

MIRIAM PEIXOTO DE FREITAS SANTOS

**O COLAPSO DA INFÂNCIA NA  
CONTEMPORANEIDADE:**  
figurações da violência infantojuvenil em *100*  
*histórias colhidas na rua*, de Fernando Bonassi

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
MONTES CLAROS  
Fevereiro / 2017

MIRIAM PEIXOTO DE FREITAS SANTOS

**O COLAPSO DA INFÂNCIA NA  
CONTEMPORANEIDADE:**  
figurações da violência infantojuvenil em *100  
Histórias colhidas na rua*, de Fernando Bonassi

Dissertação de mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em Letras:  
Estudos Literários, da Universidade  
Estadual de Montes Claros, como parte  
dos requisitos para obtenção do título de  
Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Literatura e Modernidade

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Rita de Cássia  
Silva Dionísio Santos

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
MONTES CLAROS  
Fevereiro / 2017



Dissertação de Mestrado intitulada “O COLAPSO DA INFÂNCIA NA CONTEMPORANEIDADE: figurações da violência infantojuvenil em 100 histórias colhidas na rua de Fernando Bonassi”, de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários MIRIAM PEIXOTO DE FREITAS SANTOS, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Rita de Cássia Silva Dionísio Santos – Orientadora (Unimontes)

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Cilene Margarete Pereira – (Unincor)

Prof. Dr. Danilo Barcelos Corrêa – (Unimontes)

Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 22 de maio de 2017.

Santos, Miriam Peixoto de Freitas.  
S237c O colapso da infância na contemporaneidade [manuscrito] : figurações da violência infantojuvenil em *100 histórias colhidas na rua*, de Fernando Bonassi / Miriam Peixoto de Freitas Santos. – Montes Claros, 2017.  
112 f.

Bibliografia: f. 97-105.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros -

Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL,

2017.

Orientadora: Profa. Dra. Rita de Cássia Silva Dionísio Santos.

1. Literatura brasileira. 2. Bonassi, Fernando, 1962. 3. Abjeto. 4. Criança e adolescente. 5. Contemporaneidade. I. Santos, Rita de Cássia Silva Dionísio. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: *Figurações da violência infantojuvenil em 100 histórias colhidas na rua*, de Fernando Bonassi.

A Deus, minha fortaleza, meu porto seguro, que nunca me desamparou. A Jair, meu esposo. A José Cardoso e Lia Peixoto, meus pais. A Lya Paula e Ellen Louise, minhas filhas.

## AGRADECIMENTOS

Não sou capaz de expressar com palavras a gratidão que existe em meu coração pela existência de vocês em meu percurso. Vocês são brisa fresca. Notícias boas chegando e mudando difíceis momentos.

A Deus, minha eterna gratidão. Perfeito Amor, obrigada por lançar fora todo o medo.

Aos meus amados pais, José Cardoso e Dona Lia (minha doce poetisa). Vocês me inspiram sempre com os bons exemplos, fé inabalável e fidelidade a Deus.

Ao meu marido Jair, meu profundo agradecimento pela confiança depositada em mim. Sua companhia, altruísmo e amor possibilitaram nossa conquista.

Às minhas filhas, Lya Paula e Ellen Louise. Obrigada pela leveza na cessão de tempo para este trabalho.

Aos meus queridos irmãos e irmãs, Josemar, Mary Ruth, Jane Mary, Geraldo, Márcia e Juninho, agradeço o amor e carinho constante.

Ao escritor Fernando Bonassi, pessoa incrível, solícita, atenta. Ao nosso contador de histórias de gentes esquecidas pela crueza de um mundo imerso em tantas desigualdades, obrigada pelo grande apoio.

À minha orientadora e amiga, Rita de Cássia. Obrigada pelo apoio, olhar acurado e intervenções muitíssimo necessárias.

Aos amigos, Leandro e Umbelina, colegas de trabalho que me apoiaram de perto neste projeto, meu reconhecimento sempre.

À Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais (Governador Fernando Pimentel), pela oportunidade de capacitação.

À Universidade Estadual de Montes Claros (Programa de Pós-Graduação em Letras / Estudos Literários), pela luta constante a serviço da educação.

Na etapa final do Mestrado, tive o diagnóstico de uma doença autoimune (Polimiosite) e iniciei o tratamento, muito agressivo por sinal, com efeitos colaterais terríveis. As vistas bem comprometidas, as dores nos olhos, as dores de cabeça, levaram-me a pensar que não seria mais possível. No entanto, a esperança, a fé e o amor dos que me cercam motivaram-me a prosseguir na finalização desta dissertação.

A todos que me acompanham nas batalhas e vitórias diárias, meus mais sinceros agradecimentos.

Não existe revelação mais nítida da alma de uma sociedade  
do que a forma como esta trata as suas crianças.

Nelson Mandela

## RESUMO

Este trabalho objetiva analisar a tessitura da narrativa do versátil escritor contemporâneo Fernando Bonassi nas micronarrativas que compõem a obra *100 histórias colhidas na rua* (1996), nas quais o autor se utiliza da poética do abjeto como recurso estético. Apresentamos o tensionamento discursivo da contemporaneidade na representação da violência contra as crianças e adolescentes presentes nas micronarrativas bonassianas. Para as reflexões acerca dos temas infância e violência nos valem do suporte teórico de autores como Giorgio Agamben (2008), Philippe Ariès (2006), Mary Del Priore (1991). O referencial teórico baseia-se no método analítico da concepção dialética e fundamenta-se em estudos de Antônio Candido (1967), Antonio Quinet (2002), Linda Hutcheon (1991), Anatol Rosenfeld (1996), Mikhail Bakhtin (1992), entre outros. Para melhor compreensão da literatura bonassiana tomamos como referência estudiosos como Maurício Silva (2006; 2007; 2014), Rita Couto, Elenice Costa e Joel Rosa (2014), como também as obras do próprio autor. Ao final da pesquisa, constatamos que Fernando Bonassi incorpora em sua criação fictícia híbrida linguagens diversificadas, nas quais expressa a estética do abjeto sem entremeios, onde crianças e adolescentes figuram de forma genérica, virtual, experienciando as interferências de sujeitos adultos que não reconhecem a sua alteridade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Brasileira; Fernando Bonassi; abjeto; criança e adolescente; contemporaneidade.

## ABSTRACT

This paper aims to analyze the narrative structure of the versatile contemporary writer Fernando Bonassi in the micro narratives that compose his work *100 histórias colhidas na rua* (1996), in which he utilizes the poetics of the abject as an aesthetic resource. The study hereaddresses the discursive tension of contemporaneity in the representation of violence against children and adolescents, which are depicted in the bonassianas' short stories. For the reflections on the themes of childhood and violence, the studies of authors such as Giorgio Agamben (2008), Philippe Ariès (2006), Mary Del Priore (1991) were used as theoretical support. The theoretical reference is based on the analytical method of the dialectical conception and relies on the studies by Antônio Candido (1967), Antonio Quinet (2002), Linda Hutcheon (1991), Anatol Rosenfeld (1996), Mikhail Bakhtin (1992), among others. For a better comprehension of Bonassi's literature, scholars like Maurício Silva (2006; 2007; 2014), Rita Couto, Elenice Costa e Joel Rosa (2014) were taken as reference, as well as the author's own texts. At the end of the research, it was verified that Fernando Bonassi incorporates into his hybrid fictional creation multiple languages, in which he expresses the aesthetics of the abject without intermissions, where children and adolescents appear in a generic, virtual way, experiencing the interferences of adult subjects that do not recognize their Otherness.

**KEYWORDS:** Brazilian literature; Fernando Bonassi; abject; child and adolescent; contemporaneity.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1 A ESTRANHEZA DA RUPTURA NAS LIGAÇÕES SÓCIOAFETIVAS TRADICIONAIS .....</b>	<b>15</b>
1.1 Conceitos teóricos sobre a infância .....	16
1.2 O enredamento da violência na infância .....	30
<b>CAPÍTULO 2 A POÉTICA DO ABJETO NA NARRATIVA BONASSIANA. 41</b>	
2.1 A representação estética do fenômeno da violência na narrativa de Fernando Bonassi .....	42
2.2 A banalização da violência como forma de denúncia .....	60
<b>CAPÍTULO 3 DO ABJETO E DAS SUBJETIVIDADES ETÁRIAS .....</b>	<b>67</b>
3.1 Decisão fatal em meio ao caos existencial dos personagens .....	68
3.2 Desejos e barganhas revelam relações desequilibradas.....	72
3.3 O asfalto discursando as tragédias.....	81
3.4 O desconcertante fim da violência pela violência .....	83
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>93</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>97</b>
<b>APÊNDICE – ENTREVISTA COM FERNANDO BONASSI.....</b>	<b>106</b>

## INTRODUÇÃO

Como imortalizou o grande poeta português Fernando Pessoa em seu poema Autopsicografia (1930): “O poeta é um fingidor / finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente.” (PESSOA, 1972, p.164). Outro Fernando, Bonassi, brasileiro, paulistano da Mooca, escritor multifacetado, contrariando estigmas, emerge como coletor de histórias da rua ao apresentar uma poética de diegeses impregnadas de sangue, dúvidas, silêncios, relações estremecidas, morte. Em uma escritura contemporânea, repleta de vicissitudes e contradições, na qual a dissonância persuade mais do que a assonância, como bem pontuou Giorgio Agamben em sua obra *Ideia da Prosa* (1999). Bonassi outorga ascensão a personagens advindos das instâncias subalternas, *homodemens* da loucura, *homo consumericus*, sexo deturpado, Eros e Tânatos<sup>1</sup> como forças motrizes, fome, desespero, crueldade e morte. Afinal, a ideia do homem perfeito, utopia dos tempos modernos, diluiu e relativizou o sentido do olhar no discurso da contemporaneidade.

Com um olhar perscrutador, o escritor projeta os partícipes em sua ficção: criança e adolescente, entre outros, em meio à realidade caótica. Fato é que os sujeitos criança e adolescente foram historicamente negligenciados e ataviados aos desdobramentos da sociedade de cada época. À semelhança das mulheres, não eram contados e não havia consideração quanto à presença ou falta desses. Porém, com o decorrer do tempo esses indivíduos e suas demandas começaram a ser visibilizadas, e, conseqüentemente, inquiriram acolhimento. Vê-se que, sendo diferenciados, eles demandam necessidades psíquicas, corpóreas e ontológicas. Portanto, há que se considerar a complexidade do tema. A literatura contemporânea expõe o universo contextual desses sujeitos e seus dilemas em um realismo que João Paulo Costa do Nascimento, em seu livro *Abordagens do pós-moderno em música: a incredulidade nas metanarrativas e o saber musical contemporâneo* (2011), assim circunscreve: “o realismo já presente em um passado da arte e remanescente no ecletismo cultural contemporâneo, é resultado de

---

<sup>1</sup> Do grego Thánatos, é a personificação da morte. Deus grego da morte não violenta. Fonte: Portal dos mitos. Disponível em: <<http://portal-dos-mitos.blogspot.com.br/2013/01/tanatos.html>>. Acesso em 14 out. 2016.

uma estética do gosto no qual a expectativa por um prazer comunicativo imediato é saciada.” (NASCIMENTO, 2011, p. 62).

Assim, esta dissertação tentou destacar a figura infantojuvenil (a criança e o adolescente) na estética da violência protagonizada no texto de Fernando Bonassi e as relações interpessoais do público infante com o mundo adulto. Nesta pesquisa, propusemos o percurso de compreensão do fenômeno em si pela imersão no contexto da exclusão, pela observação do mecanismo da violência e de seu ritual, de suas vozes dissonantes, silêncio comovente, como se vê nas micronarrativas de *100 histórias colhidas na rua* (1996) escolhidas para esta pesquisa.

Em uma sociedade tendenciosa a não estabelecer limites e que propiciou à criança, só recentemente, uma ascensão rápida aos seus direitos, faz-se necessária uma reflexão sobre o trato com crianças e adolescentes. Sendo assim, atento às peculiaridades humanas e ao território de transgressões contra esta faixa etária, Fernando Bonassi denuncia os desmandos contra a criança / adolescente e expõe que ainda não há clara consciência se a sociedade figura como vítima ou algoz da figura infantojuvenil. Dessa forma, esta pesquisa também contempla os estudos culturais através do viés da literatura comparada.

As relações humanas sustentadas entre criança e adulto, como exposto em *100 histórias colhidas na rua* (1996), sugestionam tragédia e dramaticidade, marcadas ainda pelo afetamento econômico e estigmas. Conforme Márcia Denser, em seu artigo *Poéticas urbanas brasileiras: novas subjetividades e cultura de mercado* (2005), “a inter-relação do cultural com o econômico não é rua de mão única, mas uma contínua interação recíproca, um circuito de realimentação.” (DENSER, 2005, p. 10). Faz parte deste trabalho a abordagem sobre o imbricamento da literatura de Bonassi com as fluidas relações sociais contemporâneas, uma vez que esse autor expõe em sua obra a amálgama de valores morais, éticos e estéticos conflitantes que externam os males produzidos, banalizados e incorporados pela sociedade. O objeto deste estudo é, dentro das suas limitações, a reflexão sobre a narratividade de Fernando Bonassi contemplando a cena de crianças e suas implicações. O que a literatura bonassiana revela sobre as crianças e suas relações com os adultos? Vê-se que a exposição dessas relações dá-se sem rodeios, configurando-se em uma escrita abjeta. Como escritor contemporâneo, Fernando Bonassi aguça essa perplexidade frente aos dilemas e deslizes através de uma

escrita não fingida, polêmica e repleta de agonias existenciais entre os seres infantojuvenis e adultos, tônica que norteia a nossa principal proposição. Conforme Raquel Medina Dias, em sua dissertação de mestrado: *A irrupção do contemporâneo em violência e paixão*, de Fernando Bonassi (2013), comenta sobre Antonio Candido discorrendo sobre a tríade: escritor, obra, público, bem presente na literatura contemporânea assim exprime:

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. (DIAS, 2013, p. 20)

Ao estudar os microcontos elencados para esta pesquisa, foi necessário analisar os conceitos instituídos sobre infância e adolescência pertinentes na sociedade atual. A literatura contemporânea tem captado a representação e a figuração da infância e tem exposto de forma aberta os acometimentos dessa faixa etária em processo de descobertas.

Concernente aos aspectos metodológicos, este estudo é basicamente de natureza bibliográfica. Estabelecemos como *corpus*, dentro do universo de micronarrativas de *100 histórias colhidas na rua* (1996), de Fernando Bonassi, as narrativas assim numeradas: nº 2, nº 4, nº 9, nº 93, nº 99, nº 22, nº 23, nº 31, nº 34, nº 36, nº 37, nº 45, nº 61, nº 72, nº 77, nº 81, nº 89, nº 90, nº 95. Foram escolhidos “*continhos curtos*”, conforme Bonassi se referiu a seu livro *100 histórias colhidas na rua* (1996), em entrevista concedida ao crítico literário Manuel da Costa Pinto em outubro de 2010. Essas histórias foram investigadas tendo em vista a pertinência de se verificar de que maneira a arte literária contemporânea representa a derrisão dos vínculos pessoais e sociais do nosso tempo, a urgência da denúncia das desigualdades sociais e a violência

sexual contra a criança e o adolescente. Somam-se a essas possíveis representações da arte literária contemporânea os personagens adultos em suas relações conflituosas devido ao rompimento dos laços tradicionais sem possibilidades de reparações. Selecionamos alguns desses contos que evidenciam a tratativa com adolescentes e crianças, em que Bonassi (1996) não poupa o leitor das histórias cruentas vivenciadas por essa faixa etária, desmistificando-as literariamente. Destacamos algumas especificidades de algumas micronarrativas. Na micronarrativa nº 23 não se evidencia o uso de personagem infantuvenil, mas há o uso insistente do diminutivo, provavelmente ligado a uma pedagogia da violência por meio da criança, em uma alusão ao uso de drogas injetáveis, mais a utilização de vocabulário típico do mundo marginal do qual a criança está inserida. Na narrativa de nº 36 há uma quebra do ciclo de violência contra o infanto-juvenil, portanto, se contrapõe à de nº 23. Talvez seja a exceção que comprove a regra ou que aponte a esperança em meio a tanta conturbação explicitada nas micronarrativas. As narrativas nº 23 e nº 36 juntamente com a de nº 61 narram o processo de aprendizagem infantil, microcontos de formação da infância que se poderia ter protegida e a que se tem violentada. A narrativa de nº 37 (menino morto na barriga da mãe bandida) e nº 99 (filho torto) funcionam como uma justificativa para o aborto da narrativa de nº 34, criando assim, uma espécie de narrativa única (maior), se completando.

Afinal, de que forma as crianças e os adolescentes são representados na contemporaneidade? Quais seriam os processos de seleção e/ou eleição do que se quer representar na literatura sobre esses grupos? É pedido um conceito de criança em literatura? Seria significativa essa demanda? O autor, através dos seus personagens infantojuvenis, priorizados nas narrativas escolhidas, trabalha esta importante categoria estética que é o personagem. Atrevidamente, expõe a complexa realidade de crianças e adolescentes na contemporaneidade carregando os mesmos problemas há muito denunciados pela literatura.

O principal objetivo deste trabalho foi desenvolver uma análise cuidadosa sobre os aspectos mais relevantes da narrativa ficcional do autor, particularizando os pontos principais que estruturam a obra, tais como: o sistema de diálogos, estética, narrativa minimalista, característica dos contos em uma dimensão contemporânea. Para tanto, esta pesquisa fundamenta-se nos estudos de críticos e pesquisadores como: Maurício

Silva (2006; 2007; 2014), Antonio Candido (1967; 1968), Linda Hutcheon (1991), Ítalo Ogliaari (2012), dentre outros. Para a compreensão da infância e adolescência e sua história, utilizamos Philippe Ariès (2006), Mary Del Priore (1991). Giorgio Agamben (2009), Zygmunt Bauman (2009) e Antonio Quinet (2002) possibilitaram conhecimento sobre pós-modernidade e subjetividade.

Este trabalho emergiu do sentimento de inquietação frente à crueza das relações conflituosas e contraditórias entre crianças e adultos e como a literatura representa esses sujeitos. Foi de nosso interesse refletir de que maneira os minicontos relacionam-se com o conceito contemporâneo de criança/adolescente. Além disso, a prática da produção de uma ficção contemporânea violenta, cotidiana, à luz de temas incômodos, conduz-nos a inferir que há na escritura de Fernando Bonassi a intenção engajada de interferir no “Estado das coisas” das metrópoles do Brasil, ou seja, a captação da emoção de um povo em meio à violência do sistema capitalista e suas fatídicas incongruências. Sendo assim, há liberdade para isso, visto que a literatura contemporânea goza do privilégio da atribuição de sentido a todo e qualquer objeto, pois, segundo Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo* (1991), a ficção é “uma forma artística autônoma por si mesma.” (HUTCHEON, 1991, p. 78).

## **CAPÍTULO 1**

### **A ESTRANHEZA DA RUPTURA NAS LIGAÇÕES SÓCIOAFETIVAS TRADICIONAIS**

*Não existem palavras inocentes.*

Freud

Neste capítulo, discorreremos sobre o impacto da sociedade atual na ficção contemporânea ao assimilar e contemplar o depauperamento das relações socioafetivas tradicionais no trato com crianças e adolescentes. Discorreremos também sobre como os dramas de seres anônimos colhidos na rua configuram-se como tema para a contística de Fernando Bonassi, em sua obra *100 Histórias colhidas na rua*. Evidenciamos as rupturas da ordem natural da socioafetividade tradicional e suas implicações na infância e adolescência representadas nos microcontos de Fernando Bonassi, em *100 histórias colhidas na rua* (1996). É fato que a literatura expressa a sociedade e a sociedade também expressa a literatura. De acordo com Antônio Candido em *Literatura e sociedade* (1967) ela é via de mão dupla e há um entrelaçamento das duas dimensões. Há elementos visíveis e invisíveis, os quais o sujeito-autor exprime, gerando assim, a complexidade. É sabido que a literatura é uma das formas de expressão da sociedade e nela se revela o que não está visível na coletividade.

## **1.1 Conceitos teóricos sobre a infância**

É fundamental que apresentemos aqui os conceitos instituídos há muito tempo sobre as crianças e os adolescentes e os confrontemos com os conceitos atuais, uma vez que eles são imprescindíveis na tentativa de interpretação do texto bonassiano. Bonassi expõe esse contexto antagônico. As questões antropológicas, sociológicas e psíquicas têm suas interferências e injunções sobre a criança, isso é fato. Essas questões evidenciam muitos atritos entre a sociedade adulta e a infância. Na contemporaneidade, há um conceito generalizado sobre a infância e esta pode ser definida tendo em vista aspectos culturais biológicos. Já a adolescência, conforme Cecília Coimbra, Fernanda Bocco e Maria Lívia do Nascimento, no artigo *Subvertendo o conceito de adolescência* (2005), pode ser entendida da seguinte forma:

Dentro do princípio desenvolvimentista, a adolescência surge como um objeto exacerbado por uma série de atributos psicologizantes e mesmo biologizantes. Práticas baseadas nos conhecimentos da medicina e da biologia, em especial, vêm afirmando, por exemplo, que determinadas mudanças hormonais, glandulares, corporais e físicas pertencentes a essa fase seriam responsáveis por algumas características psicológico-existenciais próprias do adolescente. Tais características passam a ser percebidas como uma essência, em que “qualidades” e “defeitos” como rebeldia, desinteresse, crise, instabilidade afetiva, descontentamento, melancolia, agressividade, impulsividade, entusiasmo, timidez e introspecção passam a ser sinônimos do ser adolescente, constituindo uma “identidade adolescente.” (COIMBRA; BOCCO; NASCIMENTO, 2005, p. 4-5).

E mais, para essas pesquisadoras os conceitos de adolescência e desenvolvimento não são inocentes, pois prestam a interesses hegemônicos, dominantes, análogos, exaltando certas práticas e relações pertinentes no mundo globalizado. De acordo com as autoras, os meios de comunicação de massa figuram entre os mecanismos sociais mais poderosos para disseminar e intensificar o conceito de adolescência como produto para consumo, porta de ingresso no mundo do sucesso e dos que possuem valor, tanto material como simbólico. Sandro Vinícius Sales dos Santos destaca, em seu artigo *Sociologia da infância: aproximações entre William Corsaro e Florestan Fernandes* (2014), a abordagem interpretativa da socialização infantil de William Arnold Corsaro, assim formulada: a ação social das crianças é mais interativa do que passiva ou meramente reprodutiva. A criança é participante de sua cultura e de seus pares. Essas assimilam e se apropriam das informações do mundo ao redor, a fim de serem atendidas as demandas da sua própria faixa etária. E ainda, as crianças internalizam a cultura e contribuem de maneira efetiva para a formação e transformação social. Portanto, as crianças estão envoltas num processo de construção de seus mundos sociais.

Ademais, o conceito de infância e adolescência segue desafiando a sociedade e neste trabalho há somente uma breve exposição. Fato é que a criança é um ser social que o autor Fernando Bonassi não se intimida em mostrar em seus momentos mais conflitantes. Parece-nos cruel esta preferência por este momento desconcertante, já que a criança evidenciada em sua escritura figura num silêncio devastador, ou apropria-se do consumo para subornar. Dentre outras transgressões. Dessa forma, o infante assimila o mundo que o cerca, reproduzindo-o ou arrefecendo.

No *corpus* aqui apreciado, a inquirição da violência será abordada. E, mais especificamente, a estética da violência contra a criança na obra do escritor contemporâneo Fernando Bonassi. Sendo assim, embora muito se fale no senso comum sobre a violência, há interesse na conceituação do que seja violência, suas implicações e como ela nos enreda. O escritor Zeferino Rocha, em seu livro *Paixão, violência e solidão: o drama de Aberlardo e Heloisa no contexto cultural do século XII* (1996), apresenta o seguinte conceito para violência:

A violência, sob todas as formas de suas inúmeras manifestações, pode ser considerada como uma vis, vale dizer, como uma força que transgride os limites dos seres humanos, tanto na sua realidade física e psíquica, quanto no campo de suas realizações sociais, éticas, estéticas, políticas e religiosas. Em outras palavras, a violência, sob todas as suas formas, desrespeita os direitos fundamentais do ser humano, sem os quais o homem deixa de ser considerado como sujeito de direitos e de deveres, e passa a ser olhado como um puro e simples objeto. (ROCHA, 1996, p. 10).

A estética do escritor ao retratar a crueldade da violência em um linguajar coloquial, valendo-se de frases curtas, sigética<sup>2</sup>, hifienização, semântica, características fonológicas, lexicais e sintáticas, conduz-nos à percepção de um cenário ambíguo que confere às crianças um *status* bem delineado teoricamente, mas ainda com uma abissal distância entre a teoria e a prática. Sendo assim, a própria literatura vocifera este contexto grotesco, que instiga sua dialética: a literatura fala da violência ou faz dela a provisão imprescindível à sua própria natureza. Além do mais, percebe-se que Fernando Bonassi expõe por meio da representação estética da violência, questões sutis ontológicas, interacionais e psíquicas e suas interferências e injunções sobre a criança na sociedade. Vê-se que há busca de sentido para este mundo pós-moderno, mas de maneira desconexa. Conforme Zygmunt Bauman, no livro *Amor Líquido* (2004):

Baudrillard escreveu profusamente acerca dessa implosão das oposições de busca de sentido. No entanto, ao lado do colapso da oposição entre a realidade e sua simulação, entre a verdade e suas representações, vêm o anuviamento e a diluição da diferença entre o normal e o anormal, o

---

<sup>2</sup>Al. Sigetik, a partir do grego “*sigan*”, permanecer em silêncio, calar.

esperável e o inesperado, o comum e o bizarro, o domesticado e o selvagem – o familiar e o estranho, “nós” e os estranhos. Os estranhos já não são autoritariamente pré-selecionados, definidos e separados, como costumavam ser nos tempos dos coerentes e duráveis programas de constituição da ordem administrados pelo estado. Agora, eles são tão instáveis e protéticos como a própria identidade de alguém, e tão pobremente baseados, tão erráticos e voláteis. (BAUMAN, 2004, p. 37).

Concernente ao olhar literário, Fernando Bonassi nos diz que:

[...] a literatura reflete o mundo e o fenômeno da violência nas cidades é tão difuso e grave que acaba se impondo à consciência do escritor, tornando-se tema de reflexão literária, antropológica, social, política. Falar sobre violência provocada pela implosão dos conflitos sociais, incorporar esse elemento intrínseco à realidade é, para o autor, um começo de salvação. (BONASSI, 2001).<sup>3</sup>

Bonassi coleta e expõe em forma de micronarrativas a *performance* da urbe fria, condicionada aos padrões capitalistas em constante tensão, impulsionada pela violência física, moral e simbólica. A realidade urbana provoca o autor, levando-o a retratar este ambiente caótico, mas, sobretudo humano. Válido é considerar o que Gisèle Manganelli Fernandes postula em *O pós-modernismo* (2009, p. 303): “[...] a respeito do estilo de narrativa no Pós-Modernismo, Brian McHale considera que a preocupação epistemológica do romance moderno do início do século cedeu lugar à preocupação ontológica.” E acrescenta:

Enquanto a ficção de orientação epistemológica (modernismo, ficção policial) está preocupada com questões tais como: o que há para se conhecer sobre o mundo? Quem sabe isso, e quão confiável é? Como é transmitido o conhecimento, para quem, e quão confiável é? etc., a ficção de orientação ontológica (pós-modernismo, ficção científica) está preocupada com questões tais como: o que é um mundo? Como um mundo é constituído? Há mundos alternativos e, se há, como eles são constituídos? Como mundos diferentes e tipos diferentes de mundo diferem, e o que acontece quando alguém passa de um mundo para outro? Etc. (McHALE, *apud* FERNANDES, 2009, p. 303).

