

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM LETRAS - LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

**A ESCRITURA BONASSIANA EM PASSAPORTE E SUAS RELA-
ÇÕES COM O CINEMA E O INTERLOCUTOR**

RUZILEIDE EPIFÂNIO NOGUEIRA

GOIÂNIA,
2013

RUZILEIDE EPIFÂNIO NOGUEIRA

**A ESCRITURA BONASSIANA EM PASSAPORTE E SUAS RELA-
ÇÕES COM O CINEMA E O INTERLOCUTOR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu*, em Letras: Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira

GOIÂNIA,
2013

NOGUEIRA, Ruzileide Epifânio. A ESCRITURA BONASSIANA EM PASSAPORTE E SUAS RELAÇÕES COM O CINEMA E O INTERLOCUTOR. Goiânia, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2013.

APROVADO EM 12 / 04 / 2013

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira/PUC-Goiás (Presidente)

Doutor em Letras pela UNESP

Prof. Dr. Walmir Barbosa/IFG

Doutor em História pela Universidade Federal de Goiás

Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues/ PUC-Goiás

Doutora em Letras pela UNESP

DEDICATÓRIA

Dedico aos meus pais, Rui e Maria de Lourdes, que, como sempre, têm sido meu suporte, meu porto-seguro minha fonte onde me refaço, fortaleço-me para continuar a combater o bom combate. A eles que me fazem acreditar que o sol brilha para todos, independentemente de região, cor, crença. A eles que me ensinaram que viver é um dom de DEUS e enquanto houver vida, haverá esperança para mudar e tornar tudo diferente. Eles que me mostraram que a luta é para todos, mas a vitória somente para os que sabem onde querem chegar.

Dedico aos meus filhos amados, Harry e Nayara. Ah, como é bom beber dessa doçura, dessa inocência e acreditar que tudo vale a pena. Esses seres ainda tão pequenos, mas com um poder tremendo para me mover e fazer-me continuar a jornada com vigor, alegria e certeza de que o presente é um dom de DEUS e que o futuro sempre traz novas possibilidades. Seres que me fazem acreditar que a vida é um milagre, um milagre vivido e experimentado diariamente. A esses amados por também contribuírem para mais uma vitória.

AGRADECIMENTO

Agradeço, primeiro, a DEUS que é o único capaz de esvaziar toda palavra (mal)dita. E dizê-la novamente cheia de vida. Capaz de refazer o vaso, tornando-o perfeito e pronto para adornar os espaços vazios ao meu redor. Dedico este trabalho ao Único que é digno de receber toda honra, pois sem ter passado por suas mãos, essa não seria mais uma vitória.

Agradeço à Pontifícia Universidade Católica de Goiás e ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu*, Mestrado em Letras e Crítica Literária.

Agradeço ao professor Dr. Éris Antônio Oliveira, pela contribuição com seus conhecimentos e sugestões na orientação desta dissertação.

Agradeço à professora Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima, Coordenadora do Mestrado, pela sua presteza, diligência nas atividades acadêmicas, pelo apoio, disposição em ouvir, apontar caminhos que ajudaram na conclusão desta pesquisa.

Agradeço aos Professores do Programa, Dra. Maria Aparecida Rodrigues, Dr. Divino José Pinto, Dra. Albertina Vicentini, Dr. Gilberto Mendonça Teles, Dra. Lacy Guaraciaba Machado, que enriqueceram meus conhecimentos e contribuíram para a realização deste estudo.

Agradeço aos Professores que participaram da banca de qualificação e de defesa desta dissertação: Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues, Prof. Dr. Divino José Pinto, Prof. Dr. Walmir Barbosa/IFG e Dr. Éris Antônio Oliveira.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo realizar um estudo sobre as interfaces que se estabelecem entre *Passaporte*, obra literária de Fernando Bonassi, e o cinema e, também, suas correlações com o interlocutor. Tal qual uma câmera cinematográfica, as imagens elaboradas, neste texto, captam um campo de visão específico, não um *continuum* espacial, mas fragmentos que registram uma porção limitada da realidade, eleita pelo escritor, o que determina uma forma particular de recepção do texto, ou seja, a interpretação instaura-se entre o efeito, que é o momento condicionado pela obra, e a recepção, que é o momento estabelecido pelo destinatário, que é solicitado a participar ativamente da constituição do sentido do texto.

A partir do fim do século XIX, o centro de gravidade do objeto figurativizado, pela literatura e pelo cinema, se deslocou, da realidade externa para o imaginário do espectador e do leitor, tornando-os, efetivamente, participantes da criação artística, e isto está presente na obra em exame.

Será levado a efeito, também, o estudo da significância textual, que se refere à instauração do sentido que a linguagem dissimula na escrita ficcional, que pressupõe uma instância de prazer e angústia, resultante da promessa significativa daquilo que a obra literária oculta sob sua sombra. Será, ainda, objeto de reflexão o estudo das imagens metafóricas, especialmente as correlações destas com os não-lugares, que são espaços que grupos humanos ocupam, sem se identificar e sem estabelecer laços de convivência com eles. Esses espaços, constituídos pelo mundo massificado, são característicos da época contemporânea, como shoppings centers, aeroportos, consultórios médicos, que constituem a sobremodernidade e estão muito presentes na obra em exame, constituindo uma das marcas de seu modelo construtivo, o que lhe dá uma conotação especial de atualidade.

Palavras-chaves: narrativa, cinema, posição do interlocutor, imagens sobremodernas, não-lugares.

ABSTRACT

This paper aims to perform a study about the interfaces established between Passaporte, Fernando Bonassi's literary work, and cinema, as well as their correlation with the interlocutor.

Just like a film camera, the images produced in this text, capture a specific field of view, not a spatial continuum, but fragments that record a limited portion of reality, chosen by the writer, which determines a particular form of reception of the text where interpretation establishes itself between effect, which is the time conditioned by literary work, and reception, the time set by the addressee, who is requested to actively participate in the composition of the meaning of the text.

From the late nineteenth century the center of interest of figurative object in literature and film, shifted from external reality to imagination of the viewer and reader, making them part of artistic creation, as seen in literary work under examination.

It will be carried out the study of textual significance, which refers to the establishment of meaning, dissimulated by language in fictional writing, that requires an instance of pleasure and distress, resulting from the significant promise of what literary work keeps concealed. It will also be subject of reflection, the study of metaphorical images, in particular their correlations with the non-places, which are spaces occupied by human groups, without identification or bonds of coexistence with them. The world of massification constitutes these spaces, typical of modern epoch, such as shopping malls, airports, doctors' offices, are found in this literary work, thus making them one of the hallmarks of its constructive model and giving it a special current connotation.

Keywords: narrative, film, speaker position, images sobremodernas, non-places.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 A ARTE DE NARRAR	12
1.1 Barthes e a anulação do eu que escreve.....	13
1.2 A Transformação da Escrita em <i>Passaporte</i>	20
2 A CONSTRUÇÃO DO ENUNCIADO FICCIONAL E SUA RELAÇÃO COM A PERSONAGEM	24
3 O DISCURSO CINEMATOGRAFICO E O NARRADOR-CÂMERA EM PASSAPORTE	29
3.1 A Personagem-Câmera	37
3.2 O Dinamismo Singular dos Acontecimentos.....	39
4 A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM	42
4.1 A Imagem e o Não-Lugar.....	43
4.2 Metaforizando a Barbárie Moderna	47
5 A NARRATIVA SOB A INFLUÊNCIA DO ESPECTADOR	50
5.1 A Atuação do Narrador e o Fluxo de Consciência	54
5.2 A Crueldade da Sobremodernidade	66
6 PASSAPORTE: UMA OBRA MINIMALISTA	73
6.1 Passaporte e o Minimalismo Literário.....	73
6.2 Outras Faces do Minimalismo	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
REFERÊNCIAS	86
SITES	88

INTRODUÇÃO

Passaporte é um livro de Fernando Bonassi, do século XXI que se assemelha a um espelho, tendo em vista refletir em si mesmo a literatura e o cinema por meio de técnicas que posicionam o interlocutor num cenário, cujas possibilidades atentam sempre para a dupla interpretação. Esta obra instaura-se como uma entidade de dúbia face, cuja escrita evoca continuamente quem escreve e quem lê, permitindo a cada um desses polos reconstruir e ressignificar o texto.

A pesquisa ora realizada terá como objeto o livro *Passaporte*, que apresenta uma complexidade e uma riqueza singulares, pois a língua, aqui, assume o caráter metafísico que só a arte contém. Além disso, ele traz consigo a possibilidade de uma proveitosa correlação entre a literatura e o cinema.

Fernando Bonassi escreveu outros livros, roteiros de cinema, minisséries que tendem à mesma escrituração, no entanto, nos ateremos ao objeto indicado.

Começemos uma breve análise pelo suporte material: trata-se de um livro de capa dura, verde-escura, que se assemelha a um passaporte brasileiro. Essa imagem é, como se observa, tanto visual como textual. A duplicidade já se apresenta de forma intrigante, pois ao mesmo tempo em que lemos o texto, vemos a imagem por traz dele.

Tem-se, assim, a capa que abre o livro, convidando seu leitor a uma viagem pelo mundo, em 137 minicontos. Sua semelhança a um passaporte brasileiro representa a ideia de possibilidade de se entrar nos países que têm acordo com o Brasil. Todavia, vale registrar que o título da obra explora já a polissemia do vocábulo *passaporte*, uma vez que ele aponta para a intensa mobilidade das pessoas, em seu transcurso histórico, o que torna possível, ao leitor, pensar na liberdade que ele tem de conhecer e de vivenciar outras culturas e histórias e de reviver, pela leitura, países e regiões visitadas pelo leitor, que se acha inserido no mundo globalizado, o que confere a *Passaporte* a dimensão de uma escrita universal.

Outra ideia a que remete esse símbolo são os registros feitos nos passaportes de países visitados, indicando assim a possibilidade de relatos verídicos das viagens realizadas. Os carimbos foram substituídos, neste suporte, pelos relatos que, de maneira sintetizada, conseguem transmitir as histórias, comunicando e disseminando-as pelo mundo. Relatos que nos permitem verificar que o enxugamento do texto é importante para atender as necessidades das novas e velhas gerações de

leitores. Também, ao longo dos anos, o tempo foi se alterando, pois com a industrialização e com a tecnologia o mundo adquiriu uma impressionante aceleração, fator que interferiu no processo de leitura, pois tendo-se pouco tempo, é preciso que os textos sejam curtos, assim é a obra em exame.

Além da imagem perfeita de um passaporte, o leitor tem em suas mãos, ainda, a imagem de uma *gillete*, em tamanho original e com cor também próxima do real. Essa imagem o direciona à ideia de duplo, por ser um instrumento que corta dos dois lados, sugerindo uma obra adequada tanto para quem gosta de ler, como para quem gosta de cinema. As duas artes fluem, simultaneamente, compondo a completude da obra. Pois nessa era do minimalismo, a síntese é de fundamental relevância para a construção de um texto com poucas palavras. Além disso, os textos aqui aparecem cortados, fragmentados e inconclusos, deixando entrever suas vísceras escriturárias e os fiapos do mundo contemporâneo. Sua singularidade estilística, temática e composicional o torna um texto revolucionário, que apresenta em sua constituição novas aberturas no campo da criação literária.

A incompletude dos episódios leva o leitor a preencher lacunas que foram estrategicamente programadas. O corte provoca sempre a instauração de duas partes: o verso e o avesso, o interior e o exterior, o dentro e o fora; em ambos os processos afloram a possibilidades de leituras ensejadoras de novos significados. Além disso, a sugestão do corte feito pela *gillete* alude já à possibilidade de leituras múltiplas resultantes do processo composicional renovador.

A *gillete* possui também buracos que remetem à ideia de duplicidade, pois ela é constituída de dois lados: o verso e o anverso, que nos faculta a ideia de verso e anverso, sugerindo ao leitor que ele deve apreender o que há por traz da aparência das coisas e dos fatos. A fenda central em formato de círculo, remonta à imagem de uma pupila – a parte do olho com um orifício de diâmetro regulável, responsável pela passagem da luz do meio exterior até os órgãos sensoriais da retina. Ela tem por função regular a quantidade de luz que passa para a retina. Essa imagem permite-nos a compreensão de que há um olhar superficial – aquele em que a necessidade de luz é menor por não se ter muito a observar, ou se deixar entrever. Esse olhar que se refere apenas àquilo que é exterior não aprofunda sua análise, nem questiona o além que não fora privilegiado na obra. O diâmetro que se autorregula na pupila assemelha-se ao movimento possível das mãos movendo uma *gillete*: quanto mais próxima dos olhos, maior a sua visibilidade. Esta imagem textual apresenta similar-

dade com aquelas produzidas pelo cinema, demonstrando que esta obra foi realizada para nos permitir um adequado e sugestivo poder ilusório.

Esses símbolos como parte introdutória do livro permitem, ainda, a instauração do poder ilusório que se estabelece entre o real e o ficcional, pois a correlação dialética entre realidade/ficcionalidade faz parte do processo peculiar de representação dos eventos na narrativa. Na página 08 de *Passaporte*, o autor imita uma introdução, explicando sua obra; essas informações juntamente com a imagem de um passaporte constroem o aspecto lúdico do texto, como se o estivesse aproximando da realidade, o que induz o leitor a uma ideia de relatos verídicos, enquanto que eles são apenas verossimilhantes. Há em narrativas, como a *073*, relatos de fatos que aconteceram na História da humanidade, mas que são aqui apresentadas como verdades ficcionais.

Nesse sentido, ao nos depararmos com os duplos, aceitamos o convite para perscrutarmos os meandros da narrativa bonassiana em *Passaporte*, e vemos a visualidade de um processo aprimorado que se constitui de construções e técnicas que carregam consigo relações aptas a influir no desenvolvimento de uma nova sensibilidade humana, na medida em que o texto torna possível a captação do sentido impresso nos cortes, nas lacunas e nos fragmentos, bem como nos conteúdos provenientes da subjetividade das personagens, fazendo com que suas imaginações atuem de maneira livre, isto é, fora das determinações sociais.

Procura-se, aqui, desmistificar o papel do autor e do narrador, pois a arte constitui uma transcendência da realidade, na medida em que o texto constitui um objeto imagético, que se identifica mais com o valor imponderável da arte que não se curva nunca à realidade empírica. Esse texto se serve de técnicas literárias e cinematográficas para a construção de seu mundo imagético, que se dá no âmbito da construção de signos. Daí a importância da construção das imagens na elaboração de sua poética.

Passaporte faz um jogo tão poderoso entre o real e o ficcional, que o leitor deixa a narrativa como se estivesse saindo de uma sala de cinema: as histórias impregnaram em sua mente, e graças às imagens elas situam o leitor numa rede de relações de tal forma que ele possa assimilar, proveitosamente, faces inusitadas do universo, que só este texto contém. A sensação cinematográfica das narrativas é reforçada, ainda, pela imagem da capa que fecha o livro: o escurecimento da tela de cinema ocorre com o verde escuro do passaporte, ampliando as possibilidades ima-

géticas que são extensivas ao texto.

Esta obra foi estudada em alguns aspectos, entre eles examinou-se o fenômeno da escrita, que deixa de se referir a um sistema de estruturas políticas e sociais, de ordem retórica, para tornar-se um campo expressivo, de caráter metafórico e simbólico, por excelência, e que abandona a comunicação geral para se inscrever numa elaboração expressiva plena de surpresas e iluminações, nas quais se dá o apagamento contínuo do autor, que passa, agora, a ser intuído por meio de traços, rastros e relações que jamais se fecham semanticamente.

Nessa perspectiva, a concepção de um cosmo ordenado e finito, de uma realidade plena de significado, foi superada em favor de uma existência imersa num universo dinâmico e contingente, no qual se espelha uma dupla fragmentação: a da vida e a da consciência, que passa a constituir o nosso processo vivencial como algo indeterminado e fortuito, que abre a interpretação a uma pluralidade de sentidos que se cristalizam no fluxo da narrativa.

Fez-se ainda uma correlação entre esta obra e o cinema, com o intuito de verificar certos fatores como a mescla de subjetividade e objetividade, alterações na distância entre o espectador e o leitor; e entre a tela e o texto, na produção de imagens dinâmicas em que o 'real' não é construído, mas visado pela subjetividade do artista, de tal modo que o objeto artístico por ser subjetivo e heterogêneo, em relação ao mundo que o cerca, passe a representar, por meio do jogo sombras e de distorções próprias da forma, o que há de mais essencial na realidade.

Fez-se, além disso, uma reflexão sobre a construção da imagem, sua impressão dominante na elaboração da fantasia e da instauração do ato criador mimético, lugar em que o desejo de subversão da realidade se afirma na experiência artística, fazendo com que a palavra ganhe uma dimensão expressiva formadora de novas e sugestivas significações.

1 A ARTE DE NARRAR

Cumpramos ressaltar, neste primeiro capítulo, que *Passaporte* é constituído por um conjunto de minicontos e que suas narrativas mais sugerem do que mostram, exigindo, portanto, uma participação muito maior de seu leitor, que ao acompanhar a história latente, que subjaz à história escrita, precisa fazer o preenchimento de diversas lacunas narrativas.

Por se tratar de uma forma composicional inovadora e pouco teorizada na literatura, em especial, por não constar ainda do estudo classificatório dos gêneros textuais, optou-se por refazer o percurso constitutivo de sua existência, no universo literário, partindo de elementos básicos como autor e narrador, das vozes no texto e da participação do leitor, levando em conta sua importância na construção da história contada ou apenas sugerida. Os temas tratados nessa obra foram elaborados de forma inovadora, porque a arte se identifica com as questões da vida atual e, assim, procura exprimir os conflitos mais significativos da realidade presente.

O homem atual vive numa estrutura social combatida e complexa, na qual ele se sente isolado e massificado, experimentando uma despersonalização própria da modernidade. Nesse ambiente hostil, há mais desencontros do que encontros. Para representar essa realidade esfacelante o autor precisa de novas técnicas, especialmente daquelas que mostram o ente fragmentado e em diluição, como fez Fernando Bonassi nesse texto.

O estudo dessa obra mostra que Bonassi elabora com esmero a sua narrativa, suprimindo o enredo linear e de progressão das ações, procurando realizar processos mentais múltiplos, fragmentados intercalados, dando oportunidade a que apareçam nos contos um conjunto variado de vozes, diferentes espaços e tempos, que não se ligam imediatamente, fazendo prevalecer um processo criativo que se pautar pelos avanços mais significativos da narrativa atual, na qual se espelha uma explosão de sentidos, mas de significações que se dispersam ao longo da corrente dignificante e que não podem ser facilmente fixados, pois não dependem de sentidos estáveis, decorrentes dos signos, mas de um processo interpretativo plurifacial e dinâmico.

Nesse sentido, a escrita torna-se um fenômeno cultural que permite a interação entre o escritor e o leitor. Na verdade, a obra literária adquiriu um novo estilo, diferente do tradicional, na qual linearidade, sequencialidade e estruturação pura-

mente lógica desaparecem. Uns conseguem acompanhar esse tipo de literatura com proveito e encanto; outros têm dificuldade em acompanhar esses novos modelos composicionais da atualidade. Mas os escritores projetam suas ousadas vivências no livro da vida, construindo histórias além do ficcional e do real. Sobre esse aspecto, Machado de Assis escreveu que:

O tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada. Nada em cima de invisível é a mais sutil obra deste mundo, e acaso do outro (ASSIS, 1984, p. 52)

A escrita vai além do pensamento comum e perpetua as suas marcas naquelas que ao passar por este mundo relataram suas experiências. Escrever é exteriorizar tudo o que não pode ser visto e avaliado, mas apenas sondado intimamente. A escrita possibilita que vários outros apreciem aquilo que o emissor pensa ou sente.

É por meio desse fenômeno do pensamento - escrita - que o escritor cede lugar ao eu-literário, exteriorizando um universo lúdico que passa a existir também fora de sua mente. Compreende-se, a partir disto, que a escrita pressupõe a existência de um emissor que se comunica com um receptor. Um emissor que busca por meio da escrita exteriorizar seu pensamento. Neste sentido, é importante definir quem fala no texto. Quem emite a mensagem que veicula no texto. Esses questionamentos tentam deslindar o papel do autor e do narrador. Essa tarefa não tem sido fácil, pois, na atualidade, vê-se ainda muito presente essa confusão, sobre de quem é a voz que narra os fatos no texto literário. Essa confusão traspassa a obra em análise. Alguns relatos de *Passaporte* assemelham-se a experiências vividas pelo autor. Em especial, por ele ter feito uma viagem à Alemanha e visitado lugares citados em algumas das narrativas. Roland Barthes vem ao socorro daqueles que buscam pela verdade literária, provocando com seus estudos a morte do autor.

1.1 BARTHES E A ANULAÇÃO DO EU QUE ESCREVE

Um ponto de reflexão relevante para iniciarmos a abordagem desse tema é um breve mapeamento do curso do homem na história da humanidade, tocando sutilmente nos fatores mais relevantes para esse estudo que são também as postulações de Barthes. O homem passou a ser afetado e modificado desde o término da

Idade Média, passando pelo início do Racionalismo Francês e pela Fé Pessoal da Reforma. Essas passagens históricas da humanidade trouxeram certo prestígio ao indivíduo, tornando-o sujeito de sua própria história. O qual passou a ter direito e voz. Isso repercutiu na literatura que deriva de uma tradição oral, e que em tempos remotos como “nas sociedades etnográficas não havia uma pessoa encarregada da narrativa, mas um mediador, chãmane ou recitador” (BARTHES, 1988, p. 65).

Com o surgimento do sujeito, a narrativa outrora emitida por meio da oralidade e sem identificação de autoria, passou a ter uma voz pessoal e a dirigi-la, possibilitando, assim, a identificação das marcas textuais que aparecem no tecido narrativo, possibilitando a identificação do autor. Este é, pois, uma figura que controla a ideologia que permeia a narrativa, o tempo, o espaço e a focalização. É ele que faz as eleições linguísticas e dá voz ao narrador. Durante algum tempo na história da crítica literária essa ideia de autor como sendo aquele que escreveu o texto se confundiu muito com a voz de quem contava a história no texto.

Para Roland Barthes, em *A Morte do Autor* (1988, p. 65), essa confusão não é mais sustentável, por entender que “a escrita provoca a anulação do eu que fala ou escreve”. A partir do momento em que o texto é escrito, ele passa a existir por si mesmo, não é um relato autobiográfico, mas uma história criada segundo um ponto de vista específico daquela fase de edificação da obra.

A escritura é destruição de toda a voz, de toda a origem. Perde-se nela toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve. A escritura é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-branco aonde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve. (BARTHES, 1988, p. 65).

Como saber com certeza quem fala em *Passaporte*? Pensemos na narrativa esses *postais* Será o indivíduo Fernando Bonassi? Será o autor Bonassi? Será a personagem? Como saber quem fala? É assim que acontece,

a partir do momento em que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa (BARTHES, 1988, p.66).

Assim, a transparência emissiva se dissimula, e o falante se reduplica, ga-

nhando vida autônoma, comunicando-se obliquamente com seu interlocutor, por meio de uma linguagem própria, disfarçada, inerente a cada texto em consonância com sua elaborada construção.

Mallarmé (*apud* Roland Barthes, 1988, p. 66), levou em conta a necessidade de dar à linguagem o lugar de destaque no texto, informando que é a

linguagem que fala, e não o autor; escrever é através de uma impessoalidade prévia – impossível de alguma vez ser confundida com a objetividade castradora do romancista realista – atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, «performa», e não o «eu».

Neste sentido, o autor foi dissimulando-se, de modo a ceder lugar ao próprio texto, pois este, por sua especial natureza, passa a falar por si mesmo, interagindo com seu receptor diretamente. A escrita é esse fenômeno em que o sujeito, autor, está sempre a desaparecer. A escrita é feita de várias culturas, várias informações, múltiplas escritas que se dialogam e se voltam para o leitor, que ganha novo estatuto com a morte do autor.

O leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino (BARTHES, 1988, p. 70)

Infere-se que em *Passaporte* o autor cede lugar ao texto. O eu-pessoa de Fernando Bonassi, tornou-se opaco, sucumbindo-se ao eu-literário, que existe apenas como instância da linguagem criada pela narrativa. Seus microcontos estão livres da ideia de autoria, com isso a atmosfera de realidade desaparece, permitindo à ficcionalidade imperar, o discurso faz apagar a autoria e o emissor emerge da interioridade do texto, possibilitando ao leitor a reconstrução dos sentidos que se perfazem nos espaços elípticos da escrita, esvaziados da biografia do autor, tal qual teorizou Eagleton: “Quando a obra passa de um contexto para outro, novos significados podem ser dela extraídos” (EAGLETON, 1997, p. 98). Portanto, são seus meandros que o leitor passa a sondar, na busca de leituras possíveis. Esse pensador liberta o texto das limitações significativas advindas do contexto de primeira instância, que é superado no ato da escrita.

Em consequência do enfraquecimento do autor nas narrativas, surge uma figura importante que deve ser levada em conta: o narrador. A voz de quem enuncia a

história é a sua. Ele constitui uma instância da narrativa que transmite um conhecimento, narrando-o. Qualquer pessoa que conta uma história é um narrador. Com o surgimento deste novo elemento na composição da narrativa, Walter Benjamin fez um estudo que nos trouxe novas perspectivas de análise da narrativa, de tal modo que deveríamos nos ater à sua emissão, isso é o que interessa em *Passaporte*.

Ao desenvolver seu estudo sobre o narrador, Walter Benjamin (1936) teoriza acerca da narrativa que passa por transformações, repercutindo no narrador. Para ele a narrativa é uma forma de contar e levar às pessoas (ouvintes ou leitores) as experiências do narrador, bem como seu aprendizado. Benjamin menciona duas famílias de narradores: os que vivem em ambientes restritos, os camponeses; e os que descortinam horizontes mais vastos, os marinheiros. Se alguém viaja constantemente, por certo possui histórias mais interessantes para contar, por supostamente ter mais vivência, logo isso pressupõe uma abertura maior para a inserção do receptor. Assim, seu texto pode vir a se tornar uma arte, por envolver o receptor nas peripécias de sua trama; se ao contrário, alguém nunca saiu de sua cidade ou de seu povoado narrará histórias comuns e específicas de sua região, podendo ser consideradas, tanto pelo leitor como pelos críticos, narrativas fechadas. Narrativas que não permitem a intromissão do leitor na construção dos sentidos, por não possuírem vazios a serem preenchidos. O desenrolar dos fatos narrados é revelado à medida que a narrativa se desenvolve. Há linearidade temporal e sequência lógica das ideias, com começo, meio e fim. Essas narrativas não possibilitam a inserção do leitor, que não acrescenta novos sentidos à narrativa. Atua como receptor passivo, que lê o texto tal qual é escrito e o recebe segundo o ponto de vista do emissor.

Benjamin (1996, p. 203) considera que as narrativas que não privilegiam a interatividade com o leitor constituem textos fechados com pouca renovação em seu processo criativo. Mas *Passaporte* é diferente seus episódios produzem sempre um suplemento de sentido, atentando para o fato de que o ato de interpretar motiva a agir, a gerar outras significações, novas direções, nas quais a arte passa a revelar nossa secreta e corpórea dependência com as coisas do mundo. Nesse sentido, a arte produz um efeito particular, ou seja, nela a representação e o afeto são percebidos conjuntamente, conduzindo o leitor a um estado especial de prazer. Um prazer que resulta da forma viva da consciência nela expressa. Cabe, portanto, ao intérprete reconhecer na crosta do discurso artístico o sinal imponderável da força das palavras, pois interpretar supõe não só o reconhecimento, mas a construção dos signifi-

cados. Decorre dessas postulações que *Passaporte* é uma obra que exige muito de seu leitor porque sua linguagem plurifacializa os sentidos indeterminando o processo perceptivo da consciência.

Como se vê, as narrativas da obra em exame valorizam a nova percepção do receptor. O texto permite que o leitor faça parte dele, redimensionando os acontecimentos com suas próprias experiências. Nisso Bonassi é magistral. Pensemos nas narrativas *operação e crucificação*.

007 operação

Mendéz espera a operação há três anos. Morre de rir ao mostrar a ficha amarelada. Nos tais grupos sempre perguntam “a razão”, de um modo ou de outro. Ele sempre dá a mesma resposta. Não é irredutível justamente porque tem certeza. É isso, na sua opinião, que deixa aquelas “donas de óculos” mordidas de raiva. (*Passaporte*, 007)

011 crucificação

Quarenta graus que a areia manda. Mar calmo. A música desafinada das gaivotas. De um lado o horizonte de petroleiros, de outro, as senhoras de bens catando lixo na floresta com medo de cobra. Macumbas derretem e grudam nas pedras pichadas. Banhistas na sua, em torno, no sol. (*Passaporte*, 011)

O extraordinário e a denúncia são narrados de modo que sua feição se deforma, se desloca, multiplicando os sentidos e desencadeando vazios e rupturas. Nesse sentido, o texto de Benjamin esclarece: “O leitor é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação” (BENJAMIN, 1996, p. 203).

Nesse aspecto, verifica-se que na expansão textual o trabalho da significância procura, sempre, o sentido que a linguagem deixa na sombra. O trabalho da escrita implica uma reconstrução, que é instância de prazer e angústia que reflete a promessa do objeto escondido sob sua sombra. Esse objeto se torna inapreensível, por isso passa a ocupar o vazio da página e, assim, na rede de signos ele passa a constituir o jogo de presença e ausência.

À medida que Benjamin avança em seus estudos sobre a narrativa, ele menciona outro tipo de narrador, comparando-o aos artífices. A narrativa era considerada “num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação”, (p. 205). Por considerá-la uma impressão do narrador, ou seja, “os vestígios do narrador estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja

na qualidade de quem as relata”, (p. 1996, 205). É um narrador que sabe dar conselhos com sabedoria. Havia lugar para o que o narrador estava disposto a relatar, de forma primariamente elaborada. Seus relatos eram emitidos com sabedoria, encantando os ouvintes. Com o avanço da sociedade burguesa, essa narrativa foi sendo substituída por outras formas de se dialogar com o receptor. Considera-se que o surgimento do romance foi o início da morte da narrativa, agora, influenciada pelas transformações sociais e políticas. O tempo, que para a antiguidade não importava, agora se torna imprescindível. O indivíduo passou a cultivar o que pode ser abreviado como afirma Benjamin:

a short story se emancipou da tradição oral e não mais permite esta lenta superposição de camadas do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constitutivas pelas narrações sucessivas (BENJAMIN, 1985, p. 206).

Bonassi apropriou-se dessa brevidade para trabalhar com maestria as narrativas em *Passaporte*. Vejam-se as narrativas *pura repetição* e *malditos costumes*.

050 pura repetição

Terreno baldio. Dois homens sentados diante de um tambor. Dentro do tambor, uma fogueira. Os homens olham as chamas. Noite. Não faz frio. Vários carros passam na estrada. Fazem um só barulho contínuo. (...). (*Passaporte*, 050)

062 malditos costumes

É incomum que Joaquim e Rosa dançam. Nunca parece haver música à mão quando querem dançar e depois... bem, depois a vontade passa e fica tudo falso. Mas há música em algum lugar e Rosa chega da rua e... bem, se pegam e lá estão. Acontece que Joaquim nota algo estranho: as sombras de ambos não estão juntas com os corpos, não acompanham os passos. (...). (*Passaporte*, 062)

O narrador consegue, de forma artesanal, dialogar com seu interlocutor sem o prender ao que está exposto, porém de forma breve. Essas narrativas focalizam relatos suficientemente capazes de construir sentidos, fazendo com que a inserção do receptor no texto seja imprescindível. Essa brevidade proporciona o entrecruzamento de experiências vivenciadas tanto pelo narrador, quanto pelo interlocutor para “representar a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia” (BENJAMIN, 1985, p. 206).

Benjamin (1985, p. 207) constata em suas reflexões que “o enfraquecimento nos espíritos da ideia de eternidade coincide com uma aversão cada vez maior ao trabalho prolongado”. Nesse sentido, a experiência da comunicabilidade reduziu, ao passo que a arte de narrar se extinguia. Além da tradição oral, Benjamin analisou as narrativas épicas, constatando que neste gênero composicional há a presença de mais de uma voz. A voz do historiador, que escreve a história; e a do cronista, que narra a história. Caso se considere a narrativa *roterdã*,

078 roterdã

Jan tem 72, de forma que viveu nas duas Roterdãs. A de “antes” e a de “depois” da guerra. Ainda lembra do ultimato do Hitler: a cidade seria destruída se a Holanda não capitulasse. (...). (*Passaporte*, 078)

Nela há a figura de um historiador que pontua aspectos da história da guerra, e um contista que narra o microconto de forma crítica. Não há uma narração exata dos fatos. Eles se apresentam de forma fragmentada, representando o fluxo dos acontecimentos em forma de *flashback*. Não importa se o fluxo se inscreve na história ou na crítica, o que conta é que o narrador preservou a arte de narrar dos clássicos. Em meio a essa nova configuração narrativa, Benjamin mostra como a voz narrativa começa a ser pluralizada dentro de um mesmo texto. É difícil definir se o fundo da narrativa *roterdã* é histórico ou crítico.

Diante da pluralidade de vozes, em uma mesma narrativa, os fatos se entrecruzam, pluralizando a recepção. Nesse sentido, Benjamin analisa o poder da reminiscência, informando que os acontecimentos são passados de geração em geração, e quando um narrador conta sua história

a reminiscência tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstraram todos os outros narradores, principalmente, os orientais. Em cada um deles vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem que está contando (BENJAMIN, 1996, p. 211)

Vale ressaltar que em *Passaporte*, na narrativa *saudades do brasil*

099 saudades do brasil

Nesses dias, Rogério, que anda usando o nome de Anne Marie, deu pra desconfiar dos carros ao atravessar a Lange Reihe mesmo com a autorização dos semáforos. Quando vai ao banheiro, se preocupa e não se reconhece no que faz. (...).

As reminiscências do leitor contribuirão para o preenchimento dos vazios. É por meio dessas informações prévias que a leitura se tornará completa. Logo, um leitor com conhecimentos amplos poderá inferir e inserir no texto sentidos outros que conduzirão a várias outras leituras e escritas possíveis. Sob o influxo da cultura e condicionada às suas contínuas mutações, a escrita se inscreve no mundo como um processo evolutivo. Dada a sua mutabilidade e à ausência de correspondência entre palavra e realidade, os sentidos se rarefazem. Atuando nos limites do dizível, quer-se a escrita sempre como percurso entre mundos, coisas e relações que jamais se fecham e que se movimentam entre o que se quer e o que se pode representar. Segundo Benjamin, não há limite para a recriação textual. O fenômeno da escrita amplia as possibilidades também para os leitores.

Como os clássicos, a civilização contemporânea continua buscando na arte literária uma forma de se exteriorizar, expulsando seus monstros. Tanto a escrita como a leitura têm sido suficientes para exorcizar o homem de seus medos, sonhos e pensamentos proibidos. Para tanto basta que haja uma entrega total, pois nessa arte comunicativa, a dança entre texto e receptor deve ser compassada, dentro do ritmo. Nem lento de mais, nem lento de menos. Do equilíbrio alcançado no entrelaçamento de conhecimentos resultará a produção de sentidos que preencherão os entre lugares. Lugar de imbricamento entre emissor e receptor; imbricamento de conhecimentos e de reminiscências que permitem ao leitor passar de um princípio a outro, de uma ideia a outra, com liberdade.

1.2 A TRANSFORMAÇÃO DA ESCRITA EM *PASSAPORTE*

A escrita sofreu transformações, em seu percurso desde a literatura de informação, histórica e descritiva, até a atualidade, momento em que a arte literária se plurifacializou, redimensionando as perspectivas do autor e do leitor. Assim, quanto mais preparado for o leitor, mais proveito tem das narrativas literárias. Conforme Roland Barthes, “o leitor é o espaço exato em que se inscrevem todas as citações de que uma escrita é feita” (BARTHES, 1988, p. 66). Isto significa que todo leitor tem bagagem suficiente para ler um texto e inferir dele histórias outras que forem criadas a partir das lembranças. Para Benjamin, a reminiscência – aquilo que se conserva na memória – evoca uma história, um fato conhecido, e a partir desta lembrança outras vão surgindo, uma se articulando na outra construindo uma cadeia de lembran-

ças capaz de provocar leituras variadas. Como símbolo da própria escritura, Scherazade constitui um exemplo clássico que evoca o emissor e o leitor preparados, pois para evitar a morte, partindo de uma primeira narrativa, contada ao rei, conseguiu elaborar tantas outras que se constituíram em 1001 narrativas. Portanto, o leitor é aquele elemento da narrativa competente para construir novos sentidos e novos prolongamentos do texto antecedente, imprimindo aí suas impressões pessoais e fazendo a travessia do vazio para a plenitude de outros significados.

Silva Costa concebe o leitor como o elemento primordial para que o texto funcione. A construção de novos sentidos é realizada a partir do momento em que o leitor consegue associar o texto lido a outras

ideias, imagens e a outros discursos. O leitor é uma travessia. Como afirma Barthes (apud Silva Costa) vem de uma lógica milenar da narrativa, de uma forma simbólica que nos constitui antes do nascimento, desse imenso espaço cultural de que a nossa pessoa (de autor, de leitor) não é mais do que uma passagem (COSTA, 2003, p. 70).

Já se estudou sobre a evolução da narrativa e vimos com Benjamin que há fatos que embora nunca vividos, podem permanecer na memória do leitor, compondo um campo de conhecimento que se mantém na memória ativa do leitor. Observa-se que as lembranças constituídas pela tradição oral são fatos relevantes para quem os transmite. Por ser o leitor uma travessia, verifica-se que há uma ponte intermediária entre ele e o texto, que só será percorrida, quando o livro deixar de ser objeto de biblioteca para ser elemento de leitura, tornando o leitor o elemento que tece a teia significativa do texto e que preenche os entre lugares. Assim, ele se insere e se deixa inserir no texto, tornando-se o responsável pelos sentidos. Sentidos que se produzem no discurso, na convergência de conhecimentos, pois

ler requer fazer “trânsitos” – passar de um valor a outro, de um princípio a outro, de uma ideia a outra – com liberdade, aliar o sistema lógico-estrutural à deriva, deixando-se o leitor afetar-se pelos afetos (mundo das afecções) para poder produzir (COSTA, 2003, p. 71)

Vê-se, desse modo, que ao se redefinir, nas últimas décadas, o lugar do leitor na produção do texto, faz-se uma revisão dos estudos ligados ao âmbito da recepção, fator que muito tem influenciado a crítica contemporânea. A *poiésis*, atividade até então ligada ao ato criador do artista, dirige-se agora para o leitor, lugar onde

se dá uma nova produção de sentido. Ler adquire cada vez mais uma dimensão de saber que não pode ser afastada das perquirições atuais.

A abertura composicional nas narrativas traz possibilidades de intertextualização. O texto atual pode estar permeado por outros textos antecedentes, formando um conjunto de vozes, que Bakhtin denominou de polifonia: presença de várias vozes em uma mesma narrativa. A polifonia será efetivamente marcada pela inserção do leitor, que reconhece as vozes polêmicas presentes no texto. Pensemos a narrativa *paisagem suburbana*,

132 paisagem suburbana

Sob a luz amarela que o boteco manda, tá lá um corpo estendido no chão. Mal ajambrado sobre a calçada, dedilha porcarias na valeta. Há muito tempo, um RG amarfanhado identifica uma data de coisas, como pais ausentes e a terra natal aonde nunca voltará. Boa coisa não era. Bom motivo não há. (...). (*Passaporte*, p.132).

Nela destacam-se as vozes do narrador em terceira pessoa, que relata os fatos tais como se eles se aproximassem do real empírico, – “Sob a luz amarela que o boteco manda...” – e a voz polêmica do narrador personagem que insere aí seu pensamento crítico – “... Boa coisa não era. Bom motivo não há”.

Nesse sentido, o narrador de *Passaporte* explora a polifonia, ao trazer em suas narrativas pontos tanto de convergência quanto de conflitos com outras épocas, acontecimentos e episódios que motivam o leitor a encontrar uma possibilidade significativa para esse emaranhado espacial e cultural criativos, ao fazer suas narrativas transitarem por espaços diversos. O texto faz referência num mesmo episódio, à Alemanha Ocidental, a São Paulo e à Holanda, estabelecendo uma evidente fragmentação do espaço. Além disso, a polifonia possibilita, inclusive, a fixação de fatos históricos mais antigos na consciência da atual geração, fazendo perpetuar a história geral do Ocidente, fato perceptível na narrativa *história da fotografia alemã*. Essa narrativa foi construída a partir de um fato verídico que fora congelado no tempo, uma fotografia tirada durante uma cobertura jornalística naquela região. Esse fato fará parte da reminiscência do leitor, como uma imagem chocante construída por meio de palavras alusivas a um fato verídico, referente à Segunda Guerra Mundial.

Percebe-se, ainda, a simultaneidade de discursos contemporâneos e pretéritos que conduzem a narrativa a um labirinto em que o receptor se sente livre para extrair dela um sentido multivalente. Assim, o receptor é livre para assimilar esse

discurso criativamente, dando à arte o poder de instaurar a gratificação da consciência.

Dessa maneira, as transformações sociais refletiram na literatura, pois, nos dias atuais, os modos de narrar, tanto na arte escrita (Literatura), como na arte visual (cinema) têm sofrido inúmeras adaptações: a narrativa exterior foi substituída pela interior; o pretérito pelo presente; a onisciência pelos modos do monólogo, da análise mental e do fluxo de consciência, sendo que todos esses fatores dão mais importância à movimentação interna do que à movimentação externa das personagens. Essas alterações não têm como foco apenas o ato de contar a história, elas promoveram o desenvolvimento de técnicas que tornaram as narrativas capazes de criar vida, fora de si, e em si mesmas. Dessa forma, ela reflete não apenas uma semelhança com a realidade, pois se junta a ela para criar uma nova realidade a cada leitura. A historicidade, muito presente na literatura, tem sido substituída pela ficcionalidade. Embora algumas narrativas remetam a fatos verídicos extratextuais, elas transgridem a realidade, tornando-se ficcionais, isto é, artisticamente adaptadas para compor o mundo lúdico da criação literária. Nesse sentido, a narrativa bonassiana em *Passaporte* tem plena consciência do jogo artístico que a constitui, pois lida muito mais com a sensibilidade, com a alteridade e com a intuição do que com outros fatores ligados ao mundo histórico.

2 A CONSTRUÇÃO DO ENUNCIADO FICCIONAL E SUA RELAÇÃO COM A PERSONAGEM

Ocupar-se-á neste capítulo em compreender a construção das personagens no processo compositivo da narração. Por se tratar de minicontos, tudo o que puder ser fragmentado, será. Porém, o que puder ser expandido, também o será, logo ficará evidente como o narrador fragmenta os relatos, acontecimentos e expande a figura da personagem, pela expansão do espaço e do tempo, extrapolando a descrição. Nesse sentido, este estudo verificará o percurso de formação do ser ficcional em *Passaporte*.

Ler *Passaporte* proporciona o encontro com o mundo em pedaços, ou com pedaços do mundo, essas possibilidades estão cristalizadas nos estranhamentos narrativos que compõem o livro. Esse mundo em pedaços pode ser cartografado, recriando, ficcionalmente, momentos históricos que contribuem para consolidar a enunciação. Esses elementos provocam um olhar plural, crítico e, ao mesmo tempo, singular diante das narrativas e seus personagens que se apresentam de maneira diversificada no percurso do texto.

O texto é plural, pela presença da polifonia em todas as narrativas. Ele todo é polifônico, por haver, na construção do discurso, várias vozes enunciativas que se entrecruzam. Não há um modo enunciativo dominante, há um discurso múltiplo, polêmico, em que pontos de vista distintos se confrontam, conduzindo o leitor a um posicionamento flexível diante da “realidade” da obra que reinterpreta sempre a realidade.

O olhar crítico emergente do texto exige um leitor que participe da construção de sentidos, pelo preenchimento dos entre lugares, já mencionados anteriormente. A inércia diante do texto é quase que impossível, por se tratar de narrativas breves, com histórias totalmente fragmentadas, o que sugere uma leitura mais apurada para a compreensão do que está expresso. Esses textos constituem partes de um todo que fora recortado e juntado novamente, apenas com pedaços capazes de reconstituir o enredo, de forma breve e direta, enfatizando os entre lugares que evidenciam a participação do leitor. Pressupõe-se, nesse caso, uma leitura complexa, que leve em conta as reminiscências produtoras de vazios e lacunas semânticas.

Diz-se que a elaboração aprimorada desse texto pressupõe uma leitura singular, porque ler pressupõe agir, com o intuito de gerar novas interpretações. A leitu-

ra que se faz neste texto não se deve estender a nenhum outro do autor, cada um sugere modelo diferenciado de apreciação. Aqui, a singularidade faz confluír várias informações, as literárias, passando pelas midiáticas e direcionando-se para o cinema. Temas a serem abordados mais adiante.

Neste espaço plural, diversificado, singular e fragmentado, procura-se visualizar a personagem, com o intuito de perscrutar sua composição, analisando algumas delas dentro de seu espaço enunciativo. As personagens a partir do momento em que passam a compor o universo ficcional desempenham um papel bastante relevante para a construção textual. Elas carregam consigo o discurso e a linguagem criados pelas narrativas.

Servimo-nos, aqui, das reflexões de Beth Brait (1985) para realizar essas abordagens. Começamos, contudo, por conceituar personagens para iniciarmos efetivamente as considerações sobre o livro em análise. Portanto, personagens são seres construídos pela ficção, constituindo-se num produto da imaginação do autor. Para Brait, as personagens só existem no mundo das palavras, pois representam pessoas dentro do mundo da ficção e com características desse mundo. Logo, personagem é um ser ficcional, pertencente a um espaço e história dessa realidade ficcional criada pelo autor, a qual não se confunde com a realidade “real”, ou seja, aquela estabelecida fora da mente humana.

Dessa maneira, para se saber mais sobre as personagens, precisa-se pensar como o escritor projetou seu texto. Como ele estabeleceu a presença de seres ficcionais representando um universo já existente fora do texto, ou um universo que ainda será construído. Brait nos leva, então, ao questionamento sobre o que seriam reprodução e invenção de personagens. Pelo exposto em seu estudo, infere-se que a reprodução seria a tentativa de se captar o real de forma objetiva, ou seja, o objeto por si mesmo, sem alteração alguma. Como é o caso do retrato 3x4. Por mais que se arrume o cabelo, faça uma maquiagem, a focalização próxima do rosto a ser fotografado traz em si o mais próximo possível do real. A fotografia 3x4 “*guarda a proximidade da pessoa retratada e a imagem daí resultante*” seria a representação, a simulação do real. Em oposição, tem-se uma fotografia de uma atriz hollywoodiana para publicação em revista. Há todo um trabalho de iluminação, maquiagem, cabelo; figurino, quer dizer, há uma preparação para que a pessoa que existia antes se apague e surja a imagem ideal que eles buscam apresentar ao público com o acréscimo das técnicas estéticas e fotográficas. Brait não afirmou, mas sugeriu que essa foto-

grafia poderia ser uma invenção.

Importa observar como a reprodução e a invenção se configuram em *Passaporte*. Na narrativa: *história da fotografia alemã*, a construção do enredo histórico aproxima-se muito da realidade, tanto é que se pode pesquisar no *Google* para verificar a veracidade da existência desta narrativa, pois ela existe de fato. Um jornalista fotógrafo que estava de plantão ali para acompanhar a construção do muro de Berlim flagrou e congelou o momento em que aquele jovem partiu em disparado para tentar viver do lado livre. Em vista disto, a própria fotografia veiculada em jornais da época, 1961, é uma reprodução da imagem do soldado.

