

100 COISAS E HISTÓRIAS DE UM MESMO MUNDO: A HOMOGENEIZAÇÃO DA REPRESENTAÇÃO, EM FERNANDO BONASSI

[*100 COISAS E HISTÓRIAS FROM THE SAME WORLD:
THE HOMOGENIZATION OF NARRATIVE, IN FERNANDO BONASSI*]

BÁRBARA DEL RIO ARAÚJO¹

ORCID 0000-0001-5415-6981

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – Belo Horizonte, MG, Brasil

Resumo: Este artigo busca refletir sobre a representação das obras *100 histórias colhidas na rua* (1996) e *100 coisas* (2001), de Fernando Bonassi, a fim de evidenciar a homogeneização do processo narrativo que reitera a imagem de um mundo alienado, desiludido e sem qualquer possibilidade de transformação. O estudo parte dos efeitos da ironia, do choque e da elaboração minimalista da violência para demonstrar como esses elementos pouco sugerem a reflexão e neutralizam qualquer tentativa de atribuir um caráter contestatório à produção literária contemporânea nacional, cuja temática sempre se volta para a degradação e para a tragicidade humana.

Palavras-chave: literatura contemporânea; homogeneização narrativa; Fernando Bonassi

Abstract: This paper aims to reflect about the representation of *100 histórias colhidas na rua* (1996) e *100 coisas* (2001), by Fernando Bonassi, in order to evidence the narrative procedure of homogenization, which occurs confirming the image of an alienated world, disillusioned and without any possibility of transformation. This study starts from the irony effects, from the shock and from the minimalist elaboration of violence, revealing how they do not suggest that much the reflection and neutralize any attempts to attribute a contesting character to the national contemporary literary production, which always turns to human degradation and tragedy.

Keywords: contemporary literature; narrative homogenization; Fernando Bonassi

1 Cem flashes sem ilusão

Durante o intervalo de cinco anos, Fernando Bonassi publicou duas obras, reunindo em cada uma 100 minicontos, as quais denominou como *100 histórias colhidas na rua* (1996) e *100 coisas* (2001). A primeira foi produzida a partir de recursos não-literários como o discurso jornalístico, técnica já empregada em *O amor em Chamas* (1989); a segunda foi fruto de um trabalho desenvolvido no ano de 1998, quando o autor morava em Berlim e buscava um diálogo desconstrutor com o cânone da literatura. Ainda que tivesse pontos de partida diferentes, a configuração narrativa desses textos é parecida: flashes da vida cotidiana cerceada pela violência, narrativa minimalista caracterizada pelo hibridismo de gêneros textuais e afasia dos personagens, os quais produzem uma visão desencantada do mundo, mesmo que de modo inconsciente. Trata-se de narrativas que demonstram, com certa passividade, a impossibilidade de transformação da realidade violenta e degradada.

A epígrafe de *100 histórias colhidas na rua* é parte dos escritos do espanhol Camilo José Cela, que enunciam a morte como vencedora da trajetória humana, e, assim, dialoga com os versos de Renato Russo, “há tempos o encanto está ausente”, presentes logo na abertura de *100 coisas*, deixando evidente o tom melancólico que cerca as histórias. A violência é a temática que congrega essas duas obras, as quais, sob cenas instantâneas, apresentadas sem rodeios, proporcionam analogias com quadros cinematográficos na medida em que novos enquadramentos surgem à cena, assim como novos personagens, sem a necessidade de apresentação:

Os meninos estão indo longe demais dessa vez. O rádio diz que prenderam vários inspetores e algumas pedagogas. O mesmo rádio também estranha que “simplesmente não há um pedido formal de resgate”. Há “temor por suas vidas”. Puseram fogo no quarteirão inteiro, e agora que cortaram a luz dessa parte do bairro, a impressão é de que toda a Celso Garcia está crepitando. Uma cobra amarela e saltitante, largando pedaços de pele incandescente na noite pretíssima. Além disso, coisas são atiradas em direção ao helicóptero da polícia, que responde com os filetinhos luminosos dos seus tiros. Assim de longe, parece que nada pode morrer, mas todos os vizinhos apostam numa desgraça. (BONASSI, 1996, p.9)

O texto citado evidencia o primeiro conto da obra *100 histórias colhidas na rua*. A narrativa associa a voz do narrador às chamadas jornalísticas, explicitadas entre aspas, descrevendo o cenário catastrófico dos meninos que tomam o quarteirão da Celso Garcia, avenida conhecida pela sociedade paulistana por abrigar uma unidade da FEBEM (Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor). Apesar da caracterização do ambiente, o distanciamento e a indeterminação prevalecem, inclusive no uso da terceira pessoa, sem identificar, por exemplo, quem praticou a ação: “Puseram fogo no quarteirão inteiro e, agora que cortaram a luz dessa parte do bairro, a impressão é de que toda a Celso Garcia está crepitando”. Diante do registro, surgem imagens metafóricas como a “cobra amarela saltitante” e “filetinhos luminosos” a representar o fogo e os tiros. Nesse sentido, a vivência concreta relatada ganha uma dimensão um pouco diferente e abstrata. Nada, porém, que ofereça um rompimento com a apresentação banal da tragédia.