---

<sup>3</sup>Entrevista do autor concedida ao site da *Revista Literária* em 2001.

Nesse sentido, vale observar a escrita de Maria do Carmo de Oliveira Moreira dos Santos em sua dissertação de mestrado *Imagens Urbanas: uma leitura dos signos da cidade contemporânea nas narrativas*, de João Antônio e Luis Ruffato (2005) que nos permite refletir sobre a escritura bonassiana:

Essa escritura evidencia também, pela violência urbana, o aparecimento de outras formas de poder que minam o Estado e seus aparelhos, mostrando que, em qualquer segmento da sociedade, como disse Carl Von Clausewitz, “O poder é a guerra, é a guerra continuada por outros meios.” (CLAUSEWITZ *apud* FOCALUT, 1999). Nessa guerra, incorporada à escrita, a imbricação entre o narrador e a cidade apresenta o espaço urbano como um lugar de rupturas, de conflitos e de tensões. Deslocando-se pelo espaço urbano, o narrador da cidade possui um “olhar-câmara” que registra fatos, dando vida e movimento às narrativas. (SANTOS, 2005, p. 100).

É válido observar que para Candido (1967) o artista, como um indivíduo, vê na arte a superação de suas agruras, visto que para ele a aproximação da arte não é desinteressada. Segundo esse autor, na configuração da obra a ideologia contribui para o conteúdo e a modalidade da obra contribui para a forma. E mais, para Antonio Candido na sua obra: *A Educação pela noite e outros ensaios* (1989) assim observa em: *A Nova Narrativa*:

Na literatura brasileira atual há uma circunstância que faz refletir: a ficção procurou de tantos modos sair das normas, assimilar outros recursos, fazer pactos com outras artes e meios, que nós acabamos considerando como obras ficcionalmente mais bem realizadas e satisfatórias, algumas que foram elaboradas sem preocupação de inovar, sem vinco de escola, sem compromisso com a moda; inclusive uma que não é ficcional. Seria um acaso? Ou seria um aviso? Eu não saberia nem ousaria dizer. Apenas verifico uma coisa que é pelo menos intrigante e estimula a investigação crítica. (CANDIDO, 1989, p. 199-215)

Décio Pignatari, no livro *O que é comunicação poética* (2005), argumenta que: “Em arte, forma e conteúdo não podem ser separados. Perguntava o poeta Yeats: ‘Você

pode separar o dançarino da dança?’ Quem se recusa a perceber as formas não pode ser artista. Nem fazer arte.” (PIGNATARI, 2005, p. 19).

Assim, nessa mesma direção, de acordo com Maurício Silva, no artigo *A narrativa minimalista*, de Fernando Bonassi, *Estudos de literatura brasileira contemporânea* (2006), ao fazer arte literária o autorevidenciado em nosso estudo não se furta a olhar e dissecar o dia a dia de personagens cotidianos, comuns e anônimos, envolvendo-os em uma prosa realista, ambicionando deixar bem evidente os objetivos e fatos concretos da realidade:

A composição estética de Fernando Bonassi obedece a uma lógica que não dispensa o tratamento apurado do estilo, o qual se afirma a partir do emprego sistemático de uma linguagem seca objetiva e visceralmente prosaica, voltada para a narração de pequenos episódios do dia a dia nas grandes cidades, de modo pouco condescendente para com a brutalidade do cotidiano. (SILVA, 2006, p. 49-50).

Destarte, é desafiante mergulhar nas micronarrativas desse autor contemporâneo, visto que elas constituem discurso tradutor da vida cidadina. A experiência da cidade e suas valorações vêm à tona. A obra de Bonassi contempla questões de ordem econômica, política, sociológica, pictórica, universais. Instiga-nos a refletir sobre o status das crianças ao longo da história e a atual percepção, como descreveu Philippe Ariès no seu livro *A História Social da criança e da família*: “a velha sociedade tradicional via mal a criança e pior ainda o adolescente.” (ARIÈS, 2006, p. 9). Não havia fase de transição, pois à medida que a criança crescia era introduzida no mundo adulto, fazendo parte de seus trabalhos e jogos. Para Ariès (2006), o sentimento de infância não significa o mesmo que afeição pelas crianças. Para Mary Del Priore, estudiosa da história da criança no Brasil, no seu livro *História da criança no Brasil* (1991): “[...] há um difícil caminho que a sociedade brasileira tem percorrido para reconhecer, na criança, um ser autônomo e digno. Caminho que supõe de nós adultos, a renúncia da nossa natural onipotência”. (PRIORE, 1991, p. 9). Já para Shirley R. Steinberg e Joe Kincheloe em *Cultura infantil: a construção corporativa da infância*: “a mudança na realidade econômica, associada ao acesso das crianças a informações sobre o mundo adulto, transformou drasticamente a infância.” (STEINBRG; KINCHELOE,

2004, p. 13). Portanto, depreendemos que ainda estamos longe de situar a criança e suas demandas, visto que a infância compreende sujeitos em determinada fase da vida. Conforme Lícia Soares de Souza em *Infância e errância: imagens da criança abandonada na ficção brasileira* (2015), “a infância funciona então como uma força semântica e fonte de experiência discursiva, permitindo ao escritor denunciar a falência de uma ordem sociopolítica inapta a cuidar de cidadãos carentes.” (SOUZA, 2015, p. 79).

Há clara tendência do impacto produzido pelo protagonismo da criança ou sua figuração na narrativa bonassiana. Causa interrogação a inclusão da figura infantojuvenil. Seria somente para chocar, fustigar, fruto de tendência? Provação, visto que a criança adquiriu status de quase intocável no Brasil? Esses elementos são explorados em *100 histórias colhidas na rua* (1996), uma vez que a realidade urbana é a catalisadora de uma sociedade contemporânea repleta de contradições, vícios, boas e más intenções direcionadas ao próprio prazer e bem-estar em detrimento do outro. Porém, todos estão envolvidos: adultos, crianças, adolescentes, pais, mães, transeuntes.

É importante observar que Freud, na segunda teoria da sedução em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1972), argumenta que há o desaparecimento do adulto corruptor de menores e a entrada em cena da criança sedutora, que se dirige ao adulto e requer algo. Essa sexualidade infantil deturpada pelas necessidades dos envolvidos impõe incongruências e fomenta questões provocativas como a morte, o incesto, a violência contra os vulneráveis, o silêncio dos inocentes, violência social. Outrossim, há tabus que precisam ser confrontados. Afinal, indivíduo sem conhecimento de sua identidade torna-se alienado de suas potencialidades e sucumbe à violência do não ser. Na contemporaneidade, o conceito de criança está atrelado a fatores como época, espaço e tempo. Conforme Catarina Almeida Tomás, em sua tese de doutoramento *Há muitos mundos no mundo... direitos das crianças, cosmopolitismo infantil movimentos sociais de crianças: diálogos entre crianças de Portugal e Brasil* (2007), citando Proust:

[...] a infância é influenciada pela desestabilização das instituições na vida social moderna. E essa desestabilização influenciou a distinção entre adultos e crianças e alterou as formas tradicionais de representar as crianças, o discursos e nas imagens. Defende este autor que as crianças deixam de ser consideradas como criaturas inocentes e dependentes e passam a ser

consideradas como seres activos e com competências para a participação social. Considera ainda que a noção moderna de infância se modifica de acordo com as condições sociais e econômicas que a produzem. No centro deste processo está a ideia da diversidade da infância, que é um aspecto cada vez mais visível, mas que tem um efeito paradoxal na construção local da infância: a homogeneização e a diferenciação. Como resultado desse paradoxo, afirma o autor, surge a fragmentação e a alteração das noções de que a infância é e do que deve ser. (TOMÁS, 2007, p. 151).

O escritor não poupa o leitor das histórias cruentas vivenciadas pelos infantes. Vai além, evidencia-as e até procura desmistificá-las. Ao discorrer sobre literatura na obra *Introdução à teoria da literatura* (1992), Antônio Soares Amora observa que: “a expressão do conhecimento intuitivo e individual só é literatura quando o conteúdo dessa expressão é uma intuição profunda e original da realidade.” (AMORA, 1992, p. 52). Essas crianças e adolescentes pinçados por Bonassi, pertencentes ao complexo emaranhado social, protagonizam também o lado obscuro de uma sociedade mercantilizada, obcecada pelo espetáculo, fragmentada e fluida, anaxiológica e, indo além, abjeta. Os sujeitos infantojuvenis são as vozes narradoras: através de seus silêncios, constituídos do componente primeiro que é a violência, não apenas partem da estética, mas são dotados de tons de representatividade literária de personagens advindos de instâncias subalternas.

Percebe-se aí o destaque dado à estética do abjeto, tendência na estética contemporânea. Sobre essa abordagem, pressupõe Wellington Lima Amorim no artigo *A Arte de flunar* (2012) que:

Na estética contemporânea, é importante destacar duas tendências: a antológica-metafísica, que muda radicalmente a categoria do belo, e a substitui pela vertente do verdadeiro ou do verídico; e a tendência histórico-sociológica, que contempla a obra de arte como um documento e como manifestação do trabalho do homem, analisado no seu próprio âmbito sócio-histórico. (AMORIM, 2012, p. 23).

Amorim (2012, p. 23) também observa que “o homem brasileiro tem o mal como condição ontológica, onde a inquietude está presente em cada esquina, travessa ou rua.” Face ao abordado, Manuel da Costa Pinto, ao entrevistar Bonassi, sintetiza que:

“enquanto autores como João Antônio e Dalton Trevisan tentaram encontrar uma espécie de lirismo nessa vida dos desvalidos, dos seres meio anônimos da cidade, Bonassi encontrou a face do abjeto<sup>4</sup>.” (PINTO, 2014, p. 16). E prossegue:

[...] essa forma de tomar um recorte da realidade e explorá-la naquilo que é representativa do entorno, mas ao mesmo tempo utilizar uma linguagem encantatória, hipnótica, sem deixar de ser repulsiva. Daí uma ideia de poética do abjeto<sup>5</sup>, da “abjeção”, que é responsável pela grande força literária e estilística do Bonassi. (PINTO, 2014, p. 17).

O texto bonassiano traduz duas realidades: o que vemos e o que não vemos e, muitas vezes, o autor carrega no minicismo além da escrita do conto. Dessa maneira, instiga-nos a pensar o drama dos personagens tão próximos a nós, via mídia, via contatos na rua. Configura-se, dessa forma, a estética da violência, posto que os personagens, devido à violência, protagonizam espetáculos de horror para uma sociedade seduzida pela imagem. O próprio autor, na entrevista concedida a Manuel da Costa Pinto, afirma que:

Esse tipo de texto, esse tipo de vivência vem do crime, da violência, isso atrai todo mundo. Quem aqui não para a fim de ver um “presunto” estirado no asfalto? Tem imagem da morte. Você vira o rosto, alguma coisa lhe incomoda. Sou daqueles que param o carro e vai lá ver e há muita gente. Partilho desse interesse mórbido, erótico, louco, como acontece com muitos. Há site sobre isso. Sou inocente perto do que é exposto e feito na rede. Esse é um lugar literário por excelência. (BONASSI, 2014, p. 47).

Como bem esclarece Bonassi, a rua é o seu *set* de escrita e filmagem. Sendo assim, *100 histórias colhidas na rua* (1996) remete-nos à metáfora da semente e do semeador, conhecida parábola de Jesus Cristo, registrada na Bíblia Sagrada nos evangelhos sinóticos de Mateus, Marcos e Lucas. A semente, embora plantada em

---

<sup>4</sup>A entrevista - originalmente gravada e transcrita - entre o crítico literário Manuel Costa Pinto e o escritor Fernando Bonassi em outubro de 2010, foi publicada no livro *Fernando Bonassi: um escritor múltiplo* (2014), organizado por Maurício Silva e Rita Couto.

<sup>5</sup> Termo utilizado por Manuel da Costa Pinto - retirado da obra: *Fernando Bonassi: um escritor múltiplo* (2014), organizado por Maurício Silva e Rita Couto.

terreno inóspito (as ruas), à semelhança da semente que caiu em solo rochoso, nasce, mas por não ser a terra profunda, o sol a queimou porque não tinha raiz. As ruas pavimentadas seriam sinônimas de esterilidade, mas paradoxalmente produzem. Afinal, as histórias foram colhidas nelas. A sociedade metaforicamente personifica o semeador. Assim, o autor colhe as histórias das sementes da rua e expõe-nas com uma linguagem nada convencional, focada na violência passiva e ativa de um grupo bastante vulnerável: criança/adolescente. Assim, traduz através da sua linguagem literária o que sustenta Roland Barthes em *O prazer do texto* (2003, p. 38): “Uma impiedosa *tópica* regula a vida da linguagem; a linguagem vem sempre de algum lugar, é *topos* guerreiro.”

O coletor de histórias externas, despidoradamente coleta histórias lancinantes, em uma narrativa híbrida (externando conflitos internos e externos vividos pelos moradores anônimos e afetados pela violência da urbe). Para tanto, Bonassi utiliza-se da variação linguística diafásica, uma vez que o contexto comunicativo determina a maneira de comunicar-se com o interlocutor. A presença do hibridismo no texto em um misto de oralidade e escrita, além do uso da informalidade, em grande parte, e da formalidade, denuncia, ainda, a agressão defensiva desses seres contra toda sorte de ameaça. O texto bonassiano parece ser dotado da liberdade de escancarar o universo de seres desprezíveis aos olhos da sociedade. Cumpre assim, como postula Robson Lacerda Dutra, em seu trabalho *A literatura fantástica e a reinvenção do mundo* (2012), considerar que:

Não é ofício do escritor narrar meramente o que vai acontecer ou o que efetivamente ocorreu. Se fosse assim, apenas isso, ele não precisaria de uma imaginação a florada, mas somente de cuidadosos registros do que objetiva narrar, deixando a posição de produtor de um texto literário para tornar-se um mero contador de histórias sem qualquer efeito catártico do mundo em que vive ou idealiza viver. (DUTRA, 2012, p. 658).

A literatura de Fernando Bonassi aqui analisada caracteriza-se pela micronarrativa, gênero literário fortemente marcado pela tendência contemporânea. A citação a seguir coaduna com a narrativa de Bonassi. De acordo com Cristina Álvares, em seu artigo *Quatro dimensões do microconto como mutação do conto*: brevidade, narratividade, intertextualidade, transficcionalidade (2012):

Tendemos a pensar a brevidade da micronarrativa como a qualidade que determina as outras: concisão, depuração, economia de meios, intensidade. Autores como Lauro Zavala pensam a brevidade como propriedade condicionada em grande parte pelos novos *media*: uma história deve caber num ecrã de computador ou de telemóvel – e em geral pela forma de vida e pela sensibilidade pós-moderna contemporânea. (ÁLVARES, 2008, p. 2).

Observa-se no escritor plasticidade ao lidar com esta modalidade de texto e sua linguagem. Ruy Espinheira Filho, citando Miguel Sanches Neto em *Tumulto de amor e outros tumultos: criação e arte em Mário Andrade* (2001) esclarece “que abrem grandes espaços para os elementos impuros, o não-sublime”, questão que se adequa à obra de Fernando Bonassi. “Enfim, para o artista não há inferioridade nem vulgaridade, nada indigno de sua atenção e de sua colheita. A reflexão é de Goethe.” (ESPINHEIRA FILHO, 2001, p. 188).

Citamos aqui a abordagem feita na dissertação de mestrado: *Estilhaços Cotidianos: A Ficção de Fernando Bonassi*, de Natasha Fernanda Ferreira Rocha, em que se destaca as características da literatura contemporânea, em especial, o lugar de Bonassi nesse grupo. Citando a estudiosa da literatura contemporânea: a professora Beatriz Resende sobre as características da obra bonassiana como: presentificação que conforme Rocha, baseada nos estudos de Beatriz Resende, “refletem sobre a condição do homem e seus conflitos, inserido em um espaço/tempo aqui/agora.” (ROCHA, 2016, p. 20) E acrescenta:

O trágico é outro ponto destacado pela autora e, conforme aponta, está manifesto na realidade cotidiana, nos meios de comunicação, e, corolário, nas artes, por sua força de figuração da atualidade. Desponta como força sinérgica na vivência humana e social e infunde terror e insegurança em todas as faixas etárias e sociais – em umas mais do que outras, como se observa na literatura de Fernando Bonassi a segregação da pobreza e a angústia que atinge crianças e velhos. A tragicidade vem à tona por um caráter marcado nas narrativas, que é sua ligação ao momento presente e este retrato de aflições. Um fado a que todos, nalgum momento, estão destinados. A essa característica, une-se outra, sua irmã, que é a da violência disseminada nos espaços urbanos e fortemente presente na literatura do autor (ROCHA, 2016, p. 20)

Ao “colher” seu texto na rua, o escritor evidencia a individualidade dos seres que compõem sua obra optando por não nominá-los, excetuando um personagem na micronarrativa de número 93, cujo nome é Naldinho, como se pode comprovar pelo excerto de *100 histórias colhidas na rua* (1996):

QUANDO OS HOMENS DA ROTA entraram na padaria – e era uma garoa que lavava foram logo pedindo identificação. Naldinho tirou o RG e, ao invés de colocar na palma da mão do sargento, como um cabo mandava com a ponta da escopeta, colocou no balcão de mármore. O sargento – já meio assim com aquela confiança – esticou o pescoço pro documento e falou pra ninguém: “Mas isso aí qualquer bandido tem?!” Naldinho, que não era pouco encardido, pegou a identidade (e dizendo “Então tá...”), cortou em dois pedaços compridos com a tesourinha do chaveiro. Ainda estava jogando tudo no cestinho de plástico e já era preso por desacato. (BONASSI, 1996, p. 193).

Não há antropônimos em *100 Histórias colhidas na rua* (1996). Naldinho é uma exceção expressiva, pois ele caracteriza a resistência do indivíduo já estigmatizado. Na verdade, Naldinho é um anti-herói. Na vida dele, a violência está presente demais. Sendo assim, os homens da Rota anunciam a abordagem com o *modus operandi* peculiar, ou seja, nenhuma tolerância. Naldinho também reage à altura: não há possibilidade de diálogo. A repugnância instintiva é mútua. Ao colocar o RG no balcão de mármore e não na mão do policial, como deveria ser, inicia-se a resistência. A provocação ganha mais força na indagação do sargento: “Mas isso aí qualquer bandido tem?!” Nesse instante narrativo, o narrador informa-nos que Naldinho “não era pouco encardido” em uma referência ao Diabo, que é o próprio Naldinho. Destacamos que o termo encardido sustenta uma significação identitária, não se sabe se é negro, branco, é encardido, é lodoso, difícil de convivência, tinoso, forjado em um meio social que produz suas aberrações. Naldinho<sup>6</sup> representa a ausência da afetividade e suas consequências. De forma sutil, Bonassi retoma o personagem Naldinho em *Subúrbio* (2006) com o mesmo teor da história contada em *100 histórias colhidas na rua* (1996).

---

<sup>6</sup> Esse personagem, no capítulo de número 13, no romance *Subúrbio* (2006), contrasta com os personagens principais sem nome.

Além disso, Naldinho protagoniza o livro *A incrível história de Naldinho* (2001), em forma de versos, destinada ao público infantil. Evidencia, assim, a apropriação do grotesco por Bonassi, ao revelar as ambivalências de um menino notabilizado pelo terror de sua vida criminal. Além do mais, Naldinho evidencia um projeto literário do autor. Sobre este tema, Anatol Rosenfeld em *A Visão Grotesca* (1996) afirma que:

Também as histórias da carochinha apresentam um mundo fantástico e estranho, sem que por isso se afigurem grotescas. Evidentemente porque são em si coerentes e seguem suas próprias leis que não entram em conflito com a realidade empírica. O reino dos dragões e das fadas não colide com o nosso mundo tampouco com o das fábulas em que os animais falam como a gente. Na arte grotesca, porém, há o entrechoque entre as duas esferas. O fantástico, monstruoso, macabro, excêntrico, obsceno invadem nossa realidade cotidiana, as suas leis de repente são suspensas, a ordem habitual das coisas se desfaz. E daí, ante a alienação surpreendente no nosso mundo, que decorre a reação de horror, espanto, nojo e, por vezes, de riso arrepiado. Mesmo nos graus atenuados do grotesco, de tipo mais lúdico ou satírico, não podemos deixar de sentir um ligeiro estremecimento, ante ao espetáculo descomunal de um mundo, cujas categorias básicas perderam a sua validade. (ANATOL, 1996, p. 60-61).

Por meio do grotesco em sua narrativa, Bonassi remete-nos a uma escrita avessa ao pensamento politicamente correto, tão em evidência nesses dias ambíguos. Provavelmente enojado pela hipocrisia do mundo contemporâneo, a escritura do autor coaduna com a proposta estética de um escritor cuja lucidez não pode ignorar os paradoxos da pós-modernidade. Em entrevista concedida a Luis Rebinski e Marcio Renato dos Santos, assim se expressa o autor:

A melhor solução de prosa, portanto estamos no campo da narrativa, para mim, é aquela que contempla a linguagem, que apresenta o que há para ser expresso sob uma forma que determina seu conteúdo, que o torna muito específico, e único, e ao mesmo tempo, dotada de beleza e força poética, de verdade ficcional, em todos os seus detalhes. Parece teórico. E não é muito simples mesmo. Arte é originalidade. Foda de alcançar. (BONASSI, 2015).<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Entrevista publicada em *Cândido* jornal da biblioteca pública do Paraná.

O enfrentamento da realidade dá-se na exposição do cotidiano de crianças brasileiras e essa narrativa não passa despercebida em um mundo pragmático como o nosso. O autor provoca com sua estética realista o uso de linguagem grotesca. Para Silvano Santiago, em palestra<sup>8</sup> intitulada *Meditação sobre o ofício de criar* (2008, p. 178) “toda narrativa ficcional em que a verdade poética está transparente – aquilo que se chama romance de tese – é um saco. A verdade ficcional é algo de palpitante, pulsante, que requer sismógrafos, estetoscópios [...]” Assim, a narrativa deve direcionar o receptor a constatar todos os movimentos pulsantes, na tranquilidade da narrativa literária, “ou seja, no mal contado pela linguagem. Nesse sentido, e, exclusivamente nesse sentido, o bem contado é a forma superficial de toda grande narrativa ficcional que é, por definição e no seu abismo, mal contada.” (SANTIAGO, 2008, p. 178).

Portanto, a ideia de Santiago (2008) coaduna com a narrativa ficcional de Bonassi. Não há entremeios e pudores. Aludimos a Maria Cristina Batalha em sua postulação sobre o grotesco em *O grotesco entre o informe e o disforme, um possível sentido* (2008):

A noção de grotesco como categoria estética está intimamente vinculada à noção de carnavalização elaborada por Mikhail Bakhtine (1970) nos anos 60. Como estética de ruptura, Bakhtine mostra que, desde tempos bastante remotos, o grotesco se apresenta como um contra-código, inscrevendo em uma tradição que podemos considerar como uma tradição de ruptura. [...] sua estrutura ambivalente, que repousa na alternância entre atração e repulsão, permite uma avaliação mais aguda da realidade, assim como sua correção pelo mecanismo de exibição de seus contrários. O grotesco se vincula assim ao imaginário e à realidade da qual ele representa uma de suas faces, que este desvela pela ótica da deformação. (BATALHA, 2008, p. 186).

A autora ainda acrescenta que:

[...] o grotesco torna-se mais inquietante do que os discursos nacionalistas, pois opera a transgressão do princípio mimético da reprodução realista do mundo familiar. Em razão dessa transgressão das leis da natureza e das leis da proporcionalidade, o grotesco tende a aparecer em sociedades e tempos

---

<sup>8</sup> Palestra apresentada na sede do Serviço Social do Comércio (SESC), em Copacabana, Rio de Janeiro, e posteriormente publicada na revista *Aletria*.

marcados por lutas, mudanças radicais de valores histórico-culturais e conflitos intensos de interesse. (BATALHA, 2008, p. 188).

## 1.2 O enredamento da violência na infância

Na análise dos contos escolhidos, a grotesca vulnerabilidade da criança/adolescente é ponto que salta aos olhos, visto que o discurso ficcional de Fernando Bonassi evidencia a violência contra a criança expondo certa condição humana na qual a criança se encontra enredada. Ao contar a miserável história protagonizada pela criança por um fio discursivo marcado pelo uso extravagante de marcadores textuais como: aspas, mudanças de fontes, reticências, travessões, letras capitais, contos intitulados por meio de números, Bonassi realça a fragilidade infantil e constrange pela demonstração, desde as primeiras palavras, sempre em letras capitais, as noções de significação, tensão e intensidade. Reverbera, desse modo, sua conectividade com a literatura contemporânea e a liberdade narrativa que esta proporciona. Além do mais, imprime a sua marca sem esconder os excessos próprios de sua ficção. A narrativa estabelece um dialogismo com o leitor, pois é ricamente enunciativa. Joel Rosa, no artigo intitulado *A violência grotesca nas (micro) crônicas de o amor em chamas (pânico, horror & morte)* (2014), nos informa que Dino Preti “dá a devida dimensão da ‘linguagem proibida’ e dos ‘tabus linguísticos’ que passeiam pela gíria e sustentam-se no vocabulário ‘obsceno’, que reflete o calão.” (ROSA, 2014, p. 100). Prosseguindo, Rosa cita Preti: “A sexualidade desmistificada também amplia o uso da linguagem obscena e o caráter íntimo ganha força. O ‘palavrão’ funciona como uma espécie de catarse para solucionar tensões sociais.” (PRETI, 1983 *apud* ROSA, 2014, p. 100-101).

## 99

FILHO QUE NASCE TORTO PEDE ESMOLA.

(BONASSI, 1996, p. 205).

Na micronarrativa nº 99 do livro *100 histórias colhidas na rua* (1996), observando a estética do texto acima, Bonassi utiliza o não dito para fomentar a história oculta, estetizada pelo espaço em branco antes do texto final, ao pé da página. Dessa forma, o silenciamento no texto é o recurso estético escolhido, visto que esse recurso metaforiza a inação da sociedade. Sendo assim, neste conto, a estética do inaparente e o vazio parecem evocar os tradicionais conceitos ontológicos (ser, ente, substância) na trajetória da infância que não foi, não se viu, não se construiu nem se estruturou, redundando em sentença de mendicância. Aqui, o não dito fala. Ele prevalece sobre o dito. As palavras em letras capitais fomentam a história oculta, posto que o vazio testifica o não ser do filho que nasce torto e conseqüentemente esmolará. Como exposto por Wladimir Nabakov no conto<sup>9</sup> *Sons* (1996): “Todo silêncio é o reconhecimento de um mistério.” O contista aguça o mistério do que ocorreu no entremeio da vida do sujeito, deixando o espaço vazio para a história ser produzida. Lança mão da sigética. Desse modo,

---

<sup>9</sup> Publicado na *Folha Online* em fevereiro de 1996.

