

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA
EM *UM CÉU DE ESTRELAS*,
DE FERNANDO BONASSI**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

GRAZIELA INÊS JACOBY

**Santa Maria, RS, Brasil
2015**

**A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA
EM *UM CÉU DE ESTRELAS*,
DE FERNANDO BONASSI**

Graziela Inês Jacoby

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Letras

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosani Úrsula Ketzer Umbach

**Santa Maria, RS, Brasil
2015**

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Jacoby, Graziela Inês

A representação da violência em Um céu de estrelas, de Fernando Bonassi / Graziela Inês Jacoby.-2015.
99 p.; 30cm

Orientadora: Rosani Úrsula Ketzer Umbach
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2015

1. Literatura Brasileira 2. Fernando Bonassi 3. Violência contra a mulher I. Umbach, Rosani Úrsula Ketzer II. Título.

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

**A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA
EM *UM CÉU DE ESTRELAS*,
DE FERNANDO BONASSI**

elaborada por
Graziela Inês Jacoby

Como requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA:



Rosani Ursula Ketzer Umbach, Dra. (UFSM)
(Presidente/Orientadora)



João Luis Pereira Ourique, Dr. (UFPEL)



Mara Lúcia Barbosa da Silva, Dra. (UFSM)

Santa Maria, 14 de dezembro de 2015.

*Dedico este trabalho aos meus pais,
Nelsi Inês e Ademir Jacoby,
que nunca mediram esforços para que
meus sonhos se concretizassem.*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, minha gratidão a Deus, pela realização deste trabalho.

Agradeço à Universidade Federal de Santa Maria e ao Programa de Pós-Graduação em Letras, pela oportunidade de crescimento pessoal e profissional.

Aos secretários do PPGL, pela presteza no atendimento, assim como aos demais técnico-administrativos e funcionários que trabalham nos bastidores da instituição.

À professora Rosani Umbach, pela carinhosa orientação e por compreender as minhas limitações.

À Banca Examinadora, pelas valiosas sugestões ao trabalho.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa Literatura e Autoritarismo, e, de forma especial, à Mara Lucia Barbosa e ao Deivis J. Garlet, a quem agradeço a leitura do projeto e as contribuições.

Aos colegas de trabalho do Departamento de História, especialmente ao Carlos Armani e ao Luis Farinatti, por autorizarem meu afastamento parcial, imprescindível para a realização do curso.

Aos bolsistas do departamento, Dionas Pompeu, Felipe Farret, Jian Santos e Andressa Duarte, pela dedicação ao trabalho e pela amizade de todos os dias.

Aos amigos do *cuore*, por compreender minha ausência e me apoiar nas horas mais difíceis.

À Ana Cláudia da Silva, sempre solícita ao meu desespero acadêmico.

Ao Samuel, aos meus familiares e aos meus companheiros de quatro patas, pelo amor incondicional que me sustém em todas as batalhas, meu mais verdadeiro obrigada!

*Uma literatura que se rale nos fatos e não
que rale neles. Nisso, a sua principal missão
– ser a estratificação da vida de um povo e
participar da melhoria e da modificação
desse povo. Corpo-a-corpo. A briga é essa.
Ou nenhuma.*

(João Antônio)

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA EM *UM CÉU DE ESTRELAS*, DE FERNANDO BONASSI

AUTOR: GRAZIELA INÊS JACOBY

ORIENTADORA: ROSANI ÚRSULA KETZER UMBACH

Local e Data da Defesa: Santa Maria, 14 de dezembro de 2015.

A narrativa brasileira contemporânea se caracteriza pela multiplicidade de estilos e temas. Há, entretanto, um elemento recorrente na prosa das últimas décadas: a representação da violência. Fernando Bonassi é um escritor contemporâneo e faz parte de uma geração de escritores que denunciam a violência através de um estilo brutalista. O presente estudo tem como objeto sua obra *Um céu de estrelas* (1991) e apresenta uma proposta de leitura com enfoque na representação da violência. Voltamos nossa atenção para a categoria “narrador”, buscando compreender como a escolha do tipo de narrador e do foco narrativo solidificou, no texto, a temática da violência. Este trabalho se justifica por refletir sobre algumas características da literatura contemporânea e por trazer à luz questões como a banalização da violência, uma vez que muitas situações que hoje são percebidas como violência pelas ciências sociais, a exemplo da violência contra a mulher, ainda são encaradas com naturalidade por grande parte da população.

Palavras-chave: Violência; Violência contra a mulher; Banalização; Foco Narrativo.

ABSTRACT

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

THE REPRESENTATION OF VIOLENCE IN *UM CÉU DE ESTRELAS*, BY FERNANDO BONASSI

AUTHOR: GRAZIELA INÊS JACOBY

ADVISOR: ROSANI ÚRSULA KETZER UMBACH

Date and Place of Defense: Santa Maria, December 14, 2015.

The Brazilian contemporary narrative is characterized by the multiplicity of styles and themes. There is, however, a recurring element in the prose of the last decades: the representation of violence. Fernando Bonassi is a contemporary writer and is part of a generation of writers that report violence through a brutalist style. The present study has as its object his book *Um céu de estrelas* (1991) and presents a reading proposal focusing on the representation of violence. We direct our attention to the "narrator" category, seeking to understand how the choice of type of narrator and of the narrative focus consolidates in the text the theme of violence. This study is justified for reflecting some characteristics of contemporary literature and for highlighting issues such as the trivialization of violence, for many situations that are today acknowledged as violence by social sciences, as violence against women, are still seen as natural by a great portion of the population.

Keywords: Violence; Violence against Women; Trivialization; Narrative Focus.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	09
1. REFLETINDO SOBRE A VIOLÊNCIA.....	13
1.1 A violência: notas de Odalia e Michaud	13
1.2 A violência contra a mulher.....	26
1.2.1 A dominação masculina: notas de Bourdieu e Beauvoir	28
1.2.2 Em briga de marido e mulher (já se mete a colher).....	35
1.3 Violência constitutiva: notas sobre o Brasil	41
2. UM PASSEIO PELA NARRATIVA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA	45
2.1 Do campo à cidade: a nova narrativa	45
2.2 Os caminhos da narrativa brasileira contemporânea	53
2.3 A representação da violência	59
3. <i>UM CÉU DE ESTRELAS</i> OU UM INFERNO TERRENO?.....	66
3.1 Fernando Bonassi: um escritor multimídia.....	66
3.2 Um céu de estrelas: organização narrativa.....	70
3.3 Narrador infiel: as marcas da focalização.....	76
3.4 O aliciamento do leitor.....	82
3.5 A dominação masculina e a violência contra a mulher	85
3.6 A banalização da violência	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS.....	95

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A motivação para este trabalho principiou da leitura do conto “15 cenas de descobrimento de Brasis”, de Fernando Bonassi, publicado na coletânea *Os cem melhores contos brasileiros do século*, organizada por Italo Moriconi (2001). O expressivo interesse pessoal por este conto motivou a leitura de outros textos de autoria de Fernando Bonassi, a fim de conhecer melhor sua obra.

Entre as leituras realizadas a partir daquele momento, o romance *Um céu de estrelas* (1991) destacou-se pela capacidade de impacto. A história apresentada no romance é a de um indivíduo que vai à casa da ex-noiva disposto a reconquistá-la. Ao ver o fracasso da missão, o homem acaba cometendo todo tipo de violência contra a mulher e seus familiares. A história impacta tanto pelo tema, quanto pela falta de seriedade com a qual o narrador relata o episódio. Enquanto o leitor acompanha as cenas de violência, o narrador busca cooptá-lo através de um discurso cômico, visando “diminuir” a gravidade dos atos praticados pelo protagonista.

Nesse sentido, é possível perceber um processo de banalização da violência contra a mulher orquestrada pelo discurso do narrador, assim como esse tipo de violência é banalizada na realidade, principalmente na cena doméstica. Logo, observamos uma crítica à violência e à sua banalização a partir da ironia presente ao longo da obra. Ironia à parte, o romance aborda um tema importante e atual, considerando-se os alarmantes números que envolvem a violência contra a mulher, principalmente em relações amorosas.

O contexto de produção da obra, final dos anos 1980 e início dos anos 1990, foi marcado por diversas discussões em torno dos direitos das mulheres e da luta contra a violência doméstica. Passadas mais de duas décadas da publicação de *Um céu de estrelas*, seu tema continua em pauta. É lamentável perceber que, em vinte anos de luta, o movimento de combate à violência contra a mulher ainda se faz necessário.

É mister ressaltar que em um estudo recente, Regina Dalcastagnè apontou a ausência desse tema na literatura nacional, indicando uma lacuna quanto à possibilidade de reflexão sobre essa temática a partir da literatura. A pesquisa “Mapeamento de personagens do romance brasileiro: anos 1970, anos 1990” foi

coordenada por Regina Dalcastagnè e desenvolvida na Universidade de Brasília, entre 2004 e 2006. A pesquisa incluiu “uma espécie de ‘recenseamento’ de autores(as) e personagens da literatura brasileira contemporânea” (DALCASTAGNÈ, 2010, p. 41). Entre os vários aspectos que envolvem a questão da mulher na literatura, enquanto autoras e personagens, a estudiosa ressalta: “Mas é outro tipo de ausência que chama atenção nos romances contemporâneos: aborto, problemas com fertilidade e violência doméstica são temas silenciados, inclusive pelas autoras” (DALCASTAGNÈ, 2010, p. 61). Considerando o processo de leitura como ferramenta de reflexão e conscientização, temas como a violência doméstica e a violência contra a mulher devem vir à baila tanto na produção literária quanto nas pesquisas acadêmicas de diversas áreas do conhecimento, instigando discussões que rompam com a cumplicidade do silêncio.

Em “O direito à literatura”, Antonio Candido (1995, p. 243) destaca que a literatura tem um importante papel na sociedade por ser um “instrumento poderoso de instrução e educação”, por expressar os “valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais” e por proporcionar a formação de um pensamento crítico, uma vez que ela “confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas”. Assim, a literatura propicia o desenvolvimento de uma “quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (CANDIDO, 1995, p. 249).

No ensaio “Crítica e Sociologia”, Candido (2010, p. 14) aborda a correlação entre a literatura e o contexto de produção e afirma que a fusão entre texto e contexto ocorre uma vez que aquilo que é externo (no caso o social) é relevante não apenas como causa, mas também como elemento constitutivo da narrativa, tornando-se, assim, interno, relativo à organização e estrutura do romance. Na esteira do pensamento de Candido, Jaime Ginzburg, em *Crítica em Tempos de Violência* (2012, p. 134), expõe que, ao compreender a literatura como produção constituída historicamente, pode-se considerar que “a enorme carga de violência que caracterizou a história brasileira tenha implicações nas obras literárias”.

Neste trabalho objetivamos analisar a obra *Um céu de estrelas*, no intuito de compreender como se dá a representação da violência nessa narrativa bonassiana. Buscamos reconhecer os recursos estruturais e estilísticos utilizados para representar a violência e sua banalização, considerando que, articulados, elementos

formais e temáticos solidificam a história. Parte-se da premissa de que a escolha pela onisciência focada somente na perspectiva masculina é um dos elementos estruturais mais importantes do texto, pois sugere o desejo de dominação da personagem masculina sobre a personagem feminina, principal causa da violência contra a mulher. Assim sendo, nossa pesquisa avançou nas reflexões acerca da violência enquanto tema de interesse das ciências sociais, dando especial atenção para as questões que envolvem a violência contra a mulher.

A fim de atingirmos o objetivo proposto, este trabalho divide-se em três partes, assim intituladas: *Refletindo sobre a violência*; *Um passeio pela narrativa contemporânea*; *Um céu de estrelas ou um inferno terreno?*. No primeiro capítulo, realizamos uma discussão sobre a violência baseando-nos substancialmente em estudos de Nilo Odalia e Yves Michaud. Essa abordagem ajudou-nos a compreender o fenômeno da violência, conhecer definições e elencar formas de violência presente na sociedade atual. Em um segundo momento, concentramo-nos nas contribuições de Simone de Beauvoir e Pierre Bourdieu sobre a origem da opressão masculina e nas abordagens sociológicas de Wânia Pasinato, Heleieth Saffioti e Cecília Santos sobre a violência contra a mulher. Ainda nessa etapa valemo-nos de estudos de Marilena Chauí, Jaime Ginzburg, José Segatto, Gilberto Velho e Rosani Umbach, para pautar a violência e o processo histórico brasileiro, visando compreender a “violência constitutiva” (GINZBURG, 1999).

O segundo capítulo contempla uma visão panorâmica da narrativa nacional a partir do decênio de 1930 até os anos 1990, através da qual buscamos compreender como as questões econômicas, políticas e sociais influenciaram na literatura contemporânea. Para tanto recorreremos ao suporte crítico de Antonio Candido, Beatriz Resende e Karl Schollhammer. Na sequência, refletimos sobre a presença da violência na literatura brasileira recente, apontando possíveis causas para a recorrência do tema. Nessa etapa, valemo-nos também de estudos de Alfredo Bosi, Jaime Ginzburg, Pedro Lyra e Tânia Pellegrini.

No capítulo final, apresentamos uma proposta de leitura do romance *Um céu de estrelas*. Primeiramente, recorreremos a um breve resgate biográfico do escritor Fernando Bonassi e de sua fortuna crítica a partir de textos de Nailton Matos, Maurício Silva e Luiz Ruffato. Na análise da obra, voltamos nossa atenção para a categoria “narrador”, buscando compreender como a escolha do tipo de narrador e de foco narrativo solidificou, no texto, a questão temática. Para tanto, abordamos a

questão da posição do narrador a partir da perspectiva de Theodor Adorno, recorreremos à Wolfgang Iser para compreender a interação entre texto e leitor, e revisitamos aspectos da teoria literária a partir de Mieke Bal, Jean Pouillon, e Yves Reuter.

1 REFLETINDO SOBRE A VIOLÊNCIA

*O movimento começou, o lixo fede nas calçadas.
Todo mundo circulando, as avenidas congestionadas.
O dia terminou, a violência continua.
Todo mundo provocando todo mundo nas ruas.
A violência está em todo lugar.
Não é por causa do álcool,
Nem é por causa das drogas.
A violência é nossa vizinha,
Não é só por culpa sua,
Nem é só por culpa minha.
Violência gera violência.
Violência doméstica, violência cotidiana,
São gemidos de dor, todo mundo se engana...
Você não tem o que fazer, saia pra rua,
Pra quebrar minha cabeça ou pra que quebrem a sua.
Violência gera violência.
Com os amigos que tenho não preciso inimigos.
Aí fora ninguém fala comigo.
Será que tudo está podre, será que todos estão vazios?
Não existe razão, nem existem motivos.
Não adianta suplicar porque ninguém responde,
Não adianta implorar, todo mundo se esconde.
É difícil acreditar que somos nós os culpados,
É mais fácil culpar deus ou então o diabo.*

*(Violência – Titãs;
Composição de Sérgio Britto e Charles Gavin)*

1.1 A violência: notas de Odalia e Michaud

Tão antiga quanto a humanidade, a violência está presente nas relações humanas de diferentes formas. Passando pelos registros bíblicos, como na morte de Abel por Caim, até os eventos identificados como violência na atualidade, como o *bullying*, podemos observar que a violência é um termo de múltiplos significados, sendo utilizado para nomear desde as formas mais cruéis de agressão física até as formas mais tênues que têm lugar no cotidiano da vida social, na família, nas instituições etc. Cada cultura e cada época consideram como violência diferentes formas de comportamento, exigindo ampla reflexão sobre as suas manifestações.

Nilo Odalia, em *O que é violência* (1983), afirma que atos violentos sempre estiveram presentes na sociedade. Por mais que recuemos no tempo, percebemos

que a violência está presente em suas várias faces. De acordo com o autor, nossos ancestrais, os *hominídeos*, só sobreviveram porque se utilizaram de artefatos para promover a sua defesa. A sobrevivência naquele mundo hostil somente foi possível por sua competência em produzir violência numa proporção ignorada pelos outros animais.

Ainda nessa ordem de reflexão, o autor observa que a tradição clássica greco-romana foi carregada de violência tanto quanto os impérios que a antecederam. Aristóteles, por exemplo, “não titubearia em justificar a escravidão como um instrumento necessário para que os verdadeiros cidadãos atenienses pudessem usufruir do ócio e do lazer [...]” (ODALIA, 1983, p. 18). Assim, Odalia lembra-nos de que o Brasil perpetuou pensamento semelhante por vários séculos:

[...] essa mesma distinção foi vivida entre nós, no Brasil colonial, e para que o índio pudesse ser considerado um ser humano houve a necessidade de uma bula papal [...]. E que os negros até 1888 foram considerados como coisas que podiam ser compradas, vendidas, trocadas, permutadas, gastas de acordo com a vontade soberana de seu senhor (ODALIA, 1983, p. 18).

Observamos, nesses casos, a presença da violência simbólica que se perpetua por séculos na cultura nacional.

De acordo com o filósofo, o maior e mais completo repositório documentado sobre violência está naquele que talvez seja o principal livro da cultura ocidental: a Bíblia Sagrada. Logo, Odalia (1983) sublinha que ela inicia com um ato de violência – a expulsão de Adão e Eva do paraíso – em decorrência de uma violência mais sutil, que é a do julgamento de uma infração fixada arbitrariamente (o homem e a mulher foram proibidos de comer o fruto da árvore proibida). Dessa forma, estabelecida a lei unilateralmente, já percebemos a existência de um subordinado e de um subordinador. O primeiro exemplo bíblico é instrutivo por mostrar que

[n]em sempre a violência se apresenta como um ato, como uma relação, como um fato, que possuam uma estrutura facilmente identificável. O contrário, talvez, fosse mais próximo da realidade. Ou seja, o ato violento se insinua, freqüentemente, como um ato natural, cuja essência passa despercebida. Perceber um ato como violência demanda do homem um esforço para superar sua aparência de ato rotineiro, natural, e como que inscrito na ordem das coisas (ODALIA, 1983, p. 22-23).

Para Odalia (1983), os atos de violência não carregam uma etiqueta de identificação. O mais óbvio dos atos violentos – tirar a vida de outrem – nem sempre

é encarado dessa forma, pois pode estar envolvido em sutilezas e mediações que levam a descaracterizá-lo como violência, a exemplo das guerras e da defesa da pátria. O autor explica que matar em defesa da honra em muitas sociedades, deixa de ser um ato de violência e transforma-se em ato normal – e moral – de preservação de valores julgados acima do respeito da vida humana. Assim, “[r]azões, costumes, tradições, leis explícitas ou implícitas, que encobrem certas práticas violentas normais na vida em sociedade, dificultam compreender de imediato seu caráter” (ODALIA, 1983, p. 23).

O teórico conclui essa reflexão explicando que, no exemplo bíblico, a violência não está na expulsão de Adão e Eva do paraíso – ato explícito –, que é apenas uma consequência, mas, principalmente, na definição de leis que diminuem o homem, sem que disso ele tome conhecimento – ato implícito. O exemplo bíblico é paradigma de uma situação que se perpetua na vida social do homem, em que a prática violenta só é parcialmente desvendada. E por não ser desvendada, ela é manipulada como prática de dominação entre desiguais. Dessa forma, Odalia destaca que o ato rotineiro da desigualdade social, que permite que alguns usufruam abundantemente aquilo que à maioria é negado, é uma violência. No entanto, hábitos, costumes e leis mascaram-na, e passamos a acreditar que essas diferenças são uma condição inerente às relações humanas. Esse comportamento institucionaliza a desigualdade e naturaliza-a; faz parecer natural o que é apenas um disfarce.

No ensaio “A fenomenologia da violência”, Ruth Gauer também aborda a naturalização e banalização da violência e sublinha que os ícones da violência massificada no século XX, como a bomba de Hiroshima, o Holocausto, a intolerância frente às minorias étnicas, a fome, a exploração generalizada do ser humano, resultou em um “estado geral de apatia, de tranquila ‘aceitação’, tanto nos que aplicam a violência, direta ou indiretamente, como naqueles que a sofrem diuturnamente” (GAUER, 1999, p. 14).

Como prática intrínseca às sociedades, a violência perpetua-se não só na realidade, mas também na literatura. Em vários estudos, Jaime Ginzburg dedica-se a pensar como violência e autoritarismo são abordados literariamente. Ao compreender “a literatura como produção constituída historicamente, e não como objeto fechado em si mesmo” (2012, p. 134), Ginzburg parte da hipótese de que “a

enorme carga de violência que caracteriza a história brasileira tenha implicações nas obras literárias” (2012, p. 134).

Em *Literatura, violência e melancolia* (2013), o estudioso afirma que a palavra violência é utilizada de diversas maneiras:

É comum falar em violência simbólica, ou violência psicológica, para fazer referência a situações de intimidação verbal ou humilhação grave em um ambiente público. O impacto da palavra também remete a vários campos de desumanização e hostilidade, como a generalização da miséria, exploração de crianças e a imposição da fome. Trata-se de uma palavra que é chamada para se falar frequentemente de situações difíceis de descrever, de extremo horror, de níveis de sofrimento que não deveriam existir (GINZBURG, 2013, p. 10).

Um céu de estrelas, objeto de análise deste trabalho, relata um sequestro “relâmpago”. O protagonista, abalado pelo fim do noivado e pela perda do emprego, vai à casa da ex-noiva disposto a reatar o relacionamento amoroso. Ao sentir-se rejeitado, o homem ameaça a mulher com uma arma, transformando-a em refém, juntamente com a mãe e o irmão:

O homem preferia os revólveres. Preferia os revólveres por uma razão muito simples: não te deixavam na mão.

[...]

Levou um Taurus, um Taurus 32. Foi o que ele tirou do paletó e apontou pra mulher (BONASSI, 1991, p. 79-80).

Ele não se recordava se a mulher já tinha visto a arma com atenção, mas ela disse:

- Você quer falar com isso na mão?

Ele rodou o punho no ar, demonstrando o revólver. Girou uma face e a outra, depois o cabo e a culatra. Disse:

- É por causa disso que a gente tá conversando.

Ela não se interessou, disse:

- Você tá perdendo a cabeça.

Do ponto de vista da mulher, mas só desse ponto de vista, era possível que ela tivesse razão; ele falou:

- Eu sei (BONASSI, 1991, p. 102).

Como ilustrado acima, o protagonista ameaça a mulher com a arma, pretendendo forçá-la a conversar e a reatar o relacionamento. Ele agride fisicamente a ex-sogra, aprisiona os familiares no banheiro e, sob a mira da arma, obriga a ex-noiva a ter relações sexuais com ele. Na sequência, a polícia cerca a casa e tenta fazer uma negociação de resgate. O protagonista, que não previra a chegada dos policiais, não possuía planos para a situação; porém, não se entrega à polícia, que

ameaça invadir a casa. Em um momento de distração, o sequestrador é baleado por um atirador da polícia e morre.

Apesar da sumária apresentação do enredo, podemos identificar diversas formas de violência representadas na obra, como a agressão física, o estupro e a violência psicológica praticada pelo protagonista, além do homicídio deste pela polícia. Essa primeira observação leva-nos a refletir sobre a violência urbana, a violência contra a mulher e os atos de violência cometidos pelo Estado, visando o controle e a ordem. Logo, percebemos a complexidade do fenômeno da violência e a necessidade de discutirmos, mesmo que em linhas gerais, essa questão.

O debate sobre uma questão tão ampla exige um recorte. Assim sendo, na tentativa de reconhecer melhor alguns elementos que envolvem o fenômeno da violência, dedicamos atenção ao livro do filósofo francês Yves Michaud, publicado em 1989 pela Editora Ática, sob o título *A violência*, o qual se tornou referência para diversos estudos sobre a questão.

Já nas primeiras leituras realizadas para este trabalho de pesquisa, observamos que não existe uma definição consensual ou incontestável para “violência”, visto que o termo envolve grande complexidade de fatos. De acordo com Michaud (1989, p. 08), os distintos sentidos da palavra dividem-se em duas orientações: “de um lado, o termo designa fatos e ações; de outro, designa uma maneira de ser da força, do sentimento ou de um elemento natural – violência de uma paixão ou da natureza”. Quanto à análise etimológica do termo, violência vem do latim *violentia*, cujo sentido está ligado à força e à braveza. A palavra *vis*, também do latim, significa “a força em ação, o recurso de um corpo para exercer sua força e, portanto, a potência, o valor, a força vital”. Já no grego, o termo *vis* corresponde a *is*, que significa

[...] força, vigor, potência, violência, emprego de força física, mas também quantidade, abundância, essência ou caráter essencial de uma coisa. Mais profundamente, a palavra *vis* significa a força em ação, o recurso de um corpo para exercer sua força e portanto a potência, o valor, a força vital. (MICHAUD, 1989, p. 08).

Prosseguindo essa reflexão, o autor destaca que no âmago da noção de violência há a ideia de uma força cujo exercício contra algo torna o caráter violento. Logo, a potência torna-se violência ao extrapolar uma medida ou perturbar uma ordem. A qualificação da violência depende de normas sociais que variam de acordo

com o âmbito em questão. Dessa forma, a violência é a transgressão a uma ordem normativa definida, sendo os limites acordados culturalmente. Assim, Michaud (1989) ressalta que certos tipos de violência são permitidos pela lei – no âmbito do esporte, da medicina ou na manutenção da ordem. Dentro dessas versões legalmente permitidas da violência, encontramos as várias formas de esporte de combate, como o boxe e as artes marciais, as agressões ao corpo humano praticadas pela medicina, como as cirurgias, e os atos violentos praticados pela polícia militar diariamente ao combater o tráfico de drogas, por exemplo.

Após revisar algumas definições do termo e apontar suas limitações e pressupostos, o teórico propõe uma definição, buscando abordar tanto os estados quanto os atos de violência:

Há violência quando, numa situação de interação, um ou vários atores agem de maneira direta ou indireta, maciça ou esparsa, causando danos a uma ou várias pessoas em graus variáveis, seja em sua integridade física, seja em sua integridade moral, em suas posses, ou em suas participações simbólicas e culturais (MICHAUD, 1989, p. 10-11).