O miniconto 1 do segundo livro, *100 coisas*, retoma o clássico Romeu e Julieta sob a égide da desconstrução, inclusive amorosa, dos personagens que se traem e se matam: “Romeu perguntou se ela se perdoava. Julieta disse que não e parece que por isso que se mataram” (BONASSI, 2001, p.9). O caminho aqui é o inverso do apresentado no primeiro livro: parte-se da literatura universal para a representação da violência cotidiana, e, percebendo que essas instâncias se alternam e se mesclam na narrativa bonassiana, pode-se dizer que existe uma tentativa de determinar os personagens, embora permaneça neles uma aura de anonimato: “Romeu nasceu em Aparecida. Julieta em Lorena, mas foi pagar promessa de pólio curada e casou com ele. Romeu era pedreiro, porque dava salário mais pão e leite. De Julieta, só saía menino”. (BONASSI, 2001, p.9) Perceba que a estratégia estrutural das narrativas é próxima e se pauta no fim de qualquer ilusão e na exploração da vulgaridade e do choque. O desencantamento é o que se consuma com o emprego da violência trabalhada sobre técnicas que se alternam e repetem tanto em *100 histórias colhidas na rua* quanto em *100 coisas*:

Rebola como uma verdadeira puta. Nem mais nem menos: a sabedoria de cintura da verdadeira puta. Os olhinhos apertados, sempre de esguelha; o sorriso também torcido, pro lado oposto. Aborda os motoristas espremendo no vidro dos carros os botões dos seus peitinhos. Olho. Todos os dias, voltando da Tv. Tem nove anos. Não mais. Uma verdadeira puta à nossa disposição. (BONASSI, 1996, p.11)

A construção da imagem da prostituição se dá em função das impressões do narrador, ao descrever uma “verdadeira puta”. Apesar da vagueação da assertiva, ela se repete na tentativa de enfatizar a certeza da descrição. Essa descrição segura que a voz narrativa emite causa choque e mal-estar na medida em que se informa que a puta em questão é também criança, com apenas nove anos. A condição imperativa de “ser puta”, três vezes afirmada, prevalece mas o interessante é o suspense que se coloca tanto nos disfarces do narrador que se esconde como um motorista que é abordado pela facínora, quanto na sentença final, quando diz que a criança está “à nossa disposição”. Essa identidade disfarçada, mas que a todos representa desidentificada, cria uma suspensão que inclui a instância da leitura e coloca todos como espectadores daquela imagem, sem distinção, nos homogeneizando. Nesse sentido, a menina-prostituta é vista pela instância narrativa como objeto, mas essa voz também se objetifica, quando se vê como qualquer motorista e como o leitor, cúmplices no processo de observação.

A suspensão e o choque diante da cena violenta são também explorados no segundo conto “Pais e Filhos”, de *100 coisas*. Na exposição do discurso direto, dialogado entre mãe e filho, cria-se uma situação cotidiana, em que o garoto abana a mão, surpreso com a quantidade de mosquitos e logo é confrontado pela mãe que ordena que ele retire a mão “daí”. Diante da indeterminação dos elementos narrativos e do minimalismo da cena, o garoto pergunta à mãe: “A senhora ainda tá brava com ele?”, e a mãe responde “Não, acho que não”. O garoto, então, pergunta por que eles não tiraram “ele” daqui. As sucessivas lacunas começam a ser preenchidas pela instância de leitura, associando o lugar com moscas ao ambiente que “ele” estava. O desfecho então acontece, mas mantém a suspensão sobre a vida do corpo paterno ali estendido: “Mãe... o papai não vai acordar? – Não, acho que não.” (BONASSI, 2001, p.10)

Isto posto, é evidente que os cem flashes das *100 histórias* ou das *100 coisas* são construídos na economia estrutural de informações, que concentra os eventos no grotesco essencial; predomina-se o anonimato das personagens e a indeterminação das ações, que buscam pelo choque, envolvendo crianças e violência, desconfigurar o traço humanitário. Em perspectiva minimalista, os flashes sem ilusões são lançados fazendo com que os detalhes fiquem por conta do leitor, que, em partilha dos autores rotulados como “geração 90”, servem-se dos cenários urbanos, sobretudo da periferia, tendo como foco os

excluídos, os marginais, a representar o que Walnice Nogueira Galvão denominou como “thriller urbano do mundo-cão” (GALVÃO, 2005, p.44).

2 Sem saída: a homogeneização da configuração narrativa

Os minicontos reunidos em *100 histórias coletadas na rua* e *100 coisas* utilizam a técnica da imagem compacta em movimento a fim de evidenciar a sociedade industrial e o comportamento humano nela imerso. Nesse aspecto, é importante notar que existe um processo de automatização, inclusive da instância narrativa, a qual discorre, sem grandes reflexões, sobre o acontecimento narrado, somente descrevendo a violência. Isso pode ser notado, inclusive, no próprio título das obras que remetem ao produto e não ao processo da escrita. *100 histórias coletadas na rua* revela, através do verbo coletar, a perspectiva de que essas histórias já estariam prontas no cotidiano e a instância narrativa apenas as transcreveu. Semelhantemente, *100 coisas* remete à coisificação de todo o processo narrativo, objetificando-o.

