

REPRESENTAÇÃO E LITERATURA EM *100 HISTÓRIAS COLHIDAS NA RUA*, DE FERNANDO BONASSI

Glauber Costa Fernandes¹
Cláudio do Carmo²

Universidade Estadual de Santa Cruz

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivos analisar o conceito de representação e sua vinculação com as relações de poder, além de identificar o potencial da literatura enquanto instrumento expressivo e discursivo, diante do contexto de liberdades aparentes oriundas do neoliberalismo e da superficialidade da pós-modernidade. O *corpus* utilizado para este estudo é *100 histórias colhidas na rua*, de Fernando Bonassi, no qual será identificada a maneira pela qual este texto literário dialoga com a realidade e suas representações.

PALAVRAS-CHAVE: Representação. Literatura. Pós-modernidade.

Nada a temer senão as imaginações.
Fernando Bonassi

Introdução

Muito se tem falado de uma crise da representação. Algo vem ocorrendo nos modos de conhecer o mundo, e que traz em si uma sensação de fim de tudo, inclusive do futuro. Talvez tal impressão seja consequência de uma evolução histórica que teria culminado em sua própria estagnação, ou talvez ela seja causada pela falta de distância da teoria para com o seu próprio tempo. Estudar a contemporaneidade implica obviamente falta de distanciamento, mas, por outro lado, pode trazer à tona a expressão mais imediata e talvez mais essencial da configuração do mundo atual, o qual tem tido uma aparência destrutiva, como se um paradigma estivesse desmonorando. Contudo, tal “destruição” faz surgir uma importante questão: o que vai ficar em seu lugar?

O vazio tem sido um dos principais temas da atualidade, pois todos os olhares críticos mais do que negam noções estáveis do mundo clássico, como fez a modernidade, eles

¹ Pós-graduando em Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus – Bahia.

² Doutor em Ciência da Literatura (Poética) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e ministrante da disciplina “Literatura, Memória e Identidade Cultural”, no curso de Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus – Bahia.

transcendem a negatividade, ao desconsiderar inclusive a rigidez da negação. Ao invés de “nãos”, eles propõem interrogações em todos os aspectos de um paradigma secular.

Porém os questionamentos que desvelam toda a estabilidade cartesiana da modernidade podem ser tanto uma continuação dela própria como um rompimento. Um e outro acabam por estender a intensidade do momento vivido para a proferimento de diversas mortes, como a da arte, da identidade, e até mesmo fins mais radicais, como o do humano (pós-humano). Além disso, as narrativas históricas também estariam mortas, perdido sua seqüência, sua solidez. “O passado como ‘referente’ é gradualmente colocado entre parênteses e depois desaparece de vez, deixando apenas textos em nossas mãos” (JAMESON, 1997, p. 46).

O neoliberalismo teria “permitido tudo”, trazendo uma liberdade carrasca, devastadora, a qual aproximou culturas e fez surgir a sociedade das massas. A relativização de tudo acabou gerando uma euforia diferente do Maio de 68, visto que, neste, as utopias possuíam caráter ideológico muito mais consistente e ordenado; já as manifestações e expressões atuais têm um caráter tanto de ansiedade, pelo dizer, quanto de superficialidade, por conta de sua reprodutividade, como se tivesse perdido uma espécie de aura, semelhante ao fenômeno que Walter Benjamin identificou na arte. As proliferações de vozes livres, oriundas das “liberdades” ocidentais, que adquiriram tal capacidade depois dos fins dos autoritarismos pós-68, foram rapidamente seduzidas pela publicidade e engolidas pelo mercado, fato que as concedeu uma banalidade característica do cinismo do sistema.

No Brasil, após o fim da ditadura militar, a todos foi permitido voz, a reprodutividade ganhou espaço em diferentes mídias, as quais trouxeram à tona espaços culturais e expressões *de* grupos ou *dos* grupos antes (?) reprimidos. A questão é que os *media* passaram a conduzir os discursos marginais, afirmando (paradoxalmente) os discursos hegemônicos, em um jogo de poder norteado pelo conceito de representação: “quem fala *pelo* outro controla as formas de falar *do* outro” (SILVA, 2006, p. 34).

Nesse contexto de jogo de poder pelo discurso e pela representação, em que a repressão adquire máscara de liberdade, e toda a euforia por expressão vem ironicamente acompanhada por uma inação de revoluções, é cabível pensar que a arte seja um possível refúgio da expressão humana, já que pode ser um caminho de pleiteação a uma participação no imaginário que gere o funcionamento da sociedade, visto que ela pode dialogar com os discursos hegemônicos, desafiando seus poderes de construção e conservação da realidade.