Após esboçar essa definição, o autor explica que seu objetivo é dar conta de vários fatos. Primeiramente, considera-se o caráter de complexidade: quando há o envolvimento de múltiplos atores, como as máquinas administrativas, que diluem as responsabilidades e multiplicam os envolvidos. Em segundo lugar, considera-se a diferença entre as modalidades de produção da violência segundo os instrumentos: aquela cometida com as próprias mãos, um fuzilamento ou uma ordem de bombardeio. Em terceiro lugar, considera-se a temporalidade da violência: pode ser ministrada de uma vez, gradualmente ou até sensivelmente. A título de exemplo, Michaud (1989, p. 11) explana: pode-se “matar, deixar morrer de fome ou favorecer condições de subnutrição”. Para finalizar, consideram-se os diferentes danos: físicos, psíquicos, morais, aos bens ou aos laços simbólicos e culturais.

A definição apontada pelo filósofo francês – aceita, aliás, por vários pesquisadores – aborda tanto a violência contra o indivíduo, quanto as responsabilidades das instituições, como o Estado. Assim, o autor diferencia estados de violência dos atos de violência. Enquanto o primeiro perpassa praticamente toda e qualquer situação de dominação nas sociedades (guerras, fome etc.), o segundo vincula-se a fatos específicos, como um assassinato, uma agressão física ou uma coerção.

Na perspectiva de Michaud (1989), a violência está relacionada ao imprevisível e ao desregramento absoluto, isto é, ela envolve a ideia de transgressão e de caos. Este último termo, a propósito, aparece como o “queridinho” dos meios de comunicação, que o utilizam em inúmeras situações, sem observar, no entanto, a intensidade de cada circunstância. O teórico recorre à Hannah Arendt para referir a completa imprevisibilidade a partir do momento em que nos aproximamos do âmbito da violência. Logo, a questão da violência está ligada à transgressão e ao imprevisível, causando o medo e a insegurança.

O autor destaca que, ao se realizar uma pesquisa histórica e sociológica da violência, encontram-se algumas limitações. Primeiramente, faz-se necessário levar em consideração a diversidade das normas jurídicas e institucionais. Desse modo, numa sociedade como a da China antiga, em que a regulação demográfica incide no infanticídio, o assassinato dos recém-nascidos não era considerado um crime, sendo difícil avaliar sua amplitude. Além disso, a investigação fica na dependência dos registros e conservação dos dados que as sociedades têm. Assim, muitas pesquisas acabam esbarrando na falta de dados confiáveis e precisos. O terceiro entrave apontado pelo autor deve-se “ao fato de que a apreensão, o registro e a avaliação da violência nunca são neutros [...]. Os documentos sustentam as opiniões daqueles que detêm o poder” (MICHAUD, 1989, p. 17-18). Assim,

[o]s que fracassam ou os vencidos têm toda a chance de cair no esquecimento. Mais ainda as vítimas, porque não estão mais lá para testemunhar ou porque é perigoso falar delas, perdem o seu lugar na história. É o que ocorre com povos inteiros que desapareceram, com minorias destruídas ou assimiladas (os Astecas, os índios da América do Norte) [...]. Do mesmo modo, a multiplicação dos desaparecimentos nas ditaduras e nos países totalitários mostra que muitos compreendem que lá onde não há mais vítima não houve crime (Michaud, 1989, p. 18).

Aqui é imprescindível fazer referência ao caso do Brasil e da Ditadura Militar instaurada a partir de 1964, cuja gestão foi marcada por intensa opressão e violência contra muitos daqueles que se posicionavam contra o regime. O autoritarismo girava em torno da censura, perseguições, torturas, execuções etc. Muitos foram os mortos e desaparecidos políticos com a ditadura, mas muitas informações ainda não foram resgatadas. Com o desaparecimento dos corpos, desapareceram também os rastros da tortura e os registros das arbitrariedades praticadas. Passadas três décadas do

fim da ditadura, ainda são centenas de fatos incompletos, documentos perdidos, omitidos ou extraviados, que dificultam a reconstituição da História.

Ao abordar a tecnologia da violência contemporânea, Michaud (1989) afirma que ela mudou de fisionomia e de escala, visto que é produto de sociedades nas quais mudaram a administração de todos os aspectos da vida social, da tecnologia e dos meios de comunicação de massa. Nessa perspectiva, podemos fazer referência às mais expressivas formas de violência: as guerras e as tecnologias da destruição. As sociedades contemporâneas dispõem de uma tecnologia de morte aterrorizadora que não se limita ao arsenal nuclear. A indústria armamentista elabora seus produtos conforme as regras de *marketing*, disponibilizando uma diversidade de instrumentos capaz de atender a uma infinidade de situações, criando uma espécie de hipermercado da violência.

Somam-se à sofisticação da destruição a contaminação de determinadas técnicas não-militares e o potencial de controle de instrumentação das sociedades, como as técnicas de propaganda de condicionamento ou a lavagem cerebral:

Quando se deixa portanto de recorrer à violência aberta trocando-a por técnicas mais refinadas, nem por isso ela deixa de existir, mas sim, assume a fisionomia neutra e cinza da manipulação. A diferença então encontra-se apenas entre uma violência aberta e uma surda e dissimulada. É o tema do filme de Stanley Kubrick, *Laranja Mecânica*: entre a violência do delinquente Alex e a do tratamento antiviolência do prof. Brosky, é impossível fazer uma distinção. Entre um tipo de controle e outro, não vemos mais a diferença dos métodos, mas apenas a identidade dos objetivos (MICHAUD, 1989, p. 48).

Ao refletir sobre a relação entre mídia e violência, Michaud ressalta a proximidade entre elas e avalia negativamente essa ligação:

[...] num dia calmamente banal fica difícil fazer um jornal ou um noticiário de TV para anunciar que não aconteceu nada. A mídia precisa de acontecimentos e vive do sensacional. A violência, com a carga de ruptura que ela veicula, é por princípio um alimento privilegiado para a mídia, com vantagem para as violências espetaculares, sangrentas ou atrozés sobre as violências comuns, banais e instaladas (MICHAUD, 1989, p. 49).

Afirma o autor que a relação que o indivíduo possui com o mundo e com os acontecimentos passa tanto por sua experiência direta quanto por evidências indiretas. Por muito tempo, essas evidências indiretas eram transmitidas através do testemunho oral ou escrito. Atualmente, no entanto, a relação com o mundo passa

pelas imagens por meio da mídia, que mostra os fatos como se estivéssemos lá e ainda propõe uma fidelidade aos acontecimentos apresentados. Cumpre assinalar, no entanto, que

apesar do seu caráter de cópias verídicas – e talvez por causa disso mesmo – as imagens são enganosas; ainda que cada uma seja autêntica, podemos selecioná-las, montá-las, legendá-las, podemos enquadrá-las e reenquadrá-las, podemos sobretudo mostrá-las ou não mostrá-las de jeito nenhum. As imagens da violência não escapam dessas distorções (MICHAUD, 1989, p. 49).

De acordo com Michaud (1989), diante da importância que as imagens possuem na atualidade, a própria informação sobre a violência torna-se uma batalha: trata-se de controlar não só o conflito, mas também a forma como ele aparece. Uma das (piores) consequências da ação da mídia é contribuir para tornar a violência irreal, suavizando e banalizando suas imagens. Ela mostra a realidade como se estivesse encoberta por um “celofane”. As imagens do local de um atentado, por exemplo, dão somente “uma pálida ideia da náusea provocada por restos humanos despedaçados e pelo sangue em poças ou salpicado na parede” (MICHAUD, 1989, p. 51). Apesar dos estudos que reconhecem a relação entre observação da violência e agressão não serem muito significativos, não há dúvida que o excesso de imagens da violência colabora para torná-la menos terrível, até mesmo banal.

Odalía (1983) alinha-se ao filósofo francês, ressaltando que a educação é um instrumento privilegiado de dominação, não sendo, no entanto, o único e nem o mais eficaz. Atualmente a opinião pública é direcionada por meios de comunicação que selecionam o que se pode ver, ler e ouvir. Dentro desse conjunto, o meio que mais se destaca é a televisão, que cria intimidade, fascina e rapidamente adquire a confiança do telespectador. O domínio sobre seus desejos parece que está “no fato mágico de diluir realidades e fantasias, amalgamando-as num consumismo puramente passivo, de imagens e ideias” (ODALIA, 1983, p. 58). Assim, da mesma forma que a televisão – e seus patrocinadores – decide o que deve ser consumido, decide como os indivíduos devem agir e o que devem pensar. Logo, Odalía (1983, p. 58,60) é contundente quando afirma: “na realidade, a televisão [...] tenta nos imbecilizar, fazendo crer que o que põe na nossa frente é a verdade”.

Em *Um céu de estrelas* há a ilustração satirizada dessa relação entre mídia e violência e uma forte crítica à forma simplista pela qual os noticiários televisivos abordam questões extremamente complexas como a violência. Como sublinhado anteriormente, o protagonista mantém três pessoas em cárcere privado. Durante a negociação com a polícia, uma emissora de TV inicia a cobertura do sequestro de forma extremamente sensacionalista. Dentro da casa, sequestrador e refém assistem pela televisão a cobertura do caso:

O homem deitou-se ao lado dela. Os dois ficaram observando o carro de reportagem estacionado um pouco antes da casa e atrás de um par de viaturas. Um homem segurava uma fonte de luz na ponta de um cano de metal mantendo-a bem alta, outro homem tinha uma câmera nos ombros; ambos apontados para o tenente que correspondia ao vulto, conversando com uma repórter de microfone estirado. O homem e a mulher tiveram a mesma ideia ao mesmo tempo:

- Televisão!

O homem pegou a televisão e colocou-a sob a mesa da cozinha [...]. Ligou-a: **fantasmas, chuviscos, monstros japoneses, chuviscos, videocliques, chuviscos, telejornal, comercial de maionese, comercial de massa de tomate...** Voltou o seletor ao telejornal a tempo de verem o final do depoimento do tenente do vulto.

- ... estamos acostumados a situações de tensão e desespero.

A repórter, aproximando-se com o microfone:

- Mas o que o senhor acha que vai acontecer? Quais são os desdobramentos possíveis?

- Bem, todos tememos pela vida dos reféns...

- Quantos reféns estão lá com o maníaco?

O homem virou-se para a mulher:

- Acho que esse sou eu...

[...]

A repórter tocou no ombro do tenente do vulto e todo mundo percebeu que era para que ele ficasse mais para o centro da imagem, para fazer uma fotografia bonita [...] (BONASSI, 1991, p. 180-181).

Nesse excerto podemos observar que a transmissão da reportagem ao vivo é acompanhada dentro da casa pelo sequestrador e pela refém, que se tornam expectadores do próprio protagonismo. Enclausurados, a TV passa a ser o principal contato com o ambiente externo e com o que o público assiste. O sequestrador, condutor da ação, torna-se responsável pelo “espetáculo” acompanhado por milhares de pessoas.

Primeiramente, destacou-se no texto o momento em que o protagonista/sequestrador gira o seletor de canais à procura da transmissão da respectiva emissora. O narrador lista o conteúdo de diversos canais, de forma que desenhos, comerciais de produtos alimentícios e até mesmo canais sem transmissão são colocados ao lado do telejornal, paralelamente, na mesma esteira

de relevância, causando um efeito cômico. Enquanto o protagonista assistia à reportagem, ironiza a repórter ao ser chamado de maníaco (Acho que esse sou eu...), demonstrando a falta de seriedade com que acompanhava a reportagem. Na sequência, o narrador chama a atenção para a entrevista do tenente sobre os desdobramentos do sequestro e satiriza a preocupação da repórter com a posição do tenente na filmagem através do seguinte comentário: “para fazer uma fotografia bonita”. Ao longo dessa entrevista podemos observar que a repórter está mais preocupada com a composição da cena do que com o conteúdo da reportagem.

Dando sequência à sua abordagem sobre a violência, Michaud (1989) aponta que, repetidas vezes, ela recebe uma espécie de valorização, e exemplifica: muitos gângsteres recebem a fama de serem hábeis homens de negócio; terroristas tornam-se interlocutores políticos e primeiros-ministros; soldados de guerra tornam-se heróis; e muitos ditadores são vistos como “pais” do povo. Ou seja, a violência normaliza-se e banaliza-se. Aqui é válido observar o caso particular do Brasil, em que muitos moradores de comunidades dominadas pelo tráfico de drogas valorizam a milícia local em virtude de uma suposta “proteção” da comunidade. Assim, em regiões esquecidas pelos políticos e governantes, popularizam-se os chefes do tráfico como solução aceitável.

Prosseguindo com a reflexão histórica, Michaud (1989) explica que a maioria das considerações sobre a violência na atualidade concentra-se na criminalidade, cujo aumento quer denunciar. A criminalidade urbana – que a mídia costuma apresentar de forma sensacionalista e irresponsável – está, segundo o filósofo, ligada à brutalidade da vida e à pobreza, assim como à marginalização dos grupos desarraigados pelas transformações agrárias¹, pelas catástrofes naturais e epidemias. De acordo com ele,

[o] fato de a opinião pública preocupar-se com uma crescente insegurança não tem entretanto nada a ver com o volume da criminalidade, mas sim com as normas a partir das quais são concebidos os fenômenos criminosos [...]. Sobre o pano de fundo de uma segurança crescente – e invasora – os

¹ No Brasil, o êxodo rural intensificou-se a partir da década de 1960, impulsionado pelo desenvolvimento industrial ocorrido nas grandes cidades, atraindo a população agrária em busca de emprego. Em cinquenta anos “o Brasil deixou de ser um país rural para se tornar um país que, apesar de sua extensão, concentra quase 80% da população em áreas urbanas e nas grandes cidades” (HOLANDA *apud* SCHOLLHAMMER, 2009, p. 22). Esse conturbado desenvolvimento demográfico do país reflete-se no crescimento desordenado das periferias das cidades, na criminalidade crescente em virtude da ausência de condições básicas de sobrevivência (emprego, moradia, saúde e educação) e da neurose do consumo capitalista predatório.

comportamentos criminosos são percebidos com uma ansiedade desproporcional em relação ao seu volume real (MICHAUD, 1989, p. 33).

De acordo com o filósofo, na maioria dos países desenvolvidos, a insegurança é um fenômeno urbano. Segundo ele, a violência citadina dá-se em regiões mais pobres onde os próprios indivíduos receberam uma educação violenta de pais agressivos. Neste caso, a presença de armas e o alcoolismo são determinantes. Portanto,

[n]a medida em que a socialização para a violência numa família violenta e os valores machistas são fatores importantes de agressão, é indispensável uma política de educação e de auxílio à infância (em particular para as crianças espancadas e vítimas de sevícias por parte dos pais). Ao nível das situações concretas, as crises do ambiente familiar – sobretudo entre cônjuges – devem receber um tratamento específico por parte das autoridades e das forças policiais (MICHAUD, 1989, p. 63).

Por outro lado, incumbida de controlar a violência, a polícia utiliza-se, muitas vezes, de práticas em desacordo com as regras prescritas pelas autoridades competentes. Para Michaud (1989, p. 43), “seria ingênuo tratar esse hiato como se não existisse”. Visando o controle da agressividade desses profissionais, o autor sugere o aprimoramento da formação psicológica, a constituição de equipes mistas – de sexo e etnias diferentes –, entre outros.

Com reflexão afim à de Michaud, Ginzburg (2013) sublinha que há lugar institucionalmente legítimo para a violência: sendo militar, o agressor está legitimado a destruir o inimigo; sendo polícia, o agressor pode destruir o bandido. Assim como destacado por Michaud, certos tipos de violência são permitidos pela lei, como os atos violentos praticados pelo Estado na manutenção da ordem. Essas situações, assim como os esportes de luta, são socialmente legítimas e, mesmo sendo agressivas, tendem a ser trivializadas, como se fossem naturais; como se não fossem “construções históricas, carregadas de particularizações conotativas e condicionada por interesses específicos; como se não fosse possível constituir modelos de sociedade sem essas construções” (GINZBURG, 2013, p. 83).

Assim, o crítico propõe

[o] exame da atribuição de um papel de responsabilidade do Estado em monopolizar violência legítima, com recursos distribuídos junto ao exército e à polícia, em contraste com o mundo criminal, que configura a ameaça à sociedade com a violência ilegítima. Essa articulação propõe que o problema para a sociedade não seria existência de conflitos, mas apenas

um de seus lados, aquele lado que é considerado fora da lei. Isso tende a apagar a imagem do Estado como agente de violência ele próprio (GINZBURG, 2013, p. 84).

Esse apagamento, segundo o crítico, é importante em relação à política da memória. A violência a serviço do Estado no Brasil, por exemplo, foi um importante mecanismo de sustentação do governo durante a Ditadura Militar. Nesse sentido, é importante “desfazer o estereótipo maniqueísta de um Estado pacífico contra uma desordem criminal [...]” (GINZBURG, 2013, p. 84).

Convém lembrar que em *Um céu de estrelas* temos um exemplo de violência legalizada na ação policial; o fim do sequestro dá-se com o homicídio do sequestrador por um atirador da polícia:

Foi quando ele ouviu mais vidros se partindo e algo bateu na sua cabeça feito uma pedrada quente. Ele caiu com violência, sentindo como se houvessem puxado os seus tornozelos para trás. Bateu o rosto no chão. Procurou a mulher, perguntou:
 - De onde vem tanto sangue?
 O homem pensou que podiam ser os dentes, pensou em marcar uma hora no dentista, na barba por fazer, no calor insalubre, na mulher no escuro e sua visão foi sumindo, sumindo, sumindo... (BONASSI, 1991, p. 194-195).

Sem entrar na discussão sobre a necessidade desse desfecho, esse excerto ilustra a discussão proposta por Ginzburg e leva-nos a refletir sobre a violência exercida pelo Estado diariamente, que busca mostrar, a partir de certa perspectiva, que a sociedade está protegida.

Observamos, a partir da discussão empreendida até o momento, que, além da violência física, forma mais expressiva, atos de violência podem ser percebidos em vários aspectos da vida e manifestam-se cotidianamente como violência econômica (desigualdade social, trabalho infantil etc.), política (guerras, totalitarismo, Ditadura Militar etc.), ideológica (manipulação da opinião pública, propagandas discriminatórias etc.), religiosa (proibição de outras crenças, perseguições religiosas etc.), familiar (contra mulheres, idosos e crianças, punições e castigos corporais etc.), racial (discriminação, perseguições etc.), entre outras. Porém, muitas dessas formas de violência são exercidas de forma dissimulada, por isso dificilmente são reconhecidas como tais, a exemplo da violência contra a mulher.

1.2 A violência contra a mulher

A violência contra a mulher cruza os tempos e as fronteiras, atingindo de maneira semelhante países cultural e geograficamente distintos. Porém, apesar de ser um fenômeno antigo, ele só se tornou um problema social recentemente, com o avanço dos movimentos feministas. Em *Um céu de estrelas* os atos de violência do protagonista são motivados pelo término do noivado, ilustrando casos reais, em que homens agredem as parceiras ao serem rejeitados.

Diversas pesquisas apontam altos índices no que se refere à violência envolvendo mulheres. Podemos observar, entretanto, que, na maioria das situações, são os homens os agressores e as mulheres, as vítimas. Pesquisas recentes apontam que aproximadamente uma em cada cinco brasileiras já sofreu algum tipo de violência doméstica ou familiar², mas todas enfrentam diariamente a ameaça de violência, seja direta ou indiretamente.

Na literatura brasileira, conforme observou Carlos Gomes (2013), há inúmeras obras que registram a violência contra a mulher desde as formas mais sutis da violência simbólica, incorporadas ao cotidiano, até a violência física propriamente dita, como o assassinato. A violência sutil está presente, por exemplo, em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, nas atitudes vingativas de Bentinho, que desconfia da fidelidade da mulher. A obra expõe a violência doméstica ao excluir o ponto de vista feminino sobre a suspeita de adultério. De autoria de Lygia Fagundes Telles, o conto “Venha ver o pôr do sol” traz o homicídio de uma jovem em virtude do término do relacionamento. O ex-namorado convida a amada para um passeio e utiliza o cemitério como palco para um macabro assassinato. Em “A moça tecelã”, de Marina Colasanti, a mulher é mantida em cárcere privado pelo marido em regime de trabalho escravo. Entretanto, diferente do conto anterior, a mulher consegue libertar-se do marido após desfazer o desenho que o criara.

Considerando o processo de leitura como ferramenta de reflexão e conscientização, valorizam-se obras e debates sobre temas como a violência doméstica e violência contra a mulher na produção literária, instigando discussões que rompam com a cumplicidade do silêncio. Esses debates são fundamentais para

² <http://www12.senado.gov.br/noticias/arquivos/2015/08/10/violencia-domestica-e-familiar-contra-a-mulher>

o questionamento da opressão masculina e das diversas formas de violência que a mulher ainda sofre na atualidade. Em “O direito à literatura”, Antonio Candido (1995, p. 243) destaca que a literatura tem um importante papel na sociedade por ser um “instrumento poderoso de instrução e educação”, por expressar os “valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais” e por proporcionar a formação de um pensamento crítico, uma vez que ela “confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas”. Assim, o processo de leitura pode ser um instrumento de conscientização e libertação de construções culturais que perpetuam determinadas práticas.

Conforme apontam diversos estudos, a violência contra a mulher está ligada intimamente com as desigualdades de gênero existentes nas relações sociais. Tendo em vista a análise da representação da violência contra a mulher, faz-se necessário, primeiramente, refletir sobre a origem da diferença simbólica entre os sexos e, portanto, da dominação masculina, resultado de uma ideologia que atravessa gerações e fronteiras. Homens e mulheres não são diferentes porquanto são valorizadas positivamente suas singularidades, mas porque, sendo o macho o “ser” primeiro, principal e absoluto, coube à mulher adaptar-se ao que lhe foi concedido: ser o segundo, o adjacente e o Outro. A diferença biológica entre o corpo feminino e o masculino, antes de ser o agente da superioridade de um sexo sobre outro, foi (e ainda é) utilizada como pretexto, como justificativa para uma diferenciação culturalmente imposta.

Para iniciar a discussão acerca da violência contra a mulher, valemo-nos das obras *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir e *A dominação masculina*, de Pierre Bourdieu. Ambos os estudos se caracterizam por identificar as origens da dominação de um sexo sobre o outro. Enquanto a primeira foi uma importante obra do feminismo e apresenta, à luz da moral existencialista, as origens da relação assimétrica entre homem e mulher e revela novos caminhos para a condição feminina, a segunda, por sua vez, inova ao apresentar o conceito de violência simbólica, compartilhada de forma inconsciente por homens e mulheres, através da qual se perpetua a dominação masculina.

Paralelamente, avançamos nas reflexões acerca da violência contra a mulher enquanto tema de interesse das ciências sociais, pois se compreende que há um processo de banalização desse tipo de violência, assim como se reconhece que

muitas formas de violência são exercidas de maneira encoberta, por isso dificilmente são identificadas como tais, a exemplo da violência psicológica, retratada no romance *Um céu de estrelas*. Assim, encontramos apoio em abordagens sociológicas que abordam esse tipo de crime, propostas por Cecília Santos, Wânia Pasinato e Heleieth Saffioti.

1.2.1 A dominação masculina: notas de Bourdieu e Beauvoir

De acordo com Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo – fatos e mitos*, a categoria do “Outro” é tão antiga quanto a própria consciência. Mesmo nas mais primitivas sociedades, encontrar-se-iam o Um e o Outro: “para os habitantes de uma aldeia, todas as pessoas que não pertencem ao mesmo lugarejo são ‘outros’ e suspeitos” (BEAUVOIR, 1970, p. 11). Assim, é a partir da dualidade Um e Outro que a diferença entre os sexos ideologicamente imposta começa a ser explicada. Culturalmente, o casal é uma unidade cujas metades acham-se ligadas. A mulher, no entanto, é o Outro dentro de uma totalidade cujas duas partes são necessárias uma à outra. Da mesma forma, Pierre Bourdieu (2012) afirma que, ao usarmos o homem como medida, a mulher passa a ser seu inverso, seu oposto. Se o homem é o Sujeito, ela, logo, é o Outro. Nesse contexto, a mulher sempre foi escrava ou vassala do homem; eles nunca partilharam o mundo em igualdade de condições. Mesmo quando os direitos das mulheres são abstratamente reconhecidos, “um longo hábito impede que encontrem nos costumes sua expressão concreta” (BEAUVOIR, 1970, p. 14). Economicamente, homens e mulheres compõem duas classes: “em igualdade de condições, os primeiros têm situações mais vantajosas, salários mais altos³, maiores possibilidades de êxito [...]. Ocupam na indústria, na política etc., maior número de lugares e os postos mais importantes” (BEAUVOIR, 1970, p. 14-15).

Nesse prisma, o estudo de Beauvoir discute os pontos de vista da biologia, da psicanálise e do materialismo histórico acerca da mulher e objetiva não só mostrar

³ A título de ilustração, cabe apontar o filme *Made In Dagenham* (Reino Unido/2010), que retrata as inquietações apresentadas por Beauvoir. Ele é baseado em uma história real e tem como foco a greve ocorrida na fábrica de automóveis da Ford em Dagenham, em 1968, protagonizada por mulheres operárias que lutaram por igualdade salarial e protestaram contra a discriminação sexual.

que a mulher foi definida como o Outro, mas também depreender quais foram as consequências para as mulheres da adoção do ponto de vista masculino. Assim, Beauvoir propõe descrever do ponto de vista das mulheres o mundo que lhes é proposto. De acordo com a autora, as religiões, forjadas pelos homens, refletem o desejo de domínio sobre o Outro: “buscaram argumentos nas lendas de Eva, de Pandora, puseram a filosofia e a teologia a serviço de seus desígnios [...]” (BEAUVOIR, 1970, p. 16). Todos os mitos da criação revelam a convicção preciosa do macho, a exemplo do Gênese, que se perpetuou na civilização ocidental através do cristianismo. Segundo essa lenda,

Eva não foi criada ao mesmo tempo que o homem [...], ela foi tirada do flanco do primeiro macho. Seu nascimento não foi autônomo [...]: destinou-a ao homem. Foi para salvar Adão da solidão que ele lha deu, ela tem no esposo sua origem e seu fim; ela é seu complemento no modo do inessencial. E assim ela surge como uma presa privilegiada. É a natureza elevada à transparência da consciência, uma consciência naturalmente submissa (BEAUVOIR, 1970, p. 181).

