

COTIDIANO E/OU PITORESCO

EVERYDAY LIFE AND/OR PICTURESQUE

VIDA COTIDIANA Y/O PINTORESCO

Danielle Corpas¹

Resumo: O artigo tem como ponto de partida o debate sobre a inscrição do cotidiano na literatura, do qual participam autores como Erich Auerbach, Siegfried Kracauer, Fredric Jameson, Franco Moretti e Jacques Rancière. Considerando 1) aspectos atuais do campo literário brasileiro, 2) observações de Machado de Assis, Antonio Candido e Roberto Schwarz a respeito da representação pitoresca do cotidiano e 3) passagens de romances de Rubens Figueiredo, Luiz Ruffato e Geovani Martins, a segunda parte do texto discute a possibilidade de emergência do pitoresco na prosa de ficção brasileira contemporânea.

Palavras-chave: Narrativa brasileira contemporânea. Realismo. Cotidiano. Pitoresco.

Abstract: The article's starting point is the debate on the inscription of everyday life in literature, in which authors such as Erich Auerbach, Siegfried Kracauer, Fredric Jameson, Franco Moretti and Jacques Rancière participate. Considering 1) current aspects of the Brazilian literary field, 2) observations by Machado de Assis, Antonio Candido and Roberto Schwarz regarding the picturesque representation of everyday life and 3) passages from novels by Rubens Figueiredo, Luiz Ruffato and Geovani Martins, the second part of the text discusses the possibility of the emergence of the picturesque in contemporary Brazilian fiction prose.

Keywords: Contemporary Brazilian fiction. Realism. Everyday life. Picturesque.

Resumen: El punto de partida del artículo es el debate sobre la inscripción de la vida cotidiana en la literatura, en el que participan autores como Erich Auerbach, Siegfried Kracauer, Fredric Jameson, Franco Moretti y Jacques Rancière. Considerando 1) aspectos actuales del campo literario brasileño, 2) observaciones de Machado de Assis, Antonio Candido y Roberto Schwarz sobre la representación pitoresca de la vida cotidiana y 3) pasajes de novelas de Rubens Figueiredo, Luiz Ruffato y Geovani Martins, la segunda parte del texto analiza la posibilidad del surgimiento de lo pitoresco en la prosa de ficción brasileña contemporánea.

Palabras clave: Narrativa brasileña contemporânea. Realismo. Vida cotidiana. Pitoresco.

The small random moments which concern things common to you and me and the rest of mankind can indeed be said to constitute the dimension of everyday life, this matrix of all other modes of reality.

Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*

¹ Doutora em Teoria Literária pela UFRJ. Professora Associada do Departamento de Ciência da Literatura da UFRJ. daniellecortpas@letras.ufrj.br. ORCID: 0000-0002-7890-6828.

No ensaio “*As flores do mal e o sublime*”, de 1951, Erich Auerbach distingue a noção de realismo que ainda hoje vigora no senso comum – “tentativa de reproduzir a realidade exterior” – daquilo que chamou de *força realista*, conforme a acepção da palavra no século XIX, na qual se colocava em primeiro plano a qualidade vívida de uma evocação da realidade por meio de “descrição concreta ou metáforas simbólicas” (AUERBACH, 2012, p. 308). De maneira equivalente, em *Theory of Film*, Siegfried Kracauer (1997, p. xlvii) relaciona o “efeito realista” próprio do cinema (a *redenção da realidade física* referida no subtítulo do livro de 1960) ao resgate para a reflexão de dimensões diversas da experiência, que pode se dar tanto como reflexo do reconhecível quanto como revelação inesperada do mundo (objetivo ou imaginário). Auerbach e Kracauer lidaram com concepção elástica de realismo, tomado como resultado de operações artísticas variáveis, cujo significado histórico é tarefa da interpretação elucidar. Ambos direcionaram especial atenção para a matéria cotidiana, que reconheceram como componente decisivo da força ou efeito realista de uma composição. Em “O ornamento da massa”, ensaio de 1927, Kracauer (2009, p. 91) indicou as “discretas manifestações de superfície” observáveis no dia a dia como esfera fundamental para o conhecimento do “lugar que uma época ocupa no processo histórico”. Lidando com temas e objetos culturais os mais diversos, o crítico frankfurtiano adotou um procedimento que serve de inspiração para a crítica literária voltada para o tratamento da matéria cotidiana: a *Oberflächennalyse* [análise de superfície] que se propõe a captar determinações do curso da vida social a partir da observação de fenômenos triviais. Auerbach (2021, p. 377; 600), com a publicação de *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, em 1946, sedimentou no âmbito dos estudos literários perspectiva equivalente: para “determinar o lugar de uma obra dentro de um processo histórico”, detém-se, capítulo a capítulo, nas diferentes modalidades de figuração dos “acontecimentos mais corriqueiros da realidade” na composição textual.