Portanto o fazer artístico, como forma, não apenas de expressão, mas também de conhecimento do mundo (apesar de, por muito tempo, a ele ter sido negada oficial e institucionalmente tal capacidade, pois apenas certos discursos, como o científico e, por

vezes, o religioso, possuíam “autoridade”) acaba por aparecer nesse momento de flexibilidade dos sentidos, dos conceitos, dos sujeitos e dos objetos como uma arma potente da expressão no cotidiano, podendo tanto conservá-lo como questioná-lo, visto que a rotina também é um campo de disputa política.

Por conta dos interdiscursos, intertextos e da potencial desestabilização dos signos consagrados é que se pode afirmar que a arte pode ser uma temerosa armadilha para com as estruturas pretensiosamente fixas do funcionamento da sociedade. Portanto, o objetivo deste trabalho é o de ressaltar as potencialidades da arte literária como técnica de contestação perante as injustiças causadas pelo sistema vigente, uma vez que se tornou bastante conhecida a forma de protesto durante as ditaduras. Entretanto, no contexto de liberdade aparente, é importante reconhecer os possíveis caminhos da literatura enquanto expressão humana e, conseqüentemente, política.

O texto ficcional utilizado nesta análise será *100 histórias colhidas na rua*, de Fernando Bonassi, no qual pretende-se identificar as características de tal obra de arte, o que a leva a cumprir sua função de interagir com a realidade institucionalizada, engolida pelo mercado, além de mediada pela mídia. E mais, o intuito primordial é refletir sobre os limites do poder da literatura nas suas formas de representação: até que ponto ela pode ser entretenimento conservador e até que ponto ela pode se distanciar da alienada cultura das massas para criticá-la? Como diria Jameson sobre a Teoria: seria possível “se colocar ‘fora’ disso tudo e conseguir atingir uma posição de ‘transcendência’ (normalmente caracterizada até como uma ‘distância’ crítica), e funcionar como uma crítica e até mesmo como uma clara rejeição política a esse sistema?”

Ficou então para Baudrillard a tarefa de dar a expressão mais dramática e “paranóico-crítica” a esse dilema, em sua demonstração das maneiras pelas quais as ideologias conscientes de revolta, revolução e até de crítica negativa são - mais do que meramente cooptadas pelo sistema – parte funcional das estratégias internas do próprio sistema (JAMESON, 1997, p. 216).

1. Representação e Literatura

Antes de adentrar nas formas de representação do fazer literário, cabe questionar primeiramente a natureza do ato de representar: “será possível separar, de alguma forma, a representação de sua cumplicidade com o poder?” (SILVA, 2006, p. 62).

No jogo de poder, que constitui o funcionamento da sociedade, está inserida a representação, a qual é um fenômeno resultante dos discursos hegemônicos. Daí a

importância de identificar os seus mecanismos, uma vez que ela sempre é um instrumento decisivo para a conservação da ideologia dominante.

Um exemplo típico do funcionamento da representação é o da questão identitária. A identidade é uma importante construção cultural que dá sentido a vida dos indivíduos, e mesmo nesta instância tão íntima, o jogo do “representar” exerce influência.

A identidade não existe “naturalmente”, ela é construída pelo próprio grupo e pelos outros grupos. Não existe nada de “naturalmente” comum ligando os diversos indivíduos de um determinado grupo. Certamente existem certas condições “sociais” que fazem com que os grupos se vejam como tendo características em comum: geografia, sexo, “raça”, sexualidade, nação. Mas mesmo essas condições sociais têm de ser “representadas”, têm de ser produzidas por meio de alguma forma de representação. Aquilo que um grupo tem em comum é resultado de um processo de criação de símbolos, de imagens, de memórias, de narrativas, de mitos que “cimentam” a unidade de um grupo, que definem sua identidade (SILVA, 2006, p. 47).

Essa construção simbólica constitui um imaginário que alcança *status* de realidade por meio dos referidos discursos hegemônicos, algo semelhante à idéia das “comunidades imaginadas”, de Benedict Anderson. Tal construção não é uma mera imagem abstrata ou inocentes elaborações de conceitos que descrevem a realidade, mas sim algo que se mescla, ou melhor, torna-se a própria realidade: “a imagem reflete a realidade; a representação “é” a realidade. (Isto é: a realidade que importa.)” (SILVA, 2006, p. 54).

A interpenetração entre discurso e sociedade, entre imaginário e realidade, alcançou a própria ciência, e a maleabilidade característica da pós-modernidade trouxe à tona polêmicas sobre a dicotomia ficção – realidade. Wolfgang Iser, ao tratar destas questões, ressalta que “a teoria do conhecimento da modernidade: ao tentar teorizar sobre a ficção, se viu obrigada a reconhecer como ficções as suas próprias bases, sendo obrigada a abrir mão, face à crescente ficcionalização de si mesma, da pretensão de ser uma disciplina básica universal” (ISER, 1996, p. 16).