Ao construir essa narrativa, o narrador selecionou as palavras que pudessem descrever cada detalhe, desde a data, o local, o nome do soldado até o último detalhe do desfecho de sua história. A cada descrição, o narrador consegue imprimir em seu leitor a confusão do real com o ficcional. Confusão que não deve permanecer, pois se sabe que a partir do momento em que a história fez a travessia para a literatura, ela é e sempre será arte; reprodução do real, ficção, portanto.

Outra narrativa para se pensar na reprodução ou invenção da personagem é: *a operação*. Pela forma composicional do texto, ocorre a fusão do real com o ficcional. O hospital, espaço físico onde se passa a narrativa, fortalece a aproximação com a realidade; a fala da personagem *Mendéz*, também sustenta essa ideia de veracidade; porém a apresentação da personagem para o leitor se dá de forma abrandada, como, por exemplo, quando mostra a calma como a personagem lida com toda a enrolação das mulheres de óculos; essas personagens também são uma invenção do narrador; o foco não está na personagem, mas no enunciado. O que se destaca é a voz polêmica do discurso moralista, autoritário e castrador dos desejos individuais. A personagem é como Brait considerou uma invenção para denunciar o discurso opressor dos alemães, e deve ser estudada dentro do próprio texto. Se a personagem só existe no mundo ficcional, fazer uma leitura do texto, tentando vislumbrar internamente o que lhe é exterior, provocará uma incoerência que Brait apontou em seu livro. É relevante se entender isso para se compreender a face puramente ficcional da narrativa.

Na tentativa de se identificar a personagem como reprodução ou invenção, o crítico se distancia muito do mundo prático, transcendendo suas determinações para atingir o plano ficcional que se dá no nível metafórico e simbólico. Mas o que essas novas informações extraídas do mundo do texto vão produzir? Já se viu o apaga-

mento do autor na libertação do texto; viram-se também as transformações na narrativa, conferindo-lhe autonomia na construção; viu-se, ainda, a pluralidade de vozes em um mesmo texto, ainda que breve, ou short story. Até aqui, percebeu-se que o texto literário tende a conceber e instaurar um mundo ficcional próprio, em que se configura o abandono do significado descritivo para ampliar o campo e o jogo da significação.

Nesse sentido, o que se cria para a literatura são sentidos outros, que se diluem em informações substitutivas dos significados comuns. Brait, analisando esse constituinte, optou pela ideia de verossimilhança interna, ou seja, até que ponto os fatos narrados estão em consonância com a verdade da narrativa, com o significado ficcional de seu enredo. Desse modo, retomando as narrativas *história da fotografia alemã* e *a operação*, ao se analisar suas formas composicionais, percebe-se que, partindo da teoria da verossimilhança interna, ambos os textos estão impregnados de suas verdades individualizadas, pertencentes somente a eles, pois são verdades criadas para aquela enunciação que formam uma rede complexa, em que a significação se refaz e se renova.

Em *história da fotografia alemã* o autor alude a um corte específico da história do comunismo e da divisão da Alemanha; e o narrador conta a história. Os acontecimentos narrados, portanto, adquirem coerência, verossimilhança interna, como prefere Brait. Resultando, por assim dizer, numa personagem inventada como várias outras perpetuadas na arte literária. Na narrativa: *a operação*, o texto confirma a verossimilhança, pois Mendéz é uma personagem inventada, mas que ganha identidade estilística na narrativa. Sua presença é coerente na composição dessa narrativa, ela se integra histórica, sociológica e estruturalmente ao discurso ficcionalizado.

A personagem é caracterizada de acordo com o lugar que ocupa na narrativa, ela deve se apresentar por si mesma, tanto psicologicamente como socialmente. Sendo assim, o receptor assimila as feições das personagens à medida que lê e se permite adentrar o mundo ficcional, conferindo-lhes um estatuto próprio. Todos os elementos que compõem a narrativa têm valor simbólico para a construção textual, isto ocorre, também, relação à personagem, que se comunica com o leitor, direta e indiretamente, seja por meio da fala, do pensamento, da presença silenciosa em espaços abertos, fechados ou neutros. Algumas personagens, entretanto, não se revelam imediatamente, seus elementos caracterizadores nem sempre são imediatamente perceptíveis, por isso elas exigem um procedimento de leitura aprimorado.

Brait (1985) informa que certas personagens não precisam de voz para se expressar, sua existência é comunicação, a linguagem as materializa para o leitor, ainda que apenas em pensamento, como acontece na narrativa: *radial leste*.

01 radial leste

A Radial Leste tinha duas curvas e três cruces no acesso à Penha. Nunca se soube a que mortes se referiam e só se podia imaginar a razão de cada uma delas: as curvas eram inclinadas pro lado errado. (...). (*Passaporte*, 001)

Observa-se que, nesta narrativa, as únicas personagens “humanas” existentes estão mortas e são representadas por três cruces simbolizando suas existências passadas. Embora, ausentes fisicamente, sua existência pretérita tem força, e lhes confere importância textual. Por exemplo, a voz que conflita com a da personagem de *Radial leste*, criada dentro deste mundo ficcional, com existência apenas nesta narrativa, dá ao leitor a oportunidade de acompanhar vários acontecimentos humanos importantes, o que confirma que há vários modos de elaborar este constituinte, tudo depende da criatividade do escritor.

Nesse caso, a alusão a personagens que não se fazem presentes fisicamente, mas que são pressupostos pelo leitor, impressionam-no, particularmente, durante a leitura, são as referências secundárias que vão dirigir a leitura, que terá por base o processo subjetivo do leitor. O contexto não é dado de forma pronta e acabada para o leitor, mas ele precisa intuí-la, criá-la mentalmente, configurá-la subjetivamente para que o texto funcione de forma dinâmica, instaurando um momento ideal e privilegiado, pleno de sentido e intenção, no qual estão condensados os momentos significativos que o sustentam.

3 O DISCURSO CINEMATOGRAFICO E O NARRADOR-CÂMERA EM PASSAPORTE

O narrador pode ser do tipo câmera, que apresenta o espaço, a personagem, destacando vários elementos do cenário, como se fossem apanhados por uma câmera, que se anuncia de modo quase arbitrário e imparcial. Há sempre alguém atrás da câmera que seleciona e combina os elementos a serem mostrados. Em certos aspectos esse narrador se assemelha ao narrador onisciente, por estar fora do texto ou como quer Brait:

a apresentação da personagem por um narrador que está fora da história é um recurso muito antigo e muito eficaz, dependendo da habilidade do escritor que o maneja. Num certo sentido, é um artifício primeiro, uma manifestação quase espontânea da tentativa de criar uma história que deve ganhar a credibilidade do leitor (BRAIT, 1985, p. 56).

Esse tipo de narrador trouxe para a narrativa da atualidade a flexibilização do movimento da personagem, uma vez que quem apresenta o discurso é um narrador que está fora do relato, mas focaliza uma personagem, de maneira próxima (em *close up*) entrando em cena. Ele traz ao plano da representação uma história que conhece, seleciona seus detalhes como organizador e testemunha, de maneira a facilitar suas intenções composicionais, ou seja, ele focalizará a personagem e o cenário a partir de um ponto de vista menos pessoal, que melhor corresponda às necessidades constitutivas do texto. Esse narrador não integra nem integrou a história que organiza. O narrador-câmera pode instaurar-se, a partir de seu olhar crítico, conferindo ao relato um tipo particular de comunicação que pode ser de apreço, de seriedade ou de ironia, como neste caso:

114 livre-iniciativa

Claudia e Ivone faziam ponto na Oranienburgerstrasse, então tiveram uma grande ideia. E como todos que têm iniciativa e boas ideias na Alemanha Unificada têm todo o apoio do sistema bancário, puderam pôr tudo em prática. Agora elas trabalham em seu próprio lava-rápido, sem cafetões russos para ficar com 40% do que ganham. Lavam os carros peladas, esfregando as coxas e peitos na lataria, com uma esponja no lugar dos pentelhos e detergente num coldre de plástico. Estraga um pouco a pele, mas pelo menos não entram mais em contato com a saliva nojenta desses babacas. (*Passaporte*, p.114)

Zeca Boliviano acaba de pedir as contas do Haras Estrela. Saiu de sua aldeia menino pra se transformar no melhor tratador de Rio Preto, pelo que é muito apreciado. Deixa apartamento mobiliado, TV, Pampa 4X4 e todas as caipiras que quisesse experimentar. Os paulistas, inconformados, não sabem que ele deixou de ser xavante sem ficar homem. Por isso, nos sonhos, é sempre devorado. Agora que está voltando pra Alta Floresta, pretende ficar um dia inteiro com o braço direito no tronco cheio de formigas. Vai compensar todo atraso e ficar do mesmo tamanho das feras de suas noites. (*Passaporte*, p. 055)

Essas narrativas nos mostram episódios que parecem ter sido focalizados por uma câmera. Neste sentido, os fatos são apresentados ao leitor (espectador) de maneira objetiva e intensa por alguém que os organiza de um ponto de vista privilegiado, isto é, ele escolhe a melhor visão dos elementos que irá compor. Aqui ele os compõe de forma profunda e fragmentária. Ao apresentar frases curtas, com inúmeros cortes, ele pulveriza os espaços e tempos, que se imbricam na operação mental do leitor rompendo a linearidade dos fatos tradicionalmente constituída. A isto, Xavier (2008) chamou de decupagem:

Várias cenas são filmadas e, posteriormente, há uma quebra; ou seja, um aproveitamento das partes que melhor representem a ideia a ser repassada para o interlocutor, de forma a reconstruir a linearidade dos acontecimentos, entre elas. Em seguida, editam-se estas cenas linearmente, conforme um roteiro previamente elaborado segundo a intenção do cineasta (XAVIER, 2008, p. 120).

Passaporte se faz por meio desse processo, que fragmenta os assuntos constitutivos do relato, para que eles sejam montados de forma esfacelada, conduzindo a mente leitora a conceber os fatos de forma múltipla. Assim, o narrador--câmera vai desvelando a face das personagens, os conteúdos dos relatos por meio de frases curtas e de cortes abruptos que desfazem a sequência regular dos assuntos. Assim, esse texto estabelece uma ponte com a arte cinematográfica ao mostrar vários ângulos definidores dos episódios. Essa multiplicidade focalizadora do narrador-câmera registra as várias tomadas que o olhar pode fazer do contexto em que se inserem as personagens, dando a impressão de que os acontecimentos estão ocorrendo sem linearidade, sem uma lógica objetiva, o que instiga o leitor a procurar o sentido que se coloca atrás dessa visível e habilidosa fragmentação. Por meio do esfacelamento temático, que pulveriza os assuntos, o narrador cria uma imagem para seu receptor, na qual os olhares se confundem, pois o espaço social, o gênero

e o contexto se mesclam nessa realidade-ficcional, tornando o real, virtual, e o virtual, real.

Esse tipo de narrador, que por meio de um processo organizacional fragmentário rompe o primeiro plano da referência, instaurando um novo momento da verossimilhança, estabelecendo os códigos necessários a uma comunicação objetiva e direta com o receptor, que entra em contato com uma profusão de elementos que emergem da complexidade do enredo narrador, sobre isso, Deleuze nos diz que:

Ora é a banalidade cotidiana, ora são circunstâncias excepcionais ou limites. Mas, acima de tudo, ora são imagens subjetivas, lembranças de infância, sonhos ou fantasmas auditivos e visuais, onde a personagem não age sem se ver agir, espectadora complacente do papel que ela própria representa, ora são imagens objetivas à maneira de uma constatação, ainda que a mera constatação de um acidente, definida por um enquadramento geométrico que, entre seus elementos, pessoas e objetos, só deixa subsistir relações de medida e de distância, transformando desta vez a ação em deslocamento de figuras no espaço (DELEUZE, 2007, p.15).

A literatura bonassiana mescla subjetividade e objetividade, criando uma espécie de confusão entre o real e o ficcional, seja pela inserção do receptor em sua narrativa, seja pela aproximação entre personagem e receptor por meio das palavras-símbolos, tornando cúmplices o narrador e o receptor; ora o distancia por intermédio de descrições multifaciais, abstratas, proporcionando uma visão ora distante ora próxima do leitor. Em face da multiplicidade ensejada pela narrativa, a atitude criativa adotada pelo narrador tende a afastar-se do que o rodeia e a confinar o labor de ficcionista à imaginação criadora e ao seu modo particular de criar.

Nesse sentido, vários fatores vão diferenciar esse tipo de literatura da clássica, como a construção da narrativa por meio de mensagens visuais intensificadas, oportunizando ao leitor a criação de imagens representativas das coisas expostas, frases curtas compondo o relato, ruptura constante dos assuntos, dos espaços e tempos, e uma configuração multifacial das personagens. Nos relatos antecedentes, observa-se a imagem de duas mulheres despidas lavando carros, ao mesmo tempo em que são observadas pelos clientes que aguardam sua vez de terem seus carros lavados. Nessa passagem, os pentelhos assemelham-se, metaforicamente, a esponjas, por isso eles são umedecidos para que elas lavem os carros com seus próprios corpos.

Em outra passagem, percebe-se a imagem de um índio Xavante num rito tribal, com o braço estendido, sendo picado pelas formigas, representando a busca pelo retorno às raízes e à cultura que a cidade sufoca.

Verifica-se, em *Passaporte*, o uso da polifonia, na medida em que estão expressas as vozes do narrador, das personagens e a pressuposição da voz da sociedade, que aparece como parte fundamental na construção desse processo narrativo.

055 ritos de passagem

Zeca Boliviano acaba de pedir as contas dos Haras Estrela. Saiu de sua aldeia menino para se transformar no melhor tratador de Rio Preto, pelo que é muito apreciado. Deixa apartamento mobiliado, TV, Pampa 4X4 e todas as caipiras que quisesse experimentar. Os paulistas, inconformados, não sabem que ele deixou de ser xavante sem ficar homem. (...) (*Passaporte*, p. 055)

A voz das personagens sugere uma certa mudança de perspectiva social, devido ao fato de elas estarem reconquistando sua independência financeira, social e moral, resgatando sua identidade, autonomia, e a sua própria história, sem deixar que ocorra a morte completa de sua individualidade.

Verifica-se, aí, que a voz crítica do narrador-câmera apresenta a história a partir de um foco que permite destacar aquilo que ele quer acentuar, ironicamente, no desvelamento das personagens, que enfrentam as maiores dificuldades, mas são firmes na conquista de seus clientes, para isso usam o que há de mais caro no ser humano, seu próprio corpo. Presentifica-se, aí, uma das características do capitalismo, a exploração sem limites do outro, desde que isso represente algum tipo de ganho econômico.

Passaporte procura adaptar-se a esse novo contexto instaurado pela arte. Procura representar a imagem atual do mundo que se configura cada vez mais complexo, ambíguo e desumano. Isto possibilitou a um artista como Bonassi a realização de uma obra que espelha as mazelas sociais e as degradações humanas.

Essa tríade: narrador, personagem e leitor estão envolvidos num desempenho que busca mostrar ao leitor a face perversa e desumana do mundo. Esse objetivo se efetiva através de uma narrativa fragmentária, multifacial e instigante, cuja recepção constitui um momento particular, porque a comunicação textual não segue os códigos dominantes, na medida em que procura trazer à luz o que não é idêntico ao texto comum, mas uma comunicação que conduz o leitor a uma nova malha semântica,

resultante de uma audaciosa rede de relações de sentido. Nesse âmbito, o imaginário do leitor segue os meandros da escrita, e é por eles continuamente reconstituído. Assim sendo, o leitor e a escrita tornam-se interdependentes, movidos pelo desejo que se inscreve no texto.

Ao construir as personagens, o narrador focaliza um conjunto de imagens grotescas, mas vibrantes que simulam a continuidade, mesmo estando em um universo fragmentário. Como no cinema, o narrador-câmera faz a decupagem e, em seguida, a edição dos fatos, para criar a ideia de movimento contínuo, e a partir de então, construir as personagens e o discurso de modo que a narrativa se apresente como um microcosmo, evidenciando o princípio de que há uma separação entre este mundo e o real, pois a obra é uma composição que tem como referência seu próprio modo de ser, que se compraz em leis estabelecidas pela arte.

A estratégia de inserção do leitor na obra provoca a construção de sentidos e de discursos outros, despertados pelo estranhamento diante das verdades reveladas. Esse é o caso da discursividade, presente nas narrativas em epígrafe e que concorrem para o modo de ser dos discursos dominantes, pois estes se acoplam de maneira a se fazer presente neles o discurso que reelabora o cenário exterior, para, então, propiciar uma versão muito particular do contexto a que o relato se refere.

054 fronteiras

Cercas reforçadas & enterradas com alicerces de concreto para baixo & além de túneis possíveis, dividindo um deserto em dois desertos. Os Estados Nacionais palpáveis como cacos de vidro. Guardas sérios, quase soldados, mais que autorizados, prestes a... Um movimento em falso e ... Muit'a tensão. Mochilas, poder de fogo, Remela & mau-hálito. (...)

O discurso descontínuo, tanto na literatura quanto no cinema, justifica-se pela permanente mudança de cena operada por esses discursos, e a imediata sucessão de ações com pouca perda de ritmo, decorre da ocorrência dos cortes. Os espectadores e os leitores assimilam essa sequência não natural de imagens, porque ela emerge em direção contrária à representação dramática, mas que é bem compreendida pelo receptor, pois guarda semelhança com a arte tradicional. Comentando esses malabarismos produzidos pelo discurso, assim nos diz Michel Foucault, 1971, p.14,

a produção do discurso é simultaneamente controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por

papel exorcizar-lhe os poderes e os perigos, refrear-lhe o acontecimento aleatório, disfarçar a sua pesada, temível materialidade.

É exatamente na direção dessa reordenação que a obra bonassiana caminha. A linguagem identificadora da personagem torna-se indefinida, pois se dispersa ao longo da esteira de significantes e seu sentido não pode ser imediatamente assimilado, pois ela cria uma nova possibilidade sógnica para configurar uma versão estereotipada e irônica do contexto por ela aludido. Assim, ela se torna provocadora, pois opera com interditos, de forma a excluir os significados rotineiros, de tal modo que só os leitores preparados¹ e sincronizados com a narrativa atual poderão perceber esses desdobramentos criativos.

Um discurso pulsante, verificado nas narrativas de *Passaporte* e na contemporaneidade, é aquele de ordem capitalista, que busca criar uma ideia de liberdade para aqueles que se sentem aprisionados e escravizados pelas circunstâncias que a sociedade lhes impõe. O excerto “todos que têm iniciativa e boas ideias na Alemanha Unificada têm todo o apoio do sistema bancário” (*Passaporte*, p.114) revela que esse discurso imperioso e dominante, imposto pela classe dirigente, pode ser identificado pela expressão sistema bancário, que sugere a ideia de que no capitalismo o indivíduo tem liberdade para pensar, agir e realizar seus ideais econômicos, embora subliminarmente esteja implícito que há cerceamento e escravidão nesse sistema, tal qual em todos os outros.

Passaporte denuncia os horrores políticos provenientes do período pós-moderno que atingem principalmente os pobres, as minorias raciais e as mulheres. A retórica do progresso, advindo de um modelo perverso de organização do capital, bem como da democracia, da igualdade e da liberdade perante a lei serve apenas para mascarar a opressão e a brutalidade do sistema capitalista. É por isso que o discurso da obra em exame trazem à tona as máscaras subliminares que sustentam o poder no mundo contemporâneo, que se serve de estratégias agressivas e poderosas para dominar os mais fracos, de maneira profundamente cínica.

Seu discurso faz muitas vezes uma irônica alusão à história, à política, ao sexo e à exploração do mais fraco, mostrando a situação peculiar do homem contemporâneo que se acha inserido num mundo estranho e inamistoso, no qual o homem

¹ “À medida que o texto evidencia um aspecto deficitário do sistema, ele oferece uma possível compreensão do funcionamento do sistema (ISER, 1996, p. 139).” Em outras palavras, a obra literária desconstrói o universo familiar do leitor, provocando nele certo estranhamento, diante do qual o leitor passa a se posicionar de maneira consciente e crítica.

não consegue levar uma vida realizadora e livre em face das grandes adversidades que anulam seus espaços vitais de atuação, obrigando-o a retirar-se da luz para as sombras. Isso evidencia que os escritores contemporâneos não procuram reproduzir a realidade tal qual está ideologicamente proposta, mas afastar-se dela para nos propiciar uma nova versão dos acontecimentos diários.

Mesmo os avanços tecnológicos que se tornaram uma das ferramentas fundamentais do capitalismo, na pós-modernidade, acabaram por controlar a maioria das atividades e reprimindo a individualidade, bem como seus impulsos criativos independentes. Esse processo opressor passou a figurar na maioria das obras literárias da atualidade, por isso é que ele aparece em Bonassi, envolto por um tom profundamente irônico, como convém às obras desmistificadoras das atuais ideologias.

De acordo com a teorização de Deleuze² (2007), as alterações verificadas na literatura e no cinema tinham por fim propiciar ao espectador/leitor imagens dinâmicas que passaram a existir como imagens ótico-sonoras, ou seja, aquelas nas quais o “real não era mais reproduzido ou representado, mas “visado””, (2007, p. 09). Isto significa que o receptor é inserido no texto ou no filme, pois ele já não se identifica com a personagem, mas com o sentido, passando a intuir, desta forma, a experiência singular da personagem. Nesse sentido,

o que o espectador percebia era, pois, uma imagem sensório-motora da qual participava mais ou menos, por identificação com as personagens. Hitchcock inaugurou a reversão deste ponto de vista, incluindo o espectador no filme. Mas é só agora que a identificação se reverte efetivamente: a personagem tornou-se uma espécie de espectador (DELEUZE, 2007, p. 11).

Importa observar, ainda, que as elaborações literárias e cinematográficas da atualidade passaram a valorizar não mais o assunto e o contexto, mas o receptor, polo que aglutina em si o valor e o estatuto da recepção, pois é ele que, por meio de sua inserção na obra, interpreta-a e preenche seus vazios, conferindo-lhe maior significação. Isso demonstra que a arte revela a permanente dependência do indivíduo com relação às coisas do mundo, e essa revelação manifesta um jogo de presença e ausência, de visível e invisível. Ainda, segundo Deleuze (2007), “essas mudanças, ocorridas na arte atual, fizeram com que o real se voltasse para o espetacular, alterando substancialmente a visão do cotidiano”. Para Barthélemy Amengual (apud De-

² Deleuze, Gilles – A IMAGEM-TEMPO. Tradução Eloísa de Araújo Ribeiro. Revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

leuze), “o real se faz espetáculo e o espetacular nos fascina de verdade, porque o cotidiano é elevado ao espetacular para nos propiciar facetas imprevisíveis do mundo”.

Fellini, segundo Deleuze, alcança a confusão desejada entre o real e o ficcional (2007, p. 14). O distanciamento que se estabelece entre o autor e o narrador e a aproximação entre o narrador e o receptor por meio de um discurso que se dirige a este último, pelo narrador câmera, torna a arte de narrar mais virtual e espetacular. Isto ocorre porque as qualidades internas da experiência estética como imparcialidade, atenção, o despertar dos sentimentos, e aquelas próprias do objeto estético como graça, inteligência, expressividade são fundamentais para que se possa perceber as novas determinações que se estabelecem na captação do real, que nos chega agora transfigurado pela arte.