Outro ponto destacado por Beauvoir refere-se à sexualidade feminina, excessivamente marcada por mitos e tabus. A origem da carga negativa imposta à mulher é observada no discurso do Gênese, segundo o qual Eva teria sido criada a partir de uma costela de Adão. Ou seja, “[a] humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele” (BEAUVOIR, 1970, p. 10). Em reflexão afim, Bourdieu (2012, p. 23) afirma que a definição social dos órgãos sexuais, além de ser um simples registro de propriedades naturais, é um produto de uma construção efetuada através da acentuação de certas diferenças. A representação da vagina na Idade Média, por exemplo, consistia em um falo invertido, impondo o princípio masculino como medida de todas as coisas. Nessa construção, o corpo feminino sofreria de uma ausência – a ausência do falo –, tornando-a consideravelmente inferior em um mundo falocêntrico.⁴

Sobre a incorporação social da dominação masculina, Bourdieu (2012) afirma que a definição social do corpo, em especial dos órgãos sexuais, é produto de um trabalho social de construção. Não é o falo – ou a falta dele – que é fundamento da visão de mundo androcêntrica, mas é a visão de mundo que institui o falo como

⁴ Segundo Bourdieu (2012, p. 32), sob o ponto de vista que liga a sexualidade ao poder, para o homem a pior humilhação consiste em ser transformado em mulher (ou visto como uma). Esse princípio é internalizado rapidamente pelas crianças, que constantemente utilizam apelidos como “mulherzinha” ou “menininha” para ofender algum colega do sexo masculino.

símbolo da virilidade, que institui a diferença dos corpos biológicos em fundamentos objetivos da diferença entre os sexos. Nesse sentido, a força da dominação masculina vem do acúmulo de duas operações: “ela legitima uma relação de dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria uma construção social naturalizada” (BOURDIEU, 2012, p. 32-33).

Ainda quanto à sexualidade feminina, Beauvoir observa que a hesitação do macho entre o medo e o desejo reflete-se de maneira impressionante nos mitos da virgindade: “[m]otivos racionais desempenham certamente um papel no dever de virtude imposto à jovem; tal como a castidade da esposa, a inocência da noiva é necessária para que o pai não corra o risco de legar seus bens a um filho estranho” (BEAUVOIR, 1970, p. 196).

Nessa perspectiva, a Igreja traduz e serve a “uma civilização patriarcal na qual é conveniente que a mulher permaneça anexada ao homem. É fazendo-se escrava dócil que ela se torna também uma santa abençoada” (BEAUVOIR, 1970, p. 214). Ergue-se, assim, a imagem perfeita da mulher propícia aos homens: a figura da Virgem Maria, imagem invertida de Eva. Dessa forma, se Maria se recusa a ser esposa carnalmente possuída é para exaltar mais puramente seu papel de Mãe. Desde que foi escravizada como tal, é primeiramente como mãe que a mulher será querida e respeitada. Contudo, das duas faces da maternidade, o homem não quer conhecer senão a sorridente e disponível. Privada de suas armas mágicas de sedução pelos ritos nupciais, econômica e socialmente subordinada ao marido, a boa esposa é para o homem o tesouro mais precioso. Estando anexada a ele, participa da mesma essência, usa seu nome, tem os mesmos deuses e está sob sua responsabilidade.

O sociólogo francês Pierre Bourdieu, em *A dominação masculina*, inicia seu estudo destacando que sempre lhe causou espanto ver o respeito a “uma ordem estabelecida, com suas relações de dominação, seus direitos e suas impunidades, seus privilégios e suas injustiças”. Surpreende-lhe que “condições de existência das mais intoleráveis possam permanentemente ser vistas como aceitáveis ou até mesmo como naturais” (2012, p. 08). Para ele, importa demonstrar os processos responsáveis por transformar a história em natureza, o “arbitrário cultural em *natural*” (BOURDIEU, 2012, p. 08).

Na visão de Bourdieu, a dominação masculina na estrutura familiar é ofuscada por uma espécie de magia. A subordinação da mulher aparece ora em

forma de medo e insegurança, ora em forma de respeito e paixão. Esta última está bastante naturalizada na sociedade, como se fosse “normal”. Na maioria das vezes, a violência está encoberta por uma aparente “suavidade”, conforme propõe o autor:

sempre vi na dominação masculina e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência [...] (da) submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias [...] simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento, ou, em última instância, do sentimento (BOURDIEU, 2012, p. 07).

Segundo o sociólogo, faz-se indispensável quebrar a relação de enganosa familiaridade que nos liga à nossa própria tradição. Assim, as aparências biológicas e os efeitos que um trabalho de socialização do biológico e de biologização do social produziu combinam-se para inverter a relação entre causas e os efeitos e demonstram uma construção social naturalizada.

Bourdieu (2012, p. 09) sublinha que a força da ordem masculina evidencia-se “no fato de que ela dispensa justificção; a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se anunciar em discursos que visem legitimá-la”. Na mesma esteira de reflexão, Beauvoir assinala que “[u]m homem não teria a ideia de escrever um livro sobre a situação singular que ocupam os machos na humanidade”, assim como “[u]m homem não começa nunca por se apresentar como um indivíduo de determinado sexo: que seja homem é natural” (BEAUVOIR, 1970, p. 09).

De acordo com Bourdieu, separadas dos homens por um coeficiente simbólico negativo, as mulheres têm em comum o fato de, indiferentemente de sua posição no espaço social, sofrerem pelo estigma que afeta tudo que elas fazem. Elas estão, no entanto, separadas umas das outras por diferenças econômicas e culturais que afetam, também, “sua maneira objetiva e subjetiva de sentir e vivenciar a dominação masculina – sem com isso anular tudo que está ligado à diminuição do capital simbólico trazido pela feminilidade” (BOURDIEU, 2012, p. 112).

Unidas pela inferioridade a que foram subjugadas, as mulheres sofrem pelo seu estigma independente do meio de atuação – no trabalho de casa ou fora dela. Uma operária, por exemplo, buscará na solidariedade das companheiras um conforto “contra as provocações ligadas ao trabalho em um meio masculino, como o assédio sexual ou, simplesmente, a degradação da própria imagem e da autoestima

infringidas pela feiura e sujeira impostas pelas condições de trabalho” (BOURDIEU, 2012, p. 111-112).⁵ Enquanto isso, o trabalho doméstico, destinado às mulheres – e, em regra, somente a elas – passa despercebido na maior parte das vezes, sendo até mesmo malvisto. O fato de o trabalho doméstico da mulher não render benefício financeiro contribui para a sua desvalorização, inclusive para a própria dona de casa, “como se este tempo, não tendo valor de mercado, fosse sem importância e pudesse ser dado sem contrapartida e sem limites, primeiro aos membros da família, e sobretudo às crianças, mas também externamente, em tarefas de beneficência” (BOURDIEU, 2012, p. 117).

Pierre Bourdieu trouxe grandes contribuições aos estudos sobre a dominação masculina ao expor seu conceito de violência simbólica. Para ele,

[a] ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica, tendendo a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante restrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos [...] (BOURDIEU, 2012, p. 18).

O sociólogo afirma que a violência simbólica se institui por meio da adesão que o dominado não pode deixar de dar ao dominador, uma vez que os esquemas que ele mobiliza para perceber-se e avaliar-se ou para perceber e avaliar o dominador são o produto da incorporação de classificações, assim naturalizadas, das quais seu ser social é o produto (BOURDIEU, 2012).

Nesse sentido, o princípio da inferioridade e da exclusão da mulher não é mais do que a assimetria (sujeito/objeto) instaurada entre homem e mulher no terreno das trocas simbólicas, cujo dispositivo central é o mercado matrimonial. Nessa relação de troca de domínio do pai para o marido, as mulheres são vistas como objeto “cuja função é contribuir para a perpetuação ou o aumento do capital simbólico em poder dos homens” (BOURDIEU, 2012, p. 46).

Segundo Bourdieu (2012), a masculinização do corpo masculino e a feminilização do corpo feminino são tarefas socialmente naturalizadas.⁶ Desta forma,

⁵ A título de ilustração, podemos apontar outra obra cinematográfica que retrata a situação enfrentada pelas mulheres no ambiente de trabalho. Trata-se de *Terra fria* (EUA/2005), baseada na história de Lois Jensen, que decidiu processar a mineradora Eveleth Taconite após sofrer assédio sexual e não obter apoio dos dirigentes. Depois de convencer outras mulheres que trabalhavam na empresa a aderirem à ação coletiva, a empresa teve que pagar às trabalhadoras uma indenização de US\$ 3,5 milhões.

⁶ Convém assinalar que o “adestramento” do corpo humano pode começar (assim como normalmente começa) antes mesmo do seu nascimento. Ao saber o sexo do bebê, a maioria dos pais

opõem-se, inclusive, os espaços a serem frequentados por homens e mulheres. Enquanto os espaços públicos, como a rua e os bares, são essencialmente masculinos, o espaço feminino é o mundo privado, ou seja, a casa (e seus afazeres domésticos) (BOURDIEU, 2012).

Somando-se a isso, o autor afirma que o “ser feminino” é “ser-percebido”. Nessa perspectiva, a dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, tem por efeito colocá-las em constante estado de insegurança corporal, de dependência simbólica:

elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam “femininas”, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. E a pretensa “feminilidade” muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego. Em consequência, a dependência em relação aos outros (e não só aos homens) tende a se tornar constitutiva do seu ser (BOURDIEU, 2012, p. 82).

De acordo com o sociólogo, enquanto que para os homens a aparência e as roupas tendem a apagar o corpo em proveito de signos sociais de posição social, nas mulheres, os trajes tendem a exaltá-lo, fazendo dele uma linguagem de sedução. Assim, socialmente vistas como objetos estéticos, observa-se que a preocupação com a aparência é muito maior para as mulheres.

Permanentemente sob o olhar dos outros, as mulheres veem-se obrigadas a experimentar constantemente a distância entre o corpo real e o corpo ideal, do qual buscam incessantemente aproximar-se. Estando orientadas em sua prática pela avaliação antecipada do apreço que sua aparência corporal poderá receber (dos outros), estão propensas à autodepreciação e à incorporação do julgamento social sob a forma de insatisfação do próprio corpo ou de timidez⁷ (BOURDIEU, 2012).

já escolhe a cor da decoração do quarto e das roupas (azul para o sexo masculino, rosa para o sexo feminino), procurando isolá-lo de tudo que remete ao sexo oposto. Assim também, costuma-se separar as crianças durante as brincadeiras: enquanto os meninos usufruem de maior liberdade, podendo correr e se sujar, as brincadeiras das meninas devem ocorrer no espaço interno da casa, evitando-se (claro) correr, pular e gritar. Ao aparecer suja e ofegante diante dos adultos, a menina logo ouvirá que “está parecendo um menino”, pois se acredita que o corpo feminino deve se manter disciplinado, discreto, dócil e frágil. De forma semelhante, os meninos são orientados a resguardar seus sentimentos e ouvirão conselhos como “homem que é homem não chora”, ou “sentimentalismo é coisa de mulherzinha”.

⁷ É pertinente lembrar que transtornos alimentares, como Anorexia e Bulimia, são cada vez mais frequentes, principalmente em adolescentes do sexo feminino, e também são reflexos da situação que Bourdieu denominou “ser-percebido”; ou seja, as mulheres são consideradas objetos receptivos, disponíveis ao olhar dos outros.

Examinando as perspectivas de permanências e mudanças da dominação masculina, Bourdieu (2012) afirma que a compreensão das mudanças sobrevindas na condição das mulheres e nas relações entre os sexos não pode ser esperada a não ser de uma análise das transformações dos agentes (especialmente as instituições) encarregados de garantir a perpetuação da ordem dos gêneros. Até recentemente esse trabalho de reprodução ideológica esteve garantido pela Família, Igreja e Escola; instâncias que tinham em comum o fato de agirem sobre as estruturas inconscientes. Para o sociólogo, fica principalmente a cargo da família a reprodução da dominação masculina e a determinação da experiência da divisão sexual do trabalho e da representação legítima dessa divisão. Enquanto isso, a Igreja

marcada pelo antifeminismo profundo de um clero pronto a condenar todas as faltas femininas à decência, sobretudo em matéria de trajes, e a reproduzir, do alto de sua sabedoria, uma visão pessimista das mulheres e da feminilidade, ela [a Igreja] inculca (ou inculcava) explicitamente uma moral familiarista, completamente dominada pelos valores patriarcais e principalmente pelo dogma da inata inferioridade das mulheres. Ela age, além disso, de maneira mais indireta, sobre as estruturas históricas do inconsciente, por meio sobretudo da simbólica dos textos sagrados (BOURDIEU, 2012, p. 103).

A Escola, por sua vez, continua (mesmo sem a tutela da Igreja) a difundir os pressupostos da sociedade patriarcal, baseada na homologia entre a relação homem/mulher e a relação adulto/criança. No entanto, a própria escola é, segundo Bourdieu (2012, p. 105), “um dos princípios mais decisivos da mudança nas relações entre os sexos, devido às contradições que nela ocorrem e às que ela própria introduz”.

Concluindo o levantamento dos fatores institucionais da reprodução da divisão dos gêneros, Bourdieu cita o Estado, o qual

veio ratificar e reforçar as prescrições e proscições do patriarcado privado com as de um patriarcado público, inscrito em todas as instituições encarregadas de gerir e regulamentar a existência cotidiana da unidade doméstica. Sem falar no caso extremo dos estados paternalistas e autoritários [...], realizações acabadas da visão ultraconservadora que faz da família patriarcal o princípio e o modelo da ordem social como ordem moral, fundamentada na preeminência absoluta dos homens em relação às mulheres, dos adultos sobre as crianças e na identificação da moralidade com a força, da coragem com o domínio do corpo, lugar de tentações e desejos [...] (BOURDIEU, 2012, p. 105).

1.2.2 Em briga de marido e mulher (já se mete a colher)⁸

A representação da violência contra a mulher na literatura traz à tona a banalização dessa violência na sociedade a partir de uma opressão histórica sofrida pelas mulheres. Em um estudo sobre a violência contra a mulher no Brasil, Julio Waiselfisz (2015) constatou que, em 2013, aproximadamente 33% dos homicídios de mulheres foram praticados por parceiros ou ex-parceiros. Como o agressor é o companheiro íntimo com o qual a mulher tem ou teve um relacionamento afetivo, esse tipo de violência merece especial atenção.

Wânia Pasinato (2006), em “Questões atuais sobre gênero, mulheres e violência no Brasil”, explica que o tema “violência contra a mulher” surge no cenário político nacional nos anos 70 em virtude da denúncia dos crimes passionais e da impunidade dos agressores. A partir de então, a questão ganhou maior visibilidade e se constituiu como área temática de interesse multidisciplinar.

De forma semelhante, Cecília Santos e Wânia Izumino (2005), no artigo “Violência contra as mulheres e violência de gênero: notas sobre estudos feministas no Brasil”, destacam que os estudos sobre a violência contra as mulheres iniciaram na década de 1980, com o crescimento do movimento de mulheres e o processo de redemocratização. Um dos principais objetivos deste movimento é dar visibilidade ao problema e combatê-lo através de intervenções sociais, psicológicas e jurídicas. Naquele momento, as mulheres saíram protestar contra os inúmeros assassinatos de mulheres e a impunidade dos assassinos, que utilizavam o argumento da legítima defesa da honra e diziam matar por amor.

De acordo com Gilberto Dimenstein (1996), no ensaio “Violência contra a mulher”, no decênio de 1970 as mulheres brasileiras engajaram-se com mais intensidade nos movimentos contra a violência e pelos direitos humanos. Esse quadro coincidiu com a abertura gradual do regime militar no país, seguida da eleição indireta para presidência em 1985. Segundo o jornalista,

[a] violação dos direitos humanos durante a ditadura militar no Brasil provocou um grande debate nacional sobre violência. Havia denúncias sobre abuso sexual, tortura e assassinato de presos políticos. E nesse

⁸ O nome deste subcapítulo faz referência ao título de um artigo de Heleieth Saffioti, conforme exposto nas referências bibliográficas deste trabalho.

quadro proliferaram várias organizações não governamentais de defesa dos direitos humanos, com a participação ativa das mulheres. (DIMENSTEIN, 1996, p. 209).

As mulheres denunciaram a omissão do governo e da justiça, exigindo mudanças na legislação e punição adequada para os abusos cometidos nas prisões. Ao mesmo tempo, começaram a questionar os valores de uma sociedade que discriminava abertamente a condição feminina, principalmente quando se conjugava com essa condição o baixo nível social, econômico, as origens étnicas e raciais das vítimas

No entendimento de Dimenstein (1996), a partir das diversas campanhas a violência contra as mulheres ganhou notoriedade e passou a ser considerada um problema social do país no início da década de 1980. Além das agressões no espaço público e das várias formas de discriminação, as mulheres enfrentavam outro episódio de violência, que ocorria dentro de casa:

É com frequência que, em suas próprias casas, as mulheres são ameaçadas, espancadas e maltratadas, quando não assassinadas pelos próprios maridos, amantes e companheiros. Em 1991, uma pesquisa sobre crimes violentos contra mulheres, ocorridos entre 1987 e 1989, constatou que, dos mais de 6 mil casos registrados, quatrocentos envolviam o assassinato de mulheres pelos maridos ou amantes. Sem qualificação profissional adequada e nenhum apoio do governo, ganhando pouco ou simplesmente sem emprego, muitas dessas mulheres, vítimas da violência doméstica, não têm oportunidade de se livrar do agressor. E é com ele que continuam dividindo o teto para poder sobreviver e criar os filhos. O IBGE constatou, em pesquisa realizada para o censo brasileiro de 1988, que o Brasil estava sofrendo de um sério e crescente problema de violência doméstica. Segundo o IBGE, 1.153.300 pessoas declararam ter sido vítima de violência física entre outubro de 1987 e setembro de 1988. A maioria das vítimas registrada na pesquisa estava concentrada nas áreas urbanas, sendo 40% mulheres e 60% homens. Entre as vítimas do sexo masculino, os assassinatos e as lesões corporais foram cometidos principalmente fora de casa, por conhecidos ou estranhos. Mas, no caso das agressões contra mulheres, mais da metade dos casos registrados de violência e abuso partiram dos próprios familiares. Além de espancamento, grave ameaça de morte, ou ferimento, as mulheres sofreram ainda uma agressão comum: o estupro. (DIMENSTEIN, 1996, p. 210).

Considerando essas reflexões, podemos observar que as décadas de 1970 e 1980 foram significativas para a luta das mulheres contra a violência no cenário nacional. A partir de diversas reivindicações e campanhas realizadas nas ruas, na mídia e junto aos Três Poderes o tema ganha maior visibilidade, e aumentam as ações do Estado no combate ao problema. A Constituição de 1988 é um marco na conquista dos direitos das mulheres. Pela primeira vez, a Constituição reconheceu a

igualdade entre as pessoas de ambos os sexos ao afirmar que homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações. Em seu texto, a Constituição trouxe um conjunto de ações e garantias afirmativas na promoção dos direitos da mulher (BRASIL, 1988).

Uma das mais recentes e importantes conquistas dos movimentos feministas no cenário nacional foi a criação da Lei 11.340, de 07 de agosto de 2006, a qual visa proteger as mulheres e punir os infratores. Conforme a lei conhecida como “Lei Maria da Penha”, considera-se violência doméstica e familiar contra a mulher qualquer ação ou omissão baseada no gênero que lhe cause morte, lesão ou sofrimento físico, sexual, psicológico ou dano moral ou patrimonial, que ocorra no âmbito da unidade doméstica, em relações pessoais por parentesco ou laços afetivos, inclusive nas relações de namoro (BRASIL, 2006).

Essa contextualização possui relevância neste estudo, pois compreende o período de produção e publicação da obra *Um céu de estrelas*. Observamos, assim, que contexto de produção, final dos anos 1980 e início dos anos 1990, foi marcado tanto pelo aumento no número de assassinato de mulheres perpetrado pelos parceiros quanto por diversas discussões em torno dos direitos das mulheres e da luta contra a violência doméstica. Passadas mais de duas décadas da publicação de *Um céu de estrelas*, observamos que o tema continua em pauta. É lamentável perceber que, em vinte anos de luta, o movimento de combate à violência contra a mulher ainda se faz necessário.

Nesse momento é válido abordarmos a obra em análise, a qual ilustra um episódio de violência contra a mulher em uma clara referência ao contexto de produção. Em *Um céu de estrelas* o protagonista vai à casa da ex-noiva munido de uma arma de fogo; ou seja, ele havia planejado utilizá-la caso fosse rejeitado. O protagonista não conseguiu conviver com a impotência e pretendia retomar o controle da situação através de ameaças. Ele esperava que ela se submetesse aos seus desejos, “por bem ou por mal”:

Ela atravessou a sala, passou perto dos joelhos dele e foi abrir a janela. O homem sentiu que alguma coisa ia escapar por ali.

- Não!

- Como?

- Não, não abre não.

- Mas tá muito abafado aqui.

Ele não negava que ela tivesse razão. Um cômodo terrivelmente pequeno, com vidros que funcionavam como lentes. Uma situação que produzia um

calor capaz de baixar a pressão de qualquer um. Ainda assim, ele precisava que tudo estivesse fechado. **Aquele buraco aberto poderia deixá-lo constrangido e era um jeito de atrapalhar os seus planos** (BONASSI, 1991, p. 13).

Deu nos nervos dele que a mulher não fosse fechar a porta rapidamente, então ele se ergueu do sofá sem receio de suspirar com falsidade. Não queria provocar, mas foi só depois que fechou e trancou a porta que se dirigiu à mulher com a pergunta:

- Posso fechar?

A mulher se abraçava como se os seios lhe fossem escorregar pela barriga. Ela não tirava os olhos da fechadura quando respondeu numa voz que se perdia:

- Tudo bem (BONASSI, 1991, p. 48-49).

Nesse fragmento, vemos que, além de levar a arma, o homem se esforçou para convencer a mulher a não abrir as janelas e tratou pessoalmente de trancar a porta da casa demonstrando-se extremamente calculista. Na visão do protagonista, a porta aberta facilitaria a fuga da mulher quando ele desse início aos seus “planos”. Através da frase em negrito, observamos que o sequestro foi planejado: se a conversa não lhe fosse favorável, não titubearia em utilizar qualquer recurso disponível para retomar o domínio sobre a mulher.

Um breve estudo sobre a terminologia nos estudos sobre a violência sofrida por mulheres é bastante pertinente neste momento e leva-nos a refletir sobre as diferenças conceituais entre expressões normalmente utilizadas, como “violência de gênero”, “violência doméstica”, entre outras. Nesse sentido, realizaremos uma breve discussão sobre as diversas expressões, para que fique clara nossa escolha.

No artigo “Já se mete a colher em briga de marido e mulher”, Heleieth Saffioti (1999, p. 82) explana que “o gênero é a construção social do masculino e do feminino. O conceito de gênero não explicita, necessariamente, desigualdades entre homens e mulheres [...] uma vez que gênero deixa aberta a possibilidade do vetor dominação-exploração”. Assim, a autora propõe que a “violência de gênero” pode ser perpetrada tanto por um homem contra outro homem como de uma mulher contra outra, a exemplo de uma disputa de dois homens por uma mulher ou vice-versa. Contudo, Saffioti (1999, p. 83) ressalta que “o vetor mais amplamente difundido da violência de gênero caminha no sentido homem contra mulher, tendo a falocracia como caldo de cultura”.

A “violência familiar”, segundo Saffioti (1999), envolve membros de uma mesma família, levando-se em conta a consanguinidade e a afinidade. Compreendida na violência de gênero, a violência familiar pode ocorrer dentro ou

fora do domicílio. A “violência intrafamiliar”, por sua vez, extrapola os limites do domicílio e envolve membros de uma família que não residam juntos. Por exemplo, a agressão de um pai, cujo domicílio é separado, contra um filho em nome dos valores da “sagrada” família.

A “violência doméstica” possui pontos de sobreposição com a violência familiar, mas Saffioti (2004) ressalta que ela possui características específicas. Uma das características mais relevantes é sua rotinização, o que contribui – e muito - para a codependência e o estabelecimento da relação fixada: “uma pessoa codependente é alguém que, para manter uma sensação de segurança ontológica, requer outro indivíduo, ou um conjunto de indivíduos, para definir as suas carências” (GIDDENS, 1992, p. 101, *apud* SAFFIOTI, 2004, p. 84). Por esta relação de codependência, entendemos que, além da dependência financeira que normalmente ocorre nesse tipo de relação, muitas mulheres têm o marido como referência, assim como apontado por Bourdieu na discussão precedente. As mulheres não são criadas para se sentirem à vontade sozinhas, precisando estar ligadas a um ponto de referência masculino, como o pai ou o marido. Na perspectiva de Pateman,

[a] liberdade civil não é universal – é um tributo masculino e depende do direito patriarcal. Os filhos subvertem o regime paterno não apenas para conquistar sua liberdade, mas também para assegurar as mulheres para si próprios. Seu sucesso nesse empreendimento é narrado na história do contrato sexual. O pacto original é tanto um contrato sexual quanto social: é social no sentido de patriarcal – isto é, o contrato cria o direito político dos homens sobre as mulheres –, e também sexual no sentido do estabelecimento de um acesso sistemático dos homens ao corpo das mulheres (1993, p. 54, *apud* SAFFIOTI, 2004, p. 54).

Com discussão afim à de Pateman, Saffioti expõe que focar o contrato sexual permite perceber o caráter desigual desse pacto, “no qual se troca obediência por proteção. E proteção, como é notório, significa, no mínimo a médio e longo prazos, exploração-dominação” (SAFFIOTI, 2004, p. 128). Para ela, o patriarcado “ancora-se em uma maneira de os homens assegurarem, para si mesmos e para seus dependentes, os meios necessários à produção diária e à reprodução da vida” (SAFFIOTI, 2004 p. 105). Importa perceber

que a base material do patriarcado não foi destruída, não obstante os avanços femininos, quer na área profissional, quer na representação no parlamento brasileiro e demais postos eletivos políticos. Se na Roma antiga o patriarca tinha direito de vida e morte sobre sua mulher, hoje o homicídio

é crime capitulado no Código Penal, mas os assassinos gozam de ampla impunidade (SAFFIOTI, 2004, p. 106).