Portanto, as teorias sobre ficção e realidade invadiram até mesmo os discursos mais rígidos, os quais tiveram que ser repensados e reelaborados. Entretanto isso não significou liberdade total, uma vez que a nova configuração do poder atual não é panóptica. Na democracia contemporânea não existe um alvo destacado, assim como há nas ditaduras convencionais e com o advento da cultura de massa, a vigilância transformou-se em autovigilância. Baudrillard alertou para o fato de o *ecrã* ser o próprio espectador. Sendo assim, este “estar diante do espelho” acaba por ser uma possível causa de uma inação com relação a revoluções, triunfo da repressão.

O poder atual preenche, oportunamente, as lacunas deixadas pelos vazios da superficialidade pós-moderna com sua publicidade sedutora e convincente, proferindo a morte de tudo e a eternização do presente, o que só perpetua a vigência do sistema:

A única arma do poder, a sua única estratégia contra esta deserção é a de reinjetar real e referencial em toda a parte, é a de nos convencer da realidade do social, da gravidade da economia e das finalidades da produção. Para isso usa, de preferência, o discurso da crise, mas também, por que não? O do desejo. “Tomem os vossos desejos pela realidade!” pode ouvir-se como último *slogan* do poder, pois num mundo irreferencial, além a confusão do princípio de realidade e do princípio de desejo é menos perigosa que a hiper-realidade contagiosa. Fica-se entre princípios e aí o poder tem sempre razão (BAUDRILLARD, 1991, p. 32-33).

Dentre as formas de “reinjetar real e referencial em toda a parte”, há a de consolidar formas de representação. Muitos afirmam sua crise, entretanto Baudrillard sugere que:

(...) não se trata simplesmente de uma crise, mas de uma verdadeira implosão da representação. Num cenário pós-moderno de proliferação incontrolável de signos e de imagens, a representação teria chegado ao fim. Não há mais referentes na extremidade da cadeia de significação: apenas signos e imagens que simulam o “real”. Perdida qualquer conexão dos signos com seus referentes, a paisagem contemporânea está povoada por simulacros: representações de representações (SILVA, 2006, p. 32).

A representação é, ao mesmo tempo, real e imaginária e, ao ser utilizada como instrumento de poder, acaba sendo a principal suspeita pela anulação dos referenciais. Como diz o teórico: “mais real que o real, é assim que se anula o real” (BAUDRILLARD, 1991, p. 105)

Em um mundo aparentemente “irreferencial”, os favorecidos pelos discursos hegemônicos cumprem seu papel repressor de construir uma realidade pretensiosamente objetiva no vazio do real, o qual se desertificou por conta das crises de todas as formas de representar o mundo, fenômeno que só pode desembocar na múltipla potencialidade da representação. Nesse momento é que a poder da arte pode ser incluído na discussão.

Sendo a arte literária uma forma de discurso que pode representar tanto o real quanto o imaginário, pode também participar deste jogo de poder, já que a realidade contemporânea não passa de uma hiper-realidade, ou seja, um mundo sem referenciais, sem bases rígidas, constituído por uma liquidez niilista. Transitando em um vazio ou em uma superficialidade pós-moderna, a literatura pode entrar em cena para desestabilizar os signos das realidades, as quais são construídas pelos triunfantes da disputa pelo poder da representação. Liquidez aqui não tem o sentido análogo ao que Dostoievski disse (“se Deus está morto, tudo é permitido”),

visto que a liberdade do contexto atual é apenas aparente, e mais, ela pode ser tão repressiva quanto a rigidez de uma ditadura, visto que a inexistência objetiva da representação, não retira seu efeito de realidade.

Sendo a arte uma forma de conhecimento do mundo, a literatura acaba sendo uma potencial arma frente ao sistema discursivo que sustenta o poder. Como afirma Tomaz Tadeu da Silva, “a ‘crise’ de legitimidade que está no centro das nossas formas de conhecer o mundo está, pois, indissoluvelmente ligada à ‘crise’ no estatuto da representação – nossas formas de representar o mundo” (SILVA, 2006, p. 32). Então existe um espaço para a literatura na construção do imaginário social. Nas Luzes este espaço foi exclusivo da ciência, assim como nas Trevas foi exclusivo da religião. Porém, hoje, na Penumbra, pode haver espaço para a arte participar do imaginário (lembranças e esquecimentos) que regem as relações de poder.

Toda crise tem seu lado positivo, portanto o fim da rigidez cartesiana pode ter aberto possibilidades das expressões humanas, as quais foram reprimidas pela sociedade técnico-industrial rejeitada pela Escola de Frankfurt, no início do século XX.

