), pois são tratadas como estatísticas e números. Nessa configuração a narrativa propõe uma reflexão realista e humana do meio social.

3.4. De personagem a pessoa na ficção

Pretendemos apresentar é uma análise da personagem Madalena, enfocando sua postura diante do meio social inerente a ela. Esse texto estabelece intertextualidade com a personagem bíblica Maria Madalena e a todo o contexto que envolve a história. Segue a narrativa:

MADALENA

Bati perna. Arrastei asa. Arranquei roupa. Bebi, fumei, pequei de arreganhar. Me perdi de não me achar mais. Desci direto. Sem vergonha não era pouca. Motivo passou longe. Se queriam tinham, mas dinheiro antes. Fui até com gosto, que no meu gosto mando eu. Fingi também. Nunca de agrado. Quando convinha. E só assim. Fiz foi de tudo, que tudo é o que cada um faz quando faz... antes do resto... do fim... hoje. Nem me arrependo! Se é o que vocês querem saber... para mim o inferno é aqui. Delícia. Então? Não vão atirar essas pedras? Vou ter que ficar aqui o dia inteiro?

Inicialmente podemos apontar alguns aspectos dessa relação. O próprio nome “Madalena”, que intitula a narrativa curta, já remete a uma possibilidade de retomada do texto bíblico. Outro ponto óbvio é o episódio que transcorre na

penúltima oração, “Não vão atirar essas pedras?”, esse episódio se contextualiza nessa narrativa, porém, sob postura contrária da própria personagem, com relação ao do texto fonte.

Podemos pensar numa recriação da personagem bíblica Maria Madalena, sob uma perspectiva realista contemporânea, a “contemporaneidade, na sua concepção de tempo que acompanha o homem” (BELON, 2009, p.142).

De acordo com texto bíblico, a personagem Madalena é levada ao aos pés de Jesus Cristo para ser julgada e depois apedrejada por ter cometido adultério e a única fala da personagem no episódio é: “Ninguém, Senhor.”, (João 8: 11), após ser indagada se alguém havia a condenado. Ao contrário da personagem bíblica, a personagem Madalena, no texto de Bonassi, é apresentada numa perspectiva contemporânea, é ré confessa. A personagem Madalena é recriada no plano ficcional num outro tempo e espaço, isso se justifica pelo fato de que a personalidade, nos dois contextos, reflete o momento histórico.

A respeito desses dois aspectos, espaço e tempo, Osman Lins (1974) destaca que são indissociáveis numa narrativa. O “hoje” e o “aqui” são os indicadores do tempo e espaço, respectivamente. Nesse caso, o espaço impreciso nasce da personagem.

Observa-se que em algumas narrativas o espaço é rarefeito e impreciso. Mesmo então – executada, evidentemente, a eventualidade de inépcia -, há desígnios precisos ligados ao problema espacial: intenta-se, por um lado, concentrar o interesse nas personagens ou nas motivações psicológicas que enredam; pode ser também que se procure insinuar – mediante a rarefação e a imprecisão do espaço – que essas mesmas personagens e as relações entre elas são mais ou menos gerais, eternas por assim dizer, carentes, portanto, de significado histórico ou sociológico: de significado circunstancial. (LINS, 1974, p. 65)

Impreciso e imprevisível é esse espaço, que decorre da postura da personagem, que se assume diante de um mundo cada vez mais fragmentado, portanto impreciso. O espaço onde a Madalena de Fernando Bonassi está inserida é

refletido nas atitudes e também na postura da personagem diante do meio em que se coloca.

Partindo da percepção que o autor delega à sua personagem, cujas margens retiradas do cotidiano, do mundo social real, não cabe mais à Madalena de Fernando Bonassi a mesma postura da Madalena bíblica, pois em *Violência e Paixão* essa personagem é cunhada em um mundo onde a violência tornou-se parte integrante de seu cotidiano, não mais sendo vista como uma estrangeira. Logo, o que se tem é uma personagem que toma as rédeas de sua vida e enfrenta o mundo contemporâneo da maneira que lhe convém, “nunca de agrado”, pois ela não vem ao mundo, esse mundo fictício, para agradar e sim para sobreviver.

Não estamos tratando de um ser cheio de virtudes, tampouco de um ser desgraçado, estampado de fracassos, mas sim, nos deparamos com a construção de uma autêntica possibilidade humana, marcada por traços de autenticidade e consciente de sua postura diante do mundo. Madalena não se esconde do caos, mas enfrenta com astúcia, como quem não tem tempo a perder com argumentos que não fazem efeitos, “não vão atirar essas pedras? Vou ter de ficar aqui o dia inteiro?”. (BONASSI, 2007, p. 18)

Resta o herói em situação intermediária; é aquela que nem sobreleva pela virtude e justiça, nem cai no infortúnio em consequência de vício ou maldade, senão de algum erro, figurando entre aqueles que desfrutam grande prestígio e prosperidade. (ARISTÓTELES, 1996, p. 42).