Brait (1985) trata da questão do narrador e de sua importância para a análise de textos atuais. Para ela, o cruzamento de episódios que aludem a vários pontos de vista, próprios do narrador-câmera, dá novas possibilidades de apreensão do texto, como aponta a abordagem do texto:

109 a besta humana

A servente do grupo onde o Victor estudava apareceu um dia de olho vidrado. Victor diz que viu a loucura funda nos olhos dela, mas comeu a sopa assim mesmo. Uma hora, sem acabar de servir todo mundo, ela saiu do pátio, cruzou a quadra, o portão e foi andar na linha do trem. Os que ficaram sem sopa foram de prato atrás dela e só fugiram quando o trem apareceu. Victor diz que a servente estourou como um balão e que alguns pedaços voaram em cima dos alunos de prato vazio. Tudo isso o Victor diz que viu, mas quando a gente é criança aumenta muito as coisas.
(*Passaporte*, 109)

O relato é construído pela percepção que as personagens vão adquirindo do cenário, e pela ideia que elas vão formando sobre a realidade, que surge acrescida por inúmeras possibilidades imaginativas, de modo a incentivar no leitor a apreensão de um mundo extratexto, de assimilação complexa, que precisa ser continuamente reinterpretado. Desse modo, tanto a percepção das personagens no texto, quanto a imagem cinematográfica constituem dispositivos importantes para a construção do universo diegético ficcionalizado. As metáforas que propõem o texto e a câmera são uma espécie de olho que observa, de forma astuta, os movimentos para validar a imagem do cenário criado, pois são as mudanças de direção, os avanços e os recu-

os que permitem as construções efetivadas por um olhar intencionado. Além disso, os movimentos do texto e da câmera procuram instaurar outro mundo, complementar ao real, que passa a ser, posteriormente, assimilado pelo espectador.

Essa passagem é criadora de impacto, e este resulta da conotação irônica que o narrador-câmera dá aos acontecimentos decorrentes do processo social que aparece em degradação. Há diversos movimentos realizados pelo texto que remetem àqueles sugeridos por uma câmera cinematográfica como a servente andando, os alunos andando atrás dela, Victor observando tudo, a linha de trem e sua explosão.

Para Brait (1985 p.59) “o acúmulo de índices destacados por um narrador-câmera é uma técnica de construção de personagens que permite um grande número de combinações que muito enriquecem o relato, que é habilidosamente composto por um escritor habilidoso.”

Esse modo de organizar o material criado pressupõe certo ilusionismo, aspecto fundamental tanto à literatura quanto ao cinema, é ele que garante a visão de conjunto, ali formada para que o material seja percebido como um universo contínuo em movimento, instaurador de momentos ficcionais decisivos para a avaliação. Aí, as relações pressupostamente lógicas conferem coesão ao conjunto, constituindo a possível unidade desejada. A construção metafórica do relato está relacionada com certos aspectos do cinema que lhe conferem certa garantia perceptiva, entre estes se citam a montagem, o *fade-outs* e o *slow-ups*.

3.1 A PERSONAGEM-CÂMERA

A narrativa pelo modelo câmera pode se dar em primeira pessoa, e isto representa, necessariamente, o envolvimento da personagem nos acontecimentos. Logo, o que ela diz chega diretamente ao leitor, porque não há intermediário entre o relato e o leitor. O desenvolvimento da narrativa e sua apreensão pelo leitor dão-se de forma simultânea, tal qual no cinema que, apesar da decupagem e da edição realizada, o leitor-espectador tem a impressão de que os fatos estão acontecendo no presente, e que ele pode acompanhá-los aqui e agora.

Para Brait, a intensidade desse tipo de narrador, bem como a estrutura face-tada da narrativa formadora de uma rede que se permite traçar múltiplos percursos,

dependerá da intenção do escritor, do que ele almeja alcançar, aliando técnica, conhecimento e processos abstratos que facultem a precisa apresentação do aspecto sensível das cenas.

Em *Passaporte*, pelo viés da filosofia foucaultiana, segundo a qual é necessário conhecer-se a si, para depois se apresentar e se relacionar com o mundo, a personagem é elaborada de forma densa e complexa, de modo a representar fatores essenciais do ser humano. Dessa forma, parte-se da premissa de que a literatura contemporânea busca apreender sentidos profundos da realidade, que traduzem, de forma verossimilhante, a riqueza interior do ser humano.

Na obra em exame, a personagem se apresenta por si mesma, técnica que se opõe à ideia de relatos de viagem³, e que se aproxima do monólogo interior, pois os acontecimentos chegam, quase sempre, de forma direta, advindos dos pensamentos e sentimentos das personagens. Esse modo introspectivo se familiariza com as técnicas do cinema, que ajudam o leitor a acompanhar os contínuos deslocamentos da mente de um fato a outro, de um lugar a outro, pela intercalação de que o narrador faz de fatos e tempos distintos, mas que cria na sequência da narrativa uma ilusória unidade.

Na narrativa atual, essa é a maneira de se estabelecer a diversidade de pontos de vista, manifestados pelos pequenos fragmentos de vida expressos pelo texto, que faz alusão a qualquer instante e a qualquer lugar. A ordem por eles sugerida parece incoerente à primeira vista, mas eles se integram numa relação justaposta que forma um conjunto em espiral, que o espectador/leitor acaba assimilando como possível no jogo ficcional.

Assim, essa nova estrutura passa a exprimir melhor a imagem da condição humana que se acha esfacelada em decorrência da distância que se interpõe entre o homem e o mundo, e entre o homem e o próprio homem. Estando solitário em situação de conflito este ser se angustia e angustiado e desorientado usa uma linguagem problemática que a literatura e o cinema tentam a todo tempo captar e reelaborar, no intuito de apreender a interioridade da personagem.

³**Literatura de viagem** é a escrita de viagem de valor literário. A literatura de viagem geralmente é uma memória das experiências de um autor visitando um local pelo prazer de viagem. A literatura de viagem exibe geralmente uma coerência narrativa ou estética, para lá do simples elencar de datas e eventos de um diário de viagem ou diário de bordo. Esta literatura, maioritariamente baseada em relatos de viagens reais, pode também ser uma ficção, como acontece em "Passaporte", de Fernando Bonassi.

Ao acompanhar o dinamismo presente na consciência das personagens, o autor se serve de um jogo que muda os sentidos, ao atinar para as intersecções, os cruzamentos e os vazios que permeiam a enunciação, alterando a significação, como se pode verificar nesta e em outras narrativas:

136 terminal de passageiros

Eu tenho tanta saudade de você que poderia agarrar qualquer uma dessas perfumadas que passam na frente nessas escadas rolantes. Roupas novíssimas pra despedidas. Horas planetárias acertadas violentamente. Passageiros puídas de excitação por qualquer lugar diferente. Sem que elas me soubessem, daria a cada uma o teu carinho; sentiria em cada mordida o sabor de sua carne. Eu me casaria. Eu amaria pra sempre e, quando você chegasse, fugiria de tudo. Me divorciaria do que poderia ser. Deixaria filhos pequenos, patrimônio hipotecado e alguma lembrança triste. (*Passaporte*, 136)

Nesta passagem, o narrador se dirige a sua amada por meio de um conjunto de movimentos mentais que envolvem recordações, reminiscências e sentimentos, sugerindo que poderia até se interessar por outras mulheres, sem, contudo, esquecer aquela a quem ama. Esse desenrolar ininterrupto dos pensamentos da personagem leva o leitor a necessitar de uma nova forma de recepção, que provém das percepções subjetivas e fragmentárias da personagem que conduzem o leitor a um novo olhar no qual se dá a ativação dos sentidos, na qual a interpretação sofre contínuas oscilações.

3.2 O DINAMISMO SINGULAR DOS ACONTECIMENTOS

Em *Passaporte*, a descontinuidade e o esfacelamento invadem os sentidos, conferindo à narrativa um novo modo de ser apreendida, pois coloca o leitor no centro de uma imagem dinâmica de acontecimentos e lhe confere uma nova percepção da experiência muito mais complexa e inventiva. Não são os fatos banais que interessam, mas os pequenos detalhes ilusórios que são significativos e que trazem em si o germe da introspecção.

129 museu

Olho suas fotografias paradas no tempo pra me dar algum movimento. Me ponho atrás de todas as câmaras, pedindo essas poses exclusivas. Me agito em leilões das nossas coisas passadas, recolhendo partes e cacos e

documentos sem tamanho. Ah, tudo isso com que te encarnei... catalogado numa outra ordem alfabética de importância. Esse museu fechado a visitas onde posso me perder à vontade, onde guardas zelosas apitam ao cuidados dos meus esbarros. Te tranco toda noite em claro num acervo só pra te ver escapar com as manhãs de alívio. (*Passaporte*, 129)

O autor apresenta um tipo de narrativa que parece radiografar a mente da personagem para levar ao leitor detalhes de seu estado de espírito, que se configuram esfacelados e em contínua metamorfose. Isso se dá porque o texto contemporâneo assimilou novas formulações criativas que empurraram os escritores para uma nova abordagem da realidade, nesse cenário tem lugar um novo narrador como o câmera. Este toma os fatos esfacelados na realidade e os agregam na consciência das personagens, levando a obra a exigir uma apreciação mais profunda, posto que precisa caracterizar e apresentar nuances mais abrangentes da realidade por ela expressa, o objetivo é desvendar a essência da condição humana. É difícil lidar com essa nova experiência vivencial, mas é ela que está presente nas narrativas de Bonassi, despertando o leitor para imprevistos e relevantes aspectos que compõem a trajetória contextual do homem contemporâneo.

126 auto-retrato de operário metalúrgico

Marcando o mesmo ponto de todo dia, não saio daquele cortiço que chamam de lar. Arredondaria perfeitamente 35 anos de polias no meu torno manso, não ficasse vermelho de raiva desses patrões que têm tudo o que fabrico com meus suores mais fedidos. Vestido de macacão, subiria em qualquer arranha-céu onde pudesse levar uma loira gostosa. Tenho medo dos aviões do Exército, bombardeando sem dó essa minha greve de fome de bens. Mas também, se não sair desse ajustamento mecânico, não hei de ter nada importante quando me crescerem os cabelos brancos! (*Passaporte*, 126)

O texto revela, por meio desse monólogo, que ele está lidando com um novo campo da vida, a existência psíquica, que se centraliza no núcleo da experiência humana. Esse processo tem a propriedade de revelar o que há de mais íntimo na personagem, sua experiência com as injustiças sociais e sua revolta contra o curso que a vida lhe propõe. Nesse caso, a técnica do monólogo é fundamental, porque é por meio dela que os processos psíquicos do emissor vêm à tona em variados níveis de controle, desde sua consciência maior ou parcial em face do que está sendo articulado, até a pulverização de seu modo de sentir; expressa no relato.

Esse novo modo de fazer arte advém de outras possibilidades de elabora-

ção do texto. Esse modelo procura, agora, adaptar-se a uma imagem atual do mundo. Este se apresenta cada vez mais incompreensível, multiforme e inconstante, isso, de certa forma, facilitou aos escritores realizarem obras que espelhassem novos planos reveladores das incertezas e das degradações humanas. Esse é um dos modos constitutivos das narrativas do autor em estudo. Ele toma a realidade de um mundo flutuante que, continuamente, se esboroa diante do leitor.

Acompanhando as divagações e reminiscências das personagens, o narrador faculta aos leitores diferentes pontos de vista do mundo, ensejando um modelo de recepção singular, na qual a comunicação entre leitor e texto não se regula mais pelos códigos dominantes, mas por meio de imagens textuais que trazem à luz aquilo que é diferente do objeto empírico e que, por isso, enseja uma nova interpretação que dê conta de assimilar as diferentes interpretações sugeridas pelo texto.

4 A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM

Em *Passaporte*, o autor utiliza-se da imagem como meio comunicativo, produzindo uma narrativa plena de significação com poucos signos verbais. Essa técnica aproxima a obra literária da arte cinematográfica, posto que a narrativa bonassiana apresenta-se como se fosse cortes de uma câmera e as breves cenas condensam e, ao mesmo tempo, expandem os significados, produzindo a plurissignificação literária. Cria-se um mundo imagético a partir da aproximação e distanciamento entre os elementos do cinema e da literatura. Neste aspecto, Martine Joly nos traz um novo olhar sobre a imagem, pois segundo a autora, a imagem construída passa a existir no mundo semiótico do receptor, criando um mundo simbólico tanto para a narrativa como para o interlocutor. A citação abaixo extraída de Joly atesta que:

A imagem mental se distingue do esquema mental, pois que esta reúne os traços visuais suficientes e necessários para se conhecer um desenho, uma forma visual qualquer. A imagem mental é a impressão dominante de visualização que se assemelha com a da fantasia ou do sonho. Os sonhos se assemelham a filmes por se poder perceber a não realidade. O sonho desperta a visão, o tato, o olfato, o paladar e ainda a audição, o que o aproxima ainda mais do cinema (JOLY, 1996 p.20).

Por este modo interpretativo, conclui-se que a imagem advinda do sonho, permanece mesmo após o despertar, como se fosse algo verdadeiro, de sorte ela se perpetua no consciente e inconsciente do receptor como algo real ou que se confunde com a realidade. A imagem é para ser vista, logo existe independente do querer do outro, ou seja, do interlocutor. Para Joly, a imagem é criada não apenas pelo homem, mas a partir do momento em que uma luz é sobreposta a qualquer objeto material, ela constrói uma imagem como, por exemplo, a sombra, o reflexo na água que não são o objeto real, mas uma representação deste.

A construção da imagem e do real é uma construção mental por analogia, que se assemelha às metáforas por não ser o objeto literalmente, mas uma substituição ou representação mental percebida a partir do momento em que o objeto fora visto. “A imagem não é o objeto, mas o que mais se aproxima dele para significá-lo” (JOLY, 1996).

No âmbito científico, conforme teoriza Martine Joly, as imagens são visualizações de fenômenos. Assim, pode-se afirmar que a mente não é a única capaz de

reproduzir uma imagem, pois o maquinário tecnológico também pode reproduzir imagens, inclusive as que a visão a olho nu não pode reproduzir.

Para Joly (1996), as novas imagens, trazidas à realidade visível, foram capazes de transformar, inclusive, o modo de perceber as coisas. A tecnologia transgrediu o real, o visível e o palpável, capacitando a visão mais ampla, a transgressão dos limites do olho/visão. As novas imagens tecnológicas possibilitaram, além da transgressão do real, a manipulação da imagem criada passando do real para o virtual.

A nova imagem, também denominada imagem virtual provocou alteração, inclusive, no cinema. Os desenhos animados da contemporaneidade, como *Barbie*, fascina não apenas as crianças, mas os adultos, pois a sintonia entre os personagens, a musicalidade e os efeitos supra especiais tornaram a imagem virtual em verdadeiras obras atualizadas aproximadas e assemelhadas com a realidade do sonho, que a traz para bem perto do real vivido e acordado.

Nesse sentido, pode-se afirmar que, conforme preconiza em seus pressupostos, a imagem é ao mesmo tempo: real e virtual; clássica e moderna; viva e morta; movimento e inércia; potencial e atual; única e universal. Em vista do exposto, uma das verificações possíveis na construção bonassiana é a imagem virtual que se atualiza conforme a percepção descortinada pelo leitor. Nesta parte da análise a imagem passa a significar o texto em complemento à narrativa criada, pois se trata de uma narrativa que mistura ficção, realidade e virtualidade, provocando o estranhamento literário, quer dizer, sensações indecifráveis, porque pulsam da individualidade e do labirinto que existe dentro de cada leitor.

4.1 A IMAGEM E O NÃO-LUGAR

As narrativas de *Passaporte* são elaboradas de forma inteiramente fragmentária. Elas são superpostas e nelas aparecem mesclados personagens, espaços, tempo, assuntos e temas. Esse modelo composicional inquieta e instiga o leitor, porque esse caráter multi-interpretativo resulta do fato de elas poderem ser tomadas tanto em seu aspecto mental, quanto visual, de modo a instaurar uma nova e complexa percepção dos fatos a que elas fazem referência.

A visão do leitor, nesse caso, é estimulada especialmente pelo caráter pictóri-

co dessas imagens, que por se instaurarem entre o imagético e o real, produzem, por meio da linguagem, curiosos quadros visuais, como nesse fragmento: “malas arrumadas, malas velhas, malas-sem-alça”, em que o emissor faz uma tomada visual e, ao mesmo tempo, inicia as infindáveis possibilidades interpretativas das imagens-objeto.

Para Joly (1996), a imagem é obra concreta e perceptível, possui mensagens e impacta seus receptores. Ela é uma linguagem por ser uma mensagem visual composta por signos diversos, que apresentam um certo grau de equivalência. Logo, a imagem se constitui numa mensagem para o outro, que fará a interpretação conforme seu contexto histórico, paradigmas e horizonte de uma experiência estética, intersubjetiva e preliminar.

Barthes (1988) afirma que as imagens funcionam como signos, e passa a chamá-las de mensagens visuais que carregam consigo um conjunto variado de sensações e percepções instauradas por sua expressão linguística icônica codificada e não-codificada.

Cristaliza-se, nessa obra, a presença de uma realidade que não pode ser refutada, dentre outros motivos, pela atuação conjunta entre alguns pressupostos da literatura e do cinema. As imagens construídas interligam a ficção com a realidade, de maneira literária e cinematográfica, provocando uma saudável confusão do real com o ficcional. O cinema usa técnicas que, segundo Bergson, “criam visões quase instantâneas da realidade que passa e como elas são características desta realidade, basta alinhá-las ao longo de um devir abstrato e uniforme” (Evolução Criadora apud Deleuze – Imagem Movimento, 2007). Vale ressaltar que esse ‘devir abstrato e uniforme’ também advém do cinema, mas também se torna a argamassa essencial da construção literária através da metáfora, símbolos, ícones e semi-símbolos que potencializam e criam na mente do leitor-espectador a sensação de realidades.

Segundo Martine Joly, a impressão de universalidade efetiva da imagem, tem a ideia de capacidade de reconhecer imagens figurativas em qualquer contexto histórico e cultural. Logo, as imagens já dispostas na mente dos indivíduos facilita a construção de sentidos outros como reais, a partir da junção de acontecimentos verídicos com acontecimentos criados.

É isso o que de fato ocorre em *Passaporte*, pois ao se saber que Fernando Bonassi esteve na Alemanha para um curso, e que essas narrativas recebem o nome de relatos de viagem conduz o leitor a uma confusão do real e ficcional, narra-

dor, personagem, escritor, autor.

Essa confusão provocada produz de maneira efetiva a mensagem visual que não busca apenas informar, ou servir como entretenimento, mas como um marco divisor, tanto na literatura contemporânea como no leitor, conduzindo-o a leituras interpretativas diversificadas, possibilitando, inclusive, que ele repense seu papel como sujeito de sua própria trajetória. Vale elucidar que essa ideia de ser construtor da sua própria história vem, dentre outras possibilidades, da visão antropológica do homem e dos espaços sociais que cooperam para a formação histórica do indivíduo.

Segundo Marc Augé, o espaço antropológico faz parte da identidade do ser humano, haja vista serem esses espaços que determinam: a cultura; os costumes; a religião; o tipo de comida; o sotaque; os estilos musicais; as lendas e os mitos. Enfim, os espaços antropológicos são carregados de sentido, de vida, de história para recordar, para contar, para recontar aos mais novos, para se confirmar uma ideia, um ponto de vista, uma visão moral. São esses espaços antropológicos que fizeram e fazem parte da vida do homem e tendem a se perder, se, nessa mundialização, o indivíduo não tomar as rédeas de sua vida e, concomitantemente, de sua história.

Na contemporaneidade não se faz amizade em espaços físicos apenas, agora as amizades nascem nas redes sociais por meio de *Orkut*, *Facebook*, *Chat*, *Twitter*, *Whatsapp* dentre tantos outros que existem e que virão a existir no mundo das tecnologias e da cibernética. Amizades essas que poderão se atualizar em lugares a-históricos, ou, como Marc Augé os denominou, não-lugares.

Este autor teorizou sobre os não-lugares, (*Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, 1994), que são aqueles que não carregam nem constroem história, não vinculam as pessoas aos lugares, não criam identidade.

Os não-lugares para Marc Augé (1994, p 60) “são espaços ocupados por grupos humanos, nos quais não são estabelecidas, necessariamente, relação de identificação e/ou laços de convivência”. Esses espaços da sobremodernidade buscam satisfazer a individualização, no entanto o faz de forma massificada, dentre eles: os condomínios horizontais e verticais; os supermercados; as salas de espera dos aeroportos; as salas de espera de consultório médico; os *shoppings centers*; os hotéis; clubes; boates; bares, e, inclusive, as redes sociais. Esses encontros se efetivam de maneira massificada por abarcar uma multidão que, no entanto, não cria laços, nem chega a se conhecer de fato. Lembrando Benjamin, não há experiência, não há narrativa entre esses indivíduos. Assim, os não-lugares representam as histórias frag-

mentadas e o tempo é rápido e efêmero. Os espaços contemporâneos são os não-lugares que não constroem histórias.

Cumprir registrar que esta pesquisa, embora não se ocupe de maneira ampla, com o pensamento de Walter Benjamin, em função do espaço e da delimitação teórica traçada, todavia algumas de suas postulações são importantes no que se refere à questão da imagem, da ligação entre o presente e a tradição, e da perda da experiência, fatores que são por ele considerados, quando trata do declínio da narrativa nos tempos modernos. Portanto, a breve alusão ao pensamento do filósofo alemão é importante para confirmar a pertinência dos temas aqui desenvolvidos.

A imagem é categoria central no pensamento benjaminiano. Aparece como elemento construtivo e depositário das formas cognitivas, pois estabelece um vínculo no limiar entre o real e o imaginário. Os casos de Baudelaire em relação ao século XIX projetado no século XX e a escritura alegórica do teatro barroco alemão são exemplares desta aplicação. Dessa forma, a imagem serve como fonte especulativa do discurso da história e forma concreta de conhecimento. Como destaca Willi Bolle, 2000:

[...] a fisignomia benjaminiana é uma espécie de especulação de imagens [...] seu pensamento, que se articula não tanto por meio de conceitos e sim de imagens. A “imagem” é a categoria central da teoria benjaminiana da cultura: “alegoria”, “imagem arcaica”, “imagem de desejo”, “fantasmagoria”, “imagem onírica”, “imagem de pensamento”, “imagem dialética” [...] A imagem possibilita o acesso a um saber arcaico e a formas primitivas de conhecimento, às quais a literatura sempre esteve ligada, em virtude de sua qualidade mágica e mítica. Por meio de imagens – no limiar entre a consciência e o inconsciente – é possível ler a mentalidade de uma época (BOLLE, 2000, p.43).

O diferencial em *Passaporte* é que ali prevalece, justamente, o não-Lugar. O mérito maior é que o texto consegue inventar, experimentar e criar a possibilidade de superação da não-experiência e da não-história. Ainda que as narrativas ocorram de alguma maneira em um país, cidade, bairro, avenida, rodoviária, metrô, trem, estação de metrô, estação de trem, esses fragmentários espaços e temas conseguem pelo viés artístico-literário ser a representação máxima da não-identidade de um povo, mas dialeticamente também da identidade.

de mais uma escuridão e ávida por molho pardo condimentado. [...] os ameríndios procuram no além-mar outros paraísos que os confortem, apesar da super produção de bananas. [...] (*Passaporte*, 134)

Urge registrar que isso não seria possível sem a participação do leitor, pois é ele que assimila os não-lugares de *Passaporte* como a sua supra realidade, mas em algum lugar da sua cadeia mental ligada a uma inconsútil e inseparável visão planetária e cósmica, o induz a não se sujeitar a ficar sozinho na multidão e empreender a transformação da transitividade e efemeridade dos acontecimentos atuais como uma necessidade de reação e crie através da diversidade a unidade. Mesmo que seja de forma inconsciente, a linguagem bonassiana desperta no leitor-espectador o instinto de sobrevivência, uma vez que não criar experiência e história significa fazer morrer a narrativa e, com ela, a própria humanidade.

