

**DÍVIDA E CASTIGO:
O APOCALIPSE DA CLASSE TRABALHADORA
NA FICÇÃO DE FERNANDO BONASSI**

**DEBT AND PUNISHMENT:
THE APOCALYPSE OF THE WORKING CLASS
IN FERNANDO BONASSI'S FICTION**

Lucas Bandeira de Melo¹

Resumo: O artigo pretende interpretar a obra de Fernando Bonassi, principalmente seus romances *Subúrbio* e *Luxúria*, como figurações da contradição do capitalismo brasileiro pós-redemocratização. Os romances de Bonassi passam de um tom naturalista, que parece almejar definir uma classe social que se move de acordo com a realidade socioeconômica brasileira, para um tom trágico e distópico, em que decisões individuais transformam o destino de personagens banais. Cruzamos a leitura dos romances do autor brasileiro com uma análise da democracia e do estágio contemporâneo do capitalismo, principalmente a partir de quatro figuras da subjetividade contemporânea propostas por Antonio Negri e Michael Hardt: o endividado, o mediatizado, o securitizado e o representado.

Palavras-chave: naturalismo, literatura contemporânea, política da literatura.

Abstract: The article intends to interpret Fernando Bonassi's work, especially his novels *Subúrbio* and *Luxúria*, as figurations of the contradictions of Brazilian capitalism after redemocratization. Bonassi's novels move from a naturalistic tone, which seems to aim to define a social class that moves determined by the Brazilian socioeconomic reality, to a tragic and dystopic tone, in which individual decisions transform the fate of banal characters. We compare the novels of the Brazilian author with an analysis of democracy and the contemporary stage of capitalism, especially mainly based on four figures of

¹ Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atualmente, desenvolve estágio pós-doutoral no PACC/UFRJ, com bolsa Faperj (processo n. 202.399/2019): <lucband@gmail.com>.

contemporary subjectivity proposed by Antonio Negri and Michael Hardt: the indebted, the mediatized, the securitized and the represented.

Keywords: naturalism, contemporary literature, politics of literature.

Em novembro de 2019, em um rápido exercício de memória, conseguimos nos lembrar de uma dezena de manifestações culturais, apenas daquele ano, as quais encaram de maneira explícita a situação política atual do Brasil. Desde o samba-enredo da Estação Primeira de Mangueira para o desfile no carnaval de 2019, composto por Deivid Domênico, Tomaz Miranda, Mama, Marcio Bola, Ronie Oliveira, Danilo Firmino, Manu da Cuíca e Luiz Carlos Máximo, “História para ninar gente grande”, até a peça de teatro *Caranguejo overdrive*, escrita por Pedro Kosovski e encenada pela Aquela Cia. de Teatro, e que foi reformulada a fim de retomar acontecimentos recentes, como queimadas e assassinatos de ativistas.² Há ainda músicas como “Ismália”, do disco *AmarElo*, de Emicida, que faz referência ao fuzilamento de cinco jovens por policiais militares em Costa Barros e ao assassinato do músico Evaldo Rosa dos Santos por militares do Exército (“oitenta tiros te lembram que existe pele alva e pele alvo”, diz o verso de Emicida), ambos os crimes ocorridos no Rio de Janeiro. Na literatura, vemos romances como *Essa gente*, de Chico Buarque, que retoma o tema da “cidade partida”; *Marrom e amarelo*, de Paulo Scott, que encara o mito da democracia racial em sua versão contemporânea e negacionista; e *A morte e o meteoro*, de Joca Reiners Terron, que imagina um futuro em que a Amazônia praticamente deixou de existir. A tematização dos debates contemporâneos – queimadas, genocídio indígena, violência racial e política – coexiste com a continuidade da safra de romances sobre os anos ditatoriais, como *Pontos de fuga*, de Milton Hatoum, e *O corpo interminável*, de Claudia Lage, como se a literatura assumisse a tarefa de lembrar o que foram os “anos de chumbo” num momento em que autoridades sugerem que não houve golpe em 1964, mas um “movimento”.

Seria fácil continuar a lista. Essa urgência das manifestações culturais em assumir seu caráter político é tão avassaladora que a experimentamos como uma novidade do país em 2019, mas um mapeamento mais amplo mostra que a questão dos limites da democracia representativa emergiu no Brasil já nos anos 1990, quando parece ter-se percebido

2 Uma reapresentação da peça foi vetada pelo Centro Cultural Banco do Brasil. O argumento foi a alteração do texto da peça e a inclusão de nomes de integrantes do governo federal. Cf. Gobbi e Aragão (2019).

que a redemocratização, cujo emblema era a Constituição de 1988, não era igualmente democrática para todos.³ Heloisa Buarque de Hollanda resume de maneira sucinta e clara o que então acontecia, principalmente no Rio de Janeiro:

Com a subida da violência em 1987/88, emblematicamente datada por arrastões na praia do Arpoador, o interesse da classe média sobre o assunto começa a se manifestar de maneira clara e recorrente. Em 1993, o tema da violência atinge seu ápice, só que agora a mobilização da opinião pública é produzida no sentido inverso, o da violência policial. É desse ano, em julho, o massacre da Candelária [...] seguido em agosto, ou seja, um mês depois, pelo massacre de Vigário Geral (BUARQUE DE HOLLANDA, 2014, p. 27).

Cidade partida, reportagem de Zuenir Ventura que incorpora um pouco de antropologia urbana e de narrativa literária a fim de relatar ações da sociedade civil para tentar combater a cisão social após o massacre de Vigário Geral, foi publicado em 1994 e é um marco dessa redescoberta da violência na literatura brasileira (termo que uso aqui em sentido expandido, incorporando o não ficcional) – e, portanto, uma primeira resposta com tons naturalistas à crise pós-redemocratização. Seguiram-se outros relatos, documentais ou híbridos, sobre a violência em áreas segregadas (*Cidade de Deus*, 1997, Paulo Lins; *Capão pecado*, 2000, Ferréz; e *Abusado*, 2003, Caco Barcellos) ou a violência policial (um pouco antes, *Rota 66*, 1992, Caco Barcellos; depois, *Estação Carandiru*, 1999, Drauzio Varella; *Elite da tropa*, 2006, André Batista, Rodrigo Pimentel e Luiz Eduardo Soares). Em 2001, a ficção já elaborava esse desencanto de uma forma problemática em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, e em diversas outras obras mais ou menos realistas.

A história de incorporação artística da urgência política que começa no princípio dos anos 1990 vai ter um novo capítulo vinte anos depois, com um novo elemento: as redes sociais. A onda que atingiu o Brasil nas manifestações pelo passe livre, em junho de 2013 – cuja reavaliação não cabe neste artigo –, teve início longe daqui, mais ou menos em dezembro de 2010, com a Primavera Árabe. Começou na Tunísia e se espalhou para o Egito, a Líbia e a Síria, chegando a Argélia, Bahrein, Djibuti, Iraque, Jordânia, Omã e Iêmen. Em 2011, houve ainda o protesto antiausteridade dos Indignados na Espanha e na Grécia, além do movimento Occupy,

³ A respeito do retorno do realismo e do naturalismo a partir dos anos 1990, ver Flora Süssekind (2014), Paulo Roberto Tonani do Patrocínio (2013, 2014 e 2016) e Karl Erik Schøllhammer (2000), entre outros.

com o *slogan* “Nós somos os 99%”, que ganhou proeminência ao ocupar o Zuccotti Park, no distrito financeiro de Wall Street, em Nova York.

Há uma foto simbólica da France-Presse, que retrata a visita do presidente tunisiano Zine el-Abidine Ben Ali a Mohamed Bouazizi, vendedor de rua que se suicidou por ter sido proibido de vender informalmente nas ruas. A autoimolação de Bouazizi foi o estopim da Primavera Árabe, e a foto informa muito do que estava acontecendo naquele momento: temos um homem comum que perdeu a esperança diante do momento econômico,⁴ seu corpo totalmente enfaixado, respirando por aparelhos, irreconhecível; e seu visitante – que vem ali em nome do Estado, cujo poder deveria ser legado pelo povo –, cercado por outras pessoas de terno como ele e por médicos e enfermeiros. O único rosto que não vemos – o único ali anônimo – é o motivo (o tema e a razão) daquela foto. Estamos diante da contradição da representação política: o Estado deve sua legitimidade ao homem anônimo – cuja figura é aquele corpo sem rosto –, mas qualquer ato do homem comum é absorvido pelo poder que se autoconstitui em oligarquia.