Algumas das “ideias norteadoras” do estudo de Erich Auerbach a respeito da transformação de “personagens quaisquer da vida cotidiana em seus condicionamentos às circunstâncias históricas da época” em “objetos de uma representação séria, problemática e até trágica” (2021, p. 599) tiveram uma primeira formulação em dois artigos publicados alguns anos depois do ensaio de Kracauer mencionado acima. “Romantik und Realismus” [Romantismo e Realismo] (1933) e “Über die ernste Nachahmung des Alltäglichen” [Sobre a imitação séria do cotidiano] (1937) formam uma espécie de embrião do livro dedicado à história do *realismo sério*, conforme esclarece o autor em “Epilegômenos a Mimesis” (2021, p.

618)². E um dos movimentos na argumentação do ensaio de 1937 interessa especialmente aqui – a relação entre cotidiano e história. Em resumo, a hipótese em questão é a seguinte: a reestratificação social ocorrida na França entre a Revolução de 1789 e os embates de 1848 teria impulsionado “uma significativa guinada na história da autopercepção humana”, uma “compreensão instintiva da natureza intrinsecamente histórica e problemática da vida cotidiana” que se manifesta em romances como *Madame Bovary* (AUERBACH, 2007b, p. 463-464). Para o filólogo, no realismo francês do século XIX, com a visada crítica sobre as atividades rotineiras de pessoas quaisquer, com a prevalência de eventos banais e pormenores absolutamente triviais, se exprime a consciência da *historicidade do cotidiano como processo em curso*, que põe em xeque a própria possibilidade de sua representação – conforme assinala Auerbach numa passagem sobre Flaubert: “A existência cotidiana não se revela em um grande conflito do destino, mas em sua duração. Essa duração, em si, escapa a qualquer representação, e tudo o que resta são tentativas de aproximação para torná-la tangível” (2007b, p. 450). O cotidiano, “essa matriz de todos os outros modos de realidade”, como diz Kracauer (1997, p. 304), desafia a *mimesis*.

A discussão sobre o tratamento sério do cotidiano na literatura inaugurada por Erich Auerbach vem sendo retomada em trabalhos de Franco Moretti, Fredric Jameson e Jacques Rancière. Ainda que digam respeito a questões relativas à ficção europeia do século XIX e início do XX (no caso de Rancière), os novos rumos do debate também aportam elementos inspiradores para se pensar a literatura brasileira contemporânea.

Em “O século sério”,³ Franco Moretti distingue “momentos decisivos” do enredo dos “enchimentos” que se sucedem entre eles. A partir disso, procura determinar o significado histórico da emergência do cotidiano no romance do século XIX sob o prisma da seriedade. Moretti avalia a prevalência dos enchimentos, que engendra a narração da vida cotidiana, como uma transformação da forma romance enraizada em aspectos estruturais da vida burguesa. A seu ver, os enchimentos proliferam no século XIX em boa medida porque “propiciam um prazer narrativo compatível com a nova regularidade da vida burguesa”; sucedendo

² A noção de *realismo sério, problemático ou trágico* nos escritos de Auerbach é tão elástica quanto a de “realismo”. No Epílogo de *Mimesis* e em “Epilégômenos a *Mimesis*”, o autor justifica a ausência de definição teórica e descrição sistemática do que seriam “obras realistas de estilo e caráter sérios” (AUERBACH, 2021, p. 601-602; ver também p. 610, 618-619). *Realismo sério* é e não é uma categoria relacionada a padrões na expressão literária (o trágico, sobretudo, por contraste com o cômico, o pitoresco ou o idílico); o termo sugere o potencial para a reflexão problematizadora a respeito da experiência social, que pode se configurar de diferentes modos em cada texto.

³ A primeira versão desse texto saiu no volume 1 da coleção *O romance* (publicado originalmente em 2001); a segunda, utilizada aqui, corresponde a capítulo de *O burguês: entre a história e a literatura* (publicado originalmente em 2013).

continuamente, sem sobressaltos, fazem do romance uma “paixão serena”, ao gosto comportado do bom burguês. Com essa “formidável invenção burguesa”, com o novo andamento dos enredos (tão distinto do novelesco-aventureiro), a lógica da racionalização capitalista passa a permear o próprio ritmo da forma romance (MORETTI, 2014, p. 88-89; grifos do autor). Operando um deslizamento semântico na terminologia de Auerbach (ver nota 1, acima), Moretti conclui: “Sério é o temperamento da burguesia em via de ser classe dominante”, com sua confiança no método, no princípio de racionalização, no imperativo de contenção dos desejos (2014, p. 80). Do ponto de vista estilístico (o exemplo emblemático, como para Auerbach, é Flaubert), esses fatores se relacionam ao apreço pela precisão como espécie de “senso de responsabilidade da ética profissional do escritor” (2014, p. 90) e à “impessoalidade ‘objetiva’” da prosa analítica (2014, p. 95). Assim, a inscrição do cotidiano como matéria privilegiada na ficção europeia do século XIX viria de par com a afirmação da *dóxa* burguesa.