4.2 METAFORIZANDO A BARBÁRIE MODERNA

O espaço antropológico deixa de existir, por as pessoas já não serem seres humanos, mas seres em transição, ora homens, mulheres, meninos, meninas, homem-mulher, menina-menino, macacos, leões, jacarés, pandas, malas, cachorros, coisas inflamáveis.

Os textos abaixo apresentados fixam a análise do não-lugar até aqui analisada:

006 bahnhof zoo
(Estação Ferroviária Central em Berlim, ao lado do Jardim Zoológico)

Porque os trens estão fugindo de Berlim e as pessoas querem chegar sem sair, elas se beijam. Meninos, meninas, meninos/meninas, meninas/meninos se babam e se lambem às cãibras. E se puxam sem pular nas portas que fecham esmagando biscoitos e bengalas. Os cães emocionados enforcam-se nas correntes. Os perus dos sanduíches incham nos traficantes. Bufam locomotivas impacientes. Não há apito que faça parar as despedidas. Pandas, jacarés e falcões chacoalham as grades, enquanto carregadores solitários encoxam bagagens.
(*Passaporte*, 006)

035 malas

Malas arrumadas, malas velhas, malas-sem-alça, malas anatômicas, malas diplomáticas, malas cheias de tesão. Malas de papelão como memórias em exposição. Malas perdidas para sempre. Malas rasgadas, feridas, ulceradas. [...]. (*Passaporte*, 035)

082 o dia em que samuel e mariana começaram a morrer

Samuel estava sentado nessa cadeira em que estou bem agora, quando ele e Mariana começaram a morrer. Foi domingo passado, já um dia ruim pra essas coisas. Mas aqui estava ele, lá estava Mariana vendo um daqueles vídeos com assassinos a soldo e metralhadoras desmontáveis, quando sentiu a dor. Muitas coisas ainda vão acontecer, me assegura. Ainda vão ter vários momentos em que parecerão absolutamente necessários & feitos um pro outro, mas sabe que começaram a morrer neste último fim de semana. Irreversivelmente. Pode ser que demore. Pode ser que nem dê tempo. (*Passaporte*, 082)

A antropologia pode ser transformada em antropofagia, zoomorfização, não apenas pela substituição do homem por animais, objetos, mas especificamente pelo não-lugar, assim são todos os minirrelatos de *Passaporte* que representam a imagem real da barbárie moderna até aqui abordada. No entanto, também faz surgir à consciência que não há mais bandeiras ou fronteiras, tanto faz os acontecimentos acontecerem em Berlim ou Florianópolis, por exemplo. O planeta está unificado, nem que seja através do caos. Todos são atingidos e podem ser o alvo a qualquer momento. Todo esse ambiente que parece uma ficção científica, que normalmente apregoa a destruição, faz surgir à esperança, mesmo que de forma não visível. Depreende-se de tudo isso, uma angústia primordial que não deixará as relações humanas perecerem. Há aqui nesses relatos um grito sufocado que fará eclodir a superação, pois o homem é constituído pela matéria que está na natureza que, por motivos enigmáticos, tende a resistir e se reconstituir.

Os textos selecionados abaixo, dentre outras possibilidades criam a desconstrução do homem:

007 a operação

Mendéz espera a operação há três anos. Morre de rir ao mostrar a ficha amarelada. [...]. (*Passaporte*, 007)

017 meus caros amigos

Jasper está entregando pizzas com a 250. Malu aprende alemão a frases vistas. Marcelo arrumou um namorado economista. Marc não quer mais pintar quadros sem coisas pulando pra fora da tela. [...]. (*Passaporte*, 017)

137 américa

Querido Allen; é 4 de julho e estou na América. Os mexicanos adoram a América. Aqui há brasileiros que fartam e porto-riquenhos dão graças a Deus. (...). (*Passaporte*, 137)

À medida que esse homem perde sua identidade, sua história, seu passado, fica a sensação de sua imobilidade pela utilização de verbos, em sua maioria absoluta no presente. Percebe-se que não há movimento, pois a imagem é a representação de um acontecimento e tem-se a impressão de que não há narração. É como se fosse apenas uma imagem. Uma mensagem visual como já foi mencionado. Mas esses personagens representam o caos e fragmentação da pós-modernidade, esse mundo, aparentemente sem nexo, precisa ser recriado. Nesse sentido, essas narrativas são um registro e, ao mesmo tempo, um apelo desesperado para que cada um dos leitores acorde e não permita que o silêncio impere em seu interior, há um grito desesperado de socorro pela salvação individual e, em decorrência, da humanidade. Há uma necessidade imperiosa para que se pinte “as coisas pulando para fora da tela (*Passaporte*, p.)”:

5 A NARRATIVA SOB A INFLUÊNCIA DO ESPECTADOR

Para Jacques Aumont (2004, p. 60) “o espectador é, enfim, reconhecido como sujeito que olha”. Essa reflexão conduz ao pensamento de como o espectador tem forçado mudanças nas formas de se perceber o mundo.

O homem na contemporaneidade não é mais aquele ser que vê os fatos através do olhar do artista. Ele é um homem em melhores condições de perceber os acontecimentos e questionar o que lhe é proposto.

O autor procurou, nessa obra, chocar o espectador e fazê-la cumprir outra função: interagir com o leitor, dialogar com ele, conduzindo-o a novas percepções do que está a sua volta.

Esse leitor participativo tem influência nas mudanças sofridas nas artes, dentre elas o cinema que passou a produzir sua arte através do olhar do espectador. O que de fato o espectador quer ver? O que de fato o espectador pode ver? O que ele vê de fato tem sentido? Em vista disto, passou-se a ver o olhar como um dispositivo importante para o cinema.

Para Aumont (2004, p. 60) “No início do século XIX, o centro de gravidade se deslocou do objeto ou da cena pintados ao olhar sobre eles, depois ao portador desse olhar, o espectador, às vezes redobrado materialmente no quadro”.

As técnicas cinematográficas passaram a ser desenvolvidas a partir dessa nova visão de como representar o imaginário, como poetizar ao mesmo tempo em que se cria imagem em movimento capaz de cativar o espectador e o envolver no mundo da narrativa criada. Esse espectador consciente da realidade está presente não apenas na arte cinematográfica, mas também na arte literária que passou por mutações na contemporaneidade.

A literatura é uma arte que tem evoluído com a humanidade, logo se o homem mudou e se tornou intelectual, capaz de perceber os acontecimentos sem intermediário, a literatura não pode ser apenas uma arte que traz inserido em sua narrativa acontecimentos da sociedade real. É preciso ainda mais para de fato tocar o espectador. É preciso que a arte literária impacte até mesmo o espectador mais consciente das estruturas das obras literárias.

É mister à literatura contemporânea usar dispositivos que construam o significado, o sentido e a imagem de forma que surpreenda o leitor e o deixe enamorado, impossibilitando-o de certa maneira a pensar nos aspectos técnicos de criação, mas

que se envolvam de fato na narrativa e que a arte perpassasse a forma, a técnica, os fenômenos.

Nesse sentido, a ênfase no destinatário da mensagem passa a ser o centro também nas artes, dentre elas a literária. Cumpre registrar que a partir dos anos de 1950 surge a *Estética da Recepção* que, segundo um dos seus mentores Hans Robert Jauss, se difere dos métodos formalista e marxista:

Ambos os métodos, o formalista e o marxista, ignoram o leitor em seu papel genuíno, imprescindível tanto para o conhecimento estético quanto para o histórico: o papel do destinatário a quem, primordialmente, a obra literária visa (JAUSS, 1994, p. 23)

Deslocando o cerne das reflexões da obra para o leitor, Jauss pauta a condição matricial da experiência literária. Trata-se de uma ação executada, portanto, por um sujeito que percebe, que liberta o texto da matéria das palavras, conferindo-lhe existência atual. Essa ação do leitor, entretanto, não é um mero fenômeno psicológico, desenvolve-se por intermédio de avisos, de pistas fornecidas pela obra e pelo contexto de seu surgimento, de modo que é mais correto caracterizá-la como uma relação. As características da relação que se estabelece entre a obra literária e seus leitores variam a depender do quadro teórico que assumimos como primordial. Em Jauss, o fundamental é recobrar a historicidade do fenômeno. Já em Wolfgang Iser, o foco é estabelecer o tipo de interação que a obra mantém com o leitor durante a leitura. No primeiro, observa-se a preocupação com a recepção e no segundo, com o efeito. Para Jauss:

A hermenêutica literária tem por tarefa interpretar a relação de tensão entre o texto e a atualidade como um processo, no qual o diálogo entre autor, leitor e novo autor refaz a distância temporal no vai-e-vem de pergunta e resposta, entre resposta original, pergunta atual e nova solução, concretizando-se o sentido sempre doutro modo e, por isso, sempre mais rico. (JAUSS, 2002, p. 79)

Esse leitor consciente faz parte do rol de leitores das obras de Fernando Bonassi, que postulou de alguma forma não apenas o escritor literato, mas o roteirista, o cineasta, o homem para a construção de uma arte que surpreendesse.

O olhar preponderante em *Passaporte* é um olhar observador que fora arrebatado por meio de microtextos, com narrativa infinita. Texto esse que provocou em

seu leitor algo inesperado, pois após o impacto, há a busca pelo entendimento de como se construíra narrativa tão profunda e ao mesmo tempo tão curta.

Destarte, o receptor marca a transformação na arte seja esta de qual natureza for, ao mesmo tempo a que também é convidado a se reestruturar para que perceba o que está além do texto.

Desta forma, segundo Jacques Aumont (2004, 63),

O sujeito “todo-vidente” que foi, há muito tempo, reconhecido como o sujeito do cinema, é um sujeito datado, historicamente datado da modernidade, e, portanto, vamos necessariamente dizê-lo de novo, está em vias de desaparecimento. Dito de outra maneira, sua onividência é tudo menos “técnica” e neutra: ela carrega, ao contrário, um acúmulo mais ou menos distinto de valores e de sentido, ligado ao olho variável, móvel e soberano desde a própria antevéspera da modernidade.

Percebe-se, assim, que ocorre uma alternância entre as expectativas do receptor da arte e a própria linguagem da arte, que vislumbra sempre o novo, o inesperado, aquilo que de fato toque seu espectador.

Como a arte da criação sempre antecedeu ao homem, este buscará atrair para si refletores que o revelem como o ser da criação, ser este que sofre e provoca mutações, mesmo assim seus dias de glória perduram por pouco tempo, tendo em vista que a arte se modifica não naquilo que é real e perceptível, mas por meio da energia que exala, e que, no entanto, demora a ser captada. O gostoso da vida é a arte, e o perfeito da arte é se superar, antecipando-se a todo e qualquer acontecimento humano.

As narrativas de Bonassi vêm ao encontro dos pressupostos da *Estética da Recepção*, uma vez que para se participar desses textos, faz-se necessário que surja o leitor ideal. Não basta a este leitor a capacidade hermenêutica, tendo em vista que ele precisa além de juntar todos os fios soltos do novelo, ou seja, uma narrativa caótica e fragmentária verificada em *Passaporte*, ser capaz de reescrever essas histórias, que na verdade é a sua própria história, enquanto ser individual e também social. Nesse sentido, é ele, leitor, que interpreta e reescreve, porque um dos artifícios utilizados pelo texto é a presença do narrador onisciente que, no entanto, não se compromete com as cenas por ele descritas – propõe-se a isso: descrever – podendo ser denominado narrador câmera, porque limita-se a registrar as cenas, deixando a tarefa de decodificação para o leitor. Talvez, diante da existência de máquinas fotográficas digitais, cada vez mais avançadas tecnologicamente, a metáfora

que nomearia este narrador devesse ser outra. Entretanto, os leitores poderão perceber que os “relatos de viagem” foram escritos/fotografados/publicados/revelados como se não houvesse possibilidade de retoque. Isso ensejou o nome de uma máquina de fotos reveladas instantaneamente. E acrescento retomando a quarta capa: a narrativa criada por Bonassi revela os “instantâneos sórdidos da pós-modernidade”. Tal narrador, assim, indicaria a marca enunciativa de um ponto-de-vista externo. Veja-se a seguir, como exemplo, duas narrativas do livro de Bonassi (2001):

094 paisagem com remédios

Na Baixada do Glicério um prédio inacabado foi conquistado por sofás velhos, encerados puídos, cachorros e pessoas vira-latas. Muito perto, o entreposto do Inamps bafeja uma fumaça de remédios vencidos. Filas e filas de receitas médicas encardidas, empunhadas as orações. Gosmentos de vergonha das suas sujeiras, os engenheiros cobrem o Tamanduateí com placas de concreto. Deixarão correr uma autoestrada moderníssima por cima. Os meninos vão rachar a cabeça nessas pistas lisinhas. Quem viver verá na TV. (São Paulo – Brasil – 1993) (BONASSI, 2001)

098 rodeio

Ezequiel voou parafusado. Quando estava de boca pro céu, as estrelas e as luzes da arena formaram um telegrama manchado nos seus olhos. Bateu chapado no chão. Ouvido apitando. Deu até vontade de rir... Mas não é que o touro desceu com uma pisada tão forte que as costelas se esmigalharam por cima do coração?! Foi menos que suspiro e mais que dolorido. Ele ainda levantou o chapéu e batendo a poeira das calças! Ezequiel, esse insistente... Os braços valeram pra isso. Mas também só pra isso, porque ao cair de novo já foi de cara... e completamente morto. (Barretos – Brasil – 1996) (BONASSI, 2001)

Em “094 paisagem com remédios” e “098 rodeio” é patente a opção por esse narrador que se assemelha a uma câmera. A proximidade do ato de narrar com os acontecimentos narrados se faz de modo a privilegiar o “instante” e praticamente elimina tudo à volta daquele que acompanha a cena sob a ótica desse narrador.

Importante ressaltar que em “094...” há a exploração da ambiguidade na frase “Gosmentos de vergonha das suas sujeiras, os engenheiros cobrem o Tamanduateí com placas de concreto”. A “vergonha” gosmenta tanto pode se referir às condições de vida de “cachorros e pessoas vira-latas” quanto ao “higienismo” da engenharia de tráfego moderna.

Já em “098...”, o narrador reforça a sua posição – alguém próximo da cena – no entanto, distante da vida, mesmo que ficcional, do sujeito da ação. Esteticamen-

te, percebe-se o uso de frases curtas e precisas, acompanhadas por doses maciças de sarcasmo, como por exemplo, na observação da testemunha ocular: “Deu até vontade de rir...”.

Entretanto, o minirrelato “098 rodeio” é herdeiro direto de uma cena descrita por outro narrador num livro de contos publicado em 1975: *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca. “Mas não é que o touro desceu com uma pisada tão forte que as costelas esmigalharam por cima do coração?!” , escrita por Fernando Bonassi repete os ossos triturados não por um animal de rodeio, mas pelos para choques de um reluzente automóvel.

Essas abordagens demonstram que o espectador-leitor é quem precisa empreender suas confabulações. A câmera passeia pelos cenários desconexos, enquanto o viés literário acrescido das técnicas cinematográficas, não deixa que este olho (câmera) não seja caolho, quer dizer, abre-se um leque de possibilidades interpretativas e de reescritura, todavia cabe ao leitor organizar-se dentro de um universo fragmentário que lhe é apresentado, pois o homem contemporâneo é a própria corporificação da incompletude, da fragmentação e do caos. Há ansiedade e nervosismo nas nervuras das páginas de *Passaporte*, então o leitor ideal terá que fazer sua autoanálise sob pena de sucumbir à horizontalidade do cotidiano e da realidade circundante, sua verticalização ou travessia metafísica terá que surgir de condições totalmente adversas às ideais. Não há saída, ou ele recria e restaura sua memória e história, ou ficará à mercê da angústia e da destruição que se avizinha para o homem pós-moderno.

5.1 A ATUAÇÃO DO NARRADOR E O FLUXO DE CONSCIÊNCIA

Passaporte é uma obra que traz inquietação quanto a sua constituição por ser um texto bem construído, que utiliza técnicas cinematográficas, literárias e ciberliterárias.

Essa construção inaugura o início do século XXI, porque mescla história criada e história vivida, reformulando a ideia de verossimilhança e causando confusão entre o real e o imaginado, por meio de um narrador-câmera e personagem-câmera que conseguem compor uma narrativa para além do consciente, a que se denomina fluxo de consciência, cunhado primeiro por William James em 1892, no entanto ca-

racterizado por Robert Humphrey, em sua obra intitulada *O Fluxo da Consciência* (1976, p.2), como sendo uma técnica literária que enfatiza mais a consciência de um ou mais personagens, isto é, seu interior, sua experiência humana. No entanto, Humphrey faz questão de, recorrendo à psicologia, distinguir consciente de inconsciente que é, de forma sucinta, realidade e desejo.

Trabalhando com o consciente do personagem, o autor constrói um personagem mais próximo da realidade, por trabalhar a natureza humana, sua existência, seu funcionamento psíquico, preocupando-se com aquilo que o personagem é e não o que ele faz: “O campo do fluxo da consciência é tanto o mental - que são sensações, lembranças, imaginações, concepções e intuições, como o espiritual – que inclui as simbolizações, os sentimentos e os processos de associação (HUMPHREY, 1976, p. 7)”.

Essa técnica fortaleceu a liberdade do receptor no ato de leitura, pois que os acontecimentos não são dados de forma direta, como informação, mas, sim, como uma fragmentação entre realidade-ficcional e consciente, embora a compreensão não seja fácil, justamente por provocar confusão. Como é o caso de James Joyce, autor de uma obra de difícil sondagem.

Com o fluxo de consciência há a ruptura do que de fato aconteceu com o que poderia ter acontecido ou vir a acontecer. Há, ainda, a quebra espacial, porque nem sempre o espaço onde os fatos se desenrolam é o mesmo espaço do fluxo da consciência.

A contribuição dessa técnica para os escritores é que eles puderam explorar seus personagens não apenas no que se refere às suas características exteriores, mas, também, quanto a seu interior, suas sensações, reações, lembranças. Além, de tornar os personagens independentes do papel do autor, isto é, o autor já não é fundamental para traduzir ou interpretar o que se passa pela cabeça do personagem, ele ganha autonomia em seu pensamento, livre para refletir, divagar, tudo de forma individualizada e interior, não precisa dialogar com o autor, nem com o leitor. Ele assume também a tarefa de narrar e se torna uma espécie de consciência narrante. Essa mudança impactou bem mais o receptor que se depara com uma narrativa complexa, por não conseguir distinguir de forma rápida a fala do narrador da fala do personagem, que de alguma maneira não aparecem marcadas claramente. Mesmo assim, pode-se dizer que o leitor teve ganhos, por ter acesso direto ao per-

sonagem, sem a interferência deste intermediário, que o distanciava dos personagens.

Outra relevância é a aproximação dos personagens com as pessoas do mundo real, confundindo-se muitas vezes com o próprio autor, leitor. Isso possibilita uma identificação maior do receptor com o personagem, promovendo um diálogo entre ambos quanto às sensações, à forma de lidar com determinadas situações, de se sentir diante de conflitos amorosos, familiares. Enfim, a inserção do consciente do personagem o tornou mais real e não apenas verossímil, deu-lhe total autonomia diante de seu interlocutor⁴.

Conforme o estudo de Humphrey há algumas técnicas para o fluxo de consciência utilizada por autores como Joyce, Woolf, Faulkner e Richardson, que serão de grande valia para esse estudo, por ter-se percebido em *Passaporte* o manejo da narrativa por meio do fluxo de consciência, transitando entre a literatura, a ciberliteratura e o cinema. Isso não apenas devido à fragmentação dos acontecimentos, mas em especial pela forma como os personagens, mesmo em terceira pessoa, têm autonomia nas histórias, são livres para falar, pensar e se expressar de forma desligada do autor, dos clichês sociais e em especial dos leitores que tendiam de alguma maneira, interferir no trabalho de criação do autor, resultando, por alguns estilizadores, *tags* indicando a classificação do público alvo.

Tanto os personagens como os leitores de *Passaporte* não possuem características específicas como já fora dito em outra parte desta dissertação, não apenas em relação à identidade ou a simplicidade dos personagens, mas também em relação à idade, na verdade, *Passaporte* é uma leitura para todos aqueles que gostam de ler e que conseguem mergulhar no labirinto proposto pela arte.

Segundo Humphrey, em sua obra sobre fluxo da consciência, as técnicas utilizadas na literatura de fluxo de consciência devem ser distinguidas por entender que cada uma abarca um estágio dentro da narrativa, conforme a capacidade do autor para trabalhar com a consciência de seu personagem, quais sejam: monólogo interior direto; monólogo interior indireto; descrição onisciente e solilóquio.

Algumas dessas técnicas, que Humphrey separou para explicar o fluxo de

⁴ “A partir dos romances psicológicos de Dostoiévski e Conrad, os escritores de ficção compreenderam a possibilidade de ganhar maior verossimilhança, e portanto maior confiança por parte do leitor, transferindo o foco convencional da narração do autor onisciente para o autor-observador, o personagem-observador, o personagem central ou para alguma combinação destas quatro possibilidades.” (1976, página 30)

consciência, fazem parte das técnicas utilizadas por Fernando Bonassi para a construção de *Passaporte*.

A primeira verificada é o monólogo interior⁵ que não supõe a presença de leitor e há ausência, em parte, do autor. O personagem ganha autonomia enquanto a seu estado psicológico, consciente, tendo seus pensamentos, lembranças, sensações, reflexões, emoções fluindo no tempo da mente, isto é, de forma não-linear e fragmentária, pois um acontecimento puxa outro que às vezes não tem continuidade quanto ao tema, mas a mente é exatamente assim, fluida e sempre em movimento⁶.

Em *Passaporte*, a técnica do monólogo interior direto é facilmente percebida na micronarrativa 090, em que a personagem começa uma conversa com uma segunda pessoa que não é outro personagem, nem o leitor especificamente, mas um interlocutor pressuposto, que logo muda de assunto e começa a falar de pedras, depois de avião, comprimidos, filmes, traficantes, relógios, escovação de dentes, assuntos que se amalgamam numa narrativa não linear, que apesar de dar uma ideia de continuidade de tema, é uma falsa ideia, pois ele deve estar num avião, ou não, quem sabe? Ele fala a partir de um momento do consciente, conteúdos do consciente, que flui de forma livre, a tal ponto que a presença do autor se apaga, elide-se, nem faz falta. O personagem fala, subliminarmente, consigo mesmo, sem a intermediação do autor. Ele fala na primeira pessoa. Apenas se supõe que este outro exista por causa do pronome *te*, mas saber ao certo quem é esse interlocutor não é possível, de uma coisa se tem certeza, não é o leitor como interlocutor direto, todavia ninguém será capaz de impedir que o leitor se sinta de alguma forma inserido nesse contexto.

⁵ “Monólogo interior é um termo comumente confundido com fluxo de consciência. (1976, página 21) O monólogo interior é, então, a técnica usada na ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente inarticulados, exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados para fala deliberada. (idem, página 22) Há, no entanto, dois tipos de monólogo interior: o direto e o indireto. O monólogo interior direto é apresentado quase sem interferência do autor e sem se presumir uma plateia. Conforme Dujardin “o monólogo interior direto é o que apresenta a consciência diretamente ao leitor quase sem interferência do autor; isto é, o autor desaparece completamente ou quase completamente da página com suas guias de “ele disse” e “ele pensou” (...) Convém salientar que não se presume nenhuma plateia; isto é, o personagem não se está dirigindo a ninguém dentro da cena ficcional; aliás não está tampouco se dirigindo ao leitor (...).”

⁶ O monólogo interior é, então, a técnica usada na ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem. (...) Técnica usada para representar o conteúdo e os processos psíquicos em diversos níveis de controle consciente; isto é, de representar a consciência. (...) Convém observar, ainda, que é parcial ou inteiramente inarticulada, pois que representa o conteúdo da consciência em sua fase incompleta, antes de ser articulado em palavras deliberadas. (1967, página 22)

Ao referir-se à presença de um relógio o texto sugere-nos que a personagem tivesse usando um relógio bonito, caro, e que sua aparência se assemelha à de um traficante, desses de classe alta que trazem coisas da Europa ou dos Estados Unidos para revender no Brasil. E a palavra traficante remete à ideia de droga, pois anteriormente ele fala de pedras, talvez fossem preciosas, mas também podem ser uma referência discreta a drogas. A mente fluida do personagem nos mostra nesse fluxo de consciência, a liberdade que a personagem tem para contar sua história, conforme a vê e não segundo normas fixadas pela narrativa convencional.

