

**NARRATIVAS BRASILEIRAS CONTEMPORÂNEAS:  
ALGUNS TEMAS E IMPLICAÇÕES**

Vera Lúcia de Oliveira<sup>1</sup>

“Escrever é um ato de coragem e humildade”.  
João Antônio  
“Moramos perto do lixo mas não fazemos parte dele.”  
Ferréz

**RESUMO**

O ensaio aborda e analisa alguns temas e características da prosa brasileira contemporânea, prosa que incorpora esteticamente o contexto social das grandes cidades do país. Concentrar-me-ei sobretudo sobre o romance *Subúrbio* de Fernando Bonassi, publicado em 1994, considerado um marco não só pelo tema que aborda e por seu realismo brutal, mas incorporar, em sua estrutura híbrida, diversos tipos de linguagens.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira. Romance contemporâneo. Obra de Fernando Bonassi. *Subúrbio*. Novo realismo.

**1. INTRODUÇÃO**

Antes de mais nada, quero esclarecer que o texto que segue apresenta os resultados parciais de uma pesquisa sobre a prosa brasileira contemporânea; parciais, em primeiro lugar, porque o argumento é vastíssimo e, em segundo, porque vou focar textos ligados, embora não em modo mecanicista, ao contexto social urbano do país, à produção que incorpora esteticamente o real, linha de pesquisa que tem se revelado tão apaixonante que é provável que me decida, afinal, que me concentrarei exclusivamente sobre ela.

O autor escolhido é Fernando Bonassi e o corpus da análise é constituído, aqui, sobretudo pelo seu romance *Subúrbio*, que indica, já a partir do título, o

tema e a perspectiva narrativa da obra. *Subúrbio* é um marco na literatura brasileira contemporânea, não só pelo tema difícil da pedofilia que trata e pelo seu realismo brutal, mas pela linguagem e pela estrutura híbrida, em que literatura e cinema se fundem. Tentarei evidenciar os elementos de novidade do livro, o modo em que o espaço urbano é representado, a economia de meios expressivos, a estrutura que incorpora elementos das outras artes, a sofisticação e adequação da linguagem ao tema.

## **2. O NOVO REALISMO E O DISCURSO FICCIONAL SOBRE A VIOLÊNCIA**

Com as antologias *Geração 90: manuscritos de computador*, publicada em 2001, e *Geração 90: os transgressores*, em 2003, Nelson de Oliveira reúne autores muito diferentes entre si, como Marçal Aquino, Fernando Bonassi, Marcelino Freire, Marcelo Mirisola, Luiz Ruffatto, João Carrascoza, Cadão Volpato. Tais escritores teriam vários elementos em comum, como o fato de preferirem a narrativa breve, de terem iniciado a publicar na década de 90, de manterem uma relação forte com a Geração 70, ou seja, com escritores como Rubem Fonseca, Dalton Trevisan, Sérgio Santana, João Antônio e Roberto Drummond (OLIVEIRA, 2007. p. 5), que abordaram temas urbanos, ligados à situação social e política do país e que optaram por uma narrativa curta e ágil, abrindo-se à incorporação de personagens do submundo, como mendigos, malandros, bandidos.

Na apresentação da primeira antologia, Nelson de Oliveira, apesar de louvar a qualidade e a novidade dos autores por ele selecionados, afirma: “O que se vê, quando se olha para a década de 90, é a predominância, no panorama do conto brasileiro, do homem branco de classe média, heterossexual e europeizado.” (OLIVEIRA, 2007, p. 8). E acrescenta, tentando uma análise desse fenômeno, que “tudo isso me fez pensar se a própria literatura não seria uma forma de arte restrita aos donos do poder e aos que vivem sob sua guarda, uma vez que, já na base, o domínio da linguagem escrita pressupõe o processo de alfabetização a que os menos favorecidos não têm acesso.” (OLIVEIRA, 2007. p.

8). Note-se que o organizador das antologias não se exclui desse panorama e dessa análise crítica.

Solicitado por tais inquietações, e quase que em resposta às mesmas, ele propõe, em 2007, uma terceira antologia, *Cenas da favela: as melhores histórias da periferia brasileira*, em que seleciona, desta vez, apenas autores que focalizam temas ligados às periferias das metrópoles brasileiras. No texto que introduz o volume, o escritor, ao reafirmar que para a literatura brasileira a favela é “o local da pura manifestação dos instintos e das pulsões”, da violência, das drogas e do sexo (OLIVEIRA, 2007, p. 14), rastreia os autores que trataram dessas questões com conhecimento de causa, ou seja, evitando o estereótipo, o olhar de fora para dentro, condicionado pelo imaginário do homem de classe média: “Não é exagero dizer que a idéia que nós, cidadãos de classe média letrados e bem nutridos, fazemos da favela é na maior parte do tempo falsa e distorcida.” (IDEM, p. 15)

Poucos foram, segundo ele, os escritores que abordaram a questão do ponto de vista dos excluídos e, entre esses, cita Lima Barreto, João Antônio e Carolina Maria de Jesus. Ao lado destes, coloca escritores mais jovens, como Fernando Bonassi, Paulo Lins, Luiz Ruffato e Ferréz, que teriam feito a mesma opção com sensibilidade e desejo de representar o Brasil marginalizado. Os vinte e nove textos que compõem essa última antologia revelam, segundo o autor, um quadro heterogêneo de tal realidade e evidenciam que não há uma só periferia, uma só favela, mas tantas distintas, com suas especificidades, lutas, associações, escolas, música, artes e falas.

O que Nelson de Oliveira fez nas três antologias citadas, que tanta discussão e polêmica geraram, é seguir uma vertente da literatura contemporânea brasileira que se debruça sobre a realidade da população marginalizada das grandes cidades, tentando representar a chocante brutalidade do seu cotidiano, que expõe os habitantes à violência e ao abandono. Essa narrativa, que utiliza a violência como tema e recurso estético, tem despertado interesse e, como era de se esperar, provocado polêmicas, às vezes, ferozes, entre os que defendem tal opção como possibilidade de incorporar no texto a alteridade dos excluídos, numa sociedade marcada pelos desequilíbrios, e os que a taxam de neo-naturalismo, ou

seja, de um desejo de retomar as técnicas da verossimilhança e de representar fotograficamente os aspectos mais repulsivos da sociedade e da vida.

A questão é, naturalmente, muito mais complexa do que o simples maniqueísmo dessas posições revela. Fazendo o levantamento das tendências literárias de fim e início milênio, o crítico Karl Erik Schøllhammer reconhece, entre as linhas vitais da produção brasileira, a vertente de um “novo realismo”, em que há, de fato, “a vontade ou o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, freqüentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos.” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 53) Não se trata, no entanto, alerta o estudioso, “de um realismo tradicional e ingênuo em busca da ilusão de realidade”, mas de algo mais articulado e complexo. (IDEM, p. 53)

Para entender melhor o fenômeno, temos que considerar que a exigência de representação mimética do real não nasce com a escola realista e naturalista, mas com a própria literatura. Até o século XVIII, a criação literária e artística era sinônimo de imitação, de imagem ou cópia de uma realidade. Tal interpretação vem da filosofia grega, para Platão e Aristóteles a arte é *mimesis* e decorre da exigência humana de representar e de exprimir, por imagens, a realidade circundante. As várias escolas literárias que se alternaram privilegiariam ora uma posição objetiva, de representação quase científica do real, ora uma deformação expressionista, pela apreensão subjetiva do mundo pelo artista.