Não afirmo aqui que a configuração das narrativas bonassianas seja desprovida de técnica, ou que a literatura contemporânea seja um simples relato do cotidiano violento dos centros urbanos, mas insisto que existe uma homogeneização dos recursos os quais estão em consonância com a ausência de perspectiva evidenciada nas histórias, levando tudo à constatação de uma ausência de saída, cuja ênfase se constrói na alienação do ser humano enquanto sujeito capaz de, ao menos, ser crítico à sociedade na qual se insere. Nesse aspecto, é imprescindível empreender a discussão, ainda que pontual, sobre a representação, até para reforçar a tese defendida de que ela seja homogênea nessas obras bonassianas.

A literatura se vale da representação como um artifício para apresentar a realidade. Essa representação, por sua vez, se vale de técnicas que conseguem configurar tanto a manifestação das forças essenciais do homem, seja subjetiva e individual, quanto as forças históricas, presentes na luta coletiva. A literatura, assim como a arte de modo geral, é uma atividade que se relaciona com vida social, promove a emancipação dos sentidos e, por sua vez, também se nutre dos processos inerentes ao mundo do capital como a alienação e o fetichismo. A questão colocada é como os elementos artísticos conseguem denunciar os efeitos embrutecedores sobre as forças essenciais do homem - como

elementos artísticos conseguem chocar, ironizar, negar e refletir a lei geral da produção - retomando a sensibilidade e se tornando mediadores indispensáveis à conscientização, ao invés de reforçar os pressupostos existentes. Para responder, é preciso entender que a forma literária, quando bem configurada, promove uma visão dialética a qual possibilita um duplo movimento capaz de engendrar a totalidade, seus múltiplos fatores de determinação na medida em que dramatiza a realidade pela sua contradição. Para ser mais clara, a narrativa consegue captar a sedimentação das forças históricas apresentando as suas tensões, através de um engendramento formal revelador.

Apostando na autonomia da literatura, a perspectiva dialética compreende que a representação não é um mero reflexo da realidade e, através de artifícios técnicos, pode romper com a imediatez da vida cotidiana e dramatizá-la criticamente. Longe de simplificar a discussão, em uma simples defesa pelo papel educativo da arte, mas, entendendo que a representação capta o mundo objetivo e também suas possibilidades de desenvolvimento, afirma-se que a forma literária não é aleatória. Esse raciocínio tem como fundamento os estudos de três importantes autores, Georg Lukács, Theodor Adorno e Walter Benjamin, que, embora discorram sobre a representação sob diferentes vieses e avaliações, partem de uma base comum a qual os fazem compreender que a representação artística é uma forma cultural emancipatória capaz de conscientizar e apontar as contradições que na realidade talvez não estejam tão aparentes. Para isso, a sedimentação estética precisa estar bem realizada artisticamente de modo a possibilitar a compreensão.

Ainda que não tenham tratado da literatura brasileira, a discussão que esses estudiosos estabelecem é interessante para se colocar o pressuposto desse artigo, o qual afirma que existe um grande processo de objetificação¹ nas obras bonassianas: a narrativa, que deveria traduzir uma autonomia das ações do sujeito ou a autonomia do relato, anda *pari passu* com a consciência fetichizada. A violência e o perigo fazem parte da existência do homem; esse, destituído do seu papel de sujeito social, procura pela ação destrutiva,

¹ Objetificação e fetichização estão relacionadas nesse texto. Muitas vezes, esses conceitos estão sendo tratados indistintamente, contudo, reitero sobre a importância dessas noções serem entendidas no sentido lukacsiano, filósofo húngaro, que explica o fenômeno como “apenas a relação social determinada dos próprios homens que assume para eles a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas” (LUKACS, 2012, p.199) Nesse aspecto, entende-se que os traços humanos se esvaem sendo substituídos por caricaturas. A representação narrativa passa a evidenciar somente a superfície do mundo exterior, em um imediatismo que impede o par dialético destinado à reflexão e ao desenvolvimento crítico.

buscando sentido na desumanização. Assim, não vigoram elementos que promovam a reflexão ou a conscientização para que a arte cumpra seu potencial emancipador.

Não é novidade entender que, desde a implementação do romance policial na ficção brasileira, ocasionada nos anos 1980, ocorreram mudanças na prosa nacional no que diz respeito à representação de um “realismo cru e direto”, naturalizando a violência e a desumanização como um princípio de composição. Nesse aspecto, verifica-se o seu relaxamento político, seu desengajamento e sua absorção pela indústria cultural. Além de trabalhar uma poética da destrutividade:

agora, a literatura deixa de considerar como de menor valor um discurso estético para as massas. Desaparece, ou se torna mais sutil, a crítica ideológica, marcante nos movimentos anteriores. Cria-se uma literatura antenada com o mercado, ou seja, uma literatura que não apenas se utiliza dos recursos linguísticos da mídia como também se interessa em atingir o mesmo público almejado por ela (CARNEIRO, 2005, p. 24)