Bonassi trabalha com o inaparente fomentando o texto do não senso (tão fora dos padrões) constituindo-se narrativa que exigirá do leitor uma resposta.

O não dito por Fernando Bonassi na desconstrução do texto formal leva o leitor à construção da história imaginária que ali poderia estar. O não dito evoca a história já testemunhada pela sociedade ou herdada do cotidiano desigual e torto. O não é indizível, não está à deriva, pelo contrário, tem seu significado e seu significante. Se considerarmos a teoria sobre signo de Charles Sanders Peirce<sup>10</sup>, o texto bonassiano leva o intérprete (leitor) a compreender a relação de convencionalidade proposta por Peirce que admite três componentes: o representante, o objeto denotado e o interpretante. Para isso, o leitor é tomado de sensação forte para ler o vazio do texto. Além do mais, o escritor utiliza o signo do nada, anterior à sentença final. Maurício Silva no artigo *Histórias de rua ou sexo e violência: o realismo suburbano de Fernando Bonassi* (2007) observa:

São várias as maneiras pelas quais o realismo suburbano de Bonassi pode-se manifestar no plano narrativo, e talvez a principal delas seja por meio de uma constituição estrutural deliberadamente vinculada à representação de temas próprios do cotidiano periférico das grandes cidades urbanas. De fato, buscando criar um efeito que simbolize a dinâmica das sociedades urbanas, Bonassi não hesita em construir uma narrativa substancialmente híbrida e, entrecortada, nervosamente rápida e versátil, em que quase todos os componentes - dos personagens ao enredo, do espaço ao tempos romanescos – concorrem para a dinamização de temas caros à realidade do subúrbio, como a violência, a carestia, o desemprego, o abandono e muitos outros. (SILVA, 2007, p. 101).

A narrativa contemporânea de Fernando Bonassi evidencia um realismo suburbano relativizado, pleno de representações de um espaço saturado por dramas individuais ao mesmo tempo em que possibilita uma dinâmica temática impregnada de apelo emocional, e respostas imediatas ao texto, induzindo o leitor a um posicionamento, pela

---

<sup>10</sup> Na concepção de Peirce, o conceito de signo é o do signo em geral, não importa de que espécie, seja ela verbal, mental, abstrata ou concreta. O signo é qualquer coisa que representa alguma outra coisa para alguém, é um elemento em se correlacionam três outros elementos (relação triádica) denominados representam em (significado – o que ele representa), objeto (referente) e interpretante (significado – o que ele significa).

pressão da crueza da carga textual da temática escolhida: violência da forma de morte, o abandono, o silêncio dos que não têm direito à voz.

Em *100 histórias colhidas na rua* (1996, p. 99), há um enquadramento estético proposto pela narrativa de Bonassi: não há título, apenas a numeração, há um vazio. No final da página emerge o texto em posição marginal, uma única frase que compõe o conto nº 99. Esse texto, através do espaço vazio e das poucas palavras, dá ao leitor uma visão da representação do vazio do mundo do outro, mas também do próprio vazio de cada um.

É oportuno considerar que a estética do ficcionista enquadra-se na observação de Brian McHALE, citado por Fernandes (2009), a respeito de ficção contemporânea:

A diversidade de escolhas estéticas impede-nos de apresentar uma estética pós-moderna definitiva, pois as experimentações com a linguagem têm sido uma das características marcantes deste período. Notamos a ocorrência de letras maiúsculas, itálico, trechos que parecem tirados de telegramas, frases curtas, espaços em branco, parágrafos de tamanhos diversificados, entre outras formas de escritas. A respeito dessa diversidade presente na literatura Pós-moderna, Brian McHALE assinala que: Os críticos sempre descreveram a escrita pós-modernista como descontínua, mas nem sempre reconheceram a conexão entre esta descontinuidade semântica e narrativa e seu “correlativo objetivo” físico, *o espaçamento do texto*. Os textos pós-modernistas são tipicamente espaçados, literal e figurativamente. Capítulos extremamente curtos, ou parágrafos curtos, separados por largas faixas de espaço em branco tornaram-se a norma. (McHALE, 1994 *apud* FERNANDES, 2009, p. 303).

O conto nº 99, com seu significante contextualizado ganha, além de um significado, a competência de poder significar mais de um significado, visto que o silêncio traz em si a potencialidade comunicativa da estética da violência. Nesta perspectiva, percebe-se a violência representada pelo vazio da não assistência do pai e pelo abandono, seja ele físico, afetivo, emocional ou financeiro, repercutindo integralmente no percurso de vida. Sobre o recurso do silêncio referencial utilizado por Fernando Bonassi, podemos nos reportar a Michael Ephratt em *The functions of silence*

(2008): “Casos extremos de silêncios referenciais são páginas em branco ou páginas negras em romances.” (Tradução nossa).<sup>11</sup>

Linda Hutcheon (1991) argumenta que a tentativa de encontrar uma garantia de sentido da experiência humana ou das esperanças e temores humanos que estejam além da história e além do discurso, seja tão inapropriada quanto a crença formalista de que a garantia de sentido esteja para sempre enquadrada no discurso do devido texto. Isso posto, não há como ignorar que o texto bonassiano permite essas considerações e vai além ao propor uma dialética através da sigética, recurso incapaz de calar as demandas do indivíduo. Considerável é observar o silêncio comunicativo da língua: “Há um discurso sem sentido e um silêncio representativo.” (Tradução nossa).<sup>12</sup> Sobre isso, comenta Ephratt (2008):

Em situações de experiências emocionais extremas associadas à experiência pré-verbal ou experiência não verbal como ausência e perda (morte), o silêncio deve ser visto como a maneira preferida de expressão, porém, em muitas dessas situações como o mais autêntico e mais adequado, sendo ele a única maneira possível de comunicar a experiência emocional. (Tradução nossa).<sup>13</sup>

É perceptível a complexidade do discurso bonassiano, visto que a palavra filho remete-nos à figura do infante, no sentido original da palavra: aquele que ainda não fala. Como é nascer torto? O que se quer dizer desse torto? A tensão da proposta do vazio no texto é provocativa. Em *Valise de Cronópio* (1974), Júlio Cortazar esclarece sobre tensão e intensidade no conto:

O único modo de se poder conseguir esse sequestro momentâneo do leitor é mediante um estilo buscado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe “dêem” a forma visual a auditiva mais penetrante e

---

<sup>11</sup>Extreme cases of referential silences are blank pages or black pages in novels. (EPHRATT, 2008, p. 1915).

<sup>12</sup>There is meaningless speech and meaningful silence. (REIK, 1968 *apud* EPHRATT, 2008, p. 1918).

<sup>13</sup>In cases of extreme emotional experience and in case associated with preverbal experience, or in cases of nonverbal experience such as absence and loss (death), silence is to be seen as the preferred mode of expression, but in many such cases also as the most authentic and most adequate, hence the only possible way to communicate the emotional experience. (EPHRATT, 2008, p. 1918).<sup>13</sup>

original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial. O que chamo intensidade num conto consiste na eliminação de todas as ideias e situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige. (CORTAZAR, 1974, p. 157).

No excerto acima, é exposta a tensão, aquela provocada pela forma visual do vazio que torna o texto único, original. De acordo com a linguista Eni Puccinelli Orlandi em *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos* (1993) “[...] a política do silêncio se define pelo fato de que ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, em uma situação discursiva dada.” (ORLANDI, 1993, p. 75). Vale salientar que, atualmente, a “coisificação”, ou seja, o acúmulo de bens materiais e sua excessiva valorização como símbolo de sucesso tornou-se um vício e a questão do silêncio torna-se ainda mais contundente.

Jean Baudrillard em seu livro *A transparência do mal* (2006) afirma: “A violência está latente no vazio da tela, pelo buraco que ela abre no universo mental.” (BAUDRILLARD, 2006, p. 84). A observação desse autor pode ser aplicada também ao vazio textual sugerido por Bonassi (1996). Afinal, a página em branco, a numeração em fonte maior, e o texto, como uma legenda, posicionado ao pé da página sugestionam uma tela de cinema. Pode-se dizer também que o espaço em branco antes do sucinto texto invoca a reflexão. Em *No movimento dos sentidos* (2007), Orlandi afirma que o “silêncio é assim a respiração (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido.” (ORLANDI, 2007, p. 13). Logo, nossas conjecturas precisam de um olhar mais apurado, pois elas nos levam ao enfrentamento do próprio vazio que atinge em cheio a sociedade.

A estética da violência, presentificada na sigética fomentada pelo olhar fotográfico e cinematográfico de Bonassi no conto nº 99, provoca no leitor a visibilidade da violência escondida ali contra o ser humano, violência esta que o estigmatizou, que o transformou em um ser indesejado, atrofiado, um ser torto, como um *gauche na vida*<sup>14</sup>, expressão imortalizada na poesia de Carlos Drummond de Andrade. O narrador, na relação intertextual, vale-se da paráfrase do ditado popular: “Pau que nasce torto, nem machado conserta”. Ítalo Ogliari constata em *A poética do*

---

<sup>14</sup>Poema de sete faces de Carlos Drummond de Andrade.

*conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil* (2012, p. 91) que “para tratarmos do conto pós-moderno, precisamos ficar atentos também às relações paródicas que vão, em certos momentos, além do texto em si.” O autor prossegue citando Hutcheon: “[...] o prazer da paródia não provém do humor particular, mas do grau de empenhamento do leitor no ‘vaivém’ intertextual.” (HUTCHEON *apud* OGLIARI, 2012, p. 91).

Há que se pensar, também, no que Giorgio Agamben pontua, em sua obra *Infância e história* (2012, p. 14): “A violência sem precedentes do poder humano tem a sua raiz última nesta estrutura da linguagem, ou seja, na sigética.” Agamben ainda afirma que:

A voz, realmente é o índice da dor e do prazer e, por isto, pertence também aos outros viventes (de fato, a sua natureza chegou a ter sensação da dor e do prazer, e a significá-los reciprocamente); a linguagem, por sua voz, serve para manifestar o conveniente e o inconveniente, assim como o justo e o injusto; isto é próprio e exclusivo dos homens perante os outros viventes, o ter a sensação do bem e do mal, do justo e do injusto, e das outras coisas do mesmo gênero, e a comunidade (*koinonia*) destas coisas produz a habitação (*oikia*) e cidade (*pólis*). (AGAMBEN, 2012, p. 15).

Observa-se que o texto bonassiano faz do vazio justamente o que a sociedade fez com o ser que foi sentenciado mendigo. Tirou-lhe a voz, foi negada ao ser a *koinonia*, a comunhão com o que poderia mudar o destino da criança. A *pólis* (cidade) não proporcionou a habitação (*oikia*), daí produziu o filho mendigo que ao pedir esmola também roga por espaço, alimentação, sobrevivência, existência e luta pelo direito de ser. Em um tempo embriagado pelas ambições de toda sorte, o ser bonassiano provoca até náuseas por ser tão presente no cotidiano citadino. Ele opta pelo *modus operandi* estético do silêncio que diz tudo. Para Fernandes (2009, p. 303) “a diversidade de escolhas estéticas impede-nos de apresentar uma estética pós-moderna definitiva, pois as experimentações com a linguagem têm sido uma das características marcantes deste período.” Como bem caracteriza a micronarrativa de nº 99.

A palavra “FILHO”, em caixa alta, passa pelo ser criança, e é impossível não nos remeter à origem do nascimento desse ser. Em sua origem não há estruturas que deveriam perpassar por condições básicas como espaço adequado, laços afetivos, atenção à saúde, bem como outras. O torto está ligado à ausência da afetividade, portanto, é adequado ponderar que a palavra amor não é mencionada em nenhum

momento, seja pelos genitores tortos, seja pela *pólis*, também torta, produto de uma sociedade contemporânea em crise. No livro *Amor Líquido sobre a fragilidade dos laços humanos* (2004) de Zygmunt Bauman, há uma explanação sobre a essência do amor, tão ausente na *pólis*, bem como na narrativa contemporânea de Bonassi:

Em todo amor há pelo menos dois seres, cada qual a grande incógnita na equação do outro. É isso que faz o amor parecer um capricho do destino-aquele futuro estranho e misterioso, impossível de ser descrito antecipadamente que deve ser realizado ou protelado, acelerado ou interrompido. Amar significa abrir-se ao destino, a mais sublime de todas as condições humanas, em que o medo se funde ao regozijo num amálgama irreversível. Abrir-se ao destino significa em última instância, admitir a liberdade no ser: aquela liberdade que se incorpora no Outro, o companheiro no amor. “A satisfação no amor individual não pode ser atingida sem a humildade, a coragem, a fé e a disciplina verdadeira” afirma Erich Fromm – apenas para acrescentar adiante com tristeza que em “uma cultura na qual são raras essas qualidades, atingir a capacidade de amar será sempre, necessariamente, uma rara conquista”. (BAUMAN, 2004, p. 7).

O amor está liquefeito por estereótipos protagonizados por todos na sociedade contemporânea. Sendo assim, o “filho torto” é produto de uma *pólis* conduzida pela negação da alteridade de seu habitante. Dessa forma, a estética do vazio sugere o enfrentamento do silêncio da sociedade contemporânea através de reflexões que possibilitarão dar sentido ao vazio evidenciado pela literatura, expondo os esconsos de seres invisíveis.

A efetuação do não dito tem um funcionamento inquietante apesar de ser silêncio. Bonassi utiliza o representativo espaço vazio para dar vida ao sempre outro, através do silêncio. Não diz. Antes, confere ao receptor do texto o poder de especulação, traduzida por ressignificação evidenciada na linguagem incapaz de descrever as ausências metaforizadas no espaço em branco. Assim, advém do vazio, antes do exíguo texto final, a possibilidade de pensar a elipse na relação com o silêncio. De acordo com Orlandi (1993, p. 70): “[...] a elipse, por sua vez, enquanto marca da incompletude constitutiva, remeteria ao silêncio fundador.” O silêncio fundador é a iminência, a possibilidade de sentido. É o elemento responsável pela incompletude constitutiva da linguagem, dado que o sentido sempre pode ser outro, pois ele é afetado por condições

de produção, pela memória discursiva. Para essa mesma autora (1973, p. 79), “[...] através do conceito de silêncio fundador, vemos que a linguagem é sempre um fragmento parcial incompleto.” Sendo assim, refere-se ao “princípio de toda significação [...] é a própria condição de produção de sentido. Assim ele aparece como espaço ‘diferencial’ da significação: ‘lugar’ que permite à linguagem significar.” (ORLANDI, 1993, p. 70). Ainda sobre esse silêncio fundador, Orlandi atesta:

O silêncio fundador é a iminência, a possibilidade de sentido. É o elemento responsável pela incompletude constitutiva da linguagem, dado que o sentido sempre pode ser outro, pois ele é afetado por condições de produção, pela memória discursiva. Através do conceito de silêncio fundador, vemos que a linguagem é sempre um fragmento parcial incompleto. (ORLANDI, 1993, p. 79).

A autora conclui que “[...] o silêncio não está apenas entre as palavras. Ele atravessa.” (ORLANDI, 1993, p. 71).

Fernando Bonassi parece preconizar a característica de que “no pós-moderno existe pouca utopia, em vista das lições do passado. É isso que muitos acham deprimente no pós-modernismo, e talvez tenham razão.” (HUTCHEON, 1991, p. 271). A escrita de Bonassi assemelha-se à de Tolstói no aspecto da ausência. Ítalo Calvino, no seu livro *Por que ler os clássicos* (2007), faz a seguinte afirmação sobre o tema: “[...] a constatação de uma ausência. Como no narrador mais abstrato, o que conta em Tolstói é aquilo que não se vê, aquilo que não é dito, aquilo que poderia existir e não existe.” (CALVINO, 2007, p. 165). Há poder no silêncio evidenciando o império do efêmero. O final do “filho torto” implica na consequência da deficiência física, afinal está no insólito destino das ruas, e este o pune com a mendicância. Em sua narrativa, Bonassi concede invisibilidade ao personagem, posto que ele é dotado de toda liberdade para construir seu gênero textual. Evocamos Bakhtin, que, em *Estética da criação verbal* (1992), postula sobre gêneros textuais: “[...] cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso.” (BAKHTIN, 1992, p. 79).

A brevidade é característica marcante nos contos que analisamos. Porém, em *A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil* (2012), Ítalo Ogliari alerta-nos sobre os opostos, extensão e brevidade:

Não podemos deixar de perceber que o que passamos a chamar de miniconto ou de microconto é a pura ironia pós-moderna de pôr em xeque a luta pela brevidade que o discurso teórico moderno do conto pregou, que o próprio Edgar Allan Poe ditou, ao condenar a extensão excessiva, mas também condenando a brevidade excessiva, o epigramatismo: algo muito breve, para Poe, poderia produzir uma impressão nítida e vívida, “mas jamais profunda e duradoura”. (OGLIARI, 2012, p. 87).

O autor acrescenta: “Impossível não notarmos que o miniconto é o ato de dialogar com as regras modernas do conto, voltando-se, quem sabe, ao epigramatismo negado por Poe.” (OGLIARI, 2012, p. 87). Em *Como fazer crer nas histórias de Mia Couto* (1999), Maria Aparecida Santilli também tece considerações sobre as possibilidades que a brevidade do conto encerra no intuito de ser original:

Muito já se disse – e “experts” do conto confirmaram sobre o êxito da fórmula da contenção narrativa, ou de uma ação inerentemente curta, própria a provocar maior impacto no leitor. Evitar a multiplicação de episódios, de personagens, ou de pormenores excessivos, acabaria por gerar o que Anton Tchekhov considerou necessário: o efeito de impressão total que deve ser mantido em “suspense” Edgar Allan Poe também privilegiara a solução de unidade de efeito que a narrativa breve, por isso mesmo, alcançaria, isto é, uma reação análoga ao efeito habitual que a leitura de um poema pode provocar. Outras excitações, para ele, seriam transitórias, sem unidade de impressão, pois os efeitos mais profundos não seriam conseguidos. Poe tornou-se uma citação obrigatória na defesa desse conceito, embora tivesse sido também incisivo sobre a cautela quanto à extensão do texto, pois, ao “pecado” imperdoável da extensão extrema, não caberia contrapor a falha da brevidade extrema que, para ele, degeneraria em “epigramatismo”. Júlio Cortázar também soube compreender a importância do “efeito singular”, proposto por Poe, sintetizado nesta afirmação: “Um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse”. Daí deduzir a importância do “acontecimento”, porque a previsibilidade é de que no conto vai ocorrer algo e de que esse algo será intenso. Já que no acontecimento se fundará o interesse do leitor, o ideal é abolir tudo quanto prejudique a intensidade de um “acontecimento puro.” (SANTILLI, 1999, p. 100).

Essas considerações levam-nos a concluir que os minicontos permitem e traduzem a instantaneidade do interlocutor. Fato que se aplica à predileção de Fernando Bonassi pela narrativa concisa, impactante e pura. Sobre essa modalidade textual, em entrevista concedida à autora desta dissertação, Bonassi afirma que:

Gosto de chamar estes contos curtos de “instantâneos”, porque eles registram um momento dramático. E quando eu acerto, eles registram um instante, mas um instante que narra, que conta uma história, uma dor, um drama... Transformam-se em uma fotografia artística, neste instantâneo. Vivendo cotidianamente, no centro de um aglomerado de quinze milhões de habitantes, as coisas acontecem quase que naturalmente. Basta abrir os olhos e os ouvidos e fechar a boca. (BONASSI, 2016).<sup>15</sup>

Depreendemos que o ficcionista relata suas impressões e a finalidade da sua ficção, bem como se dá seu processo criativo em meio a uma cidade que fala por si só. Além disso, confirmamos as impressões que amealhamos da escritura de Bonassi: uma ficção provocativa e impactante. O leitor não fica impassível frente ao texto, ao contrário, ele imerge na narrativa. Sendo assim, ele odeia, ama, enoja-se e, sobretudo, reage. Essa verve provocativa e fonte de inspiração para o autor é revelada nas próprias palavras do escritor: “a única felicidade verdadeira no que faço, é criar algo poderoso, buscar a perfeição formal, a mais forte manifestação artística. Quando você consegue criar uma boa solução literária, isso sim é prazer e felicidade, o resto é efêmero demais para ser considerado.” (BONASSI, 2016).<sup>16</sup> Essa busca por uma escrita contundente em desnudar cotidianos difusos, expor quadros hiper-realistas de uma sociedade contraditória e cruel de maneira meticulosa, minimalista, e lancinante, singulariza a narrativa por ganhar, conforme Silva em *Histórias de rua, ou sexo e violência: o realismo suburbano* (2014, p. 87), “tanto em apelo social quanto em valor estético.” Dessa forma, prima o escritor por uma busca incessante do garimpo de cada palavra para a tessitura da escritura de suas histórias colhidas na rua.

---

<sup>15</sup> BONASSI, Fernando, 2016. Por *e-mail*. Entrevista concedida a Miriam Peixoto de Freitas Santos.

<sup>16</sup>BONASSI, Fernando, 2016. Por *e-mail*. Entrevista concedida a Miriam Peixoto de Freitas Santos.

## **CAPÍTULO 2**

### **A POÉTICA DO ABJETO NA NARRATIVA BONASSIANA**

*A linguagem é [...] mais poderosa como experiência das coisas do que a experiência das coisas. Os signos são experiências mais potentes do que tudo o mais e, por isso, quando se lida com as coisas que realmente importam, então se lida com palavras. Elas têm uma realidade que excede em muito, as coisas que a que designam.*

William Glass

Este capítulo objetiva analisar como Fernando Bonassi tece a sua narrativa, acentuando as violências sofridas pelos seus personagens inominados. Para tanto, versaremos sobre a valoração do ser humano, especificamente as crianças e adolescentes em condições limítrofes. Abordaremos os estereótipos, os mecanismos de defesa, as abordagens, bem como a representação estética do fenômeno da violência impregnado na sociedade. Refletiremos, ainda, sobre o olhar do espectador atônito, frente às imagens produzidas pela realidade inóspita, bem como o silêncio constituindo-se produto máximo da violência, e a inação ou ação extrema do indivíduo frente ao esgotamento de possibilidades de escolhas e perspectivas de vida.

## **2.1 A representação estética do fenômeno da violência na narrativa de Fernando Bonassi**

Os personagens bonassianos transitam na fluidez de uma contemporaneidade viciada em clichês como: estereótipos, inércia justificada por medos coletivos, aceitação do trágico referente ao outro. A violência do olhar comprometedor, escópico e sutil permeiam o texto, e segundo Derrida em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (2001), o corpo permite a leitura e a evidência das marcas indeléveis em cada personagem.

A crueza das palavras no conto nº 2 expõe um produto: uma menina de nove anos de idade. O narrador heterodiegético, no princípio do texto, e autodiegético no término do texto, reforça que o corpo da menina é perscrutado como objeto à disposição.

Valemo-nos do conceito de arquivo que Ivete Lara Camargo Walty compartilha, em *Corpus rasurado: exclusão e cânone na narrativa urbana* (2005), ao dizer que o corpo como lugar de arquivo dá-se a ler, já que é visto como lugar de começo e de comando. Portanto, segundo Walty (2005) o arquivo é lugar de consignação, “o ato de consignar reunindo os signos.” (DERRIDA, 2001, p. 14). O conto nº 2 exemplifica o exposto acima:

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).

O corpo da menina evoca o verbo rebolar, contraditório ao lúdico do universo feminino infantil. A perversidade sexual emerge do olhar de volúpia e denota a indiferença quanto à anormalidade da vida de uma menina de rua. Percebe-se que o traquejo adquirido na rua – escola da vida – é o de uma puta. Aos olhos libidinosos do adulto que esconde perversidades, cúmplice da miséria de uma criança vulnerável, mulher precoce, é só mais uma diversão. Antonio Quinet em seu livro *Um olhar a mais* (2002) assim disserta: “[...] o homem faz do outro, portanto, um objeto de seu gozo, visando assim saciar o impossível de um gozo sem entraves, a despeito da lei.” (QUINET, 2002, p. 85). Aos olhos dos espectadores, o corpo da criança é objeto a ser usufruído. Mais um objeto sem importância, porém, provocativo e à disposição de uma sociedade escópica, ansiosa por espetáculos.

São imagens do espetáculo que trazem o gozo do olhar que acorda o espectador com um horror excitante. A pulsão escópica se satisfaz no imaginário por sua face silenciosa e trágica, retrazendo imagens que permanecem, que não se apagam. São imagens indeléveis inscritas na pulsão de morte, coladas ao olhar letal do real libidinal. (QUINET, 2002, p. 281).

É na rua que a história da pobre menina de nove anos é semeada e colhida. O conto nº 2 escancara a temática da violência, conforme postula Silva (2014, p. 86): “[...] realismo suburbano assume sua condição estética plena, fazendo das histórias colhidas na rua e transformadas literalmente em uma singular categoria discursiva, em que sexo e violência emergem como temáticas privilegiadas de sua escrita ficcional.” Portanto, a violência é personificada no olhar libidinal sobre uma criança de nove anos de idade, evidenciando o que postula Karl Erik Schollhammer, em *Ficção brasileira contemporânea* (2009), ao ressaltar que a literatura que trata da temática da violência está à procura de uma linguagem que intente:

[...] entender a relação entre as representações da violência – político-social ou individual – e a experiência estética, levada a seu extremo por uma coerência entre o tema da violência que beira o irrepresentável e a experimentação formal da escrita na procura de comunicação com essa ameaça corrosiva do avesso do compreensível. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 238).

Esse tipo de violência evoca asco no leitor. No entanto, ele se prende ao texto porque se reporta à imagem já vista no cotidiano citadino, espaço de mazelas similares. O olhar está fixo na menina de nove anos, protagonista do triste *show* de uma infância interrompida por uma sexualidade precoce. O abjeto é que a criança é parte de um triste espetáculo ao vivo. Não há intervenções por parte do adulto que, todos os dias, voltando da TV, olha, olha e olha. Conforme Quinet (2002), esse olhar tem a seguinte representatividade: “O olhar é um dos suportes do desejo do Outro, e é justamente por estar perdido que o sujeito parte em busca dele.” (QUINET, 2002, p. 83). Nesse sentido, é plausível verificarmos o que pressupõe esse autor sobre o olhar:

Essa capacidade do olho, como zona erógena, de investir à distância o objeto sexual particulariza o campo da pulsão escópica. Pois o prazer do olho não se obtém pelo toque direto, como é o caso das outras zonas erógenas (boca, ânus), mas por esse investimento imperceptível que transforma o outro em um objeto agalmático. Eis por que Freud destaca que o olho é a zona erógena mais distante do objeto sexual. No caso da pulsão escópica, a satisfação se dissocia do prazer do órgão-olho. Sua satisfação,

evidentemente, não é obtida pela manipulação dos olhos, mas por sua propriedade háptica de tocar de longe o objeto sexual, desnudá-lo e comê-lo com os olhos. (QUINET, 2002, p. 78).