No que tange à literatura brasileira, há nela, desde o início, uma evidente propensão realista. O escritor brasileiro se viu incumbido de delinear o retrato de um país jovem, sem grandes tradições históricas, formado por um povo híbrido e mestiço, com rostos e identidades que nem sempre se amalgamavam, uma sociedade com um nível de enorme disparidade social, situação que não se reverteu nem com o fim da escravidão, a proclamação da república ou, mais recentemente, o fim da ditadura e o retorno da democracia. O texto literário manteve, nesse contexto, uma vinculação forte com a sociedade, funcionando como uma espécie de agulhão incômodo, que provoca e estimula a reflexão sobre questões que vão desde a definição da identidade nacional até os problemas sociais mais contingentes.

É inegável que, para representar a realidade urbana e suburbana, cenário de grande parte da produção ficcional brasileira das últimas décadas, não é possível retomar o realismo neutro e documental do final século XIX. Ele seria inviável e ineficaz hoje, quando a mídia exhibe, a todas as horas, um simulacro de realismo brutal que transforma a violência em espetáculo.

Há uma maneira equivocada de interpretar a literatura referencial, tanto por parte da crítica quanto por parte de alguns escritores e editores. A resistência da crítica, em aceitar um discurso ficcional que propõe os mesmos esquemas de exclusão vigentes na sociedade, está ligada aos perigos de uma teatralização superficial desse real. No que diz respeito aos escritores, o risco, para os “novos realistas”, é não somente o de confirmar os pressupostos da realidade como ela é, legitimando a exclusão de uma parte consistente da população brasileira, mas também e de ver, no interesse que o público manifesta por narrativas realísticas e de exibição da violência, apenas uma postura, um subterfúgio, um motivo literário, sem envolvimento maiores. Nesse caso, o uso de gírias e palavrões, ou seja, a opção por um registro baixo e vulgar é um recurso estilístico exterior, fictício. Incorporar a violência como forma e como tema funciona se há um questionamento profundo, que vai do social ao ontológico. O desajeito, o rejeito, a solidão e a dor não se transformam em fato estético sem um envolvimento autêntico do escritor com o universo de quem vive o cotidiano inumano das nossas periferias. Nesse espaço de exclusão, encontram-se milhões de brasileiros, guetizados, na indiferença de uma sociedade, ou de parte dela.

Diante desse painel, aliás, não é mais possível perpetuar o mito da sociedade brasileira como cordial, tolerante e pacífica. O Brasil, afirma Darcy Ribeiro, se construiu a partir de uma dinâmica violenta de lutas e conflitos, onde um grupo hegemônico sempre predominou sobre os outros:

O povo brasileiro pagou, historicamente, um preço terrivelmente alto em lutas das mais cruentas de que se tem registro na história, sem conseguir sair, através delas, da situação de dependência e opressão em que vive e peleja. [...] O povo inteiro, de várias regiões, às centenas de milhares, foi também sangrado em contra-revoluções sem conseguir jamais, senão episodicamente, conquistar o comando de seu destino para reorientar o curso da história. (RIBEIRO, 1995, p. 25-26)

Talvez o papel da literatura seja hoje, ainda mais do que no passado, o de demitizar imagens que se perpetuam e que são frutos de ideologia. Se há a elaboração, nessa literatura contemporânea, ou em parte dela, de um novo retrato do Brasil, retrato problemático e trágico, ele terá certamente também o rosto do cinismo com o qual aceitamos que nossos bairros e cidades sejam circundados por uma humanidade sem direitos de cidadania.

Vejamos, a seguir, como tais elementos são trabalhados por Fernando Bonassi em sua obra e, sobretudo, como o romance *Subúrbio* incorpora em seu enredo esse real conflituoso, trazendo para o foco da narrativa uma visão crítica dos desequilíbrios e desigualdades sociais do Brasil.

### 3. O ROMANCE NÃO É UMA FOTOGRAFIA DO REAL

Fernando Bonassi, nascido em 1962 no Bairro operário da Mooca, em São Paulo, é ficcionista, dramaturgo, cineasta, roteirista de vários filmes de curta e de longa metragem, entre os quais *Estação Carandiru*, de Hector Babenco, *Cabra-Cega* de Toni Venturi, *Os Matadores* de Beto Brant, *Cazuza – O tempo não pára* de Sandra Werneck e Walter Carvalho. Não obstante o ecletismo e a facilidade com que alterna gêneros, linguagens e meios expressivos, ele confessa ser fundamentalmente um escritor, as outras atividades, sobretudo a de roteirista para o cinema e a televisão, lhe servem para que possa se dedicar à literatura em um país em que raramente um escritor vive de sua arte.

Se estreou como poeta, com o livro *Fibra ótica* (1987), e como contista, com *O amor em chamas* (1989), é com o contundente *Subúrbio* que seu nome chama a atenção de público e crítica. Escrito em 1991 e publicado em 1994, gerou grande polêmica, não só pelo tema como por retratar um ambiente degradado, em que personagens desoladas, sem identidade, sem colocação no mundo, unidas pela pobreza e pela miséria moral, expõem suas vidas medíocres, que culminam em tragédia.

Vários críticos viram no livro uma tentativa de ressuscitar o naturalismo na literatura brasileira, acusação à qual o autor rebateu, em diversas ocasiões: “Não acho o livro realista ou naturalista, aliás, sou assolado pela idéia de que faço

realismo. Faço o que posso e o que gosto, sem a priori (sic) estéticos.” (BONASSI, Entrevista, 2008). Para ele, a literatura reflete o mundo e o fenômeno da violência nas cidades brasileiras é tão difuso e grave que acaba se impondo à consciência do escritor, tornando-se tema de reflexão literária, antropológica, social, política. Falar sobre a violência, provocada pela implosão dos conflitos sociais, incorporar esse elemento intrínseco à realidade é, para o autor, “um começo de salvação” (BONASSI, Entrevista, 2001), é uma busca de compreensão do fenômeno em si, pela imersão no contexto da exclusão, pela observação do mecanismo da violência e de seu ritual, de suas conseqüências e causas.

É bem verdade que o autor não hesita em trazer para as páginas do livro os aspectos mais repulsivos da vida e que seus personagens sejam condicionados pela hostilidade do espaço em que vivem, como na tradição da estética realista e naturalista. No entanto, mais do que neo-naturalista, Bonassi é expressionista, ele deforma a realidade na tentativa de reproduzir, objetiva e subjetivamente, seus dramas intrínsecos, o que nos faz pensar em certos quadros de Edvard Munch. A deformação se dá pelo efeito do absurdo e do trágico que causam a brutalidade sem tempo e limite desse real, efeito reforçado pela atmosfera onírica de muitas cenas do livro, de uma inquietante estranheza. Basta ler, a esse propósito, o episódio número 6 de *Subúrbio*, em que o narrador descreve um dos pesadelos do personagem central. Ratos e ratazanas, que saem das calhas e esgotos e se espalham por ruas e casas, nos dão a impressão que tenham origem do próprio corpo do velho. Das imagens do pesadelo, que o submergem, brota um anseio metafísico, freqüente no texto de Bonassi. Em *Subúrbio*, mesmo na mais vil degradação, o ser conserva algo de sua humanidade, mesmo no inferno da abjeção ele invoca Deus e sonha a beleza do mundo. Em algumas das páginas mais tocantes do livro, há mesmo esse apelo de perdão e de redenção, que nos faz pensar em certos personagens de *A casa dos mortos*, de Dostoievski.