Sem incorrer em leviandades, *100 histórias e 100 coisas* não se colocam ideologicamente em função de desconstruir a barbárie e nem mesmo mostram defesa pelo traço humano; ao contrário, homogeneízam a representação em um processo em que tudo vira mercadoria, deixando evidente, inclusive, perspectivas de um mesmo mundo em dois livros que são mais do mesmo². Flora Sussekind (2000), quando analisa os percussores de Bonassi, discutindo o processo de miniaturização, apresenta o fenômeno como um “ventriloquismo”, ligado à instabilidade e à sensação de violência e de insegurança. Nesse aspecto, toda representação e todas as vozes, inclusive a literária, são emudecidas para a perspectiva da conscientização humanizadora. É importante lembrar que a leitura não está à margem do funcionamento social, ela ocorre integrada a um processo conjunto de uma automatização reguladora da atuação alienante, em que o leitor apenas constata a tragicidade e pouco indaga sobre as possibilidades de transformação. Assim, tanto o conteúdo quanto a forma do texto não provocam nesse espectador a indagação. Apontamos anteriormente que a indeterminação das personagens e das ações levam água ao moinho de uma neutralidade diante do relato da violência. Não há vida nem humanidade nesse constructo. Agora, apontaremos o choque, que seria uma estratégia

² *100 coisas e 100 histórias colhidas na rua* são textos escritos para jornais. O primeiro reuniu minicontos, que apareceram pela primeira vez na coluna “Da rua”, do *Jornal da Folha de São Paulo*. O segundo introduz, nas narrativas, chamadas jornalísticas do momento, evidenciando que mercado e escrita literária se alimentam já que a demanda por essas narrativas é tanto do jornal quanto da editora que as produziu.

estética para encabular e chamar atenção para os absurdos, como algo esvaziado na medida em que não direciona o leitor para o questionamento.

O conto 37, “Pessoas usadas”, de *100 coisas* enfatiza o processo de coisificação das pessoas e marca isso através da linguagem. O tema é a venda de uma pessoa usada e toda caracterização concedida a ela é semelhante a um anúncio de venda de um automóvel:

Vendo uma pessoa de alta quilometragem, cheia de aventuras e histórias pra contar. Não fui seu único dono, mas confesso que rodei bem com ela. Viajei direto por aí e nunca me deixou na mão. Funilaria Ok, necessitando de pequenos reparos. Gosta de pintura, queimada de sol. Pneus em bom estado. Estofamento de couro macio. Algum vazamento de óleo naquelas juntas. Sob aceleração também bate pino, mas acho que demora pra fundir. Acompanha jogo de anéis seminovos e demais equipamentos obrigatórios por lei. Preço a combinar. À vista. Não aceito devoluções (BONASSI, 2001, p.45)

A descrição da pessoa usada alterna impressões do dono sob o produto, mas também enfatiza o gosto da pessoa usada, como em “Gosta de pintura, queimada de sol”. Tudo isso consolida um processo contínuo de enfeitiçamento pela mercadoria, sendo que, em nenhum momento, essa construção seja desmitificada e desconstruída. Aceita-se o fetiche, isto é, a fantasia da desumanização, além de saudar a transformação do sujeito em coisa, no caso, a aparência de um carro. Esse aspecto já era presente em “Sorria!”, quarto miniconto da obra, quando a colagem de avisos mostra a coisificação da vida moderna e do homem administrado:

Deposite aqui. Aguarde. Ficha no caixa. Leve três. Aceitamos todos os tíquetes. Só com RG. Não pise na faixa. Pague dois. Por quilo. Facilite o troco. Até o vencimento. Débito automático. Fila única. Não tem chave. Não insista. Crédito obrigatório. Confira. Buzine. Conforme instruções. Relaxe. É lei. Digite a senha. Silêncio. À vista. Visite nossa cozinha. Senha não confere. Obrigado. Atenção. Em jejum. Fale com nossas operadoras. Não desligue. Por favor. Não perfure. Cuidado. Não rasure. Pare. Não amasse. Bloqueado. Deseja salvar? Sorria! Você está sendo filmado... (BONASSI, 2001, p.12)

Todas as ações são listadas, retirando delas qualquer possibilidade de humanização. “Obrigado” e “por favor” se misturam às ordens de serviços oferecidos por caixas bancários, telemarketing e propagandas. A automatização é o que se destaca e a violência se constrói em direção ao assujeitamento. Essa perspectiva mercadológica sobre a vida já é trabalhada na obra de 1996, quando a linguagem publicitária ganhou destaque. Observem a narrativa 21, em que carros são equiparados às pessoas assim como ocorreu na obra posterior:

Um carro é uma segunda família. Uma piscina é uma segunda família. Uma doença ruim é uma segunda família. Uma casa na praia é uma segunda família. Um sítio é uma segunda família. Um vício é uma segunda família. Um helicóptero é uma segunda família. Um barco é uma segunda família. Um filho perdido é uma segunda família. Uma filha é uma segunda família. Um filho da puta é uma segunda família – ou nem isso. Uma segunda família é outra família – sempre. Uma segunda família é a continuação da primeira por outros meios. (BONASSI, 1996, p.49)

O miniconto mescla imagens distintas, o que faz variar o sentido do que seria uma “segunda família”. Quando se encaminha para a representação de alguma mudança, como em “Uma segunda família é outra família – sempre”, a variação não leva à perspectiva crítica, já que se afirma, em seguida, que “uma segunda família é a continuação da primeira por outros meios”. Deste modo, insiste-se na manutenção da ideia e a tentativa de contradição leva água ao moinho da homogeneização alienante.