No meado do mesmo século, o pós-estruturalismo surgiu como uma resposta à quase exatidão pretendida pelos inflexíveis estruturalistas, que atribuíam um caráter monossêmico ao texto literário, como se, na comunicação literária, a intenção do autor fosse uma fórmula esteticamente bela que chegaria ao leitor de maneira pura e intacta. Entretanto mudou-se o paradigma, e a relativização da cultura alcançou a arte, fazendo com que ao receptor fosse exigida uma maior participação e interação diante do objeto artístico. Mas não seria muito otimismo acreditar que a recepção pode ser ativa em um mundo onde o trabalho é alienado? Isso será retomado mais adiante, na análise do *corpus*.

Depois da mudança de paradigma, a representação na literatura foi posta em questão. O realismo foi “desmontado” e desmascarado em sua pretensão de imitar o real. A ideia de representar a realidade, como sendo um reflexo dela, ou melhor, uma imagem idêntica, não encontra espaço na hiper-realidade do mundo atual. Todas as representações são modelos do real, portanto não o imitam; pelo contrário, é o real que tem que acompanhar os modelos. Este afastamento do real enquanto realidade objetiva alcança a literatura dita realista ou naturalista, e nelas, assim como foi na ciência moderna, os meios de construção foram revistos, uma vez que, se a realidade é construída discursivamente, então o que está sendo representado na arte realista, senão os próprios discursos dominantes?

No realismo, tenta-se suprimir a produtividade da representação para dar lugar à imobilização do já visto, à sensação de “realidade”. Ao ocultar as condições de sua produção, o realismo congela a significação, paralisa a representação no seu estado

de identidade com o real. A premissa da identidade entre representação e representado, entre significante e significado, que funda o realismo, naturaliza o “mundo”. A representação realista é fundamentalmente conformista: até mesmo (ou principalmente) quando faz denúncia social (SILVA, 2006, p. 57).

Tanto a arte que se esgota de fantasia, quanto a que se esgota de realidade acabam por corroborar com a situação do poder discursivo vigente. A primeira acaba sendo escapismo, já a segunda configura-se como aceitação, pois “naturaliza o mundo”. A negatividade da Escola de Frankfurt já considerava isso. Merquior sintetiza bem a idéia de Adorno sobre a expressão artística: “Arte é expressão da digna, porém inútil, revolta do indivíduo contra o roubo dos seus direitos à felicidade” (MERQUIOR, 1969, p. 131). Além disso, o filósofo alemão acreditava que a arte realista fosse complacente com a realidade, e que sua característica polissêmica é que seria sua expressão de contestação perante a sociedade.

Portanto, o realismo, assim como a fantasia desmedida, termina por cumprir muito mais uma função de deleite do que de utilidade. Claro que Adorno é bastante radical ao afirmar que a “revolta contra o roubo da felicidade” seja “inútil”. O contexto deste pensamento já não é o mesmo de hoje, porém a contestação humana, em qualquer tempo, não pode ser simplesmente taxada de “inútil”, pois muitos fatores se implicam nesta questão, ou seja, a afirmação é simplista.

A depender da utilização da interatividade proporcionada pelo tempo atual, a comunicação entre as expressões pode constituir uma ligação forte entre elas, e fazer frente à repressão camuflada. No contexto da arte interativa, da obra aberta, e tudo que o pós-estruturalismo trouxe a tona, percebe-se o poder discursivo que a literatura carrega em si, o qual desafia a autovigilância repressiva e a alienação das massas. A polissemia e a (des) articulação dos signos nos textos literários tem o poder de trazer reflexões necessárias sobre as situações (des) humanas causadas pela “ditadura da liberdade”, do neoliberalismo e da pseudodemocracia. Porém, apesar destas capacidades da arte literária, a superação de tal alheabilidade causada pelos *media*, ainda é um desafio, e mais, a configuração que possui o mercado, parece ser um cerco de onde nada escapa, nem mesmo a negação do próprio sistema econômico.

Centrando-se nas potencialidades do fazer literário diante do jogo de poder das representações e em sua relação com a recepção, principalmente com os reprimidos discursivamente, sem levar em conta questões importantes, como a elitização das Academias de Letras, o Cânone, a qualidade da educação, entre outras questões extratextuais fundamentais para a concretização do efeito destabilizador da arte literária, é que será feita a

análise da maneira pela qual uma obra de arte pode se relacionar discursivamente com a realidade, e com as representações que a transformam, ou melhor, que se transfiguram nela.