Auerbach já havia considerado questões de classe envolvidas na valorização do dia a dia em “Über die ernste Nachahmung des Alltäglichen” (2007b, p. 456), ao levar em conta a perda da influência sobre a esfera pública que a classe intelectual francesa havia exercido no século XVIII. Esse fator é retomado em *Mimesis* para explicar a “moderna consciência do mundo” alavancada pela Revolução Francesa, que começa a se conformar literariamente com Stendhal (AUERBACH, 2021, p. 497). Seria digressão descabida aqui retomar o argumento desenvolvido nessa passagem, que recua à época de Rousseau para explicar como um mal-estar no mundo acometeu os intelectuais a tal ponto que “a realidade prática, histórica, converteu-se em problema de uma maneira antes desconhecida, mais concreta e mais próxima” (2021, p. 500) – o que, para o filólogo, é fato implicado no interesse literário pelo cotidiano. Enfim, não interessam tanto para os propósitos deste artigo os detalhes da argumentação relacionada a transformações específicas da sociedade francesa pós-revolucionária; o que importa ter no horizonte é o fato de Auerbach e Moretti chamarem atenção para uma *perspectiva de classe* (no caso, intelectual, burguesa) relacionada à valorização da matéria cotidiana – ao menos naquele momento de sua consolidação como argamassa na prosa de ficção moderna.

Também Fredric Jameson, logo no início de *The Antinomies of Realism* (2013, p. 5), se detém nas relações entre ideologia do realismo e vida cotidiana, ao discutir a ideia segundo a qual “o modo realista é estreitamente associado com a burguesia” por supostamente cumprir a função de acomodar o público leitor à sociedade burguesa – mais ou menos na linha da avaliação de Moretti. Mais adiante, Jameson retoma em chave dialética esse efeito de

reiteração ideológica que seria próprio da narrativa realista, recorrendo ao ensaio de Auerbach mencionado acima. No capítulo “Realism and the dissolution of genre”, o tópico em questão (como indica o título) é a relação entre realismo e *estruturas narrativas codificadas*, particularmente alguns subgêneros do realismo europeu (como o melodrama e o *Bildungsroman*) cuja forma tradicional se dissolve com o modernismo. Jameson nota que, a despeito de diferentes circunstâncias locais, escritores que cultivaram a expressão realista a partir do século XVIII ao mesmo tempo confrontaram e reforjaram o sistema de gêneros, na medida em que “o realismo como uma estratégia formal gradualmente começou a formar novos gêneros por conta própria: enrijecendo, por assim dizer, em poucos tipos de narrativa, gêneros que o romance em alguns casos herda, mas, mais frequentemente, inventa ou reinventa”. A seu ver, isso sinaliza um processo de reificação, uma vez que lógicas formais determinam de antemão o significado da matéria narrada. Por outro lado, também participa da expressão realista o reverso do processo (ou seja, o realismo como estratégia formal que vai contra a reificação). É nesse ponto que o autor se refere à cena do jantar de Emma e Charles em *Madame Bovary* comentada por Auerbach em 1937 (e retomada em *Mimesis*). “O ponto mais crucial na diferenciação de Auerbach dessa realidade ‘cotidiana’ em relação a outras situações tradicionalmente nomeadas e categorizadas reside precisamente no fato de que não há qualquer nome para aquilo que esta representa [...]. A cena do jantar [...] é ocasião para um sentimento de Emma que escapa a todas as categorizações fáceis”. O caráter inominável ou irredutível da experiência cotidiana sinaliza uma antinomia constitutiva do paradigma realista que Jameson descreve como “persistência de uma espécie de cotidiano não narrativo por trás das estruturas dos gêneros narrativos”. A matéria cotidiana, com tudo o que tem de infuso, disperso, fugidio, confronta as convenções narrativas, tende a promover uma “revogação de gêneros que tenderiam a reificar e, assim, a explicar essa matéria vivida, associando-a com este ou aquele protótipo de destino consagrado no modelo de enredo de um gênero específico” (Cf. JAMESON, 2014, p. 138-162).

Esse é um aspecto levado em conta também por Jacques Rancière, que tem se dedicado com frequência à reflexão sobre o cotidiano na literatura, em um diálogo com *Mimesis* no qual as divergências apontam para essa e outras questões.⁴ Na maior parte dos

⁴ Rancière faz referência a *Mimesis* nas seguintes ocasiões (as datas entre parênteses correspondem ao ano de publicação no idioma original): “O excesso de palavras”, in: *Os nomes da história* (1992); “Teologias do romance”, in: *Políticas da escrita* (1995); “O efeito de realidade e a política da ficção” (palestra proferida em 2009); “O céu do plebeu (Paris, 1830)”, in: *Aisthesis* (2011); “O fio perdido do romance”, in: *O fio perdido* (2013); “O momento qualquer”, in: *As margens da ficção* (2017); “Auerbach and the contradictions of realism” (2018). Sobre a leitura de Auerbach por Rancière, ver CORPAS e MALCHER, 2023.