Podemos observar, então, que a questão da violência doméstica passa pelo poder que o agressor tem sobre a vítima. Nesse sentido, Saffioti e Almeida lembram que

o poder apresenta duas faces: a da potência e a da impotência. As mulheres são socializadas para conviver com a impotência; os homens – sempre vinculados à força – são preparados para o exercício do poder. Convivem mal com a impotência. Acredita-se ser no momento da vivência da impotência que os homens praticam atos violentos, estabelecendo relações deste tipo (SAFFIOTI; ALMEIDA, 1995, *apud* SAFFIOTI, 2004, p. 84).

Dessa forma, “o próprio *gênero* acaba por se revelar uma camisa-de-força: o homem deve agredir, porque o macho deve dominar a qualquer custo; e a mulher deve suportar agressões de toda ordem, porque seu ‘destino’ assim o determina” (SAFFIOTI, 2004, p. 85).

Na perspectiva de Saffioti (1999), por estar relacionada à esfera privada, a violência doméstica tende a ocorrer de forma oculta, sem que amigos ou familiares da vítima tomem conhecimento, o que vem a dificultar o rompimento da relação violenta. A socióloga sublinha que muitas mulheres suportam as agressões durante anos, sem relatar o problema por medo ou por achar “natural” a atitude do companheiro. Assim, “raramente uma mulher consegue desvincular-se de um homem violento sem auxílio externo” (SAFFIOTI, 1999, p. 85). Importa ressaltar que, embora a violência doméstica ocorra principalmente no interior do domicílio, ela pode ocorrer fora dele, a exemplo de homens que agredem suas companheiras na rua. A maior parte dos casos de violência doméstica ocorre numa relação afetiva, como o casamento, podendo, no entanto, ocorrer entre pessoas sem vínculo familiar, mas que vivem, parcialmente ou integralmente, no mesmo domicílio, como é o caso de empregadas(os) domésticas(os).

A expressão “violência contra a mulher” traz embutida o alvo contra o qual a violência é direcionada, apontando de forma precisa a vítima preferencial. A abrangência da expressão amplia-se ao considerarmos que pode ser utilizada em qualquer caso, independentemente do tipo de relacionamento entre vítima e agressor e dos contextos em que ocorrem, podendo ser utilizada, por exemplo, em referência ao assédio sexual sofrido por mulheres no espaço público. Logo, neste

trabalho, optamos por utilizá-la por entendermos que ela indica da melhor forma o principal episódio representado no romance, que envolve o sequestro, as ameaças e as agressões sofridas pela mulher como vingança pelo término do noivado. A expressão “violência doméstica” também poderia ser usada, uma vez que os outros membros da família também são agredidos durante o sequestro. Essa expressão, no entanto, carrega um sentido de recorrência, ou seja, que as agressões são periódicas, destoando da situação retratada no romance. A expressão “violência intrafamiliar” igualmente caberia à situação representada, justamente por envolver vários indivíduos. Porém, ela não sinaliza o vetor da agressão (homem contra a mulher), o qual é tratado com particular atenção na narrativa. Por esse mesmo motivo, não recorremos à expressão “violência de gênero”, pois, como exposto por Saffioti (1999), também designa a violência perpetrado pela mulher contra o homem. Poder-se-ia questionar nossa escolha pela expressão “violência contra a mulher”, por esta não abranger a violência sofrida pela personagem do sexo masculino (irmão da ex-noiva). Porém, entendemos que a principal agressão registrada na narrativa é contra a ex-noiva do protagonista, sendo que o irmão e a mãe da personagem feminina foram agredidos somente por estarem no interior do domicílio no momento da abordagem, não sendo o alvo principal do protagonista.

1.3 Violência constitutiva: notas sobre o Brasil

Em “Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira”, Karl Erik Schollhammer (2000, p. 236) propõe que no Brasil “a violência aparece como constitutiva da cultura nacional, como elemento ‘fundador’”. Tendo isso em mente, percorremos alguns textos que pudessem ampliar essa discussão e encontramos, entre outros, Marilena Chaui, Gilberto Velho, José Segatto e Jaime Ginzburg.

No sentido mais amplo do termo violência, podemos considerar que a história do mundo foi constituída através do movimento de violentos interesses. No Brasil, evidentemente, não foi diferente. Marilena Chaui, em *O Brasil: mito fundador e sociedade autoritária* (2000), defende que a sociedade brasileira, desde a colonização até os dias de hoje, é marcada pelo caráter autoritário. Importa destacar

alguns dos principais traços da sociedade autoritária brasileira apresentados pela autora:

a) a naturalização das divisões sociais e das diferenças estruturada pela matriz senhorial da Colônia, resultando assim na naturalização de todas as formas visíveis e invisíveis de violência; b) leis necessariamente abstratas e inócuas, inúteis ou incompreensíveis, feitas para serem transgredidas e não para serem cumpridas nem, muito menos, transformadas. Isto estaria baseado na lógica política fundada no mando e na obediência; c) indistinção entre público e privado, determinado pela doação, pelo arrendamento ou pela compra das terras da Coroa, que, não dispondo de recursos para enfrentar sozinha a tarefa colonizadora, deixou-as nas mãos de particulares, que, embora sob o comando legal do monarca e sob o monopólio econômico da metrópole, dirigiam senhorialmente seus domínios e dividiam a autoridade administrativa com o estamento burocrático; d) o Brasil como uma formação social que desenvolve ações e imagens com força suficiente para bloquear o trabalho dos conflitos e contradições negam a imagem da boa sociedade indivisa, pacífica e ordeira. A sociedade auto-organizada, que expõe conflitos e contradições, é perigosa para o estado (pois este oligárquico) e para o funcionamento “racional” do mercado (pois este só pode operar graças ao ocultamento da divisão social); e) por estar determinada, em sua gênese histórica, pela “cultura senhorial” e estamental que preza a fidalguia e o privilégio e que usa o consumo de luxo como instrumento de demarcação da distância social entre as classes, nossa sociedade tem o fascínio pelos signos de prestígio e poder (CHAUI, 2000, p.90-92).

A partir dos aspectos apontados por Chauí, podemos lembrar de outros teóricos que elaboraram estudos sobre a formação social brasileira em que ressaltam a presença da desigualdade, violência e autoritarismo. De acordo com Gilberto Velho (1994),

[a] sociedade escravocrata que foi implantada no Brasil tem um significado extraordinário na constituição do que nós chamamos, em termos de antropologia, de cultura [...]. Trata-se da implantação de um sistema de valores [...]. O que importa para tentar entender essa cultura como um todo é o significado, é a carga simbólica que está associada a essa valorização desigual dos seres humanos, essa ideia de que os indivíduos têm valor diferente (VELHO, 1994, p. 33).

A questão de que os indivíduos têm valor diferente é fundamental para compreendermos a formação cultural do país. Velho (1994), ao falar de violência, afirma que durante a escravidão a violência “era você tratar as pessoas como podia tratar os escravos”. Podemos observar a contraposição simbólica das palavras “pessoas” e “escravos”. Isso é reflexo da violência de proporções extraordinárias

praticada na escravidão. Se agora afirmamos que o período escravocrata foi violento sobre diversas esferas da vida, é importante lembrar que durante séculos essa temporada foi vista como uma coisa natural, como algo dado na sociedade.

A preocupação do antropólogo a esse respeito gira em torno da naturalização de alguns fenômenos contemporâneos produzidos pelo processo histórico brasileiro. Salta aos olhos os níveis de desigualdade e de iniquidade social a “que está associada à nossa cultura, e a formação da sociedade e do Estado brasileiros”. O incômodo, como afirma Velho (1994, p.35), está no fato mencionado pelo autor de que “a presença da ideia de uma desigualdade é vivida em grande parte da sociedade brasileira, até hoje, como algo natural”:

Se os indivíduos têm valores diferentes nesta sociedade, muitas coisas que hoje são chamadas de violência por uma elite intelectual, grande parte da população não as percebem com a mesma intensidade, como violência. Pode-se exemplificar com a violência doméstica que ainda é percebida como um fenômeno “natural”, pois é percebida de maneira diferente entre os indivíduos, nos distintos grupos sociais (VELHO, 1994, p. 35).

Jaime Ginzburg, em “A violência constitutiva: notas sobre autoritarismo e literatura no Brasil”, apresenta a relação entre a fragmentação formal em obras literárias da modernidade e os processos histórico-sociais que afetaram as relações humanas e desestruturaram a concepção clássica do sujeito. Com esse objetivo, o autor aborda a formação social brasileira, considerando a presença de elementos de violência e autoritarismo. Com esse horizonte, Ginzburg cita Paulo Sérgio Pinheiro, segundo o qual um dos traços do Brasil “é a extraordinária longevidade da cultura e das práticas autoritárias, independentemente [...] da transformação do regime político ou da complexidade crescente do passado” (PINHEIRO, 1991, p. 52, *apud* GINZBURG, 1999, p. 124).

Corroborando com Pinheiro, Santos e Tirelli articulam violência e autoritarismo ao problema da cidadania no país:

A explicação histórica para a impossibilidade de se estabelecer na sociedade brasileira a cidadania plena pode ser buscada na herança social, marcada pela extrema hierarquização social e por um forte autoritarismo de estado, elementos ainda hoje influentes na desincompatibilização entre o poder político e a participação social. Como consequência, persistia no Brasil uma organização hierárquica da sociedade, folheando a igualdade de tratamento dos indivíduos no plano legal e reivindicatório, e um autoritarismo, que reprime as manifestações das classes subalternas por vê-las como um risco para a ordem pública. Essa situação indica que estão

em vigor mecanismos os mais discriminatórios de hierarquização, sem que haja reciprocidade. A violência entraria como recurso eficaz para assegurar a hierarquização presente na sociedade brasileira, na falta de uma outra base consensual (SANTOS & TIRELLI, 1999, p. 115, *apud* GINZBURG, 1999, p. 128).

No Brasil, a estrutura hierárquica da sociedade, como já observamos, teve influência do processo de colonização e da instituição da escravidão, que deixaram como herança a naturalização da violação dos direitos humanos, principalmente quando “a causa for justa”. Da mesma forma, avançando para o século XX, temos a violência e o autoritarismo de duas ditaduras que assolaram o país e reforçaram essa naturalização: 15 anos da Ditadura de Vargas e 21 anos da Ditadura Militar, instaurada a partir do golpe de 1964.

Nesse prisma, Rosani Ketzer Umbach (1998, p. 242) lembra-nos do fato de que, no século XX, assim como encontramos experiências autoritárias na Europa, mais especificamente na Alemanha, vários países da América Latina estiveram sob o jugo de regimes militares. De acordo com ela, esses sistemas de governo monopolizam armas, economia e imprensa, procurando controlar ideologicamente os indivíduos. Esses países passam a ser cenários de insegurança, medo, perseguições, prisões, torturas e assassinatos, tendo em vista aquilo que chamam “o bem da nação”.

A partir das afirmações de Pinheiro (1991), Ginzburg (1999) expõe que os regimes autoritários que marcaram a história do Brasil no século XX deixaram como herança resíduos autoritários no plano ideológico e nas práticas. Mesmo havendo mudanças no quadro político institucional do país, a cultura política pode permanecer inalterada. No campo cultural e ideológico a reprodução dos fundamentos da herança autoritária limita as possibilidades de transformação.

Concluimos essa discussão – sem, no entanto, aprofundá-la – reconhecendo algumas das raízes de um problema que cresce a cada dia: a violência. Nossa abordagem não visa justificar atos de violência ou a própria criminalidade contemporânea, senão demonstrar, assim como já indicamos, a complexidade do tema. Tendo as expressões literárias nacionais como horizonte, destacamos que a representação da violência decorre de conflitos extraliterários para os quais não podemos fechar os olhos.

2 UM PASSEIO PELA NARRATIVA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Essas rodoviárias...

...e esses homens desesperados por um cartão de ponto e essas mulheres muito fiéis de cabeça coberta de panos encardidos e essas crianças boquiabertas de monóxido e esses ovos fósseis de desejo e esses pastéis lubrificadores de baixa potência e essa prensa intransferível e essas Coca-Colas ardidadas na garganta e essa certeza duvidosa de novos tempos e esse fracasso de barba rala e branca e esses enormes hematomas invisíveis e essas malas frágeis de memória arremessadas em gigantescos porta-malas fazendo um eco ensurdecedor que ninguém vai ouvir...

(Fernando Bonassi)⁹

2.1 Do campo à cidade: a nova narrativa

Antes de avançarmos na discussão sobre a representação da violência, convém lançarmos algumas reflexões sobre a narrativa brasileira contemporânea e, com um olhar retrospectivo, abordar as raízes das tendências literárias atuais. Para tanto, recorreremos a estudos de Antonio Candido e Karl Erik Schollhammer. Reconhecemos que nosso recorte¹⁰, em termos de escritores e obras literárias, apresenta muitas lacunas; contudo, não tencionamos esgotar o assunto, senão apresentar sumariamente a matéria em questão.

Ao observar a historiografia literária nacional, vemos que o campo e a cidade sempre dividiram a atenção dos escritores. No ensaio “A nova narrativa” (1989), Antonio Candido assinala que desde 1840 a cidade foi acolhida pela literatura nacional, tendo como exemplo *A Moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo. Podemos observar, ainda, que nessa ficção

[...] o regional, o pitoresco campestre, o peculiar que destaca e isola, nunca foi elemento central e decisivo; que desde cedo houve nela uma certa

⁹ BONASSI, Fernando. *Passaporte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

¹⁰ É pertinente destacar que nosso recorte de estudo foi baseado na proposta de análise de Antonio Candido em seu ensaio “A nova narrativa”. Nesse texto, que compõe a obra *A Educação pela Noite & Outros Ensaios* (1989), o crítico tece algumas considerações sobre o percurso da prosa brasileira a partir da década de 1930, buscando explicar a tendência da narrativa dos decênios de 1970 e 1980. De forma semelhante, nosso olhar estará direcionado para a narrativa brasileira contemporânea, refletindo, no entanto, sobre a produção dos anos 1930 até o decênio de 1990, período de publicação de *Um céu de estrelas* (1991).

opção estética pelas formas urbanas; universalizantes, que ressaltam o vínculo com os problemas suprarregionais e supranacionais; e que houve sempre uma espécie de jogo dialético deste *geral* com aquele *particular*, de tal modo que as fortes tendências centrífugas [...] se compõe a cada instante com as tendências centrípetas [...] (CANDIDO, 1989, p. 202, grifos do autor).

No Brasil, a primeira fase do regionalismo surgiu no século XIX com o Romantismo, nas obras de escritores como José de Alencar, Bernardo Guimarães e Franklin Távora. Esse regionalismo apostava na valorização do local como resposta a um espírito de nacionalidade e ficou conhecido como indianismo. O crítico, no entanto, sublinha que os melhores frutos da ficção brasileira foram urbanos, sendo representados com maestria por Machado de Assis, que indicava “desde os anos de 1880 a fragilidade do descritivismo e da cor local” (CANDIDO, 1989, p. 160).

A partir de 1930, a ampliação e consolidação do gênero romance foi seguida por um acentuado realismo no uso da linguagem e nas situações retratadas. Nesse período, populariza-se o realismo social, quase sempre regionalista, nas mãos de Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz, Jorge Amado, entre outros. Candido (1989, p. 159) sinaliza a importância desse período “por ter sido um precursor da consciência de subdesenvolvimento”, que se manifestou na representação da desigualdade e da injustiça social.

Seguindo a liberdade conquistada no Modernismo, as décadas de 30 e 40 ficaram marcadas pela renovação temática e formal dos romances. Escritores mais radicais assumiram uma posição antiacadêmica, popularizando sua linguagem em um movimento de *desliterarização*, com a incorporação de termos considerados “baixos”. Seus sucessores, a partir do decênio de 50, consolidaram esta estética, a exemplo de Dalton Trevisan, “mestre do conto curto e cruel” (CANDIDO, 1989, p. 204). Fernando Bonassi, herdeiro do estilo inaugurado por Trevisan e Rubem Fonseca, costuma utilizar um linguajar chulo em suas obras, a exemplo de *Um céu de estrelas*, no qual encontramos expressões como “filha da puta”, “putaquipariu”, “mijando”, “catarro”, “tomar no cu”, “fodido”, “merda” etc.).

Considerando a renovação formal, Antonio Candido assinala a importância do romance *Perto do coração selvagem* (1943), de Clarice Lispector, pois

[n]ele, de certo modo, o tema passava a segundo plano e a escrita a primeiro, fazendo ver que a elaboração do texto era elemento decisivo para a ficção atingir o seu pleno efeito, [...] que a realidade social ou pessoal (que fornece o tema), e o instrumento verbal (que institui a linguagem) se

justificam antes de mais nada pelo fato de produzirem uma realidade própria, com sua inteligibilidade específica. Não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário (CANDIDO, 1979, p. 205).

Ainda nesta ordem de reflexão, o autor faz referência a duas obras de Guimarães Rosa, cuja exploração exaustiva do particular – que, normalmente, acabava em um simples pitoresco – alcançou o universal: *Sagarana* (1946) e *Grande sertão: Veredas* (1956). Assim, Rosa foi o primeiro escritor a fazer a síntese de duas tendências da nossa ficção: “a sede do particular como justificativa e como identificação; o desejo do geral como aspiração ao mundo dos valores inteligíveis à comunidade dos homens” (CANDIDO, 1989, p. 206). Ademais, *Grande sertão: Veredas* ficou conhecido pelo monólogo interior, que influenciaria decisivamente a ficção nacional subsequente.

De acordo com o historiador literário, a partir de 1960 intensificam-se diversas transformações econômicas, políticas, geográficas e sociais no Brasil: industrialização crescente, êxodo rural, urbanização acelerada, aglomeração nas periferias, incentivo ao consumo, capitalismo avançado das multinacionais e instalação de governos militares. Na visão de Schollhammer, em *Ficção brasileira contemporânea* (2011), um dos principais reflexos do urbanismo crescente é o predomínio da temática citadina na ficção. Essa literatura parece ter um compromisso com a realidade social, abordando, principalmente, as consequências da miséria, do crime e da violência.

Em *Um céu de estrelas*, a cidade e sua industrialização são descritas com melancolia e aparecem como cenário distante:

Era possível adivinhar o silêncio. Era possível adivinhar a noite clara e o céu puro, sem o tráfego dos ônibus e suas golfadas de diesel. Sem os homens e as cinzas dos seus cigarros que tingiam. O meio-fio limpo, livre do ácido da fábrica de parafusos a corroer o cimento. As nuvens se afastando em bloco, lenta e uniformemente, para dar passagem à lua. A lua enchendo de luz, refletindo nos metais polidos. Uma brisa a secar a pasta de suor e poeira, soprando-a [...]. Vida selvagem, cordões de isolamento... Era possível adivinhar o silêncio da noite clara e de céu puro. Era possível adivinhar o silêncio (BONASSI, 1991, p. 167).

Nesse fragmento, a cidade aparece como ausência: ausência dos ruídos dos ônibus, ausência da poluição das fábricas. Nesse contexto, a lua pode brilhar e o

silêncio, prevalecer. A contradição entre elementos da natureza, como a lua, o vento e as nuvens e elementos artificiais acentua a carga negativa do cenário industrial. Nesse momento, observamos que o narrador descreve o ambiente externo sem, no entanto, ter acesso a ele. Assim, a descrição parte da sua imaginação ou, ainda, da imaginação do protagonista. A cidade, cada vez mais presente na literatura a partir da metade do século XX, continuou sendo tematizada e, atualmente, possui um papel ainda mais importante. Destaca-se que a relação entre espaço e personagem pode ser profundamente alterada, a exemplo dos romances em que a *cidade* se inscreve não só como cenário, mas como uma personagem. A título de ilustração, podemos apontar *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato.

Paralelamente à crescente industrialização e às mazelas sociais decorrentes da urbanização acelerada, a literatura sofreu influência da Ditadura Militar, que foi instaurada no Brasil a partir do golpe de 1964, sob o amparo de setores conservadores da sociedade civil e apoio internacional. Nas duas décadas em que o país esteve sob o comando arbitrário dos militares, a sociedade sofreu profundos impactos: estabeleceram-se políticas de perseguição e extermínio aos opositores; suprimiram-se direitos; praticou-se repressão, tortura e censura. Os Atos Institucionais ampliaram os poderes do presidente em detrimento dos direitos civis, criando-se uma sofisticada máquina repressiva. Dessa forma, o golpe militar de 1964 passou de brutalmente opressivo para ferozmente repressivo em 1968. Esse contexto autoritário influenciou significativamente a produção cultural da época, na qual podemos identificar marcas de resistência. Na literatura, encontramos temas relacionados ao autoritarismo, violência e trauma como forma de crítica e desabafo.

Assim como o decênio de 1960 assinala o início de uma prosa cidadina, marcada pela realidade social das grandes cidades, os anos 1970 exigem uma expressão estética capaz de responder às consequências do regime ditatorial. Logo, “é esta responsabilidade social que se transforma numa procura de inovação da linguagem e de alternativas estilísticas às formas do realismo histórico” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 22-23). Na década seguinte, esta problemática encontra no conto curto¹¹ sua opção criativa. Candido (1989) chegou a sinalizar que esse gênero representa o melhor da ficção brasileira das décadas de 1960 a 1980, a

¹¹ Ao longo dos anos, a redução das formas narrativas foi ainda mais acentuada, encontrando-se seu ápice a partir dos anos 1990, a exemplo dos contos e minicontos de Fernando Bonassi (*100 histórias colhidas na rua, Passaporte, etc.*).

exemplo dos contos de João Antônio e Rubem Fonseca. Em seu artigo, ele postula o enfraquecimento da ambição por volumosas obras, como *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, em detrimento de pequenos textos, “como o conto, a crônica, o *sketch*, que permitem manter a tensão difícil da violência, do insólito ou da visão fulgurante” (CANDIDO, 1989, p. 212).

Considerando a produção literária do período pós-golpe, Candido dá destaque aos romances *Quarup* (1967) e *Bar Don Juan* (1971), de Antônio Callado, e *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo. Seguindo essa tendência, Renato Tapajós faz parte da “geração da repressão”, formada por jovens escritores amadurecidos após o golpe, com seu romance *Em câmera lenta* (1977), que, segundo Candido (1989), aborda o terrorismo com uma técnica ficcional avançada.

Outra linha destacada pelo teórico segue um apelo mais intimista, da qual Clarice Lispector é precursora, com “tendências desestruturantes, que dissolvem o enredo na descrição e praticam esta com o gosto pelos contornos fugidios” (CANDIDO, 1989, p. 209). Nessa tendência, podemos assinalar o romance *A Paixão segundo G.H.* (1964).

Candido (1989) aponta uma terceira vertente da produção pós-64, marcada por uma espécie de ultrarrealismo, como a coletânea *Malagueta, Perus e Bacanaço*, de João Antônio Ferreira Filho, e os contos de Rubem Fonseca. Candido chamou essa tendência de “realismo feroz”, que representa muito bem um conjunto de tendências anticonvencionais da ficção contemporânea, que “agride o leitor ao mesmo tempo que o envolve. E o envolvimento agressivo parece ser uma das chaves para se entender nossa ficção presente” (CANDIDO, 1989, p. 209). A produção literária que surge após o golpe militar desempenhou importante influência para a consolidação de uma tendência renovadora, que implicou desdobramentos no romance.

Neste cenário, Candido constata a pluralidade da produção literária e a diversidade formal de elaboração do texto literário em si. Trata-se do hibridismo, que influenciaria amplamente os escritores das próximas gerações, como Marçal Aquino e Fernando Bonassi. Nas palavras de Candido,

pode-se falar em verdadeira legitimação da pluralidade. Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem

reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do *boom* jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão [...] (CANDIDO, 1989, p. 208).

De forma semelhante, Schollhammer (2011, p. 23) aposta na observação desse período a fim de compreender a produção literária posterior. Segundo ele, os traços da literatura da década de 1970 apontam para a compreensão da virada do século e de “um processo de canonização diante do qual os escritores mais recentes se formulam”.

Em “Os cenários da violência na literatura brasileira”, o teórico assevera que,

[d]urante a década de 70, três tendências perfilavam as abordagens literárias à situação sociopolítica da época: em primeiro lugar, surge uma prosa engajada em torno do tema da luta contra o regime militar e a clandestinidade [...]. Em segundo lugar, populariza-se um realismo documentário, inspirado nas reportagens da imprensa, denunciando a violência repressiva dos aparelhos policiais e esquivando-se da censura dos jornais por meio da literatura [...]. Em terceiro lugar, fortalece-se uma vertente denominada por Alfredo Bosi de “brutalismo” – consagrado por Rubem Fonseca, já em 1963, com a antologia de contos *Os prisioneiros* (SCHOLLHAMMER, 2000, p. 243).

No próximo subcapítulo, veremos que a tendência denominada “realismo feroz”, por Antonio Candido, e “brutalismo”, por Alfredo Bosi, influenciará categoricamente os escritores das próximas gerações, conhecidos como herdeiros da literatura inaugurada por Rubem Fonseca.

Para concluir nossas considerações sobre a narrativa brasileira contemporânea, orientar-nos-emos pelas observações de Schollhammer no capítulo intitulado “Da ‘Geração 90’ à ‘00’”, de *Ficção brasileira contemporânea* (2011, p. 35). De acordo com ele, a “Geração 90” foi um golpe publicitário de um grupo de escritores que conquistou sua identidade geracional através de uma coletânea de contos inéditos organizada por Nelson de Oliveira. O primeiro volume, com o título *Geração 90 – Manuscritos de computador*, foi publicado em 2001.

Nelson Oliveira destaca que, na formação¹² dessa geração de escritores, há uma forte influência dos contistas da década de 1970, mas também dos meios de comunicação:

Vale a pena ressaltar que esta é a primeira geração de escritores cuja infância foi bombardeada pelo veículo de comunicação mais agressivo do planeta: a televisão. Se o leitor procurar com cuidado vai encontrar no imaginário dessa moçada, e conseqüentemente nos seus textos, as pinceladas rupestres aplicadas pela tela da tevê: cenas de Vila Sésamo, Jornada nas estrelas, Os três Patetas, Repórter Esso e Beto Rockefeller, recortadas, rasuradas, recicladas (OLIVEIRA, 2001, p. 09).