Não é o único elemento a ser considerado. O efeito de realidade que o livro produz, mais do que fruto da transposição fiel e exata do real, é provocado pela estetização eficaz da linguagem, pela mescla de gêneros, por uma mudança do

próprio paradigma estrutural do romance, pela inserção, no texto, de mensagens e linguagens tomadas da mídia e de outros âmbitos comunicativos. Consciente da importância desses elementos, o autor afirma:

Quando eu falei que alguns textos tematizavam a violência, não quer dizer que a linguagem não tente fazer esse encontro entre tema e a sua solução formal. Ao contrário de muitos amigos, eu acho que a forma é fundamental. [...] Eu acho que é uma operação política que esse tema seja tratado com a maior sofisticação de linguagem. (BONASSI, 2001)

*Subúrbio* tem uma estrutura híbrida, de fato, tanto de texto narrativo quanto de roteiro de espetáculo audiovisual, já que as cenas, enumeradas, são muitas vezes introduzidas por uma sinopse ou por indicações sobre os personagens e o cenário:

“Primeiras informações.  
Primeiras impressões do tempo dessa história,  
antes e depois.  
Paisagem vista a olho nu.” (BONASSI, 2006, p. 13);

“Mundo do trabalho.  
Antes.  
Explicação.” (IDEM, p. 93)

Tais elementos, cuja linguagem esquemática quebra a linearidade da frase, às vezes são externos aos fatos narrados (como nos exemplos acima), outras vezes são incorporados à estrutura do discurso ficcional:

O inferno também era assim:  
O velho já tinha chegado ruim. O olhar embaciado de bêbado. A velha logo fechou a cara. Uma tristeza revoltada. (IDEM, p. 125)

Dessa forma, ao invés de seguir o percurso clássico de muitos romances que são adaptados para o cinema, com o roteiro que nasce a partir do texto literário, temos aqui um texto de ficção que transita entre o cinema e a literatura e que é quase um roteiro, com sua estrutura e linguagem características, desafiando o leitor a ampliar suas categorias de interpretação a partir do hibridismo e da fusão de gêneros e linguagens. Isso explica a concisão da obra, a ênfase no enquadramento dos cenários, a sucessão de planos, o *close-up* que nos revela a realidade das ruas de São Paulo, o clímax que vai preparando o

leitor para o desfecho da história, que não inclui – porém – alguma catarse, ao contrário, inquieta, perturba, solicita a reflexão.

Nessa mescla de estilos, devemos considerar também a influência da linguagem jornalística para um autor que teve e tem contacto diário com o leitor de jornal, leitor apressado e impaciente, que se interessa pela atualidade e se debruça sobre os fatos impactantes. A prosa sintética de Bonassi, intensa e condensada como um poema, assimila todos esses elementos jornalísticos. Muitas das micronarrativas do autor nasceram, de fato, para a coluna que ele mantinha na *Folha de São Paulo*, e foram reunidas depois nos livros *100 coisas e Passaporte*.<sup>2</sup>

Por outro lado, quando o autor declara, em uma entrevista de 2008, que escreveu *Subúrbio* “pra me vingar da miséria moral da minha família” (BONASSI, Entrevista, 2008), ele aumenta a ambigüidade e inscreve o texto literário, de algum forma, também na categoria dos textos-depoimento, fruto da experiência vivida em primeira pessoa pelo autor. Não é claro, no entanto, e nem era de se esperar que o fosse, a relação entre essa mesma experiência e o enredo da obra, a não ser pela ambientação: a periferia suburbana de São Paulo, onde o escritor cresceu e que tão bem descreve, alertando, porém, para o fato que esse mundo não existe mais, e desapareceu não porque os desníveis sócio-econômicos tenham sido sanados, ao contrário: “o livro documenta uma São Paulo (pré-explosão da periferia) que não existe mais. Tudo aqui desaparece muito depressa...” (IDEM)<sup>3</sup>

Embora compacto e coeso na ambientação e no enredo, a fragmentação é uma das características do livro. Ele é dividido em duas partes, formadas por setenta e quatro unidades curtas, apenas numeradas e sem título, unidades que não são propriamente capítulos, mas fragmentos que vão compondo uma história, cuja memória os próprios personagens parecem recuperar aos poucos, enquanto nós leitores vamos nos adentrando em suas vidas.

A primeira parte é lenta e monótona, dois velhos vivem na mesma casa, unidos pelo sentimento do rancor e do ódio. Parecem presos em um dos círculos concêntricos do inferno dantesco, impondo um ao outro o castigo por uma culpa que desconhecemos. Por um motivo ou outro, no mais das vezes por estar

embriagado, o velho raramente consegue articular frases completas. Ele gagueja, articula sons sem sentido, monossílabos, grunhidos, gemidos. O diálogo é, assim, quase inexistente, as ações são repetitivas, obsessivas. Há partes que são, francamente, repugnantes, como se quisessem solicitar no leitor a náusea, como em muitos livros do escritor português Lobo Antunes.

A incapacidade de se comunicar, de articular frases que expressem o seu estado de espírito e as emoções, denotam a dificuldade do velho de se constituir como sujeito. A sua individualidade parece anulada pela desintegração familiar que vive, pelo cotidiano ordinário, pelo mundo degradado que o circunda. O motivo que teria levado o relacionamento do casal de velhos a uma tal aridez não é revelado em nenhum momento do texto, o leitor pode apenas supor diversas causas, entre as quais o fato que o homem seja um alcoolizado, embora isso tanto possa ser causa como consequência da situação.

A segunda parte do livro é mais intensa e veloz e se contrapõe à primeira pelo ritmo acelerado. O velho sai da lenta degradação física e moral em que vivia graças ao encontro com uma menina, cuja beleza, fragilidade e inocência o reconduzem a algo de intacto dentro dele, um manancial de sonhos, sentimentos reprimidos, amor pela vida, amor pela beleza, solidariedade, empatia, poesia. O encontro com a menina é o aproximar-se de suas solidões, o homem percebe na menina, ao primeiro olhar, algo de profundo e antigo que faz parte do seu ser, a sensação de não ser amado por ninguém: “(O velho percebia que o tanto de beleza que crescia naquela menina estava repondo um pouco das belezas que foram envelhecendo junto com ele. Era como se ele fosse ressuscitado por essa germinação de mulher.)” (IDEM, p. 149)

O velho se move por quarteirões, ruas e avenidas da periferia, num vaivém contínuo, em meio a carros e ônibus, onde há freqüentes atropelamentos. Por meio da deslocação do personagem no espaço, vamos tomando conhecimento das características desse mesmo ambiente, da sujeira, poluição, desorganização, filas de trabalhadores de madrugada esperando os ônibus. O caos urbano é representado pelo estilhaçamento da frase:

Padaria. Ponto de ônibus. Pedras. Cacos de vidro. Supermercado.  
Postes. Palitos de dente. Automóveis. Tufos de cabelo. Parafusos

enferrujados. Montes de lixo. Latas de lixo. Caminho de formigas. Antenas de televisão. Telhados de fábricas. (BONASSI, 2006, p. 256)

O ambiente é narrado com minúcia, tanto o externo quanto o interno da casa e, em ambos, percebemos penúria e abandono:

Cobertas com cortinas de cambraia florida, plissadas em cabos de vassouras, essas prateleiras guardavam, por exemplo, todos os sapatos já comprados pelos velhos. Também vários chinelos de dedo tortos e amarelecidos; coleções de cadarços, almanaques e revistas; vidros de maionese Helman's hermeticamente fechados pela ferrugem [...], sacos de estopa; sacos de carvão; pedaços de fio [...]. (BONASSI, 2006, p. 16)

Pegou a Baía Grande. Reta. Dois quarteirões. Atravessou a pista Santo André – centro da avenida do Estado no farol. Ficou um instante na ponte, vendo passar aquilo tudo que passa na correnteza: pneus gastos, garrafas, tambores fechados, pára-lamas, sacos de supermercados, tênis. Tudo boiando, como se o rio fosse a esteira de um ferro-velho diferente. Seguiu adiante. [...] Andou mais uns 100 metros, vendo a marca encrespada das enchentes nas casas. (IDEM, p. 129)

Se o narrador se detém em enumerar com minúcia os objetos sem serventia que se encontram na casa, os personagens do velho e da velha são apresentados sucintamente, sem maiores elucidações. As coisas têm nome e identidade, enquanto que as pessoas são anônimas. O leitor é assim levado para dentro de uma história que se caracteriza, pelo menos em toda a primeira parte, por negar qualquer história digna de ser escrita, uma não-história de dois velhos que passam dezoito anos quase sem trocar uma palavra: “Isso na época em que eles ainda conversavam; o que, no tempo dessa história, já fazia mais ou menos 18 anos, não acontecia.” (IDEM, p. 14)

Ao contrário do espaço, que é nitidamente identificado, o tempo da narração é vago, indefinido, enunciado com expressões genéricas, como: “no tempo dessa história.” (IDEM, p. 17 e p. 23), “Muitos anos ainda iam se passar desse dia pro tempo dessa história” (p. 33), “a partir desse dia do tempo dessa história (IDEM, p. 38), “Naquele dia do tempo dessa história (na verdade um pouco antes)” (IDEM, p. 102), “Nesse tempo do tempo dessa história, depois de muitos dias” (IDEM, p. 108), “E nesse sábado do tempo dessa história” (IDEM, p. 120), “no fim da tarde de um domingo qualquer do maio dos dias dessa história” (IDEM, p. 169). Para os personagens centrais, na verdade, o tempo não conta, não muda e

sua cadência quase não é percebida, a única diferença entre o dia e a noite é que a noite torna mais aguda a solidão e mais trágica a dor.

Por essa indefinição no modo de marcar o passar dos dias e dos anos, não se percebe uma progressão linear do enredo e o leitor tem a sensação de que muitas das cenas da primeira parte possam ser tanto uma preparação quanto uma conclusão lógica da segunda parte, como os episódios das alucinações do velho (fragmentos 6 e 44), bastante semelhantes, geradas tanto pela embriaguez quanto pela síndrome de abstinência alcoólica.

Outro episódio inquietante é o de número 38, onde o velho parece reviver, na consciência, um momento fundamental da relação com a menina, quando esta se dá conta do que é a morte, pela perda de um passarinho, cena, esta última, narrada quase no final do livro, no fragmento 62. A atmosfera onírica deste e de outros episódios e a antecipação de acontecimentos que vão se repetir na trama do enredo, sugere ao leitor que o velho esteja recuperando fragmentos de uma memória traumática removida ou, o que é ainda mais enigmático, que esteja descobrindo pelo lado de dentro a morte:

E outra vez o velho se deu conta da morte recente. Agora só existia o desconforto de não saber quem tinha morrido. Como ele tinha medo de perguntar, deixou a pessoa ir, disse:  
- Vai na frente que eu já vou indo. (IDEM, p. 146)

Sendo o tempo circular e cíclico, os personagens estão condenados a repetir sempre as mesmas vidas, num presente dilatado e estagnado, que se perpetua num visceral malogro. Isso é reforçado pelo estranhamento que marca e guia o comportamento de todas essas figuras, dentro e fora da realidade, dentro e fora do espaço e do tempo da vida de cada um. Tal sensação é intensificada pelo uso, em toda última parte do livro (texto número 74), dos verbos no futuro do pretérito composto, indicando ação hipotética e incerta, o que tanto pode ser visto como uma tentativa de reconstrução, feita por terceiros, dos fatos acontecidos, quanto que eles tenham sido apenas imaginados pelos dois velhos: “Teria chegado de volta à rodoviária às 16 horas. Teria passado pelas mesmas ruas onde havia passado pela manhã. [...] Teria... / Ou não. Teria ou não feito tudo isso antes de acordar com o primeiro puxão.” (IDEM, p. 289)

Certos gestos e ações são descritos com esmero detalhístico (veja, por exemplo, o percurso que o homem faz todo mês para ir receber o pagamento, pp. 129-130), outros são apresentados de forma sumária.

No estilo minimalista de Bonassi, sentimentos contraditórios e aspectos antitéticos da realidade são representados também pelo uso de antíteses e oxímoros, como “determinação cansada” (IDEM, p. 32), “transe paralítico” (IDEM, p. 32), “ raiva triste, pacífica” (IDEM, p. 32), “tristeza revoltada” (p. 125).

O narrador é onisciente, conhece já toda a história e vai lançando sinais de qual será o desfecho, gerando o suspense que perpassa todas as páginas do livro. Tudo parece predisposto para esse desfecho, a própria decisão da velha, logo no início, de não dormir mais na mesma cama com o velho, a obsessão sexual do mesmo, vista como único prazer em uma vida mecânica, em que só as exigências e as necessidades corpóreas, como fome, sede, sono, libido, são contempladas. Em toda a primeira parte, o único tipo de “felicidade” que o velho tem é “muscular”, como é definida pelo narrador, e trata-se, na verdade, de puro voyeurismo.

Se tais características poderiam circunscrever o romance nos limites da prosa naturalista, como afirmam alguns críticos, em *Subúrbio* o narrador não é neutro nem se limita, como o narrador realista e naturalista, a reproduzir fielmente as ações dos personagens. Ao contrário, ele capta o mundo pela perspectiva distorcida dos mesmos, alternando a terceira pessoa com a primeira, onde o fluxo de consciência se materializa na página. Há repulsa e compaixão no modo como esse narrador se põe diante dos personagens, sentimentos que envolvem também o leitor. Na opção de focar os dois velhos, há a intenção de colher pensamentos, sentimentos e de buscar, no fundo dessas existências minúsculas, um rastro de sensibilidade, uma ternura sem direção, um amor que não se sabe dar ou receber. Daí a discrepância de alguns episódios, os gestos obsessivos que escondem inclinações e sentimentos reprimidos.

A linguagem é coloquial, concisa e contundente, formada por frases curtas, ora nominais, marcando o torpor em que vivem os personagens; ora verbais, no infinitivo, passando a impressão que as ações se realizem sem um sujeito. Com esse estilo elíptico, o narrador reproduz as hesitações, repetições e ausências da

fala, sem reproduzir essa mesma fala, pois se trata de estilização da linguagem oral. Por outro lado, o vazio da comunicação verbal é, aqui, tão significativo quanto a palavra proferida e o autor representa muito bem tal elemento, ao preencher o silêncio da palavra, não dita ou silenciada, com a imagem em primeiro plano.