Em “Madalena”, não se esgotam os traços que caracterizam a personagem em si mesma, pois a qualquer momento pode surpreender, dada a sua imprevisibilidade. Ela se dirige diretamente ao seu narratário, não se influencia pelo seu meio, que tende a criticar suas atitudes, mas é guiada pelos seus impulsos interiores. Confessa seus atos, não se importando com as conseqüências. É notória, por isso, uma postura objetiva da personagem diante da sua realidade, isso é perceptível através da presença de frases curtas e também dos fraseologismos.

“Bati perna. Arrastei asa” (BONASSI, 2007, p.18), esses dois fraseologismos dão início ao texto. São caracterizados como essa modalidade, pois obedecem a uma das principais características dos fraseologismos, que é intraduzibilidade (TRISTA, 1988). Para entendermos de maneira prática esse termos, se formos traduzir “bati perna” para o espanhol ficará da seguinte forma: “rompió La pierna” e perderá todo o seu sentido. Isso explica a intraduzibilidade do fraseologismo. Já que os termos devem se manter imutáveis.

Segundo Antonia Maria Tristá (1988), a pluriverbalidade se explica pela idéia de que todo fraseologismo deve estar integrado por duas ou mais palavras. Enquanto sentido figurado, a estudiosa infere que toda expressão composta por sentido indivisível, tanto se escreve formando uma palavra como se apresenta articulada em duas ou mais. Porém, alerta que nem todas as expressões compostas de sentido indivisível podem ser consideradas fraseologismos, pois para sê-los devem obedecer a três requisitos indispensáveis: devem possuir pluriverbalidade, devem ser fixas e possuir sentido figurado. Quando tratamos do quesito estabilidade, inferimos acerca da capacidade de que os fraseologismos têm de ser reproduzidos integralmente.

Pensando nesses conceitos, as expressões “Bati perna.”, “Arrastei asa.”, “Pequei de arreganhar”, introduzindo o texto “Madalena”, podem ser classificados como fraseologismos. Para explicar o primeiro, partimos da idéia do senso comum, “bati perna”, que pode se entendido como “andar à toa”; em seguida, “arrastei asa”, que se refere a um comportamento oriundo do mundo animal. A ave, quando se prepara para o acasalamento, literalmente, arrasta a asa no chão. Transpondo essa característica para o comportamento humano, entendemos essa expressão quando nos referimos a pessoas que tentam seduzir outra pessoa, “arrastei asa”, ou seja, “tentei seduzir”. Por último, “pequei de arreganhar”, esse fraseologismo faz referência à atitude de confissão de algo com densidade, “pequei com muita vontade”.

Através disso, a personagem vai apresentando suas características, quem é e o que faz, sem precisar dizer muito, isso através de fraseologismos e outras frases curtas. Dessa forma, entra em contradição com tudo o que o seu meio social diz ser certo ou errado. Porém, por sua postura, exteriorizada não com gestos, mas pela

linguagem, percebe-se que ela não faz questão de estar de acordo com as regras da sociedade. Sua virtude não é a aparência, mas sua atitude e coragem, dado seu enfrentamento às pedras que lhe querem atirar.

O fraseologismo decorre de uma fala comum, coloquial em situações cotidianas, que podem ser utilizadas pelo grupo social consciente ou inconscientemente. Sintetiza e torna a linguagem mais objetiva. Ao observarmos a fala da personagem no texto, percebemos a enumeração de frases curtíssimas. A narrativa é breve também, para tanto requer uma forma mais simplória e sintética de expressão por parte da personagem.

Definido por alguns estudiosos como “frase feita”, o fraseologismo pode também ser classificado como metáfora. Segundo Abreu e Lama, 2001, as expressões comuns (fraseologismos) ilustram o uso da metáfora na fala coloquial.

Abreu e Lama, 2001, mencionam alguns fatores que levam ao uso das metáforas. O primeiro são os fatores de economia, que permitem comunicar experiências complexas de um modo mais conciso que na linguagem literal. O segundo são os fatores psicológicos e emotivos. De acordo com os autores, o uso de metáforas dá mais energia e vitalidade às expressões e, o que é relevante, apresenta também uma comunicação direta com a mente emocional, traços que são percebidos na personagem Madalena.

A virtude dessa personagem ‘anti-herói’ é a força. Percebemos, nesse sentido, que o que prevalece é o indivíduo e não a força no meio. Por tudo isso, insere-se no plano das personagens redondas.

As personagens redondas têm profundidade e tão-somente se revelam por uma série de características, ao contrário das planas, identificadas pelo desenvolvimento irregular de uma virtude ou um vício. Dinâmicas, as coisas se passam dentro delas e não a elas; por isso causam surpresa ao leitor graças à sua “disponibilidade” psicológica, em tudo semelhante à dos seres vivos. (MOISÉS, 2004, p. 230).