Em 2003 foi publicado o segundo volume da coletânea, intitulado *Geração 90 - Os transgressores*. De acordo com o organizador, visando representar o mundo moderno, os antigos transgressores faziam uso, na prosa, dos mais diversos estratégias, tais como:

substituição do narrador onisciente por diversos narradores inconscientes, quebra das normas sintáticas e da linearidade narrativa, mistura de gêneros literários (ensaio, crônica, poesia, peça de teatro, roteiro de cinema), apreço pelo monólogo interior e pela divagação minimalista, introdução no texto de elementos estranhos (fotos, desenhos, anúncios, recortes de jornal), mistura de discurso direto com discurso indireto, criação de palavras-montagens, uso de diferentes tipologias. Esses recursos estilísticos e gráficos tinham e ainda têm como objetivo sacudir o leitor, impedir que ele adote a tradicional postura contemplativa. O humor negro, por vezes, é o complemento mais utilizado para manter coesos todos os elementos do texto (OLIVEIRA, 2003, p. 14-15).

Ao analisar as antologias, Schollhammer (2011, p. 36) observa que não há semelhanças entre os participantes; não há tendência clara que os unifique e nenhum movimento programático com o qual o escritor estreante se identifique. Tudo indica que as únicas características comuns são a heterogeneidade e a temática voltada para a sociedade e cultura contemporâneas. O crítico aponta duas hipóteses sobre essa geração literária. A primeira refere-se ao interesse dos escritores pela prosa curta, miniaturizada, “pelo miniconto e pelas formas de escritas instantâneas, os *flashes* e *stills* fotográficos e outras experiências de miniaturização do conto” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 36). A segunda hipótese indica que “a geração da década de 1990 retoma o exemplo da geração de 1970, que teria

¹² Importa ressaltar que a formação desses escritores sofrerá influência não somente dos meios de comunicação, mas também do contexto marcado pelo regime militar, com sua censura, violência e opressão.

produzido o primeiro grande *boom* do conto brasileiro” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 36), a exemplo de Dalton Trevisan e Rubem Fonseca. Diante das hipóteses levantadas, o crítico conclui: o que melhor caracteriza a literatura dessa década é “o convívio entre a continuação de elementos específicos, que teriam emergido nas décadas anteriores, e uma retomada inovadora de certas formas e temas da década de 1970” (SCHOLLHAMMER 2011, p. 37).

Em reflexão afim, Luiz Ruffato (2006) aponta que Fernando Bonassi “opta por um diálogo com a geração 1970, que, com nomes como Ignácio de Loyola Brandão, Ivan Ângelo, Rubem Fonseca, trouxe para o centro da narrativa os dramas das populações marginalizadas das grandes cidades”.¹³

Além desse convívio com tendências de outrora, a ficção que se inicia no decênio de 1990 é marcada pela intensificação do hibridismo literário,

que gera formas narrativas análogas as dos meios audiovisuais e digitais, tais como as escritas roteirizadas de Patrícia Melo, Marçal Aquino e Fernando Bonassi, ou ainda a linguagem incorporada do universo da publicidade, como no romance *Sexo* (1999), de André Sant’Anna, ou no diálogo direto com a fogueira brasileira das vaidades midiáticas em *Talk show* (2000), de Arnaldo Bloch, e no *Controle remoto* (2002), de Rafael Cardoso (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 38).

Neste ponto é válido mencionar que a produção literária bonassiana está permeada por um instigante hibridismo. Esta característica também está presente em *Um céu de estrelas*, que incorpora a transcrição de uma oração, no capítulo dezessete:

Não duvidava que o que sua mãe queria era o mesmo que todas as outras mães queriam e que era o motivo pelo qual se azedavam e se poíam até a morte. Ele percebia tudo isso, mas ainda ficava puto de encontrar coisas como aquela, dobradas e costuradas no forro do paletó:

ORAÇÃO A SANTO EXPEDITO

(Pode servir também para tríduo ou novena)

Oh, Deus, que a intercessão de Santo Expedito nos recomende junto à vossa divina bondade, a fim de que, pelo seu auxílio, possamos obter aquilo que nossos fracos méritos não podem alcançar [...]. Por Nosso Senhor Jesus Cristo. Assim seja.

SUPLICA: Oh Santo Expedito! Animados pelo conhecimento de que foram prontamente atendidos todos aqueles que vos invocaram à última hora, para negócios urgentes, nós vos suplicamos que nos obtenhais da bondade misericordiosa de Deus (BONASSI, 1991, p. 61, grifos do autor).

¹³ Bonassi e a dimensão política da escrita. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/lruffato6.html>>

Ainda no decênio de 1990, segundo Schollhammer, a mudança paradigmática na literatura e nas artes foi qualificada de “virada pictórica” (Mitchell), acentuando a forma em que as imagens intervêm na consciência e na representação contemporâneas, trazendo novas fusões e formas híbridas. Logo, há a apropriação de “procedimentos e de técnicas representativos dos meios visuais e da cultura de massa, dominados pela visualidade, com a finalidade de provocar efeitos sensuais afetivos” (SCHOLLHAMMER, 2002, p. 81). A cultura do livro, paradigma da modernidade, vai-se hibridizando com outros suportes, de modo que a literatura do presente se mescla às linguagens cinematográfica, televisiva, da publicidade, do videoclipe e ainda à circulação de textos via internet. Ainda nesta ordem de reflexão, vemos autores como Rubem Fonseca, com *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1990), Patrícia Melo, com *O matador* e *Acqua toffana* (1994), Paulo Lins, com *Cidade de Deus* (1997), Marçal Aquino, com a antologia *As fomes de setembro* (1991), Fernando Bonassi, com *Um céu de estrelas* (1991), *Subúrbio* (1994), entre outros. Frequentemente, esses nomes são associados pela crítica acadêmica às correntes realistas conhecidas como “realismo feroz” e “brutalismo”, conforme denominadas por Antonio Candido e Alfredo Bosi, respectivamente.

Devemos acenar a pertinência das colocações de Schollhammer e Oliveira para a análise do *corpus* deste trabalho, visto que podemos perceber características registradas por ambos na obra de Fernando Bonassi, que é um dos herdeiros da vertente literária inaugurada por Rubem Fonseca, uma vez que: fortalece a tendência dos contos curtíssimos – a exemplo do conto publicado na referida antologia sob o título “Violência e paixão”; utiliza uma “economia cinematográfica” (OLIVEIRA, 2001, p. 11) sob influência dos meios de comunicação de massa que se popularizaram na sua infância, assim como de sua formação em Cinema, na USP.

2.2 Os caminhos da narrativa brasileira contemporânea

Ao analisar um texto literário contemporâneo, torna-se fundamental entender como a crítica literária brasileira compreende o presente e, principalmente, como são representados esteticamente os sintomas desse tempo. Para tanto, continuamos

recorrendo à Candido e Schollhammer e introduzimos ao debate a crítica Beatriz Resende, através do ensaio “A literatura brasileira na era da multiplicidade”.

De forma geral, considera-se o ano de 1965 como ponto de partida para o que está sendo chamado de “literatura contemporânea”¹⁴ no Brasil. No entanto, as considerações de Schollhammer e Resende, em artigos já mencionados, abordam a produção literária mais recente: Schollhammer tece observações sobre a produção literária entre os anos 1970 e 2010; Resende aborda a literatura praticada a partir do decênio de 1990, até aproximadamente 2008. Contudo, mais importante que apontar um marco temporal, é compreender as características da produção literária recente, visando reconhecê-las na obra *Um céu de estrelas*.

Explorando a criação literária hodierna, Schollhammer aponta questões centrais para a compreensão das transformações que vêm ocorrendo na literatura das últimas décadas. O escritor contemporâneo¹⁵, segundo ele, apresenta uma urgência em representar seu tempo, apesar da impressão de uma impossibilidade de intervir e recuperar a aliança com o momento atual, impondo o desafio de reinventar as formas históricas do realismo literário em uma literatura que lida com os problemas do país, como o crime, a violência, a corrupção e a miséria. O autor identifica que os efeitos de “presença”

se aliam a um sentido específico de experiência, uma eficiência estética buscada numa linguagem e num estilo mais enfático e nos efeitos contundentes de diversas técnicas não representativas de apropriação dessa realidade. O uso das formas breves, a adaptação de uma linguagem curta e fragmentária e o namoro com a crônica são apenas algumas expressões da urgência de falar sobre e com o “real” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 14-15).

¹⁴ Utilizamos aqui o marco temporal citado por Regina Dalcastgnè no ensaio “Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo” (2010).

¹⁵ Schollhammer recorre às ponderações do filósofo italiano Giorgio Agamben para explicar o conceito de contemporâneo: [...] o verdadeiro contemporâneo não é aquele que se identifica com seu tempo, ou que com ele se sintoniza plenamente. O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo. Assim, a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica. Ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 09-10).

Esta demanda de “presença” fará escritores como Marcelino Freire, Luiz Ruffato, Marçal Aquino e Fernando Bonassi voltarem-se para uma reinvenção do realismo visando o impacto em uma determinada realidade social, no intuito de refazer a relação de responsabilidade com os problemas sociais e culturais de seu tempo. Escritores como Michel Laub, Adriana Lisboa e Rubens Figueiredo voltam-se para a “presença” enquanto consciência subjetiva, aproximando-se do autobiográfico do cotidiano e do banal (SCHOLLHAMMER, 2011).

Concluindo essa relação com a presentificação, o teórico aponta os binarismos entre sujeito e objeto, sentimento e Razão, confissão e representação, retomando Barthes, o qual apresenta o conceito de “meio”. Para o crítico francês, as respostas para a literatura contemporânea não estão somente na representação realista dos problemas sociais, tampouco exclusivamente na expressão íntima do interior; mas estão na união dos dois caminhos, que “convivem e se entrelaçam de modo paradoxal e fértil” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 16).

Assim como Schollhammer, Resende identifica a presentificação na produção literária atual, que se manifesta através de uma preocupação obsessiva com o presente, contrastando tanto com um momento anterior, de valorização do passado, quanto com o futuro e as utopias modernistas. Logo, o sentido de urgência encontrada na literatura evidencia-se por atitudes como a inserção de novas vozes no cenário literário, de escritores oriundos da periferia e que antes estavam excluídos do cenário literário, ou que dependiam de mediadores para a construção de narrativas. Assim também, a presentificação também se revela por aspectos formais, a exemplo dos contos curtos ou curtíssimos de Fernando Bonassi e Rodrigo Naves, e da antologia *Cem menores contos brasileiros do século*, organizada por Marcelino Freire. A título de exemplo, podemos apontar a epígrafe deste capítulo, miniconto de Fernando Bonassi: “Essas rodoviárias” expõe sujeitos, objetos e ações que se sobrepõem, causando desorientação e mal-estar, aborda a insegurança quanto ao futuro (“certeza duvidosa de novos tempos”) e a incapacidade quanto ao presente (“fracasso de barbas rala e branca”).

Os avanços tecnológicos e o seu aproveitamento na produção literária também são abordados pelos críticos. Schollhammer (2011) observa de maneira muito positiva a utilização de plataformas, como os *blogs*, para a divulgação dos textos. Essas ferramentas, segundo ele, criaram um espaço democrático de

circulação literária inédito até então, mesmo não oferecendo ainda grande concorrência ao mercado tradicional do livro.

Com uma visão igualmente otimista, Resende (2008, p. 17) faz referência ao talento dos escritores dessa geração e ressalta que, sobrevivendo às facilidades do computador, “a prosa que se apresenta vive um momento de grande qualidade”. Através da “imaginação, originalidade na escritura e um surpreendente repertório de referências da tradição literária”, os escritores nacionais parecem escrever tão rápido quanto bem. A conexão entre literatura e tecnologia também se evidencia com a rápida inserção de novos escritores no mercado através da internet. Dessa maneira, a autora identifica a “fertilidade” da produção literária recente, que, com um leque cada vez mais amplo de escritores e formas de divulgação, chega mais rapidamente ao público leitor, sem precisar da consagração da “academia” ou do mercado tradicional. Nesse cenário, desponta uma diversidade de modos de se publicizar – e consumir – literatura. Surgem, então, novas formas, vozes e cenários até então longe do universo literário, a exemplo dos escritores das periferias das grandes cidades.

Nessa perspectiva, remetemo-nos às observações de Schollhammer, segundo o qual Bonassi apresenta

uma profissionalização diferente desta geração de escritores para os quais a editora deixou de ser a única e principal empregadora, e a literatura, apenas mais uma dentre um leque de atividades do escrito e que agora atua em todos os campos possíveis, da imprensa aos meios visuais de comunicação, passando pelo cinema, pela televisão, pelo teatro e pela produção de textos para sites (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 62-63).

Outra característica da literatura brasileira contemporânea assinalada por Resende, a “multiplicidade”, é consequência da já citada “fertilidade” e das novas possibilidades editoriais. Assim, a multiplicidade está presente nos temas, nas formas e, sobremaneira, nas convicções sobre o que é literatura. Segundo a ensaísta, a “multiplicidade” é

a heterogeneidade em convívio, não excludente. Esta característica se revela na linguagem, nos formatos, na relação que busca com o leitor e [...] no suporte, que, na era da comunicação informatizada, não se limita mais ao papel ou à declamação. São múltiplos tons e temas e, sobretudo, múltiplas convicções sobre o que é literatura, postura que me parece a mais interessante e provocativa nos debates que vêm sendo travados (RESENDE, 2008, p. 18).

Logo, a multiplicidade da literatura aparece como fator positivo diante das forças homogeneizadoras da globalização:

De algum modo, esse pluralismo – que se constitui por acúmulo de manifestações diversas e não pela fragmentação de uma unidade prévia – garantiria várias vozes diferenciadas em vez de sonoridades em eco ou mero acúmulo reunido sem critério (RESENDE, 2008, p. 20).

Para a autora, entre os recursos que dão formas múltiplas à criação literária contemporânea estão a apropriação irônica de ícones de consumo, a irreverência diante do politicamente correto, a violência explícita – sem o encanto hollywoodiano –, a dicção pessoalizada e voltada ao cotidiano, a memória individual traumatizada, entre outros.

A preocupação com os efeitos da globalização na literatura, entretanto, não é de hoje. Paralelamente à crescente garantia de interesses internacionais na economia e política do país, nas décadas de 1960 e 1970, Candido já observara com lamento a influência americana na produção cultural:

No campo cultural, ocorre em todos os nossos países a influência avassaladora dos Estados Unidos, desde a poesia de revolta e a técnica do romance até os inculcamentos da televisão, que dissemina o espetáculo de uma violência ficcional, correspondente à violência real, não apenas da Metrópole, mas de todos nós, seus satélites (CANDIDO, 1989, p. 200).

Ainda avaliando a produção literária contemporânea das últimas décadas, inclusive sob o enfoque da globalização, Resende identifica a recorrência de um retorno do trágico. A ensaísta ressalta, no entanto, que a presença do trágico e da tragédia nas sociedades – neste momento pós-globalização – não é exclusividade da literatura; ela está presente no cotidiano – principalmente das grandes cidades –, e é amplamente utilizada pela mídia, tendo como exemplo os programas jornalísticos da televisão aberta.

O trágico pode aparecer na prosa unido à presentificação, uma vez que, nas narrativas marcadas por um *pathos* trágico, a força recai sobre o momento imediato. Assim, a autora sublinha que, de todos os gêneros da poética clássica aristotélica, o que se realiza sempre no presente é o trágico. No caso específico de *Um céu de*

estrelas, vemos uma história de amor malsucedida tornar-se sequestro e terminar em tragédia.

A partir da leitura de *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, Resende (2008, p. 31) explica que a tragicidade da vida na metrópole hostil se “entranha nos universos privados, circula da publicidade das ruas [...] até o espaço sem privacidade da vida doméstica, onde a violência urbana se multiplica ou redobra”. O tom trágico guia a construção dos fragmentos da vida na cidade global: uma listagem de livros, um cardápio ou uma mensagem na internet compõem os fragmentos dessa vida cotidiana e incerta, pois se convive muito próximo da morte. Apesar disso, o fragmentário da narrativa é

acompanhado por um certo humor e ironias sutis, que impede que a obra se transforme puramente no relato do mundo cão. A narrativa entrecortada evita a catarse como consequência, propondo em seu lugar a crítica, numa espécie de distanciamento brechtiano [...] que comove, mas não ilude (RESENDE, 2008, p. 31).

Ao concluir esse “mapeamento” das tendências da nossa produção literária recente, podemos observar que, mesmo diante de uma variedade de escritores, obras, estilos e recursos há pelo menos um denominador comum que parece ser reconhecido pelos críticos. Assim, é Resende (2008, p. 32) quem nos apresenta o que seja “talvez o tema mais evidente na cultura produzida no Brasil contemporâneo: a violência nas grandes cidades”.

Isto posto, a autora assinala que a tematização da violência parece conectada à dominância do trágico e à presentificação. A teórica explica que o retorno do trágico está intimamente ligado à tematização da violência nas grandes cidades – onde as trocas são tão globais quanto barbaramente desiguais –, sendo o cotidiano o seu principal cenário. Assim, a cidade torna-se “o *locus* de conflitos absolutamente privados, mas que são também os conflitos públicos que invadem a vida e o comportamento individuais, ameaçam o presente e afastam o futuro, que passa a parecer impossível” (RESENDE, 2008, p. 33).

A tragicidade urbana pode ser vista sob dois aspectos: a necessidade da violência ser tematizada – uma vez que é intrínseca à realidade brasileira; e a banalização da violência – o que faria a literatura reproduzir a lógica da mídia hegemônica. A partir dessa reflexão, Resende (2008, p. 34) questiona: “[é] possível,

hoje, discutir a situação política do atual estado de mundo sem passar pelo debate da violência, sua reprodução, sua narrativa?”

Realizado o levantamento dos caminhos pelos quais a literatura brasileira contemporânea têm passado, focalizaremos aquela que parece ser a questão mais recorrente na produção atual e, conseqüentemente, mais discutida pela crítica: a representação da violência.

2.3 A representação da violência

Neste subcapítulo, apresentaremos algumas proposições elaboradas pela crítica acadêmica sobre a representação da violência na literatura brasileira contemporânea. Como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, a violência pode ser observada sob uma miríade de formas e intensidades e acompanha a humanidade há séculos. Da mesma forma, sua representação não é novidade no mundo das letras. Ainda assim, a cada geração surgem escritores que ampliam os limites de representação e de efeitos estéticos e alteram os cenários: antes o campo e o sertão, agora o espaço urbano.

Pedro Lyra, ao concluir a apresentação do livro *A violência na literatura* (1979), expõe que

[s]endo a mais vasta forma de expressão da realidade, a literatura não poderia escapar à disseminação geral da violência em nosso mundo. A literatura brasileira recente é, em suas manifestações mais representativas, uma literatura voltada contra a violência que sofremos hoje, principalmente em seus aspectos econômico e político. Uma literatura violenta, de condenação da violência – tanto na desintegração da forma quanto no desnudamento da linguagem, tanto no rompimento do discurso quanto na exacerbação dos temas (LYRA, 1979, p. 6).

Segundo o autor, além de cumprir com sua função artística, a literatura condena a violência que tematiza através de estratégias formais. Se não fossem as páginas amareladas e a informação quanto ao período de publicação do livro, acreditaríamos que a citação acima se refere à produção literária do século XXI, devido à atualidade do tema. Do período de publicação do livro para o presente, a

representação da violência tornou-se traço endêmico da literatura, podendo ser observada quase que na condição de catálogo de tipos de violência na sociedade.

Inserida na temática, Tânia Pellegrini, no artigo “No fio da navalha: a literatura e violência no Brasil de hoje”, afirma que é inegável que a violência seja constitutiva da cultura brasileira, como elemento fundador que influencia a ordem social e, conseqüentemente, as expressões culturais. Nesse sentido,

[...] a história brasileira, transposta em temas literários, comporta uma violência de múltiplos matizes, tons e semitons, que pode ser encontrada assim desde as origens, tanto em prosa quanto em poesia: a conquista, a ocupação, a colonização, o aniquilamento dos índios, a escravidão, as lutas pela independência, a formação das cidades e dos latifúndios, os processos de industrialização, o imperialismo, as ditaduras... (PELLEGRINI, 2004, p. 16).

Aqui, a autora retoma os fatos violentos que compõem a formação da sociedade brasileira, conforme abordamos no primeiro capítulo, visando compreender a representação da violência na literatura brasileira. Vista assim, a violência protagoniza a ficção brasileira urbana, principalmente a partir do decênio de 1960, início da ditadura militar. A violência retratada mais enfaticamente por Rubem Fonseca após esse período concedeu espaço para que autores de outras gerações abordassem à sua maneira temas com mais liberdade estética e linguística. O fortalecimento de uma ficção urbana foi estimulado pelo aumento da industrialização nas grandes cidades, que crescem desordenadamente e se deterioram. Prontamente podemos compreender a ênfase dada aos problemas sociais e existenciais decorrentes desse processo, como o crescimento da violência. Com esse quadro, forma-se o novo cenário para a revitalização do realismo e do naturalismo, sem, no entanto, a divisão entre “campo” e “cidade”. A nova tendência aparece ancorada em uma cidade cindida, “já irremediavelmente dividida em ‘centro’ e ‘periferia’ e ‘asfalto’, em ‘cidade’ e ‘subúrbio’, em ‘bairro’ e ‘orla’, dependendo o uso desses termos da região do país” (PELLEGRINI, 2004, p. 19).

Como um fator cultural, a violência penetra na literatura como tema e forma e, nas últimas décadas, sua representação aparece sob novas cores, a exemplo do que Alfredo Bosi chamou de “brutalismo” e Antonio Candido denominou de “realismo feroz”. Para Pellegrini (2004, p. 20), as duas expressões são usadas para definir o mesmo estilo e apontam para “a torpeza e a degradação que norteiam a vida de setores enormes da população, em que se cruzam a barbárie existencial e a

sofisticação tecnológica, produzindo frutos específicos”. Cumpre assinalar que, embora esses teóricos ajuizassem essa análise crítica em relação a contos, os termos passam a ser utilizados por outros críticos e em referência a outros gêneros, como o romance.

Alfredo Bosi, em “Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo” (1976, p. 18), apresenta um panorama do gênero na contemporaneidade e, ao lançar os olhos sobre os textos de João Antônio, Rubem Fonseca, Dalton Trevisan, Sérgio Sant’Anna, entre outros, identifica uma nova forma de representação da violência, a qual denomina “brutalista”. Desde a publicação da antologia, muitos críticos adotaram o termo empregado por Bosi para explicar a “cruza humana” até então ausente na literatura nacional. O termo, segundo ele,

caberia melhor a um modo de escrever recente, que se formou nos anos de 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões, tudo bem argamassado com requintes de técnica e retornos deliciados a Babel e a Bizâncio. A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara. Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país do Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca [...] (BOSI, 1979, p. 18).

Nesta passagem, observamos que Bosi faz referência ao contexto de produção dos contos; como a explosão do capitalismo selvagem e a neurose pelo consumo, aludindo uma relação entre texto e contexto. Dessa forma, convém assinalar que a década de 1960 ficou marcada pela intensificação do êxodo rural, como apontamos anteriormente. O inchamento das cidades em virtude da industrialização crescente causou impactos também na literatura, que passou a tematizar incisivamente os indivíduos que estiveram à margem do milagre econômico.

Comentando as ponderações de Bosi, Schollhammer (2011, p. 27) esclarece que o brutalismo tematiza a violência entre bandidos, “mulheres da vida”, policiais corruptos e moradores de rua e tem como cenário a “realidade marginal, por onde perambulava o delinquente da grande cidade”, revelando o lado mais sombrio e cínico da sociedade. Assim como Pellegrini (2004), o teórico observa que a cidade se apresenta cindida, “na qual a cisão simbólica, que antes se registrava entre ‘campo’ e ‘cidade’, agora se delineava entre a ‘cidade oficial’ e a ‘cidade marginalizada’” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 28).

Ainda nessa perspectiva, o autor expõe que a utilização de uma linguagem coloquial, “chula” na criação literária “representava, ao mesmo tempo, a vontade de superar as barreiras sociais da comunicação e imbuía a própria linguagem literária de uma nova vitalidade, superando o impasse do realismo tradicional diante da nova realidade urbana” (SCHOLLHAMMER, 2000, p. 244).

Assim como Alfredo Bosi, Antonio Candido, em “A nova narrativa”, sinaliza a presença de uma nova tendência literária ao observar os contos de Rubem Fonseca, João Antônio, entre outros, a qual denomina “realismo feroz”¹⁶. O crítico tece as primeiras ponderações a partir da coletânea *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), de João Antônio, em que

[p]arece realizar-se de maneira privilegiada a aspiração de uma prosa aderente a todos os níveis da realidade, graças ao fluxo do monólogo, à gíria, à abolição das diferenças entre falado e escrito, ao ritmo galopante da escrita, que acerta o passo com o pensamento para mostrar de maneira brutal a vida do crime e da prostituição. Esta espécie de ultrarrealismo sem preconceitos aparece igualmente na parte mais forte do grande mestre do conto que é Rubem Fonseca (estreia em 1963). Ele também agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida (CANDIDO, 1989, p. 209-210).

Apresentadas algumas características dessa expressão literária, Candido cuida de resgatar as ligações entre a criação literária e o contexto de produção (externo). Faz-se oportuno frisar que, em *Literatura e sociedade* (2010), Candido expõe que

só podemos entender [o texto literário] fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno* (CANDIDO, 2010, p. 13-14).¹⁷

¹⁶ É pertinente registrar que, para o teórico, o “realismo feroz” se perfaça melhor nas narrativas em primeira pessoa; assim, a brutalidade da ocasião é impressa “pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada” (CANDIDO, 1989, p. 211).