2. A representação em *100 histórias colhidas na rua*

Fernando Bonassi tem em seu repertório uma diversidade de linguagens artísticas (cinema, teatro e literatura), o que faz com que, no seu caso, a intersemiótica seja aguda e, portanto, muito mais evidente a “desarticulação” da linguagem poética para com a linguagem cotidiana. Embora alguns textos pareçam ter a pretensão de ser uma imagem do real, tal consideração não passa de impressão, uma vez que a representação nos textos de Bonassi não tem nada de conservadora para com as representações prevalecentes do jogo de poder. Na verdade, seu cinismo fala mais alto, e provoca um efeito muito mais desafiador do que a ironia, ou mesmo a contestação mais panfletária de muitas obras engajadas.

Em *100 histórias colhidas na rua*, o autor registra, em textos curtos e curtíssimos, fatos bastante verossímeis, que carregam uma representação que choca e provoca, pois traz a tona o escondido da realidade dominante. Além disso, o livro tenta revelar aspectos da vida que os jornais omitem, fazendo frente direta a um dos discursos mais embaixadores do cotidiano vigente, um dos que mais constrói realidades, ou melhor, modelos de hiper-realidades, que é o jornalístico, o da mídia.

Quando é dito que a arte “desafia” a rigidez dos discursos hegemônicos, não se quer dizer que toda arte é engajada, no sentido panfletário. Na verdade, significa que a natureza da sua linguagem faz com que ela contraste com o que Umberto Eco chama de “discurso persuasivo”, por meio do denominado “discurso aberto”. É característica da obra de arte contemporânea a quebra da sequência tradicional; por conta disso, existe na literatura de nosso tempo uma potencial reordenação, reorganização e até mesmo reinterpretarão por parte do leitor, o que lhe concede maior atividade. Somando a abertura do texto e a interatividade da recepção pode-se obter, na apreciação de uma obra, um diálogo poderoso frente às convencionais representações do real construídas pelos discursos não-artísticos.

Os textos literários, independente do cunho ideológico do escritor, sempre vão colocar entre parênteses não somente os modelos vigentes como também as representações históricas, quer seja para fixá-la, quer seja para questioná-la. Por conta disso, não se pode afirmar que a literatura é imagem refletida da realidade ou que é um ente destacado do real, pelo contrário, ela está imersa no jogo discursivo das hiper-realidades, e nele pode desestabilizar o caráter unívoco dos discursos jurídicos, científicos, religiosos e, no caso do Bonassi, os midiáticos.

100 histórias colhidas na rua expõe problemas reais, porém não propõe soluções. A ausência de tais propostas dá ao leitor a possibilidade de, por si mesmo, construir questionamentos, embora estes não deixem de ser indicados pela narração. Um exemplo disso pode ser identificado na história a seguir:

Era como se o ruído do despertador rachasse o seu crânio. Não acreditou que conseguisse levantar da cama. Quase se afogou na água do chuveiro. Já na hora em que a mulher lhe serviu suco, não acreditou que pudesse engolir. Desceu as escadas e os degraus pareciam desdobrar-se neles mesmos, infinitos, como numa perseguição de filme. O tráfego até o trabalho nada menos que intransponível. O calor: insuportável. Trabalhou violentamente o resto da vida (BONASSI, 1996, p. 31).

Os detalhes do cotidiano podem até construir um modelo, sugerir um padrão, porém as figuras de linguagem acabam aplicando ao texto uma forma peculiar de sentir tal cotidiano. A intensidade proposta, ao mesmo tempo em que corrobora com o incômodo de uma rotina de trabalho, contrasta com a monotonia trazida pela repetição fatalista; entretanto, esses dois fenômenos não se excluem, na verdade se completam ao sintetizarem a condição do trabalhador contemporâneo: “Trabalhou violentamente o resto da vida”.

Dois aspectos são importantes de serem ressaltados. O primeiro é o caráter estereotipado do texto, o qual reduz a complexidade dos eventos e dos sujeitos, criando modelos simplistas do funcionamento da vida social. “No estereótipo a complexidade do outro é reduzida a um conjunto mínimo de signos: apenas o mínimo necessário para lidar com a presença do outro sem ter de se envolver com o custoso e doloroso processo de lidar com as nuances, as sutilezas e as profundidades da alteridade” (SILVA, 2006, p. 49). Tal superficialidade faz com que o leitor entenda o texto a partir da sua própria reação diante dele; a profundidade cabe à atividade da própria recepção. Já o segundo aspecto a ser ressaltado é que essa abertura da obra não é plenamente infinita, pois no próprio texto há indicações para construções, as quais são permitidas pela própria linguagem, como por exemplo, quando é colocado o advérbio “violentamente” na frase final da história, pois neste momento um ponto de vista fica subjacente. Não existe no texto um moralismo explícito, mas há um “movimento” que faz emergir os aspectos normalmente suprimidos pelos discursos midiáticos, seja pela omissão, seja pelo exagero de exposição.