Com a velocidade com que as ações são confessadas pela “pessoa” da ficção, nas palavras de Forster (1974), no tempo presente, notamos uma noção de imediatividade dos fatos, através de uma voz marcada por forte personalidade construída num ser ficcional. Denotando, assim, sua inquietação diante das hipocrisias que regem a sociedade, mas não essa personagem.

Em “Madalena” acontece não a fragmentação do ser, personagem, mas a sua realidade. O espaço, que existe em razão da postura desta, é subjetivo, “aqui”; o tempo “hoje”, é onde a vida acontece. É quando a personagem sobressai, sendo, nesse sentido a voz. Não se esconde nas palavras, mas aparece de maneira autêntica nelas.

Sendo narrador-personagem ou autodiegético, nos termos de Genette, traços característicos dos narradores de *Violência e paixão*, Madalena é responsável por uma situação ou atitude narrativa específica, relata suas confissões, é a personagem central dessa história. Não só descreve, mas vivem no mundo narrado. No plano ficcional, a realidade empírica cotidiana ganha relevância e se condensa no ápice da situação caótica. Assim, o leitor pode sentir a “vida” e a força da personagem.

Enquanto criação fictícia, essa personagem representa a força demasiada humana, que não se rende diante do meio social. Se a realidade é fragmentada, encontramos nessa personagem a resistência, pois não se deixa moldar pelas idéias do seu meio.

3.5. A história na ficção do nosso tempo

A proposta deste item é de apresentar uma leitura da narrativa “111”, cujo foco é de destacar a relação direta que o artista mantém com a criação artística, isto é, no âmbito das experiências, que se configuram também esteticamente na ficção.

111

Haja o que houver a que tempo for será a noite mais preta de todas as noites negras em que os deuses das chances dormem pesadamente e sobrevoam corvos insanos dos piores Demônios do Brasil terra de contrastes e chacinas convocando a face carcomida da morte violenta dentes à mostra quando homens da lei entram para o que der e vier deixando cem gramas de alma no esgoto da covardia contra homens desprezíveis cujas nucas explodem feito ovos e braços inúteis pedem clemência sob camas já tampas de sarcófago. Só mesmo cães assustados salvam-se, mascando genitálias. (BONASSI, 2007, p. 22)

O texto “111” na sua elaboração estrutura e figura coma ausência de pontuação, que torna a leitura mais tensa e complexa. Nela irrompe a transgressão na elaboração escrita³³, o que configura numa leitura mais impactante em duas perspectivas: gramaticalmente e no plano do evento.,

O foco narrativo se mantém em terceira pessoa. O narrador parece manter-se próximo aos fatos narrados, não interferindo com divagações apenas seguindo numa narração descritiva e ilógica. Esse ilogismo se dá pela ausência de pontuação e também pela mistura de imagens num espaço não definido.

O narrador elege imagens que fazem alusão à obscuridade. É conveniente, nesse sentido, o destaque a alguns desses elementos contidos no texto. Cenas de horror: imagens sombrias, “noite preta”, “noites negras”; animais que remetem ao terror “corvo”; figuras das injustiças, “Demônios do Brasil”; contraste entre as diferentes classes, “homens da lei” e “homens desprezíveis”; cenas do horror e desespero, “nucas que explodem feito ovos”, “cães mascando genitálias”; desumanização e covardia, “cem gramas de alma no esgoto da covardia contra homens”; vozes e súplicas, “braços inúteis pedem clemência”. Dessa forma, imprime no leitor a densidade dos fatos narrados. De acordo com Manuel da Costa Pinto (2004), a violência é uma temática que conecta a obra de Fernando Bonassi com a de autores dos anos 1970.

³³ Essa técnica na elaboração da escrita tem relação com o tratado anteriormente, no que tange à uma características da tendência “Realismo Feroz” apontada por Antonio Candido (1989)

Essa temática conecta Bonassi ao realismo dos anos 60 e 70, a autores como João Antonio e Rubem Fonseca – e suas obras posteriores confirmarão o parentesco, com uma representação cada vez mais intensa da violência (policial ou criminosa, mas também psicológica, simbólica). (BONASSI, 2004, p. 140)

Antonio Candido (1989) apontava também, dentre as características do Realismo Feroz, além da violência no tema e das técnicas de elaboração – a transgressão às normas, também indicava a mistura de gêneros – a crônica ao conto – , além disso, a agregação de fatos reais (da história) ao universo da literatura, de maneira direta. Esses aspectos também encontramos na narrativa de Fernando Bonassi.