¹⁷ Cumpre registrar que, assim como Candido, compreendemos a importância de não dissociar texto e contexto no estudo literário, tendo em vista que “[a] literatura é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte; a tarefa do escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um

Partindo dessas ponderações, o teórico postula que o “realismo feroz” reflete a presença da violência política e social daquele período e que, assim como as outras tendências que perfilam à época, pode estar conectado ao contexto de produção. Assim sendo, Candido afirma que o “realismo feroz” está ligado

às condições do momento histórico e ao efeito das vanguardas artísticas, que por motivos diferentes favoreceram um movimento duplo de negação e superação. A ditadura militar — com a violência repressiva, a censura, a caça aos inconformados — certamente aguçou por contragolpe, nos intelectuais e artistas, o sentimento de oposição, sem com isto permitir a sua manifestação clara. Por outro lado, o pressuposto das vanguardas era também de negação [...]. É possível enquadrar nesta ordem de idéias o que denominei ‘realismo feroz’, se lembrarmos que além disso ele corresponde à era de violência urbana em todos os níveis do comportamento. Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social — tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado (CANDIDO, 1989, p. 211).

Ao concluir a apresentação das expressões que se referem à representação da violência na narrativa brasileira contemporânea, podemos afirmar que elas não podem ser pensadas isoladas do contexto que as produziu, ou seja, é necessário considerar que o crescimento da violência nas grandes cidades e a violência perpetrada pela ditadura militar reverberaram decisivamente em toda a produção literária posterior.

Partindo das reflexões de Resende (2008), nota-se que, se a questão da violência – com toda a sua complexidade – é tema recorrente de diversas áreas do conhecimento, amedronta a população e divide opiniões de políticos e governos, sua transposição para a literatura também não deixa de ser igualmente polêmica. Os críticos vêm debatendo sobre a sua representação e o excesso de realismo nas narrativas, “perguntando-se até que ponto o ficcional não seria empobrecido, numa retomada de recursos anteriores ao moderno. Volta-se à questão dos limites entre o literário, o jornalístico, o sociológico” (RESENDE, 2008, p. 33).

No entanto, a autora percebe de maneira muito positiva esse debate: “é justamente pelo aspecto polêmico tomado pelas diversas narrativas da violência na cidade, que está uma possibilidade inovadora no quadro da produção literária”

princípio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra” (CANDIDO, 2010, p. 187).

(2008, p. 33). Nesse caso, a polêmica incentiva a reflexão sobre o tema e a inserção de novas vozes na produção literária, que, tendo visto a violência pelo “lado de dentro”, não se tornam meros observadores, distantes e desinteressados do objeto que narram.

Apesar da profícua discussão, Resende alerta que, intimamente ligado à violência, o excesso de realidade pode acabar se tornando banal, produzindo indiferença em vez de impacto:

O foco excessivamente fechado do mundo do crime termina por recortá-lo do espaço social e político, da vida pública [...]. Surge a ameaça de que a literatura que pretende falar de *arenas* da cidade apresente aos seus leitores espaços de conflito que encenam a violência como fonte de *divertissement*. A *arena* da cidade opõe-se, então, à *ágora* (RESENDE, 2008, p. 33, grifos da autora).

Por outro lado, a ensaísta esclarece a importância do “olhar de dentro”, ou seja, novos sujeitos que se apresentam na produção literária nacional como portavozes de um mundo geralmente ignorado empiricamente: as periferias das grandes cidades.

O que procuram, ao desejar fazer literatura, é levar tal realidade para a *ágora*, para o espaço de discussão de intelectuais [...], editores, políticos, público, enfim, mas levar por suas próprias mãos. É dessa maneira que ocupam a *pólis* e criam uma nova forma de literatura assumidamente política (RESENDE, 2008, p. 33, grifos da autora).

Segundo a autora, a obra pioneira desse tipo de narrativa é *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins. Participando desse debate, Pellegrini questiona até que ponto a exclusão e a violência no Brasil podem ser representadas sem cair no artificial, convencional ou ambíguo, transformando-se em um simples exotismo, presa fácil da manipulação da mídia e do mercado. Para ela,

o que está em jogo nesse novo realismo feroz – neorealismo, hiper-realismo ou ultrarrealismo, como já foi chamado – não é apenas o modo como as coisas são construídas enquanto linguagem, mas *também o que elas são*; sendo um estilo, esse realismo está funcionalmente ligado a um objeto cuja referência é *concreta*; assim, o objetivo da *mimesis* aqui tanto pode ser a indignação, a denúncia, o protesto, a contestação, quanto a constatação desinteressada e interesseira e, na pior das hipóteses, cínica (PELLEGRINI, 2004, p. 21-22).

Ao analisar as obras *Cidade de Deus* (1997) e *Estação Carandiru* (1997), Pellegrini destaca que ambas contemplam a representação de uma realidade traumática comum em países do terceiro mundo. Seguindo um ponto de vista, ela adverte que as representações da miséria e da violência examinadas nas obras podem reforçar os antigos estereótipos da cultura brasileira. Por outro lado, as representações podem vir a ser “uma abertura para um discurso mais amplo e complexo, que comporta um viés político necessário; e é nesse fio de navalha que os textos analisados correm, à revelia de si mesmos” (PELLEGRINI, 2004, p. 32).

Com uma visão menos pessimista sobre a representação da violência na produção literária atual, Schollhammer (2000, 251) explica que, sobre a suspeita de que a literatura faça uma apologia à violência, observa-se uma censura histórica profunda, que atua no próprio discurso e na consciência do autor e que condiciona “sobre o que’ é possível falar e ‘de que maneira’”. Para ele,

[p]oder-se-ia afirmar que a tendência brutalista na literatura brasileira se apoia na temática da violência sem nenhuma intenção de legitimar a crua realidade dos submundos urbanos. Ao contrário, percebemos como esta narrativa, ao representar uma realidade inaceitável do ponto de vista ético ou político, abre um diálogo com seu conteúdo desarticulado, permitindo assim enxergar uma procura de comunicação abafada culturalmente (SCHOLLHAMMER, 200, p. 257).

3 UM CÉU DE ESTRELAS OU UM INFERNO TERRENO?

*Minha terra tem campos de futebol onde cadáveres
amanhecem emborcados pra atrapalhar os jogos.
Tem uma pedrinha cor-de-bile que faz "tuim"
na cabeça da gente. Tem também muros de bloco
(sem pintura, claro, que tinta é a maior frescura
quando falta mistura), onde pousam cacos de vidro
pra espantar malaco. Minha terra tem HK, AR15,
M21, 45 e 38 (na minha terra, 32 é uma piada). As
sirenes que aqui apitam, apitam de repente e sem
hora marcada. Elas não são mais das fábricas,
que fecharam. São mesmo é camburões, que
vêm fazer aleijados, trazer tranquilidade e aflição.*

(15 cenas de descobrimento de Brasis – Fernando Bonassi)¹⁸

Apontados os aspectos da narrativa brasileira ao longo do século XX; evidenciadas as mudanças sociais, políticas e econômicas a partir de 1965; assinalado o aumento da prosa centrada na temática urbana; registradas as tendências literárias emergentes na década de 1970; observadas as particularidades da narrativa contemporânea; destacado o foco na temática da violência na literatura a partir do decênio de 1970, podemos, enfim, fixar-nos na prosa de Fernando Bonassi e, de forma especial, no romance *Um céu de estrelas*.¹⁹

3.1 Fernando Bonassi: um escritor multimídia

Além de autor de romances, contos e crônicas, Fernando Bonassi (1962) é dramaturgo, roteirista e cineasta. De família humilde, pai operário e mãe atendente, cresceu na Mooca, tradicional bairro operário de São Paulo. Antes de se dedicar ao curso de graduação, Bonassi trabalhou em uma fábrica de peças automobilísticas, onde auxiliava na produção de caixas de câmbio para uma montadora de veículos.

¹⁸ BONASSI, Fernando. 15 cenas de descobrimento de Brasis. In: MORICONI, Ítalo (Org). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio Janeiro: Objetiva, 2000.

¹⁹ O nome deste subcapítulo faz referência ao título de um artigo de Edgar Teodoro da Cunha, (*Um céu de estrelas ou em um inferno terreno?*), disponível em: <http://www.antropologia.com.br/tribo/sextafeira/pdf/num2/um_ceu_de_est.pdf>.

Influenciado pelo filme *Hiroshima, Meu Amor* (1959), cursou Cinema na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP. No entanto, ainda durante a faculdade, decidiu seguir a carreira de escritor, cuja profissão almejava na infância.

Bonassi tem uma produção literária ampla, com mais de trinta livros publicados, dezenove participações em antologias e “é um raro caso de ascensão social pelo talento — coisa que no Brasil parece reservada a jogadores de futebol” (RUFFATO, 2006)²⁰. O reconhecimento pelo seu trabalho advém, basicamente, da sua característica multimídia, pois consegue circular facilmente entre a prosa ficcional – inclusive juvenil –, cinema, teatro, televisão e crônica jornalística.

As prosas ficcionais bonassianas costumam abordar – frequentemente de forma irônica – temas como o caos urbano, crimes, violência, sexo e paixão, ambientados em grandes cidades, principalmente na cidade de São Paulo. Entre as várias obras publicadas, podemos destacar *Um céu de estrelas* (romance, 1991), *Crimes conjugais* (romance, 1994), *Subúrbio* (romance, 1994), *100 histórias colhidas na rua* (contos, 1996), *O céu e o fundo do mar* (romance, 1999), *100 coisas* (contos, 2000), *Passaporte* (contos, 2001), *As melhores vibrações* (contos, 2002), *Prova contrária* (romance, 2003); *O menino que se trancou na geladeira* (romance, 2004), *Histórias extraordinárias* (contos, 2005), *Violência e Paixão* (contos, 2007), *Luxúria* (romance, 2015).

Paralelamente, podemos apontar outros trabalhos realizados pelo escritor, a exemplo das crônicas publicadas quinzenalmente no jornal Folha de São Paulo (1997 a 2007), os roteiros de cinema *Os matadores* (1995), *Castelo Rá-Tim-Bum* (1999), *Carandiru* (2003), *Cazuza* (2004); os roteiros televisivos *Castelo Rá-Tim-Bum*; *Força-Tarefa* (2009); as peças teatrais *Apocalipse 1,11* (2000), *Preso entre ferragens* (2000) etc.

Geralmente rotulado como pertencente à chamada Geração 90, Bonassi aborda uma temática pouco retratada nacionalmente até então: aqueles que “sobrevivem à margem — não os bandidos, mas os trabalhadores, essa massa disforme imprensada entre sonhos de consumo e pesadelos da realidade imediata” (RUFFATO, 2006)²¹. Além da originalidade do tema, o escritor conta com outra

²⁰ Bonassi e a dimensão política da escrita. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/lruffatto6.html>>

²¹ Idem.

peculiaridade: não se trata de um olhar de fora para dentro, tendo em vista que cresceu nesse meio e trabalhou na indústria. Assim, vemos que suas obras não abandonam o cenário degradado da periferia e a brutalidade de um mundo-cão, visto a partir da identificação com os sonhos e os desejos do cotidiano desse meio, “que revelam a tenacidade, o despudor, mas também a tragédia e o desamparo da vida como ela é” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 61).

Bonassi surgiu no panorama literário brasileiro em 1989 com a publicação da antologia de contos *O amor em chamas: Pânico-horror&morte*. De acordo com Schollhammer, a partir de relatos envolvendo o subúrbio da grande São Paulo, os contos possuem tamanho, formas e ritmos variados e desafiam os limites da representação do sexo e da violência. O escritor incorpora notícias de jornal, anúncios de sexo, transcrições de cenas de filmes, fragmentos de roteiros, entre outros procedimentos, “experimentando claramente com a introdução, na ficção, desses restos textuais da vida real, à procura do máximo efeito” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 61).

Na visão de Ruffato (2006), a busca pela compreensão da banalização do mal está presente em obras como *Um céu de estrelas* (1991), *Subúrbio* (1994), *O céu e o fundo do mar* (1999) e vários outros trabalhos, pois Bonassi sempre tem como horizonte de discussão esse mesmo tema. Sobre o estilo, o crítico sublinha que “nos deparamos com sua escrita econômica, de frases curtas e contundentes; com sua estranha, mas funcional, mistura de crueza e lirismo; e sua capacidade de insuflar a dimensão política da literatura, a função crítica do escritor [...]” (RUFFATO, 2006)²².

Ao analisar *Subúrbio* e *Passaporte*, Nailton Mattos (2012, p. 49) aponta algumas características da ficção bonassiana, como “fragmentação, utilitarismo, superficialidade, associados à impossibilidade de definição de identidade do sujeito/personagem, relações marcadas por perversidades e opressões físicas e psicológicas”. Para Mattos, a obra bonassiana estabelece discussões sobre temas preciosos na atualidade, como a “violência, a fragmentação do sujeito, a origem dos comportamentos perversos, as narrativas contemporâneas e até o sistema capitalista no qual a sociedade moderna está inserida” (MATTOS, 2012, p. 49).

Assim como Mattos, Maurício Silva também manifesta interesse pela literatura produzida por Fernando Bonassi. O autor sublinha que o

²² Bonassi e a dimensão política da escrita. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/lruffato6.html>>.

seu estilo recebe o influxo dos temas recorrentes em sua obra, que vão da violência urbana à sexualidade ilegítima, da carestia social às identidades complexas, tudo concorrendo para a conformação de uma escrita igualmente híbrida, fragmentada, estilisticamente desconstruída (SILVA, 2006, p. 49).

Com base em Silva, podemos observar que Bonassi trabalha as questões temáticas aliadas às questões formais: é a partir de uma “dialética cerrada, em que forma e fundo interagem assentados num plano narrativo marcado, na sua essência, pela mais absoluta volubilidade, que nasce a síntese de uma *estética minimalista*” (SILVA, 2006, p. 49, grifos do autor).

Passaporte (2001), uma das suas mais conhecidas obras, é uma coletânea de minicontos desenvolvida a partir de uma bolsa do DAAD (Intercambio Acadêmico Brasil-Alemanha). Na visão de Schollhammer, Bonassi alcança seu estilo mais eficiente no conto,

calibrando a linguagem entre a referencialidade da crônica e a tensa estrutura narrativa do miniconto [...]. Na extrema redução das frases, a realidade é fixada pela nomenclatura instantânea dos objetos, das coisas dos restos, do lixo da grande cidade sob a perspectiva do mais baixo e informe, rente à rua e à miséria. É nesse tipo de miniaturização que se cristaliza a “cena”, o “tableau”, ou o “cenário narrativo”, e não só no conto breve, mas também nas formas romanescas complexas, o autor maneja um material que fertiliza experiências formais da ficção contemporânea, reafirmando o aspecto predominante das narrativas complexas atuais, isto é, fragmentadas e descentradas, que interagem com diferentes experiências formadas sob a influência do hipertexto (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 63-65).

As contribuições de Ruffato, Mattos, Silva e Schollhammer nos levam a compreender o fazer literário de Fernando Bonassi, auxiliando sobretudo nossa discussão. Logo, ao analisarmos *Um céu de estrelas* é pertinente considerar, mesmo que sumariamente, sua biografia e conhecer suas diversas áreas de atuação, uma vez que sua característica multimidiática influencia consideravelmente seus trabalhos. Após esta breve apresentação biográfica e algumas considerações sobre a sua obra, nosso objetivo é demonstrar como a construção do romance se dá a partir de um narrador que, por meio do foco narrativo, conjuga as demais categorias narrativas, influenciando-as, e como esse recurso é utilizado na representação da violência.

3.2 Um céu de estrelas: organização narrativa

O romance *Um céu de estrelas* foi publicado pela Editora Siciliano em 1991, tendo uma tiragem de 3 mil exemplares. Os comentários de apresentação da capa antecipam que a obra aborda temas como violência, paixão, amor e morte. A história, que lembra uma notícia de jornal, ganhou adaptação para o teatro, sob a direção de Ligia Cortez, e para o cinema, sob a direção de Tata Amaral, ambas em 1996, com nome homônimo à narrativa. Em entrevista, Bonassi expôs seu interesse em reeditar a obra, inclusive com alterações no último capítulo, que agregaria o final proposto na versão cinematográfica. Nessa versão, o homem é baleado pela mulher com seu consentimento: “é um suicídio partilhado” (SILVA, 2003, p. 152).²³

O livro possui cento e noventa e cinco páginas, distribuídas em cinquenta e cinco capítulos curtos, indicados somente pelo número. Essa divisão em pequenos episódios lembra flashes cinematográficos. Alguns capítulos são curtíssimos, a exemplo do capítulo vinte e oito:

O homem diz:

- Por quê?

A mulher diz:

- Por que o que?

O homem diz:

- O que é que tem?

A mulher diz:

- Como assim?

O homem diz:

- O que é que foi que aconteceu?

A mulher diz:

- Eu não entendo...

E aquilo poderia prosseguir indefinidamente, mas parou por aí.(BONASSI, 1991, p. 105, grifos nossos).

Esse excerto apresenta parte do diálogo entre as personagens principais do romance. O paralelismo das frases “O homem diz [...] a mulher diz” acentua a impressão de *continuum* registrada pelo narrador através da frase em negrito. De forma semelhante, o paralelismo dos advérbios interrogativos (por que, o que, como) denota a crise de comunicação entre as personagens, o que fica explícito em todo o

²³ Entrevista concedida por Fernando Bonassi, cuja transcrição compõe a Dissertação de Mestrado apresentada por Márcia Regina Carvalho da Silva à Escola de Comunicação e Artes – USP, sob o título “*Uma face inquieta no cinema brasileiro: estudo sobre a proposta estética do filme Um céu de estrelas de Tata Amaral*”.

romance, como se fosse um eco. São perguntas cujas respostas são novas perguntas.

Neste ponto é válido mencionar que, assim como destacado por Maurício Silva (2006), a produção literária bonassiana está permeada por um instigante hibridismo. As obras de Fernando Bonassi costumam trazer sequências de palavras e expressões que parecem resumir histórias paralelas. No capítulo trinta e nove, por exemplo, o narrador apresenta apenas uma série de palavras e frases que não seguem o padrão da língua (sujeito, verbo, complemento), instigando o próprio leitor a construir a cena narrada.

Do próprio pai, o homem se lembrava assim: cheiro de graxa; cheiro de óleo 40; molho de chaves; carne mal-passada; futebol ao vivo; ratoeiras; conversa de vizinhos [...]; aprender a dirigir; proteção contra assalto; enchente e incêndio; domingo à tarde; lição de caligrafia; chuveiro instalado; chuveiro quebrado; chuveiro funcionando; dentadura no copo d'água [...]; me ajuda; país do futuro; a faca e o queijo; cisco; falar com o gerente; ter perdão; indenização; Jacqueline Kennedy; derrame; trombose; frieira; bico de papagaio; Deus x Misericórdia; aposentadoria e morte (BONASSI, 1991, p. 141-142).

Essa passagem causa estranhamento, pois rompe com nosso padrão de comunicação. Não obstante, apesar da linguagem entrecortada, o leitor pode apreender as informações contidas nas expressões e criar mentalmente a cena do “futebol ao vivo” ou do “falar com o gerente”, sem que para isso o narrador tenha que descrevê-las. Esse capítulo apresenta uma lembrança do protagonista sobre as experiências que lhe marcaram em relação ao pai. Tudo indica que o “relato” aborda de forma resumida todo o período em que conviveu com o pai, desde a “lição de caligrafia” até a “aposentadoria e morte”.

Maurício Silva explica que esse tipo de construção procura concentrar-se nas palavras,

dando-lhes um significado mais denso e consistente, a mesma densidade e consistência buscada, por exemplo, pelos modernistas do início do século passado. O emprego desse recurso, em que ressalta o uso de uma linguagem entrecortada, com pequenas cenas que se sobrepõem umas às outras, numa composição cinematográfica, sugere um processo linguístico marcado por uma subordinação intensa e nervosa, pela escolha de uma expressão elíptica e descontínua, pelo apego a um estilo deliberadamente minimalista, levado ao paroxismo, ao se limitar a uma caótica enumeração de vocábulos que, no conjunto, perfazem uma unidade narrativa (SILVA, 2006, p. 54).

Nesse sentido, observamos que a estrutura desses minicapítulos prenuncia um estilo autoral, que Bonassi aperfeiçoou em seus minicontos. Logo, em “Entre o real e o corporal em *Um céu de estrelas*”, Geisa Rodrigues (2013, p. 1) sublinha que “mesmo se tratando de um romance, cada capítulo poderia funcionar de forma separada, encerrando-se numa temporalidade e numa espacialidade de breves performances”.

Além da divisão em pequenos capítulos e do hibridismo, há outros recursos que conferem ao texto mais agilidade, tornando a narração mais dinâmica: linearidade narrativa; emprego de uma linguagem prosaica; discurso narrativo em que períodos curtos e objetivos se intercalam com períodos mais longos; diálogos através de discurso direto com rápida alternância entre as vozes; frequentes interrupções do narrador para explicar o diálogo: “[e]la ficou procurando outro assunto, mas foi o homem quem falou” (BONASSI, 1991, p. 31).

Visando compreender como se dá a representação da violência na obra, voltamos nossa atenção para a categoria “narrador”, buscando compreender como a escolha do tipo de narrador e de foco narrativo solidificou, no texto, a questão temática. Contudo, antes de iniciarmos essas reflexões, apresentaremos o resumo do romance, aliando elementos textuais que antecipem ao leitor questões temáticas e formais, como linguagem e foco narrativo. Ao resumo, incorporaremos a apresentação de aspectos relevantes do primeiro capítulo, pois compreendemos que, em sua parte inicial, as narrativas trazem elementos essenciais à compreensão da obra. À medida que desenvolveremos a análise, resgataremos detalhes e outros fatos da história.

No romance temos uma história simples e concisa: um enredo parcimonioso em termos de personagens, espaço e tempo. Essa economia, no entanto, não prejudica a intensidade da história, não só quanto ao tema principal – trata-se de um sequestro – mas também pela forma como ela é apresentada. O leitor entra em contato com o mundo ficcional de *Um céu de estrelas* (1991) através da presumida impessoalidade de um narrador heterodiegético. Assim, é a partir desse narrador que os demais elementos narrativos são articulados, ou seja, linguagem, personagens, tempo e espaço aparecem de acordo com o relato organizado por ele. A postura impessoal do relato não se confirma devido à onisciência parcial do narrador, que não possui acesso aos pensamentos de todos os personagens e

articula os eventos somente a partir da perspectiva do protagonista, no caso, do homem/sequestrador.

Ambientada na cidade de São Paulo, essa história descreve um sequestro que se desenrola em poucas horas. O romance tem como figura central um homem que, abalado pelo fim do relacionamento de mais de dez anos e pela recente perda do emprego, vai à casa da ex-noiva sob o pretexto de devolver alguns pertences:

Ficou não sei quanto tempo parado **ali**, a poucos centímetros da porta. Ficou controlando a coisa. Um cara precisa de um método, era o que ele pensava. Vinha tendo uns acessos e se sentia inseguro quanto a poder ficar repentinamente nervoso, **muito nervoso**. Era de uma hora para outra. O corpo formigava, o coração explodia e as vistas iam escurecendo... pronto, caía feito uma merda [...]. O verniz fora tão mal aplicado que até a luz do **sol** ondulava nas manchas escorridas. Um **sol**... Ele percebeu que o **sol** amolecia ainda mais aquela gosma, e vinha um cheiro, e o nariz **da gente**... **Espirrou** com a mão no rosto para conter o barulho. **Doeu o ouvido**. Nunca tinha reparado naquela porta **ao longo de todos esses anos** [...]. Ele sabia que o melhor era não ter vindo, mas simplesmente não pode fazer nada (BONASSI, 1991, p. 09-10, grifos nossos).

A partir desse excerto, podemos perceber informações importantes sobre esse homem: ele está parado diante da porta de um local que, conforme destacamos no texto, conhece há anos. Como o narrador tem acesso aos pensamentos desse homem, o leitor apreende que ele está nervoso e receia desmaiar, o que parece ser frequente. Apesar de não haver marca temporal que evidencie data e horário, o homem observa o efeito da luz e do calor do sol sobre a porta mal envernizada, indicando que ainda é dia. O vocábulo “sol”, aliás, repete-se em frases consecutivas, conforme grifamos, o que denota que o sol causa um certo incômodo ao homem (pelo excesso de luz, calor?). Esse dado é importante ao considerarmos que em nenhum momento da narrativa é fornecido horário, cabendo ao leitor calcular o tempo de duração do sequestro. Ainda nesse parágrafo de abertura, inicia-se um processo de “sedução” do leitor: primeiramente pelo uso do advérbio “ali”. Trata-se de um advérbio utilizado para indicar um local próximo do narrador e do narratário. A esse elemento, podemos associar o uso da locução pronominal “da gente”, em uma tentativa de compartilhar com o leitor a sensação provocada pelo odor de verniz. Somamos a isso, conforme destacado no texto, a menção quanto ao espirro. O fato de ele usar a mão para conter o barulho e os efeitos corporais que o próprio espirro provoca (“Doeu o ouvido”) são descritos de

forma a compartilhar a sensação com o leitor, que, implicitamente, conhece essa experiência.

Na sequência, o homem toca a campainha e, com a abertura da porta, uma segunda personagem é introduzida na narrativa. A mulher demonstra falta de interesse naquela visita, mas permite que ele entre:

A mulher abriu uma fresta e tinha uma **expressão estúpida**:
 - Você?
 - Eu.
 Ele sorriu [...]. Ele esperou e disse:
 - Trouxe as tuas coisas.
 Ela o olhou mais. Não mediu, apenas olhou e não entendia.
 - Como?
 Então ele ergueu uma sacola da Mesbla, **daquele plástico engomado e que fazia muito barulho**.
 [...]
 Ela voltou, destrancou a porta e a abriu, **usando-a como escudo**.
 [...]
 Ele deu um passo, comprimindo-se contra a estante [...]. A porta, que a mulher soltou, foi encostando devagar até que a fechadura tocasse o batente sem qualquer ruído
 (BONASSI, 1991, p. 10-11, grifos nossos).

Inicialmente, cabe ressaltar que há uma nova tentativa de “aproximação” com o leitor no momento em que o narrador especifica o tipo de sacola que o homem tinha nas mãos: era uma sacola de plástico e que fazia barulho. Essa descrição faz com que o leitor seja remetido à sua experiência e lembre-se do tipo de sacola a que o narrador se refere. O uso do pronome demonstrativo “daquele” sugere que o leitor compartilhe essa experiência com o narrador e conheça o referido material.