Por falar em moral, eis uma história intrigante:

Age corretissimamente no trânsito: sinaliza cada manobra com a maior antecedência, mas ninguém cede a passagem. Não é diferente no trabalho: cumpre

sua parte com rigor, embora a sua seção esteja sempre parando pela diferença de velocidade das outras. Em casa, divide mentalmente as tarefas com a família, tomando para si desde logo o que for mais pesado e gorduroso. O que acontece, no entanto, é que também aí todo o resto fica às moscas. Está cada dia mais furioso pela inutilidade do seu exemplo. De uma hora pra outra essa ginástica vai perder o sentido, então é melhor ninguém estar por perto (BONASSI, 1996, p. 111).

Nesta história existe uma maior intimidade para com o personagem, e até aí a representação alcança, ao construir modelos de subjetividade, entretanto, mais uma vez ressalta-se que não há aqui uma cópia do real, uma vez que o próprio referente não existe, lembrando Baudrillard, o que existe é uma proliferação de simulacros uns dos outros. Portanto, em tal texto ficcional, o autor cria uma representação da subjetividade do homem contemporâneo, construindo assim uma realidade que vem dialogar com a subjetividade criada pela mídia e por outros discursos persuasivos.

A despretensão da arte literária em ser o próprio real é o que faz seu discurso ser potencialmente subversivo, visto que em sua condição de não estar fora da realidade, ela desconstrói-a de dentro, questiona a representação cara a cara.

Na literatura, a representação, por muito tempo, foi entendida apenas como ficção; já a representação nos discursos hegemônicos era reconhecida como sendo o próprio real. Na verdade, nas duas instâncias elas são igualmente modelos que tentam criar o real e como em uma dialética de interpenetração, arte e realidade desafiam-se. A segunda esforça-se para situar o discurso artístico como sendo puramente fantasioso e a primeira tenta desmascarar a padronização dos discursos dominantes.

A história a seguir constitui uma afronta direta ao discurso jornalístico:

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 eu 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).

A exposição de um fato comumente reproduzido nos jornais, de maneira crua e fria, é aqui transcodificada de modo a retirar todos os enfeites que romantizam a realidade, tentando representar um realismo mimético, a fim de desmontar uma imagem sensacionalista (e curiosamente a que é aceita como real) do trânsito e construir também um modelo da realidade, jogando com as mesmas armas do discurso persuasivo, porque para se anular o real, basta ser “mais real que o real” (BAUDRILLARD, 1991, p. 105).

Outra história que cria uma representação aparentemente rígida é a seguinte:

(...) pastores evangélicos, meio oficiais, ajudantes, auxiliares, serventes, atletas adotados, aviões, garçons, vendedores de consórcio, vendedores de carnê, vendedores de rifa, vendedores, pamonheiros, catadores, guardadores, amoladores, operários-padrão, muambeiros, macumbeiros, ambulantes, cobradores, oradores, faladores, boateiros, aborteiros, garrafeiros, office-boys, putas de meio-período, balconistas de período integral, pedintes, ouvintes, cobeiros, bóias-frias, garçons por empreitada, cabos da PM, amigos de, filhos de, ladrões de tocafitas, caseiros, seguranças, porteiros (...) (BONASSI, 1996, p. 61).

As cem histórias do livro não têm relação direta umas com as outras, no sentido convencional, mas a coesão do conjunto é dada pelo eixo temático condensado no título, onde “rua” passa a ser símbolo de cidade e de sua cotidianidade. A história acima cria uma representação aparentemente rígida por se assemelhar a um retrato citadino, mas na verdade não passa de mais um modo de intervir nos modelos da representação, uma vez que os recursos da linguagem poética utilizados pelo escritor são o que caracterizam tal texto. Tendo em mente que eles contrastam das formas rígidas de representar, pode-se identificar um efeito de contestação, por meio do cinismo.

Montar uma história sem verbos ou mesmo conectivos explícitos não retira a sua coesão, pelo contrário, “revela”, com essa sequência poética, um mundo que “é” o real, e ao revelá-lo, ocorre o que Sartre diz sobre a representação na literatura. Segundo ele, depois de representado, o objeto tem duas escolhas: ou afirma-se, corroborando com a representação, ou a contesta. De uma maneira ou de outra, ele será afetado. No caso da história supracitada, cabe ao leitor adentrar a abertura com olhos de fotógrafo reprodutores de imagens ou com olhos questionadores, interrogadores do realismo, uma vez que:

No realismo, a representação funciona para apagar os vestígios do trabalho que a produziu. O realismo supõe, fundamentalmente, uma equivalência entre representação e “realidade”, entre significante e significado. Essa equivalência, entretanto, só pode ser obtida à custa da ocultação do processo de sua produção. A representação realista é não obstante, representação: resultado de um complexo processo de significação. A representação realista não é, afinal de contas, idêntica à realidade: sua “coincidência” é apenas um efeito de construção, de mágica, de artifício. Os significantes da representação realista não passam, apesar de tudo, disso: de significantes. Ironicamente, a “realidade” que o realismo supõe simplesmente apresentar é uma ilusão: em troca, é bem “real” a realidade que ele produz (SILVA, 2006, p. 56-57).