A começar pelo título do texto “111”, cuja interpretação poderá se nortear se relacionarmos com o fato que o motivou. O título faz “111” faz alusão ao número de detentos mortos na chacina do Carandiru, em 1992. Ressalta-se que Fernando Bonassi foi roteirista do filme *Estação Carandiru*, de Hector Babenco. Em na entrevista concedida ao IHU ON-Line³⁴, Fernando Bonassi revela:

Durante a realização do roteiro do filme Carandiru, realizei algumas oficinas literárias na cadeia. O que mais me surpreendeu foi o abandono intelectual em que se encontram aqueles homens. Raras cadeias têm programas de educação e quando têm, na maioria das vezes, são reacionários. Nunca sofri ameaças. As visitas no Carandiru eram extremamente protegidas pelas lideranças da cadeia quando lá se encontravam, pois eram a única conexão com o mundo real, fora das muralhas. (IHU ON- LINE, sd)

No plano formal do texto, observa-se a ausência de pontuação, o que revela o grau de intensidade da representação da violência contra os presos, bem como a preocupação do autor com a situação social do carcerário. Ainda na mesma entrevista, ao ser indagado sobre a banalização da criminalidade e da influência do PCC nas cadeias, destaca que, para a mudança desse quadro, é preciso humanizar as cadeias “separando-se quem comete delitos graves dos leves, adotando a

³⁴ Entrevista de Fernando Bonassi concedida ao Instituto Humanitas Unisinos – IHU, que é um órgão transdisciplinar da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos, em São Leopoldo, RS. A Entrevista está disponibilizada na página: http://amaivos.uol.com.br/amaivos09/noticia/noticia.asp?cod_noticia=10147&cod_canal=41

remissão de pena para quem estuda e a devida preparação do preso para a volta a vida social.” (IHU ON LINE, sd).

Através das informações externas ao texto, é possível estreitar a relação e o estético, nesse momento. E, além disso, a ideia da experiência de o intelectual ser uma figura distante do universo narrado, quando aquele não faz parte deste se quebra. Na narrativa, tendo em vista as questões de produção, nota-se que a criação parte de quem, realmente viveu e teve a experiência no universo real, que é representado esteticamente na literatura.

3.6. O realismo feroz das ruas e das pessoas

A maneira crua de expor a realidade nem sempre revela um caráter de pessimismo da obra, mas sim revela a intenção de mostrar a situação de pessimismo social que precisa ser vista, por englobar nas entranhas vidas humanas misturadas com as coisas, a ponto de um ter seu valor equiparado ao outro. Pessoas e coisas se misturam, o primeiro se confunde com o segundo. Por isso, agride, perturba o leitor com a arte que representa e apresenta na ficção uma realidade impulsionada e ocultada pelo sistema capitalista.

“JOÃO & Maria” é numa narrativa que trata sobre duas personagens, João e Maria. Nomes comuns, pessoas comuns e cada um com sua história tingida pela miséria e violência que preenche os grandes centros urbanos. Calçadas, marquises, viadutos, presídios são os cenários nos quais essas personagens atuam, têm e ganham a vida e também onde a perdem todos os dias. São duas histórias atraídas pela violência, que se mesclam e se influenciam.

É narrada em terceira pessoa, em vinte e cinco parágrafos. No início o narrador fala quem é João, referindo-se a ele como “um desses sujeitos que servem de objeto direto pras mais convencionais dentre as medíocres das teses de

sociologia geral” (BONASSI, 2007, p. 51). João é filho de pais desconhecidos, passou a infância nos reformatórios nas ruas convivendo com as gangues, a fome, o frio, a cola e a maconha. O narrador dá ênfase à violência, parte da infância do menino.

Ele foi fichado em todos os casarões de parede cinzenta e reformatórios pré-fabricados por arquitetos comunistas, tomando todas as porradas de monitores, inspetores e policiais a que um moleque tem direito quando se começa assim, com o destino de nascer desgraçado num lugar perdido. (BONASSI, 2007, p. 51).

No texto a fala de João é citada pelo narrador, não raras vezes, utilizando aspas. Algumas dessas falas, que o narrador utiliza para descrevê-lo, informam que ele (João) era “meio ruim”, logo isso é explicado que não é meio ruim no sentido de mal, mas no sentido de que funciona mal. “Essa ruindade do “mal” funcionamento repentino faz parte das coisas e das pessoas” (BONASSI, 2007, p. 52). Ocorre que ele se compara com objetos, a diferença é que “as pessoas não vêm com assistência técnica ou garantia”. (BONASSI, 2007, p. 52)

A violência e a miséria sempre acompanharam João, diante dessa realidade, e nessa realidade precisava sobreviver, “por essas e outras, João especializou-se em automóveis” (BONASSI, 2007, p. 52), saqueava, roubava o que estava ao seu alcance, tinha muita habilidade para esse tipo de empreita. Porém, o avanço da tecnologia foi dificultando esse tipo de ação e isso contribuiu para que mudasse de ramo, passando a se envolver com venda de drogas, o *crack*. Seu envolvimento com isso teve início com as orientações de uma segunda personagem, Jotaerre, mencionado três vezes no texto, e só na última é que o narrador fornece informações a respeito deste. Os momentos em que é feita menção desse personagem são no sexto, sétimo e décimo parágrafos: Quando o narrador menciona que “Jotaerre ensinou como faturar com pedra”; quando Jotaerre ensina João a “trabalhar” e, por último, quando o menino lembra o conselho dele, “por um bom tempo João também seguiu à risca outro conselho de Joataerre; antigo, dos velhos traficantes de cocaína que sobreviveram aos anos oitenta: quem vende não usa”. (BONASSI, 2007,p. 53).