Nessa mesma obra, o miniconto 27 se apresenta como uma listagem de profissões comuns ao subúrbio e às classes de baixa renda: “Pastores evangélicos, meio oficiais, ajudantes, auxiliares, serventes, atletas adotados, aviões, garçons, vendedores de consórcio, vendedores de carnê, vendedores de rifa (...) ladrões de toca-fitas, caseiros, seguranças, porteiros” (BONASSI, 1996, p.61). Todas elas são aglomeradas sem distinção em um processo de massificação, como se, a partir desses tipos sociais, conseguíssemos criar a cena da periferia. A narrativa não oferece qualquer resistência à descrição nem tão pouco a utiliza como modo de criticar a organização econômica nacional. Nota-se que até mesmo a concepção representativa sobre a periferia é reduzida, limitada e caricata.

Nesse aspecto, demonstro que, ao contrário do que se afirma em algumas análises da crítica literária atual, o procedimento irônico do texto bonassiano não emplaca, já que a tendência ao choque, através do fatalismo e do escárnio da temática violenta, quebra a contradição e a desconstrução que geraria a reflexão crítica. Essa última fica à deriva no processo interpretativo. Nos minicontos referenciados, o que se coloca de reflexão são obviedades de uma realidade periférica e, em nenhum momento, são oferecidas possibilidades de contraposição, reiterando assim a perspectiva de rebaixamento. Deste modo, nem ao menos o primeiro grau da ironia, discutida através de uma tradição retórica, é contemplado. Não se atinge, nesses textos, uma reversão da negação, assim a posição dada não é nem mesmo “implicitamente confrontada em um ato performático que revele

uma divergência entre o explícito da declaração e o implícito que busca significar” (MELO E SOUZA, 2006, p. 38).

Quando se coloca o questionamento em qualquer texto, ainda que de modo retórico, garante-se um distanciamento que revela uma oposição mínima ao que foi dito inicialmente. Neste grau rasteiro de ironia, já existe, ainda que implícito, um confronto ideológico. Em relação ao grau performático, o que se espera de um texto literário bem elaborado, a ironia ocorre como inerente à própria estética, em que a estrutura se organiza frente à tese, jamais sem conformá-la, mas num desdobramento consciente, em “uma permanente parábise” (MELO E SOUZA, 2006, p. 36). Assim, nesse desdobramento em performance, vozes circulam na narração, voltando-se criticamente no dizer, minando qualquer olhar hegemônico, fatalista sobre os eventos. Essas vozes em choque se apresentam como uma força gerativa, sem que se repouse a discussão, evidenciando assim a capacidade humana do questionamento. Ainda que discursivamente ou performativamente, a multiplicidade precisa ser contemplada, não na representação de figuras suburbanas diversificadas e completamente animalizadas, mas no seu questionamento. Não se espera aqui a apresentação de soluções, *happy ends*, mas a deformação necessária ao processo artístico da representação:

Não há como parar seu efeito corrosivo. Buscamos o conceito de ironia, mas ele próprio é atingido pelo caráter irônico da linguagem, interditando sua pretensão. Desejamos a síntese final do sentido que nos colocaria acima da ironia. Só que, sempre que lá chegamos, a ironia já nos aguarda. (...) O texto só nos deixa a ‘ironia tornada selvagem e que não pode ser mais controlada’. (DUARTE, 2011, p. 128)

Mesmo que o processo de representação da literatura e das artes seja sempre irônico e persistente, a tendência da narrativa bonassiana é a neutralização, ressaltando o caráter de constatação da realidade nacional periférica. Essa constatação não consegue nem ao menos lançar aspectos cômicos, de modo a criar uma reflexão tragicômica, ao contrário, só reitera o caráter fatalista da ação. Leia o conto 37:

Agitação no necrotério. Três camburões trazem o cadáver da “filhadaputa”. Rodas de policiais tinindo. Revolveres mornos. Justiça foi feita: a irmã de Wilsinho Galileia está morta. PMS ameaçam duas vezes, na terceira soltam o corpo na prancha de alumínio. Um calço na cabeça, outro nos pés. Crivado como se tivesse apanhado uma espécie furiosa de sarampo. Nesse dia especial, o legista começa pelo ventre. Retira o feto. Mostra: “Ia ser menino”. Ao que o chefe dos investigadores acrescenta, já no meio do corredor e sem voltar: “Ia ser bandido”. (BONASSI, 1996, p. 81)

Perceba que não há uma oposição entre as afirmações “Ia ser menino” e “Ia ser bandido”, ao contrário, essas vozes se somam na constatação fatalista sobre o destino do cidadão na periferia, em uma fórmula da criminalidade hereditária, sendo ela representada pelo Wilsinho Galileia, sua irmã e não obstante seu sobrinho. Se houvesse alguma desconstrução, algum princípio irônico, equilibraria-se no questionamento incessante, isto é, na não conformação da rotina violenta, conseqüentemente na desconstrução, ainda que retórica, da homogeneização representativa e da aceitação de um mundo cruel. Observe no exemplo seguinte a ausência da contradição mesmo que revise a tradição romântica nacional:

Minha terra tem campos de futebol, onde cadáveres amanhecem emborcados pra atralhar os jogos. Tem uma pedrinha cor-de-bile que faz “tuim” na cabeça da gente. Tem também muros de blocos (sem pintura, é claro, que tinta é a maior frescura quando falta mistura) onde pousam cacos de vidro pra espantar malandro. Minha terra tem HK, AR15, M21, 45 e 38 (na minha terra, 32 é uma piada). As sirenes que aqui apitam, apitam de repente e sem hora marcada. Elas não são mais as das fábricas, que fecharam. São mesmo é dos camburões, que vem fazer aleijados, trazer tranquilidade e aflição. (BONASSI, 2001, p. 19)

Inicialmente, perceba como a ausência da ironia no texto hostiliza a sua condição moderna, na medida em que a força desse tipo de arte vem, sobretudo, da sua reflexividade que coloca questões, inclusive para o leitor, sobre o estatuto que ele tem diante de si. O deslocamento da idealização romântica para o desencantamento não é capaz de representar o conflito entre o condicionado e o incondicionado na diferença entre essas imagens românticas e contemporâneas. Parece uma troca óbvia, condicionada pela condição histórica, mas sem o apontamento ao incondicionado da infinitude reflexiva. Nesse aspecto, ela aceita a condição, ainda que desconstrua o sentido idealizado e canônico.

Assim se faz importante discutir a relação entre a estética e a ética no sentido de entender como a ironia pode questionar e atuar criticamente, ainda que não consiga superar a eticidade no que diz respeito ao espírito e ao humano. Parafraseando Otavio Paz (1974, p.139), a ironia esboça o “amor pela contradição que cada um de nós é e a consciência dessa contradição”, isto é, a ironia pode nos revelar enquanto sujeitos em construção e não como categorias rebaixadas ao mundo da violência e da mercadoria. Interessante, nesse sentido, é a análise de Walter Benjamin sobre os temas de Baudelaire em *Flores do Mal*, em que destaca o uso das imagens, descrições e choque, tudo colocado

de modo produtivo a fomentar a imaginação do leitor, e, nisso exercer a substância reflexiva do pensamento, e não a sua castração em uma simples constatação da tragicidade da vida moderna. Benjamin inicia o estudo, retomando a discussão de que toda experiência individual se comunica com a tradição, ressaltando a importância do travejamento histórico dos textos e não a simples reprodução da técnica do choque e da imagem: “A produção poética de Baudelaire está associada a uma missão. Ele entreviu espaços vazios nos quais inseriu sua poesia. Sua obra não só permite se caracterizar como histórica, da mesma forma que qualquer outra, mas também pretendia ser e se entendia como tal” (BENJAMIN, 2011, p.110).

Nesse aspecto, o estudioso reitera que a percepção do choque na estética deve ser relacionada à constante presença da consciência, correspondendo à vivência, à historicidade, e não à sua reprodução letárgica (BENJAMIN, 2011, p.111). Para exemplificar essa assertiva, cita a dedicatória de *O spleen de Paris*, que Baudelaire entregou à coletânea Arsene Houssaye, enfatizando a necessidade reflexiva do texto: “Deveria ser musical, mas sem ritmo ou rima, bastante flexível e resistente para se adaptar às emoções líricas da alma, às ondulações do devaneio, aos choques de consciência. Este ideal se apossará sobretudo daqueles que está afeito à trama de suas relações entrecortantes” (BENJAMIN, 2011, p. 113). Benjamin revelou, então, que essas palavras fazem jus a uma dupla constatação: a relação íntima entre a imagem do choque e o contato das massas urbanas, pensando como a forma da poesia acaba por discutir o que se entende pela forma das ruas.

O caos da multidão, as descrições, o choque estão ali presentes mas de modo intrínseco sem a repetição descritiva. Aliás, os temas quase nunca estão ali de modo descritivo. Para Benjamin, ao abrir mão da descrição, ainda que minimalista, colocaram-se condições de evocar uma na imagem da outra (BENJAMIN, 2011, p. 116). Para o estudioso, mais fantástico ainda é como o texto poético representa de modo oculto essas imagens, ao mesmo tempo em que as rejeita. É como ser cúmplice do que é representado e ao mesmo tempo isolar-se disso, lançando um olhar crítico. Benjamin ainda analisa o choque como algo propício ao mundo moderno, consonante com a sua recepção. Citando Karl Marx, Benjamin discute como os meios de trabalho acabam por utilizar o operário e, nisso, ele defende a necessidade desse operário aprender a coordenar seu corpo, mesmo que imerso no ritmo técnico. Assim, ao invés de defender a automatização, Benjamin

mostra que essa condição faz parte de um aprendizado e, no caso de Baudelaire, existia sim um fascínio pela máquina, representada pelo jogo de azar. Entretanto, percebia-se que, mesmo no fascínio e no choque, a representação se fazia crítica, associada à renovação e não à constatação: “O recomeçar é sempre a ideia regulativa do jogo (como do trabalho assalariado) e adquire, por isso mesmo, o seu exato significado” (BENJAMIN, 2011, p. 129).

Deste modo, a estética deve conduzir à problemática e à reflexão. Ainda que pelo choque, pela violência, pelo fascínio com a indústria cultural, a negação do dado assustador deve se fazer presente, reduzindo a atrofia da percepção imediata: “nossos pintores paisagistas, ao contrário, são em sua grande maioria mentirosos, justamente porque descuidaram de mentir; Tendemos a dar menos valor à ‘ilusão útil’ do que à ‘concisão trágica’. Baudelaire insiste no fascínio da distância” (BENJAMIN, 2011, p. 143).