Os objetos, como dissemos, são identificados por suas características e nomes, que correspondem quase sempre à marca do produto, grafada com letra maiúscula. Em contraposição à importância e visibilidade que adquirem os objetos, as pessoas passam despercebidas, numa inversão de valores característica da sociedade de consumo: televisão Vozzo (IDEM, p. 18), aparelho de som Grundig (IDEM, p. 18), maionese Helmman's (IDEM, p. 16), geladeira GE (IDEM, 17), o ônibus Mercedes Benz (IDEM, p. 29), o sabonete Lux (IDEM, p. 30), o desodorante Avanço limão (IDEM, p. 30), o vinho tinto Fazendinha (IDEM, p. 99), a garrafa de Coca-Cola (IDEM, p. 116), a caixa de papelão OMO (IDEM, p. 284), a caneta Bic (IDEM, p. 286).

Tal estratégia narrativa, presente também em outros autores contemporâneos, como Luiz Ruffatto, foi muito utilizada por Roberto Drummond, um dos autores de referência para os representantes da prosa urbana contemporânea. Em Roberto Drummond, as fronteiras entre seres e coisas se diluíam de tal forma que mercadorias e mitos da sociedade de consumo acabavam muitas vezes por canibalizar os personagens.<sup>4</sup> Se em *Subúrbio* não se chega a tanto, é emblemático que atributos e sentimentos são transferidos dos homens para as coisas e vice-versa: a casa é “só” (IDEM, p. 19), a cama “gemeu um grito de madeira” (IDEM, p. 108), os arbustos do quintal “são magros” (IDEM, p. 112), o “táxi suave o sereno” (IDEM, p. 151), os poros da pele são “afogados”, “desesperados” (IDEM, p. 166), a lua é “gorda” (IDEM, p. 169), a língua é “muda” (IDEM, p. 127), a cozinha é “turva” (IDEM, p. 16), a conversa é “mineral” (IDEM, p. 172), as palavras são “moribundas” e “podres” (IDEM, p. 124).

O único personagem que se sobressai em *Subúrbio*, por ser reconhecido por todos a partir do nome, é Naldinho<sup>5</sup>, um rapaz de dezesseis anos que era já um bandido famoso, com diversas mortes nas costas, respeitado e temido por todos:

Naldinho era um nome que só queria dizer uma coisa naquele lugar: uma pessoa que fazia tudo o que queria. Um demônio. Um bandido. Um menino. No tempo dessa história todos tinham medo e raiva dele. (IDEM, pp. 42-43).

Os demais personagens são indicados genericamente, como “o velho”, “a velha”, “a menina”, “o pai da menina”, “o homem sem braço”, “o segurança da Caixa”, “a vizinha”, “o testemunha-de-jeová”, “o homem ruivo”, “o ajudante do japonês”, “o motorista”, “o barbeiro”, “o inspetor de qualidade”, “o vizinho”, “o homem do caixa”, “o farmacêutico”, “o menino malabarista”, etc.

A linguagem tem um caráter acentuadamente visual, as descrições, ora secas, ora enfáticas, muitas vezes poéticas, nos remetem para dentro das cenas, delineadas com economia de meios e força expressiva. Vê-se, aqui, o Bonassi roteirista de sucesso de filmes premiados. A estrutura do texto incorpora cartas, mensagens, folhetos e anúncios publicitários, receitas de cozinha, rumores vários, cartazes oferecendo serviços ou produtos para a gente de periferia. Há fragmentos em que se mistura o discurso direto e o indireto, flashes de pensamentos, diálogos, como na cena número 7, onde o narrador colhe o fluxo de consciência da velha.

As ações repetitivas do trabalho numa fábrica condicionam a vida do velho, que passa trinta e sete anos de sua existência reiterando os mesmos gestos. Para representar tal monotonia, há uma completa desestruturação da frase, numa enumeração caótica de verbos ou substantivos, separados apenas pelo hífen e sem qualquer outro sinal de pontuação ou mesmo de termo de conexão gramatical: “... descer a rua – esperar – subir no ônibus Mercedes Benz – entrar na portaria 3 – picar o cartão – subir para o vestiário – entrar na portaria 3 [...] setor 8C – árvore de comando de válvula – o torno – uma foto de Nossa Senhora Aparecida” (IDEM, p. 29).

Há momentos de extrema crueza, como o do fragmento 30, onde o velho mata com brutalidade um galo, que, para a velha, era animal de estimação. (IDEM, pp.112-117) Tal cena revela, como tantas outras no livro, toda a complexidade dessa figura grotesca e desesperada, que, mesmo quando ensaia uma desajeitada carícia, é sempre mal interpretada, o que acentua o estranhamento e a solidão de fundo. No episódio indicado, a ambigüidade dos

gestos do homem, sempre a meio caminho entre amor e ódio, desencadeia a agressividade do animal. A resposta do velho é imediata, ele o mata no mesmo instante.

Em todo esse episódio, a dor e o silêncio pesado e rancoroso da velha, quando descobre o que aconteceu, se concretizam em ações nervosas, em rápida sucessão, que acompanham e, ao mesmo tempo, se contrapõem à conduta do homem. Tentando demonstrar, talvez, que ele não a tocara e que não a poderia mais ferir, a velha se põe a preparar o galo para cozinhá-lo. Os dois personagens transferem para o corpo do animal a agressividade latente entre eles, extravasando-a com extraordinária força e potência.

A ação dramática é montada de tal forma que “vemos” e seguimos os gestos ríspidos e precisos da mulher. É como se estivéssemos assistindo a um filme, em que a câmara se aproxima em *close-up* sobre ela, aliás, sobre as suas mãos que cortam, lavam, temperam, cozinham o galo. Os movimentos convulsos dos dois preenchem todo o espaço da tela, ocupando o lugar da palavra. A degradação do animal de estimação, a sua coisificação, é expressa pelo modo em que ele é renomeado no texto, ou seja, “o galo sem cabeça”:

ela abriu a geladeira, pegando o galo sem cabeça. Colocou uma chaleira pra ferver. [...] A água, que tinha fervido, a velha jogou no galo sem cabeça, pra depenar. E depenou. Depenou e partiu em pedaços, nas juntas. (IDEM, pp. 114-115)

Há outros episódios em que os animais se tornam veículos de expressão de sentimentos destrutivos, como o de número 48 (IDEM, pp.181-183), em que a visão de uma barata desencadeia no casal um processo de espelhamento, de identificação e, ao mesmo tempo, de repulsa pelo inseto. De fato, o velho tenta esmagá-la, a velha tenta impedir que isso aconteça. Como na cena do galo, também aqui o enfoque é feito a partir de um ponto de vista externo, como se o narrador estivesse com uma câmara filmando os movimentos dos personagens. Tal estratégia narrativa solicita um tipo de leitor participante, o qual precisa, para interpretar o texto, preencher as lacunas deixadas pela ausência da fala, em situações em que a imagem tem mais força expressiva e carga emotiva do que a palavra.