A onda da crítica à representação política chegou ao Brasil em 2013, com as Jornadas de Junho, que começaram como protestos contra o aumento do preço de passagens de ônibus em Porto Alegre (RS) e Natal (RN), sendo esta uma das cidades em que o aumento seria de 20 centavos, o que se tornaria um mote das manifestações, embora não tenha sido sua única reivindicação. A pauta dos manifestantes variava. Podia ser o combate à desigualdade social, ou à corrupção, mas essas manifestações tinham certas características comuns: a organização via redes sociais, maior ou menor grau de repúdio aos partidos políticos, valorização de *slogans*, heterogeneidade dos participantes (e das pautas, como dissemos), efeitos concretos, embora imprevisíveis, no campo da política partidária.

A literatura reverberou muitas das questões do ambiente político, inclusive suas contradições, entre elas a maneira como o impulso democrático parece abrigar um discurso antidemocrático ou fomentar reações antidemocráticas. Afinal, à Primavera Árabe se seguiu aquilo que costumam chamar de Inverno Árabe: a emergência subsequente de violência e instabilidade em países como Síria, Iraque, Egito e Iêmen. O Occupy Wall Street antecedeu a eleição de Donald Trump, cuja agenda se baseia em um nacionalismo xenófobo. E a Jornada de Junho de 2013

4 “Culpe nosso tempo, não a mim”, ele teria escrito para sua mãe no Facebook pouco antes de se incendiar (LEVINE, 2012, [s.p.]).

no Brasil foi em algum sentido o preâmbulo do impeachment de Dilma Rousseff e o ponto crítico da ascensão de uma “nova direita”, que propõe um cerceamento justamente do excesso democrático, como fica claro no projeto de Escola sem Partido, que pretende instaurar um policiamento da educação, e da proposta do governo Jair Bolsonaro de usar a GLO (Garantia da Lei e da Ordem) contra manifestantes e em reintegrações de posse de terras.⁵

FIGURAS DO CAPITALISMO CONTEMPORÂNEO

Em 2015, Fernando Bonassi lançou o romance *Luxúria*, que retomava a estrutura que ele havia experimentado em *Subúrbio* (2005[1994]) e que se pretendia um livro ancorado no passado recente do país, abordando principalmente as consequências da expansão do consumo de parte da classe trabalhadora nos anos 2000, que havia sido reclassificada por alguns institutos de pesquisa como “nova classe média”. A nova classe média de *Luxúria* podia adotar padrões de consumo globais, mas ainda estava vinculada à indústria de transformação, como a classe trabalhadora que contava trocados em *Subúrbio*, vinte e um anos antes.⁶

Depois de ler esses dois romances, fiquei muito tempo com a sensação de que eles eram ao mesmo tempo assumidamente naturalistas, mas estranhamente antinaturalistas. Em *Luxúria*, Bonassi escreve doze vezes a palavra “ambiente”, duas delas na expressão “meio ambiente” (“meio ambiente escolar” e “meio ambiente familiar”); recorre à contextualização pseudossociologizante (um contexto que, embora claramente ficcional, evoca um momento recente de nossa história: o auge do crédito barato nos últimos governos do Partido dos Trabalhadores); e reitera com frequência que os personagens agem “como todos os outros cidadãos de sua cultura”, como reproduções de papéis sociais. Ao mesmo tempo, como mostraremos mais à frente, há uma rarefação dos referentes extratextuais e um constante desvio que poderíamos chamar de distópico ou apocalíptico, o que abalaria o dominante naturalista.

Algum tempo depois, li um pequeno livro de Antonio Negri e Michael Hardt, publicado logo depois da Primavera Árabe, e que me

⁵ Cf. Soares (2019).

⁶ O debate sobre a formação de uma nova classe média a partir de 2003 e qual seria a composição dessa classe – ou desse estrato de renda – ainda está em andamento. Ver, a respeito, Neri (2008) e Pochmann (2012).

ajudou a iluminar a leitura dos romances de Bonassi, principalmente a diferença entre o livro de 1994 e o de 2015. No ensaio de Negri e Hardt, *Declaração: isto não é um manifesto*, publicado em 2012 *on-line* em inglês e em 2014 no Brasil, os autores tentam abordar a situação contemporânea do capitalismo não por meio de uma síntese sistêmica, mas sim, de quatro “figuras subjetivas” contemporâneas. Ou seja, nesse livro, a teoria social decide descrever modos de existir, mais do que conceituar. Essa descrição dos modos de existência me ajudou a pensar como a ficção de Bonassi também precisou criar figuras (quase abstratas) para que seu naturalismo desse conta do presente. Minha intenção aqui não é fazer com que a teoria social de Negri e Hardt explique a ficção, mas trabalhar a maneira como ambas, ficção e teoria, enraizadas na mesma urgência de entender os novos modos de existência da classe trabalhadora no capitalismo contemporâneo – modos esses cada vez mais globais, mesmo quando ligados às indústrias de transformação –, chegam a figuras ou imagens que se iluminam reciprocamente e iluminam o debate sobre o presente.

O curioso de *Declaração* é que o título denega o que o texto realmente é (um manifesto). O livro foi escrito no calor dos acontecimentos – como a ficção do presente costumar ser escrita – e tem como méritos, primeiro, diagnosticar algumas das causas possíveis das manifestações de 2011 a 2013; segundo, apontar a aporia desses protestos, que ainda levanta discussões; e, em terceiro lugar, sugerir caminhos para os movimentos que nasceram com a Primavera Árabe. Faz, além disso, uma defesa intransigente da democracia como poder da multidão, assumindo sem pejo uma utopia. Não pretendo aqui empregar a teoria da multidão, que Negri e Hardt desenvolveram alhures, mas apenas recorrer a algumas imagens que ajudam a nos aproximar *tentativamente* das posições subjetivas que ocupamos no mundo contemporâneo e do que isso nos diz sobre a urgência política da arte.

Negri e Hardt (2016, p. 25) partem de um lugar-comum da crítica marxista ao capitalismo contemporâneo, que identifica no momento atual uma “transição da exploração à dívida”, do lucro para a renda, da propriedade dos meios de produção para o jogo das bolsas de valores, do trabalho individual para o trabalho socializado – isto é, o trabalho se espalha em rede, enquanto o fluxo financeiro permanece concentrado (p. 26) – e do modo de produção material para o modo de produção

informacional. Isso significa que, hoje, a hierarquia tradicional da produção não existe mais e que os mecanismos de sujeição se dão por outros dispositivos. O trabalhador contemporâneo costuma ser aquele que, por ser endividado, teme mais que tudo perder o emprego, ou o acordo de trabalho, mesmo quando informal (pensemos no recente filme *Você não estava aqui*, de Ken Loach, com roteiro de Paul Laverty); trabalha em rede, de maneira horizontal; e cujo conhecimento dos fluxos de informação parece equivalente ao dos investidores. O maior poder do trabalhador hoje, porém, não corresponde a uma verdadeira autonomia, uma vez que surgiriam desse novo modo de produção quatro “figuras subjetivas primárias”: o “endividado”, o “mediatizado”, o “securitizado” e o “representado” (NEGRI; HARDT, 2016, pp. 15-16).

Mais uma vez, essa discussão não é nova. Nos anos 1980, teóricos marxistas como Fredric Jameson já apontavam uma mudança do modo de produção capitalista, a qual transformou a estrutura do trabalho. Jameson (2004, p. 402) definia o pós-modernismo não como uma categoria especificamente cultural, mas como “um ‘modo de produção’ no qual a produção cultural tem um lugar funcional específico, e cuja sintomatologia é principalmente diagnosticada [por ele] na cultura”. Nesse modo de produção, o cultural e o econômico se fundem, numa nova relação entre base e superestrutura, de maneira que o cultural se expande de tal forma que experimentamos até o trabalho como parte da esfera cultural (JAMESON, 2004, pp. 25 e 74). O resultado seria a formação de um “novo proletariado internacional” (p. 412). Três décadas depois, é esse novo proletariado – criado por um modo de produção que abarca a própria vida – que Negri e Hardt (2016, pp. 24-25) tentam descrever.