João começa a lucrar com o comércio da droga, seguindo os conselhos de Jotaerre, consegue comprar até um carro. Um momento crucial, que mudará esse percurso é quando João vê Maria tomando banho no chafariz da Praça da Sé e se apaixona por ela. “Maria era pouco mais que menina, mas com a roupa grudada daquele jeito parecia pronta pra tudo que se desejasse.” (BONASSI, 2007, p. 53). Esse “estar pronta pra tudo” se confirma quando João a leva consigo e os dois começam a “trabalhar” juntos. São dois jovens, quase crianças e com histórias semelhantes.

Maria não teve história muito diferente de João. Nunca soube quem foi seu pai e a mãe preferiu esquecer. Ela tinha lá suas broncas e, pra muita gente, também não valia grande coisa. João sabia que Maria não era fácil e por isso ficou ainda mais interessado. Gostava de mulher nervosa: arranhada, batida e esfolada dava mais interesse na disputa. (BONASSI, 2007, p. 53).

No início tiveram êxito na empreita. Nessa parte da narrativa surge um quarto nome que aparece duas vezes no texto, a Tia Aparecida, da Bela Vista, sendo esta quem fornece as “pedras” para João e Maria, isso é narrado no décimo quarto parágrafo. No parágrafo seguinte seu nome é mencionado novamente em situação contrária. Na primeira, o momento é de prosperidade e no segundo já é de decadência, “foi ficando cada vez mais difícil pagar a Tia Aparecida.” (BONASSI, 2007, p. 54-56)

A mudança de percurso da história de lucros com venda de drogas ocorre em virtude de o consumo do *crack* feito, inicialmente, por Maria, o que levou João também a consumir. Isso fez com que João precisasse vender seu Escort conversível a “a preço de banana d’água” (BONASSI, 2007, p. 56) para pagar dívidas; passaram também a “ficar por baixo dos viadutos da 23 de Maio” (BONASSI, 2007, P. 56), já que não tinham condições físicas de chegar ao lugar mencionado no décimo quarto parágrafo, onde João levou Maria quando a conheceu, “naqueles hotéis de cinco reais na Baixada do Glicério”. (BONASSI, 2007, p. 53)

O *crack* foi levando o pouco que tinham guardado até deixá-los pelo dia: o que conseguiam de manhã, fumavam de tarde; o que conseguiam ao entardecer, fumavam de noite... então deixaram de se preocupar e fumavam o tempo todo, dando os truques que podiam. (BONASSI, 2007, p. 56)

Maria começou a se prostituir em troca de dinheiro ou droga e João passou a roubar. A menina fica grávida e por isso o menino passa a bater nela, porque tinha desconfiança quanto a paternidade. Quando a criança nasce prematura, João não bate mais em Maria porque vê que a criança se parece com ele.

João continua na sua empreita diária, “depois dos toca-fitas foram as trombadas. Trombava, mas ficava cada vez mais difícil de correr. Até que não agüentou mais dar aqueles piques e foi pego com duas carteiras que não eram dele.” (BONASSI, 2007, p. 57). Depois disso, foi preso e “percebera um outro `acontecimento histórico´: tinha ficado de maior” (BONASSI, 2007, p.57). Foi preso no Carandiru. Nesse episódio ocorre uma mudança na narrativa, o narrador de onisciente passa a ser personagem: “Foi lá que nos conhecemos, na terceira ou quarta reincidência” (BONASSI, 2007, p. 57). Esse é o primeiro e único momento que o narrador se revela parte da história.

Na cadeia, João descobre que sua filha morreu sufocada, que Maria “tinha dormido em cima da menina, que a tinha matado afogada com o ` peso do próprio corpo ´” (BONASSI, 2007, p. 57). Com essa notícia, João pensava em matar Maria quando saísse da cadeia. Quando saiu, estava disposto a matá-la com a faca que roubou no “primeiro restaurante de quilo com churrasco que encontrou” ((BONASSI, 2007, p. 57). Quando encontrou a mulher, derrubou-a com uma rasteira, e, com a lâmina encostada ao seu pescoço, olhando em seus olhos, queria encontrar a vida por ali, e não viu nada, “procurou por aquele brilho que queria roubar com a faca, mas era apenas uma coisa sem fundo. Esperou um tempo enorme pra que a alma aparecesse à flor daquilo... e nada.” (BONASSI, 2007, p. 58). Depois ele foi embora sem olhar para trás.