Essa fluidez do consciente transforma o relato de viagem, por não precisar os detalhes que foram observados pelo narrador, mas é a própria personagem quem conta sua história, logo ela provém da personagem e não do narrador observador, onisciente. Isso estabelece uma esfera de verdade, de realidade na percepção do leitor, pois a personagem não tende a convencer abertamente o leitor, apenas narra sua história.

090 depois que saí daí

Só posso te dizer que estive calmo como nunca. Que a bondade com que nos agredimos cicatrizou instantaneamente. Nos entendemos tanto que não compreendi nada. Não falo de compreensão. É aliás havia de mais distante do meu estado. Dispensei aquelas pedras; eu que só começo a me tornar capaz de entrar num avião a partir do quarto comprimido. Viajei sorrindo a todas as aeromoças. Vi os filmes. Conversei com traficantes de relógios. Escovei os dentes a 27 mil metros sem qualquer pensamento. Foi só quando pousamos que não consegui levantar. (Guarulhos – Brasil – 1997) (BONASSI, 2001)

Pode-se afirmar, ainda, que esta narrativa minimalista possui a técnica do monólogo interior por não haver nenhuma expressão que introduza a fala da personagem, além do que a personagem está sozinha; logo, não há ouvinte na cena. Os elementos de incoerência e fluidez são percebidos pelos cortes abruptos das frases por meio do ponto final. Assim, as ideias se sucedem entrecortadas. Segundo Humphrey é essa incoerência e fluidez que se deseja comunicar, e não um conteúdo específico. O que está sendo apresentado é o fluxo da consciência da personagem. À medida que o monólogo prossegue, vai se inserindo em níveis mais profundos da consciência, até que o avião pousa e o microconto também termina.

Este monólogo interior é direto por não ter a intervenção do autor, é como se ele tivesse desaparecido por completo. A narrativa está na primeira pessoa, o tempo

é transitório passado, presente, conforme dita a mente da personagem. Não há intromissão do autor como guia ou comentarista; assim, este discurso produz o efeito de estar fluindo diretamente do interior da personagem.

Há uma segunda técnica utilizada em *Passaporte* para representar o consciente do personagem, é o monólogo interior indireto que prima pelo uso da terceira pessoa, embora a segunda também seja possível, conforme afirma Humphrey.

Ainda segundo Humphrey, o monólogo interior indireto proporciona ao leitor uma intromissão do autor na psique da personagem.⁷ Isso facilita de alguma maneira a leitura, pois prepara o leitor para acompanhar os eventos psicológicos da personagem, sabendo exatamente que aquela narrativa faz parte da mente e não se refere a uma observação dos acontecimentos vistos pelo autor. Esta técnica pode ser percebida na micronarrativa 091, em que a apresentação se dá na terceira pessoa, entretanto, mais adiante há a intromissão da primeira pessoa com suas ideias atravessadas, provocando uma mescla de tempo presente e ausência de tempo por uso de verbos no gerúndio.

091 solitários

Todos esses caras solitários, em seus afazeres solitários, pra lá de qualquer conotação, qualquer masturbação, menos que lobos, enclausurados ao lado de seus copos suados, não mais bêbados por acaso, procurando alguma coisa cuidadosamente, sob luzes dirigidas, pinturas tristes que ficam gravadas na retina à última hora, nossos pais, nossos avôs, figuras emblemáticas de toda culpa, chacoalhando seus isqueiros no fim, todo ressentimento, repletos de cigarro e tosse, como santos de quem se tem pena, e um pouco de raiva, ninguém está livre, ah... ninguém está livre. (São Paulo, Brasil, 1995) (BONASSI, 2001)

Essa narrativa se encontra narrada de forma direta e sem interrupções abruptas por parte do autor, porém há pausas marcadas por vírgulas e por verbos no gerúndio de maneira a refletir o conteúdo mental da personagem que parece estar em-

⁷ O monólogo interior indireto é o tipo de monólogo interior em que um autor onisciente apresenta material não-pronunciado como se viesse diretamente da consciência do personagem e, através de comentários e descrições, conduz o leitor através dela. (...) O autor está em cena como guia para o leitor. Retém a qualidade fundamental do monólogo interior no sentido de que é direto aquilo que apresenta em matéria de consciência; isto é, vir no idioma e com as particularidades dos processos psíquicos do personagem. (...) Na prática, o monólogo interior geralmente vem combinado com alguma outra das técnicas do fluxo de consciência vem combinado com monólogo direto. Esta última combinação de técnicas é sobremaneira adequada e natural, pois o autor que se vale do monólogo indireto poderá achar indicado retirar-se da cena por algum tempo, depois de apresentar o leitor à mente do personagem com uma quantidade suficiente de observações adicionais para que eles prosigam juntos suavemente. (1976, página 27).

briagada, indicando uma conversa mansa, pausada, com ideias que se interrompem instaurando a fragmentação.

A terceira pessoa mostra a presença do narrador como guia para o leitor, o qual busca descrever e expor os acontecimentos para apresentar o monólogo, que continua sendo interior direto por estar dentro das particularidades dos processos psíquicos do personagem. Após apresentar o consciente do personagem, o autor se retira de cena, possibilitando a presença direta do personagem por meio da primeira pessoa que revela as divagações da sua consciência. Nesse diapasão, o texto bo-nassiano supera a antiga dicotomia entre primeira e terceira pessoa, na verdade as duas pessoas coexistem de forma inseparável.

Há ainda uma terceira técnica que Humphrey designou de autor onisciente que se apresenta mais claramente a seu leitor, mesmo assim, continua sendo o foco desta técnica as introspecções ou a vida psíquica das personagens. O autor onisciente serve mais do que no monólogo interior, de intermediário entre a personagem e o leitor. Essa técnica já foi trabalhada pelos clássicos, o que, como já se afirmou anteriormente, neste trabalho, provoca a confusão do leitor em relação aos fatos narrados, mesclando autor e personagem como numa narrativa autobiográfica.

Mesmo assim, vale ressaltar mais uma vez que, de fato, essa técnica almeja trabalhar a personagem, seu estado psíquico, o conteúdo de seu consciente. As sensações, emoções, reflexões são provenientes das personagens e não do autor⁸, embora o autor interfira no foco.

Essa técnica é percebida na narrativa de número 038, primeiro por estar sempre na terceira pessoa, sugerindo a presença do autor que busca aproximar a narrativa do leitor, por meios descritivos e expositivos do conteúdo do consciente da personagem, dando a ideia de que o leitor acompanha o interior da personagem, lendo seu pensamento.

038 mentindo sinceramente William comprou um álbum cheio de fotografias no mercado de pulgas de Münster. Pagou 120 marcos, mas até pagaria mais. Aquilo era “um verdadeiro documento”. Depois começou a tentar en-

⁸ Essa técnica do fluxo de consciência pode ser definida, simplesmente, como a técnica de romance usada para representar o conteúdo e os processos psíquicos de um personagem na qual um autor onisciente descreve essa psique através de métodos convencionais de narração e descrição. (...) Toda a obra é apresentada do ponto focal do autor onisciente, mas a consciência acha-se confinada às ações e aos pensamentos do personagem. A vida que o autor onisciente representa é quase exclusivamente a vida interior do personagem; isto é, o autor onisciente apresenta a consciência do personagem em seu estado não-articulado, não-pronunciado, incoerente. (1976, páginas 30 e 31)

tender quem era quem: casou pares abraçados, matou velhos que desapareciam no meio e fez das senhoras das últimas páginas, aquelas meninas das primeiras. Agora mostra o álbum e diz que são seus próprios antepassados. Pra cada um inventa uma história. Afinal todos acabam inventando uma história e, dessa forma, pelo menos William acredita estar mentindo sinceramente. (Münster – Alemanha – 1998) (BONASSI, 2001)

Há, além da terceira pessoa, a presença do comentário do autor no microconto que caracteriza sua voz na narrativa; no entanto, sua linguagem se funde com a da personagem, de maneira que não é possível distinguir quando a voz é do autor ou o fluxo da consciência da personagem, não se pode precisar, sequer, onde se dá início à apresentação do consciente da personagem.

Mais uma vez, vale salientar, nesse ponto, que essa mescla de voz, que Bakhtin designou de polifonia, produz uma confusão entre realidade ficcional e realidade real, assunto já tratado anteriormente.

A quarta técnica descrita por Humphrey e quiçá mais difícil de identificar em *Passaporte* é o solilóquio⁹, por ser uma técnica diferente do monólogo interior e ao mesmo tempo semelhante. Diferente, porque o solilóquio presume a presença de uma plateia, enquanto o monólogo interior não; semelhante por ocorrer à ausência total do autor, sendo que a personagem fala diretamente com seu interlocutor, no caso, o leitor.

Segundo Humphrey, o solilóquio tende a ser superficial por ter um interlocutor para o qual se dirige, com o intuito de descrever de maneira coerente o conteúdo do consciente do personagem, embora o ponto de vista seja exclusivamente do personagem. Há, ainda, no solilóquio uma descrição do consciente antes do ato da fala da personagem, preparando o receptor para aquele fluxo de consciência de alguma maneira consciente, haja vista, ser totalmente manipulável pelo personagem, pois a fluidez da narrativa não é a mesma do psíquico que flui de maneira fragmentária, conforme as ideias que surgem interrompendo umas às outras. No solilóquio não há essa interrupção abrupta, não-linear, incoerente, pelo contrário, como já se afirmou acima, uma de suas características importantes é exatamente a coerência dos fatos.

Conforme Humphrey, o solilóquio permite uma combinação bem sucedida do interior com o exterior da personagem, como pode ser percebido na narrativa 086,

⁹ O solilóquio difere do monólogo interior principalmente no sentido de, embora seja pronunciado em solo, supor uma plateia formal e imediata. (...) Outra distinção é no que se refere à coerência, de vez que sua finalidade consiste em comunicar emoções e ideias que se relacionam a uma trama e ação; ao passo que a finalidade do monólogo interior consiste, antes de mais nada, em comunicar identidade psíquica.

em que há todo um preparo externo para que se possa compreender o conteúdo emanado do interior da personagem. Tanto é verdade, que só se poderá ter essa possibilidade se o leitor tiver acesso ao poema que originou o fluxo da consciência da personagem de Passaporte.

086 crônica do dia 17/08/98

(com o poema/aviso “Fuga da Morte”, de Paul Celan, na cabeça)

Hoje o Die Republicaner colocou um cartaz nessa rua cheia de árvores que aguarda para os próximos dias a abertura de um Kindergarten: “Estrangeiros Criminosos, Fora!”. Mais uma vez não pude evitar os maus pensamentos dessa Alemanha que ainda chora leites derramados. Não quero ver o começo de alguma coisa. Seria absurdo. Há muitos sinais de que nada será como antes. Bombas explodem em toda parte, menos aqui. Não posso pensar que, como no poema, a figura diabólica vai se construindo lentamente, uma música terrível. Leite negro da madrugada, te cuspo horrorizado... (Berlim Ocidental – Alemanha – 1998) (BONASSI, 2001)

FUGA DA MORTE

Leite negro da madrugada nós o bebemos de noite nós o bebemos ao meio-dia e de manhã nós o bebemos de noite nós o bebemos bebemos cavamos um túmulo nos ares lá não se jaz apertado Um homem mora na casa bole com cobras escreve escreve para a Alemanha quando escurece teu cabelo de ouro Margarete escreve e se planta diante da casa e as estrelas faíscam ele assobia para os seus Mastins assobia para os seus judeus manda cavar um túmulo na terra ordena-nos agora toquem para dançar Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite nós te bebemos de manhã e ao meio-dia nós te bebemos de noite nós bebemos bebemos Um homem mora na casa e bole com cobras escreve escreve para a Alemanha quando escurece teu cabelo de ouro Margarete Teu cabelo de cinzas Sulamita cavamos um túmulo nos ares lá não se jaz apertado Ele brada cravem mais fundo na terra vocês aí cantem e toquem agarra a arma na cinta brande-a seus olhos são azuis cravem mais fundo as pás vocês aí continuem tocando para dançar Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite nós te bebemos ao meio-dia e de manhã nós te bebemos de noite nós bebemos bebemos um homem mora na casa teu cabelo de ouro Margarete teu cabelo de cinzas Sulamita ele bole com cobras Ele brada toquem a morte mais doce a morte é um dos mestres da Alemanha ele brada toquem mais fundo os violinos vocês aí sobem como fumaça no ar aí vocês têm um túmulo nas nuvens lá não se jaz apertado Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite nós te bebemos ao meio-dia a morte é um dos mestres da Alemanha nós te bebemos de noite e de manhã nós bebemos bebemos a morte é um dos mestres da Alemanha seu olho é azul acerta-te com uma bala de chumbo acerta-te em cheio um homem mora na casa teu cabelo de ouro Margarete ele atiga seus mastins sobre nós e sonha a morte é um dos mestres da Alemanha eu cabelo de ouro Margarete teu cabelo de cinzas Sulamita. Paul Celan (Tradução Modesto Carone)

Nessa técnica, pode-se perceber que houve uma mistura do consciente do personagem com partes do poema de Paul Celan, o que leva a pensar aí no cinema, em especial do Andrei Tarkovski, que sempre busca colocar uma parte lírica na fala

de seus personagens como acontece no filme: *A Infância de Ivan*. O uso do poema é justamente uma tentativa de apresentar o lado sentimental, lírico da personagem, atualmente utilizado, também, por Miguel Falabella em sua novela: *Aquele Beijo*. Esse modelo é representado pelo fluxo da consciência da personagem, faz-se por meio de uma narrativa profundamente fragmentária, com frequentes desordenamentos dos fatos, rompendo o modo tradicional de narrar.

Segundo Humphrey, essa técnica de utilizar a poesia para representar o fluxo de consciência é deficiente, no entanto, em *Passaporte* ela conseguiu atingir seu objetivo por aliar-se à técnica cinematográfica para fazer a montagem do externo, poema; com o interno, as emoções da personagem que dão origem ao solilóquio que, de alguma maneira, conseguiu apresentar o consciente dessa personagem indignada ainda com tanta hipocrisia, pois *Kindergarten* em inglês significa lugar onde se cuida de crianças, pré-escola; isto é, lugar onde se busca cuidar e educar de crianças entre 2 a 7 anos. Ou seja, tem-se aí uma emissão irônica, pois desde o início os pequenos alemães são preparados para desprezar os estrangeiros. Essa é uma reflexão da própria personagem, que direciona o leitor para a leitura do poema de Paul Celan, igualmente irônico e que facilita a compreensão da micronarrativa.

A expressão “leite negro da madrugada” funciona como um link, como já fora dito no capítulo que trata do hipertexto, puxando toda a história de horror que os alemães impuseram não apenas aos judeus, mas ao mundo. Essa perplexidade se intensifica com a leitura do poema de Paul Celan, que demonstra toda crueldade sofrida pelos prisioneiros nos campos de concentração que tinham como sonata diária o canto da Morte, pois aquele ambiente em que se encontravam aprisionados era um verdadeiro juízo final do qual poucos conseguiram fugir, como Paul Antschel, verdadeiro nome de Paul Celan, ou ao qual poucos conseguiram sobreviver, como foi o caso dos pais de Paul Antschel.

As quatro primeiras linhas da micronarrativa de *Passaporte* servem como princípio da livre associação para dar rumo ao conteúdo da consciência, pois como afirma Humphrey (1976, p. 43), toda a ficção de fluxo de consciência depende muito dos princípios da livre associação¹⁰.

Pode-se perceber, ainda, o fluxo de consciência como um percurso das narra-

¹⁰ Isto se aplica a técnicas diferentes na sua estrutura, como é o caso do monólogo interior direto e da simples descrição onisciente da consciência. A principal diferença na maneira pela qual a livre associação é usada nestas diversas técnicas é a sua frequência. Outra diferença está na sutileza e complexidade com que é empregada. (1976, página 43).

tivas, pois os microcontos fluem não em uma ordem cronológica e linear pretendida em narrativas de viagem, mas sua ordem é conforme a psique das personagens. O tempo e o espaço se compõem conforme a sensação psicológica da personagem. Mesmo assim, há como traçar um fio condutor nessas narrativas fragmentadas a partir de palavras-chaves que funcionam como link para a memória dos personagens, que Humphrey chamou de livre associação, capaz de revelar a ideia que perpassa o texto de *Passaporte*: nos primeiros microcontos, 001, 002 e 003, tem-se a percepção de coisas não planejadas, que provocavam resultados drásticos; no meio do livro, a partir da narrativa 050, a ideia se centra no descaso com os acontecimentos, apatia diante dos solavancos externos, instaurando um ser humano sem “vida”, incapaz de perceber e reagir diante do mundo à sua volta; no final do livro tem-se histórias em que o fio condutor revelado é o do ser humano que tenta lutar contra a realidade, construindo uma nova era, no entanto, as coisas continuam as mesmas, como nas narrativas 135, 136 e 137. Há de alguma maneira uma progressão, não obstante, ela é mais psíquica do que externa, física ou material.

Além das técnicas utilizadas para a construção da literatura de fluxo de consciência, em *Passaporte*, há ainda, conforme Humphrey, as técnicas cinematográficas, de domínio de Fernando Bonassi, amplamente exploradas em toda sua narrativa minimalista, que são os artifícios básicos como a montagem, e os secundários¹¹ como “close-up”, “flashback”, “fade-out”, “slow-up”, “multiple view”, “corte”, e “panorama”.

A montagem¹², em *Passaporte*, funciona exatamente para consolidar o movimento e a coexistência, isto é, a dicotomia da vida humana, em sua manifestação interior e exterior. Portanto, a montagem permite a transcendência temporal e espacial, pois ao mesmo tempo em que uma narrativa se passa em São Paulo, a outra pode ocorrer em Oswiecim ou em Paris. Sem provocar questionamento por parte do receptor, porque o que importa, na verdade, não é o espaço, em si, mas a sua com-

¹¹ As técnicas secundárias são métodos para conseguir o efeito da montagem: artifícios para superar a limitação bidimensional da tela. Alguns deles se ocupam em alcançar o fluxo dos acontecimentos; outros, tais como o “slow-up”, “close-up” e às vezes o “fade-out” se ocupam mais com os detalhes subjetivos ou, nas palavras do Professor Beach, com a “infinita expansão do momento”. (1976, página 45).

¹² Montagem se refere a uma classe de artifícios usados para mostrar uma interligação ou associação de ideias, tais como uma rápida sucessão de imagens ou a sobreposição de imagem sobre imagem ou o contorno de uma imagem focal por outras a ela relacionadas. É, na sua essência, um método para mostrar pontos de vista compostos ou diversos sobre um mesmo assunto – em suma, para mostrar multiplicidade. (1976, página 44)

posição ficcional que nos sugere sempre novas imagens. Esses espaços distintos funcionam, ainda, como complemento para a construção do foco narrativo que permeia o mundo das ideias da personagem, nesse ambiente em que tudo é fragmentado, o todo é construído por partes. É a montagem que possibilita a compreensão deste texto construído a partir da lógica do pensamento. Como um quebra-cabeça a ser montado pelo leitor. É como um hipertexto, uma palavra funciona como um link para uma ideia, que puxa outra ideia ininterruptamente, num fluxo livre e corrente.

Há, também, a multiplicidade temporal nas narrativas que transitam entre presente e passado, tocando muito sutilmente o futuro. O tempo, em *Passaporte*, está sempre em movimento, como o fluxo da consciência, em certo momento os acontecimentos são narrados no presente, no entanto, na mesma narrativa aparece o passado, focalizando fatos vividos e lembrados, possibilitando, ao mesmo tempo, a previsão de episódios futuros.

Essa transitividade temporal representa o caos psicológico; não obstante, a montagem permite em um mesmo texto o ordenamento das ideias de maneira que seu conteúdo possa ser compreendido pelo receptor. Isso ocorre na narrativa 086, em que se pode observar o presente na narrativa, sem embargo a personagem alude ao futuro por meio de palavras provenientes da livre associação, como no episódio da inauguração do Kindergarten, no qual são relatados fatos que irão acontecer naquele lugar preparado para um futuro aterrorizante. À vista disso, a montagem permite a construção de imagens que fluem na mente do receptor, conferindo-lhe uma nova percepção do relato.

Outro artifício cinematográfico usado em *Passaporte* é o fade-out (dissolução em negro) caracterizado pelo uso das reticências, como ocorre na narrativa 086:

086 crônica do dia 17/08/98
(com o poema/aviso “Fuga da Morte”, de Paul Celan, na cabeça)

Hoje o Die Republicaner colocou um cartaz nessa rua cheia de árvores que aguarda para os próximos dias a abertura de um Kindergarten: “Estrangeiros Criminosos, Fora!”. Mais uma vez não pude evitar os maus pensamentos dessa Alemanha que ainda chora leites derramados. Não quero ver o começo de alguma coisa. Seria absurdo. Há muitos sinais de que nada será como antes. Bombas explodem em toda parte, menos aqui. Não posso pensar que, como no poema, a figura diabólica vai se construindo lentamente, uma música terrível. Leite negro da madrugada, te cuspo horrorizado... (Berlim Ocidental – Alemanha – 1998) (BONASSI, 2001)

Além do uso das reticências, as expressões aludem à dissolução em negro

como em *bombas explodem; figura diabólica; construindo lentamente; música terrível; Leite negro da madrugada, te cuspo horrorizado...* . Percebe-se, ainda, o *fade-out* no próprio suporte dessas narrativas, pois ao término da leitura da obra ao se fechar o livro, a cor da capa se torna negra, deixando de ser o verde que aparece no início da leitura.

Fernando Bonassi, assim como outros autores do fluxo de consciência, como os analisados por Humphrey, fez uso da pontuação e ausência dela como técnica para assinalar o fluxo da consciência em seu livro. A micronarrativa 090 é uma história em que o fluxo de consciência é percebido pelo uso de ponto final que representa os cortes no pensamento. A cada frase se tem um pensamento distinto. Na narrativa 091, o uso da vírgula propicia pequenos cortes, no entanto, de alguma maneira representa a fluidez do pensamento sua rapidez na captação dos fatos, como se dá na conversa de um ébrio, que flui celeremente.

Desta maneira, o fluxo de consciência acontece na obra como um todo, reformulando os relatos de viagem, por não serem apenas recordações de um viajante, mas por ser a representação psíquica das personagens que narram suas próprias histórias ou têm sua história narrada por um narrador onisciente.

5.2 A CRUELDADE DA SOBREMODERNIDADE

Optou-se por denominar a contemporaneidade de sobremodernidade para aproveitar a nomenclatura de Marc Augé, para quem a contemporaneidade é uma continuação do que outrora denominaram de modernidade, e por esta representar uma evolução, que depois se chamou de sobremodernidade.

É essa sobremodernidade que introduziu com mais fervor e menos temor a crueldade nas narrativas de maneira que não afugenta seu receptor, pelo contrário, atrai-o mais ainda. É como se na sociedade dessa sobremodernidade o humor negro tivesse conseguido um lugar ao sol até mesmo por parte dos mais moralistas e religiosos. Essa crueldade está no cinema, na televisão, nos desenhos animados, nos contos de fada. A humanidade está totalmente preparada para aceitar o que é cruel, o que é grotesco.

Essa ideia de grotesco remonta ao conto *O corcunda de Notre-dame*, de Victor Hugo, no século XIX; ao filme *O Frankenstein*, de 1933, originado do livro de Mary

Shelley; depois veio nessa linha *O Sítio do Pica-pau Amarelo* e contemporaneamente o filme de muito sucesso: *o Amanhecer*.