O novo proletariado não consegue mais reconhecer os donos dos meios de produção e, muitas vezes, tem acesso a parte da propriedade via mercado de ações, fundos de pensão etc. Essa dispersão da propriedade dos meios de produção – o próprio presidente das empresas é um funcionário, que os acionistas, inclusive os empregados, em tese podem demitir – transfere a responsabilidade pela precariedade do trabalho (ou seja, a responsabilidade pela dívida, pela incapacidade de atingir um ideal de consumo ou acumular dinheiro para a aposentadoria) do patrão para

o trabalhador, que se vê como um empreendedor e, portanto, responsável por seu sucesso ou insucesso.⁷

Negri e Hardt (2016, p. 21) resumem assim as figuras de subjetividade dessa fase do capitalismo:

A hegemonia das finanças e dos bancos produziram o *endividado*. O controle das informações e das redes de comunicação criaram o *mediatizado*. O regime de segurança e o estado generalizado de exceção construíram a figura oprimida pelo medo e sequiosa de proteção: o *securitizado*. E a corrupção da democracia forjou uma figura estranha, despolitizada: o *representado*.

O *endividado* é produto direto do fim do Estado de bem-estar social. O indivíduo precisa estudar, cuidar da saúde e de alguma maneira manter-se em dia com a sociedade de consumo, afinal, nossa sociedade é uma máquina eficaz de transformação de desejos em necessidades. A dívida decorrente dessas necessidades funciona como uma espécie de servidão voluntária. O *mediatizado*, por sua vez, é a figura recorrente do homem que sofre do “excesso de informação, comunicação e expressão” (NEGRI; HARDT, 2016, p. 27), “forçado a se exprimir”: a partir do momento em que a informação pessoal se torna produto, a expressão pessoal também entra no modo de produção. Essa figura não é efeito apenas da expansão das mídias, mas, novamente, do entrelaçamento da vida com o trabalho: “as práticas laborais e a produção econômica estão se tornando cada vez mais mediatizadas” (p. 28), e o mediatizado não apenas vive o ciclo de reprodução infinito da informação, mas também vive a ilusão de que a mídia o libertou do emprego quando, na verdade, o acorrentou ao trabalho – como no antigo diagnóstico de Adorno (2008, p. 135), “a vida inteira deve assemelhar-se à profissão”. Mais uma vez, aqui o diagnóstico marxista é transformado – não abolido, mas dialetizado. O trabalhador da informação continua ligado nas mídias sociais à noite e ali mantém a persona do funcionário orgulhoso. Segundo Negri e Hardt não é mais a divisão da consciência (marxismo) o que caracteriza o trabalhador alienado, mas

7 Essa interpretação é anterior mesmo a Jameson. Adorno, em 1947, no despertar do capitalismo financeiro, já chamava atenção para essa “imagem enigmática” da “pertença de classe subjetiva” cada vez mais flutuante: como “a composição orgânica do capital requer controle por administradores técnicos mais do que por proprietários industriais”, surgem trabalhadores especializados que acreditam que pertencer à elite está ao alcance de qualquer um, já que não mais reconhecem o dono dos meios de produção. Ao mesmo tempo, a docilidade depende do medo diante da “impotência do indivíduo para prever seu destino econômico” (ADORNO, 2008, pp. 189-190).

sim uma consciência fragmentada e dispersa: “o mediatizado é uma subjetividade que, paradoxalmente, não é nem ativa nem passiva, mas constantemente absorvida em atenção” (NEGRI; HARDT, 2014, p. 29).

O *securitizado* é a contrapartida do *endividado*.⁸ Embora livres, vivemos presos ao medo diante de uma dupla ameaça: nossa subjetividade é administrada por uma vigilância permanente, por câmeras de segurança e registro de dados pessoais, mas, ao mesmo tempo, tememos o outro, em um mundo percebido cada vez mais como perigoso, o que nos coloca num ciclo de vigilância mútua. Negri e Hardt (2016, p. 37) veem uma gradação entre níveis de encarceramento, que vai do presidiário ao trabalhador livre e vigiado, e a relação entre esses contingentes é calibrada pelo excedente de mão de obra, que produz classes perigosas.⁹ O grande medo é ingressar nesse excedente de mão de obra: perder o emprego. E para os autores a prisão funciona como a “lição amedrontadora” de que devemos manter nossos empregos a qualquer custo. É o medo, portanto, que justifica todas as injustiças: encarceramos por medo; aceitamos o trabalho precário por medo.

O *representado*, por fim, é a figura apolítica desse sujeito contemporâneo. O problema, para os autores, não é a representação mais ou menos justa, mas a própria ideia de representação. Pela via eleitoral – isto é, por meio da República e do Parlamento –, ela funciona como um incentivo à corrupção e à influência do dinheiro no processo eleitoral. Nesse sentido, a representação enfraquece a sociedade (que seria substituída pelos partidos), e os políticos, em conluio com a mídia dominante (que inibiria a participação democrática), isolam-se da sociedade em um campo autônomo. No fim da cadeia, o cidadão, desencantado, se afasta

8 É digno de nota que a palavra escolhida não seja *insured* – aquele que possui alguma forma de seguro –, mas *securitized*, que significa a dívida que é transformada em ativo negociável.

9 Os Estados Unidos, que enfrentam um problema estrutural de transferência, para outros países, de postos de trabalho de baixa e média escolaridade, têm, segundo o banco de dados World Prison Brief, mais de 2 milhões de presos – 666 presos por 100 mil habitantes –, abaixo apenas das ilhas Seicheles. O Brasil tem 316 (WORLD, [s.d.]). Uma das grandes questões das últimas eleições presidenciais americanas foi justamente a angústia desse exército excedente de mão de obra, em um país em que algo entre 15 e 20% dos universitários terminam a graduação com “dívida excessiva” (ver KANTROWITZ, 2016) e que durante décadas defendeu o modelo de globalização liberal que fez explodir a terceirização de atividades menos especializadas para países periféricos. A correlação entre encarceramento e excesso de mão de obra, apesar de não ser uma prova cabal de causalidade, é relevante.

da política, como se não tivesse competência para essa disputa (NEGRI; HARDT, 2016, p. 43).

O diagnóstico dos autores, espécie de sociologia militante, exige um remédio equivalente – mais do que um remédio, uma vacina, produzida a partir da própria doença. Assim, para cada figura há um sujeito que se rebela, resultado de “um evento, de um *kairós* subjetivo” (NEGRI; HARDT, 2016, p. 53): de um lado, aquele que se recusa a pagar a dívida, mas se mantém fiel às “obrigações sociais” do comum; e os sujeitos singulares que produzem novas verdades que competem com a reprodução do discurso midiático (em outras palavras, indivíduos singulares que usam a mídia para criar um canal alternativo, rizomático e horizontal, em coro, de informação); de outro, a invisibilidade (sujeita ao reconhecimento de que a tirania do medo depende da aquiescência do tiranizado, que pode redescobrir o poder do anonimato); e, por fim, a substituição da representação por um novo poder constitucional, que opere por via da democracia direta, como uma multidão autogestora (pp. 64-66). O modelo desse sujeito rebelado, dessa utopia da multidão, são os acampamentos e as ocupações. Afinal, se a internet cria o sujeito que se aliena na absorção (absorvido em atenção), também cria uma plataforma em que finalmente a democracia direta se torna materialmente possível, em que finalmente seria viável articular o local com o global, os ritmos lentos da decisão direta com os ritmos velozes da viralização mundial da informação.

Negri e Hardt não chegam a afirmar categoricamente, mas podemos depreender de suas reflexões que consideram essa nova forma de organização política uma necessidade contemporânea, quase inevitável diante da crise do capitalismo e da democracia representativa. Assim, a parte propositiva do ensaio espelha a parte crítica de maneira quase mecânica. Afinal, cada figura subjetiva carregava um paradoxo. O endividado está a um passo de deixar de ser consumidor, e a reunião das dívidas torna o modelo inviável a longo prazo. A mídia que transforma comportamento em mercadoria também alimenta, ou mesmo impõe, um desejo de liberdade e autonomia que, embora seja ele próprio consumível, possibilita uma experiência de liberdade que o sujeito pode querer superar, a ponto de criar demandas que a mídia não tem mais como suprir.