O narrador conhece bem as personagens, descreve-as; comenta sobre a situação, critica, muitas vezes, como quem viu de perto os fatos. O seguinte trecho ilustra essa afirmação: “Maria teve leite, é preciso que se diga. Deu pra criança. Não

devia ser bom, porque a menina dormia pouco e vivia irritada” (BONASSI, 2007, p. 56). Essa postura de proximidade com os fatos e as personagens classifica-o como narrador onisciente intruso de acordo com os estudos de Leite (1985). Essa onisciência dá espaço, por um momento, para um narrador-personagem, mostrando-se parte da história, porém, esse tipo logo dá passagem para a volta da onisciência, como se o narrador não quisesse ficar limitado à sua visão, precisa interagir com os fatos e com as personagens.

Três grandes acontecimentos são responsáveis pela mudança da vida de João. O primeiro é seu contato com Jotaerre; o segundo é o encontro com Maria e o terceiro é o quando ele, após sair da cadeia. Com Jotaerre ele deixa de roubar equipamentos de carros, bolsas para vender “pedras”; o encontro com Maria faz com que ele se torne usuário de droga e quando vai preso descobre um “acontecimento histórico”, pois se deu conta que é maior de idade e já é responsável pelos seus atos. E é nesse momento (na cadeia) que o narrador revela-se parte da diegese.

A personagem João era cercada pela violência, tinha fome de digerir, destruir aquilo, o narrador explicita isso utilizando metáforas “João veio com uma fome indigesta desde sempre”. Não ‘fome de comida’, como se exprimia, mas, segundo ele próprio, ‘uma fome maior’, que parecia querer comer a paisagem, com viadutos, asfalto e tudo.” (BONASSI, 2007,p. 52). Segundo Manuel da Costa Pinto (2004), a ficção brasileira contemporânea concentra-se em solo urbano, as periferias ganham destaque e as pessoas comuns também. A narrativa em estudo apresenta a violência como o tema central da história, chamamos de violência tudo o que agride física, emocional ou mentalmente a vida humana. Antonio Candido (1989) também denominou “realismo feroz” a violência urbana em todos os níveis de comportamento.

Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social – tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado. (CANDIDO, 1989, p. 212).

Mais adiante o estudioso comenta sobre essa tendência da literatura contemporânea que engloba a violência.

Não se cogita mais de produzir (nem de usar como categorias) a Beleza, a Graça, a Emoção, a Simetria, a Harmonia. O que vale é o impacto produzido pela habilidade ou a Força. Não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor e excitar a argúcia do crítico, por meio de textos que penetram com vigor mas não se deixam avaliar com facilidade. (CANDIDO, 1989, p. 214)

Esse quadro condiciona as personagens à violência contra as próprias vidas, e vão se definindo aos poucos. A vida e o sofrimento de João e Maria se mesclam, configurando numa situação caótica de pessoas cuja existência se dá pelas palavras. No conto, a personagem protagonista passa a se enxergar através da expressão de outras pessoas ao seu redor.

João, que não tinha espelho, aprendeu a se enxergar na expressão daqueles que cruzava. Percebeu que estava acabada pela quantidade de horror que a cara dos pedestres lhe devolvia. Cada vez mais envergonhado, que vergonha ele tinha, foi ficando fraco. O peito zuncando. As pernas trêmulas. Paranóico. (BONASSI, 2007, p. 57)

Essa condição revela a condição decadente da vida humana. O sistema capitalista omite essas pessoas do cenário social, da mesma forma que a mídia, parte desse sistema, omite as notícias a respeito. Forster (1974) lembra da função do romancista no meio social. Ele compara a história e o romance. A primeira se incumbe em registrar o que está na superfície, enquanto o segundo cava nas vísceras da vida das coisas e das pessoas. “A função do romancista é revelar essa vida oculta a sua fonte” (Forster, 1974, p. 35). Nesse contexto lembramos a função humanizadora da literatura, de que nos fala Candido.

Sendo assim, João, Maria, Jotaerre, apresentados sem sobrenome, sem casa, família, representam dentro da ficção pessoas da não ficção. Beth Brait (1985)

destacou dois aspectos apontados por Aristóteles, no que diz respeito à personagem. A primeira tem personagem como reflexo da pessoa humana e personagem enquanto construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto. Nessa linha de pensamento, pessoa/personagem, Forster nos mostra ainda a vitalidade que o interior humano ganha no romance.