Sem incorrer no risco de uma apropriação que não leve em conta realidades diferentes e trajetórias históricas distintas, o raciocínio empreendido por Benjamin, ao se referir a Baudelaire e ao choque com elementos culturais europeus, pode nos ajudar em certa medida a compreender como a narrativa de Bonassi gira em falso ao empreender algum estranhamento na medida em que a violência está inclusive legitimada socialmente. O choque benjaminiano se relaciona com a multidão em centros urbanos, conscientizando do espaço hostil e da transformação em massa alienante. Lendo Baudelaire, o estudioso aponta o choque como um artifício estético, além da melancolia, tencionando reflexões acerca da poesia lírica e da massificação do sujeito. Bonassi representa essa massificação, indeterminando o sujeitos e as ações, reduzindo o narrado em flashes violentos. Contudo, a tensão não se coloca, a intenção do choque através das imagens degradadas não se realiza, aspecto que corrobora para a homogeneização da representação, uma vez que não há técnica que consiga encaminhar a narrativa para uma esfera reflexiva. Aqui, estamos discutindo o choque, mas anteriormente analisamos a ironia e percebemos que ela também não cumpre a função de romper com o automatismo da violência representada.

Na medida em que a representação não traz elementos estéticos que suscitem a conscientização, de modo a apontar as contradições do que se representa, a perspectiva dialética é dilacerada. As narrativas se apresentam, pois, com imagens determinadas, sem

mostrar o contraste das múltiplas determinações que as fataliza. Nesse aspecto, os minicontos revelam-se com impulsos próprios, que não garantem a autonomia, mas sim a automatização da narrativa. A voz narrativa, ainda que dialogue com outras vozes, não evidencia a polifonia, não se volta para o choque produtivo, mas para a constatação do *modus vivendi* negativo da vida moderna. Nesse aspecto, o que parece é que a narrativa está tão imbuída em retratar a realidade, formada pela desumanização, que se torna homogênea já que não consegue captar a dramatização problematizadora responsável por fomentar a reflexão.

3 Considerações finais

A representação da crise da sociedade é algo comum aos artistas contemporâneos. Entretanto, ao contrário dos artistas do século XX, esse assunto não ganha polemicidade, mas um conformismo revelado na homogeneização técnica e no fim da utopia. Essa tendência é vista pela crítica, sobretudo a marxista, como irracionalista na medida em que não se dispõe a lutar por uma nova sociedade e nem ao menos produz críticas ao capitalismo. A questão ideológica se coloca e apresenta um questionamento crucial: seria ainda possível representar a busca por uma comunidade humana e autêntica em tempos sombrios em que as narrativas parecem perder a sua função mobilizadora, se colocando apenas como um decalque da realidade degradada? Nessa perspectiva, como vitalizar a configuração estética, sendo que as relações sociais se chafurdam em um presente autômato em que até mesmo a figura do próprio proletariado, já visto como expressão de uma transformação, se esmorece, sendo vulgarmente conduzido e representado?

O fatalismo das narrativas, esmagando qualquer força transformadora, está em consonância com a sociedade atual, sendo que arte e sociedade se entrelaçam na mesma toada, sem o mínimo efeito irônico a imprimir um questionamento. Assim, reitero: a representação imediatista e pouco reflexiva não constituiriam um problema central da literatura de hoje? Essas considerações acerca da narrativa bonassiana nos conduzem à discussão sobre a existência das relações entre ética e estética na literatura contemporânea³. Importante frisar que, apesar de muito esquecido, esse assunto se

³ O rótulo literatura contemporânea já foi bastante questionado no sentido da imprecisão em determinar e datar a contemporaneidade. Reunindo textos literários desde a década de 1970, a designação “contemporânea” se desgastou ao mesmo tempo em que ganhou novas caracterizações, como explica

relaciona diretamente com as transformações históricas, que fizeram com que tanto a ética e a estética, assim como o próprio homem, se modificassem agregando novas técnicas e valores de representação. Assim, a pluralidade de perspectivas é algo que se faz evidente sobretudo se compararmos o racionalismo e a ética do iluminismo, que sustentou a educação moderna com a transcendência das fronteiras racionais, conduzindo novas formas de sensibilidade, vanguardistas, por exemplo, as quais animam a construção de novos valores humanos e artísticos. Reuniram-se, nessas diferenças, as relações sociais e históricas que foram quase totalmente esquecidas diante da estética aparente: “A mera subjectividade que se empenha na pureza do seu próprio princípio, enreda-se em antinomias. Ela se arruína na sua inessencialidade, na hipocrisia do mal, na medida em que não se objetiva na sociedade e no Estado” (ADORNO, 1951, p. 240).