Como hoje o modo de produção confunde-se com a cultura – o novo trabalhador trabalha no mesmo meio em que consome cultura, numa confusão entre trabalho e vida –, o capitalismo não pode cercar essa resistência, pois reduziria sua própria produtividade, que depende da

liberdade da circulação de informação. Daí as demandas ambíguas de mais liberdade e de mais controle por parte do poder oligárquico. O medo do desconhecido, por sua vez, cria justamente a figura do anônimo coletivo (*Anonymous*), que, quando conjugado em rede, talvez tenha tanto poder quanto as grandes corporações. E, por fim, a crise da representação se transforma em uma crise da relação entre os poderes.¹⁰

Para Negri e Hardt (2016, p. 138), o importante é reconhecer o surgimento de um novo dispositivo e de uma nova subjetividade, o homem que “produz o comum”. Portanto, eles identificam no presente uma nova forma de política, que, mediada por um possível poder constituinte, seria capaz de transformar a democracia representativa em uma forma de democracia direta. Identificam também uma nova classe, um novo proletariado global, que trabalha num modo de produção informacional. É ela o sujeito histórico da luta democrática hoje.¹¹

Mas em que, afinal, a teoria de Hardt e Negri nos ajuda a pensar a literatura? Claro, poderíamos busca essas figuras na ficção contemporânea. Como um exercício especulativo, seria possível fazer um levantamento temático da literatura brasileira – desde que heurístico, não normativo – e ver se encontramos nela personagens análogos a essas figuras. O *endividado*, por exemplo, é o protagonista de *Luxúria*, de Fernando Bonassi. Seu estado natural é a dívida. Seu modo de vida é produto de um ambiente em que convivem crédito e propaganda. E sua subversão, pela qual pagará como um cão, é a recusa de continuar girando a máquina crediária. Em *Reprodução* (2013), de Bernardo Carvalho, encontramos a figura do *mediatizado*. O estudante de chinês, protagonista do romance, é igualmente produto de um meio em que existir é sinônimo de consumir

¹⁰ Como aqui estamos interessados apenas no poder heurístico das figuras subjetivas e de suas imagens em negativo propostas por Negri e Hardt, não vamos abordar as contradições que as propostas dos dois autores carregam. Apenas a título de exemplo: o que impede que a democracia direta que eles defendem, como simulacro de poder democrático, se transforme numa espécie de tirania da reputação, em que o poder de decisão seria diretamente proporcional ao efeito viral da opinião de determinada pessoa (proporcional à sua reputação), seja essa pessoa um artista, um político ou um anônimo do 4chan (rede ligada ao mesmo tempo ao surgimento do *Anonymous* e da *alt-right*, a nova extrema direita)?

¹¹ Para outra análise das contradições da democracia contemporânea, ver Rancière (2014). Enquanto Hardt e Negri defendem a democracia do homem do comum (a multidão que age), Rancière defende a democracia do qualquer um (o povo que existe). No momento, porém, não nos interessa uma definição de democracia, mas a sugestão as figuras de subjetividade.

e produzir informação, mas sempre dentro dos canais mais populares (as redes sociais). Essas são figuras temáticas, que operam em lugares específicos do sistema capitalista.

Já o *securitizado* e o *representado* são figuras mais fluidas, menos individualizáveis. É, por exemplo, o temor do *securitizado* que aparece na última página de *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato (2012, p. 158), em que o casal que escuta alguém gemendo perto da porta de casa é incapaz de agir, mesmo depois que o barulho cessa, “porque pode ter alguém ainda lá”. O *representado*, por sua vez, talvez seja uma figura que absorve todas as outras. Há uma imagem forte dessa figura, que não à toa nos lembra a terrível fotografia de Mohamed Bouazizi. É o corpo mutilado de Mané, em *O paraíso é bem bacana* (2006), de André Sant’Anna: o jogador de futebol que destruiu parte do corpo em um atentado suicida fracassado é a figura de uma imagem sem corpo, que é usada para que outro (o Estado ou a Literatura) fale no lugar dele.

Por outro lado, talvez seja a potência da política da multidão – uma potência entre local e viral – o fundamento da eficácia de obras de autoria compartilhada ou porosa, um antídoto ou uma forma de subjetividade contra-hegemônica. É aquilo que Flora Süssekind (2013) chama de “formas corais”, “marcadas por operações de escuta”, em que as vozes se misturam como em um coro. Essa autoria porosa e coral, que está em livros tão diferentes quanto os romances de Ferréz, o livro de frases-poemas *Delírio em damasco* (2012), de Veronica Stigger, e o *Livro das postagens* (2016), de Carlito Azevedo, é uma figura difusa dessa assembleia horizontal que contrabalança o representado.¹²

Podemos, no entanto, refazer esse diálogo entre teoria social e literatura em outros termos. Se pensarmos nas figuras de Hardt e Negri como *uma* proposição descritiva do modo de existência do trabalhador contemporâneo, com suas contradições, possibilidades e limitações, e não como um modelo conceitual, podemos pensar se a literatura preocupada com o presente também constrói – no conteúdo e na forma – uma imagem desse modo de existência. Pela ambivalência da maneira como constrói seus personagens trabalhadores, principalmente em *Subúrbio* e *Luxúria*,

¹² Tenho, no entanto, discordâncias, que não desenvolvo aqui, com alguns aspectos do mapeamento de Süssekind, que parece privilegiar obras de linhagem modernista, como a de André Sant’Anna e Stigger, que podem ser lidas como se estigmatizassem a fala do outro anônimo, e desconsidera obras realistas, ligadas a territórios específicos, como as de Ferréz.

a ficção de Fernando Bonassi talvez seja uma das mais frutíferas para pensar na maneira como a literatura do presente elabora essa imagem. Em poucas obras as contradições dos novos realismos, que empregam elementos claramente naturalistas e que pretendem dialogar com o imediato, aparecem de maneira tão completa quanto nesses romances.

FIGURAÇÃO DO PRESENTE EM FERNANDO BONASSI

Com uma obra desigual, feita de livros de encomenda, juvenis, roteiros e peças de teatro, é em seus dois romances mais programáticos, *Subúrbio* (1994) e *Luxúria* (2015), que Bonassi elabora seu verdadeiro projeto literário. Apesar dos vinte e um anos que os separam, o último, como já afirmamos, é uma continuação do primeiro em estilo, ambientação, recursos literários e pretensão.

Subúrbio é a história de um casal de velhos. O homem, pouco afeito a qualquer atividade além da que desempenhava na fábrica, se aposenta e passa a ficar em casa. O convívio com a mulher vai mostrando a carga de ressentimento e frustração que os dois carregam, uma vida repetitiva e opressora. Até que o velho conhece uma menina e vê uma luz no fim do túnel. O que é luz para ele, é o trágico para a menina, vítima do desejo do velho.

Luxúria trabalha com elementos parecidos. De novo um casal, mas desta vez mais jovem e com um filho. O par é igual a todos os demais da mesma classe, mas o homem, um operário qualificado, decide se destacar no ambiente em que vive construindo uma piscina no quintal de casa. A piscina atrai a inveja dos vizinhos, mas também significa que se rompe o equilíbrio ténue em que vivia a família, formado de bem-estar a crédito, felicidade amparada por remédios e coexistência baseada em medo. O protagonista tem características do endividado, mas também do securitizado: o personagem urbano, aquele que não consegue identificar de onde pode vir o perigo. Mais uma vez, o desfecho é trágico.

Nesses romances, Bonassi trabalha com duplas de diferenças, espécies de dialéticas de identidade na não identidade entre estereótipo e personagem. A família que protagoniza *Luxúria* é igual a todas as outras que estão na mesma posição social – nisso reside o determinismo extremo de Bonassi, um determinismo que a princípio parece sem exterior, sem exceção –, de tal modo que, em certos momentos, o narrador se afasta – como uma câmera de cinema – da casa da família, e o que vemos é uma reprodução quase infinita de famílias iguais. Até mesmo as disfunções de

seu filho, como sintoma desse sistema de medo permanente, são iguais às das crianças das casas vizinhas. O operário, porém, se distingue pela habilidade com a qual comanda o torno, habilidade que Bonassi descreve com um gozo quase sexual. Essa pequena distinção agrada o patrão, com o qual tem uma tênue aliança.¹³

Mas esse homem em particular, um operário qualificado, certo dia é liberado mais cedo do trabalho, porque está com dor de cabeça e decide surpreender a esposa, buscando-a no consultório do dentista. Na saída da consulta, vendo uma revista que o protagonista tem nas mãos, o dentista comenta que tem o sonho de construir uma piscina. Diante daquele homem que lhe parece superior, de outra classe social, o protagonista do romance tem a reação intempestiva de dizer que vai construir uma piscina em casa. Ele acredita que ter uma piscina o fará se distinguir, colocar-se um pouco acima dos iguais – ascender subjetivamente à outra classe.

Essa distinção, porém, ainda opera no campo da identidade, uma vez que condiz com o sistema ideológico: estamos ainda no governo de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2011) – ou numa versão ficcionalizada dele, o que podemos depreender por certas referências, embora o romance não use nomes próprios e datas –, quando explodiu a euforia de crédito, que potencializou nossa versão atualizada da operação capitalista de converter desejo em necessidade. “Nunca tantos puderam tão pouco, e a força reprodutiva que isso tem fará deste verão o mais rico e abafado da história, afirmam as previsões climáticas e do governo” (BONASSI, 2015, p. 9), diz o narrador no primeiro capítulo, mimetizando o discurso da propaganda oficial.¹⁴ Como todos os outros operários, o protagonista do romance tem uma vida confortável, mas baseada no crédito. Nada ainda é dele: casa, carro, televisão. Tudo é do banco.