casos, as alusões de Rancière ao livro de Auerbach dizem respeito ao realismo francês do século XIX (a partir de *O vermelho e o negro*) e a narrativas de Virginia Woolf. Mas já em *Os nomes da história* – onde há referência à comparação entre a cena da prisão de Pedro no Evangelho de São Marcos e a passagem dos *Anais* na qual Tácito relata o discurso do líder de uma rebelião de legionários romanos (capítulo 2 de *Mimesis*) – se evidencia tanto o interesse primeiro que o filósofo compartilha com o filólogo (o tratamento literário de situações cotidianas envolvendo personagens de baixa extração social) quanto uma divergência de base entre os dois. Auerbach critica em Tácito a modalização do discurso com a qual o escritor de elite desqualifica as reclamações sobre condições cotidianas do sujeito de classe baixa, ainda que o apresente com vivacidade no discurso indireto; Rancière (2014, p. 43) atribui ao texto do historiador romano um “poder de inclusão”, não só porque confere visibilidade a uma camadas social sem acesso à expressão escrita, mas também porque o estilo do texto “revoga em ato a oposição dos falantes legítimos e ilegítimos”. Há aí uma nítida diferença entre as visadas de cada um. Enquanto Auerbach enxerga relações de homologia entre vida social e expressão literária (o estilo exprimindo determinações objetivas da matéria social), Rancière enfatiza o potencial “revolucionário” da ruptura com hierarquias discursivas pulsante na dinâmica narrativa.

No artigo “Auerbach and the contradictions of realism” (2018), o próprio Rancière apresenta uma síntese do rendimento crítico que reconhece em *Mimesis* para, em seguida, atribuir uma limitação à avaliação de Auerbach a respeito do realismo e do modernismo. A ressalva tem a ver com o que o filósofo francês compreende como “política da ficção”, ou “democracia literária” que institui a “partilha do sensível”, ou “regime estético das artes” – um paradigma de experiência por meio da arte, espécie de exercício em linguagem da possibilidade de comunidade política libertária, como esclarece em *Aisthesis* (RANCIÈRE, 2021b, p. 9). Rancière refuta um componente estruturante na argumentação de Auerbach a respeito da seriedade da experiência cotidiana: a inscrição dos fragmentos do dia a dia no contexto geral do processo histórico (na qual identifica uma concepção totalizante da história, tributária da teologia cristã). Em contrapartida, postula que romances como *O vermelho e o negro* e *Mrs. Dalloway* rompem com tal perspectiva, na medida em que se desvencilham da lógica de causa e efeito própria da racionalidade (de classe) que informa a poética clássica (RANCIÈRE, 2018, p. 232-233). Em outras palavras: temos, em *Mimesis*, ênfase no caráter representativo da composição literária, pela correlação entre forma estética

e contexto político-social, enquanto as leituras de Rancière destacam nas obras a projeção utópica de uma “comunidade sensível”.

Em várias ocasiões, *O vermelho e o negro* emblematiza a política da ficção pensada por Jacques Rancière como democracia em ato de linguagem. No final do romance de Stendhal, Julien Sorel abre mão do arrivismo calculista e se permite gozar o ócio e o amor. Essa reviravolta é a chave de leitura que Rancière utiliza para relacionar cotidiano e convenções narrativas, desenvolvida em trabalhos nos quais parte das considerações de Auerbach sobre o realismo francês para assinalar uma “esquisitice” no enredo de Stendhal. A seu ver, o “foco no ‘inútil’ e ‘ocioso’ cotidiano” do protagonista socialmente rebaixado conduz à suspensão da lógica das intrigas, intercepta a racionalidade estratégica de meios e fins, institui uma “separação no coração da *performance* narrativa”: “Como a estrutura ficcional de concatenação de fins e meios ou causas e efeitos tende a identificar-se com a luta das forças sociais, ela é mutilada por uma força de inércia. Em *O vermelho e o negro*, a força de inércia é a força do devaneio plebeu contra as hierarquias sociais”. Para Rancière, é uma conquista política da modernidade artística essa insurreição contra a lógica da ação que resulta em “uma forma de conexão universal das experiências libertadas de qualquer enredo de causalidade”. A partir do realismo do século XIX, qualquer microevento banal da vida de qualquer sujeito, com qualquer posição social, pode passar a figurar na ficção como “momento vazio que oscila entre a reprodução do mesmo e a possível emergência do novo, que é também um momento pleno onde uma vida inteira se condensa, em que várias temporalidades se misturam” (Cf. RANCIÈRE, 2010, p. 83-89; 2021a, p. 13). Na “democracia literária” que romances modernistas como *Mrs. Dalloway* instauram (com a equivalência de momentos que conferem relevância humana tanto à protagonista quanto ao personagem mais secundário e socialmente rebaixado), se vê suspensa a hierarquia da temporalidade da poética clássica, na qual as ações decisivas de um destino heroico são privilégio das personagens aristocráticas, cabendo às classes baixas a reprodução da vida cotidiana, “mundo obscuro das atividades materiais” sem interesse dramático. Quando o cotidiano deixa de ser encarado como “universo repetitivo das coisas e dos acontecimentos materiais” (Cf. RANCIÈRE, 2021a, p. 9-10), quando a arte confere “ressonância infinita ao momento mais ínfimo da vida mais banal” (2021b, p. 12), e qualquer instante vivido por qualquer sujeito mostra-se pleno em suas possibilidades de afeto, imaginação, fruição, sofrimento, experiências de todas as ordens, o dia a dia pode ser reconhecido como oportunidade de vislumbre de outras possibilidades de configuração da vida social. Ainda assim, em pelo menos duas ocasiões, Rancière faz uma advertência importante em relação a essa abertura libertária que vê perpassar a vida cotidiana