Esse é um livro sobre a infelicidade de vidas embrutecidas pelo trabalho, desgastadas pela miséria, deprimidas por um ambiente que não oferece alimento para o espírito. Basta ver essa espécie de arremedo de diálogo entre os velhos:

- Dor?
- O velho, que continha os tremores da sua excitação, resmungou uma coisa parecida com:
- Não.
- Mas pode ter sido só:
- Hum. (...)
- Disse então com mais clareza:
- Banheiro...
- A velha, sempre lavando louça:
- Pinga. (IDEM, p. 110)

Na comunicação interrompida, o velho ainda tenta, em alguns momentos, reatar o vínculo ou, pelo menos, reinstaurar um mínimo de comunicação com a mulher, mas é tudo inútil:

Se o velho soubesse o segredo de chorar, teria chorado mais nessa hora. [...]  
 Passou muito tempo assim. Muito. Ele no quintal. Ela dentro do banheiro. Devagar ele foi se afastando, descendo as escadas e tomando o rumo da padaria. Ela também acabou saindo, e ligou a televisão. (IDEM, pp. 137-138)

Nem mesmo quando ele acena à própria morte, comunicando à outra a roupa com a qual quer ser enterrado, obtém dela reação: “Ela não disse nada. (...) O velho ficou ali. Quem sabe esperasse que a mulher entregasse pra ele um pouco da sua morte também. Mas não.” (IDEM, p. 38) Ele não conhece a gramática dos sentimentos e ela não conhece a linguagem do perdão: “Parou mais uma vez ao lado da mulher, em pé, com as palavras já chegando um pouco moribundas à sua garganta e completamente podres à sua boca” (IDEM, p. 124).

Há um estranhamento que perpassa por essas vidas, num mundo onde parecem estar sempre fora de lugar, repelidas às margens de uma convivência social, em um espaço onde impera a lei do mais forte. Há cenas de um trágico absoluto, relações que aviltam os seres que as vivenciam, sem que eles elaborem uma reflexão sobre isso. Basta citar o episódio número 26, onde se narra o último dia de trabalho do velho, depois de toda uma vida como um dos “dez torneiros de maior produção” (IDEM, p. 95). O momento que deveria ser, na vida de todo

trabalhador, uma conquista, a aposentadoria, é vivido com a mesma incapacidade de provar ou demonstrar sentimentos, tanto por parte do velho como do seu superior, numa banalização geral de momentos e gestos. Todos esses seres parecem anulados por um processo eficaz de despersonalização: “– Trinta e duas? [...] – Hum. [...] – De estimação. [...] – Ah... [...] – Então... [...] – É [...] [...] – Até. “ (IDEM, pp. 95-97).

*Subúrbio* é um livro tocante, de crueldade e degradação, mas também de muita ternura e poesia. Há no texto uma *pietas* por essas vidas anuladas. O narrador colhe os momentos de maior abandono e solidão, indagando por dentro do mal o que fica na consciência e na alma de seres julgados e condenados, em primeiro lugar, por eles mesmos, pela percepção da dor sofrida e praticada:

O que será que tem no seu perdão que eu quero tanto? Eu devo ter te feito uma coisa muito, muito ruim mesmo...  
Se o velho soubesse o segredo de chorar, teria chorado mais nessa hora. Se afastou. Se endireitou. Pôs as mãos dentro dos bolsos e ficou esmagando o forro. [...] O pior é que dentro da minha cabeça eu não me lembro de nada... Eu não sei... É só essa dívida... dívida, dívida, dívida... É isso que fica batendo... (IDEM, p. 137)

Se as ações do velho nos repugnam e revoltam, não podemos virar o rosto diante de tanta infelicidade. O caráter existencialista e a visão trágica da vida são características do romance, como também a expressividade da linguagem, o uso, em muitos momentos, de termos escolhidos propositalmente para nausear e chocar e, em outros, para comunicar a dor visceral de seres condenados a repetir e a expiar suas culpas, sem possibilidade de redenção:

O velho, se pudesse, deixaria aberta a ferida do seu amor pela velha. Não só pra cicatrizar no vento, mas também pra pegar a poeira e o micróbio da realidade.  
A velha, se pudesse, faria desse amor um prato que se precisa preparar de um dia pro outro. Uma receita antiga, renovada em cada véspera. [...] Mas nem ele nem ela podiam.  
E a gente é sempre, invariavelmente, o que pode. (IDEM, p. 268)

O romance de Bonassi acaba sendo também o atravessamento de um mundo subterrâneo, em que personagens patéticos, sem nenhuma atrativa, expõem o rosto do desespero. Para eles, a vergonha e o sentimento de culpa são, como afirma o narrador, uma forma de conhecimento:

E o velho tinha a vergonha.  
Convém mencionar a vergonha.  
Desde sempre a sua vergonha.  
Uma vergonha que já era quase uma forma de conhecimento. (IDEM, p. 192-193)

Esse “desde sempre a sua vergonha” insere a figura do velho na categoria dos personagens malditos, que tem em Judas Iscariotes o emblema absoluto. Para lá do engajamento evidente do livro, do questionamento em relação a uma sociedade que desrespeita sistematicamente crianças, velhos, pobres, negros e doentes, há indagações transcendentais sobre a inevitabilidade do mal, a infelicidade humana, os desencontros, o abandono, o desamor, a solidão.

É sintomática, a tal respeito, a presença no livro de tantas referências religiosas e bíblicas, o sofrimento moral e existencial que explode em dor física, o desejo de expiação, os pedidos desesperados de perdão, as orações e invocações a Deus: “E a negou três vezes antes de desabar num sono.” (IDEM, p. 26); “A velha, se pudesse, teria negado o velho três vezes” (IDEM, p. 267); “- Ó amante Jesus, manso Cordeiro de Deus, apesar de ser eu uma criatura miserável e pecadora, vos adoro e venero [...]. Ah!, pelos sofrimentos que padecestes e que aumentaram o enorme peso dessa cruz, vos rogo com muita humanidade, tende piedade de mim, pobre criatura pecadora, perdoai os meus pecados e conduzi-me ao céu, pelo caminho da cruz.” (IDEM, p. 24); “Meu Jesus... Meu Jesuizinho, meu Pai, meu Papaizinho do Céu-Céu-Céu... (IDEM, p. 25).

Levados pelo narrador, penetramos na vida e na consciência de personagens marcados pelo estigma da dor, num espaço informe de exclusão, onde as fronteiras se anulam e as identidades se desintegram. Pela ambigüidade interna do mal e da violência (cfr. BONASSI, 2008), esse velho é também alguém que passa despercebido, vive o seu dia-a-dia como tantos outros, bom trabalhador, respeitoso das leis e, aparentemente, das convenções. E por quanto contrastem entre si o velho e a menina, eles têm em comum o sentimento de solidão e infelicidade.

Quando o velho vê a menina pela segunda vez, nota que “ela estava fora daquele lugar, daquela rua, daquela família” (BONASSI, 2006, p.170), embora reconheça que era “da realidade daquela vida, daquele sacrifício de ser aquela menina que tirava a sua expressão.” (IDEM, p. 170). Num dos tantos momentos

transcorridos juntos, ela diz ao velho: “- As crianças sempre percebem essas coisas. [...] Aqui na terra a gente faz aqui na terra a gente paga” (IDEM, pp. 250-252). Nesse e em outros episódios, ela é a consciência do velho, com poucas palavras, revela o que ele trás dentro.