¹³ Parece que o autor se inspira aqui na ideia marxista de que a burguesia coopta parcela do proletariado a uma aliança por meio da identificação com ela, a chamada “pertença de classe subjetiva” de que falava Adorno. A propósito, lembremos que a epígrafe do romance é uma citação de Marx.

¹⁴ É importante esclarecer que, quando falamos de discurso oficial e discurso do governo, não estamos interessados em uma possível intenção do autor de escrever contra ou a favor de um governo. Apesar de identificarmos elementos que nos levam a crer que *Luxúria* poderia se passar durante um governo de Luís Inácio Lula da Silva, e apesar de sabermos que o autor foi um dos roteiristas da cinebiografia *Lula: o filho do Brasil* (BARRETO, 2009), o que nos interessa é como sua obra elabora uma versão do modo de existência do trabalhador contemporâneo (que tem pontos de contato com o sujeito endividado e securitizado).

A decisão súbita de construir uma piscina – financiada, claro – desfaz o equilíbrio precário do endividado. Oprimido pela dívida, ele abandona o trabalho. A dívida, que se tornou impagável, o faz perder a face, sair do papel de provedor que garantia a adequação a sua função social (enquanto mão de obra e enquanto consumidor “antenado” às necessidades modernas). Até então, todas as diferenças operavam como uma rede de compensações psicológicas dentro do sistema capitalista de crédito de um país que se acreditava finalmente saindo da periferia do sistema-mundo. A compra da piscina e outras transgressões – que ligam ainda mais os indivíduos ao sistema de crédito – são incentivos para invejas que se anulam, isto é, fazem com que cada um aja conforme o que se espera de um cidadão contemporâneo: consuma. Bonassi parece querer nos mostrar como a liberdade pode ser determinada pelo ambiente e como, diante de qualquer suplemento de liberdade, o sistema exclui o indivíduo.¹⁵

As transgressões – a compra da piscina e o superendividamento –, no entanto, são inseparáveis do sistema em que ocorrem. O capitalismo, afinal, é um sistema que pressupõe a diferenciação contínua, absorvendo os desvios como nichos de consumo. A tentativa de distinguir-se pelo consumo é um imperativo que, por um lado, cria uma miríade de fenômenos aparentemente diferentes, mas, por outro, num movimento contraditório, uniformiza a experiência individual.

A compra da piscina, no entanto, produz uma dívida excessiva para o homem, que por isso vai se desviando do comportamento aceito, até largar o trabalho – logo ele, operário qualificado. Ao abandonar o trabalho, o protagonista realiza uma violação efetiva à doxa do sistema de crédito, o que leva a narrativa – que circula em uma repetição angustiante de tristezas isoladas em meio à pujança do neodesenvolvimentismo – à resolução trágica. (Lembremos que Negri e Hardt sugerem que a verdadeira subversão do sistema de crédito é o calote da dívida, mas essa solução não tem lugar no mundo da ficção de Bonassi.)

Como afirmamos, os dois romances de Bonassi trabalham com oposições. A que encontramos em *Luxúria* é aquela entre reprodução de um papel social e sua transgressão. Em *Subúrbio*, há outro tipo de diferença. O velho exibe características diversas, dependendo do ambiente em que está em cada cena. No trabalho, é um funcionário exemplar; em casa, sobretudo depois de se aposentar, é inapto, incapaz de realizar as

15 Algo próximo ao que escreveu Terry Eagleton (1998, p. 90): “os seres humanos são determinados precisamente de modo a conseguirem certo grau de autodeterminação”.

tarefas mais básicas. O determinismo mais uma vez funciona de maneira incontornável: o mundo do trabalho cobre a vida do operário de forma tão absoluta, ele sente que seu desejo e suas necessidades se correspondem de maneira tão perfeita, que, quando é devolvido para uma vida fora do mundo do trabalho, não consegue encontrar dispositivos por meio dos quais realize a subjetivação. Como em *Luxúria*, a amputação de uma das funções (da esfera do trabalho) desencadeia um processo de destruição da própria subjetividade do personagem. Ele se entrega ao alcoolismo, e sua relação com a mulher deixa de existir. A única forma de comunicação entre eles é mediada pelo dinheiro: antes, o velho de *Subúrbio* entregava o que ganhava a ela, que tentava impedi-lo de gastar com bebida e cigarro. Ele, agora sem trabalho, torna-se doente, impotente (não apenas, mas também sexualmente) nos demais mundos que ele frequenta. Esses outros mundos são ambientes exteriores ao do trabalho, e neles o velho é constantemente humilhado, incapaz de realizar as tarefas sociais. Seus únicos prazeres são beber e bisbilhotar o banho da vizinha por um buraco que ele fez entre os banheiros das duas casas contíguas.

Longe do emprego, o tempo de rotina da semana de trabalho também desaparece. Todos os dias passam a ser iguais: “Outro dia. Mais um” (BONASSI, 2005, p. 134). Até que, em meio a um sonho, ele vê uma menina impúbere, e esse acontecimento dispara o enredo do romance (“nesse, digamos, primeiro dia do tempo dessa história” [p. 143]). Ele vai aos poucos se aproximando da garota, que existe em carne e osso, e essa aproximação transforma o velho. Ele sente o corpo mais jovem, começa a se cuidar, diminui a bebida. A menina é filha ou enteada de um ex-policial que sofre de transtornos psicológicos. Mora num cortiço e apanha em casa.

Primeiro como encenação (brincam de casinha), depois como enunciação (“ela é minha mulher” [BONASSI, 2005, p. 241], diz o velho para um testemunha de Jeová), e, enfim, como ato, o relacionamento do velho com a menina transforma-se em pedofilia. A princípio como infração (o velho burla o juizado para viajar com a menina) e, depois, como violação (assassinato e estupro). Em casa, o velho pedófilo é linchado. Antes de morrer, pensa que finalmente vai poder descansar.

Bonassi não tenta fazer com que o leitor se identifique com o velho. Sua estratégia é oposta à de Nabokov em *Lolita*, que pode ser interpretado como um jogo em que o pacto ficcional é usado contra o leitor: primeiro nos identificamos com Humbert Humbert, a fim de que nossa identificação

culpada seja exposta em seguida. Já o velho de *Subúrbio* é sempre detestável. Bonassi joga com a repulsa que o protagonista nos causa para que regozijemos com o linchamento. Ele não exhibe nossa cumplicidade com o monstro, mas com a turba vingativa (que não é uma figura estranha ao mundo contemporâneo).

Por meio desses resumos, é possível ver que são muitos os pontos de contato, temáticos e formais, entre *Subúrbio* e *Luxúria*. São romances sobre nossa dependência em relação à esfera do trabalho e sobre patologias que surgem do ambiente capitalista contemporâneo. Conforme veremos mais à frente, são escritos como quadros, com marcações de tempo sem referência e com o uso de séries paratáticas. Apesar das semelhanças, as diferenças entre os romances são importantes. *Luxúria* está ao mesmo tempo *menos* – por suas descrições expressionistas da realidade urbana, em que haveria, por exemplo, grupos de cobrança armados pagos pelas instituições bancárias – e *mais* perto do presente – um romance “sobre” a crise do neodesenvolvimentismo. Ele crava o romance no “agora”. Apesar das referências espaciais – General Motors, São Paulo –, que não aparecem no livro mais recente, *Subúrbio* pode ser lido como se ocorresse em diversos momentos históricos: durante o governo Juscelino Kubitschek, no “milagre econômico” da ditadura militar ou no governo Collor. O que faz com que *Luxúria*, cuja forma é ainda mais reticente em marcar espaço e tempo, seja atual é a utilização mais bem-resolvida das técnicas do romance moderno, e por isso também é mais homogêneo e verossímil. Há nele um movimento crescente, um decaimento progressivo da família, que não ocorre de maneira tão coerente em *Subúrbio*.

Vamos ver as semelhanças formais. Os capítulos tanto de *Luxúria* quanto de *Subúrbio* funcionam como unidades independentes, embora haja reiterações (de frases, cenas e recursos narrativos) e os romances tenham enredos identificáveis – e trágicos. Em *Luxúria*, alguns capítulos são descrições de acontecimentos, decupagem de cenas ficcionais na televisão, numerados quando a estrutura se repete (“Recorde de acessos na semana III”, “Televisão II”, “Cultura de banheiro V”). Na verdade, são mais quadros do que cenas, que lembram as estradas dos diários de *Passaporte* (2001) ou os microcontos de *Qualquer coisa* (2014), ambos desse autor.