Tudo o que parece observável num homem, quer dizer, suas ações e a parte de sua existência espiritual que pode ser deduzida de suas ações – cai no domínio da história. Mas seu lado romanesco ou romântico (as *partie romanesque ou romantique*) inclui “as paixões genuínas, isto é, sonhos, alegria, tristeza e meditações que a polidez, vergonha impedem-no de mencionar”; e expressar este lado da natureza humana é uma das principais funções do romance. (...). A história, com sua ênfase em causas externas, é dominada pela noção de fatalidade; ao passo que no romance não é há fatalidade: tudo se fundamenta na natureza humana e a sensação dominante é a de uma existência onde tudo é intencional, até paixões e crimes, até a miséria.” (FORSTER, 1975, P. 35-36)

A condição que circunda a vida das personagens é o que é necessário ser visto pelo leitor, que a história, a mídia não tem empenho em investigar. Cabe mencionar aqui a pornografia social de que nos fala Rubem Fonseca em “O intestino grosso”, 1989, quando menciona sobre a história de Joãozinho e Maria, dos irmãos Grimm que o narrador, O Autor, trata como “história indecente, desonesta, vergonhosa, obscena, despidorada, suja e sórdida.” (FONSECA, p. 166). A crítica dele decorre pela forma de como o livro é apresentado e concebido, sob forma mentirosa e mesmo assim tem como público-alvo as crianças. A pornografia a que o narrador se refere, não tem relação com algum tipo de função sexual, mas sim trata como “sacanagem”, no seu significado popular, por isso é pornográfica.

Em “JOÃO & Maria”, João e Maria representam metaforicamente ou diretamente a realidade social de muitas pessoas comuns como os próprios nomes João e Maria, mas que o sistema teima em esconder dos centros e onde eles sobressaem são pelas periferias, nos viadutos, à margem do meio social.

CONCLUSÕES

A conclusão deste trabalho se trata de uma parcialidade do muito que pode ser estudado em uma obra como *Violência e paixão* (2007), de Fernando Bonassi. Nesse sentido, o estudo percorreu da materialidade do produto, o livro, a complexidade das narrativas. Além disso, vida e obra do autor foram indissociáveis nesse percurso.

As histórias do livro percorrem as periferias, os botecos, os viadutos até os grandes centros, onde encontramos “O bacana”; “O Juiz” e outras personagens da mesma classe e nesse percurso pela cidade, encontram-se o “Desempregado”; o menino e a menina de rua, “João e Maria”, a prostituta, dentre outros desse estrato popular.

Em *Violência e paixão* as vozes dessas personagens mostram-se com autenticidade, revelando que quem fala vive no espaço de onde se narra. São mulheres; bandidos; desempregados – cada um na perspectiva da sua realidade. Ou seja, a personagem pobre nem sempre é bandida; a personagem rica é que, às vezes, aparece sob essa representação.

A irrupção do contemporâneo vai além que as veredas da elaboração da escrita ou do próprio universo ficcional. Esse contemporâneo que irrompe do corpo do texto, descomportando a sintaxe, a forma, o vocabulário, misturando gêneros, condensando dois ou mais num único tempo e espaço é a metáfora da própria condição da vida humana violentada todos os dias pelas regras do sistema capitalista com as suas consequências.

Reafirma-se, nesse sentido, o parágrafo do início do trabalho: estudar uma obra contemporânea implica riscos, mas também a possibilidade de registrar o impacto que a obra causa no meio social que lhe é contemporâneo, e que se configura em determinado tempo e espaço da sua criação.

Este trabalho não propôs estabelecer valores ou algum tipo de classificação, senão, analisar e refletir as possíveis possibilidades do alcance que a obra tem.

Espera-se que o registro imediato desta pesquisa possa contribuir com uma ideia mais precisa da literatura brasileira contemporânea e condensar perspectivas para trabalhos futuros nessa área.

REFERÊNCIAS

ABREU, Antonio Suárez; LAMA, Eloisa Cerdán Del. *A Motivação metafórica das expressões idiomáticas na interface entre português e o espanhol*. In: Anuario brasileiro de estudios hispânicos, 11 (2001), 53-66. ISSN 0103 – 8893.

ARISTÓTELES. *A poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. Coleção OS PENSADORES, vol. III.

BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Tradução Paulo Bezerra. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BARBIERI, Therezinha. *Ficção Impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: Edurj, 2003.

BELON, Antonio Rodrigues. (Algumas) Narrativas brasileiras contemporâneas. In: GRÁCIA – RODRIGUES, K.; BELON, A. R.; RAUER (Orgs.). *O universal e o regional: literatura em perspectiva*. Campo Grande, MS: ED. UFMS, 2009, p 141/162.

BEZZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (Org.). Bakhtin: conceitos-chave. 4ª ed. São Paulo: Contexto, 2008.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida, Almeida Revisada e Atualizada. 2 ed. Barueri-SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2011.

BONASSI, Fernando; Carone, Modesto, *et al.* *A alegria: 14 ficções e 1 ensaio*. São Paulo: Publifolha, 2002.