A sociedade é cúmplice da tragédia anunciada de mais uma mulher. Este olhar letal na menina – atriz do espetáculo de terror – é alimentado pelos sujeitos com inércia e sarcasmo, pois se permitem fazer a análise do ser em risco de nulidade, ao bel prazer, sem aquilatar as circunstâncias envolvidas. Sendo assim, o olhar libidinoso traça suas comparações e impressões, praticamente anulando a subjetividade da menina, visto que está sob a perspectiva do outro, portanto “uma verdadeira puta à nossa disposição.” (BONASSI, 1996, p. 11). Vê-se, então, a alienação do ser que olha para o outro, pois há uma captação do outro através do olhar. De acordo com Jean Paul Sartre no ensaio *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica* (2005):

É esta objetivação alienadora de minha situação que constitui o limite permanente e específico de minha situação, assim como a objetivação de meu ser Para-si em ser Para-outro constitui o limite de meu ser. E são precisamente esses dois limites característicos que representam as fronteiras de minha liberdade. (SARTRE, 2005, p. 643).

Dessa forma, a captação da condição da menina pelo habitante da urbe é a constatação simplória de uma mercadoria usável à disposição. Na retratação de um olhar alienante e abjeto, o escritor perscruta a banalização da violência na “coisificação” de um sujeito como objeto, com o agravante de a mercadoria ser uma criança. A menina é rotulada como uma verdadeira puta precoce, como muitas de nossas meninas são – pelas ruas, guetos, nas mídias – à mercê de olhares gulosos e desprovidos de qualquer respeito pela infância. O transeunte observa o exterior da criança e utiliza os diminutivos “olhinhos” e “peitinho”, reforçando a tenra idade da menina já estereotipada “mulher puta”. Os olhos sempre de esguelha, bem como o sorriso torcido “pro” lado oposto, acentuam a desconfiança, o sinal de alerta constantemente ligado. O uso da variante coloquial “pro” remete a uma das características dos textos

contemporâneos, que é a apropriação da linguagem informal. Com bem postula Hutcheon (1991, p. 80) “o contexto é tudo.”

Deve-se observar que ninguém vela pela menina e, por conseguinte, seus mecanismos de defesa são acionados no enfrentamento da realidade. Essa menina-mulher percebe o mundo difícil em seu entorno. Assim, “mundo contingente e indivíduo problemático são realidades que se condicionam uma à outra”, conforme afirma George Luckás em *Teoria do romance* (2000, p. 87). Em seu realismo crítico, Bonassi (1996) leva-nos a refletir o contexto da menina sem nome. Desse modo, “o realismo suburbano que caracteriza a contemporaneidade ao mesmo tempo em que volta as atenções para o eu profundo, procura situá-lo no centro dos acontecimentos cotidianos.” (SILVA, 2014, p. 79). A contística de Fernando Bonassi remete-nos à abordagem feita por Ogliari (2012) acerca de conto:

A concepção de um conto implica um “esquema dinâmico de sentido”. A mente do contista parte de uma ideia problemática em busca de soluções imaginativas. E esse rápido esquema intuitivo se reforça porque o contista está convidando as personagens que também saltam de uma tensão imediata a uma imediata distensão. Os impulsos de curto alcance na criação do conto imitam os impulsos espontâneos e espasmódicos da vida [...]. No conto, a fantasia convida o leitor a se aventurar em uma ação possível. (OGLIARI, 2012, p. 67).

É considerável observar que os seres anônimos são os preferenciais da narrativa bonassiana, de forma que na não nomeação do personagem há a acentuação do seu caráter simbólico, posto que o personagem ganha representatividade mais abrangente. O espaço ocupado pela menina é a rua, ela está no trânsito e em trânsito. A menina é pedestre, portanto, mais vulnerável ainda. Seu ambiente – o asfalto – é metáfora carregada de características socioeconômicas, morais e psicológicas. De dentro dos carros, como espectadores atentos, os motoristas assistem à crueldade da prostituição infantil como parte do cotidiano. A menina, como um objeto qualquer, é olhada, usada e abusada. Pode-se deduzir que uma antítese se configura no texto, no espaço ocupado pela criança, no asfalto, fora dos carros, em suma, na vulnerabilidade. De dentro dos carros, a dita sociedade assiste a esta novela chamada “vida no asfalto”, protagonizada

por uma menina de nove anos. Diante do exposto não há como não evocar o que Guy Debord pontuou em *A sociedade do espetáculo* (2003):

Não se pode contrapor abstratamente o espetáculo à atividade social efetiva; este desdobramento está ele próprio desdobrado. O espetáculo que inverte o real é produzido de forma que a realidade vivida acaba materialmente invadida pela contemplação do espetáculo, refazendo em si mesma a ordem espetacular pela adesão positiva. A realidade objetiva está presente dos dois lados. O alvo é passar para o lado oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo no real. Essa alienação recíproca é a essência e a base da sociedade existente. (DEBORD, 2003, p. 16).

O assédio aos motoristas e o oferecimento do corpo ainda em fase de crescimento acontecem através dos vidros dos carros, na duração do tempo de um sinal de trânsito. O uso do verbo “espremer” no gerúndio dá a ideia de continuidade da ação e a sofreguidão para se vender, expressando, portanto, insistência e frequência do ato, num gesto apelativo. No ato de “espremer os peitinhos” há uma voz claudicante, desconexa. Vale observar que os vidros fechados dos carros são a metáfora do universo hermético em que vivem os espectadores.

Rompendo com a crueza do texto, a frase “botões dos seus peitinhos” traz a inocência e a beleza da infância que face ao drama exposto, confere lirismo ao texto. Por outro lado, a sonoridade das palavras em “[...] nem mais nem menos: a sabedoria de cintura da verdadeira puta” (BONASSI, 1996, P. 11), traduz a languidez da menina excitando o espectador, num explícito jogo de voyeurismo. Os olhos da menina podem traduzir o ponto central da teoria lacaniana do campo visual, conforme Quinet (2002):

[...] a preexistência de um olhar no espetáculo do mundo. Nesse mundo que vejo, sou, antes de tudo, visto. Lá encontra-se um olhar que tem a mim em sua mira, pois se vejo as coisas, elas também me olham, de tal forma que “vidente e visível se correspondem e não se sabe mais quem vê e quem é visto” [...] “olhar não se situa simplesmente ao nível dos olhos. Os olhos podem muito bem não aparecer, estar mascarados. O olhar não é forçosamente a face do nosso semelhante, mas também a janela atrás da qual supomos que ele nos espia. É um x, o objeto diante do qual o sujeito se torna objeto”. Ao ser objetivado como visto, o sujeito se encontra no lugar do objeto em torno do qual a pulsão escópica arremata seu circuito. (QUINET, 2002, p. 40).

Analisando a estética do texto, é válido considerar o exposto por Hans Robert Jauss no artigo *A estética da recepção: colocações gerais* (2002):

Hans Blumentberg esclareceu a possibilidade do prazer estético ante negatividades objetivas, que, de antemão, não parecem “deletáveis”, como o feio, o terrível, o cruel, o disforme. Aqui, o prazer estético pode-se realizar sob a condição de que o sujeito não goze os objetos em sua negatividade flagrante, mas sim a pura função social de suas próprias faculdades, afetadas por aquela presença negativa. (JAUSS, 2002, p. 58).

Esse prazer estético na descrição da crueldade da realidade contemporânea revela a percepção de uma escrita que não é aleatória, nem alienante, ao contrário, é consciente de que tem responsabilidade na conjuntura e possui uma cosmovisão que capta as implicações decorrentes dessa contemporaneidade anaxiológica.

[...] o ponto de vista, além de condicionar a avaliação de um romance, articula-se estreitamente como o modo como o autor ou/e o narrador vê as coisas e o mundo: em grande parte, a cosmovisão de um escritor manifesta-se por meio do ponto de vista, sobretudo na medida em que o ângulo visual determina, deforma ou informa, tudo o mais que se contém num texto narrativo. (MOISÉS, 2009, p. 363).

Diante disso, não há como não considerar o olhar do autor. O próprio Bonassi afirma:

São Paulo é uma cidade muito agressiva, ou só é “um tanto generosa” com quem tem dinheiro... Todos nós por aqui sofremos uma carga muito forte, em uma experiência social que não é igual para todos. Ademais, os assuntos policiais sempre me fascinaram. Diante da morte, as pessoas mostram o que são verdadeiramente, e esta é a matéria da arte, na minha opinião. (BONASSI, 2016)<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> BONASSI, Fernando, 2016. Por *e-mail*. Entrevista concedida a Miriam Peixoto de Freitas Santo.

Para o autor, o material de sua arte é a reação das pessoas frente à morte. A estética da violência presente nas micronarrativas de Bonassi em *100 Histórias colhidas na rua* (1996), analisadas nesta dissertação, revela, sobretudo, a crueza da violência a que são submetidos os grupos mais vulneráveis da sociedade: as crianças e as mães que são chefes de família. Inevitavelmente, esses grupos compõem um círculo vicioso. A estética do abjeto se evidencia no conto de nº 72:

CUIDADO NENÊ que a mamãe acorda... Vem papai vem... Não... No meio da caminha não... Desse ladinho... Só com papai... Escuro né nenê... Pertinho... Pertinho aqui... Isso... Papai esquentá... Isso... Pertinho. Papai levanta a blusinha nenê pra pegá calor... Pertinho... Isso... Papai tira a calcinha e encosta o calorzinho dele na nenê... Papai também tira o pijama... Isso... É... Oba papai tá com friozinho... Aqui... Espremidinha... Deixa papai beijá a pipoquinha... Não... É... É o papai sim... Não... É só o papai... Ói que frio que ele tá... Chama de “ele”... Isso... Encosta mais papai... Mais... Ó... Isso... Pertinho e sem barulho que é pra mamãe não acordá né nenê... Isso... Tá apertando nenê é... Desculpa papai... Isso abre assim... A perninha... Agora aperta... Isso... Alicatinho... Papai encosta assim... Isso... Olha calor papai... É... É o papai sim... Quente né... Ele... Chama de “ele”... Mais... Vem... Isso... Papai com frio nossa... É... Isso... Ele também tá com frio... Isso... Ah... Aperta... Aperta ele... Assim... Assim que ele gosta... Ele gosta... Ah... Gosta... Gos... Vê... Viu... Vem... vem aqui... Ui... Papai ajuda... Isso... Beija ele... Beija... Isso... Beija mais... Pode mordê pouquinho... Só um pouquinho... Isso... Ah... Agora beija... Ah papai... Agora aperta... É... Papa... Papai pertinho... Isso... Isso... Vem aqui nenê... Papai machucando... Tadinha... Aqui... Isso... Só... Só papai... Agora não... Mamãe nanano... Olhá... Viu... Isso... Pertinho... Pertinho aqui... Ah... A pipoquinha do papai... Ah... Mais... Não chora não... Papai num tá fazendo nada... Cuidado nenê que a mamãe acorda... (BONASSI, 1996, p. 151-152).

A descrição detalhada de um tipo de violência doméstica revela um dos mais trágicos quadros de violência contra a criança: o abuso sexual praticado pelo progenitor. Sem falsos pudores, a obra bonassiana “[...] sente a existência com mais sensibilidade, vê as cousas com mais acuidade, pensa os problemas da vida com mais inteligência; e quem tem mais o que dizer, diz com mais palavras e em mais complexa expressão.” (AMORA, 1992, p. 53).

Fernando Bonassi fixa-se a um realismo concreto ao fazer uso cuidadoso dos vocábulos necessários, cujo intento é impactar seu leitor ao recortar a realidade e expor o abjeto: a pedofilia como uma alegoria da banalização do mal. Sua narrativa é engendrada por voz verossimilhante, habilitada na tradução da percepção cruel da realidade contemporânea. Esteticamente, exterioriza os esconsos da vida doméstica, o que nos faz lembrar do filósofo espanhol José Ortega Y. Gasset, em *Rebelião das Massas* (1987, p. 171), ao afirmar que “o âmbito familiar é relativamente artificial, e tolera dentro de si muitos atos que na sociedade, no ar da rua trariam automaticamente consequências desastrosas e iniludíveis para seu autor”. Bonassi não se exime de apontar, conforme Herbert Marcuse, em *A dimensão estética* (1981, p. 14), “a dimensão estética colada à realidade”.

Sobre a banalização do mal no destrato para com a infância, à sociedade caberia focar seu olhar nessa fase tão importante da vida, visto que ela é base para a formação de adultos equilibrados. Pedro Delgado de Paula em seu artigo *Pedofilia e abuso sexual contra crianças* (2007) esclarece o significado de infância:

A infância é a imagem que se usa para chamar a atenção e elevar no espírito o sentimento de zelar pela inocência. A sociedade frequentemente conclama para a proteção de nossas crianças e o fortalecimento da saúde familiar. Ao mesmo tempo, milhares de crianças experimentam a violência de maneira regular e suas vidas são irremediavelmente alteradas. Para essas crianças, os locais de violência não são a guerra da periferia das cidades ou o crime que domina as ruas, mas dentro das suas próprias casas. (FREITAG; LAZORITZ; KINI, 1998 *apud* PAULA, 2007 s/p).

Bonassi escancara essa realidade em sua contística, posto que, longe da infância preconizada e idealizada, existe a face cruel do abuso sexual de incapaz. Em uma demonstração da imbricação do campo literário com o campo social, situação observada na criação ficcional de Fernando Bonassi (1996) aqui estudada, citamos Mikhail Bakhtin e Valentin Voloshinov em *Discurso na vida e discurso na arte: sobre poética sociológica* (1976):

A vida, portanto, não afeta um enunciado de fora; ela penetra e exerce influência num enunciado de dentro, enquanto unidade e comunhão da existência que circunda os falantes e unidade e comunhão de julgamentos de valor essencialmente sociais, nascendo deste todo sem o qual nenhum enunciado inteligível é possível. A enunciação está na fronteira entre a vida e o aspecto verbal do enunciado; ela, por assim dizer, bombeia energia de uma situação da vida para o discurso verbal ela dá a qualquer coisa lingüisticamente estável o seu momento histórico vivo, o seu caráter único. (VOLOSHINOV; BAKHTIN, 1976, p. 14).<sup>18</sup>

Sendo assim, a voz do praticante de incesto enuncia com detalhes o abuso de uma menina-filha, revelando uma repugnante contravenção universalmente abominada: a pedofilia. Conforme o promotor de justiça Cleber Couto afirma em seu *artigo Pedofilia no Estatuto da Criança e Adolescente: art. 241-E e sua interpretação constitucional* (2015) “pedofilia significa o abuso sexual de crianças e adolescentes, ensejando inúmeros crimes previstos tanto no ECA (art. 241), quanto no CP (art. 217).” Portanto, a narrativa é sobre um crime num espaço que deveria ser inviolável. A casa da criança contradiz o que Gaston Bachelard postula em *A poética do espaço* (2008, p. 26): “[...] a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos dos homens.”

Fernando Bonassi expõe a descrição pormenorizada do abuso sexual de uma menininha, sem nome, pelo seu papai. Em sua ficção, o autor pugna em denunciar o mal da violência sexual incestuosa na sociedade contemporânea. Ele ainda foca a visibilidade da personagem potencializada na própria invisibilidade e fragilidade na ausência da voz da infante. Ao denunciar literariamente a trivialização do mal contra indivíduos que não têm a mesma proporção de força, o ficcionista lança mão do que ele próprio denomina: “coisa antiga, mas sofisticadíssima, que é a dramaturgia, a literatura, enfim”. (BONASSI, 2016).<sup>19</sup> Ele também afirma que “não há violência pior do que a dirigida a quem não pode se defender. Ainda mais crianças...”<sup>20</sup>, revelando a tessitura da brutalidade do antagonismo de um pai que tortura sua criança, iniciando-a no mundo da sexualidade precoce, explorando seu corpo, individualidade e inocência, sobretudo,

---

<sup>18</sup> Este texto foi originalmente publicado em russo, em 1926, sob o título “Slovo v zhizni i slovo v poesie”, na revista Zvezda nº 6, e assinado por V. N. Voloshinov.

<sup>19</sup> BONASSI, Fernando. Por e-mail. Entrevista concedida a Miriam Peixoto de Freitas Santos.

<sup>20</sup> BONASSI, Fernando. Por e-mail. Entrevista concedida a Miriam Peixoto de Freitas Santos.

impondo a esta uma imersão sensitória perturbadora, na qual o silêncio torna-se a própria comunicação da criança.

Na utilização da estética da violência, Bonassi (1996) expõe o erótico incestuoso ao se apropriar de frases curtas, porém de alta significância de violência física e psicológica, num discurso contraditório e devastador, em que a impotência é a pior das condenações para a criança.

Bonassi (1996) explora as camadas da linguagem e evidencia fenômenos estéticos expressivos. Salta aos olhos do leitor o uso excessivo de reticências – cento e doze vezes! Portanto, há uma transgressão intencional no uso de pontuações no conto mais extenso de *100 histórias colhidas na rua*. Sabemos que os sinais de pontuação são recursos de linguagem cuja função é dar ritmo, entonação e sentido à língua escrita. No conto ora em análise, as reticências estão impregnadas de sentido e endossam a dissimulação do pai, já que fazem transbordar o duplo sentido, o contraditório: se o vínculo paterno idealizado pressupõe o cuidado incondicional, o que se vê é a clara violação da integridade e subjetividade de uma criança, num dissimulado abuso parental: a fala do pai seguida de reticências comprova a angustiante ausência da voz de um interlocutor: a criança.

A utilização do recurso estilístico aposiopese<sup>21</sup>, “silêncio súbito, interrupção, reticências” (MOISÉS, 2004, p. 34), consiste na suspensão de um pensamento já iniciado por meio de corte repentino na cadeia sintática, produzindo o interstício do silêncio de um ser indefeso evocando um efeito instigante de desconforto. Ao preencher todo o espaço do texto, as reticências compõem um movimento ora frenético, ora oscilante, ora temerário, embora sedutor. É importante ressaltar que o excesso de pontuação polui, desconcerta, visto que de posse da entonação na leitura, o leitor tem a sensação de coparticipação no ultraje à criança. Esse fenômeno corrobora o que Bakhtin (1992, p. 290) postula: “A entonação expressiva é um traço constitutivo do enunciado”. Ainda podemos acrescentar o que pondera Giorgio Agamben em *Infância e história: destruição da experiência e origem da história* (2008):

A ordem semântica identifica-se com o mundo da enunciação e com o universo do discurso. Que se trata de duas ordens distintas de noções e de

---

<sup>21</sup> Do grego aposiopeses. Do latim interrupto, *reticentia*.

dois universos conceptuais podemos demonstrá-lo ainda pela diferença no critério de realidade requerido por um e por outro. O semiótico (o signo) deve ser RECONHECIDO; o semântico (O DISCURSO) deve ser COMPREENDIDO. [...] “Dupla significação” de que fala Benveniste “semiótico e semântico não são duas realidades substanciais”, mas são, sobretudo, os dois limites transcendentais que definem a infância do homem e são, simultaneamente, definidos a partir dela. O semiótico não é mais que a pura língua pré-babética da natureza, da qual o homem participa para falar, mas de onde se encontra sempre no ato de sair para a Babel da infância. Quanto ao semântico, este existe apenas na emergência momentânea do semiótico na instância do discurso, cujos elementos – logo depois de proferidas – recaem na pura língua, que os recolhe em seu mudo dicionário de signos. Somente por um instante, como os golfinhos, a linguagem humana põe a cabeça para fora do mar semiótico da natureza. Mas o humano propriamente nada mais é que esta passagem da pura língua ao discurso; porém este trânsito, este instante, é a história. (AGAMBEN, 2008, p. 67-68).

Agamben (2008), ao citar Benveniste, nos conduz a ligar as ideias sobre o objetivo do enunciado do pai da criança e o verdadeiro sentido do discurso compreendido pela criança e respondido sem escolha e com choro contido. Dessa forma, a semântica no texto de Bonassi é demonstrada através das palavras papai, mamãe, nenê, caminha. Palavras que evocam a família, mas destoam. Há um jogo contraditório efusivo de força desigual entre um homem (pai) e uma criança (filha). Nesta história, um adulto desconstrói a trajetória natural de uma criança, através de uma mensagem dúbia. O pai discursa palavras dóceis, harmônicas, porém impotentes frente aos impulsos e sentido real decorrente do espúrio intento incestuoso. Dessa forma, coaduna com a explanação de Benveniste, daí, inferimos o discurso contraditório do pai da criança, ao utilizar a linguagem familiar à criança e praticar o deplorável.

[...] ora, a mensagem não se reduz a uma sucessão de unidades a serem identificadas separadamente; não é uma adição de signos que produz sentido, mas é o contrário, o sentido (o “intentado”), globalmente concebido, que se realiza e divide em “signos particulares”, que são as palavras... (AGAMBEN, 2008, p. 66).

O pai sussurra a construção da narrativa para apropriação do seu prazer perverso no corpo da filha através do uso dos verbos declarativos: “Beija ele... Beija... Beija mais... Pode mordê. (...) não chora não... Aperta ele... Chama ele...” (BONASSI, 1996,

p. 152). Em *A Arte de escrever bem* (2013), Dad Squarisi e Arlete Salvador afirmam que “o verbo declarativo tem uma função: indica que o interlocutor que está com a palavra.” (SQUARISI; SALVADOR, 2013, p. 49). É clara a fala onipresente do pai, abortando a voz da criança. Outro recurso utilizado pelo autor é o aspeamento: o órgão sexual do antagonista é chamado de “ele”, indicando distanciamento entre o ser – o pai – e o seu próprio órgão sexual, como se este fosse o responsável pelo abuso praticado contra a filha. Assim, Bonassi marca a sua intervenção irônica evidenciando a narração hipodiegética.

Cabe aqui considerar o que observa Ana Maria da Silva em seu artigo *O aspeamento em respostas de questão interpretativa-argumentativa* (2011):

[...] aspeamento em um texto tem por função indicar os limites discursivos entre o que se diz e o que é dito sobre o que se diz. Em contrapartida, sob a ótica de Benites (2002, p. 61), ao nos depararmos com o uso de aspas em citação, temos um procedimento típico do discurso direto que tem função, nesse caso, evidenciar de forma gráfica a heterogeneidade do texto, permitindo “delimitar” a voz alheia dentro do discurso assumido pelo locutor que cita. Assim, corrobora-se a tese, a partir daqui assumida e apropriada de que, por meio disso, pode ocorrer, portanto, a inscrição do outro no discurso – seja ele escrito ou falado – bem como de um outro discurso no discurso, interdiscurso marcando o dialogismo. (AUTHIER-REVUZ, 1990 *apud* SILVA, 2011, p. 25).

Para Orlandi (1993), as aspas configuram espaço de incompletude:

[...] a incompletude é fundamental no dizer. É a incompletude que produz a possibilidade do múltiplo, base da polissemia. E é o silêncio que preside essa possibilidade. A linguagem empurra o que ela não é para o “nada”. Mas o silêncio significa esse “nada” se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidade de sentidos se apresenta. (ORLANDI, 1993, p. 49).

Agamben (1999) postula que por meio das aspas o sujeito que escreve toma certa distância do que quer falar: as aspas apontam que um determinado termo não é utilizado

com a significação que lhe é respectiva, ou seja, o significado foi modificado. E mais, “o termo colocado entre aspas é deixado em suspenso na sua história, é pesado – ou seja, pelo menos de forma elementar, pensado.” (AGAMBEN, 1999, p. 101).

Bonassi (1996) faz uso de recursos jornalísticos que se caracterizam pela busca do retrato fidedigno da realidade através de uma narração acurada pela exploração do aspecto polissêmico das palavras, uso de metáforas, metonímias e de palavras no sentido conotativo. Essas características são bem conhecidas pelo autor, já que muito de sua experiência de escrita teve origem no jornalismo. Retomando a análise do conto nº 72, ao designar o órgão sexual de “ele”, o pai se isenta de toda culpa, pois há outro transgressor, não o papai. Quem é o outro? O órgão sexual. Logo, o órgão sexual do pai é metonímico. Portanto, a utilização do aspeamento no pronome pessoal “ele” configura o indizível e visa a apontar a referência causadora do ato.

Evocamos Bauman (2004, p. 125) em sua provocação: “Diga-me quais são os seus valores e eu lhes direi qual é a sua identidade.” A identidade do pai é expressa pelo traço psicológico dominante: dissimulação. Quem quer é “ele”, o pênis do pai. Afinal, o falo é quem exige o prazer para “ele”. Sob esse ponto de vista, a linguagem repleta de significâncias através do uso das reticências, semântica e sonoridade das palavras se constitui recurso sonoro, confirmando o sentido do texto que traz em seu bojo o paradoxo das palavras que ninam, mas estupram corpo e alma. Recursos fônicos, ambiguidade e aliteração levam-nos a refletir sobre a miserabilidade da raça humana em sua desenfreada busca pelo prazer, apesar da dor do outro.

O conto nº 72 apresenta uma linguagem sussurrante, repleta de aliterações, que pelo excesso esconde a falta. Na abundância da reprodução fonética percebe-se o ritmo acelerado da estrutura narrativa, cuja finalidade é acentuar a insanidade do ato e a iminência de flagrante delito. O uso excessivo do fonema /p/ corrobora para criar o efeito da obsessão pelo prazer ora demarcado pelo ato de pedir cautela, ora pelo ato de se justificar frente ao ocorrido. Além do mais, as aliterações evidenciam a cena do crime: “[...] pertinho... isso... papai também tira o pijama... papai ajuda... pertinho... pertinho...” (BONASSI, 1996, p. 151).

Através da apropriação da reprodução fonética, o escritor demonstra a força da oralidade e da persuasão na sua narrativa. O jogo sedutor do pai pedófilo, a monopolização da fala pelo pai e a repetição dos vocábulos visam persuadir a criança. A

estratégia de repetição das palavras na narrativa conduz o fio da tensão interna que o texto provoca, visto que impede o fluxo de voz da menina. O excesso da fala abjeta do homem contrasta com o silêncio do outro. Esse fato pode ser comprovado numericamente: a palavra papai é usada 24 vezes, 39 palavras iniciam-se com o fonema /p/, o fonema /p/ se apresenta no meio das palavras por 48 vezes, a palavra isso ocorre 18 vezes, 4 vezes a palavra mamãe, o verbo apertar aparece 5 vezes, e a palavra mais 4 vezes. Palavras no diminutivo aparecem 21 vezes, configurando claro apelo sentimental à criança. O pronome pessoal ele, referência ao órgão sexual do pai, ocorre 9 vezes. A palavra pipoquinha é repetida 2 vezes e faz referência ao órgão sexual da criança. Cria-se assim, um recurso sonoro expressivo a fim de amenizar a violência do ato.