Esse comentário de Adorno, assim como suas reflexões em *Mínima Morália*, aforismos produzidos no período de guerra que muito refletem sobre filosofia e arte, nos ajuda a compreender a autonomia e a substância da vida individual frente a toda a maquinaria e poderes objetivos, que tudo transforma em caricatura. Visitando Hegel e contrapondo-se a ele, Adorno insiste na negatividade como saída e, para isso, sugere o desgarramento de uma totalidade harmônica, mas, sem por em dúvida o primado do todo, assumindo a reflexão como base do processo criativo. Assim, mesmo no seu apagamento, a sensibilidade deve buscar o ato reflexivo:

Que toda a arte se visa ao seu próprio fim é outra expressão para o mesmo facto. Esse impulso de auto-aniquilação das obras artísticas o seu mais íntimo intento que as impele para a forma inaparente do belo, é o que sempre de novo excita as supostamente inúteis disputas estéticas. Estas, enquanto obstinada e tenazmente desejam encontrar a justeza estética, enredando-se assim numa interminável dialéctica, obtém involuntariamente a sua melhor justeza, porque deste modo, graças à força das obras de arte que em si as assumem e elevam a conceito, fixam os limites de cada uma e colaboram assim na destruição da arte, que é a sua salvação. (ADORNO, 1951, p. 66)

A destruição da arte é, para Adorno, a sua salvação, isto é, a arte precisa romper os horizontes possíveis para existir e, enquanto ela estiver fixada e administrada, poucos frutos produz. A reflexão, nesse sentido, lhe é portanto cara e necessária como parte da

Schoolhamer em *Ficção Brasileira Contemporânea*. Diante das diferentes linhagens que os textos contemporâneos trazem, importante é sempre adensar a análise com a premissa de Giorgio Agamben, que, em *O que é contemporâneo*, nos explica sobre a importância do pensamento dialético, capaz de estabelecer conexões entre o passado e presente, evidenciando que “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62).

ética artística. Assim, quando a criação subjetiva é abdicada pelo predomínio das coisas, “mostra resignação tanto da capacidade crítica como da fantasia interpretativa, que daquela é inseparável. Quem tudo acha belo está em de nada achar belo” (ADORNO, 1951, p. 67). Valorizar a subjetividade é, portanto, uma premissa e a defesa pela reflexão atuante, contra a indiferença na perspectiva artística, se faz clara.

Adorno dá uma lição sobre a importância do sujeito se abdicar perante o “alienado predomínio das coisas”, já que a capacidade crítica perceptível lhe é inseparável. Nesse sentido, ainda que exista um esvaziamento utópico nos textos de Bonassi, ainda que a ênfase na tragicidade da violência ocorra, evidenciando uma homogeneização de técnicas narrativas, sugerindo inclusive sua rotinização e esvaziamento, a representação não deixa de representar a crise social. Entretanto, todo esse conteúdo não é colocado em chave reflexiva, como tanto preza Adorno. *100 (histórias e coisas)* apresentam uma estética decalcada que preza muito mais por reproduzir do que deformar, nesse sentido a ética reflexiva se esvai. A sensibilidade, a imaginação e a força das emoções não levam à pluralidade de uma realidade multifacetada, mas ao fatalismo obnubilando o esclarecimento, aspecto que se apresenta na configuração estética homogeneizante.

De toda forma, à contrapelo, conseguimos entender e criticar o texto bonassiano, cobrando dele a sensibilidade, a profusão da vida e reflexividade. Esperávamos que a contemporaneidade desse texto trouxesse novas formas estéticas, conduzindo modos diversos de interpretar a vida, gerando assim novas concepções éticas. Contudo, nem mesmo o estranhamento associado à performance estética ocorre e o que notamos é que toda configuração dos contos não atua contra os aspectos de normalização e nem aponta para um novo horizonte reflexivo e irrenunciável da ética. Por fim, o horizonte utópico não se faz possível, nem mesmo um novo apontamento se insurge, nem mesmo para criticar a falta de perspectiva. O que se nota é o total esvaziamento estético e reflexivo a ponto de todo engenho narrativo girar em falso, como se fizesse presente apenas para constatação imediata, desviando o rosto da imagem refletida. Assim, o choque e a suspensão se prestam a convencer de que nada poderiam modificar, perdendo assim seu efeito ético e caminhando como uma tendência geral, fomentando uma cultura submetida a tudo isso que está aí. Até mesmo a fina ironia desapareceu já que se resignou a confirmar a realidade mediante seu mero duplicado, tornando-se sem efeito diante de um consenso daquilo que ela queria atacar.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Mínima moralia*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1951.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico na periferia do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- BONASSI, Fernando. *100 histórias colhidas na rua*. São Paulo: Scritta, 1996.
- BONASSI, Fernando. *100 coisas*. São Paulo: Angra, 2001.
- CARNEIRO, Flávio. *No país do presente – Ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- DUARTE, Pedro. *O estio do tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011
- GALVÃO, Walnice. Tendências da prosa literária. In: *As mudas sob assédio – Literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: Senac, 2005.
- LUKACS, Georg. *História e Consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- MELO E SOUZA, Ronaldes. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2006.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.
- SUSSEKIND, Flora. Escalas e ventríloquos. *Folha de São Paulo*, 23-07-2000, p. 6. Caderno *Mais!*,

Recebido em 09/11/2020

Aceito em 21/03/2021

ⁱ **Barbara Del Rio Araújo** é Doutora em Estudos Literários, área de pesquisa Literatura Brasileira, pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora de Literatura Brasileira no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET- MG).
E-mail: barbaradelrio.mg@gmail.com