Há inocência, fragilidade e delicadeza nos gestos e modos da menina, não obstante ela pareça já grande. Nunca ficamos sabendo qual a sua idade, apenas há um aceno ao fato que precise da ajuda dos adultos para se vestir. Em relação aos adultos, repetitivos e alienados, ela se dá conta dos dramas que vivem os grandes e tem uma sensibilidade capaz de captar e de revelar elementos que os adultos refugam. No episódio 56, enquanto o velho lhe narra lendas e fábulas tradicionais de animais - “Era uma vez, fazia muito frio e muita chuva na floresta...” (IDEM, pp.211-214) – ela o reporta à realidade, referindo-lhe a notícia terrível de um dos tantos e freqüentes crimes, o que o perturba profundamente, pois é como se ele se projetasse naquela representação da crueldade: “Pro velho, naquele dia, fez mal essa história verídica de mortos aos pedaços.” (IDEM, p. 214)

A integridade, a maturidade e a coerência da menina são evidenciados com clareza no romance, bem como a sua fragilidade. Tudo o que diz respeito a ela, aos seus gestos, ao seu corpo, às suas roupas e brinquedos, é narrado com o uso do diminutivo, numa linguagem que perde a rudeza e se carrega de emoção e poesia.: “Apareceu no vestidinho florido amarelo. Ele ficou maravilhado com a forma do embrulhinho delicado da menina.” (IDEM, p. 245); “Alisou o cabelinho e cochichou na orelhinha dela” (IDEM, p. 200); “era como um enfeitinho de carne no cimento” (IDEM, p. 173); “Quando acabaram ela recolheu a toalhinha, os pratinhos, os garfinhos e os copinhos, colocando tudo na mesma caixa do boneco” (IDEM, p. 181); “Passou com a mochila colorida. A meia três-quartos subindo pela canelinha magra, a sainha azul-marinho, ondulando, a blusinha branca com debruado, os cabelinhos varrendo as costinhas e o pescocinho como se fossem um enxame de cobrinhas rastejantes...” (IDEM, p. 149)

Todas as informações que temos sobre a menina são narradas sob o ponto de vista do velho. A única vez que se materializa no texto a voz da menina, ou pelo menos o seu ponto de vista, é o do episódio 71, que reproduz uma redação

escolar da mesma, contendo pormenores de sua difícil situação familiar, com um pai violento e doente e uma mãe sempre atarefada, tendo que lavar roupa para fora para sustentar a família.

Há algo nessa menina que nos faz pensar na tocante personagem de Nhinhinha, de Guimarães Rosa, presente no conto “A menina de lá”. (ROSA, 2001, pp. 67- 72) Em ambas, associada à fragilidade, há uma estranha forma de sabedoria que Guimarães Rosa põe na bocas das crianças, dos pobres, dos doentes e dos loucos, os quais sentem e sabem intuitivamente as verdades fundamentais da vida.

Pelo encontro com a menina e por meio da confiança que ela lhe deposita, o velho começa a recompor a sua precária subjetividade. Recobra, assim, a capacidade de articular a linguagem, torna-se inventivo e poético nas longas horas em que passam juntos. A menina vê no velho a figura do pai que a protege e consola, que se torna companheiro e cúmplice de brincadeiras. O velho, por outro lado, demonstra de amar a menina com dedicação, embora isso não coíba o seu amor destrutivo, o sentimento narcisístico que termina por coisificar e anular a identidade do outro.

Essa complexa ambigüidade do personagem, capaz de ser cruel e compassivo ao mesmo tempo, se inscreve na ambigüidade existencial do ser humano. Apontar para tal complexidade intrínseca não equivale a atenuar ou justificar o comportamento do personagem, ao contrário, isso mostra que, por trás da normalidade, o mal é tão freqüente, corriqueiro e trivial que acabamos por não percebê-lo. Já o evidenciou muito bem Hannah Arendt, no livro “A banalidade do mal”, em que ela, enviada pelo jornal *New Yorker*, faz um relato preciso do processo ao nazista Adolf Eichmann, realizado em 1961, em Jerusalém. A autora, preparada, talvez, para se confrontar com uma espécie de encarnação sinistra do anjo do mal, se depara, ao contrário, com a banalidade assustadora de um homem que não percebe a distinção entre o bem e o mal, que não tem dúvidas, que não tem remorsos, que não tem consciência de toda a dor e sofrimento que causou, o que leva Giorgio Agamben a afirmar que uma das lições de Auschwitz “é que entender a mente do homem comum é infinitamente mais árduo do que compreender a mente de um Spinoza ou de um Dante”. (AGAMBEN, 2010, p. 9)

Talvez seja esse o elemento que mais chama a atenção no livro de Bonassi, o fato que tenhamos que nos confrontar com a enormidade e trivialidade da violência e da miséria humana. O realismo de Bonassi, afirma Manuel da Costa Pinto, “tem dimensão ética”. (COSTA PINTO, 2004, pp. 140-141) Em várias entrevistas e depoimentos, Bonassi, de fato, não esconde esse comprometimento ético. A arte, ele afirma, “é o lugar da diferença e do incômodo. [...] Eu espero, com a minha arte, que as pessoas transem melhor, sejam menos racistas, percebam que se não distribuírem a renda serão assassinadas na esquina segurando seus Rolex.” (BONASSI, Entrevista, 2009)

Para além de um fácil empenho ideológico-político, para além de modas e exigências do mercado que impõe tramas tradicionais e personagens reconhecíveis, para além da exibição da violência como ingrediente comercial e mercadológico, o livro de Bonassi nos propõe personagens que habitam numa zona cinza, onde bem e mal se tocam e se confundem na mesma infelicidade<sup>6</sup>.

Sabemos que a literatura é uma das formas mais radicais e eficazes de viver a alteridade. Ela nos permite, por meio da empatia, pôr-se na pele e no corpo do outro, sentir e ver o mundo pelos seus olhos. Se esse outro é o silenciado, o humilhado e o ofendido da nossa sociedade, se é o que caminha ao nosso lado, o que nos pára no semáforo, o que se arranja como pode, vendendo quinquilharias, juntando caixas de papelão e garrafas vazias, pedindo esmola ou comida, tal experiência nos possibilita a consciência física e concreta do inaceitável desequilíbrio social do Brasil, origem dos conflitos que se manifestam em todos os níveis. É tranqüilizante e cômodo pensar que tais conflitos sejam fruto de mentes sórdidas, de bandidos e assassinos com os quais nada temos em comum. Se a literatura ainda tiver o poder de nos impedir de virar o rosto diante dessa imagem trágica do nosso país, uma obra como *Subúrbio* terá cumprido o seu objetivo.

## PROSA BRASILIANA CONTEMPORANEA: ALCUNE TENDENZE E IMPLICAZIONI

### RIASSUNTO

Il saggio analizza alcuni temi e caratteristiche della prosa brasiliana contemporanea, prosa che incorpora esteticamente il contesto sociale delle grandi città del paese. Mi concentrerò soprattutto sul romanzo *Subúrbio* di Fernando Bonassi, pubblicato nel 1994, considerato un precursore non solo per il tema che affronta e per il suo realismo brutale, ma anche perchè incorpora, nella sua struttura ibrida, diversi tipi di linguaggi.

**Parole-chiave:** Letteratura brasiliana. Romanzo contemporaneo. Opera di Fernando Bonassi. *Subúrbio*. Nuovo realismo.

### NOTAS

1

2 Sobre a relação entre a narrativa curta de Bonassi e o jornalismo, ver MATOS, A. D. 2007. *Flagrantes de rua – Centros urbanos brasileiros e marginalidade nas crônicas de João do Rio e Fernando Bonassi*. Tese de Mestrado, Recife: Universidade Federal de Pernambuco.

3 A Mooca se tornou, hoje, um bairro de “novos ricos”, os espaços onde surgiam as antigas fábricas foram sendo recuperados como condomínios de luxo e os trabalhadores e suas famílias foram sendo empurrados para novas periferias, cada vez mais distantes do centro e ainda mais degradadas.