na literatura, indicando que a “democracia romanesca” comporta uma contradição complicada. Se a valorização do instante qualquer na narrativa abre espaço (utópico) para a projeção de uma sociedade igualitária, ao mesmo tempo, “os indivíduos aleatórios são alienados da preciosidade dos momentos aleatórios, cujo conhecimento só pertence aos escritores que contam sua história” (RANCIÈRE, 2018, p. 240). Essa seria a possivelmente interminável dialética da ficção moderna: “Ela se apropriou da capacidade inédita das vidas anônimas para forjar seu próprio poder, o poder impessoal da escrita. Mas ela também forjou, ao mesmo tempo, um poder de ruptura da lógica consensual que mantém as vidas anônimas em seu devido lugar” (RANCIÈRE, 2017, p. 77).

Toda essa discussão em torno da inscrição do cotidiano na ficção moderna abriu um leque de perspectivas sobre os sentidos que o tratamento literário da matéria do dia a dia pode assumir. Convém não perder de vista as questões estético-políticas detectadas nessas leituras de narrativas europeias dos séculos XIX e início do XX, que ainda reverberam na produção contemporânea. A par disso, para pensar a apresentação do dia a dia na prosa brasileira das últimas décadas, é preciso levar em conta suas especificidades.

São bastante diversas entre si as narrativas que incorporam a vida cotidiana como dimensão decisiva. *Um defeito de cor* (2006), o longo romance de Ana Maria Gonçalves, procura reconstituir o dia a dia colonial passando, ao modo do romance histórico, por eventos da história do país como a Revolta dos Malês. Em contraste, o enxuto *O avesso da pele* (Jefferson Tenório, 2020), também lidando com circunstâncias relacionadas ao racismo, se concentra na esfera íntima da história familiar. As variações se verificam entre as obras, mas podem se dar inclusive no interior de um mesmo livro – por vezes chegando às fronteiras do literário, como destaca Luiz Eduardo Soares em seu prefácio ao *Guia afetivo da periferia* (Marcus Vinícius Faustini, 2009).⁵

Mais dois exemplos que atestam a versatilidade da prosa contemporânea na apresentação do cotidiano: *Anatomia do paraíso* (Beatriz Bracher, 2015) alterna a narração realista a momentos intertextuais alegóricos (quando o foco recai no estudante de Letras às voltas com o *Paraíso perdido* de Milton); já em *Torto arado* (Itamar Vieira Junior, 2019) o registro

⁵ A sucessão de categorias e expressões empregadas no parágrafo de abertura do prefácio fala por si só: “Romance de formação; etnografia urbana; história social do subúrbio carioca; [...] memórias; confissões; biografia precoce; [...] crônicas da província; [...] cartas ao leitor desconhecido; [...] inventário [...]; diário de bordo; notas de trabalho em progresso [...]” (SOARES, in: FAUSTINI, 2009: s/p).

realista das duas primeiras partes é sucedido pela irrupção do fantástico de matriz religiosa na terceira. Enquanto a narração é conduzida pelas irmãs protagonistas, toda a ação se passa no plano do cotidiano, no qual se processam dramas pessoais e familiares, disputas políticas e tensões sociais; na terceira parte, narrada por uma entidade dos cultos afro-brasileiros, a voz em primeira pessoa se desvia, a princípio, desse fluxo do dia a dia, ao se apresentar como depositária da memória coletiva daquela comunidade de descendentes de escravizados – “uma velha encantada, muito antiga, que acompanhou esse povo desde sua chegada das Minas, do Recôncavo, da África” (VIEIRA JUNIOR, 2018, posição 2327). Mas logo o cotidiano da família quilombola – a vida doméstica, o trabalho – se impõe novamente, indissociável da perscrutação das memórias remota e recente que se conjugam na perspectiva da entidade onisciente.

Salu foi para a cozinha preparar café. Belonísia e Domingas sentaram na sala ao seu lado. As três olharam por um tempo a terra além da porta, e o canto dos pássaros parecia ser o mesmo de um passado tão perto e tão longe. O mesmo canto que as acompanhou na infância, enquanto seguiam o caminho da roça de madrugada, ao lado do pai, para espantar os chupins dos arrozais. (VIEIRA JUNIOR, 2018, posição 2365).