Evidente que a escolha do fonema /p/ não é gratuita. Jonathan Culler, em seu livro *Teoria literária: uma introdução* (1999) pondera: “Literatura é linguagem na qual os diversos elementos e componentes do texto entram em uma relação complexa.” (CULLER, 1999, p. 36). O fonema /p/, classificado como oclusivo, produz um som agradável, porém, a articulação é de cunho intimista. Destarte, o que perturba é que embora haja um efeito eufônico, o resultado psicológico para a vítima é devastador. Esse contraste fomenta a perversidade e banalização da erotização da narrativa. Além disso, os excessos do código fônico e do código gráfico se misturam e, conseqüentemente, poluem o texto. Há, portanto, a prevalência de uma estilística com carga afetiva expressiva dos vocábulos e uso das reticências na narrativa. O texto fragmentando constitui-se como metáfora da fragmentação psíquica imposta à vida da criança pelo pai. Bonassi (1996) elabora assim, através da poética do abjeto, a paralisação do movimento do outro, ou seja, a anulação da fala da criança, privando-a do ato natural de comunicar-se e do direito de defender-se dos abusos do pai. Conforme Culler (1999):

A escrita é um suplemento da fala, mas a fala já é um suplemento: as crianças, escreve Rousseau, aprendem rapidamente a usar a fala “para suplementar suas próprias fraquezas... pois não é preciso muita experiência para perceber quão agradável é agir através das mãos de outrem e movimentar o mundo simplesmente movimentando a língua. (CULLER, 1999, p. 19).

Tragicamente, falta ao pai da criança o *ethos*. Gasset (1987, p. 104) observa: “É, pois, falso dizer que ‘na vida decidem as circunstâncias’. Pelo contrário: as circunstâncias são o dilema, sempre novo, ante o qual temos de nos decidir. Mas quem decide é o nosso caráter.” Sob esse ponto de vista, sobra ao pai da criança a dissimulação no timbre da voz e no volume que conjuntamente definem o discurso do mal feito para com a criança. Na verdade, a violência é camuflada pelo trato vocabular em forma de canção de ninar.

Detectamos também que a tensão provocada na representação da estética da violência utilizada por Bonassi conduz o leitor a afetações pelo o que está representado. Consideremos o que pontua Adélcio de Sousa Cruz, em sua tese de doutorado *Narrativas contemporâneas da violência*: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz (2009):

Começando por Leenhardt (1990: p. 15), que destaca a ambivalência presente nos discursos sobre a violência e que invocam o “não-social” (toda e qualquer violência) para a defesa de um “social existente” ou de outro que se anuncia, o crítico salienta, porém, que em “ambos os casos” há a manifestação de uma “tensão” que se estende sobre uma “desordem”, provocando como consequência um “relato”. Amplio o termo por ele utilizado: tanto tensão quanto desordem proporcionam narrativas das mais diversas. E Jacques Leenhardt acrescenta: Daí que todo discurso sobre a violência é dela necessariamente uma representação e não uma descrição, mostrando-se, por essência, da ordem da ficção. É por essa via, enfim, que a violência e literatura se acham tão intimamente ligadas. [...] Aos discursos ficcionais, cabe finalmente a amarga tarefa de situar a violência, de colocá-la no interior de um quadro vivo, de conferir-lhe o peso da experiência através da sua representação. Somente ali ela pode produzir seus efeitos necessários: os efeitos da tomada de posição. (CRUZ, 2009, p. 15).

As considerações de Cruz, embora se referindo à obra *Passaporte* (2001) de Bonassi, também se aplicam ao conto nº 72 do livro *100 histórias colhidas na rua* (1996), como podemos verificar a seguir:

A crueldade escolhida por Bonassi para costurar os retalhos de narrativa é aquela apontada por Ângela Maria Dias (2004: 18) a partir de Clement

Rosset, que identifica a palavra em suas origens: *cruor*, *crudelis* (cruel) e por fim, *crudus* que remete àquilo que não é digerido, indica o que é indigesto, o que é cru. (CRUZ, 2009, p. 80).

Focando no conto em destaque, a violência praticada pelo pai é psicológica e igualmente aquilatada pelas inúmeras consequências psíquicas, morais, físicas e psicossomáticas. Ainda assim, há a banalização pela negação da prática funesta de pedofilia, visto que o progenitor insiste que não está praticando um abuso sexual intrafamiliar. Dessa forma, há a reverberação do traço psicológico dominante: a dissimulação. Ao iniciar e terminar o conto com “cuidado nenê que a mamãe acorda...”, Bonassi (1996) induz o leitor a concluir que há a constância do ato e também a inconclusão do conto, característica da narrativa bonassiana, visto que a vida é assim: fatídica. É oportuno considerarmos que acadência dos sons reportam a uma ladainha, como atesta Pinto (2014):

Esse autor aborda uma realidade abjeta, repulsiva, mas que o autor extrai daí não um lirismo, mas uma poeticidade. A poética do abjeto. O que é essa poética do abjeto? Essa se traduz na representação desses espaços, desses personagens que não tinham lugar na literatura brasileira, revelando-se também como uma linguagem cuja estilística é própria de Fernando Bonassi, a qual consiste em multiplicar algumas frases que funcionam como células. Frases essas que geram uma série de variações, formando uma espécie de ladainha. [...] é uma ladainha que não é encantatória, é um grito de horror repetido, horror que sentimos ao entrar em contato com essa realidade, mais uma vez, abjeta. (PINTO, 2014, p. 17).

O uso abundante do modo imperativo “... Vem aqui nenê... Vem papai vem... Não... No meio da caminha... Desse ladinho... Pertinho e sem barulho que é pra mamãe não acordar né nenê...” (BONASSI, 1996, p. 151) imputam à infante a vigilância constante, demonstrando claramente a relação interpessoal assimétrica preponderante, pois o pai, dotado de seu papel legitimado pela sociedade, impõe proibições e condições. É ela, a criança, que deve vigiar. À criança é imposta a culpa e o medo de acordar a mamãe, afinal, o que ela está praticando é sujo, errado e tem consequências. Na imputação da cumplicidade do abjeto, à criança cabe o silêncio. Sufocada pela inação,

ela é violentada em sua condição de sujeito. O progenitor é dominado pela pulsão de morte, que conforme Quinet (2002), citando Freud, assim versa: “O homem faz do outro, portanto, um objeto do seu gozo, visando assim saciar o impossível de um gozo sem entraves, a despeito da lei.” (QUINET, 2002, p. 85).

Diante das análises aqui reportadas, observamos que Bonassi faz tessituras na sua narrativa sem esconder a opressão física e psicológica de um sujeito incapaz que sofre. A narrativa focando o silêncio imposto pelo pai à progenitora causa ainda maior pesar ao narrar a contundente violação do mundo infantil. É fato que a construção da história do ser humano se dá através da sua percepção e interação com o seu meio. A família constitui-se o espaço privilegiado para o fazimento de memórias indeléveis que nortearão toda a vida da criança, mas ao abusar da criança o pai intercepta a construção da educação totalizante desta, indo de encontro ao que Fiódor Dostoievski chamou de boa lembrança em *Os irmãos Karamazov* (2009):

Você deve saber que não há nada mais elevado, mais forte, mais saudável e bom para a vida no futuro que uma boa lembrança, especialmente uma boa lembrança da infância, do lar. As pessoas falam muito em educação, mas uma boa e sagrada lembrança, preservada da infância, talvez seja a melhor educação. Se um homem carrega consigo muitas destas lembranças durante sua vida, ele estará seguro até o fim de seus dias, e quando se tem apenas boas lembranças no coração, isto pode, às vezes, ser o meio de nos salvar. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 85).

Bonassi, visceralmente, deflagra a realidade através do inóspito. Opta pela poética do abjeto, gerando com isso o desencanto e a representação cruel do mundo doméstico num discurso contraditório, sintético e inconcluso que reforçam a sua estilística preferencial.

Um escritor brasileiro contemporâneo quer queira, quer não, documenta a violência. Há tanta verdade nisso, para mim, que escrever está associado a isto: não desviar os olhos do que me causa repulsa e indignação, mas enfrentar, ver o que está por trás das aparências, dos incômodos, é pra isso

que se escreve. Lidamos com pulsões mortais, sim. As vitais não dão a mesma boa literatura. (BONASSI, 2016).<sup>22</sup>

Fatalmente, este ficcionista contemporâneo nos conduz a repensar as impressões e consequências que a sua literatura leva para a vida prática dos leitores. Sendo assim, às micronarrativas de Fernando Bonassi cabem mais estudos sobre a representação da estética da violência, bem como estudos comparados, visto que os escritos do autor não se eximem de mostrar a vida como de fato ela é. Como descrito por Culler (1999, p. 47): “A literatura é o ruído da cultura assim como sua informação. É uma força entrópica assim como um capital cultural. É uma escrita que exige uma leitura e envolve os leitores nos problemas de sentido.

## **2.2 A banalização da violência como forma de denúncia**

Gasset (1987) aborda um tema atual que é a ausência do espaço para “se estar” ao escrever sobre a contemplação da realidade de nossas metrópoles nas quais os sujeitos demandam seus espaços:

As cidades estão cheias de gente. As casas cheias de inquilinos. Os hotéis cheios de hóspedes. Os trens cheios de viajantes. Os cafés cheios de consumidores. Os passeios cheios de transeuntes. As salas dos médicos famosos cheias de enfermos. Os espetáculos, desde que não sejam muito extemporâneos, cheios de espectadores. As praias cheias de banhistas. O que antes não era problema começa a sê-lo de quase contínuo: encontrar lugar. (GASSET, 1987, p. 36).

O conto nº 4 é a representação de um quadro vivo de uma família frente ao desamparo pela ausência de paredes, violência que atinge grande parcela da população.

---

<sup>22</sup> BONASSI, Fernando. Por *e-mail*. 2016. Entrevista concedida a Miriam Peixoto de Freitas Santos.

No quadro vivo dos vulneráveis, a cena urbana demonstra o estado catatônico de uma mãe e de suas crianças:

A SALA ARRUMADINHA no meio da calçada: sofá, duas poltronas, mesa de centro, tapete, vaso e pufe. Mulher chora abraçada à televisão – procura com medo uma chuva no céu. Crianças mascam chupetas, imploram paredes. Marido não há. Cachorro nem. O caminhão do despejo leva tudo num instante. (BONASSI, 1996, p. 13).

É nesse contexto da ausência de teto que Bonassi explicita o quadro urbano da estética da violência simbólica no conto nº 4. O drama dos ainda mais vulneráveis: crianças e mulheres/mães, chefes de família, sofrendo a violência da falta de moradia. O fato é que o ser humano demanda por seu próprio espaço. Sendo assim, é oportuno refletir sobre as considerações de Bachelard (2008) acerca do espaço e sua importância:

É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem especializadas. Mais urgente que a determinação de datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços da nossa intimidade. (BACHELARD, 2008, p. 29).

No espaço da necessária intimidade, a casa como uma unidade representa o espaço privilegiado para o ser humano, pois se configura como o abrigo dos percalços advindos da realidade contundente e fria. Bachelard (2008, p. 26) considera que a “[...] casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos dos homens”.

Ao usar diminutivos no conto nº 4 Bonassi (1996) apela para o emocional do leitor através da demonstração da fragilidade dos personagens. O autor também focaliza os atos e movimentos da mulher e das crianças, evidenciando o contraste entre os seus mundos. “A mulher chora abraçada à televisão”, “procura com medo uma chuva no céu”, “crianças mascam chupetas”, “imploram paredes” são exemplos de expressões

que dinamizam a interação com o leitor, reverberam a tendência da narrativa contemporânea em sua estética da recepção.

Ademais, a narrativa foca a ausência de um protetor – “Marido não há”. A mulher sem marido, sem teto, mas agarrada à televisão, juntamente com as crianças, parece em estado catatônico, chora e olha o céu, receosa da chuva. Há um quadro cênico na organização dos móveis na calçada: estão no lugar, organizados, ao contrário dos seres humanos que estão paralisados, no meio de uma sala montada na calçada, obstruindo o espaço. O movimento das crianças mascando chupetas remete-nos a uma brincadeira precária, em meio ao caos propiciado pela sociedade. Ademais, a narrativa foca a ausência de um protetor – o marido – e do lúdico, representado pelo cachorro. A rapidez do caminhão ao levar os poucos recursos da família contrasta com o peso do silêncio e da desolação causada pela ausência de um teto no cenário na calçada. Observa-se ainda que a mudança abrupta da rotina das crianças constitui-se uma forma de violência. Tomemos como base o que Anthony Giddens em *As consequências da modernidade* (1991) postula sobre o tema:

A segurança ontológica e a rotina estão intimamente vinculadas, através da influência difusa do hábito. As pessoas que cuidam inicialmente da criança conferem normalmente muita importância em seguir as rotinas, o que resulta igualmente em intensa frustração e em gratificação para a criança. A previsibilidade das rotinas (aparentemente) sem importância da vida cotidiana está profundamente envolvida com um sentimento de segurança psicológica. Quando tais rotinas sofrem alteração — por quaisquer razões — a ansiedade transborda, e mesmo aspectos muito firmemente alicerçados da personalidade do indivíduo podem ser afetados e alterados. (GIDDENS, 1991, p. 89).

O mundo da mulher interfere negativamente no mundo das crianças. Primeiro o choro da mulher. Não há mais paredes, nem estabilidade. Não há casa, que é justamente o espaço da construção da identidade dos sujeitos, como argumenta Isabel Allegro de Magalhães em *O sexo dos textos e outras leituras* (1995, p. 37): “[...] A casa funciona metonímica e metaforicamente como lugar da escrita e do corpo das mulheres.” A narrativa expõe a brutalidade da realidade das crianças. Há profunda melancolia. O grau diminutivo afetoso contrasta com a crueldade do despejo. É notável como a função

semântica da narrativa alude à emotividade, acentuando a função psicológica. É apelo envolvendo o leitor na cena. Reforça a significação da palavra sala que, por conseguinte, remete-nos ao conforto do lar. É mais do que o valor denotativo. O adjetivo “arrumadinha” corrobora para elevar o sentido conotativo da palavra sala em uma representação do espaço preenchido, só que agora num local inadequado: a calçada. A chuva prestes a cair é a metáfora do pior que está por vir. É ameaça primeira, fora do espaço, aprofundando a tensão psicológica da família.

Aqui, as crianças e a mãe são personagens planos, mas não menos representativos. O conflito da ausência do espaço afeta a todos. O conto nº 4 demonstra como uma narrativa sucinta como essa descortina a triste realidade de sem tetos, revelando o estado agônico dos envolvidos. Bonassi (1996), ao omitir as figuras do marido e de um cachorro, chama nossa atenção para a família não nuclear, bem comum na contemporaneidade. Essa circunstância traduz uma realidade triste e desesperançosa. Assim como na micronarrativa de nº 72 (micronarrativa em que há a violência do incesto), a de nº4, a figura do marido, bem como a figura do pai não é de proteção, pelo contrário, ele é de violação da criança, com o requinte de ser dar ao lado da mãe, que dorme. Portanto, há a presença da desconstrução do papel social atribuído ao pai, caracterizando uma problematização dessa figura típica.

A carga semântica dos verbos no modo indicativo evidenciam os fatos, o acontecido. A estética do conto reforça o uso desses verbos. Os substantivos concretos, dezessete ao todo, diluem-se no pronome indefinido invariável: tudo. Dessa forma, o pronome “tudo” é a metáfora do mundo da família que fora levado da mulher e suas crianças, seres frágeis à mercê de uma cidade inerte às suas dores. A linguagem esteticamente empregada reforça os elementos de um lar: pessoas, animais de estimação, móveis. É válido observar que o material antecede o humano. O primeiro plano da narrativa é composto pela estética do material: os móveis da sala. Em segundo plano vêm os seres humanos que dão sentido real à narrativa do desolável: a mulher, as crianças e, intensificando a dor do despejo, a ausência do marido e do cachorro. A sala de estar montada no meio da calçada tipifica o ambiente idealizado, porém, paradoxal. A expectativa da ruína, a ameaça, o medo da chuva.

Na frase “imploram paredes” verifica-se uma metonímia que indica um angustiante clamor dos pequeninos por um lar. Pode-se daí depreender a ingenuidade e

fragilidade da criança. Assim, conforme Antônio Imbasciati em *Afeto e representação para uma psicanálise dos processos cognitivos* (1998), “os objetos internos da mente da criança são profundamente diferentes dos objetos da realidade, portanto, não lhe permitem cumprir as operações que no adulto indicamos com os termos ‘perceber’, ‘conhecer’, ‘dar-se conta de’ como as coisas estão na realidade.” (IMBASCIATI, 1998, p. 37).

O espaço da calçada é o lugar onde se passa toda a narrativa. O espaço, segundo Cândida Vilares Gancho em *Como analisar narrativas* (2002), “tem como funções principais situar as ações dos personagens e estabelecer com eles uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelos personagens.” (GANCHO, 2002, p. 23). No espaço da calçada, fica evidente o estado emocional dos membros da família contrastando com a arrumação dos poucos móveis. O uso do eufemismo “arrumadinha” ainda sugere a organização que está prestes a desfazer-se. A presença de metonímia traduz a necessidade do concreto: paredes, ou seja, um lar. O pronome “tudo”, significando todos os bens materiais da família, evidencia o desolador desfecho, além de revelar um estado paradoxal da realidade, pois representa o nada que restou.

Percebe-se que o ficcionista evidencia o tempo psicológico nas palavras “num instante” mostrando a violência do nada, imposta aos sujeitos naquele *locus* da calçada. Frente ao impacto da ausência do espaço para uma família com crianças mascando chupetas e implorando paredes, reportamo-nos a Bauman (2004) e sua célebre nomenclatura de mundo líquido para a contemporaneidade, um mundo em que tudo se liquefaz. Infere-se que tudo é volátil, num instante tudo pode ser levado. Dessa maneira, Bonassi traz um gosto amargo na exposição da miséria de mulheres e crianças, sujeitos excedentes na contemporaneidade. É oportuno citar o que argumenta Heloisa Prieto em posfácio da obra *São Paulo/Brasil* (2002) de Fernando Bonassi: “Palavras perfeitamente apontadas para o real, Fernando Bonassi nos transporta para a calçada [...]” (PRIETO, 2002, p. 104).

No conto de nº 31 mesmo que por força da sugestão pode ser associado, para análise, ao conto de nº 72, microconto do incesto, a figura do pai não é de proteção, pelo contrário, ele é de flagrante violação da criança, com o requinte de se dar ao ladinho da

mãe, que dorme. Esse elemento instiga o leitor a repensar sobre o que se diz do ideal em relação ao papel social do pai. Vejamos a micronarrativa de nº 31:

A MÃE NA MESA DA COZINHA. Aponta o quarto às suas costas. Uma a uma, as migalhas de pão da toalha somem na sua boca. É isso vertiginosamente. O delegado tenta se aproximar mas é impossível. A criança já está envolta num lençol e os PMS recolhem o embrulho. Nada a descobrir: o pai se entregou. A mãe não se conforma daquilo ter acontecido na sua cama. (BONASSI, 1996, p. 69)

A micronarrativa do autor de nº 31 se constitui em uma narrativa catatônica. Os personagens: a mãe, o delegado, o pai. A linguagem coloquial evidencia o local no qual está a mãe: “A MÃE NA MESA DA COZINHA”. Já em: “Uma a uma, as migalhas de pão da toalha somem na sua boca. É isso vertiginosamente.” remetem-nos a um conceito lacaniano, assim expresso por Marisa Corrêa Silva no livro *Teoria Literária – Abordagens históricas e tendências contemporâneas*: “*Jouissance*, costumeiramente traduzida por “gozo”, implica mais do que prazer: é a absoluta entrega que vai do máximo prazer à máxima dor e que engloba todos os pontos dessa trajetória ao mesmo tempo, numa concentração única.” (BONICCI; ZOLIN, 2009, p. 214). Ora, se considerarmos a trajetória da mulher seu gozo máximo é o gozo da traição, maximizado pela morte de sua criança, e isso faz todo o sentido. Com o agravante “daquilo ter acontecido na sua cama”. Em um ambiente de pouco espaço “Aponta o quarto às suas costas”. Como em um espaço tão pequeno a violência cometida por um pai, na cama do casal, passou despercebida? o gozo máximo do pai resultou na morte da criança. Ademais, as narrativas focam a ausência da figura paterna protetora, como bem se observa também nos contos de nº 72, 31,4. Nada a descobrir: o pai se entregou.”

Microconto de nº 9:

CHEGA DO HOSPITAL sem a criança. O sol espremendo o rosto. Joga a porteira que bate e volta. Tira uma linha reta até o fogão: crava botas, ergue poeira e pedras, porcos e galinhas esvoaçam. A mulher desbastando milho na bacia de alumínio. Barulho de metralhadora. Puxa a garrucha, atira no rosto: “Isso é pelo tétano da menina, que você nem viu.” (BONASSI, 1996, p. 25)

Nessa micronarrativa, conto nº 9, temos a sugestão de um pai que mata a esposa por esta não ter cuidado de sua filha, que morre de tétano. Aqui temos a violência provocada pela ignorância do pai.

A figura do pai é contraditória, se por um lado ele socorreu a sua filha, por outro, ele vai às últimas consequências, matando cruelmente a mãe de sua filha. Em uma clara demonstração da imposição de poder e dos desmandos do seu companheiro sentenciando-a à morte. A aquiescência da mulher é pura rendição. A narrativa ao personificar a natureza em: “O sol espremendo o rosto.” acentua ainda mais a força da tragédia a acontecer, queimando o interior e o exterior, prenunciando o iminente perigo de um pai ensandecido pela vingança. Os verbos: chega, joga, bate, volta, tira, crava, ergue, puxa, atira, reforçam a conturbação do momento e a negação da alteridade de sua mulher. Há um rebuliço no caminho do homem e da mulher. Essa permanece em seu afazer: “A mulher desbastando milho na bacia de alumínio. Barulho de metralhadora.” É irônico o som de metralhadora do milho caindo. Afinal esse a torna ainda mais vulnerável. O homem cruelmente: “Puxa a garrucha, atira no rosto:” Justifica dizendo: “Isso é pelo tétano da menina, que você nem viu.” (BONASSI, 1996, p. 25).

Mais uma vez o silêncio de um vulnerável resulta em sua derrota. Não há criança. Não há perguntas. Somente barulhos anunciadores de um silêncio definitivo, culminando em um desfecho arrasador. Ao atirar no rosto da sua companheira o homem desfigura e elimina, literalmente, a identidade dessa. Outro ponto a considerar é a sugestão do espaço na narrativa de nº 9 pois este traz a figura típica de um homem habitante da zona rural que mata sua mulher por essa não ter cuidado da filha, que morre de tétano. Esse estigmatiza a total responsabilidade da mulher no cuidado da prole. A narrativa de Bonassi na micronarrativa de nº 9 constrange pelo radicalismo de seus personagens: o homem e a mulher. O homem é impaciente, raivoso, injusto e assassino. A mulher é trabalhadeira, inocente e subserviente até a morte.

## **CAPÍTULO 3**

### **DO ABJETO E DAS SUBJETIVIDADES ETÁRIAS**

*Cuidado: ficção é  
verdade. Mundo real que  
nasce pelas mãos do  
escritor.*

Francisco Azevedo

Neste capítulo discorreremos sobre as ligações de risco entre adultos desequilibrados e crianças em estado de vulnerabilidade irrompendo em atritos, jogo de linguagem e jogo de poder, além da sedução imprópria com prejuízo inestimável para a subjetivação da criança. Nos microcontos a seguir os pais põem fim à vida dos filhos como uma espécie de proteção à violência a que estão e estarão sujeitos.

### **3.1 Decisão fatal em meio ao caos existencial dos personagens**

No conto nº 34, de *100 histórias colhidas na rua* (1996), uma mulher é violentada pelo desespero interior. Em seu íntimo, encontra-se sem saída. Em delírio, ela dialoga com uma criança. Esse diálogo não procede porque carrega o tom de um solilóquio: na verdade, ela dialoga com sua alma/consciência. A situação é ambivalente visto que “diz da sua situação: que não tem o dinheiro do aborto, que não era a hora ‘dele’, que ele devia ‘se recolher e esperar’.” (BONASSI, 1996, p. 75).

NÃO VÊ OUTRA ALTERNATIVA. Deita. No começo imagina a vagina toda ensanguentada. Passa cinco dias na cama. Seu suor impregna tudo. Parte das suas costas adormece. As juntas estalam a todo momento. As horas passando em torno disso. Só isso. Só o detalhe vermelho do seu corpo ocupando toda a cabeça. Dor de cabeça. Fome. Pelo terceiro dia, “procura um contato”. Passa a conversar “diretamente com a criança”. Diz da sua situação: que não tem dinheiro do aborto, que não era a hora “dele”, que devia “se recolher e esperar”. Na manhã do sexto dia mal consegue levantar, mas está completamente menstruada. (BONASSI, 1994, p. 75).

Bonassi (1996) dá pistas de que há um grande conflito interno e externo no conto, levando o leitor a refletir que o ser humano vale no limite das suas possibilidades. Remete-nos ao verso do poeta português Herberto Helder em *Ou o poema contínuo* (2004): “Pensar com delicadeza/imaginar com ferocidade”, visto que a matéria prima da narrativa do autor pressupõe a delicadeza do momento de uma mulher frente à morte provocada e a ferocidade para exprimir a dor psicológica e física, acentuando que a violência é da circunstância. As palavras iniciais em caixa alta introduzem o princípio da inextricável realidade – demonstram as relações da mulher grávida com o mundo exterior e com as duras restrições impostas por ele. A mulher está tomada pelo medo. Em *O mal estar da pós-modernidade* (1988), Bauman afirma que “vivemos hoje, para tomar emprestada a feliz expressão cunhada por Marcus Doel e David Carke, na atmosfera do *medo ambiente*.” (BAUMAN, 1998, p. 33). Assim, Bonassi revela a ansiedade quanto à hostilidade do ambiente. Deduzimos que o uso do eufemismo em “se recolher e esperar” visa a amenizar a crueldade do ato e é um apelo à razão: de que adianta mais uma existência fadada à reprodução de uma mesma fatídica perspectiva de vida? O olhar da mulher sobre o futuro da criança é tenebroso e comporta perguntas demais para seu violento momento de fragilidade frente ao seu drama pessoal: executar o aborto. Afinal, a mulher “NÃO VÊ OUTRA ALTERNATIVA”. A presença do pleonasma em “outra”, já que a palavra “alternativa” carrega em si a totalidade da solução, acentua a força do linguajar coloquial. Além disso, enfatiza a situação e dá o tensionamento do ritmo do texto.

Em suma, há outro ser em situação bastante vulnerável no discurso. No livro *De Piaget a Freud: para repensar as aprendizagens* (1992), Leandro de Lajonquière esclarece: “o sujeito está assujeitado ao discurso do outro antes mesmo de converter-se em autor de um discurso para se apresentar assim ante os olhos do outro como sendo UM (in/divíduo: não dividido).” (LANJONQUIÈRE, 1992, p. 162). O discurso do porvir fatídico de um novo ser reduz o corpo da mulher vulnerável a um sacrilégio com seu próprio corpo. O suplício a que é submetido o corpo atormenta à exaustão. O uso da metonímia em “vermelho” evoca a menstruação, solução para o dilema de uma vida. De forma contraditória, o vermelho representa o sangue, fonte de vida, mas na narrativa de Bonassi tipifica a morte.