Reconhecendo a condição de imaginário, tanto do discurso literário, quanto do discurso não-literário, o receptor exercerá de forma providencial o seu papel de co-criador da obra, podendo perceber que as realidades são textos discursivamente construídos, e que a arte vem indicar novas possibilidades de discursos por meio de sua linguagem sempre renovadora. A

sequência de palavras do trecho em questão pode até parecer uma fotografia do real, mas o cinismo fica evidente na poeticidade, a qual indica modos de adentrar o texto.

É importante ressaltar que realidade e representação não são a mesma coisa, a fim de perceber que a arte exageradamente realista não está imitando, senão a própria representação dos discursos dominantes. Sendo assim, o realismo acaba por naturalizar o mundo; daí que se pode afirmar que as histórias mais realistas podem estar corroborando com a vigência da realidade.

Além de naturalizar o mundo, entretanto, o realismo também o essencializa. Suprimindo o trabalho de produção, o jogo da significação fica reduzido à busca da essência: “a narrativa realista funciona para descobrir um mundo de verdade, um mundo sem contradições, um mundo – homogêneo – de aparências, sustentado por essências” (*apud* SILVA, 2006, p. 57).

A necessidade de ter em mente a falta de naturalidade na realidade dominante se estende para a necessidade de reconhecer na arte realista também sua artificialidade. Apenas as sutilezas da linguagem poética é o que pode diferenciar um realismo conservador, como o do século XIX, de um realismo cínico, como o de Fernando Bonassi.

Já se sabe que a representação do real na literatura é também uma ficção: “Os códigos realistas apostam na ilusão de uma coincidência entre o plano da “realidade” e o plano da representação. Essa “intenção”, entretanto, não anula o caráter de representação do texto realista: ele continua sendo signo” (SILVA, 2006, p. 39). Portanto, na arte literária, a realidade é colocada entre parênteses. Um texto que representa bem o realismo de Bonassi é o seguinte:

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 numa 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).

O tamanho do texto acaba colaborando para o seu aparente caráter simplista e superficial, que providencialmente pode ser adensado pelo leitor, dentro das possibilidades oferecidas pelo próprio texto.

Aparentemente *100 histórias colhidas na rua* é apenas mais uma ficção realista, que pretende substituir ou fazer o papel da mídia; porém, muito mais do que isso, tal texto

questiona o próprio discurso midiático, no momento em que constrói representações semelhantes às dos jornais, utilizando uma linguagem poética, a qual não é nada unívoca.

O livro não possui uma ordem rígida, portanto tanto faz por onde o leitor inicie sua leitura, a ele caberá ter um papel ativo e fazer relações entre as histórias. Além da interatividade, os textos parecem estar falando por si sós:

A análise cultural tem problematizado o realismo nos diversos campos da produção cultural: nas artes em geral, no cinema, na fotografia, na literatura, até mesmo nas ciências. Na literatura, por exemplo, o realismo, tal como analisado por Barthes (S/Z) foi central à novela do século XIX. Aqui, os códigos e os artifícios literários funcionam para dar ao leitor e à leitora a ilusão de um contato direto com a realidade: “a narração não parece ser a voz de um autor; sua fonte parece ser uma realidade que fala por si própria” (*apud* SILVA, 2006, p. 56).

Um texto aparentemente automático acaba por distanciar o autor da sua obra, ao mesmo tempo em que aproxima o leitor, o que confere maior liberdade de construção e interação a este último.

Porém, nesse momento surge uma questão importante. Ao leitor é exigida atividade, a qual consiste em preencher lacunas, fazer deduções, reconstruir, reinterpretar, questionar, e até mesmo aprofundar o texto; em contrapartida, o capitalismo que se estendeu até à contemporaneidade traz em si a marca da alienação do trabalho, a passividade e mecanicidade características do mercado. Portanto, a realização do potencial efeito do discurso artístico pode estar sendo anulada pela maneira com que o sistema vem funcionando, com seu neoliberalismo, sua cultura das massas, liberdades aparentes, ludicidade supérflua e reflexões descartáveis. Ainda por cima, os jornais já assumiram o papel de dizer ao receptor o que ele próprio pensa sobre o mundo. O que esperar da recepção da arte literária neste contexto?