Outra manifestação de multiplicidade diz respeito aos pontos de vista pelos quais é figurado o cotidiano na literatura brasileira, que se tornaram mais variados pelo menos a partir dos anos 1990. Em conjunto, a prosa de ficção, de lá para cá, pode ser encarada como um mosaico da vida no país. Fluxo de rotina, situações banais, circunstâncias fortuitas, ocorrências ordinárias na órbita do trabalho, das relações interpessoais, do lazer, do consumo, do imaginário etc. se fazem presentes de modo matizado (em âmbito individual e coletivo; subjetivo e material; inconsciente e objetivo; doméstico e público), com variedade de registros estilísticos e de coordenadas (ambientação em metrópoles, com suas zonas privilegiadas e marginalizadas; cidades pequenas e de médio porte; áreas rurais; circunstâncias relacionadas a classe e/ou gênero e/ou raça).

Essa abertura para a diversidade tem um marco em 1997, com a repercussão estrondosa de *Cidade de Deus*. Como notou à época Roberto Schwarz (1999, p. 163-171), o livro de Paulo Lins se impôs como um acontecimento, “aventura artística fora do comum”. Para o crítico, isso se deve, em boa medida, ao “ponto de vista interno e diferente” com que o autor dramatiza o dia a dia na “neofavela”, vincado pela rotinização da violência do tráfico e da polícia. Um dos acertos do romance, ainda segundo Schwarz, é justamente essa circunscrição da ação ao dia a dia do bairro carioca – um “mundo fechado” posto em primeiro (e quase exclusivo) plano, de tal maneira que restam fantasmagóricas as instâncias da administração pública e do capital que subsidiam o cotidiano de pobreza, brutalidade e

sofrimento comuns àquele e tantos outros territórios marginalizados dos grandes centros urbanos brasileiros.

A visibilidade da vida cotidiana de moradores de comunidades segregadas vem sendo incrementada por uma série de obras, movimentos e gêneros culturais das últimas duas décadas, do *rap* dos Racionais ao Slam das Minas; dos saraus da Cooperifa às edições da FLUP-Festa Literária das Periferias; da literatura marginal alavancada por Ferréz aos livros de Geovani Martins e Lília Guerra, entre muitos outros. Com isso, o panorama atual dá mostras de alguma mudança em relação ao quadro que Regina Dalcastagnè descreveu em *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, onde constata (a partir de levantamento quantitativo que analisou 258 romances publicados entre 1990 e 2004 por três grandes editoras do país):

Os dados mostram que o romance contemporâneo privilegia a representação de um espaço social restrito. Suas personagens são, em sua maioria, brancas, do sexo masculino das classes médias. Sobre outros grupos, imperam os estereótipos. As mulheres brancas aparecem como donas de casa; as negras como empregadas domésticas ou prostitutas; os homens negros, como bandidos. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 16).⁶

Em 2024, pode-se dizer que parece maior, pelo menos, o interesse crítico por narrativas assinadas por sujeitos de origem pobre, mulheres, pessoas negras, que incorporam à literatura perspectivas, circunstâncias e questões peculiares às suas experiências. Se levarmos em conta, além do mercado editorial *mainstream*, a cena artística, digamos, independente, que reverbera a organização política de grupos sociais estigmatizados, nota-se que mais vozes afirmam seu “lugar de fala”, mais matizes sociais, identitários e geográficos se encontram à vista, e não só sob a ótica do escritor cisgênero, branco, de classe média ou alta. Quantitativamente, nos catálogos das grandes editoras, talvez permaneça o desequilíbrio detectado pelo grupo de pesquisa coordenado por Dalcastagnè, mas atualmente a diversidade tende a ser valorizada e a ganhar mais destaque. Indício disso é o aumento, nos últimos anos, do número de projetos de pesquisa, teses e dissertações na área de Letras cujos objetos e questões críticas são definidos pela pauta de gênero, raça e/ou território.

⁶ Resultados posteriores da pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”, realizada pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea (UnB) sob coordenação de Dalcastagnè, foram resumidos em matéria da revista *Cult*, abarcando perfis de autores e personagens em 692 romances publicados pelas editoras Record, Companhia das Letras e Rocco, divididos em três períodos (1965-1979, 1990-2004, 2005-2014). Nesse circuito de grandes editoras, poucos índices variam entre um período e outro. Permanece reduzido o número de personagens e escritores negros; em maioria o local de origem dos autores é o eixo Rio-São Paulo; a diferença mais significativa é o número de romances escritos por mulheres, que aumentou 12% entre o primeiro e o último período. Cf. MASSUELA, 2018.

Por outro lado, com frequência esses diferentes pontos de vista se veem relativamente unificados no que se refere à própria escrita, à fatura da obra. É como se houvesse uma espécie de consenso tácito segundo o qual determinados recursos expressivos ou procedimentos de composição teriam a capacidade imediata de revestir de sentido político combativo a exposição no texto ficcional de experiências peculiares a grupos específicos. Algumas constantes parecem ser hoje valorizadas nesse sentido, como estratégia estético-política. Por exemplo: narradores que se mostram confiáveis, seja pela legitimidade do testemunho do autor implícito, seja pela proximidade em relação às personagens, seja por conta das duas coisas juntas; clareza por vezes pedagógica em passagens da narração que soam como momentos programaticamente destinados a esclarecer a matéria social em pauta; investimento na descrição que faz sobressair singularidades do território onde se passa a ação, às vezes com traços documentais e/ou tonalidade pitoresca. Este é o tópico no qual vamos nos concentrar.