Essa ideia bizarra que tem agradado o gosto do público está bem marcada nas narrativas de *Passaporte* de maneira violenta e ao mesmo tempo bela. Isso aparece já na moldura da obra que tem a cor verde. Para a psicologia das cores, o verde “é a cor do equilíbrio e da harmonia. Ajuda a reduzir o estresse e a tensão, pois é um meio de baixar a pressão arterial. É uma cor que está associada com a autoestima e ajuda a fluir os acontecimentos, dando-nos uma sensação de liberdade e fluidez. É relaxante e repousante, mas não deve ser usada sozinha, pois pode deixar o ambiente estático¹³”. Em contraste ao verde, há um ícone em formato de *gillete*, que simboliza violência, masculinidade, os dois lados cortantes, instrumento de suicídio, homicídio. Nos tempos antigos, este instrumento era perigoso até quando usado de forma pacífica para barbear-se.

O próprio passaporte é uma forma violenta de limitar os cidadãos livres de transitar pelo mundo de maneira livre. O passaporte é o que determina de onde o indivíduo é, a que país ele pertence. Conforme a cor do passaporte o viajante já é identificado e excluído antes mesmo que se identifique. No Brasil, por exemplo, segundo a nova reforma, há várias cores de passaporte, alguns ainda não vigentes: azul é passaporte comum; verde é passaporte oficial de serviço; vermelho é diplomático; marrom denominado *laissez-passer* (deixai passar), é usado para viagens ao Brasil de cidadãos de países que não possuem relações diplomáticas conosco; amarelo é para estrangeiros legalmente registrados no Brasil e que necessitam de deixar o território nacional e de a ele retornar e, ainda, para estrangeiros refugiados, sem nacionalidade ou asilados no Brasil; azul-celeste é passaporte de emergência.

E ainda a moldura serve como recurso para tornar as narrativas reais, além do que há simulações de carimbos de entrada e de saída de países da Europa, alguns ícones representando a síntese das narrativas, como o exemplo da narrativa 065 *o agnóstico*, que tem como síntese a genitália masculina expelindo esperma. E a narrativa 099 que tem como síntese o ícone de sapatos femininos.

O grotesco em *Passaporte* está presente em todas as narrativas que tratam os fatos violentos como fatos cotidianos. Fatos que passaram a fazer parte das ficções sobremodernas que passaram a provocar estranhamento pela transgressão

¹³ webtelas.xpg.com.br/psicologia_cor.htm

moral.

Na narrativa 001 *radial leste*, aparecem as mortes relatadas de maneira violentas, chocantes, como as cruzes nas estradas que ainda hoje são símbolos atordoantes, que levam as pessoas a fazerem o sinal da cruz e a passarem rápido por aquele cenário antes de serem por ele afetadas.

001 radial leste

A Radial Leste tinha duas curvas e três cruzes no acesso à Penha. Nunca se soube a que mortes se referiam e só se podia imaginar a razão de cada uma delas. [...].

A imagem deprimente da narrativa 091, cuja construção causa espanto, pois ali o autor consegue descrever e falar tanto em tão poucas palavras. Como é possível encontrar o tom fascinante em algo tão medonho, triste, deprimente. Uma narrativa que joga com os duplos da vida, do homem, do espaço como não-lugar e do tempo plurifacializado.

091 solitários

Todos esses caras solitários, em seus afazeres solitários, pra lá de qualquer conotação, qualquer masturbação, menos que lobos, enclausurados ao lado de seus copos suados, não mais bêbados por acaso, procurando alguma coisa cuidadosamente, sob luzes dirigidas, pinturas tristes que ficam gravadas na retina à última hora, nossos pais, nossos avôs, figuras emblemáticas de toda culpa, chacoalhando seus isqueiros no fim, todo ressentimento, repletos de cigarro e tosse, como santos de quem se tem pena, e um pouco de raiva, ninguém está livre, ah ... ninguém está livre. (São Paulo – Brasil – 1995) (BONASSI, 2001)

Outra forma violenta e grotesca de se tratar os assuntos cotidianos é a simplicidade da narrativa 127. Os acontecimentos são relatados de forma tão natural que dá a ideia de que não passa de mais um filme hollywoodiano. A linguagem torna-se, aqui, a manifestação do aspecto degradante da personagem, assim ela se dispersa ao longo da cadeia significativa, dando a impressão de uma multiplicidade de sentidos. Esse modo de elaboração da linguagem denuncia a degradação do homem na sociedade moderna.

127 os executivos

Hoje estou reparando em como esses caras abraçam suas valises e contam segredos pra elas. Também conversam com cadeiras e mesas e luminárias, mas os maiores segredos são destinados a essas malas cheias de projetos sem-alça, às quais se agarram cheios de fome de sucesso. Mantendo

eretros sistemas bancários subsidiados, que a falta de propinas e impostos ruiriam. Afinal, nem temos aquele lastro em ouro de nossas pobres vontades de dinheiro, que seriam muitas, não fossem normais, mas todos querem mais. Uma elite suicida boa em golpes, erguendo bunkers contra o desemprego que provocam.(São Paulo – Brasil – 1998) (BONASSI, 2001)

Essas narrativas causam estranhamento por serem “relatos de viagem” diferentes dos habituais, haja vista que relatos de viagem, tradicionais, tendem para o belo, o alegre, àquilo que provoca um gosto de “também querere experimentar”, em que aparece a descrição de lugares inimagináveis. Isso é o que se vê nas fotografias, apenas momentos felizes, não há espaço para tristeza, a feiura e a inconformidade.

Passaporte marca de forma rápida, hipertextualizada, efêmera, fragmentada acontecimentos que se opõem ao belo, alegre e harmonioso, pela instauração de momentos imprevistos, metamorfoseantes e sórdidos.

Para Ângela Maria Dias e Paula Glenadel:

a crueldade, entendida como violência sádica, mais ou menos sutil, configura, por excelência, a injunção da sociabilidade brasileira atual, já que o paradoxo produzido pela extrema desigualdade social obriga ao convívio atores condenados ao mútuo estranhamento. [...] “o princípio de crueldade” encarna o caráter único e inescapável do real, contrariado pelo “princípio da realidade insuficiente”, inerente à tendência humana a pensar o real a partir de ideias exteriores a ele mesmo (2004, p. 7)

Logo, a crueldade está justamente em mostrar o que é feio, imoral, escandaloso. Até a forma de narrar os acontecimentos é violenta em *Passaporte*. O sexo é tratado de maneira transgressiva como um ato que tem por objetivo chocar o leitor, acordá-lo para uma realidade cruel que não está distante, mas inserida na sociedade. Quantas vezes não se veem cenas de sexo na televisão, mas ali ela é tratada para parecer real e bela.

As narrativas de *Passaporte* tratam do grotesco não apenas por meio da violência, da corrupção, mas quando toca temas considerados tabus, ainda hoje, para a sociedade brasileira, mas de maneira fina, bem elaborada, de modo a aprimorar o gosto do leitor.

133 história de amor

Maria nunca foi certa. O próprio pai dela dissera a José o que esperar. Não foi por falta de aviso. Mas José acreditava que o seu amor era do que Ma-

ria necessitava. O tipo de cuidado interessado que um homem devota à sua mulher acima de todas as coisas, e nós sabemos o quanto isso pode curar! Um tempo Maria ficou bem, mas começou a ter ausências. Primeiro esquecia o que ia dizer. Depois esquecia o que tinham dito. Então começou a desaparecer. Quando apareceu grávida de um certo Gabriel, José assumiu o menino. Ele jamais ligou pro que falavam e morreu dormindo. (Aparecida do Norte – Brasil – 1999)(BONASSI, 2001)

021 expresso noturno 483

Em catorze anos de Deutsch Bahn, Thonas, controlador por tudo desse mundo, já teve de lidar com as coisas mais estranhas naquele 483, que aos 50 minutos de todo dia parte direto de Hamburgo, largando em Hannover os malucos que querem ir pra Amsterdã. Um trajeto de pouco mais de cochilo. Ele não se refere apenas a bucetas, cus, peitos, picos e pintos entrevistados, mas de concepções, partos, encontros, precipitações, morte... Thomas tem certeza de que mundos inteiros podem mudar em pouco mais de duas horas de viagem. (Hannover – Alemanha – 1998) (BONASSI, 2001)

115 verdades e mentiras

Quebravam muitos quartos do hotel de Thomas, então ele resolveu instalar câmaras neles. E... bem... câmaras filmam coisas... e ele teve ideia com as imagens. Hoje suas fitas vendem mais que esse “lixo posado” que se produz por aí, com garotas tentando ser atrizes, cheias de esgares que mais parecem prestes a vomitar, com detalhes de caralhos inchados e bucetas disformes. Suas produções têm verdade. Não... ele não acha que esteja roubando nada... talvez apenas um pouquinho “dessa verdade” com que pessoas fazem coisas sem saber que estamos olhando. (Fortaleza – Brasil – 1999) (BONASSI, 2001)

O extraordinário dessas narrativas está justamente no nível grotesco que envolve as personagens. Em que o elemento ficcional se mescla ao real, provocando todo o estranhamento, porém um estranhamento que sugere uma reflexão quanto ao dito, ao visto e ao imaginado.

Passaporte consegue construir uma imagem universal à qual se somam todas as narrativas criando uma mensagem visual ativa de leitura e interpretação à maneira dos processos receptivos da sobremodernidade.

Alguns escritos se reportam às identidades e diferenças entre os textos de Charles Baudelaire e Fernando Bonassi. Entretanto, deve-se considerar que Baudelaire praticamente inaugura a modernidade e Bonassi se situa no tempo da sobremodernidade, além da questão do estilo que aponta uma diferença fundamental entre os dois escritores, principalmente no que se refere à questão da violência, do mal e do belo. Para Baudelaire, 2000, havia a busca intencional pela beleza de seu tempo presente, composta não somente por elementos agradáveis aos sentidos. A voz lírica de seus poemas dirigia o olhar para fatores não contemplados pelo processo de modernização das cidades europeias, descortinando, assim, diversificadas possi-

bilidades para conceituar o que seria o 'belo'. Já a voz narrativa fixada nos textos de Bonassi faz opção pela violência e o conseqüente desencanto e pela representação de um mundo bárbaro que se divide em cenários cada vez mais contrastantes, desaguando, impreterivelmente, por assim dizer, na ideia de impossibilidade de que as coisas possam ser conceituadas como belas.

Outro fator de diferenciação entre os dois escritores é a configuração da violência, posto que no texto de Bonassi, nas acepções física e simbólica, visa-se ao efeito estético e à catarse, consistindo exatamente no resultado, para os leitores, de que todas aquelas cenas, terminada a leitura do livro, permanecerão ali. Essa consolidação da crueldade advinda da globalização midiática e capitalista se sustenta e parece se perenizar. Nesse sentido, surge à constatação que há uma repetição dos estereótipos relativos às minorias, valendo-se da zoomorfização e da coisificação, assim se confirma uma tendência estética por parte da literatura brasileira que representa a alteridade somente como objeto, completamente destituída de civilidade. Um salutar exemplo desses fatores é o minirrelato que se segue:

005 pró-álcool
(Pra Luah)

Jardinópolis não tinha asfalto. Nem zona aberta de dia. Os restaurantes serviam prato feito com feijão separado na cumbuca e sorvete vinha com pedaço de fruta. Primeiro derrubaram as árvores que faziam cortina com Ribeirão Preto e espetaram os tubos das usinas no lugar. Depois chegaram as moscas verdes. Desse tamanho, sujando pudins. E sete igrejas numa praça. Entre os caminhões, largando um rastro de cana morta pela rodovia. É ali que agora as meninas deram pra cuspir filhos de três meses, enquanto as marmitas esperam no acostamento. (Jardinópolis – Brasil – 1997) (BONASSI, 2001)

O espaço físico é apresentado desde a primeira frase como uma cidade sem o conforto da modernização e, portanto, nem tão civilizada e moderna assim, pois além de não dispor de ruas asfaltadas, não possui espaço para a prostituição durante o dia. Modernidade e civilização iconizadas por dois aspectos distintos e apresentados de forma abrupta pelo narrador. Há uma incongruência entre a saborosa refeição e o contraste do espaço com a situação, desconfortáveis para o leitor: “tubos das usinas” substituem árvores que constituíam uma fronteira verde. Destruída a natureza, o caminho está aberto para a exploração racionalizada do agronegócio latifundiário. A violência das enormes “moscas verdes” – cuja dimensão é sugerida pelo uso da expressão coloquial “desse tamanho” – contaminando os doces, prati-

camente desaparece para dar lugar ao verbo “cuspir” que, por sua vez, substitui a expressão aborto.

Além disso é importante ressaltar a ambiguidade de “rastros de cana morta pela rodovia” e “meninas deram pra cuspir filhos de três meses”. Inicialmente percebe-se que a “morte” da cana é causada pela própria estrada. Em seguida, o verbo “dar” pode ser entendido, coloquialmente, como relação sexual, exemplificando ainda mais a violência imposta pela cena final. E é exatamente no último período que se utiliza o verbo “esperar” direcionado não às meninas ou quaisquer outras pessoas, mas personificando “as marmitas”.

Desse modo, os elementos que garantem as “benesses” necessárias ao leitor encontram-se vinculados à distância garantidos pela voz que narra e à maneira sintética com que tais cenas são relatadas, repetindo mesmo assim, o tratamento dado às minorias em boa parte da literatura produzida nos períodos do realismo-naturalismo, do modernismo e da produção contemporânea mais recente.

O estilo bonassiano está em consonância estética com o “sistema de atitudes” veiculado na Europa e América. Essa tendência presentifica certo tom de lamento em relação ao fracasso da ideia de justiça social advinda da expansão das conquistas modernas. Paradoxalmente, contudo, parte dos fragmentos do livro de Fernando Bonassi traz uma visão irônica e até sarcástica sobre as imagens que desfilam diante do olhar câmera, desta forma esse tom parodístico insurge como uma possibilidade de mudança da tendência avassaladora da destruição, uma vez que a crítica implícita e, porque não dizer explícita, faz brotar o natural sentimento de reação.

O texto se vale de recursos extraídos da escrita jornalística para a sua fabulação. Exemplo disso é a forma sucinta de cada relato em frases curtas e diretas. A eles acrescenta-se ainda a repetição de características estereotipadas das personagens, o que corrobora a indicação de uma pretensa “moral da história”: não haveria para elas, desse modo, outro destino possível.

Sem abandonar o campo da intertextualidade com a mídia impressa, a narrativa atua como poderoso interlocutor com as páginas policiais de jornais que saem agora, no Brasil, no formato tabloide. Outra peculiaridade é a recorrente e quase incessante busca de referências em todos os minirrelatos, sejam literárias ou histórico-político-econômicas, que tentam à guisa de uma minienciclopédia, abarcar a quantidade imensa de imagens que desfilaram diante do narrador que a tudo registra como se fosse uma câmera.

6 PASSAPORTE: UMA OBRA MINIMALISTA

A partir de 1960, dá-se início ao movimento minimalista que procurava usar discretamente os elementos estruturais como forma de expressividade. Este movimento prima pela objetividade e pela economia de palavras, de modo que o autor apenas sugira uma história para um leitor que deverá ativamente dar-lhe significação, buscando ativar histórias possíveis advindas da história sugerida pelo autor.

O desvelamento da história dependerá do contexto em que o leitor estiver inserido e de seus conhecimentos prévios sobre os eventos apresentados, pois nesse movimento, a interação entre autor-texto-leitor é de importância relevante, porque o texto se atualiza por intermédio do leitor, que deverá dar-lhe vida, no decorrer de sua leitura e de sua interpretação.

A literatura minimalista é como uma fotografia da história global, que toma por base um recorte, a parte mais significativa da história e a expõe para o receptor que deverá imaginar os acontecimentos antecedentes e subsequentes ao fato exposto, não sendo de muita relevância nem o espaço nem as personagens, que aparecem discretamente na história.

O movimento minimalista possui muitas características que foram sendo implementadas como personagens complexas, enredo sem conclusão, mesmo havendo conflitos, combates, o desfecho fica em aberto, pois as histórias se fazem por meio de elipses, de tal forma que o leitor possa preencher os espaços vazios, livremente.

Esse movimento facilitou a participação do leitor, permitindo-lhe maior liberdade na interpretação do texto, pois as elipses deram maior liberdade de imaginação para que o leitor pudesse lidar mais facilmente com a variabilidade interpretativa. O texto caminha em diversas direções, conduzindo o leitor à multiinterpretação, a acréscimos constantes, pois o que se privilegia, aqui, é a imaginação. *Passaporte* é exatamente isso: uma obra minimalista, que enfatiza a narrativa curta, isto é, o microconto.

6.1 PASSAPORTE E O MINIMALISMO LITERÁRIO

Passaporte é minimalista e se faz por meio de textos curtos com, no máximo,

16 linhas, dispostos em formato de tela ou de monitor, lembrando a tela da televisão, do cinema e até mesmo o monitor de um computador. Esse suporte revela com maior profundidade e tecnicismo o formato compactado das narrativas privilegiadas por Fernando Bonassi. Essas molduras são importantes para a construção imagética, pois constroem sentidos além do que está impresso por meio das palavras. Segundo Jacques Aumont, 2007, as molduras assumem um papel importante para o cinema, são vistas como um fora-de-campo, que prolongam o campo apresentado, isto é, induz o interlocutor a imaginar o que não foi apresentado no campo visível; em contrapartida, a moldura da pintura limita o campo do olhar do interlocutor, a imagem é finita, definida, limitada, seu observador não transcende o que lhe é mostrado. Nesse sentido, Bazin *apud* Jacques Aumont, distinguiu dois tipos de quadros, o quadro fílmico e o quadro pictórico, que segundo ele

O quadro fílmico, por si só, é centrífugo: ele leva a olhar para longe do centro, para além de suas bordas; ele pede, inelutavelmente, o fora-de-campo, a ficcionalização do não visto. Ao contrário, o quadro pictórico é “centrípeto”: ele fecha a tela pintada sobre o espaço de sua própria matéria e de sua própria composição; obriga o olhar do espectador a voltar sem parar para o interior, a ver menos uma cena ficcional do que uma pintura, uma tela pintada, pintura. (JACQUES AUMONT, 2007, p. 111)

Em *Passaporte*, Fernando Bonassi não faria diferente, pois como um bom cineasta, diretor, roteirista e conhecedor das técnicas cinematográficas, fez uso do fora-de-campo como aliado na construção de uma narrativa contemporânea capaz de instigar em seu leitor o processo investigativo, tornando-o um verdadeiro investigador onde os enigmas são solucionados pela sua destreza de bom jogador.

Logo, esse autor fez uso das tecnologias midiáticas para a composição das micronarrativas, constituindo assim a literatura da sobremodernidade que engloba não apenas os povos, países, culturas, mas, também, as tecnologias de forma rápida e compactada, exigindo não apenas do leitor esse papel policial para a reconstituição das narrativas, mas, também, do crítico literário uma pesquisa ampla que dê conta da reconstituição das cenas narrativas.

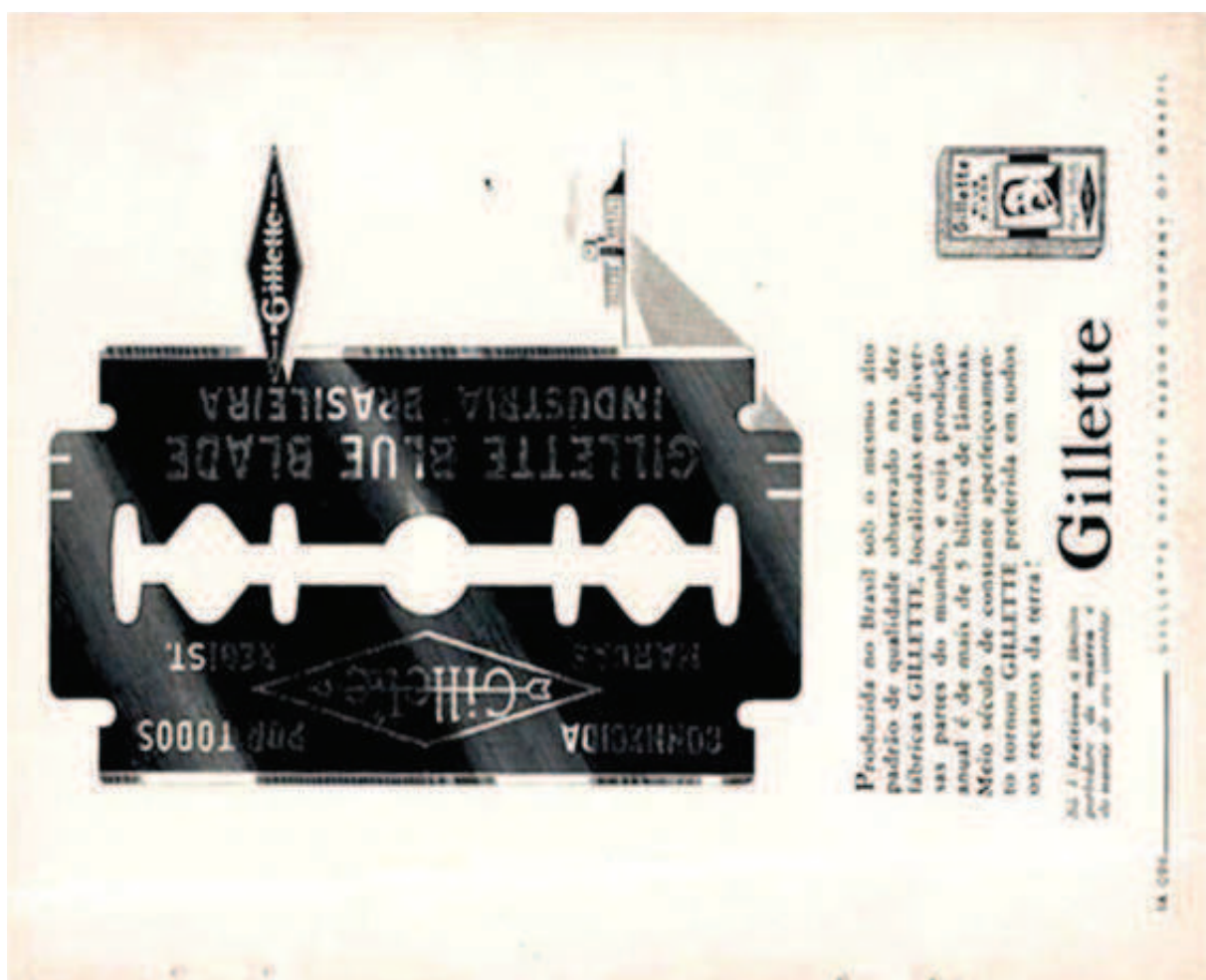
Há minimalismo ainda no suporte, isto é, no livro, que foi editado em formato de bolso, com feição de um passaporte, na cor verde escura, capa dura, com a imagem de uma gilette¹⁴ dourada, pequena (minimalista), que remete à ideia de corte e

¹⁴ Primeira lâmina para barbear criada em 1895 pelo americano King Camp Gillete.

recorte, na exposição do todo e das partes, as gravuras que aparecem nas páginas têm, também, tamanho pequeno, lembrando carimbos que os passaportes recebem em cada lugar visitado, servindo como representação visual da narrativa, uma forma de chocar, e até mesmo sintetizar, ainda mais, o todo, como as gravuras das narrativas 030 e 039.

O suporte escolhido para abarcar a obra é uma forma de comunicação com seu receptor, seu formato e sua cor são formas constitutivas que possibilitam a leitura, desde o início, especialmente o significado da capa. Como afirma Jacques Aumont (2007, p, 119) “O quadro (suporte, moldura), pode abrir ou fechar a obra; ele pode obrigar o olhar a percorrê-la ou incitar o espírito a vagabundear para além de seus limites.”. É o que sugere a imagem do passaporte, que conduz o leitor ao mundo extratexto, no qual a imaginação vagueia sem limites.