Apesar do extremo estresse, paradoxalmente há uma doçura insana. Um contraditório estonteante. O conto inicia-se pelo quase fim: “Passa cinco dias na cama”. (BONASSI, 1996, p. 75). Finaliza em: “Na manhã do sexto dia mal consegue levantar, mas está completamente menstruada.” (BONASSI, 1996, p. 75). A poeticidade do texto é realçada pela semântica do tempo: cinco dias na cama, a todo momento, as horas passando, pelo terceiro dia, não era a hora, esperar, na manhã do sexto dia. Amplia-se, assim, a intensidade da agonia do ritual da morte da criança, e após a fatídica constatação da necessidade da morte, acontece a preparação do autoaborto. De acordo com Quinet (2002, p. 85), “a pulsão de morte é o que faz com que o homem falhe diante do imperativo da vida”. Face à carga de si mesma e de um possível outro, é lícito observar a gradação exposta: não tem o dinheiro do aborto, não era a hora dele, e o clímax imperativo: se recolher e esperar, a fim de não ser a extensão do fracasso da genitora. A racionalização do processo dá-se através da disposição das frases expressando a gradação em uma progressão ascendente, intervindo fortemente na emoção, acentuando o clímax. Vejamos: “[...] procura um contato”. Passa a conversar ‘diretamente com a criança’. Diz da sua situação: que não tem o dinheiro do aborto, que não era a hora ‘dele’ que ele devia ‘se recolher e esperar’.” (BONASSI, 1996, p. 75).

As palavras acentuam o corpo em estado de confusão frente ao dilema existencial: pulsão da vida *versus* pulsão da morte. Bonassi sustenta em sua narrativa o traço de Dostoievski e se posta genuflexo diante da dor humana, mas pleno de consciência quanto ao dilema do arbítrio do homem. No artigo *A liberdade humana e o problema do mal*: o pensamento trágico de Dostoievski (2015), Carlos Antônio de Sousa Coutinho esclarece sobre a consciência:

A consciência é mais inexorável que a impassível lei do Estado, e exige bem mais do homem. Assassina o nosso próximo não só quando suprimimos a sua vida física com armas de fogo ou de corte. Uma intenção secreta, que nem sempre atinge o estado de consciência, direcionada a negar a vida do nosso próximo, é já um assassinio no espírito e o homem é responsável. Todo ódio já é um homicídio [...] quantos movimentos homicidas brotam do profundo da nossa alma, da esfera do subconsciente, quanto frequentemente a nossa vontade é direcionada a diminuir ou suprimir a vida do nosso próximo! [...] A atividade da consciência se faz em Dostoievski extraordinariamente profunda e aguda, e revela os delitos que fogem de qualquer juízo legal e humano. (BERDJAEV *apud* COUTINHO, 2015, p. 759-756).

Na sua escritura, o autor revela sua consciência sobre a assimetria das relações e a crueldade delas. Implicitamente o autor traduz a dor da mulher por meio de uma textualidade repleta do dilema social que não permite mais uma natalidade. Percebe-se a presença da assimetria entre a sociedade e a mulher, e entre a mulher e a criança. Drama frequente de um mundo inóspito. A narrativa de nº 37, menino é morto na barriga da mãe bandida, traduz uma justificativa fatídica para uma criança que nem chegou a ser – como se pode verificar a seguir:

37

AGITAÇÃO NO NECROTÉRIO. Três camburões trazem o cadáver da “filhadaputa”. Rodas de policiais tinindo. Revólveres mornos. Justiça foi feita: a irmã de Wilsinho Galiléia está morta. PMS ameaçam duas vezes, na terceira soltam o corpo sobre a 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 se voltar: “Ia ser bandido.” (BONASSI, 1996, p. 81)

A narrativa de nº 37, ao relatar o cotidiano da violência corrobora com a ideia de banalização da morte, da violência contra as crianças. O palavrão: “filhadaputa” imprime a marca de que morrer e/ou tornar-se “bandido” se constitui algo rotineiro, natural, tal como o relato em si. Crava-se o estereótipo sobre a criança que nem chegou a ser. Nada tem, nada é. Não houve tempo. Há na narrativa uma espécie de justificativa para a morte precoce da criança que representa a sua própria redenção e um alívio para a sociedade, principalmente para os agentes da lei. A justificativa advinda do chefe dos investigadores: “Ia ser bandido.” (BONASSI, 1996, p. 81) é lacônica, própria do senso comum, higienista, o que caracteriza também um flagrante caso de violência. Contrasta com as letras maiúsculas, do início da micronarrativa, que se inicia de forma frenética: “AGITAÇÃO NO NECROTÉRIO. Três camburões trazem o cadáver da “fillhadaputa”. Rodas de policiais tinindo. Revólveres mornos. Justiça foi feita... (BONASSI, 1996, p. 81). Há um contraste com o ambiente de um necrotério, local onde o silêncio da morte é a característica do espaço, com exceção dos instrumentos utilizados para a necropsia dos corpos. Em: “Nesse dia especial o legista começa pelo ventre. Retira o feto. Mostra:

“Ia ser menino.” (BONASSI, 1996, p. 81). O chefe dos investigadores dá a sentença final: “já no meio do corredor e sem se voltar: “Ia ser bandido.” (BONASSI, 1996, p. 81). Há um peso significativo nas frases aspeadas acima. Foi morto o menino que ia ser bandido, ponto final e tudo volta ao normal.

### **3.2 Desejos e barganhas revelam relações desequilibradas**

As relações humanas entre uma criança vulnerável e um adulto sexualmente desequilibrado são trágicas e por demais patéticas, como revela o conto nº 22:

O CHAMA DE “SOBRINHO”. Na frente dos vizinhos, um abraço. Entram. O garoto na frente. No corredor o homem belisca sua nádega. O garoto pára no meio da sala: pernas abertas, envergado para trás. O homem passa por ele, esbarrando. Segue meia dúzia de passos e se apóia no batente da porta da cozinha. Lânguido. O garoto, um arco, na mesma posição. O homem aponta o sofá. O garoto senta num salto, as almofadas se enchem de uma vez e em seguida começam a soprar o ar devagarinho. Apitam. O homem está esperando o garoto impor suas condições. Espera mais. Depois não aguenta e pergunta. O garoto responde na hora: hoje quer a máquina fotográfica. O homem reclama, amarra a cara. O menino se ergue numa ameaça de sair. O homem cai aos seus pés, beija sua braguilha, suplica: “É sua meu filho, é sua...” (BONASSI, 1996, p. 51, 52)

O garoto dispõe do corpo para barganhar o bem que quer num claro destempero da infiltração de uma criança no mundo do adulto imerso em suas incongruências. O adolescente passa então a fazer coro com o que postulou Freud (1972) na segunda teoria da sedução, em que há o desaparecimento do adulto corruptor de menores e a entrada em cena da criança sedutora, que se dirige ao adulto e requer algo. O “SOBRINHO” do conto nº 22 retrata a realidade infantil, a qual se aplica à sexualidade expressa nesse conto. Bonassi escancara essa temática e encontra fundamento na teoria freudiana, que é obviamente destoante do ideal. Segundo Silva (2014), há uma sexualidade desviante na escrita de Bonassi:

O tema da sexualidade é, evidentemente, um aspecto recorrente em sua obra, quase sempre apresentada de modo a ser inserida na perspectiva da *violência urbana*: surge, assim, ora como perversão, ora como obsessão, ora ainda como inapreensível impulso sádico. Nesse contexto, o erotismo cede lugar, comumente, a um tono assumidamente pornográfico que, sem prejudicar o alcance estético da obra, torna suas narrativas ainda mais trágicas e as relações humanas que as sustentam ainda mais patéticas. Essa abordagem personalíssima da sexualidade nas obras de Bonassi completa, enfim, o matizado e complexo quadro de suas *histórias de rua*. (SILVA, 2014, p. 86).

O conto nº 22 traz o incômodo da pedofilia e toda a dinâmica da sedução de um garoto. “[...] o garoto pára no meio da sala: pernas abertas, envergado para trás. O homem passa por ele, esbarrando. [...] O garoto, um arco, na mesma posição.” (BONASSI, 1996, p. 51). A consciência de ser objeto de desejo o habilita a corromper o adulto. Presume-se da escrita de Bonassi a necessidade de enfrentamento do tema abjeto. Ele não se exime de incomodar a quem quer que seja. Sendo drama do cotidiano de infelicitadas crianças, o abuso sexual de menores é então objeto do olhar aguçado e denunciador do homem/escritor. A estética de sua narrativa, alegoria da banalização do mal, revela-se na denúncia da pedofilia e suas consequências. Ou seja, o garoto é, na verdade, vítima de um relacionamento perverso e opressivo enredado por um adulto inescrupuloso, redundando no comprometimento e corrupção da identidade do menino. Conforme Baudrillard (2006, p. 168), “o outro nunca é naturalmente outro: é preciso torná-lo outro seduzindo-o, tornando-o estranho a si mesmo, até destruindo-o se não houver outro meio.” Nesse enredamento há a destruição mútua afinal, “[...] cada um vive da armadilha que prepara para o outro.” (BAUDRILLARD, 2006, p. 169).

Na narrativa, o autor sutilmente evoca o lado infantil do menino: “[...] O garoto senta num salto, as almofadas se enchem de uma vez, em seguida começam a soprar o ar devagarinho. Apitam.” (BONASSI, 1996, p. 52). O escritor opta por evidenciar o lado lúdico tão próprio de criança e adolescentes. Um menino está ali se relacionando sexualmente com um adulto em troca de um bem material, mas não abandona sua meninice. É a forma de o garoto mostrar que não deixou de ser criança. Além do mais, o garoto está testando o adulto, descobrindo as suas fraquezas a fim de manipulá-lo. O menino, estrategicamente, utiliza a demora. Ele não tem pressa e, dessa forma, mostra

sua essência etária ao não se importar com o tempo e a volúpia do adulto. O adulto em fraqueza moral está refém de um menino. “[...] O homem está esperando o garoto impor as suas condições. Espera mais.” (BONASSI, 1996, p. 52). Há um jogo de poder em que o mais habilitado a ganhar é uma criança. Ora, contraditoriamente, ao ganhar o jogo enredado pelo adulto esta criança submete-se a uma relação perigosa de corrupção, distorção e vulnerabilidade. Constrói para si armadilhas não perceptíveis no momento do gozo de obter o bem de consumo desejado em troca de dar prazer sexual para o adulto. Cria-se para com o adolescente uma relação fantasiosa de consumo. Em “hoje quer a máquina fotográfica”, subtende-se a frequência do aliciamento.

Ao iniciar o conto, Bonassi sutilmente classifica seu personagem de “SOBRINHO”. Mesmo havendo uma plateia – os vizinhos, não há intervenção alguma, configurando-se, então, a prática do silêncio, característica tão própria do nosso barulhento século. É assim, bem antagônico o mundo que nos cerca. A palavra sobrinho e o abraço tornam o caminho livre para o que virá a acontecer entre quatro paredes. E dentro da casa do adulto a ligação é carnal, envolve bem de consumo, controle e chantagem por parte do garoto: “[...] se ergue em uma ameaça de sair.” (BONASSI, 1996, p. 52).

O autor insinua o envolvimento de um garoto com um adulto, mas não poupa o adolescente ao explicitar a capacidade de manipulação deste. O garoto interage de forma manipuladora com um adulto lascivo, intentando ganhar seu objeto de desejo. Nessa perspectiva, o seu próprio corpo configura-se como ferramenta de manipulação. Há aqui, a coisificação de um garoto: “[...] O garoto, um arco, na mesma posição.” (BONASSI, 1996, p. 51). Consequentemente, ele assume a identidade de um manipulador. Baudrillard (2006) esclarece que:

Se o indivíduo já não se confronta com o outro, defronta-se consigo mesmo. Torna-se seu anticorpo, por uma reviravolta ofensiva do processo imunitário, por um desajuste de seu próprio código, por uma destruição das próprias defesas. Ora, toda a nossa sociedade busca neutralizar a alteridade, destruir o outro como referência natural – na efusão asséptica da comunicação, na efusão interativa, na ilusão da troca e do contato. De tanta comunicação, a sociedade torna-se alérgica a si mesma. De tanta transparência a seu ser genérico, biológico e cibernético, o corpo torna-se alérgico até a sua sombra. Todo o espectro da alteridade negada ressuscita como processo

autodestruidor. Isso é também a transparência do Mal. (BRAUDRILLARD, 2006, p. 129).

Portanto, infere-se que o autor capta a realidade de um sujeito envolvido por uma sexualidade deturpada e coloca o capitalismo a serviço da obtenção do prazer sexual. O garoto é fonte de prazer de um adulto inconsciente de seu papel na sociedade. Há assim, a negação da alteridade do garoto e, conseqüentemente, desvio em sua conduta. Afinal, todo adulto não deveria contribuir para o bem estar das crianças? Quando o adulto pratica um ato ilícito como a pedofilia, ele se torna responsável pela destruição do mundo de um sujeito em formação. Há, portanto, rupturas nas interações entre adultos e crianças como constata Manuel Jacinto Sarmiento em seu artigo *Imaginário e culturas da infância* (2002):

As crianças, nas suas interações com os pares e adultos, estabelecem processos comunicativos configuradores de seus modos de vida. A análise das gramáticas das culturas da infância permite-nos interpretar o jogo simbólico como um processo activo de interpretação, compreensão e intervenção na realidade social. Esse processo é o responsável pela capacidade de resistência ao horror que frequentemente são projectados na vida das crianças. (SARMENTO, 2002, p. 15).

A descrição do ocorrido no interior da casa expõe o jogo sexual dos envolvidos. O processo de excitação de ambos vai num crescente, e só é quebrado pela brincadeira do adolescente. Passa-se à negociação dos prazeres – sexual e de consumo – evidência da violência perversa de uma convivência daninha que faz parte da sociedade e promove a autodestruição dos envolvidos. A violência da pedofilia fica subtendida, mas não menos perniciososa, visto que se configura perversão o fato do adolescente estar reagindo naturalmente ao assédio, não consciente de que o seu lucro se traduz em sua miséria e destruição.

No conto nº 61, mais um garoto é enredado pela violência. Aqui, essa é fruto de um processo de aprendizagem entre pares: “Pensa nas palavras diferentes saídas da boca do amigo: “Firmeza e precisão.” Vejamos:

ALISA O ALTO-RELEVO no corpo de metal: “Pistolet Automatique MAB Brevete – SGD.” Nessa noite em que a claridade da lua deixa azular até mesmo os blocos de cimento, o menino que fez catorze anos ganhou essa pistola usada. Ele já sabe quase tudo sobre a arma. O pente ainda tem as quinze balas que vieram junto. Mexe pra cá e pra lá, espreme os olhos, casa a mira dianteira com a traseira. Pensa nas palavras diferentes saídas da boca do amigo: “Firmeza e precisão.” Lembrando da aula que acabara de receber, empunha com a mão direita, apoiando a coronha na palma da esquerda. Em seguida apóia os cotovelos no batente da janela. A cascata de cortiços pisca. Mira a guarita: os PMs entrando e saindo da cabine de fibra. Faz um disparo para cada guarda. Os dois caem duros, como num Forte Apache, só que de longe. (BONASSI, 1996, p. 129).

Nesse conto, um garoto de catorze anos ganha uma arma de presente no dia do seu aniversário. Esse brinquedo sedutor e excitante nas mãos do menino resulta na morte de dois guardas, em uma noite em que a lua enluarando os blocos de cimento conferiu um cenário nostálgico à tragédia: “A cascata de cortiços pisca”. A morte dos PMs chega pela pontaria do garoto, “só que de longe”. Ao utilizar a linguagem cinematográfica, o autor amplia o foco narrativo como se fizesse uso de uma câmera. Esse recurso é assim explicado por Arnaldo Franco Júnior em *Operadores de leitura da narrativa* (2009):

Esse foco é, talvez, a tentativa mais radical de eliminação da presença do autor e, também, do narrador na narrativa. “Essa categoria serve àquelas narrativas que tentam transmitir *flashes* da realidade como se apanhados por uma câmera arbitrária e mecanicamente” (FRIEDMAN, 1955 *apud* LEITE, 1985, p. 62). Tal propósito de atingir a máxima neutralidade no narrar faz, muitas vezes, com que a narrativa seja construída a partir de fragmentos “soltos” que rompem com a ilusão de continuidade, que é uma das características mais tradicionais da narrativa. É uma ilusão, no entanto, acreditar que esse foco narrativo seja de fato neutro. Basta fazer uma comparação com a fotografia ou com o cinema para percebermos que há, sempre alguém por trás da câmera, decidindo o ângulo e selecionando o que deve ou não ser representado. Pense-se, por exemplo, no foto jornalismo, que nunca é neutro no tratamento que confere à imagem que veicula vinculada ao texto e aos interesses do jornal. Vale o mesmo para o telejornalismo. (FRANCO JÚNIOR, 2009, p. 44).

À luz das considerações de Franco Júnior (2009), percebemos que no conto nº 61 Bonassi opta pela escrita fragmentada com o intuito de evidenciar a fragmentação do homem contemporâneo. Sobre esse tema, Barthes (2003, p. 128) esclarece: “Escrever por fragmentos: os fragmentos são então pedras sobre o contorno do círculo: espalho-

me à roda: todo o meu pequeno universo em migalhas; no centro, o quê?” Diante de conflitos, não há garantia de sucesso ou fracasso, por isso Bonassi convida o leitor a perceber o contexto para situações profundas, uma vez que para ele “é vida e morte que está em jogo”. (BONASSI, 2014, p. 46). A tensão entre realidade e ficção compõe a matriz de escrita contemporânea do autor, e a arte a tudo se mistura – copia e distorce – pois não há a criação a partir do nada. Todos somos influenciados. Há uma conjunção, ou poderíamos dizer que há um equilíbrio de antagonismos? É oportuno considerar o que nos diz Michel de Certeau em *Invenção do cotidiano: a arte de fazer* (1994):

[...] o homem ordinário dá como representação o próprio texto, no e pelo texto, e ele reconhece ainda por cima o caráter universal do lugar particular onde permanece o louco discurso de uma sabedoria sábia. É ao mesmo tempo o pesadelo ou o sonho filosófico da ironia humanista e a semelhança de um referencial (uma história comum) que dá credibilidade a uma escrita contando a “todo mundo” a sua ridícula desventura. Mas quando a escrita elitista utiliza o locutor “vulgar” como travesti de uma metalinguagem sobre si mesma, deixa igualmente transparecer aquilo que a desloca de seu privilégio e a aspira fora de si: um Outro que não é mais um deus ou musa, mas o anônimo. O extravio da escrita fora do seu lugar próprio é traçado por este homem ordinário, metáfora e deriva da dúvida que o habita, fantasma de sua “ vaidade”, figura enigmática da relação que ela mantém com todo o mundo, com a perda de sua isenção e com sua morte. (CERTEAU, 1994, p. 61).

Uma das características anunciativas das micronarrativas em *100 histórias colhidas na rua* (1996) são as letras capitais. No conto nº 61, salta aos olhos o uso do verbo alisar em uma referência a um objeto metálico e mortal. Percebe-se a eroticidade no trato com a arma, representação do gozo fálico do garoto. O gesto de carinho do menino personifica a arma e pode ser interpretado como uma recompensa pelo gozo que esse objeto proporciona ao seu dono. A brincadeira lúdica se efetua por meio do brinquedo letal nas mãos de um menino de quatorze anos causando uma impressão flutuante na narrativa: ao mesmo tempo em que confere poeticidade à violência, espetaculariza a tragédia. No trecho “[...] Nessa noite em que a claridade da lua deixa azular até os blocos de cimento, o menino que fez catorze anos ganhou essa pistola usada” (BONASSI, 1996, p. 129), flagra-se e perscruta-se a complexidade da tragédia anunciada. Desse modo, o presente de aniversário é metáfora, posto que figura a morte.

Aos meninos são oferecidas armas de brinquedo para uma brincadeira bem popular na infância: polícia e bandido. O presente do garoto morador do cortiço, de quatorze anos, é uma arma de verdade. Inicia-se o *script* para um *bang-bang* do asfalto. Como toda criança deslumbrada com seu presente, o garoto brinca solenemente à luz da lua.

O adolescente, “lembrando da aula que acabara de receber, [...]” (BONASSI, 1996, p. 129), mostra *performance* surpreendente no clímax da micronarrativa: “[...] Faz um disparo pra cada guarda. Os dois caem duros, como num Forte Apache, só que lá longe.” (BONASSI, 1996, p. 129). A lição foi aprendida e prontamente colocada em prática. O narrador usa a expressão “Forte Apache”, evocando um vocabulário típico dos filmes de faroeste, porém, não contemporânea de um garoto do final do século XX, muito embora, sutilmente, Bonassi nos leve a perceber que para o garoto o outro no “Forte Apache” é declaradamente inimigo. O uso da expressão coloquial “caem duros”, remonta às cenas cinematográficas do velho oeste, só que agora no asfalto. Interessante observar que o “Forte Apache” é um brinquedo, provavelmente nunca tido pelo menino. Intolerância, vingança e desprezo pela vida do outro em plena fase de possíveis descobertas e anseios, dão a tônica da mininarrativa de formação da aprendizagem do adolescente.

O crime acontece em uma noite enluarada, no espaço do cortiço. Esse cenário impregna o texto de poeticidade. No céu, acima do espaço do menino, a claridade da lua, contrastando com a escuridão do ódio existente dentro do menino. Mais uma vez, a poeticidade estetiza a violência de um menino de quatorze anos: “A cascata de cortiços pisca.” (BONASSI, 1996, p. 129). O fascínio causado por esse efeito de luz produz um ambiente propício para a celebração do aniversário do garoto. Infere-se que o piscar das luzes é o sinal para que o garoto execute o seu plano. Uma arma na mão, uma ideia na cabeça. A noite azulada, luzes, o movimento dos PMs, a localização privilegiada do garoto, o estampido, a *performance* impecável: a morte dos algozes como fruto da violência lúdica. O dêitico “lá longe” corrobora para o término da brincadeira naquele momento. Nas palavras do amigo: “Firmeza e precisão”. E assim o jovem celebra a passagem do seu aniversário.

No conto nº 61, a escrita de Bonassi exerce a função defocalizar, expor, descrever, além de explorar a imagem com firmeza. Nesse aspecto, Bonassi remete-nos ao que declara Anatol Rosenfeld em *Literatura e personagem* (2011, p. 31): “[...] no cinema e

na literatura são as imagens e as palavras que ‘fundam’ as objectividades puramente intencionais, não as personagens.”

O autor traduz a falta de experiência de um menino de quatorze anos deslumbrado com as possibilidades de uma arma. Para além das imagens, há a representação da pobreza e da violência na vida de um garoto a exacerbar agressividade juvenil. Em *Sertões e favelas no cinema contemporâneo: estética e cosmética da fome* (2007), Ivana Bentes alerta que “são muitas as estéticas da violência, com diferentes éticas e consequências: afirmativas, reativas, resistentes elas podem ser sintoma e expressão de formas de viver, valorar e pensar.” (BENTES, 2007, p. 254). De igual forma, podemos aludir à mesma significação para a micronarrativa de nº 23.

UM MANUAL DE PESSOA. Ensina o que é. Borrachinha no braço, salta a veia. Pó cozidinho na vela branca. Na hora do canto, um espeto de forte e logo a paradinha. Mas o negócio tem de encher tudo. Até o fim. Perigo é o ar. Uma bolinha transparente pode fazer “plop” no seu coração. (BONASSI, 1996, p. 53)

As letras capitais nesse miniconto de nº 23 trazem no trocadilho da palavra amor por manual referência a um jargão comum, o estabelecimento de realce do conceito que se quer: a vida da pessoa é o ensino vivo. Conforme Antonio Candido, “A construção consistiu em descobrir a expressão lapidar e ordená-la seguindo técnicas que impressionam a percepção. A mensagem inseparável do código, mas o código é a condição que assegura o seu efeito. (CANDIDO, 2011, p. 180). Sendo assim, o código marginal utilizado ensina como em um manual, a prática da rotina do consumo de drogas. Desde a preparação tão simplória repleta de diminutivos e gírias com as devidas cautelas para o pleno sucesso da operação até ao perigo do ar. A consequência é devastadora: “Uma bolinha transparente pode fazer “plop” no seu coração”. A utilização dos eufemismos como: pó cozidinho, cano, espeto de forte, bolinha transparente, plop, esconde a iminência da morte. Destaque-se a palavra “plop” metáfora para morte.

Nesse microconto não há a evidência clara da protagonização de um personagem infantojuvenil, mas há o uso insistente do diminutivo, ligado a uma pedagogia da violência por meio da criança. Observamos nessa condição, a violência do uso das drogas injetáveis, bem como a utilização do vocabulário do mundo marginal.

Há uma didática no ensino do protagonista. Em: “Ensina o que é.” há uma ironia no ensinamento, pois esse é eficaz porque se baseia no exemplo. O uso dos diminutivos leva-nos a inferir que o ensinamento configura uma micronarrativa de formação. A educação para o mundo das drogas traduz a eficácia do ensinamento em: “UM MANUAL DE PESSOA.”

Por outro lado, a micronarrativa de nº 36 é de puro lirismo em meio às micronarrativas carregadas de violência no livro *100 Histórias colhidas na rua* (1996).

O PAI ABRE A MALA DE METAL sobre a pia de cimento. Domingo desce como uma prensa de duas toneladas. O menino se espreme contra o guarda comida. O pai apanha o grifo e o ajusta no corpo da torneira. Ao menino não parece que o pai tenha feito qualquer esforço, mas num instante a torneira está sem cabeça. O pai troca a peça de borracha. Oferece a antiga ao menino. Para virar peão. O menino apanha a peça com a ponta dos dedos. Já logo a torneira está composta outra vez. A força inteligente e delicada das mãos do pai ainda é um mistério para o menino. Depois não. E depois o esquecimento. (BONASSI, 1996, p. 79)

Um menino se divertindo com o trabalho do pai, em pleno domingo, em uma aprendizagem. Para o menino é um passeio, apesar da comparação: “Domingo desce como uma prensa de duas toneladas.” Para o menino o domingo é um dia de encantamento com o pai. Para o leitor é a quebra do ciclo da violência. Uma esperança, um frescor em meio a tantas narrativas pesadas como uma prensa de duas toneladas. O lúdico ganha força por meio da figura do pai, uma dissonância na imagem paterna registrada nas micronarrativas, elencadas aqui, para estudo. Após o pequeno reparo na torneira, o pai “Oferece a borrachinha antiga ao menino. Para virar peão. O menino apanha a peça com a ponta dos dedos.” Vê-se que a micronarrativa de nº 36, mais uma vez, traz a força da aprendizagem infantil. O pai do menino é o herói. A força do pai reside em: “A força inteligente delicada das mãos do pai...” força que “ainda é um mistério para o menino.” No contraponto, o advérbio de tempo “depois” em: “Depois não. E depois o esquecimento.” traz a crueza da realidade: o desencanto do tempo. Mais uma vez a crueldade se mostra na palavra garimpada, por Bonassi, finalizando a história: “... esquecimento.”