Podemos tentar definir assim a diferença entre quadro, cena e fragmento – distinção esta que Lukács já fazia no ensaio “Narrar ou descrever”. A cena pressupõe uma continuidade, uma complementação necessária e uma totalidade coerente. O fragmento também pressupõe

uma totalidade – é fragmento de algo –, mas sem continuidade; o nexos – causal, temporal, lógico, psicológico – entre os fragmentos é quebrado pelo fim da continuidade, e o leitor deve inferir, por alguma referência, alguma alusão, onde aquilo entra na trama, de maneira que complementa um todo possível. Já o quadro recusa o nexos, é puramente sincrônico; não precisa ter relação com o enredo.

Vejamos um dos microcontos de *Qualquer coisa*:

Prendas domésticas

Dona Laura passa a camisa preferida de seu marido e a pendura na maçaneta do banheiro. Em seguida arruma sanduíches de queijo e presunto cru na lancheira de cada um dos três filhos. Não esquece suco de laranja. Os meninos terminam o café da manhã em sincronia com a chegada da Kombi que os leva à escola. Agora é a vez do marido: dona Laura fritou duas fatias de pão de forma. Serve-o. Ele a beija na saída. Ela acena para o carro, que desaparece na esquina. Em seguida pega a mala escondida há dois dias, tranca a casa e sai andando pra nunca mais voltar (BONASSI, 2014, p. 127).

A narração, no presente, dá a ideia de repetição. No fim do conto, a mulher abandona a família. Em *Luxúria*, há uma cena similar, mas a mulher não vai embora, apenas se entrega à depressão quando está sozinha:

Na cozinha estão as mesmas três xícaras de ontem para lavar, secar e guardar e a mulher lava uma, depois enxuga e depois guarda, lava a segunda, depois enxuga e depois guarda e depois faz o mesmo com a terceira. Tudo isolado e individualmente, como se uma coisa pudesse contaminar a outra. Trata a louça que houver assim. Os pratos, os pires, as facas, cada colher de chá. Junta com as pontas das unhas as cascas de pão que sobraram na toalha da mesa e pode contar quantas delas tem a cada refeição: *são trinta e quatro, trinta e oito, no máximo*.

Joga o resultado no velho balde de lixo. Amassa os guardanapos de papel e joga também. Olha para o estado em que se encontra: *já se foi a manhã!*

[...]

Volta para dentro de casa. Prepara um prato do almoço. O arroz, por exemplo, e deita. Depois faz o outro. O feijão, que seja, e fica sentada na sala, olhando para o nada. Aí um bife, e só mais tarde, depois dos telejornais do meio-dia, é que ela prepara os legumes, por exemplo. Se a refeição tem vários pratos, ou etapas, esse procedimento pode levar muitas horas, inviabilizar o almoço. A mulher não diz a ninguém, porque acha que a mãe não deve mostrar fraquezas para a família, mas ela não tem vontade de comer sozinha. Come só um pouco. E lava a sua louça em seguida, como se fosse sair para trabalhar, mas deita, deita para descansar de tudo isso (BONASSI, 2015, pp. 55-56).

Como no exemplo acima, Bonassi parece ter se baseado em outro microconto para outra cena de *Luxúria*. Encontramos a seguinte passagem em *Qualquer coisa*:

Chego ao último galho. Vejo do céu meus amigos de classe num círculo boquiaberto. Venta gelado nos meus cabelos. Solto uma mão. De repente um barulho. Sei que vai acontecer. Solto a outra. Um instante depois estou caindo. Gravo cada ranhura do tronco enquanto despenco. Bato de peito. Mais de uma vez. Espero o ar voltar pra me erguer. Eles continuam boquiabertos. Há um segundo cotovelo perto do meu pulso. Não sinto dor. Não sinto nada. Só que devo me mandar. Ainda tenho uma aula, mas saio andando. Cruzo portão sem tchau. Só choro depois da esquina (BONASSI, 2014, p. 40).

Em *Luxúria*, a cena – que não tem relação direta com o enredo, apenas ilustra um comportamento de diferenciação comum entre os alunos daquela escola, isto é, serve para a construção do personagem abstrato – é narrada assim:

É o que pensa o menino, o aluno, o filho do nosso homem, assistindo ao espetáculo do rapaz alquebrado subir com extrema dificuldade pelo tronco da árvore do ponto de encontro, no centro do círculo de cimento, e, diante do interesse que despertaram anteriormente entre os amigos e apostadores os tiros disparados contra si mesmo, as queimaduras e a fratura exposta no mês passado, ele, o rapaz, demonstra de novo o que tinha lhe acontecido: no galho mais alto da ponta da árvore do ponto de encontro ele abre os braços como um pássaro e se deixa cair lá de cima sobre o braço dobrado, recém-retirado do gesso, e sobre o mesmo círculo de cimento do piso, quebrando ali mesmo o mesmo osso cúbito nos mesmos dois lugares, como da primeira vez (BONASSI, 2015, pp. 320-321).

Essa impressão de descontinuidade é acentuada por recursos como a enumeração, em que a notação narrativa é abandonada. Em *Luxúria*, por exemplo, lemos: “‘A’ de advogado; ‘b’ de homem-bomba; ‘c’ de curra” (BONASSI, 2015, p. 96); em *Subúrbio*: “descer a rua – esperar – subir no ônibus Mercedes Benz” (p. 29). Essas enumerações – listagens, rotinas¹⁶ – são paratáticas, isto é, frases, muitas vezes nominais, justapostas, sem subordinação e com raras conjunções coordenativas. As séries paratáticas não hierarquizam como as sintáticas. A única ordem é a sequencial, como em uma linha de produção.

16 Outro exemplo, agora de uma rotina de instruções, de *Qualquer coisa*: “Sorria!/ Deposite aqui. Aguarde. Ficha no caixa. Leve três. Aceitamos todos os tíquetes. [...] Não rasure. Pare. Não amasse. Bloqueado. Deseja salvar? Sorria! Você está sendo filmado” (BONASSI, 2014, p. 16).

A parataxe exige do leitor conhecimento prévio para que consiga transformar a listagem não sintática em períodos organizados sintaticamente, escolhendo quando deve pressupor um “depois” temporal ou um “por isso” causal. Em *Subúrbio*, por exemplo, em determinado momento surge o seguinte discurso indireto livre (em que não conseguimos diferenciar pensamento de fala): “Eu sempre perco chinelo. Filho não calhou. No Guia da Cidade tem muita rua com o mesmo nome, não tem?” (BONASSI, 2005, p. 28). Não sabemos a situação dessa enunciação. A rigor, portanto, são ditos, não falas; frases retiradas de um repertório, o qual, por sua vez, é baseado em lugares-comuns e estereótipos.

O leitor ambientado a esses lugares-comuns é capaz de supor situações de comunicação, transformando *ditos* do repertório em *falas* do personagem. Nessa cena de *Subúrbio*, podemos supor que primeiro ela – é a velha, esposa do protagonista, que fala – pensa ou explica a um interlocutor por que está sem chinelo ou com um chinelo novo; em seguida, a existência do interlocutor é mais provável, afinal é fácil imaginar uma pergunta que teria como resposta “Filho não calhou” (“Vocês não tiveram filho?”, ou “São só vocês dois?”); por fim, aqui há quase certeza da presença do interlocutor por causa do elemento fático (“não tem?”), e podemos imaginar um diálogo (alguém perdido naquele bairro, por exemplo).

A situação de todo enunciado tem uma natureza dupla, paradigmática e sintagmática. Existe o contexto situacional, a situação social em que ocorre, e o contexto verbal, a posição em relação a enunciados que o precedem e o seguem (FAIRCLOUGH, 2001, p. 72). Esse tipo de série paratática empregado por Bonassi elimina o contexto situacional e insere o enunciado em um contexto verbal aleatório. Cabe ao leitor, ao reconhecer a aleatoriedade, supor um contexto situacional e, a partir dele, reconstruir o contexto verbal. Como o contexto – tanto a situação quanto o contexto verbal – foi eliminado ou enfraquecido, resta o repertório do leitor para solucionar a ambiguidade desses enunciados. E esse enfraquecimento do contexto tem um significado: aquela situação é comum, é o comportamento esperado por pessoas dessa categoria, que trabalham em determinado emprego, vivem em determinado ambiente. São abstrações.