Ainda em relação à forma, as narrativas são expostas de modo geométrico, lembrando a posição de fotografias postas nas paredes como recordação de mo-



mentos vividos e marcantes. Elas aparecem em diversos posicionamentos, umas estão na vertical, outras na horizontal, outras inclinadas ora para a direita, ora para a esquerda, na transversal, ora situadas na parte superior da página, ora na parte inferior, centralizadas, de maneira que ao abrir o livro a impressão que se tem é a de se estar abrindo um passaporte organizado em outro formato.

Passaporte é uma narrativa, caracteristicamente, minimalista de relatos de viagens, pois os vistos e os carimbos com datas sugerem os lugares visitados pelo portador do documento exigido para as viagens além fronteiras. Logo, essas imagens são apropriadas para representar essas narrativas que se passaram em vários lugares do mundo: Brasil, Portugal, Holanda, Polônia, República Checa, França, Canal da Mancha, México, Inglaterra, Alemanha e Estados Unidos.

Relatos de viagem que não se pode afirmar serem verídicos, ainda que haja adendos informando sobre a estada de Fernando Bonassi na Alemanha. Relatos que não têm cronologia, nem linearidade, pois não têm início, meio ou fim, as narrativas começam e terminam em qualquer ponto, apresentando apenas fragmentos de supostas histórias.

Essas narrativas constituem-se de recortes, fragmentos de história, ou seja, não há relato completo, cada uma delas constitui apenas uma parte, um assunto apresentado de modo esfacelado. Pela leitura se percebe que um fato anterior deixou de ser mencionado, e o subsequente também fora fragmentado, como uma fotografia que mostra apenas uma parte de um acontecimento. Assim, o recorte dá ao leitor apenas indícios do fato, nunca a sua totalidade, de tal forma que só a decupagem literária permite ao leitor observar o todo e acompanhar as suas partes. Isso pode ser visto na narrativa 090:

090 depois que saí daí

Só posso te dizer que estive calmo como nunca. Que a bondade com que nos agredimos cicatrizou instantaneamente. Nos entendemos tanto que não compreendi nada. Não falo de compreensão. É aliás o que havia de mais distante do meu estado. Dispensei aquelas pedras; eu que só começo a me tornar capaz de entrar num avião a partir do quarto comprimido. Viajei sorrindo a todas as aeromoças. Vi os filmes. Conversei com traficantes de relógios. Escovei os dentes a 27 mil metros sem qualquer pensamento. Foi só quando pousamos que não consegui levantar. (Guarulhos – Brasil – 1997) (BONASSI, 2001)

Nessa narrativa não importa o que acontecera antes, nem nomes há para as

personagens. O que de fato importa é o recorte, aqui configurado, que motiva a imaginação do leitor a preencher os espaços vazios, inclusive pressupondo quem seriam as personagens.

O minimalismo em *Passaporte* torna o leitor livre para inferir os acontecimentos antecedentes e consequentes ao fato narrado, e isso lhe é sugerido pelo uso de frases curtas, diretas/indiretas, secas e violentas, e pelo contexto narracional.

Outra característica minimalista nos minirrelatos são as personagens que não têm muita relevância social. São personagens simples, sem muita completude, geralmente misteriosas, em alguns casos, como os da narrativa 090, sem nomes, ou com nomes repetidos, ainda que apareçam em histórias diferentes, como a 090 e 120, que nos mostram contextos distintos e países distantes.

Essa não particularização pretende dar ao leitor a pressuposição de acontecimentos universais e impessoais, pois não importa onde o fato ocorreu ou com quem aconteceu, poderia ter ocorrido com qualquer um, seu significado está em relação com qualquer ser humano, em qualquer lugar.

Essa repetição de nome faz refletir sobre a metáfora do espelho que Aristóteles em *A Arte Poética* cunhou como materialização da verossimilhança, ou seja, uma possibilidade de verdade. Portanto, os nomes repetidos em contextos distintos funcionam como um reflexo dos acontecimentos de forma global. Apesar de contextos históricos, sociais e culturais diferentes, há semelhança no comportamento, reação, isto é, há semelhanças nas diferenças, e, também, diferenças nas semelhanças quando se trata de comportamentos humanos sendo que uns podem ser mais agressivos, outros mais controlados, outros mais violentos, outros sem nenhum valor. Enfim, essa metáfora do espelho traz a reflexão de como, na verdade, o comportamento humano tem muito em comum, independentemente de raça, cor, sexo, país e status social. O nome é apenas uma forma de identificação e distinção entre os vários indivíduos na sociedade. Até mesmo a escolha de nomes comuns, personagens, também, comuns funcionam como um espelho que reflete essa condição humana.

No texto bonassiano o movimento minimalista é percebido ainda na fragmentação do espaço, pois, ao mesmo tempo em que uma narrativa se refere à Alemanha, a seguinte menciona o Brasil e a posterior se passa no Canal da Mancha. Essa aproximação de acontecimentos longínquos diminui a distância entre os países, entre as pessoas, culturas, na mente do leitor, que os aproxima constantemente. Para

Stuart Hall¹⁵, esse momento histórico, marcado pela globalização, provoca uma discussão sobre a “crise de identidade” do homem tido como unificado, mas que se encontra deslocado por conta das transformações societárias em escala global. Esse deslocamento sugere uma unificação cultural, no entanto, Hall prefere pensar que a identidade cultural é plural devido à formação do indivíduo social, pois as nações foram construídas sob um processo violento, assinalado pela mescla de vários povos, várias classes sociais, logo há que se falar em pluralidade cultural.

Essa pluralidade cultural é percebida em *Passaporte* de maneira que, como já fora dito, os acontecimentos se referem à cultura dos povos e não ao espaço geográfico em que se encontram. Apesar de serem fragmentos de histórias, o leitor não encontra dificuldade alguma para imaginar esses acontecimentos. Não importa onde o texto é lido, ele sempre será compreendido por se referir ao homem e não a um espaço geográfico delimitado.

6.2 OUTRAS FACES DO MINIMALISMO

O que se vê, na obra abordada, é a flexibilidade instauradora de uma leitura construtiva. As histórias não têm início nem final pré-definidos. O objeto do desejo, o próprio texto, é lançado para um alhures que atrai o leitor, pela criação de uma rede de linhas que se sobrepõem e se interpõem, interligando uma multiplicidade de episódios que se ligam apenas contingencialmente. Assim, a narrativa em vez de dar ao leitor um mundo construído e completo, oferece-lhe uma sucessão de assuntos sintéticos, que encerram mais o vazio do que a completude, indicando esta é uma obra elaborada por meio de recursos técnicos atuais, que levam em consideração a figura do leitor. A esse propósito comenta Barthes:

O que ouvimos aqui é, pois, a voz deslocada que o leitor, por procuração, empresta ao discurso: o discurso fala de acordo com o interesse do leitor. Vemos, assim, que a escritura não é a comunicação de uma mensagem que partiria do autor e iria até o leitor; é especificamente a própria voz da leitura; no texto, fala apenas o leitor (1992, p. 173).

Tem-se em *Passaporte* uma arte que desnorteia o leitor, em vez de situá-lo, e esse fator desencadeia um efeito de busca, que decorre das operações narrativas

¹⁵ Stuart Hall, IDENTIDADE CULTURAL NA PÓS-MODERNIDADE, Tradução Tomás Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro, 2001

construídas por formas diversas de combinar os constituintes narrativos, investindo-os de uma significação inesperada, que concorre para a manutenção do interdito.

O minimalismo tem como característica a economia de palavras, isso exige que o escritor seja hábil nas escolhas lexicais, pois elas funcionam como um portal que desperta a memória do leitor para outras informações que este já possuía anteriormente. As palavras e expressões, nesse caso, carregam um valor não apenas de signo, mas de história, capaz de revelar um mundo inteiro de acontecimentos anteriores e de conduzir o leitor a uma elaboração melhor do que poderá acontecer subsequentemente, já que as narrativas são fragmentárias, sintéticas e inconclusas. Para Barthes

A língua é um imenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes; as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa (BARTHES, 1992, p. 20-21).

A partir disso, verifica-se nas narrativas seguintes que o texto não se faz do enredo, mas das palavras carregadas de outros significados, remetendo o leitor a lugares outros, histórias outras capazes de proporcionar-lhe leituras além texto.

134 historinha do Brasil

Três caravelas lotadas de badulaques partem de uma Europa recém-saída de mais uma escuridão e ávida por molho pardo condimentado. Um povo americano de sangue bom demais vai à praia com as vergonhas de fora. Os marujos chupam limão, apesar dos dentes podres. Os ameríndios procuram no além-mar outros paraísos que os confortem, apesar da superprodução de bananas. Do encontro desses esfuziantes destroços, nascem minúsculas povoações cheias de ideias, academias e três refeições por dia, cercada de fome e burrice por todos os lados. (Belém – Portugal – 1998) (BONASSI, 2001)

078 roterdã

Jan tem 72 anos, de forma que viveu nas duas Roterdãs. A de “antes” e a de “depois” da guerra. Ainda lembra do ultimato de Hitler: a cidade seria destruída se a Holanda não capitulasse. Bem, a História nós conhecemos... Dias antes do bombardeio foi levado pro interior numa carroça de crianças, o que o salvou. Eles poderiam tê-la reconstruído exatamente como era. Muitos alemães o fizeram com as suascidades, investigando velhas plantas. Nem sabe se gostava mais da cidade antiga. O problema é que agora sua memória começa a se confundir em dois cenários excludentes. (Roterdã – Holanda – 1998) (BONASSI, 2001)

Além de seu aspecto sintético, a língua se torna aqui, um conjunto de reper-

cussões, de efeitos e voltas que dão ao texto um singular e amplo enriquecimento. Especialmente quando expressões como “guerra”, “Hitler” e “cenários excludentes” conduzem o leitor à rememoração de feitos bastante conhecidos. As narrativas fazem alusão a episódios históricos facilmente reconhecidos. Desse modo, o sentido da escrita é reconstituído pela leitura. O leitor é conduzido não a um lugar, mas a um entrelugar.

Nesse caso, a escrita engendra um percurso profundamente transformador, constituindo-se e se metamorfoseando num processo contínuo de autodescoberta e de reconstrução, estabelecendo sentidos múltiplos de um universo que não se dá a conhecer de todo, que é o universo narrado. Em função da possibilidade de correspondência entre escrita e realidade, os sentidos se rarefazem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Decorre das reflexões realizadas nessa pesquisa que Fernando Bonassi, em *Passaporte*, tem plena consciência dos meios composicionais que deram a seu texto o estatuto de ser um campo transformacional da linguagem por excelência, fazendo com que a transformação retórica escape ao sentido lógico sem, no entanto, o destruir. Aqui, o leitor se sente inserido de alguma forma no contexto descortinado pela obra, que ele estranhamente intuirá que não faz parte apenas do cotidiano fragmentário dos tempos atuais, mas do movimento que advém da linguagem, que torna a realidade circundante também discurso, e se é discurso faz eclodir inúmeras possibilidades expressivas.

Ressalta-se que o tempo e o espaço do acontecimento nesta obra ultrapassam o tempo e o espaço do cotidiano, para se tornarem o tempo e o lugar do discurso, um discurso fundador, que renova os sentidos e instiga a inteligência a produzir uma forma transparente de prazer. Aqui, as narrativas mais do que contar histórias manifestam a oscilação e a ambivalência dos significados.

Este livro constitui uma metáfora do embarque do leitor em uma viagem que o leva a diversos lugares, especialmente, a metrópoles como São Paulo, Rio de Janeiro, Nova Iorque, Berlim e Praga. O texto, alegoricamente, dispõe para o leitor o documento oficial de viagem, o passaporte, com as cores do documento emitido para os turistas aqui no Brasil. As cores da capa e da página são similares àquelas do passaporte oficial. Contudo, a exceção ocorre no tocante ao brasão da República. Em seu lugar, na capa, há o desenho de uma lâmina de barbear, que mostra de forma insólita o inesperado, a surpresa, que já antecipa uma nova lógica e uma inesperada sensibilidade, que aparecerá na habilidosa organização das narrativas, que fazem evidenciar a fragmentação, a síntese e a descontinuidade, entre outros processos que concorrem para a instauração da surpresa e do estranhamento, fatores que desencadeiam a evidência de uma elaboração insólita tanto na emissão quanto na recepção texto.

O autor não busca a unidade na composição dos relatos, mas a disparidade perceptiva, que se manifesta pelos recortes, feitos à mão, que levam o leitor a viajar ao sabor das imagens habilmente criadas pelo autor, que conduzem o primeiro a um contínuo deslocamento e a um difícil reposicionamento, em face dos eventos narrados. Torna-se necessário ao leitor estabelecer a distância a que se deve situar para

fazer a leitura com mais comodidade e adequação. Nesse aspecto, o texto estabelece um paralelismo com o cinema, levando o leitor a uma mobilidade perceptiva em face da profusão de imagens que lhe inundam a mente, exigindo-lhe uma visão de conjunto que o leve a não se aproximar demasiado, nem a se distanciar muito das cenas, para que não lhe escapem os sentidos dos fragmentos e das analogias advindas das metáforas, pois o texto se constroi por meio de uma subjetividade que joga sistematicamente com a mobilidade dos sentidos.

Passaporte é composto por cento e trinta e sete fragmentos cênicos, similares a fotografias, ou como está registrado na quarta capa: “cartões-postais da desilusão”. Os minirrelatos, como foram denominados no decorrer da pesquisa, além de ocorrerem em grandes metrópoles do Brasil e do exterior, são “postais” que se sucedem também em pequenas localidades em que a modernidade estaria “ainda” por chegar, de forma plena.

Entretanto, os “relatos de viagem” colocam em xeque exatamente isso, reforçando a ideia de desilusão, pois a modernidade passa por muitos lugares, mas não se realiza plenamente em nenhum deles, notadamente, nos países subdesenvolvidos. O mundo capitalista, assinalado pela violência e pela crueldade, advindas da pós-modernidade carrega consigo marcas profundas do desencanto.

Os minirrelatos cristalizam uma cruel violência em suas páginas. Há a presença de uma voz narrativa onisciente diferente da tradicional, porque esta voz parece ser o resultado de um tom realista-naturalista de certa literatura produzida no Brasil, do século XIX, e que chegou ao século XX, mas aqui é diferente, o gosto da experimentação lúdico-dramática transforma e desloca a percepção do sujeito, desnortando-o. Isto se afirma pelas cenas narradas/fotografadas, estratificadas/fragmentadas que caracterizam tanto a representação discursiva quanto o modo de elaboração das personagens, que são minimamente configuradas.

Outro aspecto que amplia, inexoravelmente, o sentido do texto, é o fato de, nele, o ser humano ser apresentado como mercadoria, fator que o violenta, mas que confere um novo gosto aos relatos, pois eles evidenciam o descentramento textual, conseqüente de uma escrita assumidamente anti-novelistica, antirrealista e subjetiva o que requer um receptor profundamente ativo, que construa e desconstrua os descompassos da escrita. A forma de elaboração dos estereótipos torna-se um espaço de investimento para o leitor, que apreende o desdobramento das figuras de linguagem da zoomorfização e da coisificação, fatores muito presentes na arte da contem-

poraneidade. A sequência experimental das cenas parece estar quase completa, pois aos olhos dos leitores a violência, ali descrita, reflete um universo

Desse modo, torna-se constante nessa estrutura as marcas de desencanto que emergem da subjetividade do emissor e que chegam ironicamente ao receptor, cujo pessimismo estabelece uma percepção paranoica e ilusória da realidade. Os minirrelatos nos dão, às vezes, a imagem de nosso mundo interior que passa a auscultar o silêncio cósmico, mas quando se volta para a realidade se depara com os dramas escabrosos, próprios da atualidade, que nos dão a ideia do fracasso do modelo civilizatório atual. Um fracasso que não se restringe à América Latina ou à África, mas que está em todos os lugares, São Paulo, Alemanha, Itália, e assim por diante.

Os minirrelatos apresentam uma narração concisa, seca e objetiva, de modo a constituir um mosaico imagético, isto se deve à influência do cinema, que reelabora sempre o processo figurativo para permitir ao espectador a ilusão de realidade. Nele, o plano isolado deixa de ser uma parte puramente física do cenário para tornar-se uma realidade viva, sugerida pela tela. Esse texto e alguns filmes da atualidade condicionam as pessoas a verem o mundo de acordo com uma construção metafórica e simbólica que nos põe em face de uma nova percepção da realidade. Essa obra implicam uma presença privilegiada da consciência, no nível do método de construção e da própria ação representada, no plano artístico, fazendo com que o espectador se desaliena, e passe a conceber um novo modelo de captação da realidade, que por ser mais elaborado e rico, pressupõe a reeducação do receptor, que é submetido à reformulação contínua de seu olhar.

Outra característica importante deste texto é o processo de relação que se estabelece entre os fragmentos, conferindo-lhe uma possível unidade, que só se evidencia na mente do leitor, que a intui pelo ritmo controlado das imagens e pela pulsação dos episódios, pela força conotativa de seu modelo construtivo fragmentário, que é habilmente concebido, de modo que se possa passar de uma imagem a outra do cenário, inferindo uma totalidade, que só existe na página e na mente do receptor. Mas a ideia de totalidade orgânica acaba se instaurando nesse modo de escrita, que confere a cada plano isolado uma tensão, um significado possível que é liberado pela cadeia semântica aglutinadora dos eventos. A visualidade desse processo carrega consigo relações decisivas no desenvolvimento de uma nova sensibilidade humana, num contexto em que “Ninguém, ninguém é cidadão”... todos são

mais ou menos “coisas” que se compram e, quando não o podem, são vendidas por valores ínfimos, como o carinho momentâneo de um “turista”, por exemplo.

Esses exemplos indicadores de uma nova sensibilidade, que marca a literatura e o cinema atual, evidenciam que a arte foi enriquecida pela representação de uma nova subjetividade que desafia a nossa percepção, propondo a reeducação de nosso olhar, que deve apreciar, agora, tanto a face bela quanto a cruel da realidade, que como quer Clement Rosset, passamos a identificar a palavra em suas origens, tradutora da imponderabilidade existente no contexto instituído pelo mundo moderno, em que se faz presente o *cruor*, que se torna *crudelis*, isto é, (*cruel*) e, por fim, *crudus*, que remete àquilo que não é digerido, que é indigesto, cru, cujo sentido atenta para a face perversa da sociedade atual, que tem um rosto inteiramente difuso, sistematicamente deformado pela escrita da loucura ou pela loucura da escrita, como diria Barthes.

O texto de Bonassi indica essa proximidade com a crueza, ao mostrar cenas chocantes apresentadas sob a forma de corpos perfurados, estupros e martírios. Tais cenas são colocadas lado a lado com relatos em que a violência choca de imediato o leitor, envolvendo-o em suas evidentes manifestações. A esse propósito nos diz Ângela Maria Dias que a angústia social brasileira vem representada em nossa arte literária, dramática e cinematográfica.

Essa autora faz importantes comentários sobre a desigualdade estrutural presente na sociedade brasileira, demonstrando ser ela uma das mais injustas do planeta, fator que agrava e aprofunda as relações sociais que se estabelecem entre os brasileiros, prejudicando seu convívio. Esse aspecto é igualmente ficcionalizado por Bonassi, na obra em exame, por meio de um discurso habilidoso e encantador.

Essa situação presente no mundo globalizado se aprofunda à medida que se nega às “vítimas preferenciais” o direito ao “ressentimento”. O narrador criado por Bonassi comenta por meio de uma imponderável ironia a indiferença a este estado de coisas praticado pelos habitantes de condomínios constituídos pela “elite perversa e branca”, pelos consumidores de grifes transnacionais de alto-luxo, que querem distanciar-se da chamada “classe-média alta”. Talvez a única alternativa de alívio, para que as classes que se encontram fora do poder possam suportar esse fardo, seja contrapor-se a esse “clima sádico dominante”.

Entretanto, *Passaporte* não se apresenta como a consolidação inexorável do caos. Apesar da aproximação cruel com a realidade e com as técnicas modernas da

comunicação, o texto pode ser entendido como uma paródia da contemporaneidade, momento que experimenta inúmeras situações de desorganização e de desarranjo, que se instauram como marcas perversas, contra as quais gritam de revolta as camadas periféricas. O grito sufocado emerge como uma reação contra a opressão e o abandono que acompanham os indivíduos nas metrópoles modernas, fator que atinge incisivamente o leitor, pois a literatura de Bonassi, por meio do cosmos ficcional, arrasta o leitor para dentro do seu drama, convidando-o a se inscrever nessa história.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional, 1992.
- ASSIS, Machado de. *Esaú e Jacó*. São Paulo: Ática, 1984.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papiрус, 1994. (Coleção Travessia do Século). Flávia Rieth Universidade Federal de Pelotas – Brasil
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- BARTHES, Roland. *A morte do autor, in:-- O Rumor da Língua*, Lisboa. Ed. 70, 1988.
- _____. *S/Z / Roland Barthes; Tradução Léa Novaes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes. 1992.
- BENJAMIN, Walter. *O Narrador, in:-- Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- _____. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Passagens*. São Paulo: Imprensa oficial, 2000.
- _____. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- _____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 2000.
- BONASSI, Fernando. *Passaporte*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- BRAIT, Beth. *A Personagem*. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 1985.
- CELAN, Paul. *Fuga da Morte*. Mil anos de poesia. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- COSTA, Rita de Cássia Maia e Silva. *Ítalo Calvino: o desejo da escrita*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.

CELAN, Paul: *A LINGUAGEM DESTRUIDA*. Publicado na Folha de S. Paulo, domingo, 19 de agosto de 1973. Acervo on line – artigo de Modesto Carone.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo, Cinema II*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DIAS e GLENADEL, Ângela Maria e Paula (org.), *Estética da Crueldade*, Rio de Janeiro, Atlanta, 2004.

DIAS, Ângela Maria. *Violência e miséria simbólica na cidade de André Sant'Anna. Estudos Históricos Sociabilidades*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, 2001.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do Discurso*. Tradução: Edmundo Cordeiro. Paris: Editions Gallimard, 1971.

HALL, Stuart. *IDENTIDADE CULTURAL NA PÓS-MODERNIDADE*, Tradução Tomás Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro, 2001

HUMPHREY, Robert, *O fluxo da consciência*. 1976

JAUSS, Hans Robert, 1994 E 2002

JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, SP. Papyrus Editora, 1996.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

_____. *O leitor demanda (d)a literatura. A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

_____. *A estética da recepção: colocações gerais. A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

MONTEIRO, Pedro (11/08/2007). *O Expressionismo Recriando conceitos e Valores* (<http://www.overmundo.com.br/overblog/o-expressionismo-recriando-conceitos-e-valores>) – página visitada em 22/04/2012.

ROSSET, Clément. *O princípio de crueldade*. 2a. ed. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra S/A, 2008.

ZILBERMANN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

SITES

webtelas.xpg.com.br/psicologia_cor.htm, visitado em 20/12/2011

http://www.gedest.unesc.net/seilacs/devaneio_angelaesandra.pdf (artigo) acessado em 28/12/2011

http://www.uff.br/revistaabril/revista-01/011_Ivan.pdf (artigo) acessado em 30/12/2011. – Revista do Núcleo Estudos de Literaturas Portuguesa e Africanas da UFF, Vol. 1, n° 1, Agosto de 2008.

<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2674,1.shl> (artigo) acessado em 17 de janeiro de 2012.

http://www.mnemocine.art.br/index.php?option=com_content&view=article&id=102:fa-zercinema1&catid=34:tecnica&Itemid=67 (artigo) acessado em 18 de janeiro de 2012 mnemo cine – memória e imagem. COMO SE FAZ CINEMA – PARTE 1 FUNÇÕES DA EQUIPE. CINEMA – TÉCNICA CINEMATOGRAFICA.