### 3.3 O asfalto discursando as tragédias

Prosseguindo com as análises das micronarrativas em *100 histórias colhidas na rua* (1996), vejamos o conto nº 90:

A PRIMEIRA VEZ QUE EU VI um cadáver no asfalto: “As ruas são perigosas, garoto. As pessoas amanhecem mortas assim-assim. E o trânsito fica uma bosta e a gente fica enjoado.” A primeira vez que vi um cadáver no asfalto: muitos furinhos de tiros, uma caveira simbólica sobre a carcaça murchante e menos sangue que nos filmes, ventava. E eu fiquei muito impressionado que as velas não apagassem e os jornais não voassem. (BONASSI, 1996, p. 187).

À primeira vista, o conto nº 90 nos remete às histórias para assustar crianças. Porém, esta história contada por um transeunte está impregnada de didática. É pedagógica, escatológica e metafísica.

Ao falar com seu interlocutor – um garoto – o personagem traz à tona sentimentos íntimos provocados pelo asfalto perigoso. A advertência feita ao garoto pausa a narrativa e traz uma conotação pedagógica para a narrativa: Em: “as pessoas amanhecem mortas assim-assim”, o uso do verbo amanhecer estabelece uma relação paradoxal com a morte. Já o advérbio de modo “assim-assim” descreve o cotidiano da rua e a fala coloquial dos seus habitantes. “[...] assim como o retórico ‘inventam’ suas provas artificiais para sustentar um argumento (por meio de metáforas) as pessoas na rua ‘inventam’ suas formas (o cotidiano) utilizando-se de procedimentos táticos.” (CERTEAU, 1994, p. 31).

Nesse conto, o narrador descreve a sua experiência ao ver um cadáver no asfalto e detalha o acontecido. “[...] A primeira vez que vi um cadáver no asfalto: muitos furinhos de tiros, uma caveira simbólica sobre a carcaça murchante e menos sangue que nos filmes, ventava.” (BONASSI, 1996, p. 187). O corpo, ainda que morto, fala. Certeau (1994) assim postula sobre o tema:

Num exame das práticas do dia a dia que articulam essa experiência, a oposição entre “lugar” e “espaço” há de remeter, sobretudo nos relatos, a duas espécies de determinações: uma, por objetos que seriam no fim das contas reduzíveis ao estar aí de um morto, lei de um “lugar” (da pedra ao cadáver, um corpo inerte parece sempre, no Ocidente, fundar um lugar e dele fazer a figura de um túmulo); a outra, por operações que, atribuídas a uma pedra, a uma árvore ou a um *ser humano*, especificam “espaços” pelas ações de sujeitos históricos (parece que um movimento sempre condiciona a produção de um espaço e o associa a uma história). (CERTEAU, 1994, p. 203).

O espaço ganha grande representatividade na escritura de Bonassi, como observamos em: “[...] E o trânsito fica uma bosta e a gente fica enjoado.” (BONASSI, 1996, p. 187). As repercussões da morte no asfalto alteram a vida da cidade e de seus habitantes. É nauseante, mas como se quisesse diminuir o impacto dessa sensação, a natureza é evocada pelo autor: “[...] ventava. E eu fiquei muito impressionado que as velas não apagassem e os jornais não voassem.” (BONASSI, 2002, p. 187). Nesse trecho, há um estímulo aos sentimentos e direcionamento transcendental na observação de que mesmo em meio ao fenômeno da natureza – vento, os objetos – velas e jornais não sofreram alteração pela sua ação. Há uma reflexão que nos conduz para um clímax metafísico: “O homem ama a companhia, mesmo que seja apenas de uma vela que queima.”<sup>23</sup>

Assim, o movimento do vento confere ao asfalto impressões significativas e metafísicas, pois age como efeito sonoro e nebuloso frente à presença da morte. A menção de que há menos sangue do que nos filmes evoca lucidez, visto que a morte está além das aparências. A morte não necessita de muito para ser, assim como a escrita sucinta e impactante de Bonassi, em *100 histórias colhidas na rua* (1996): o menos pode ser muito.

A ficção sobre a realidade da rua evoca a arte cinematográfica da dura realidade cidadina que a exacerba em cenas chocantes, de forma que a não abundância do sangue no asfalto não diminui a periculosidade das ruas. Sobre o texto bonassiano, Denser (2005) afirma que “se por um lado o texto humaniza-se pela via das associações decorrentes da contiguidade vocabular somada à sonoridade poética, por outro, cumpre

---

<sup>23</sup> Georg Christoph Lichtenberg, físico e escritor alemão.

pragmaticamente seu objetivo que é descrever a grande cidade em sua vertiginosa variedade.” (DENSER, 200, p. 16).

A palavra carcaça, sinônimo de corpo nesse contexto, confere uma animalização para o transeunte que ali jaz. O uso do disfemismo em “carcaça murchante” intensifica o pouco caso para com o indivíduo que acaba de falecer. A carcaça, embora sólida, é murchante: um claro paradoxo.

Para Barthes (2003), a violência sempre parte de um lugar seguro e seu valor é superior e dos mais bem codificados. A partir dessa reflexão, constatamos que a violência angustiante do dia a dia das nossas ruas se faz muito presente na narrativa contemporânea e de estética reveladora de Bonassi. De acordo com Jaime Ginzburg no artigo *O narrador na literatura brasileira contemporânea* (2012): “[...] o ato de narrar não morreu, nem recuou diante das catástrofes históricas. Ele foi reconstruído, de modo que a linguagem se estabeleça como força de mudança, a negatividade se manifeste, e que as ausências, as ruínas, os mortos e as dores possam nos observar e falar.” (GINSBURG, 2012, p. 219).

Não é de surpreender a relação intrínseca entre a dor física, emocional e a linguagem; a melancolia e a morte; a constante tensão dos acontecimentos contraditórios. E de forma acentuada, a ausência das possibilidades para os personagens da ficção bonassiana. Sobretudo, percebemos que Bonassi é um escritor constrangido pela realidade do *topos* brasileiro.

### **3.4 O desconcertante fim da violência pela violência**

O conto nº 95 traz – mais uma vez – o tema morte nas ruas e aborda a violência dos homicídios e dos suicídios. A progenitora é a protagonista. O crepúsculo vespertino com seus últimos raios camufla a morbidez do momento.

O SOL BATENDO ENVIESADO esconde toda a porcaria que passa boiando. A mãe e os três meninos pretos de sombra espichados de uma margem à outra. Escolhe o trecho do paredão da Usina de Compostagem,

onde ninguém pode olhar. Joga o primeiro. Morre de pena: bate a cabecinha com força em uma manilha antes de afundar. Já nos outros usa mais força e acerta direto na correnteza. Na sua vez, ouve passar uma carreta, mas podia ser já o ronco do rio entrando pelos seus ouvidos. Depois o escuro, depois nada. (BONASSI, 1996, p. 197).

A experiência da estética da violência instiga a reflexão. As crianças descritas e a mãe estão de antemão na penumbra. São sombras espichadas, ganhando projeção na antecâmara da morte, porém, a mãe não quer espetáculo.

Ao perfazer em nossa via de pesquisa a análise da temática da violência contra a criança em Bonassi, este miniconto endossa a realidade social desconcertante. O período do acontecido carrega na carga semântica do crepúsculo vespertino e revela todo o sentido figurado da decadência da família: “sol enviesado”, “esconde”, “pretos de sombra”, “onde ninguém pode olhar”, “escuro”, “nada”, “espichados de uma margem à outra”. A melancolia do trágico. O momento do assassinato da primeira criança é contrastante com o desejo de morte da mãe: “morre de pena: bate a cabecinha com força em uma manilha antes de afundar.” Dó e desespero são os sentimentos que a motivam a melhorar a *performance* no segundo e terceiro assassinato. Nesse conto, Bonassi evoca uma das figuras femininas mais perturbadoras da dramaturgia universal: Medeia. Seria uma tragédia grega contemporânea? A mulher com a triste certeza do nada, carrega em si a tragédia. Tem o poder de tirar a vida. Primeiro da prole, depois a sua – resultado de uma intermitente agonia de não ser pra si, nem para os outros. “Depois o escuro, depois nada”, fecha a narrativa soturna de Bonassi. De forma lúgubre, reporta-nos ao registro de um diálogo em que o amigo de Kafka perguntava se haveria esperança, ao que Kafka responde: “[...] há esperança suficiente, esperança infinita – mas não para nós.”<sup>24</sup> Frente ao abismo, a mãe “escolhe o trecho do paredão da Usina de compostagem, onde ninguém pode olhar.” A mulher vai na contramão do que postulou G. K. Chesterton: “Quando estamos na beira do abismo, a única maneira de progredir é retroceder.” O corolário da violência se configura nas mortes daqueles

---

<sup>24</sup> Os castelos de Kafka. In: *O povo online*. Vida & Arte. Publicado em 03 março 2013. Disponível em: <<http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2013/07/03/noticiasjornalvidaearte,3084997/os-castelos-de-kafka.shtml>>. Acesso em: 14 out. 2016.

seres das sombras, anônimos. Sendo assim, como bem observa Jurandir Costa Freire<sup>25</sup> citando René Girard: “O sacrifício é apenas uma violência que se soma a outras violências. Mas é a última violência, a última palavra da violência.”

No conto nº 89, “SETE CRIANÇAS MORADORAS da favela Zaki Narchi (Zona Norte), foram internadas após comerem doces (sonhos) estragados.” (BONASSI, 1996, p.185). Ao apropriar-se da palavra sonho nos sentidos denotativo e conotativo, Bonassi utiliza o que Wolfgang Iser, em *O jogo do texto* (2002), nomeia de “significante fraturado, que perde sua função designante de modo a poder ser usado figurativamente, por efeito da indicação ficcional de texto, segundo a qual o que é dito há de ser tomado como se pretendesse o que disse.” (ISER, 2002, p. 110). Destarte, enfatiza o modo operacional do autor que interage com o leitor.

Assim o significante fraturado – simultaneamente denotativo e figurativo – invoca alguma coisa que não é pré-dada pelo texto, mas engendrado por ele, que habilita o leitor a dotá-lo de uma forma tangível. Assim o movimento do jogo converte o significante figurado em uma matriz para duplo significado, que se manifesta no análogo como interpenetração mútua das funções denotativa e figurativa. Em termos do texto, o análogo é um “suplemento”; em termos do receptor, é a pauta que o habilita a conceber o que o texto esboça. Mas, no momento em que isso se torna concebível, o receptor tenta atribuir significação ao “suplemento” e todas as vezes que isso suceda o texto é traduzido nos termos à disposição do leitor individual, que encerra o jogo do significante fraturado ao bloqueá-lo com um significado. (ISER, 2002, p. 110-111).

Apreende-se do exposto acima que o jogo das palavras provoca o leitor/receptor, conduzindo-o à percepção da sutileza empreendida na narração ao ressaltar a riqueza semântica na qual a palavra “sonho” constitui-se o cerne do texto. A força do texto na metáfora implícita (sonhos estragados) que insinua um segundo significado além do literal contrasta com o pragmatismo em que é veiculada a notícia. Interessante é perceber como Bonassi se expressa: “bom mesmo é cutucar e desacomodar, pedir a

---

<sup>25</sup> Violência e psicanálise. In: *Passeidireto*. Psicologia. Disponível em: <<https://www.passeidireto.com/arquivo/22296333/jurandir-f-costa---violencia-e-psicanalise/2>>. Acesso em: 14 out. 2016.

participação do leitor para que ele descubra aquilo que mora além do que está escrito. É como se quisesse constantemente dizer que as coisas não são como parecem ser.”<sup>26</sup>

Prosseguindo em nossa análise, ao numerar as crianças – sete – o autor estabelece uma quantidade sugestiva do ponto de vista místico. Estaria Fernando Bonassi utilizando um número místico a fim de evocar a ambiguidade que esse número carrega em si, já que representa a perfeição e a ansiedade frente ao desconhecido? Em “as crianças foram internadas”, é apresentada a solução para o ocorrido. Elas não correm riscos. E os riscos que correram ao comerem os sonhos estragados?

Na verdade, o efeito global do texto é o tom dominante da metáfora contida na palavra sonhos. As crianças receberam sonhos (alimentos estragados), o doce do sonho estragado carrega em si o mal estar advindo de um adulto sem cuidados, metaforiza a vida que entregou os restos para sete crianças. Na especificação do espaço de conflito, “favela *Zaki Narchi* (Zona Norte)”, Bonassi aponta para a classe social das crianças. Logo, traduz a violência da vulnerabilidade destas crianças que ganharam sonhos estragados do dono de uma lanchonete, ainda não identificado.

O conto nº 89 remete-nos à notícia de um telejornal. É curto, incisivo, e conclusivo, pois retrata de forma fidedigna o mundo real: “[...] As crianças foram internadas no pronto-socorro de Santana e não correm riscos”. (BONASSI, 1996, p. 185). Quer dizer, elas foram intoxicadas por um desconhecido, mas estão bem: “não correm riscos”, simples assim, mas ironicamente alienante. Infere-se desse discurso do cotidiano a omissão, por parte do veículo comunicador, do contexto de sete crianças faveladas: uma simples nota no noticiário. Presume-se da narratividade do autor o possível imbricamento dos signos semióticos: literatura e telejornal. Em entrevista, o escritor comentou essa possibilidade da escrita contemporânea: “Roteiro e livro têm naturezas diferentes, mas brincar com as conexões entre as suas linguagens específicas, é parte do meu prazer e interesse estético desde sempre.” (BONASSI, 2015, p. 7).<sup>27</sup> Portanto, uma das características da escrita de Bonassi é a versatilidade para transitar e lograr êxito na simbiose das linguagens disponíveis. Fernando Bonassi, ao trabalhar de maneira sintética, mostra a força de seu texto:

<sup>26</sup> Prefácio do livro *Qualquer coisa* de Fernando Bonassi, 2014. Páginas sem numeração.

<sup>27</sup> BONASSI, Fernando. 2015. Entrevista concedida a Luiz Rebinski e Marcio Renato dos Santos, Jornal da Biblioteca Pública do Paraná.

[...] e faz tudo isso com a potência de quem, em uma luta, quer dar o soco do nocaute. Atento aos detalhes, esse paulistano do bairro da Mooca amplia cada elemento da história que está contando e do mundo que está vendo: torna grande o que era pequeno, conta mais quanto menos escreve. Parece complicado, e é mesmo. O processo para um autor chegar aonde ele chega envolve horas e horas de cortes e revisões, uma trabalhadeira de enxugar, limar, ajeitar até a história ficar no osso puro – atitude que representa o pesadelo de dez entre dez escritores. (MOSCOVICH, 2014).<sup>28</sup>

De fato, a escrita sintética de Bonassi revela a abrangência da ironia, visto que propicia o desconcerto frente à narrativa através da relação intrínseca entre o texto conciso e a realidade seca e desconfortante das crianças atingidas. De forma documental, Bonassi retrata o alheamento frente a mais um fato cotidiano. Aconteceu, noticiou-se, passou. Em meio ao acontecido, a vida de todos segue seu roteiro, afinal, não há mais riscos para as crianças. A dose de tragédia diária até que não foi tão acentuada e chocante. O uso polissêmico da palavra sonho revela a ironia do autor e reflete a contemporaneidade imersa na estética da violência e da alienação, e isso não pode passar incólume.

Os seres marginalizados recebem da escritura de Bonassi a interpretação autêntica do real. Vejamos o conto nº 77:

QUANDO OUVIA CHAMAR EXCEPCIONAL, a ideia que eu tinha era de uma pessoa bem diferente, mas bem diferente de um jeito bom. Pois eu digo pro senhor que não. E lhe digo mais, lhe digo que o excepcional é a pessoa retardada. Olhe que esse não é um mundo prum retardado... Quando é criança ainda tem o amparo no gracejo dos outros, que é pouco e estranhado, mas é. Só que com os cinquenta que é o que o menino tinha... Duro criar filho a vida inteira sem sossego na velhice. Com irmão não conta. Porque era assim uma criança até hoje cedo, de limpeza da bunda até comida na boca. Eu com oitenta e dois se imagine. Essa perna que eu não tenho foi no tétano de 35. Viúvo desde o ano 67. Já vai longe, se vê. Soube ontem que a diabete me leva antes do Natal. Matei mesmo. Pedrada daquela nem sentiu. Digo pro senhor: se ninguém quer ficar com ele, levo comigo. (BONASSI, 1996, p. 162, 163).

---

<sup>28</sup> Cíntia Moscovich. Prefácio do livro *Qualquer coisa* de Fernando Bonassi, 2014. Páginas sem numeração.

A narrativa ininterrupta, cadenciada pelo ritmo de um depoimento carregado de um pai octogenário, diabético, sem a perna devido a um tétano, com um filho excepcional de 50 anos de idade evidencia sua diegese em uma estética de linguajar coloquial expresso em: “prum”, “pro”, “bunda”. Bonassi, em sua abordagem poética, expõe o drama de um pai idoso e um filho retardado e sua dificuldade em equacionar o problema do filho de cinquenta anos, com mentalidade infantil, frente à iminência da sua morte. A morte do filho configura-se como o meio que assegura ao pai a solução definitiva para seu filho. Mais uma vez, Tântatos apresenta-se como o definidor de destinos e a forma mais plausível e sensata para o dilema da história de duas vidas: a do filho, menino de 50 anos, e a do pai de 82 anos. O tempo escasso do pai que pode morrer antes do Natal sinaliza a fatídica solução: o assassinato do filho com uma pedrada, configurando-se, estranhamente, como um gesto máximo de amor do pai para com o filho.

Na diegese, a escritura de Fernando Bonassi acentua as digressões, pois essas são as estratégias para jogo textual: interatividade por meio de uma estetização em movimento, produzindo um discurso vivaz e singular a fim de justificar o injustificável. Os trechos: “Matei mesmo” e “pois eu digo pro senhor que não. E lhe digo mais, lhe digo que o excepcional é a pessoa retardada.” (BONASSI, 1996, p. 161), revelam que as digressões efetuadas pelo pai do menino de 50 anos de idade acentuam a relevância tópica, porque possuem um enfoque interacional a fim de produzir o efeito de sentido pretendido, ou seja, o assassinato foi por motivo justo. O autor lança mão da digressão lógico experiencial estrategicamente. Maria Lúcia da Cunha V. de Oliveira Andrade em *A digressão como estratégia e discursiva na produção de textos orais e escritos: Fala e escrita em questão* (2000) afirma que:

[...] estratégia com o intuito de converter o “excesso” em algo que parece aflorar da ocasião (elemento do contexto situacional) ou da necessidade (reforçar um argumento, ilustrar ou preparar uma prova, esclarecer um enunciado, entre outros), transformando-se em uma possibilidade para fazer emergir algo que estava latente naquele ponto da atividade discursiva. (ANDRADE, 2002, p. 127).

Em: “Digo pro senhor: se ninguém quer ficar com ele, levo comigo.” (BONASSI, 1996, p. 162, 163), vê-se a interação final com seu interlocutor.

Entre tantos motivos relevantes, é importante considerar que na narrativa de Bonassi, as crianças são figuradas de forma virtual, do latim: *cirtualis; virtus, utis*, conforme o dicionário Houaiss: teórico, sem consequência real, cuja existência ocorre em teoria. Conforme Souza (2015, p. 79), “A infância funciona então como força semântica e fonte de experiência discursiva, permitindo ao escritor denunciar a falência de uma ordem sociopolítica inapta a cuidar de cidadãos carentes.”

Passemos para o conto nº 81:

UM DIA AQUI, OUTRO ALI. O ponto que se dá, o pouso que se tem. Não era um serviço de escolher. Ia o que ia. Se não sabia nada, pegava desacordado, que morrer dormindo todo mundo merece e pouca gente consegue. Mas acontecia de saber alguma coisa que podia mudar esse jeito. O da menina de três anos, por exemplo... O que se faz em uma menina de três anos é o que a gente pensa e não acha! Ou não. Deu um tiro em cada olho, com o homem esperando um tempo de marra direto no buraco da bala – mais pelo que aqueles olhos tinham visto fazer. Fechou por quinhentos, mas teria feito de graça. (BONASSI, 1996, p. 169).

Nesse conto, há um homem em trânsito, o narrador observador considera seu espaço: “UM DIA AQUI, OUTRO ALI. O pouso que se dá, o pouso que se tem. Não era serviço de escolher.” (BONASSI, 1996, p. 169). O homem tem seu jeito de trabalhar ao reportar o caso: “O da menina de três anos, por exemplo... O que se faz em uma menina de três anos é o que a gente pensa e não acha! Ou não.” (BONASSI, 1996, p. 169). Observa-se que não é uma interrogativa, porém, o questionamento salta aos olhos. O que fazer a uma criança de 3 anos? A resposta expressa a estética do abjeto: “Deu um tiro em cada olho, com o homem esperando um tempo de marra direto no buraco da bala – mais pelo que aqueles olhos tinham visto fazer. Fechou por quinhentos, mas teria feito de graça.” (BONASSI, 1996, p. 169) A criança como um ser virtual, genérico, foi mercantilizada por quinhentos reais, mas teria sido morta de graça. Infere-se do trecho: “mas teria feito de graça”, a nulidade dada à criança. Porém, os olhos de uma criança de 3 anos viram o que não deveriam ver e por isso foram cerrados para sempre.

Em uma narrativa abjeta da morte, em que a infância é punida por sua natural curiosidade, a não consciência do adulto assassino sobre a condição humana da inocência do olhar da criança, configura a bestialidade do matador encomendado. A ausência da fala do sujeito infantojuvenil encapsula a variável da limitação de conhecimento: “Num extremo, uma narrativa pode focalizar a história através de uma perspectiva muito limitada – a perspectiva de “um olho câmera” ou de uma “mosca na parede” – relatando as ações sem nos dar acesso aos pensamentos do personagem.” (CULLER, 1999, p. 91).

Chama a atenção o uso do verbo fechar e sua duplidade: eufemismo (morte) e denotação (fechou o negócio). Cabe observar ainda que em “teria feito de graça”, o autor endossa a disponibilidade do personagem em executar uma criança de 3 anos, em uma clara evidência de insensibilidade e de miséria psicológica.

No conto nº 45, Bonassi nos apresenta o *homo demens* da loucura:

CONSTITUI OBJETO deste processo a contravenção do artigo 365 do Código Penal. J.B.F. assistiu à inumação do cadáver da menor Edith, de seis para sete anos de idade, e no dia imediato ao em que isto se deu, foi ao cemitério, violou a carreira, quebrou o cadeado, rasgou a calça da criança, suspendeu-lhe as vestes e deflorou-a. Tudo isto está provado nos autos de modo insofismável, e deles consta o auto do corpo de delito do pequeno cadáver, em que os peritos puderam verificar defloração recente produzido pela penetração na vagina de um corpo sólido, cujo diâmetro não excederia provavelmente ao dedo mínimo de adulto. O autor de semelhante torpeza que aberra de todo e qualquer sentimento de piedade cristã, é um degenerado, diz justiça de Poços de Caldas, que deve ser recolhido a uma colônia de alienados. (BONASSI, 1996, p. 97).

Ao iniciar a narrativa com linguagem jurídica, o autor expõe uma contravenção do Estado. Apresenta um problema a ser pensado: a delicada situação de um alienado, um inimputável. Demonstra um estado de exceção, já que traduz o limite do agir humano. Conforme Agamben (2007, p. 90), “nós já encontramos uma esfera-limite do agir humano que se mantém unicamente em uma relação de exceção. Esta esfera da decisão soberana, que suspende a lei no estado de exceção e assim implica nele a vida nua.” (AGAMBEN, 2007, p. 90). A contravenção do Estado é a violação do artigo 365 do

Código Penal, o qual confere ao réu amplo direito de defesa, citação em tempo hábil. Porém, esse direito não foi concedido ao degenerado, e a não concessão foi contestada. Embora JBF tenha cometido crime hediondo, o estupro de um cadáver de sete anos, ele foi condenado à margem da lei.

J.B.F foi o responsável pelo ato *demens*, após assistir à inumação da garotinha, “o cadáver da menor Edith, de seis para sete anos foi violado.” A narrativa é marcada pela linguagem jurídica e pela ironia, o que evidencia o hibridismo característico da narrativa contemporânea. Em sua escritura Bonassi explora o que preconiza Vera Lúcia Follain de Figueiredo sobre a escrita contemporânea em *Os Crimes do Texto* (2003): “De um lado, utiliza esquemas de composição compatíveis com o gosto mais popular, de outro, elabora o desenredo e esconde outros códigos – filosófico, cultural, semiótico.” (FIGUEIREDO, 2003, p. 89).

No conto nº 45, o código penal, formalidade e informalidade se mesclam. O uso dos verbos de ação – foi, violou, quebrou, rasgou e deflorou – dinamizam a narrativa e evidenciam a força da gradação na semântica do texto, traduzindo a avidez do ato necrófilo. Porém, as palavras deflorar e defloramento eufemizam a palavra estupro. Evidencia-se assim, a poética do abjeto na qual a crueldade insana foi minimizada. Apesar da perversão de JBF, o leitor se vê em situação de reflexão devido ao processo apresentado. Isso causa certa estranheza ao leitor porque dele é exigida a leitura de pormenores da narrativa. Silviano Santiago em sua obra *Nas Malhas da letra: ensaios* (2000) tece considerações sobre o narrador pós-moderno:

O narrador se subtrai da ação narrada e, ao fazê-lo, cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido da palavra. Subtraindo-se à ação marcada pelo conto, o narrador identifica-se com um segundo observador – o leitor. Ambos se encontram privados da exposição da própria experiência na ficção, e são observadores atentos da experiência alheia. *Na pobreza da experiência* de ambos se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna; narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz, etc. (SANTIAGO, 2000, p. 51).

Assim sendo, frente ao imbróglio da narrativa abjeta e provocativa, narrador e leitor assistem às experiências alheias, seduzidos pelas imagens da narrativa.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Analizamos o livro *100 Histórias colhidas na rua* (1996), de Fernando Bonassi, escritor contemporâneo, midiático, versátil. Através das micronarrativas, o percurso desta análise literária contemplou uma escritura efetiva no registro dos fatos cotidianos de sujeitos habitantes dos grandes centros urbanos. O narrador das cidades, com seu “olhar-câmera”, foca vivências cruéis, busca planos de narrativas que expressem de forma sucinta a sua ficção. Expõe com propriedade sua poética na qual figura a violência como estética.

A problemática do colapso da infância na contemporaneidade motivou nosso estudo. Procuramos analisar a narrativa de Fernando Bonassi e a ênfase dada à criança e ao adolescente nas micronarrativas. Analizamos as situações extremas nas quais esses sujeitos foram evidenciados. Fernando Bonassi considera as crianças e adolescentes como protagonistas de suas histórias cruas. Sendo assim, melhor compreensão da narrativa fez-se necessário um olhar sobre esses sujeitos, visto que a infância e adolescência constituem desafios em todos os aspectos, e na literatura o mesmo se efetua. Verificamos que a narrativa de Bonassi retrata o colapso das relações interpessoais entre adultos e crianças na contemporaneidade. Atualmente, há uma profusão de ideias em que o universo relativista predomina. Dessa forma, a escrita de denúncia requer coragem e desprendimento.