A supressão do contexto situacional fica ainda mais clara nas marcações de tempo e lugar. Expressões como “Nesse tempo dessa história”, “Na época disso tudo”, “Nessa ocasião” (BONASSI, 2005, pp. 35, 49 e 67,

respectivamente) se repetem exaustivamente. São marcas que não marcam nada, expressões temporais das quais se espera um referente anafórico ou catafórico, mas que assumem um papel de dêixis sem referente contextual, uma dêixis circular. Ou seja, embora sejam comportamentos determinados pelo lugar, pelo tempo e pela classe, não sabemos qual o referente dessa circunstância determinista. Em *Luxúria*, porém, esse ambiente tem um nome: *discurso*.

Luxúria, como já afirmamos, é mais coeso do que *Subúrbio*. Percebemos isso em seu registro, uma mistura entre vozes (verdadeiras e imaginadas, falas e pensamentos de personagens, citações do senso comum) e o discurso oficial.¹⁷ E esse discurso oficial contamina todas as demais vozes, sempre presente, como um lembrete de que existe um determinismo “discursivo”:¹⁸ o discurso dos aparelhos ideológicos (escola, mídia, religião) uniformiza a sociedade.¹⁹

Podemos comparar outra situação similar nos romances de Bonassi para identificar como no livro de 1994 ainda estamos em um nível mais simples de determinismo – o sistema sufocante e mecânico de trabalho –, enquanto no livro do 2015 há dois planos deterministas, que se refletem em dois planos discursivos. Em *Subúrbio*, há uma visita de uma pessoa, testemunha de Jeová, ao velho, situação que Bonassi vai explorar novamente em *Luxúria*. O velho “não sabia o que fazer: se respondia e comentava aquela pergunta; se dava boa-tarde” (BONASSI, 2005, p. 52). Ele não é capaz de resolver a ambiguidade dos enunciados do religioso, apesar dos contextos situacional e verbal. Mas o plano discursivo é o mesmo, do ponto de vista do narrador onisciente. Em *Luxúria*, além das vozes em conflito, há um conflito de planos: o plano enunciado e o plano reprimido, num uso interessante do fluxo de consciência. Não sabemos se as frases são ditas ou pensadas, murmuradas, mas elas são sempre corrigidas por um “O que disse?”:

Parado aí, caralho!
Sim, senhor, caralho!
O que disse?

17 Para uma leitura bem diferente da que adotamos para essa mistura de vozes, baseada no conceito de dialogismo de Bakhtin, ver Torresan e Costa (2011).

18 Outro romance que trabalha com um tipo de determinismo em que o ambiente é *discursivo* é *Reprodução*, de Bernardo Carvalho.

19 Faço aqui um uso genérico do termo althusseriano “aparelho ideológico de estado”, como complemento do “aparelho repressor de estado” para a “reprodução das relações de reprodução” (ALTHUSSER, 1985, p. 105).

Sim, meu caro senhor.
Ah, bom...
(BONASSI, 2015, p. 278).

Por serem sintomas dessa dupla repressão – a do ambiente e a do discurso –, as perversões em *Luxúria* (a violência, a automutilação, o consumismo e a inveja, o voyeurismo, o sadismo) não se restringem a dois personagens, como em *Subúrbio*, mas se espalham por todos os outros, cópias com poucas variações da família protagonista. No capítulo “Televisão”, por exemplo, o narrador descreve programas de televisão que exibiriam para os trabalhadores suas próprias vidas, num efeito de *mise en abyme* em que o entretenimento mediatizado se encontra com a vigilância securitizada:

Aos sábados, domingos e feriados, a programação se transfere para o interior das residências desses personagens reais, que são vistos reunidos com os seus parentes e amigos próximos em torno do almoço, [...] usando comprimidos analgésicos e reproduzindo de maneira idêntica o que acontece nesses dias, em tais lares, diante dos aparelhos de TV e dos monitores de computador, que permanecem ligados nesses atores-telespectadores (BONASSI, 2015, p. 28).

A partir desses exemplos, é possível identificar como Bonassi recorre a estilemas naturalistas. Seus personagens são reproduções sociais, produtos do meio, e, embora haja enredo, suas ações são descritas em quadros, e não narradas em cenas. A ruptura da hierarquia dos acontecimentos (algo que Lukács criticava no enredo naturalista oitocentista) é radicalizada nas séries paratáticas. Esses elementos convivem com uma intenção política e imediatista, um desejo de condensar, por meio da ficção, o sentido de um momento de nossa história recente. Mas tudo isso em um ambiente rarefeito como no hiper-realismo de David Hockney (pintor inglês que inspirou a capa da primeira edição de *Luxúria*) e lançando mão de uma linguagem que é buscada não no repertório do realismo, mas no do próprio meio – o discurso oficial. Ou melhor, uma linguagem que é o próprio meio: o discurso da propaganda, que censura qualquer desvio ou o transforma em consumo.

Além disso, na escolha do tema, os dois romances de Bonassi relacionam-se com uma tradição da literatura urbana brasileira, que

vem desde os anos 1970, de falar da brutalização das relações sociais.²⁰ E atualizam algumas das contradições dessa tradição. A primeira é a ambiguidade entre a denúncia da brutalização e o gozo com esta. Em *Luxúria*, Bonassi usa a mesma linguagem para descrever o trabalho do homem no torno e o sexo ruim do casal:

Em seguida, de propósito, o homem afrouxa o aperto do braço, deixando que o carro do torno retorne ao começo, mais uma vez. Para, observa, troca a ferramenta que tinha por uma de corte mais suave, de borda menos incisiva.

É só para alisar. Um carinho...

O ferramenteiro, num gesto de teatro, torna a ligar a máquina do tempo e avançar para dentro do aço, penetrando no caminho que havia deixado o primeiro corte, polindo as arestas, o fundo e os lados, dando o devido acabamento, tornando o rebaixo mais preciso (BONASSI, 2015, p. 39).

O seu homem se apresenta. A mulher usa as mãos para enfiar a cobra dura dele ainda mais para dentro dela. Como se fosse possível. O elástico da calcinha lhe aperta a perna e empurra a pica. Para os lados, para cima e para baixo. O homem enterra. Se empurra todo para o centro. Ele acha que ela gosta.

Continua!

E porque ele gosta que ela goste, repete a fórmula da gostosura: retira, resfria e remete, para em seguida bater em retirada; começar tudo de novo, mas sempre deixando a mulher com certa falta daquilo, no último momento... (BONASSI, 2015, p. 28).

Essas cenas, assim como aquelas de violência, como a do menino que se joga da árvore e do abuso sexual e do linchamento em *Subúrbio*, são algumas das mais bem-escritas dos livros de Bonassi. E é algo de que se acusa o naturalismo desde seu surgimento: escrever bem não apenas o medíocre, como no realismo flaubertiano, mas o execrável. No entanto, essa contradição se liga a outra, de que também já falamos.

O sistema, nos romances de Bonassi que analisamos, principalmente em *Luxúria*, é um sistema total. Isso significa que o sujeito não é mais sujeito, não se autodefine em nenhuma instância. E é curioso que o intelectual esteja ausente, ou seja, Bonassi não transforma o intelectual em puro efeito do ambiente: ele é salvo do determinismo. Os demais sujeitos

²⁰ A segunda edição de *Subúrbio*, de 2005, inclui uma resenha de Manoel da Costa Pinto (2005, p. 6), em que o crítico sugere que o romance “teve um efeito de choque no início dos anos 90: reconduziu para o centro da cena literária a periferia da grande metrópole, esse espaço amorfo (nem campo nem cidade)” e “atualiza a prosa urbana da década de 70”. Maurício Silva (2007, p. 101), que define a literatura de Bonassi como “realismo suburbano”, sugere que o autor renova o realismo porque “sua perspectiva inesperadamente subjetiva acusa uma espécie insólita de realismo antirrealista”.

– que a ficção política contemporânea deseja, se não salvar, ao menos “representar” – são figurados como pura passividade, pura reprodução dos padrões sociais, elementos de um pessimismo apocalíptico. Como na teoria social de Hardt e Negri, Bonassi consegue figurar as posições subjetivas do indivíduo submetido ao capitalismo financeiro, mas o mundo ficcional que constrói não tem salvação (o poder disruptivo e utópico da multidão está ausente).