A partir do fragmento acima, também podemos atestar que a mulher não esperava vê-lo, como indicam a descrição “expressão estúpida” e o fato de utilizar a porta “como escudo”, evitando, assim, um contato mais próximo com o visitante. Essa hipótese é ratificada com a seguinte passagem, já no segundo capítulo: “[...] ela foi para junto da porta da rua e ficou lá, em pé [...]. – Você não vai sentar? Ela responde desanimada: - Ah...” (BONASSI, 1991, p. 14). Na primeira frase, percebemos que a mulher não esperava que a visita fosse longa, pois, além de não sentar, permaneceu próximo da porta. Em seguida, o narrador aponta, através do adjetivo “desanimada” e da interjeição “Ah”, o desalento da mulher diante da “intimação” do homem. Ao longo da narrativa, essas impressões vão se confirmando, como veremos posteriormente.

O desenrolar da história, relatada por um narrador em terceira pessoa, expõe o ponto de vista desse homem que, nervoso, tenta uma reconciliação, sem, no entanto, referir-se a isso. Sua atitude é hesitante e calculada, e ele procura conduzir o diálogo, como se existisse, implicitamente, um jogo de forças: “Isso não afetou o homem, pois teve a impressão que manteria as coisas em seu campo” (BONASSI, 1991, p. 37). A conversa entre eles é confusa e permeada por pequenas discussões e silêncios. O leitor percebe que há uma dificuldade de comunicação, muitos “não ditos” e ressentimentos que transformam a situação em uma escalada de agonia, inclusive no leitor, que fica à mercê desse diálogo em que pouco se comunica. O fato é que “[u]ma parte dos dois vinha sendo sacudida por [...] pequenos escândalos e ofensas irreparáveis que enchem os nossos dias sem que nos demos conta” (BONASSI, 1991, p. 63). Com a chegada de dois familiares da mulher – a mãe, já idosa, e o irmão, portador de Síndrome de Down –, o homem fica ainda mais conturbado e avalia: “Aquela mulher velha e o garoto mongolóide que se trançava nas suas pernas podres como um cachorro vira-lata” (BONASSI, 1991, p. 41).

A conversa prossegue tensa e, no momento em que a ex-noiva se recusa a olhar o conteúdo da sacola que o homem trouxera, ele parece perceber que uma reconciliação não estava nos planos da mulher. Porém, o homem “[e]ra um sujeito que simplesmente não considerava o fracasso de todo aquele seu empenho” (BONASSI, 1991, p. 42), ele se exaspera e ameaça os três com uma arma de fogo, mantendo-os em cárcere privado por algumas horas: “Quando um homem resolve fazer o que o homem fez, é porque está disposto a tudo” (BONASSI, 1991, p. 71). O sujeito aprisiona a “velha” e o “mongoloide” no banheiro, mantém a mulher sob a mira da arma e adverte: “Isso aqui não vai ser um piquenique” (BONASSI, 1991, p. 155). Diante desse clima de tensão e violência, o homem agride e abusa sexualmente a ex-noiva, buscando provar sua masculinidade e superioridade: “Um cara não deve se comportar como um cachorrinho com a coisa que carrega no meio das pernas” (BONASSI, 1991, p. 121).

Enquanto isso, seu ex-cunhado consegue fugir por uma janela e pede ajuda. Rapidamente a casa é cercada pela polícia, que tenta fazer uma negociação de resgate: “Jatos de luzes sequenciais azuis e vermelhas atravessavam o vidro envidraçado e pincelavam as paredes” (BONASSI, 1991, p. 149). O homem não possuía um plano para essa “complicação”, mesmo assim não aceita se render à polícia, que ameaça invadir a casa. Durante a negociação, um dos policiais

aproxima-se da casa, e o homem utiliza sua arma para afastá-lo e acaba atingindo-o no braço. “Pra dar um susto em todo mundo, inclusive na mulher, o homem, que era quem tinha que ter o controle da situação [...] mirou no lustre, disparou” (BONASSI, 1991, p. 165). Como uma forma de estratégia, ele resolve libertar a ex-sogra. Ao levá-la até a porta, o homem se distrai e acaba sendo fatalmente baleado por um atirador da polícia:

O homem talvez pensasse que não o estivessem ouvindo, daí abriu a porta e empurrou a velha para a calçada, gritando:
 - A luz... Vocês têm que acender a luz... Eu quero que vocês acendam a luz...
 Foi quando ele ouviu mais vidros se partindo e algo bateu na sua cabeça feito uma pedrada quente. Ele caiu com violência, sentindo como se houvessem puxado os seus tornozelos para trás. Bateu o rosto no chão (BONASSI, 1991, p 194-195).

3.3 Narrador infiel: as marcas da focalização

Theodor Adorno, em “Posição do narrador no romance contemporâneo” (2003), aponta o paradoxo do gênero romance, considerando que sua forma exige a narração e impossibilidade de ela ser realizada. Ao ponderar que, até o século XIX, os romances se caracterizavam pelo realismo imanente e pela objetividade do narrador, Adorno (2003, p. 55) assinala uma ruptura com esse padrão no romance contemporâneo, em virtude do subjetivismo.

Para o autor, as transformações sociais, como o capitalismo, são responsáveis pelo fim da experiência e, por conseguinte, pelo declínio da narração: desintegrou-se “a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite [...]. Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice” (ADORNO, 2003, p.56).

Assim, faz-se necessário recusar a narrativa de cunho realista em busca de uma forma que dê conta daquilo que o relato não consegue exprimir. Segundo Adorno (2003, p. 57-58), “[s]e o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo”. Quanto mais preso ao realismo da exterioridade, na tentativa de mostrar

que “foi assim”, tanto mais se denuncia um “como se”, fazendo aumentar a contradição entre a sua intenção e o fato de assim não ter ocorrido.

Adorno sublinha que o realismo de uma obra pode ser alcançado pelo rompimento da forma a partir da posição do narrador. Essa posição, assim como a distância estética em relação ao leitor, não é fixa. Através do encurtamento da distância estética, o narrador quebra a tranquilidade contemplativa do leitor, “[...] porque a permanente ameaça de catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação” (Adorno, 2003, p. 61).

Um céu de estrelas apresenta características que podem ser associadas às conjecturas de Adorno, como a fragmentação formal e a posição do narrador. Assim como sublinhado pelo teórico, o narrador rompe com uma postura centrada na distância e na objetividade para dar conta da complexidade e das barbáries da sociedade contemporânea. Nesta obra bonassiana, a objetividade é questionada tanto pela onisciência parcial do narrador, quanto por seus comentários, os quais se alinham ao pensamento do protagonista.

Yves Reuter, em *Introdução à análise do romance* (2004), expõe que as duas formas fundamentais do narrador são: narrador heterodiegético, em que ele está ausente da ficção que narra; e o narrador homodiegético, em que ele está presente na ficção que narra²⁴. Isto posto, o autor apresenta a questão da focalização (ou perspectiva) e ressalta que não se pode confundir narração e focalização, tampouco narrador e focalizador. O narrador homodiegético, ou em primeira pessoa, implica em uma subjetividade, pois imprime suas próprias impressões sobre os fatos. O narrador heterodiegético, ou em terceira pessoa, não participa da história, o que lhe imprime um caráter mais neutro, impessoal.

Visando clarificar a questão da focalização, recorreremos às contribuições de Mieke Bal, através do texto “Focalización”, que integra seu estudo intitulado *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología* (1990). De acordo com a autora, o leitor toma conhecimento da ficção a partir de um narrador que define características específicas do texto. Em alguns momentos, o narrador dá voz aos personagens através do discurso direto; em outros, o narrador expõe com seu discurso os eventos, personagens e espaços. No entanto, essa articulação parte de um ponto de

²⁴ O autor inclui na categoria “narrador homodiegético” tanto o narrador-protagonista, classificado por Genette (1979) como “autodiegético”, quanto o narrador que atua como uma personagem secundária da história que relata.

vista, de uma perspectiva, de certo modo de ver os fatos. Assim como Reuter, Bal ressalta que narrador e focalizador estão estreitamente relacionados, mas não se confundem. De acordo com ela,

[c]uando se presentan acontecimientos, siempre se hace desde una cierta 'concepción'. Se elige un punto de vista, una forma específica de ver las cosas, un cierto ángulo, ya se trate de hechos históricos 'reales' o de acontecimientos prefabricados. Es posible intentar dar un cuadro 'objetivo' de los hechos. Pero ¿qué supone eso? Un intento de presentar sólo lo que se ve o lo que se percibe de alguna otra forma (BAL, 1990, p. 107-108).

Nesse sentido, mesmo que se escolha apresentar os fatos a partir de uma objetividade, ainda assim é necessário considerar a questão da percepção. Como afirma Bal (1990), a percepção é um processo psicológico que varia de acordo com a posição do perceptor, a exemplo da diferença de percepção entre um adulto e uma criança, mesmo que seja somente em relação às medidas de comprimento. Da mesma forma, o grau de familiaridade com o que se vê também influencia a percepção:

Cuando los índios de Centroamérica vieron jinetes por primera vez, no vieron lo mismo que nosotros cuando observamos a gente cabalgando. Vieron monstruos gigantescos, con cabezas humanas y cuatro patas. Tenían que ser dioses. La percepción depende de tantos factores, que esforzarse en ser objetivos carece de sentido. Por mencionar sólo unos pocos factores: la propia posición respecto del objeto percibido, el ángulo de caída de la luz, la distancia, el conocimiento previo, la actitud psicológica hacia el objeto; todo ello y más influye en el cuadro que nos formamos y que pasamos a otros (BAL, 1990, p. 108).

A autora explica que termos como “ponto de vista narrativo” e “perspectiva narrativa” costumam ser usados na narratologia buscando atender a essa questão. No entanto, observa, esses termos não são muito claros quanto à diferença entre “quem vê” e “quem relata”, sendo que é possível, tanto na ficção quanto na realidade, que uma pessoa relate o que outra pessoa viu. Diante disso, a autora opta pelo termo *focalização*, que contempla a relação entre “quem vê” e “o que se vê”. Por exemplo, “**A** dice que **B** contempla lo que hace **C**” (BAL, 1990, p. 110, grifos nossos). Nessa relação, podemos ter um narrador (A), relatando o que seu focalizador (B) viu (C). Logo, o termo escolhido contempla e distingue o sujeito da focalização e o objeto focalizado. De acordo com a autora, o **focalizador** (sujeito da

focalização) é o **ponto** a partir do qual há a visão dos elementos na história (objetos focalizados). Este focalizador pode ser interno ou externo²⁵.

Assim sendo, é importante não confundir narrador e focalizador. A diferença entre eles baseia-se em duas questões: quem fala e quem vê. O narrador é a voz responsável pela narrativa, ou seja, quem fala, ao passo que o focalizador é o ponto de vista utilizado por quem vê.

Compreendida a diferença entre narrador e focalizador, destacada a importância de se analisar a questão da focalização, seguiremos o levantamento sobre a categoria narrador, visando encontrar uma categoria que dê conta da particularidade do narrador de *Um céu de estrelas*. O teórico francês Jean Pouillon, em *O tempo no romance* (1974), faz um estudo sobre a parcialidade na narrativa ao criar a tipologia de foco narrativo “visão com”. Para compreendê-la, no entanto, convém olhar, mesmo que brevemente, para as demais categorias, objetivando clarificar as diferenças entre elas.

Pouillon (1974) apresenta três grandes tipos de foco narrativo: a visão “com”, a visão “por detrás” e a visão “de fora”. A *visão “por detrás”* corresponde à focalização zero. O narrador é onisciente e encontra-se distanciado dos personagens, sobre os quais possui vasto conhecimento. Como um demiurgo, conhece tudo sobre os personagens e eventos, apresentando-os de forma “imparcial”, tendo em vista que não participa da história que relata. Na *visão “de fora”* o narrador limita-se à narração de fatos exteriores, ou seja, descreve somente as características exteriores das personagens e os fatos. Ele não tem acesso aos pensamentos e emoções das personagens, das quais conhecemos só o que for exposto através das suas ações. Na *visão “com”*, o narrador, em primeira ou terceira pessoa, assume o saber de uma única personagem, que constitui o centro da narrativa, ficando limitado ao campo mental desta personagem. Conforme Pouillon,

[n]a realidade, este último é central não porque seja visto no centro, mas sim porque é sempre *a partir* dele que vemos os outros. É “com” ele que vemos os outros protagonistas, é “com” ele que vivemos os acontecimentos narrados. Vemos muito bem, sem dúvida alguma, o que se passa com ele, mas somente na medida em que o que se passa com alguém aparece a esse alguém (POUILLON, 1974, p. 54).

²⁵ Comentando o texto de Mieke Bal, Anselmo Peres Alós (2007, p. 66-67) explica que “ao invés de manter a nomenclatura tríplice de Genette (homodiegético, heterodiegético e autodiegético), Bal distingue apenas duas instâncias narrativas no nível textual: o narrador externo (*external narrator*), e o personagem-narrador (*character-bound narrator*).

Nesse tipo de focalização, a personagem principal ganha evidência, pois é a partir dela que as demais personagens são conhecidas, limitando a história à sua maneira de vê-la. Dessa forma, a descrição das demais personagens ocorre de forma pessoal e parcial, gerando a impressão de incerteza, pois não se sabe se elas estão deformadas através dessa descrição, e se o que transparece de seu caráter é realmente essencial: “tudo isto fica na dependência da natureza do personagem central [...]” (POUILLON, 1974, p. 54). Nesse sentido, o autor assevera que esse tipo de descrição não caracteriza as demais personagens como elas realmente são, sendo apenas a compreensão que o narrador possui delas – a partir da personagem-centro. Assim, também, a visão que se forma dele é discutível, podendo ser bem ou mal conhecida, pois sua visão é interna, limitada e parcial, podendo inclusive ocorrer divergência caso fosse outra personagem que contasse a mesma história e descrevesse o mesmo ser ficcional. Nesse prisma, o gênero ‘com’ é bastante instável, “[p]assando da sugestão à pura apresentação da vida psíquica do personagem (monólogo interior) [...]” (POUILLON, 1974, p. 61).

Debruçando-nos sobre tais enfoques, compreendemos que, em *Um céu de estrelas*, o leitor “vê” os fatos *a partir* do sequestrador. Expliquemo-nos melhor: a história é apresentada por um narrador que não participa da ficção que narra, o que, “em tese”, imprime um caráter neutro e impessoal à história. No entanto, essa postura impessoal não se confirma devido à focalização parcial do narrador, cuja onisciência é seletiva, articulando os eventos apresentados preferencialmente a partir da focalização do protagonista. O narrador dedica-se basicamente a expor o que se passa na consciência e na memória do sequestrador. Logo, personagens, tempo, espaço e ações são expostos, de forma geral, de acordo com a percepção do protagonista-focalizador, configurando a tipologia “visão com”, conforme a classificação de Pouillon.

Nesse romance, a visão que temos dos fatos narrados perpassa a ótica subjetiva e parcial daquele que protagoniza – e, diga-se de passagem, agencia – os eventos. Em virtude da onisciência seletiva, o discurso do narrador pode deformar os fatos, até mesmo omiti-los. Da mesma forma, as demais personagens ganham delineamento a partir da relação que possuem com o protagonista e, por conseguinte, o perfil de cada uma delas é traçado pela sua visão subjetiva.

Em *Um céu de estrelas*, o leitor vê a história por meio do olhar de um narrador que relata os fatos sob a ótica do próprio protagonista e sequestrador, como pode ser percebido nas passagens abaixo.

Dava o que pensar, dava o que pensar...No fim, a mulher sentou-se numa das poltronas. Bem longe dele, embora **ela talvez não quisesse que parecesse assim.**

[...]

A mulher desapareceu no corredor, mas o homem ficou atento. Não relaxou nem quando ouviu abrir e fechar a geladeira. Só pode se tranquilizar ao perceber que ela já voltava com uma Skol. A mulher estendeu a bebida e ele sentiu um ódio se instalar na garganta; até foi difícil dizer:

- Não tem um copo é?

Ela sabia que ele não punha a boca nessas merdas que rasgavam o lábio da gente, ela sabia... (BONASSI, 1991, p. 14, grifos nossos).

Através dos destaques em negrito na citação acima, observam-se as impressões que o sequestrador tem da personagem feminina. Essas passagens referem-se à perspectiva do protagonista, uma vez que este ocupa o papel de focalizador do narrador. Na primeira passagem destacada, o protagonista admite não ter certeza da intenção da mulher ao sentar-se longe dele, conforme demonstra o uso do advérbio “talvez”, que indica dúvida, incerteza.

No final do excerto acima, podemos observar que o narrador expõe as ações da mulher a partir da percepção do próprio protagonista. A mesma ação poderia ter sido descrita como: “a mulher foi até a cozinha, abriu a geladeira e tirou uma Skol, deixando com que a porta se fechasse, e retornou para a sala”. No entanto, o narrador parece ficar “preso” à sala, ao lado do protagonista, “filtrando” os pensamentos do homem, que aguardava ansioso o retorno da mulher. Na segunda passagem destacada no texto, vemos que não se trata de um comentário de um narrador onisciente que tudo sabe e tudo vê; a reflexão exposta pelo narrador pertence ao seu focalizador, mas, ao relatá-la acaba incluindo-se na frase, como se estivesse de acordo com o que pensa o protagonista: “rasgavam o lábio *da gente*.” Esse comentário, aliás, além de incluir o narrador, convida o leitor a participar do “clube” de pessoas que não bebem diretamente da lata, visto que elas ferem o lábio “da gente”.

Assim, percebemos que a narração contempla o ponto de vista do sequestrador, como se fosse um olhar “participante”. Desse modo, leitor e narrador acompanham o protagonista a todo o momento, quase ombro a ombro com ele, como se fosse um terceiro olho dentro da casa.

3.4 O aliciamento do leitor

Toda narrativa pressupõe um narratário, ou seja, um leitor. Logo, é mister considerar a importância da relação entre a narrativa e o narratário. O leitor, segundo Reuter (2004, p. 39), é constituído pelo conjunto dos signos que constroem a figura daquele para o qual a história é contada no texto”.

Wolfgang Iser (1979), em “A interação do texto com o leitor”, expõe que, como operação conduzida pelo texto, a leitura alia o processamento do texto ao efeito sobre o leitor. Esta mútua influência é descrita como interação. Iser faz uso da análise de interação entre dois sujeitos para desenvolver sua teoria sobre a relação entre texto e leitor. O autor pondera, no entanto, que esta relação difere consideravelmente daquela. Na relação com o texto, falta ao leitor a situação face a face: “[n]a relação diádica, os parceiros podem mutuamente se perguntar, de forma a saber se controlam a contingência ou se suas imagens da situação transpõe a inapreensibilidade da experiência alheia” (ISER, 1979, p. 87).

Para Iser (1979), os textos – ficcionais ou não – são discursos marcados por indeterminações chamadas “vazios”, que exigem uma intensificação da atividade imaginativa do leitor. O hiato que se forma entre as duas partes é o vazio que aciona a interação entre o texto e o leitor e a regula. Esses vazios estão presentes em todo tipo de texto; nos textos ficcionais, no entanto, eles são elementos estruturais de primordial importância. Essas lacunas exigem a participação do leitor através de suas projeções, que são reguladas pelo próprio texto; ou seja, os vazios não podem ser preenchidos independentes do texto. Essa situação impõe ao leitor a necessidade de interpretação. Diante das várias possibilidades de leitura do texto ficcional, caberá ao leitor optar por aquela que permita suprir os vazios impostos pelo escritor. A ficcionalidade do texto permite ao leitor ir além dos prévios esquemas de ação e encontrar nas lacunas, através de suas projeções, uma composição de acordo com o texto. Os vazios dos textos ficcionais podem estar, por exemplo, em elipses temporais, cenas não relatadas ou aspectos obscuros de pessoas e objetos.

Em *Um céu de estrelas*, temos um vazio na composição da personagem feminina em virtude da falta de acesso do narrador a sua consciência – através da onisciência seletiva – e também pela cumplicidade entre protagonista e narrador a

ponto de não identificarmos a quem pertence determinada opinião. Essa lacuna exige que o leitor construa a personagem feminina a partir dos indicadores disponíveis no texto. Assim, devemos nos questionar as razões desse vazio para buscar uma interpretação em consonância com a obra. Ao considerar a estrutura dessa narrativa e o contexto de produção, podemos inferir que o vazio proposto pelo escritor ilustra a opressão feminina sofrida pelas mulheres ao longo dos séculos, assim como proposto por Beauvoir e Bourdieu.

Além da interação entre texto e leitor proposto pelos “vazios”, a narrativa bonassiana instiga um “diálogo” com o leitor. Em vários momentos, o narrador refere-se ao leitor como uma testemunha ocular dos fatos. De acordo com Reuter (2004), quando o narrador dirige-se ao narratário, visa agir sobre ele ou manter contato, desempenhando uma função comunicativa. Logo, o diálogo com o leitor age no sentido de aproximá-lo ao mundo ficcional.

Vejamos, então, essa articulação no texto: ao adentrar a casa da ex-noiva, o homem olha em volta de si e observa a sala, que é descrita cuidadosamente ao leitor, conforme a fragmento a seguir.

A sala não media mais que nove metros quadrados e tinha um sofá de três lugares com duas poltronas combinando. Tudo marrom. A janela ficava na parede oposta à da porta e o vidro era canelado [...]. O tapete bege tinha um losango cor de vinho. Uma TV Semp Toshiba colorida, com caixa plástica branca. Era branca, de um branco que encardiu com o tempo e ele não percebeu. Apenas foi ficando mais escuro. **A antena retorcida com um Bom Bril na ponta.** Na estante a Enciclopédia do estudante e o Poder da mente humana, quase riu [...]. E aquele vaso de gesso em que ele tinha aplicado laca? E aquela rosa torta? (BONASSI, 1991, p. 10-11, grifos nossos).

Neste trecho, o cuidado na descrição dos móveis, seguida pela exposição dos detalhes – em um movimento de aproximação que lembra um *close* cinematográfico –, possui um forte apelo visual, fazendo com que o leitor recrie mentalmente o espaço e sorria ao imaginar o “Bom Bril” na antena, pois se trata de uma prática corriqueira. No momento em que o homem e o narrador adentram a casa, o leitor também ingressa naquele espaço, saindo do ambiente externo – em que acompanhamos a observação da porta mal envernizada –, e observa a sala como se estivesse “no ombro” do protagonista. Podemos arriscar, aliás, e supor que estão ambos acomodados nos ombros do homem, leitor e narrador; enquanto este sussurra ao leitor aquilo que se passa na consciência do protagonista, aquele

apreende a história a partir dessas informações e visualiza as cenas com os olhos do próprio protagonista. Esta comparação ilustra a cumplicidade criada entre leitor-narrador-personagem desde o início da narrativa e que será reforçada ao longo do relato, desfazendo-se somente com a morte do personagem. Assim, o leitor passa de um simples espectador a participante – logo, cúmplice – da história.

Neste ponto, faz-se oportuno recuperar uma cena inicial do romance, no momento em que o homem abandona o espaço externo – a rua – e passa para o espaço interno, ao entrar na casa da ex-noiva. É mister apontar que, a partir do ingresso do homem na casa, o narrador somente terá acesso ao espaço externo a partir da consciência do protagonista. Expliquemo-nos melhor através de um exemplo:

E como se todo ruído do mundo viesse no contrafluxo de uma rolha de champanhe que espirrasse do seu ouvido, ele ouviu. Ouviu pardais doentes, **ouviu ônibus e os freios secos dos ônibus, ouviu caminhões de Coca-Cola**, e relógios, **e sirenes**. Não ouviu ninguém porque as pessoas sempre ficavam esmagadas pelas coisas naquele lugar (BONASSI, 1991, p. 65, grifos nossos).

Nesta passagem, o narrador descreve as percepções do protagonista; relata que o homem ouviu o barulho dos ônibus, caminhões e as sirenes. Estando o personagem-focalizador no interior da casa, a onisciência do narrador também fica restrita àquele ambiente, ou seja, sua onisciência é seletiva não só quanto aos personagens, mas também quando ao espaço.

Vejam, então, outra passagem em que o narrador se dirige ao leitor, buscando aproximá-lo ao mundo ficcional:

- Você não pode mesmo com bagunça...
Era óbvio **pra ele, pra mim e pra você** que o que ele pretendia, encaminhando a conversa daquele jeito, era restabelecer o que **todos nós** chamamos mais ou menos de “solidariedade de convivência” (BONASSI, 1991, p. 59, grifos nossos).

Este fragmento refere-se a uma explicação a respeito do objetivo do homem ao tecer o comentário sobre a bagunça. O narrador dirige-se ao leitor na certeza de que ele possui a mesma opinião sobre o evento e sobre a “solidariedade de convivência”, buscando fazer a defesa do homem diante da reação áspera da mulher ao ouvir aquilo que ela recebeu como crítica.

A partir dessa tentativa de “aliciamento”, tem-se o início de um processo sugestivo em que o leitor pode simpatizar-se com o discurso, de forma a não abandonar esta posição mesmo nas cenas de violência, tornando-o quase cúmplice da crueldade. Com esse recurso, sugere-se o princípio da banalização da violência, reforçado pelo aspecto irônico presente nas reflexões do protagonista.

3.5 A dominação masculina e a violência contra a mulher

Nesse estudo, partimos da premissa de que a escolha pela onisciência focada na perspectiva masculina é um dos elementos estruturais mais importantes do texto. O homem tem o privilégio de expor seu ponto de vista daquele evento, obtendo, assim, uma vantagem sobre a mulher. Os pensamentos dela, no entanto, ficam “restritos” àquilo que ela verbaliza em forma de discurso direto. Diante desse quadro, o leitor fica à mercê da subjetividade do homem e à conivência do narrador. Logo, sugere-se que a combinação personagem-narrador-leitor figure a sociedade patriarcal, que reproduz os mesmos valores machistas há séculos, negando às mulheres seu espaço. As consequências dessa “sabotagem” revelam-se de diversas formas – como apontado por Beauvoir e Bourdieu –, desde as diferenças salariais entre homens e mulheres até a violência contra a mulher e o feminicídio.