Claro que cada um desses recursos não é, em si, positivo ou negativo. São elementos que podem assumir significados distintos, dependendo de como se articulam a outros componentes da narrativa. O que configura uma questão para a visada crítica de conjunto é a tendência a determinados modos de articulação de alternativas técnicas conforme uma gramática literária, o que tende a engendrar uma homogeneização estética de perspectivas sociais/identitárias heterogêneas. Concorre para isso uma série de aspectos atuais do campo literário brasileiro, que não caberia discutir aqui (a expansão e as estratégias do mercado editorial, o papel da universidade, a crescente profissionalização do escritor, a proliferação dos cursos e oficinas de escrita criativa etc.). O fato é que se delineiam atualmente paradigmas relativamente estáveis, diante dos quais o leitor se sente confortável – em alguma medida até apaziguado – porque a configuração da narrativa confere à matéria social complexa e problemática sentidos um tanto consensuais, previsíveis, que são apreendidos e confirmados com razoável facilidade. Inclusive porque, em muitos casos, são formulações que já se encontram previamente disponíveis, enunciadas fora da literatura (nos discursos dos movimentos sociais ou em teorias em voga na universidade).

Faz parte desses paradigmas narrativos um procedimento muito básico da prosa realista, empregado com frequência para a apresentação do dia a dia de camadas da população tradicionalmente aliadas da expressão escrita no Brasil – a descrição. Em certa medida, este é um recurso expressivo incontornável para se lidar com a concretude constitutiva da matéria cotidiana (da qual participam corpos, objetos e espaços, além de ações e gestos codificados que têm plasticidade gerada por repetição). Como se sabe, a descrição como elemento da

prosa ficcional é um tópico recorrente no debate teórico mobilizado pelo realismo; interessa aos autores mencionados na primeira parte deste artigo, assim como a Lukács⁷ (2010) e Barthes (2004). Além disso, é também aspecto da fatura narrativa relacionado a um problema com lastro na crítica literária brasileira: a inclinação ao pitoresco.

Para discutir as relações entre cotidiano e pitoresco em nossa ficção contemporânea, é importante lembrar alguns momentos desse acúmulo crítico. Já Machado de Assis, em “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade” (1873), colocava em xeque a ostentação de “cor local”, questionando a construção de identidade para o país recém-independente por meio da exploração literária do exotismo (MACHADO DE ASSIS, 1986, p. 801-809). O problema foi atualizado e redefinido por Antonio Candido em “A nova narrativa”, na passagem em que o crítico se pergunta se, nos anos 1960-70, autores como Rubem Fonseca e João Antônio

[...] não estão criando um novo exotismo de tipo especial, que ficará mais evidente para os leitores futuros; se não estão sendo eficientes, em parte, pelo fato de apresentarem temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do inulto das cidades, que para o leitor de classe média têm o atrativo de qualquer outro pitoresco. (CANDIDO, 2006, p. 258).

Por outro lado, no mesmo ensaio, Candido (2006, p. 250-251) valoriza na obra de Guimarães Rosa a “exploração exaustiva quase impecável de um particular que geralmente desaguava no pitoresco”, valoriza o fato de o escritor, sem “contornar o perigo” do exotismo, “entrando de armas e bagagens pelo pitoresco regional mais completo e metucioso”, ter sido capaz de “superar o realismo para intensificar o senso do real”. Aliás, já em sua primeiríssima recepção de Rosa (a resenha sobre *Sagarana* publicada no *Diário de S. Paulo* em 11/07/1946), Antonio Candido lidou com a questão do pitoresco. Atribuiu o êxito do livro de estreia de Rosa “às relações do público leitor com o problema do regionalismo e do nacionalismo literário”, destacando que o modo como se efetivou na fatura estética dos contos a “condensação do material [sertanejo] observado” conferiu novo sentido a clichês da prosa regionalista, como “o exotismo do léxico” e “a tendência quase descritiva” (CANDIDO, 2002, p. 183-189).

Também levando em conta aspectos estilísticos, em sua leitura de *Minha vida de menina* (Helena Morley, 1942), Roberto Schwarz reconhece como um feito o manejo da matéria provinciana “em estado de dia-a-dia”, que até se reveste de certa graça pitoresca, mas não

⁷ Vale lembrar *en passant* que, na *Estética* de Lukács, “pensamento cotidiano”, “vida cotidiana” e “cotidianidade” são noções fundamentais. Ver LUKÁCS, György. *Estética: a peculiaridade do estético, volume 1*. São Paulo: Boitempo, 2023. (Em especial os capítulos 1 e 3).