O poder da arte está na instância do pensamento, do mesmo modo que o das representações. Talvez a primeira tenha capacidade de modificar a segunda, ao indicar o que elas poderiam ser na posteridade, pois é no futuro que reside toda a utopia. Se assim for, a intervenção da literatura na vida social pode não ter efeito imediato, assim como acontece com a construção do imaginário, o qual leva tempo, tanto cronologicamente quanto habitualmente.

A contestação do discurso plurívoco diante do unívoco deve ter como consequência um constante diálogo e uma constante vigilância, que desembocará em um futuro diferente do que seria sem a existência da expressão artística. Não que a arte seja uma salvação iluminada para os homens; na verdade, ela é a expressão mais íntima e inevitável do próprio ser humano.

As mudanças oriundas do fazer artístico podem ser mais eficientes que lutas armadas, pelo seu caráter discursivo. Porém, estas últimas possuem efeitos mais imediatos, portanto, como diz Sartre, “o mundo viveria bem sem literatura, mas muito melhor sem o homem” (SARTRE, 1989, p. 231). Ou seja, sempre haverá disputa de poder, pois é uma característica humana, assim como a expressão literária o é.

Pegar em armas pode até ser uma revolução imediatista, mas na verdade não são as armas que mudam o mundo, e sim o imaginário, como o escritor diz: “Nada a temer senão as imaginações” (BONASSI, 1989, p. 109).

Conclusão

Quando se fala em contestação da linguagem artística para com a linguagem institucionalizada, não se está falando de discurso panfletário, mas sim de uma característica inerente à literatura. E isso não significa que exista um padrão de texto. Apenas quer dizer que existe uma potencialidade de se fazer frente a outras ficções, ou melhor, imaginações que constroem as representações. Não se defende aqui uma moralização marxista, visto que ela seria fixa e monossêmica ao tratar de um “paraíso natural” na evolução histórica.

A um mundo ordenado segundo leis universalmente reconhecidas substituiu-se um mundo fundado sobre a ambigüidade, quer no sentido negativo de uma carência de centros de orientação, quer no sentido positivo de uma contínua revisibilidade dos valores e das certezas (ECO, 1976, p. 47).

A mudança de paradigma trouxe consigo as angústias de não se entender claramente o que está acontecendo com a contemporaneidade. Contudo, a “contínua revisibilidade dos valores e das certezas” tem sido um fenômeno dúbio, pois pode tanto instituir uma liberdade aparente, que só mascara uma repressão oriunda da estrutura do mercado, como pode ser utilizada como recurso do discurso artístico para questionar a univocidade das representações, que podem até estar vivendo uma crise, porém esta não a anula, pelo contrário (como diria Baudrillard), a prolifera, deixando o poder ainda mais sedutor.

A análise de *100 histórias colhidas na rua* foi bastante ilustrativa, no sentido de revelar como a representação pode ser corroborada ou questionada na arte realista. No caso do texto de Bonassi, a configuração da realidade exposta ali, vem fazer frente a um dos discursos que mais origina modelos, que é o midiático.

Para criticar um sistema estando dentro dele é preciso jogar com as mesmas armas do seu alvo, criando realidades mais “reais” do que as consagradas pelas representações oficiais,

ou melhor, pelos simulacros dos simulacros. E neste “jogo de espelhos”, a melhor arma da literatura não seriam as reflexões imagéticas das representações. Na verdade, sua mais eficiente arma é a proliferação de mais e mais simulacros dos discursos, linguagens e pontos de vista, a fim de vigiar a solidez da realidade repressiva do neoliberalismo e de sempre questionar as representações com outras representações.

Referências Bibliográficas:

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d’Água, 1991.

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

----- . Fernando. *O amor em chamas*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

MERQUIOR. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

SARTRE, Jean Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1989.

SILVA, Tomaz Tadeu da. O currículo como representação. In: ----- . *O currículo como fetiche: a política e a política de representação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 31–62.

Representation and literature in *100 histórias colhidas na rua*, by Fernando Bonassi

Glauber Costa Fernandes
Cláudio do Carmo

Universidade Estadual de Santa Cruz

Abstract: This article analyzes the concept of representation through its link with power, also identifying the power of literature as a discursive and expressive tool regarding the context of

apparent freedom that comes from neoliberal policies as well as from postmodern superficiality. *100 histórias colhidas na rua*, by Fernando Bonassi, is the main fictional work used here in order to discuss how fiction has the power to bring to debate the problems concerning reality and its representations.

Key words: Representation. Literature. Postmodernity.