Partindo desta premissa, concentremo-nos na representação da dominação masculina e da violência contra a mulher em *Um céu de estrelas*. O próximo excerto apresenta uma cena em que o homem se aproxima da mulher, tocando-a. Cumpre assinalar que neste momento ele ainda apostava em uma reconciliação e ainda não havia mostrado a arma que trouxera sob o paletó.

[Ele] foi aproximando-se da mulher; agia com o excesso de capricho necessário a poder estar em pé ali, quase tocando-a e aproximando-se mais. Ela abaixou a cabeça com um tipo de cansaço. A mulher **poderia estar fugindo**, mas também **poderia estar oferecendo** o abismo da sua nuca, e os ombros, que disparavam num par de braços que eram como **colunas de mármore**. [...] enquanto se endireitava, empurrou seus pensamentos através daquela nuca macia, para que ela o sentisse bem, onde ele acreditava que pudesse haver uma **passagem urgente para o que ele queria dizer**. Esperou. Nada. Com as duas mãos ele segurou a cabeça da mulher. **Forte, mas com algo que ele chamava de ternura** (BONASSI, 1991, p. 27, grifos nossos).

Um primeiro ponto a ser retomado desta passagem refere-se àquela dificuldade de comunicação entre os personagens que referimos no tópico anterior. Tratava-se de um exemplo do reduzido tamanho dos capítulos do livro, em que se expunha um diálogo entre o homem e a mulher, através de discurso direto, com uma série de interrogações. Enfim, retomando o fragmento acima, notamos que o protagonista busca transmitir seus pensamentos (e desejos) através do olhar, como se a “nuca macia” fosse um canal de comunicação válido diante da (sua) falta de objetividade.

No início do excerto, o narrador descreve a reação da mulher diante da aproximação do ex-noivo: “poderia estar fugindo [...] poderia estar oferecendo”. Logo, inferimos que a desestima da mulher é colocada em dúvida a partir de um claro ato de descrédito. Podemos confirmar, no entanto, o desinteresse da personagem através da descrição dos seus braços, os quais o homem compara a “colunas de mármore”, que podem ser associadas à frieza e indiferença. Através da última passagem em destaque, inferimos que o homem fez uso de força para sustentar a cabeça da mulher naquela posição. Através da observação de que o homem considerava aquela ação um ato de “ternura”, utilizando-se de um eufemismo, sugere-se que o homem age sabendo que está coagindo-a, num claro ato de dominação.

Na cena apresentada no próximo fragmento, o homem já havia ameaçado a mulher com a arma e encarcerado sua mãe e irmão no banheiro. Na sequência, o protagonista violenta sexualmente a ex-noiva:

O homem desamarrou um sapato, deslizou o pé, e com os dedos desse pé, depois **de lutar** entre as tiras da sandália da mulher, com o carinho possível, conseguiu tirá-la [...]. **Deixou o revólver descansar sobre o braço da poltrona** e ficou examinando a sandália [...]. Então deixou a sandália no outro braço da poltrona, que ficou engraçada assim, **com o revólver e a sandália** [...]. Como ele não a olhava, não podia saber das suas reações, mas era um excelente sinal que a mulher não houvesse mudado um milímetro de posição; **isso era o que o homem pensava** [...]. Com a mesma habilidade fez a sandália do pé escorregar para fora dele [...]. Quando o homem pôde olhar a mulher, [...] não viu nada que pudesse indicar um tipo de mal-estar naquele corpo inteiro [...]. Ainda numa **luta deliciosa** contra aqueles elásticos e rendas, passou a mão em concha sobre o seio vizinho acolhendo-o como um filhote [...]. E a palma da sua mão ziguezagueando por aquela barriga, subindo, descendo, subindo, descendo novos elásticos, descendo, descendo, uma unha, depois a outra, os pelos, os pelos, os pelos, a carne, a carne úmida, a carne nua, nua, nua, um grito. Ele ouviu um grito; um grito primeiro, depois entendeu que a velha gritava:

- Seu filho da Puta!

(BONASSI, 1991, p. 107-109).

Além da narração a partir da perspectiva masculina, que já indica a parcialidade do relato, as informações fornecidas por este narrador indicam, no mínimo, uma indiferença por parte da mulher durante a investida do homem. Primeiramente, devemos observar as duas referências à arma nessa passagem. Em forma de ameaça, o homem deixou a arma à vista da mulher para lembrá-la que seu uso dependia da sua reação naquele momento. Outra marca de violência que merece destaque é a utilização do verbo “lutar” em dois momentos do relato: o homem luta com a sandália para tirá-la com os pés; assim como luta com as alças do sutiã. A utilização desse verbo em detrimento de qualquer outro reforça a ideia de um ato sexual não consentido pela mulher, que, ameaçada por uma arma, aparentemente não reage àquela investida.

Como o episódio de abuso relatado acima foi interrompido pela mãe da vítima, o sequestrador insiste na violência sexual, obrigando-a a uma felação, conforme ilustra o próximo fragmento:

O homem parou diante da mulher, pés afastados.

- Ei...

Abriu a braguilha, disse:

- Pega...

A mulher continuou curvada e começou a esfregar uma palma da mão contra a outra.

- Pega.

Ele não estava com a melhor das boas vontades, como não era difícil de notar. Puxou-a pelos cabelos, desentortando-a no assento. Ergueu-a pelo queixo e aguardou que o olhasse... **Mas ia demorar... Chacoalhou-a.**

- Você não está me ouvindo...

Aproximou-se.

- ... eu quero que você pegue nele...

A mulher foi levantando o braço e, se não estava morrendo de vontade, também não parecia que não tivesse nenhuma. Era uma **sutileza** que o homem percebeu quando concluiu:

-... e chupe.

A mulher apenas o encostou nos lábios. Foi o homem quem a forçou colocá-lo na boca, sacudindo a cintura.

- Isso...

Passou um bom tempo até que a mulher levasse a sério e começou a executar o serviço direito. Quando o homem pensou que ela sabia muito bem demais fazer daquele jeito e se perguntou onde é que ela tinha apreendido, porque sabia desde o princípio, sentiu que poderia esbofeteá-la, mas não quis se prejudicar.

- Isso...

[...]

Mas quando o homem olhou para baixo novamente, não foi o lago infinito que viu; só percebeu a mulher procurando um lugar onde pudesse cuspir. Quando ela tentou apanhar a flanela, o homem ficou puto e tapou-lhe a boca,

- Engole.

Com a metade do rosto coberto pela mão do homem ela engoliu com um barulho e olhares de pedinte [...].

- **Um cara não deve se comportar como um cachorrinho com a coisa que carrega no meio das pernas...** (BONASSI, 1991, p. 119-121).

Neste excerto, tem-se, inicialmente, a passagem em que o narrador destaca que o homem “chacoalhou” a cabeça da mulher na tentativa de convencê-la a praticar a felação. Além da violência psicológica que a personagem feminina sofre em virtude do sequestro, o homem usa a agressão física no intuito de intimidá-la.

Apesar de ficar claro que o ato sexual não era consentido por parte da mulher, no segundo destaque do fragmento, observa-se que o narrador dá margem para dúvidas sobre o interesse – ou não – da personagem feminina em praticar sexo oral no homem. Ao comentar que ela não demonstrava que não estivesse com vontade de fazer aquilo, sua percepção da cena vai além do campo da visualização direta (narrador-espço) e concentra-se no focalizador. Ou seja, ele comenta a opinião que o personagem focalizador tem da situação. Ao apostilar que a reação da mulher foi recebida como “sutileza” pelo protagonista, utilizando-se de um eufemismo, sugere-se que o homem estava completamente consciente de que aquele ato sexual não era consentido.

Este fragmento ilustra a visão parcial e subjetiva dos fatos através da onisciência exclusiva no protagonista. A percepção do ato sexual avaliada pelo narrador através da consciência da personagem masculina certamente não é a mesma da vítima. Se a personagem feminina fosse o focalizador, a percepção que o narrador teria da mesma cena mudaria consideravelmente, e a narração daria mais ênfase na brutalidade à qual a mulher estava sendo submetida.

Por fim, na terceira e última passagem grifada do fragmento anterior, observa-se, através da voz da personagem (discurso direto) que o homem usou seu falo para provar sua masculinidade. Dominando a mulher através do seu órgão sexual, ele pretendia mostrar sua superioridade diante dela.

Nessa perspectiva, para Bourdieu, a virilidade, em seu aspecto ético mesmo, como princípio da conservação e do aumento da honra, mantém-se indissociável, implicitamente, da virilidade física, através, principalmente, das provas de potência sexual que são esperadas do homem que seja realmente um homem. Assim sendo,

[u]ma sociologia política do ato sexual faria ver que, como sempre se dá em uma relação de dominação, as práticas e as representações dos dois

sexos não são, de maneira alguma, simétricas. [...] também porque o ato sexual em si é concebido pelos homens como forma de dominação, de apropriação, de “posse” (BOURDIEU, 2012, p. 20).

Assim sendo, não deveria espantar que as angústias e os medos de se perder o reconhecimento da virilidade sejam fontes de sofrimento masculino. Por conseguinte,

o que chamamos de “coragem” muitas vezes tem suas raízes em uma forma de covardia: [...] basta lembrar todas as situações em que, para lograr atos como matar, torturar ou violentar, a vontade de dominação, de exploração ou de opressão baseou-se no medo “viril” de ser excluído do mundo dos “homens” sem fraquezas, dos que são por vezes chamados de “duros” porque são duros para com o próprio sofrimento e sobretudo para com o sofrimento dos outros [...] (BOURDIEU, 2012, p. 66).

Nesse ponto é válido incluir outra cena de violência protagonizada pelo homem. Na passagem abaixo, são relatadas as agressões contra a mãe da sua ex-noiva:

Então o homem se pôs bem defronte da velha; a mulher disse mais alguma coisa que ele nem imaginou o que fosse. Ele subiu e desceu o braço na diagonal, com a coronha inclinada pra frente. **A carne macilenta do rosto da velha cedeu e ele sentiu que chegava ao osso do maxilar, um pouco mais duro.** Como a velha não estivesse esperando, caiu sentada sobre os pés ainda no impulso do golpe. **O homem tinha feito romper uma dessas veias encardidas, porque subiu um esguicho de sangue de algum lugar perto dos olhos e sujou a barra da sua calça** (BONASSI, 1991, p. 82).

Pegou a velha pelos pés e girou na direção do banheiro. Ela desencostou do batente e o dorso flácido foi de encontro ao piso de cerâmica do corredor. **Toc... Um ruído abafado de crânio e cabelos** (BONASSI, 1991, p. 86).

Nestes excertos observamos a agressão física contra uma mulher idosa. As cenas possuem forte apelo visual, considerando que o leitor reconhece esse tipo de situação a partir de obras cinematográficas. O brutalismo da cena é reforçado quando o agressor observa que o sangue da vítima havia sujado sua calça, sugerindo que a peça de roupa tenha mais valor que o ser humano. De forma semelhante, o brutalismo da cena é acentuado através da linguagem utilizada pelo narrador. O uso de expressões como “carne macilenta”, “esguicho de sangue”, “crânio e cabelos” demonstra uma violência “nua e crua”.

3.6 A banalização da violência

Ainda em relação ao processo narrativo, importa mencionar a ironia presente nos discursos e, principalmente, nas reflexões do protagonista. No início do sequestro, no momento em que o protagonista tirou a arma do paletó e apontou para a ex-noiva, as reações do irmão e da mãe são expostas através de elementos cômicos, como podemos observar nos excertos abaixo:

[o] retardado grunhia um mesmo monossílabo nos mais variados tons, **ainda não sabia se era trágico ou festa; saltitava**. Os dois, velha e mongolóide, tinham os braços erguidos acima da cabeça, dançando uma dança diferente, sem música. **Era um espetáculo horrível e divertido, como trem fantasma** (BONASSI, 1991, p. 79).

- É só um revólver!

O retardado arrotou, o homem olhou para ele, sorriram. Que coisa... Só agora ele pode olhar a mulher à sua frente. Empertigada, **com as mãos sobre o joelho, aguardava uma manicure** (BONASSI, 1991, p. 80).

Na primeira passagem em destaque, podemos observar o sarcasmo com o qual o narrador aponta a falta de compreensão do garoto sobre os acontecimentos. Portador de Síndrome de Down, o menino não percebeu a gravidade do problema e sua reação foi de euforia: “saltitava”. Já no segundo destaque, o narrador – seguindo a focalização do sequestrador – satiriza a reação do garoto e da ex-sogra diante da arma, insinuando que houve um exagero na reação de ambos. No segundo excerto, dois elementos podem ser destacados: primeiramente, a espontaneidade do garoto diante do conflito, indicada através da eructação (arrote), seguida pelo sorriso. No próximo destaque, o narrador satiriza a posição da ex-noiva que parecia aguardar “uma manicure”, não demonstrando temor diante da situação.

Assim, observa-se que elementos irônicos/cômicos permeiam toda a narrativa, buscando desviar o leitor da tensão presente na ação relatada, sugerindo a banalização da violência. Seja através do discurso direto ou através da sua consciência, a ironia é fortemente utilizada pelo protagonista, que parece não ter noção da gravidade dos seus atos. Vejamos outros fragmentos:

Jatos de luzes sequenciais azuis e vermelhas atravessavam o vidro canelado e pincelavam a parede [...].
Um fliperama! (BONASSI, 1991, p. 149).

A mulher veio pelo corredor cabeceando as luzes; entorpecida, usava as mãos para **se proteger daquela árvore de Natal** (BONASSI, 1991, p. 151).

- É verdade... É verdade que uns podem ter subido no telhado enquanto aquele falava no microfone...

O homem corrigiu:

- Megafone.

-...é, megafone... (BONASSI, 1991, p. 163).

Nos dois primeiros fragmentos, há a descrição do interior da casa com a chegada da polícia. As luzes das viaturas adentraram a sala através dos vidros das janelas e o narrador/sequestrador compara-as com um fliperama e com luzes de Natal, indicando, novamente, uma descrença de que aquelas situações (sequestro e chegada da polícia) tivessem alguma importância. No terceiro excerto, o elemento cômico aparece no discurso direto do protagonista, quando ele corrige a ex-noiva sobre o termo correto do equipamento utilizado pela polícia para negociar o resgate: “megafone”.

Pode-se, então, visualizar um esquema muito claro que preside esse jogo a partir do narrador em *Um céu de estrelas*. Através do discurso em terceira pessoa, há a tentativa de disfarçar a parcialidade das opiniões e legitimar as impressões da história que são somente as do sequestrador e não as de um narrador onisciente - que tudo sabe e tudo vê -, porquanto sua onisciência é seletiva, restrita àquele personagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na visão de Resende (2008), a narrativa brasileira contemporânea se caracteriza pela multiplicidade de formas, estilos e temas. Há, entretanto, um elemento recorrente na prosa das últimas décadas: a representação da violência. De acordo com Pedro Lyra, a literatura brasileira contemporânea é “uma literatura violenta, de condenação da violência – tanto na desintegração da forma quanto no desnudamento da linguagem, tanto no rompimento do discurso quanto na exacerbação dos temas” (LYRA, 1990, p. 6).

O emprego de temas relacionados à violência não é novidade no mundo literário. Entretanto, a cada geração surgem autores que ampliam os limites de representação, assim como ocorrem variações nos cenários de ambientação das narrativas: antes o campo e o sertão, agora o espaço urbano. A literatura contemporânea segue uma tendência realista e traz à tona o caos urbano, os problemas sociais e a dificuldade de compreender o presente. Os escritores reinventam as formas do realismo literário, denunciam a violência e a miséria, utilizam o brutalismo e abusam de uma linguagem coloquial e “chula” (SCHOLLHAMMER, 2011).

Um céu de estrelas (1991), objeto deste estudo, é um romance de Fernando Bonassi, escritor contemporâneo, cuja literatura explora a violência na perspectiva temática e no plano estético. Nesse sentido, o estudo abordou a representação da violência e avançou nas reflexões acerca da violência enquanto tema de interesse das ciências sociais, dando especial atenção para as questões que envolvem a violência contra a mulher.

Primeiramente realizamos uma reflexão sobre a violência, que nos ajudou a compreender o fenômeno, conhecer definições e elencar formas de violência presentes na sociedade. Abordamos também questões como a violência contra a mulher e a violência constitutiva no Brasil para compreender a violência retratada do romance.

Na sequência, buscamos conceber como questões econômicas, políticas e sociais do Brasil, a partir de 1960 influenciaram na literatura contemporânea. Abordamos ainda as principais características da narrativa brasileira contemporânea

e refletimos sobre a posição da crítica sobre a recorrência do tema da violência nas últimas décadas.

No capítulo dedicado à análise, voltamos nossa atenção para a categoria “narrador”, buscando compreender como a escolha do tipo de narrador e do foco narrativo solidificou, no texto, a questão da violência. Na trama, o sequestrador mantém três pessoas em cárcere privado durante horas, sob a mira de uma arma de fogo, agride fisicamente a ex-sogra e abusa sexualmente a ex-noiva. Porém, observamos que, sob a perspectiva do próprio sequestrador, o crime é registrado sem a devida importância, como se fosse um ato banal, uma brincadeira sem consequências, uma demonstração de virilidade permitida. Essa aparente falta de seriedade na ação do sequestrador esconde, na verdade, um grave ato de violência. Temos aqui a representação de um crime “passional” que ocorre em proporções alarmantes na sociedade.

Ao considerarmos que na trama em estudo há o relato de um sequestro como forma de vingança pelo fim de uma relação amorosa, devemos lembrar que a representação desse crime traz à luz um problema bastante discutido atualmente: a violência contra a mulher. Ao observar que o narrador dá voz “à moda de primeira pessoa” ao protagonista, anulando a perspectiva feminina na trama, sugere-se o desejo de dominação do homem sobre a mulher, que também é o fato propulsor do sequestro na narrativa, pois o protagonista não admite o final do noivado. O personagem demonstra sentimento de posse sobre a namorada, não considerando a hipótese que ela pudesse usufruir de qualquer autonomia.

Com esse estudo, analisamos a importância do narrador e do foco narrativo no romance para a reflexão sobre a dominação masculina, conforme proposto por Bourdieu, e sobre a violência contra a mulher. A ponderação ocorre porque a visão que se tem dos fatos narrados é perpassada sob a ótica subjetiva e parcial daquele que protagoniza os acontecimentos. Em virtude da onisciência seletiva, o discurso do narrador pode omitir fatos ou deformá-los através de sua percepção. Assim também, as demais personagens ganham delineamento a partir da relação que possuem com o protagonista e, por conseguinte, o perfil de cada um deles é traçado pela sua visão subjetiva.

Ainda em relação ao processo narrativo, importa mencionar a presença de elementos irônicos/cômicos que permeiam toda a narrativa, buscando desviar o leitor da tensão presente na ação relatada, sugerindo, assim, a banalização da

violência. Seja através do discurso direto ou através da sua consciência, a ironia é fortemente utilizada pelo protagonista, que parece não ter noção da gravidade dos seus atos.

Compreende-se, assim, que esses recursos (narração onisciente seletiva e ironia) são utilizados pelo narrador para gerar dúvida no leitor, que em um primeiro momento pode até simpatizar com o criminoso através da narrativa, sendo levado dessa forma a diminuir a importância do crime. Porém, no decorrer da leitura, o leitor percebe a sedução presente no jogo de linguagem e passa a questionar aquele ponto de vista, pois independente das motivações, intenções e consequências do sequestro, o ato foi praticado e configura-se como violência contra a mulher.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: Fatos e Mitos. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Divisão europeia do livro, 1970.

BONASSI, Fernando. **Um céu de estrelas**. São Paulo: Siciliano, 1991.

BONASSI, Fernando. 15 cenas de descobrimento de Brasis. In: MORICONI, Ítalo (Org.). **Os cem melhores contos do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOSI, Alfredo *et al.* **O conto brasileiro contemporâneo**. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 2. ed. Trad. de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**: promulgada em 5 de outubro de 1988, Brasília, DF. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/ConstituicaoCompilado.htm>. Acesso em 02 jan. 2016.

BRASIL. Lei nº 11.340, de 07 de agosto de 2006. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher [...] e dá outras providências. **Diário Oficial [da República Federativa do Brasil]**, 8 de agosto de 2006. Brasília, DF. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm>. Acesso em 02 jan. 2016.

CANDIDO, Antonio. **Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Literatura e Sociedade**. Estudos de Teoria e História Literária. 11. ed. Rio de Janeiro: Ed. Ouro sobre Azul, 2010.

_____. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CHAUI, Marilena. **Brasil**: mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

DALCASTAGNÉ, Regina. Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo. In: DALCASTAGNÉ, Regina; VASCONCELOS LEAL, Virginia M. (Org.). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Ed. Horizontes, 2010, p. 40-64.

DIMENSTEIN, Gilberto. **Democracia em pedaços**: direitos humanos no Brasil. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

GAUER, Ruth M. Alguns aspectos da fenomenologia da violência. In: _____ (org). **A fenomenologia da violência**. Curitiba: Juruá, 1999, p. 13-35.

GINZBURG, Jaime. A violência constitutiva: Notas sobre autoritarismo e literatura no Brasil. **Letras**, UFSM, Santa Maria, n. 18 e 19. Jan./Dez. 1999. Disponível em <<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/letras/article/view/12080/7484>>. Acesso em: 10. out. 2015.

_____. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2012.

_____. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2012.

GOMES, Carlos Magno. Marcas da violência contra a mulher na literatura. **Revista Diadorim**, UFRJ, Rio de Janeiro. Volume 13, Jul. 2013. Disponível em: <<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br/index.php/revistadiadorim/article/viewFile/290/252>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: COSTA LIMA, Luis. (Coord.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Trad. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LYRA, Pedro. Apresentação. In: LYRA, Pedro et al. **Violência e Literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; N. 58, 1979, p 03-06.

MATTOS, Nailton. Representações dionisíacas e configurações da perversidade em *Subúrbio e Passaporte* de Fernando de Bonassi. In: _____, SILVA, Maurício (Org.). **Fernando Bonassi**: Um escritor múltiplo. São Paulo: ANNABLUME, 2012, p. 49-59.

MICHAUD, Yves. **A violência**. São Paulo: Ática, 1989.

MIEKE, Bal. **Teoria de la narrativa**: Uma introducción a la narratologia. 3. ed. Madri: Ediciones Cátedra, S. A., 1990.

ODALIA, Nilo. **O que é a violência**. 4. Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

OLIVEIRA, Nelson (Org.). **Geração 90**: manuscritos de computador. São Paulo: Boitempo, 2001.

_____. **Geração 90**: os transgressores. São Paulo: Boitempo, 2003.

PASINATO, Wânia. Questões atuais sobre gênero, mulheres e violência no Brasil. In: **Praia Vermelha**: estudos de política e teoria social. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Vol. 14-15 (2006). Rio de Janeiro: UFRJ. Disponível em <<https://revistapraiavermelha.wordpress.com/edicoes-anteriores/>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. In: **Crítica Marxista**, v.1, n.21, 2005, São Paulo: Ed. Revan, p.132-153. Disponível em <http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo124artigo7.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2015.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Trad. de Heloyza de Lima Dantas. São Paulo: Ed. da universidade de São Paulo; Cultrix, 1974.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. Trad. Angela Bergamini et al. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RUFFATO, Luiz. Bonassi e a dimensão política da escrita. **Jornal de Poesia**. Fortaleza, 2006. Disponível em <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/lrufatto6.html>>. Acesso em: 20. mar. 2015.

RODRIGUES, Geisa. Entre o real e o corporal em Um céu de estrelas. CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 13., 2013, Campina Grande. **Anais eletrônicos...** Campina Grande, UEPB, 2013. Disponível em <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2013_1434407132.pdf>. Acesso em: 14. jul. 2014.

SAFFIOTI, Heleieth Y. B. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

_____. Já se mete a colher em briga de marido e mulher. **São Paulo Perspec.** vol. 13, n. 4. São Paulo Oct./Dec. 1999. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88391999000400009>. Acesso em: 10 nov. 2014.

SANTOS, Cecília Macdowell; IZUMINO, Wânia Pasinato. Violência contra as mulheres e violência de gênero: notas sobre estudos feministas no Brasil. In: **Estudios Interdisciplinarios de América Latina y El Caribe**, Tel Aviv, v. 1, n. 16, jun. 2005. Disponível em <<http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/482/446>>. Acesso em: 14 jan. 2014.

SCHOLLHAMMER, Karl E. A procura de um novo realismo – teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In: OLINTO, Heidrun K. **Literatura e mídia**. São Paulo: Loyola, 2002, p 79-90.

_____. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, Carlos A. P. et al. **Linguagens da Violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 236-259.

SEGATTO, José, A. Cidadania de ficção. In: _____. **Sociedade e literatura no Brasil**. São Paulo: Ed. Unesp, 1999, p.201-220.

SILVA, Heloi R. S. A língua-geral da violência. In: GAUER, Ruth M (Org). **A fenomenologia da violência**. Curitiba: Juruá, 1999, p. 37-46.

SILVA, Márcia R. C. **Uma face inquieta no cinema brasileiro**: estudo sobre a proposta estética do filme *Um céu de estrelas* de Tata Amaral. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, 2003.

SILVA, Maurício. A narrativa minimalista de Fernando Bonassi. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº. 28. Brasília, julho-dezembro de 2006, p. 47-58. Disponível em <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2095>>. Acesso em: 14 jan. 2015.

UMBACH, Rosani U. K. Literatura e autoritarismo. A personagem do escritor frente à repressão em duas obras da literatura alemã contemporânea. **Letras**, UFSM, Santa Maria, n.16 Jan./Jun. 1998. Disponível<<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-.2.2/index.php/letras/article/view/12460/7915>>. Acesso em: 10. out. 2015.

VELHO, Gilberto. O autoritarismo e a violência no Brasil contemporâneo. In: SCHWARTZ, J.; SOSNOWSKI, S. (Orgs.). **Brasil: o trânsito de memória**. São Paulo: Edusp, 1994, p. 31-40.

WASELFISZ, Julio J. **Mapa da Violência 2015**: Homicídio de mulheres no Brasil. Brasília: FLACSO Brasil, 2015. Disponível em: <http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf>. Acesso em 30 dez. 2015.