É, no entanto, a terceira contradição que amarra as duas primeiras. *Luxúria* é uma denúncia do hiperconsumismo, que igualaria bem-estar com consumir, produto de um discurso oficial que vende uma utopia capitalista (a igualdade pelo consumo, num mundo em que a propriedade dos meios de produção foi substituída pelo mercado de capitais). Já que é descrito como bruto e passivo, não resta ao sujeito dos romances a possibilidade de transgressão derradeira. Desse modo, assim como em *Reprodução* o mediatizado nunca pode se transformar em ativista,²¹ em *Luxúria* o endividado nunca pode usar o sistema de crédito e consumo a seu favor – isto é, inexiste o outro lado das políticas de crédito do neodesenvolvimentismo, que seria o surgimento de uma nova classe consumidora autônoma.

A partir do que expusemos aqui, não seria equivocado afirmar que esses dois romances de Bonassi são críticas ao capitalismo contemporâneo. A estrutura dessas críticas é profundamente *naturalista*, isto é, parte da ideia de que existe um sistema tão coeso que determina até mesmo suas transgressões – o endividamento em *Luxúria*; a transgressão sexual em *Subúrbio*. Como, no entanto, não se acredita mais na referencialidade do realismo burguês, esse sistema existe apenas dentro do romance; está completo na economia da trama. Nesse sentido, a negação não se transforma dialeticamente no positivo, não surge das contradições do sistema o impulso democrático ou transgressor que o abala – como nos finais subversivos de *Naná* e, principalmente, de *Germinal*, de Emile Zola, para lembrar um autor naturalista. *Subúrbio* e *Luxúria* levam o naturalismo ao extremo e o transformam em uma distopia (um regime ficcional que fala do presente por meio da negação de seu futuro).

A distância de vinte e um anos entre *Luxúria* e *Subúrbio* nos diz muita coisa. *Subúrbio* é um romance do neoliberalismo e de um momento forte do sindicalismo; *Luxúria* é o romance do esgotamento

21 Ver nossa análise a respeito em Carvalho (2017).

do momento de conciliação (entre desenvolvimentismo e monetarismo, e entre inclusão social e incentivo ao capital privado) das últimas duas décadas. *Luxúria* é uma das figurações mais potentes das contradições do estágio contemporâneo do capitalismo brasileiro, e talvez essa figuração só tenha sido possível ao se adotar uma versão sem meios tons do naturalismo. É uma versão experimental da realidade brasileira, isto é, realiza uma espécie de suspensão fenomenológica: extraímos o pensável da experiência e o levamos às últimas consequências.

De certa forma, Bonassi, Negri e Hardt fracassam no mesmo ponto de seu projeto de explicar o presente. A teoria social, flertando com o manifesto programático, perde de vista a contradição dos movimentos de resistência que assumem o modo de produção que criticam. A literatura, ao construir um mundo ficcional tão coeso, elimina de sua imagem do presente a agência subjetiva que transforma esse presente.²² Enquanto a teoria social tenta municiar a resistência com uma positividade que pode parecer utópica, a ficção extrapola do mundo de referência histórico para um apocalipse de uma classe trabalhadora quando esta tenta qualquer passo em direção à autonomia. Ambas, porém, produzem figuras contemporâneas da subjetividade que reconhecemos, que iluminam de lugares diferentes o presente. Ou seja, elas falham como explicação total do presente, mas são eficazes *como ficção*.

Podemos concluir que, em *Luxúria* e *Subúrbio*, o ceticismo faz com que a relação entre literatura e sociedade – cuja análise é ditada pelo próprio romance ao abordar expressamente o presente – se baseie em um duplo movimento, condensado na suspensão fenomenológica: por um lado, torna abstratas formas de subjetivação do trabalhador no capitalismo contemporâneo; por outro, isola essas formas de outras formas de subjetivação que resistem à homogeneização: formas corais, desviantes, identitárias, territoriais, testemunhais. Perdem-se com isso inúmeras vozes que ingressaram no espaço público nos últimos anos; mas também se permite que vejamos, como uma força a nos impedir de desviar os olhos, uma figura que *reconhecemos*: uma subjetividade que só existe aos fragmentos, que só autotranscende suas funções sociais no apocalipse.

22 Karl Marx (2004, p. 128), citado – não sabemos se com ironia ou não – na epígrafe de *Luxúria*, não pensava assim: para ele a história era “um ato de gênese com consciência, é ato de gênese que se supra-sume”, por meio do qual o homem do presente vai além de suas condições conjunturais. (Algumas traduções vertem “*aufhebender*” para “autotranscende”, em vez de “supra-sume”).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Minima moralia*. Trad. Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2008[1951].
- ALTHURSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de estado*. 2. ed. Trad. Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- BONASSI, Fernando. *Passaporte*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- BONASSI, Fernando. *Subúrbio*. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005[1994].
- BONASSI, Fernando. *Qualquer coisa*. São Paulo: FTD, 2014.
- BONASSI, Fernando. *Luxúria*. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. Crônica marginal. In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore. *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014, pp. 25-38.
- CARVALHO, Bernardo. *Reprodução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CARVALHO, Lucas Bandeira de Melo. Literatura impura: realismo híbrido e a ficção contemporânea pós-autônoma. *Anais eletrônicos do XV Encontro ABRALIC*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017, pp. 3.960-3.971.
- EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 1998[1996].
- FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Trad. Izabel Magalhães et al. Brasília: Editora UnB, 2001[1992].
- GOBBI, Nelson; ARAGÃO, Helena. Cancelamento de “Caranguejo overdrive” é tema de protesto, e CCBB se manifesta sobre o caso. *O Globo*, 11 out. 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/cancelamento-de-caranguejo-overdrive-tema-de-protesto-ccbb-se-manifesta-sobre-caso-24012698>>. Acesso em: 28 nov. 2019.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2004[1991].
- KANTROWITZ, Mark. Why the Student Loan Crisis Is Even Worse Than People Think. *Time*, 11 jan. 2016. Disponível em: <<http://time.com/money/4168510/why-student-loan-crisis-is-worse-than-people-think/>>. Acesso em: 31 ago. 2017.
- LEVINE, Mark. Egypt: The Revolution that Shame Built. *Al Jazeera* [on-line], 25 jan. 2012. Disponível em: <<http://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2012/01/201212314173876544.html>>. Acesso em: 31 ago. 2017.

- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Trad. Jesus Raniei. São Paulo: Boitempo, 2004[1844].
- NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Trad. Sergio Flaksman. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2011[1955].
- NERI, Marcelo Côrtes (Coord.). *A nova classe média*. Rio de Janeiro: FGV/IBRE, CPS, 2008.
- NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. *Declaração – Isto não é um manifesto*. 2. ed. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: n-1 edições, 2016[2012].
- PINTO, Manoel da Costa. [Apresentação]. In: BONASSI, Fernando. *Subúrbio*. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005[1994], pp. 5-7.
- POCHMANN, Marcio. *Nova classe média?* São Paulo: Boitempo, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *O ódio à democracia*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2014[2005].
- RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012[2001].
- SANT'ANNA, André. *O paraíso é bem bacana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder *et al.* (Org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 236-259.
- SILVA, Maurício. Histórias de rua ou sexo & violência: o realismo suburbano de Fernando Bonassi. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 15, jan./jun. 2007, pp. 98-104.
- SOARES, Jussara. Bolsonaro diz que excludente de ilicitude em GLO impedirá protestos. *O Globo*, 25 nov. 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/bolsonaro-diz-que-excludente-de-ilicitude-em-glo-impedira-protestos-24100532>>. Acesso em: 28 nov. 2019.
- SÜSSEKIND, Flora. Tudo fala – comentário sobre o trabalho de Nuno Ramos. In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore. *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro, Revan, 2014, pp. 59-80.
- SÜSSEKIND, Flora. Objetos verbais não identificados. *O Globo*, 21 set. 2013. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekina-510390.html>>. Acesso em: 29 set. 2017.
- TONANI DO PATROCÍNIO. *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo: um olhar sobre o naturalismo. In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma. *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013, pp. 261-78.

TONANI DO PATROCÍNIO. Ferréz: ética e realismo. In: FARIA, Alexandre *et al.* *Modos da margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015, pp. 456-81.

TONANI DO PATROCÍNIO, Paulo Roberto. *Cidade de lobos: a representação de territórios marginais na obra de Rubens Figueiredo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

TORRESAN, Jorge Luís; COSTA, Murilo Jardelino da. Vozes e estilos no *Subúrbio de Bonassi*. *InterteXto*, Uberaba, v. 4, n. 2, jun./dez. 2011, pp. 13-34.

WORLD PRISON BRIEF. Disponível em: <<http://www.prisonstudies.org/>>. Acesso em: 31 ago. 2017.

Recebido: 28/11/2019

Aceito: 6/2/2020

Publicado: 16/6/2020