4 Leia-se, a tal propósito, os contos de *A morte de D. J. em Paris*, publicado em 1975.

5 O personagem de Naldinho é retomado pelo autor, no livro infanto-juvenil *A incrível história de Naldinho (um bandidão ou anjinho?)*, São Paulo: Geração Editorial, 2001.

6 A expressão “zona cinza” é utilizada por Primo Levi, no livro *I sommersi e i salvati*, para definir aquele espaço assustadoramente ambíguo no Lager, onde bem e mal se tocam, na figura das vítimas que, de alguma forma, se identificavam e pactuavam com a ideologia ou o comportamento dos nazistas, tornando-se instrumento do sadismo dos carnífcis: “*L'interno dei Lager era un microcosmo intricato e stratificato; la “zona grigia” di cui parlerò più oltre, quella dei prigionieri che in qualche misura, magari a fin di bene, hanno collaborato con l'autorità, non era sottile, anzi costituiva un fenomeno di fondamentale importanza per lo storico, lo psicologo ed il sociologo. Non c'è prigioniero che non lo ricordi, e che non ricordi il suo stupore di allora: le prime minacce, i primi insulti, i primi colpi non venivano dalle SS, ma*

*da altri prigionieri, da "colleghi", da quei misteriosi personaggi che pure vestivano la stessa tunica a zebra che loro, i nuovi arrivati, avevano appena indossata."* (LEVI, 1987, p. 661)

## REFERÊNCIAS

ANTÔNIO, J. 2004. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naify. 4ª ed. rev.

ABAMBEN, G. 2010. *Quel che resta di Auschwitz*. Torino: Bollati Boringhieri.

ARENDET, H. 2010. *La banalità del male*. Trad. di P. Bernardini, Milano: Feltrinelli, 17ª ed.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. 1990. *A poética clássica*. Trad. de Jaime Bruna, São Paulo: Cultrix, 4ª ed.

BONASSI, F. 2006. *Subúrbio*. Rio de Janeiro: Objetiva.;

\_\_\_\_\_. 2001. *Passaporte*. São Paulo: Cosac & Naify.

\_\_\_\_\_. 2001. *A incrível história de Naldinho (um bandidão ou anjinho?)*. São Paulo: Geração Editorial.

\_\_\_\_\_. 2007. *A boca no mundo: 100 crônicas de Fernando Bonassi*. Osasco: Novo Século Editora.

\_\_\_\_\_. "O PCC surgiu da violência carcerária". Disponível em [http://amaivos.uol.com.br/amaivos09/noticia/noticia.asp?cod\\_noticia=10147&cod\\_canal=41](http://amaivos.uol.com.br/amaivos09/noticia/noticia.asp?cod_noticia=10147&cod_canal=41)

\_\_\_\_\_. "Linguagens da violência, violência da linguagem". *SESCSP*, Disponível em <http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias>

\_\_\_\_\_. "Entrevista exclusiva com Fernando Bonassi, in *Blog da beleza*, por 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)

\_\_\_\_\_. 2009. "Criador de incômodos" (Entrevista). *Revista Época*, Disponível em <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,ERT33766-15229-33766-3934,00.html>

CANDIDO, A. 2004. "Na noite enxovalhada" (prefácio). In: ANTÔNIO, J. *Malagueta, perus e bacanaço*. São Paulo: Cosa Naify, pp. 5-12.

COELHO, M. 2006. "A bruta periferia de Bonassi, para além do determinismo". *Folha de São Paulo*. 18/05/2006.

COSTA PINTO, M. 2004. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha.

\_\_\_\_\_. 2006. "Apresentação" (prefácio). In: BONASSI, F. 2006. *Subúrbio*. Rio de Janeiro: Objetiva, pp. 5-7.

DALCASTAGNÈ, R. 2005. "A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 26. Brasília, julho-dezembro, pp. 13-71.

DIAS, A. M. 2006. "A estratégia da revolta: literatura marginal e construção da identidade". *Revista Estudos de Literatura Brasileira*, nº 27. Brasília, janeiro / junho, pp. 11-21.

DRUMMOND, R. 1975. *A morte de D. J. em Paris*, São Paulo: Editora Ática.

FINAZZI-AGRÒ, E., VECCHI, R. 2007. "Pior do que ser assassino...". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 29. Brasília, janeiro-junho de 2007, pp. 67-86.

GUIMARÃES ROSA, J. 2001. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

LEVI, P. 1987. *Opere – Volume primo*. Torino: Giulio Einaudi Editore.

MATOS, A. D. 2010. "Fernando Bonassi: o mundo é frio e cortante como uma lâmina de gilete". *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XII Congresso de Ciências da Comunicação da Região Nordeste*, Campina Grande (PB), 10 a 12 Junho. Disponível em [www.intercom.org.br/papers/regionais](http://www.intercom.org.br/papers/regionais)

MATOS, A. D. 2007. *Flagrantes de rua – Centros urbanos brasileiros e marginalidade nas crônicas de João do Rio e Fernando Bonassi*. Tese de Mestrado. Recife: Universidade Federal de Pernambuco.

OLIVEIRA, N. de. 2003. "Transa, trans; tributo às tribos extintas" (prefácio). *Geração 90: os transgressores*, São Paulo: Boitempo Editorial, pp. 9-16.

\_\_\_\_\_. de. 2003. *Geração 90: os transgressores*, São Paulo: Boitempo Editorial.

\_\_\_\_\_. de. 2007. "Contistas do fim do mundo" (prefácio). In: *Geração 90: manuscritos de computador*, São Paulo: Boitempo Editorial, 1ª ed, 1ª reimpressão, pp. 7-13.

OLIVEIRA, N. de. 2007. *Geração 90: manuscritos de computador*, São Paulo: Boitempo Editorial, 1ª ed, 1ª reimpressão.

PELLEGRINI, T. 2001. "A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade". *Revista de crítica literária latinoamericana*. Ano XXVII, nº 51. Lima-Hanover, pp. 115-118.

PINTO, P. "Representação da violência e democratização". Disponível em <http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/ensaios/democratico.doc>

PLATÃO. 2003. *A República*. Trad. de P. Nassetti. São Paulo: Editora Martin Claret.

RIBEIRO, D. 1995. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

RUFFATO, L. 2006. "Bonassi e a dimensão política da escrita". *O Globo*, Rio de Janeiro, 21/04/2006. Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/lrufatto6.html>

SCHØLLHAMMER, K. E. 2009. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

\_\_\_\_\_. 2007. "Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. n.º 29. Brasília, janeiro-junho de 2007, pp. 27-53.

SILVA, M. 2006. "A narrativa minimalista de Fernando Bonassi". *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 28. Disponível em <http://www.red.unb.br/index.php/estudos/article/view/2095>

SOUZA ANDRADE, F. de. 2009. "O estranho no ninho". In *Resenhas Brasil*. Disponível em <http://resenhasbrasil.blogspot.com/2009/08/suburbio.html>

SOUZA CRUZ, A. de. 2009. *Narrativas contemporâneas da violência: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em [www.bibliotecadigital.ufmg.br/.../tese\\_\\_\\_ad\\_lcio\\_de\\_sousa\\_cruz.pdf](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/.../tese___ad_lcio_de_sousa_cruz.pdf)

ZIBORDI, M. 2004. "Literatura marginal em revistas". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º 24, Brasília, julho-dezembro, pp. 69-88.