BONASSI, Fernando. *100 histórias colhidas na rua*. São Paulo: Scritta, 1996.

_____. *As melhores vibrações*. São Paulo: Publifolha, 2002.

_____. *100 coisas*, São Paulo, Angra, 1998.

_____. *Passaporte*, São Paulo, Cosac e Naify, 2001.

_____. *Violência e Paixão*. São Paulo: Scipione, 2007.

_____. Vivendo de Literatura. Entrevista por Andrea Stark Carvalho. *Jornal Plástico Bolha*: Envolvendo palavras. Ano 3. N. 24. Distribuição Gratuita. Outubro/Novembro, 2008.

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In._____. *Céu, inferno*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, p. 461-479.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1985.

BUENO, Francisco da Silveira. *Grande Dicionário Etimológico Prosódico da Língua Portuguesa*. São Paulo: Edição Saraiva, 1968.

BUOSI, Livia Marra Milena. Massacre do Carandiru, que deixou 111 mortos, completa 10 anos. *Folha on line*: Cotidiano. 02/10/2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/carandiru.shtml>. Acesso em: 19 set 2012.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In. _____. *A Educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1989, p.199-215.

_____. *Literatura e sociedade*. 10 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.

_____. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CARVALHO, Alfredo L. C. de. *Introdução crítica ao estudo do foco narrativo*. Mimesis, São José do Rio Preto, n. 4. 1974.

COPLAND, Aaron. *Como ouvir e entender música*. Trad. Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Artenova S.A, 1974.

COSTA PINTO, Manuel. *Literatura Brasileira Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004.

DALCASTAGNÉ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora Horizonte, 2012.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1986.

DOURADO, Autran. Personagem, composição, estrutura. In: _____. *Uma poética do romance*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FELTRIN, Ricardo. História da chacina no Carandiru é cercada de versões e "lendas". *Folha on line*: Cotidiano 20/06/2001. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u31430.shtml>. Acesso em: 18 set 2012.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI: Dicionário de Língua Portuguesa*. 3 ed. (totalmente revista e ampliada). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FONSECA, Rubem. Intestino Grossi. In. *Feliz ano novo*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 163-174.

FOSTER, E.M. *Aspectos do Romance*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1974.

FRIEDRICH, Hugo. A teoria do grotesco e do fragmentário. In. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1978, p.32-34.

GENETTE, Gerard. *O discurso da narrativa*. Trad. de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1972.

IHU ON-LINE. *Fernando Bonassi: "O PCC surgiu da violência carcerária"*. Disponível em:

http://amaivos.uol.com.br/amaivos09/noticia/noticia.asp?cod_noticia=10147&cod_canal=41. Acesso em: 25 jul 2012. (entrevista)

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1974.

LUKÁCS, George. *Realismo crítico hoje*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2 ed. Brasília – DF: Thesaurus, 1991.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. 6. ed. São Paulo: Melhoramentos, 2004.

MORICONI, Italo (org). *Os cem melhores contos brasileiros*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

OLIVEIRA, Nelson de (org.). *Geração 90: fricções em rede*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.

_____. *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo, 2001

_____. *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo, 2003

NOLL, João Gilberto Noll, *Mínimos Múltiplos, Comuns*. São Paulo: Francis, 2003.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: Aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1999.

RAMA, Angel. *La productividad, la profesionalización y las leyes del mercado*. In. _____. *Más ala del boom: literatura y mercado*. México: Folios Ediciones, 1981, p. 91 – 104.

ROSA, Guimarães. “Cara – de – Bronze”. In. _____. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, 77 – 136.

ROSENFELD, Anatol. *Literatura e personagem*. In: CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 10. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RUFFATO, Luiz. *Bonassi e a dimensão política da escrita*. *Jornal de Poesia*. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/lrufatto6.html>. Acesso em: 04 maio 2011.

SANT’ ANNA, Affonso Romano de. “Texto contido na orelha do livro”. In. FONSECA. Rubem. *Feliz ano novo*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SILVEIRA BUENO, Francisco da. Grande dicionário Etimológico – Prosódico da Língua Portuguesa: Vocábulos, Expressões da Língua Geral e Científica-sinônimos. Contribuições do Tupi- Guarani. 2 ed. São Paulo: Editora Saraiva.

TRISTÁ, Antonia Maria. Fraseologia y contexto. La Habana – Cuba: Editorial de ciencias sociales, 1988.

ZENI, Bruno Gonçalves. *Fachada, sinuca e afasia*: Alcântara Machado, João Antônio e Fernando Bonassi. São Paulo, ficção no século XX, de Bruno Gonçalves Zeni, Dissertação de Mestrado. 174 f. São Paulo: Serviço de Comunicação Social. FFLCH/USP, 2008.

_____. Liberdade e Risco. *In*: BONASSI, Fernando. *Violência e Paixão*. São Paulo: Scipione, 2007.