Vários autores de diferentes áreas como literatura, filosofia, psicologia entre outras, forneceram as formulações teóricas imprescindíveis para a compreensão do trajeto das crianças e dos adolescentes ao longo da história. Observamos que a contemporaneidade não trouxe a pretendida melhora no ser, agir e viver de adolescentes e adultos. A narrativa de Fernando Bonassi constata esse cenário de realismo concreto. Forma e conteúdo constituem a ambição de escrita para o autor, a busca pela palavra exata, encaixe perfeito para impregnar o leitor da realidade que o cerca. Assim, duas realidades se fundem no texto bonassiano: o que vemos e o que não vemos. Para o autor, o minicismo instiga a reflexão sobre o drama dos personagens. Em sua micronarrativas, circunscritas pela tendência contemporânea, percebemos a narratividade, a brevidade, a intertextualidade, a transficcionalidade – características dos contos mínimos. O autor trabalha o sentido da experiência humana através de uma escrita tomada de tensões e dilemas humanos.

Não há antropônimos na obra elencada para o estudo, com exceção do antropônimo Naldinho, representação da resistência às avessas, uma identidade social marginal e marginalizada em um mundo movido pelas intolerâncias e contradições. A estratégia de não nominação dos personagens evidencia sujeitos imersos em um ambiente contemporâneo permeado por tensões. Esses estigmatizados, virtuais, genéricos são partícipes de mais um tipo de violência: o silêncio, que é constituidor da marca de crueldade, evidência da poética do abjeto.

As temáticas colhidas no asfalto abarcam a prostituição infantil, pedofilia, incesto, aborto, tânatos em tipos diferenciados, eros e desalojamento. Todas essas vivências são protagonizadas por crianças e adolescentes.

Percebemos que o estilo irônico de Fernando Bonassi marca as alternâncias de narrativas que impactam o leitor, levando-o a refletir sobre sua própria condição humana exposta a partir da vida nua. A presença da ironia dá-se nas contradições dos seres cuidadores dessas crianças e adolescentes.

Considerável é observar a sigética permeando toda a escritura de Bonassi em *100 Histórias colhidas na rua* (1996). A retórica do silêncio dos protagonistas permeia a narrativa do escritor se constituindo objeto de estudo instigante para estudos mais apurados.

Como explanado, o colapso da infância na contemporaneidade repercute em toda a obra e afeta em cheio toda a sociedade. Fernando Bonassi opta pela estética da violência que é exposta de variadas formas através de uma narrativa congruente à maneira que essa violência se efetua nas ruas.

Em sua verve literária Bonassi evidencia ousadia na escolha de temáticas impactantes. O estilo versátil, primoroso, despudorado, atento às formas diferenciadas para uma narrativa contundente, mínima, mas abrangente, ainda que cruel, permite ao leitor emoções variadas e imersão no mundo de crianças e adolescentes, seres que orbitam o universo de todos.

Bonassi é um autor dotado de competência para traduzir o incômodo causado pela crueldade de uma sociedade anaxiológica, onde adolescentes e crianças em situações extremas de violência são as principais vítimas. Através da sua escrita, ele denuncia essa condição e a necessidade de dar voz a esses sujeitos.

Espero que este trabalho contribua de alguma forma para instigar mais abordagens a respeito do olhar da literatura sobre crianças e adolescentes. Afinal, como postulou George Eliot, “Quem poderá dizer do efeito de uma escrita?”

## REFERÊNCIAS

### Bibliografia do autor

BONASSI, Fernando. *Subúrbio*. São Paulo: Scritta, 1994.

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

BONASSI, Fernando. *A incrível história de Naldinho, um bandidão ou um anjinho?* São Paulo: Ed. Geração, 2001.

BONASSI, Fernando. *São Paulo/Brasil*. São Paulo: Ed. Dimensão, 2002.

BONASSI, Fernando. *O pequeno fascista*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BONASSI, Fernando. *Qualquer coisa*. São Paulo: FTD, 2014.

### Referência sobre o autor

BONASSI, Fernando. Entrevista. *Revista literária*. Disponível em <<http://www.revistaliteraria.com/destaque/bonassi.htm>>. Acesso em: 23 fev. 2016.

BONASSI, Fernando. *Entrevista: Fernando Bonassi*. [S.l.]: Blog da Beleza, maio 2008. Entrevista concedida a Rinaldo Fernandes. Disponível em: <[http://rinaldofernandes.blog.uol.com.br/arch2008-05-18\\_2008-05-24.html](http://rinaldofernandes.blog.uol.com.br/arch2008-05-18_2008-05-24.html)>. Acesso em: 23 fev. 2016.

COUTO, Rita. Algumas marcas do pós-modernismo na obra *Passaporte*. In: SILVA, Maurício; COUTO, Rita (orgs). *Fernando Bonassi: um escritor múltiplo*. São Paulo: Editora Terracota, 2014. p. 67-76.

ENTREVISTA. *A poética do abjeto: um diálogo entre Fernando Bonassi e Manuel da Costa Pinto* (conversa originalmente gravada e transcrita entre o crítico literário Manuel Costa Pinto e o escritor Fernando Bonassi, em outubro de 2010). In: SILVA, Maurício; COUTO, Rita (orgs). *Fernando Bonassi: um escritor múltiplo*. São Paulo: Editora Terracota, 2014. p. 13-53.

MORELLI, Edner; SANTOS, Iara. Literatura brasileira e contemporaneidade: o pós-modernismo literário em *Subúrbio*. In: SILVA, Maurício; COUTO, Rita (orgs). *Fernando Bonassi: um escritor múltiplo*. São Paulo: Editora Terracota, 2014. p. 103-118.

REBINSKI, Luiz; SANTOS, Marcio Renato dos. Um romance de geração. In: *Cândido*. Jornal da Biblioteca Pública do Paraná, nº 53, dez. 2015. Disponível

em:<<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=1009>>. Acesso em: 23 fev. 2016.

ROSA, Joel. A violência grotesca nas (micro) crônicas de o amor em chamas (pânico, horror & morte). In: SILVA, Maurício; COUTO, Rita (orgs). *Fernando Bonassi: um escritor múltiplo*. São Paulo: Editora Terracota, 2014. p.89-102.

SILVA, Maurício. A narrativa minimalista de Fernando Bonassi. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 28, p. 47-58, 2006. Disponível em:<<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2095>>. Acesso em: 23 fev. 2016.

SILVA, Maurício. Histórias de rua ou sexo e violência: o realismo suburbano de Fernando Bonassi. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 15, p.98-104, jan.-jun. de 2007. Disponível em:<<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1388>>. Acesso em: 19 ago. 2016.

SILVA, MAURÍCIO. Histórias de rua, ou sexo e violência: o realismo suburbano. In: SILVA, Maurício; COUTO, Rita (orgs). *Fernando Bonassi: um escritor múltiplo*. São Paulo: Editora Terracota, 2014. p. 77-87.

## Referência geral

ABRAMOVICH, Fanny (Org). *O sadismo de nossa infância*. São Paulo: Summus, 1981.

ABRAMOVICH, Fanny (Org). *O mito da infância feliz: antologia*. São Paulo: Summus, 1983.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da Prosa*. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*. O poder soberano e a vida nua. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

ALMEIDA, Maria da Graça Blaya (org). *A violência na sociedade contemporânea*. Porto Alegre: Ed. PUCRS, 2010.

ÁLVARES, Cristina. Quatro dimensões do microconto como mutação do conto: brevidade, narratividade, intertextualidade, transficcionalidade. *Guavira Letras*, Minho, n. 15, ago.-dez. 2012. Disponível em <<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/27342/1/guavira15.pdf>>. Acesso em: 25 ago. 2016.

AMORA, Antonio Soares. *Introdução à teoria da literatura*. Cultrix: São Paulo, 1992.

AMORIM, Wellington Lima. *A arte de flunar*. Disponível em: <<http://filosofiacienciaevida.uol.com.br/ESFI/Edicoes/75/artigo271802-1.asp>>. Acesso em: 25 ago. 2016.

ANDRADE, Maria Lúcia da Cunha V. de Oliveira. A digressão como estratégia e discursiva na produção de textos orais e escritos. Fala e escrita em questão. Dino Preti(Org.). São Paulo, Humanitas/FFLCH/USP, 2000, 258 p.(Projetos Paralelos-NURC/SP- NÚCLEO USP).

ARIÈS, Philippe. *A história social da criança e da família*. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2006.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2.ed.São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAKHTIN, Mikhail; VOLOSHINOV, Valentin N. *Discurso na vida e na arte: sobre poética sociológica*. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza a partir da tradução de R. Titunik (Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics) publicada em V.N. Voloshinov, *Freudism*, New York. Academic Press, 1976.

Disponível em: <<http://www.uesb.br/ppgcel/Discurso-Na-Vida-Discurso-Na-Arte.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARROS, Manoel de. *Infância: memórias inventadas*. São Paulo: Ática, 1998.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BATALHA, Maria Cristina. *O grotesco entre o informe e o disforme, um possível sentido*. Itinerários, Araraquara, n. 27, p.183-192, jul./dez. 2008.

Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/1134/922>>. Acesso em 10 fev. 2016.

BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal*. Campinas: Papyrus, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BENTES, Ivana. *Sertões e favelas no cinema contemporâneo: estética e cosmética da fome*. *Alceu*, Rio de Janeiro, v.8, n.15, p. 242 a 255, jul./dez. 2007. Disponível em: <<http://revistaalceu.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from%5Finfo%5Findex=25&infolid=282&sid=27>>. Acesso em: 25 maio 2016.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Orgs). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3 ed. Maringá (PR): Eduem, 2009.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. Companhia da Letras, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1967.

CANDIDO, Antonio. ET AL. *A Personagem de ficção*. 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CANDIDO, Antonio. *A Educação pela noite e outros Ensaio*s, São Paulo: Ática, 1989. (Disponível em: <file:///F:/Literatura%20ditadura%20militar/antoniocandido-a-educacao-pela-noite-pdf>) cap. 12, s. 199-215.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*, 5ª edição. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2011.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

COIMBRA, Cecília; BOCCO, Fernanda; NASCIMENTO, Maria Lívia do. Subvertendo o conceito de adolescência. In: *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, Rio de Janeiro, v. 57, n. 1, p.2-11, 2005. Disponível em: <<http://seer.psicologia.ufrj.br/index.php/abp/article/view/6/9>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

CORTÁZAR, Júlio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 7ª ed. São Paulo: Global, 2004.

COUTINHO, Carlos Antônio de Sousa. A liberdade humana e o problema do mal: o pensamento trágico de Dostoiévski. *SapereAude*, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 755-770, jul./dez. 2015. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/viewFile/10977/pdf6>>. Acesso em: 20 set. 2016.

COUTO, Cleber. Pedofilia no Estatuto da Criança e Adolescente: art. 241-E e sua interpretação constitucional. *Jusbrasil*, 2015. Disponível em: <<https://professorclebercoutho.jusbrasil.com.br/artigos/211483569/pedofilia-no-estatuto->

[da-crianca-e-adolescente-art-241-e-e-sua-interpretacao-constitucional](#)>. Acesso em: 20 set. 2016.

CRUZ, Adélcio de Souza. *Narrativas contemporâneas da violência: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz*. Dissertação. 238 f. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2009. Disponível em: <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-7V3GHU/tese\\_adlcio\\_de\\_souza\\_cruz.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-7V3GHU/tese_adlcio_de_souza_cruz.pdf?sequence=1)>. Acesso em 16 fev. 2016.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Editoração, tradução do prefácio e versão para eBook: eBooks Brasil, 2003. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf>>. Acesso em: 18 mar. 2016.

DENSER, Márcia. Poéticas urbanas brasileiras: novas subjetividades e cultura de mercado. In: *Revista D'Art 12*. São Paulo, Centro Cultural São Paulo, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 2001.

DIAS, Raquel Medina. A irrupção do contemporâneo em violência e paixão, de Fernando Bonassi, 14/05/2013 undefined f. Mestrado em Letras Instituição de Ensino: Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas Biblioteca Depositária: undefined.

DOSTOIEVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamazov*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

DUTRA, Robson Lacerda. A literatura fantástica e a reinvenção do mundo. *Revista Letras e Letras*, Uberlândia, v. 28, n. 2, mar. 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/25890/14243>>. Acesso em: 01 fev. 2016.

ELLIOT, T. S. *Ensaio*. São Paulo: Ed. Art, 1989.

EPHRATT, Michael. The functions of silence. *Journal of Pragmatics*, n. 40, Haifa, Israel, 2008. p. 1909-1978.

ESPINHEIRA FILHO, Ruy. *Tumulto de amor e outros tumultos: criação e arte em Mário Andrade*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2001.

FERNANDES, Gisèle Manganelli. O pós-modernismo. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Orgs.) *Teoria Literária*. Abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 301-315.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os Crimes do Texto*. Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FOCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá, PR: UEM, 2009. p. 33-58.

FREUD, Sigmund. (1930). *Obras Psicológicas completas da ed. Standard brasileira*. O mal-estar na civilização. Rio de Janeiro: Imago Editora.

FREUD, Sigmund. (1905). Três ensaios sobre a Teoria da sexualidade. In: *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v.7. Rio de Janeiro: Imago, 1972, p.123-237. Originalmente publicado em 1905.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ed. Ática, 2002.

GASSET, José Ortega Y. *A rebelião das massas*. São Paulo: Ed. M. Fontes, 1987.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GINZBURG, Jaime. *O narrador na literatura brasileira contemporânea*. *Tintas*. *Quadernidiletteratureiberiche e iberoamericane*, 2, pp. 199-221, 2012.

Disponível em: <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790>>. Acesso em: 19 abr. 2016.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa, 2004.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 2922 p.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IMBASCIATI, Antônio. *Afeto e representação para uma psicanálise dos processos cognitivos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 105-118.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 43-62.

LAJONQUIÈRE, Leandro de. *De Piaget a Freud: para repensar as aprendizagens*. Rio de Janeiro: Ed. Petrópolis, 2007.

LOPES, Alberto; FILHO, Luciano Mendes de Faria; FERNANDES, Rogério. *Para a compreensão histórica da infância*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2006.

LUKÁCS, G. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, 2000.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O sexo dos textos e outras leituras*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

MARCUSE, H. *A dimensão estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2009.

MORICONE, Ítalo. (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século: dos anos 80 aos anos 90*. São Paulo: Objetiva, 2001.

NABOKOV, VLADIMIR. Sons. Tradução de Arthur Nestrovski. *Folha online*. Biblioteca Folha. Publicado em 25 fev. 1996. Disponível em: <<http://biblioteca.folha.com.br/1/01/1996022501.html>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

NASCIMENTO, João Paulo Costa do. *Abordagens do pós-moderno em música: a incredulidade nas metanarrativas e o saber musical contemporâneo*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. Disponível em: <[http://www.culturaacademica.com.br/\\_img/arquivos/Abordagens\\_do\\_pos-moderno\\_em\\_musica.pdf](http://www.culturaacademica.com.br/_img/arquivos/Abordagens_do_pos-moderno_em_musica.pdf)>. Acesso em: 14 abr. 2016.

OGLIARI, Ítalo. *A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. 7 letras, 2012.

ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Ed. Unicamp, 1993.

ORLANDI, E. P. *No movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

PAULA, Pedro Delgado de. *Pedofilia e abuso sexual contra crianças*. Universo Jurídico, Juiz de Fora, ano XI, 16 de março de 2007. Disponível em: [http://uj.novaprolink.com.br/doutrina/3377/pedofilia e abuso sexual contra criança](http://uj.novaprolink.com.br/doutrina/3377/pedofilia_e_abuso_sexual_contra_crianca). Acesso em: 28 abr.2016.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972. p 164.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 8. ed. Cotia: Editora Ateliê Editorial, 2005.

PRIORE, Mary Del (Org.). *História da criança no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1991.

PROENÇA FILHO, D. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1995.

QUINET, Antonio. *Um olhar a mais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ROCHA, Natasha Fernanda Ferreira. *Estilhaços Cotidianos: A Ficção de Fernando Bonassi*, 01/08/2016, 117f Mestrado em Letras Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA, Londrina Biblioteca Depositária: undefined.

SEVCENKO, Nicolau. O enigma do pós-moderno. In: Oliveira, Roberto Cardoso de (org.). *Pós-modernidade*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.

STEINBERG, Shirley R.; KINCHELOE, Joe. (Orgs). *Cultura Infantil: a construção corporativa da infância*. Tradução de George Japiassú Bricio. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

ROCHA, Z. *Paixão, violência e solidão: o drama de Abelardo e Heloisa no contexto cultural do século XII*. Recife: UFPE, 1996.

ROSENFELD, Anatol. *A visão grotesca*. In: \_\_\_\_\_ Texto e contexto I. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 59-73.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio; ET AL. *A Personagem de ficção*. 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 9 - 49.

SANCHES NETO, Miguel. *Achados do chão*. Ponta Grossa: Editora da Universidade Estadual de Ponta Grossa, 1997.

SANTIAGO, Silviano. *Nas Malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. *Aletria*, Belo Horizonte, v.18, julho/dezembro 2008, p.173. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1450/1546>>. Acesso em: 26 ago. 2016.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Como fazer crer nas histórias de Mia Couto*. São Paulo: Vila Atlântica, 1999.

SANTOS, Sandro Vinícius Sales. Sociologia da infância: aproximações entre William Corsaro e Florestan Fernandes. In: *Educação em Perspectiva*, Viçosa, v. 5, n. 1, p. 117-139, jan./jun. 2014. <<http://www.seer.ufv.br/seer/educacaoemperspectiva/index.php/ppgeufv/article/viewFile/344/134>>. Acesso em: 26 ago. 2016.

SANTOS, J. F. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SANTOS, Maria do Carmo de Oliveira Moreira. *Imagens urbanas: uma leitura dos signos da cidade contemporânea no espaço narrativo de João Antônio e Luis Ruffato*.

2003. 187f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira).Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SARMENTO, Manuel J. *O imaginário e culturas da infância*. Projecto POCTI/CED/49186/2012. Disponível em: <[http://titosena.faed.udesc.br/Arquivos/Artigos\\_infancia/Cultura%20na%20Infancia.pdf](http://titosena.faed.udesc.br/Arquivos/Artigos_infancia/Cultura%20na%20Infancia.pdf)>. Acesso em: 26 ago. 2016.

SARTRE, J.P. *O ser e o nada*: ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução de Paulo Perdigão. 6.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SILVA, Ana Maria da. O aspeamento em respostas de questão interpretativa-argumentativa.*Revista intertexto*, UFTM, v.4, n.1, p.19-33, jan./jul. 2011. Disponível em: <<http://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/intertexto/article/view/193>>. Acesso em: 26 ago. 2016.

SQUARISI, Dad; SALVADOR, Arlete. *A Arte de escrever bem*. 7.ed. São Paulo: Contexto, 2013.

SOUZA, Lícia Soares de. Infância e errância: imagens da criança abandonada na ficção brasileira. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 46, p. 79-103, jul./dez.2015. Disponível em: <DOI:<http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018465>>. Acesso em: 26 ago. 2016.

TOMÁS, Catarina Almeida. *Há muitos no mundo... direitos da criança, cosmopolitismo infantil movimentos sociais de crianças*:diálogos entre crianças de Portugal e Brasil. 2006. 414f. Tese de Doutorado.Universidade do Minho (Instituto de Estudos da criança). Disponível em: <<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/6269/2/Tese%20Doutoramento%20Catarina%20Tom%C3%A1s.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

WALTY, Ivete Lara Camargo. *Corpus rasurado*: exclusão e cânone na narrativa urbana. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

## APÊNDICE – ENTREVISTA COM FERNANDO BONASSI

*Sou um homem: nada do que é humano me é alheio*

(Romano.Terêncio, Heaut.Tim)

Entrevista que o escritor Fernando Bonassi concedeu à mestranda Miriam Peixoto de Freitas Santos.

É importante destacar o que observa Moriconi sobre a importância da verbalização do criador de arte:

Considero que textos de depoimentos de artistas e de entrevistas sobre suas trajetórias biomateriais constituem corpus que fazem parte do conceito de literário atualmente. É que faz parte da definição de arte e literatura o objeto que se coloca em cena como representação do processo material de criação, como simulacro de uma situação de enunciação. (MORICONI, 2005, texto apresentado em Simpósio na Argentina).

1) Em minha pesquisa de mestrado, cujo objeto de estudo é o livro 100 histórias colhidas na rua (1996), intento verificar o processo criativo e complexidade psicológica e as incógnitas presentes na estética da violência contra a criança/adolescente, observando o contexto histórico contemporâneo. Na elaboração destes contos como se processou essa criação ficcional? Como nasceram esses contos? Como foram colhidos em terreno tão inóspito como o asfalto?

**RESPOSTA:** *São Paulo é uma cidade muito agressiva, ou só é “um tanto generosa” com quem tem dinheiro... Todos nós por aqui sofremos uma carga muito forte, em uma experiência social que não é igual para todos. Ademais, os assuntos policiais sempre me fascinaram. Diante da morte, as pessoas mostram o que são verdadeiramente, e esta é a matéria da arte, na minha opinião.*

2) Bonassi, você é um escritor multimídia, roteirista, cineasta, antenado com as questões do nosso tempo (caótico, fluido) também conhecedor dos bastidores televisivos e cinematográficos, escritor premiado, traduzido, requisitado. Não há como falar de escritores contemporâneos sem mencioná-lo. No dizer da galera, você “Está bombando” ainda assim, enfrenta de que maneira os desafios da criação literária no Brasil de hoje? Ou melhor, no mundo de hoje?

**RESPOSTA:** *Não sou tão famoso, não, mas tive minha cota de reconhecimento, sim. No entanto a única felicidade verdadeira no que eu faço, é criar algo poderoso, buscar a perfeição formal, a mais forte manifestação artística. Quando você consegue criar uma boa solução literária, isso sim é prazer e felicidade, o resto é efêmero demais pra ser considerado.*

3) Ao ler 100 histórias colhidas na rua saltou aos meus olhos a figura da criança/adolescente. As histórias abordando este público são chocantes. As diversas formas de violência seja por omissão, homicídio, descaso, ausência de paredes, estigma, pedofilia, nudez, abuso sexual, violência cometida pelos "meninos" dentre outros. Falar sobre criança é sempre tenso. Como você encara a temática da violência contra a criança em sua ficção? Pra você, qual pode ser o impacto positivo e negativo da sua obra abordando a violência contra a criança?

**RESPOSTA:** *Não há violência pior do que a dirigida a quem não pode se defender. Ainda mais crianças... Ao mesmo tempo crianças são seres livres, capazes de enfrentar assuntos que os adultos não tem coragem de enfrentar. São leitores muito democráticos. Escrevi livros tratando de racismo e religião para crianças, e sempre fui muito bem aceito por elas – o que não posso dizer dos pais e mães delas...*

4) Em 100 histórias colhidas na rua você opta em numerar e não titular seus continhos, você já tinha em mente o nome do livro ou foi um insight criativo?

**RESPOSTA:** *Eu tinha em mente escrever um conjunto de impressões sobre a experiência urbana de São Paulo, que é muitíssimo singular (dado o tamanho das*

*coisas e a precariedade das soluções que encontramos). Gosto de chamar estes contos curtos de “instantâneos”, porque eles registram um momento dramático. E quando eu acerto, eles registram um instante, mas um instante que narra, que conta uma história, uma dor, um drama... Transformam-se em uma fotografia artística, neste instantâneo. Vivendo cotidianamente, no centro de um aglomerado de quinze milhões de habitantes, as coisas acontecem quase que naturalmente. Basta abrir os olhos e os ouvidos e fechar a boca.*

5) No relato do conto 72 (pedofilia) há uma tensão interna bem provocativa na qual há claro envolvimento do leitor, mas não há juízo de valor. À época, houve grande repercussão com relação à ousadia da sua abordagem do abuso sexual incestuoso? Lembramos que o estatuto da criança e adolescente fora criado em 1990. E o livro 100 histórias colhidas na rua foi lançado em outubro de 1996.

**RESPOSTA:** *É um texto que causa profundo incômodo nos leitores, de fato, mas não houve maior reação. Meu livro “Tá Louco!”, no entanto, romance juvenil sobre uma primeira experiência sexual, foi queimado em uma escola religiosa do Rio de Janeiro, no final dos anos 90... Fazer o quê?!*

6) Nos contos há uma aglutinação do stress e a presença constante da pulsão de morte. Como diz Antonio Quinet: 'a pulsão de morte é o que faz com que o homem falhe diante do imperativo da vida' e mais: 'o homem faz do outro, portanto, um objeto do seu gozo, visando assim saciar o impossível de um gozo sem entraves, a despeito da lei.' Sua obra documenta essa manifestação do verdadeiro, do verídico, e seu contexto sócio-histórico. Isto assusta ou são ossos do ofício? por que não utilizou também a pulsão da vida? por que thanatos está tão presente?

**RESPOSTA:** *Um escritor brasileiro contemporâneo, quer queira, quer não, documenta a violência. Há tanta verdade nisso, para mim, que escrever está associado a isto: não desviar os olhos do que me causa repulsa e indignação, mas enfrentar, ver o que está por trás das aparências, dos incômodos, é pra isso que se escreve. Lidamos com pulsões mortais, sim. As vitais não dão a mesma boa literatura.*

7) Como você vê a relação estabelecida entre espaço e linguagem em 100 histórias colhidas na rua?

**RESPOSTA:** *Sou uma pessoa territorial. Apesar de ter uma relação difícil com São Paulo, não gosto de me afastar daqui por muito tempo. A arte brasileira contemporânea, por estar recebendo artistas de novas áreas geográficas e esferas sociais, também é muito territorial (basta ver o Hip Hop, a literatura de periferia etc). Referir-se ao espaço de origem, ao espaço que nos recebe ou nos rechaça é uma vivência importante das cidades do terceiro mundo em geral e do Brasil em particular.*

8) 100 histórias colhidas na rua é o embrião de suas obras posteriores? penso que a complexidade psicológica dos seres inominados (preferencialmente) carregam ainda mais essa característica, é sensato pensar assim sobre estes seus personagens?

**RESPOSTA:** *Sim. Em 100 Histórias Colhidas na Rua eu, de certa maneira, sumarizo uma série de novelas e de contos maiores que não podia escrever. Acho também interessante, nestes contos curtos, que eles sejam adequados para aqueles leitores que não tem tempo, mas querem podem ter uma experiência de leitura num ônibus, no almoço, no cafezinho, no banheiro...*

9) Sua narrativa é híbrida, característica da narrativa contemporânea, como você a constituiu no final do século XX, frente a todos desafios ocorridos?

**RESPOSTA:** *Li Dostoiévski, Camus, Henry Miller e Graciliano Ramos como quem lê uma bíblia. E busquei sempre a originalidade - escrever com a minha cara, mas também de um jeito que ninguém tivesse escrito antes.*

10) Conforme Bosi "A atenção às partes leva à percepção do todo" (BOSI, 2001, p. 14). Qual a percepção da totalidade trazida pelo seu livro: *100 histórias colhidas na rua*?

**RESPOSTA:** *Se eu tiver acertado a descrição de um mundo degradado, desigual e hipócrita, que é como eu nos vejo, neste triste momento histórico, de tantas oportunidades políticas desperdiçadas.*