resvala para o anódino. Se a autora demonstra certo “senso da cor local, ligado ao influxo romântico”, uma série de propriedades formais de seu diário evita o esvaziamento da “seriedade singela das questões cotidianas” (nesse ponto do ensaio a referência é Auerbach); evita a redução das particularidades locais ao patamar do exótico ou curioso com “a visualização precisa e a verbalização direta” ligada à cultura oral do interior mineiro (“propriedade vocabular sem deslize, apoiada na autoridade ou objetividade do uso comum”). Em outras palavras, trata-se de um estilo marcado por clareza e concreção que, aliado ao “encadeamento enxuto dos atos”, acaba por dotar de “pertinência histórico-cultural forte” o arranjo das cenas do cotidiano (Cf. SCHWARZ, 1997, p. 102; 122; 124; 129; 117; 70). O universo da menina é apresentado em toda a sua peculiaridade, mas o estilo não se escora no pitoresco descritivo, não isola o particular local na posição estática de cenário atrativo ou de signos fixos, consegue incorporá-lo em dinâmica relacional por meio da disposição reflexiva da narradora, que faz vigorar “uma espécie de distância sóbria, em que o pitoresco imediato e as avaliações convencionais não desaparecem, mas passam a secundar o principal, que inclui uma pontada de crítica”. Assim, “o conjunto põe de pé um universo com lógica social e problemas morais diferenciados, isto quase sem recorrer – suponhamos – a descrições da lavra, dos tipos físicos, do brilho da pedra brasileira etc.” (SCHWARZ, 1997, p. 127). Em outra passagem, indicando incisivamente o risco que ronda a exploração da descrição pitoresca, Schwarz resume: “não há no livro descrições propriamente ditas, dessas que a pretexto de impressionar os olhos fazem proliferar a palha ideológica” (1997, p. 116-117).

Para finalmente observar alguns modos pelos quais o cotidiano se reveste ou não de caráter pitoresco na ficção brasileira contemporânea, vamos tomar como amostra três romances das três últimas décadas: *Passageiro do fim do dia* (Rubens Figueiredo, 2010), o “romance não-burguês” de Luiz Ruffato, *Inferno provisório* (2016), e *Via Ápia* (Geovani Martins, 2023).⁸

À diferença da Diamantina do final do século XIX onde cresceu Helena Morley, Ruffato, também mineiro, lida com um interior transformado por industrialização, modernização corrosiva e imperativo de consumo a partir da segunda metade do século XX. Nas histórias do cotidiano de um extenso painel de pessoas de classe média-baixa ou muito pobres, é frequente a interrupção do fluxo narrativo para ambientar a ação num contexto em

⁸ Nos próximos três parágrafos, retomo as leituras de *Passageiro do fim do dia* e de *Inferno provisório* que apresentei em artigos anteriores (ver CORPAS, 2009: 30-31; 2018: 121-122). Com relação a *Inferno provisório*, vale lembrar que o livro consiste em um “catálogo de histórias” que começou a se formar em 2000, foi publicado em cinco volumes entre 2005 e 2011, depois revisto, reescrito e reestruturado para a edição definitiva (cf. RUFFATO, 2016: 15).

que a mercadoria ganha proeminência, sobretudo com declinação de listagens de marcas comerciais e itens típicos da região ou da vida popular brasileira em geral. Não circulam pelas ruas bicicletas, carros ou caminhões, mas Monarks, jamanta MB, Kombi 1200, Fusca 1300 etc. Sem dúvida, essas especificações são reveladoras do momento histórico em que vivem as personagens e eventualmente assumem papel importante na própria trama – que com frequência se desenrola em torno de privações materiais e expectativas de consumo. Esses signos são disseminados com tanta insistência que, se por um lado a ênfase nos objetos pode exprimir a lógica da mercadoria própria do dia a dia na Cataguazes sob impacto da industrialização repentina, da modernização desordenada, por outro lado, a sistematicidade de sua presença em certa medida dispersa a potência crítica da narrativa, já que o acúmulo informativo chama atenção por si só, como pano de fundo pitoresco. É o que acontece, por exemplo, em um trecho de “O outro mundo” que apresenta o botequim de Zé Pinto.

Restava levantar, dirigir-se ao banheiro, arear a dentadura, acocorar no vaso, urinar, defecar, um banho para espertar o corpo, trocar de roupa, pentear os ralos cabelos, e tomar a fresca no passeio, rente onde manteve, de ilusão, um botequim, agora um fliperama, uma barulhama dos diabos!, um entra e sai! Antes, o pardieiro não rendia nada, mas matava o tempo. Uma prateleira lotada de garrafas: cachaça (da pura, com carqueja, com boldo, com jurubeba, com casca de canela, com coquinho, com cobra), conhaque, vinho de jurubeba, Underberg, fogo-paulista, batidas (de limão, de coco, de amendoim, de ovo, de leite, de chocolate). Uma estufa com pé-de-galinha, pescoço, moela, asa, coxinha, quibe, torresmo, linguiça, maria-rosa, jiló, ovos cozidos coloridos. Cigarros. Caixas de fósforo. Cerveja. Mortadela. Coca-cola, Mirinda, Abacatinho, Grapette, Crush, guaraná. O movimento entregue aos empregados: uns meninos dali mesmo, do Beco. (RUFFATO, 2016, p. 270).

O drama vivido em meio à rotina pelo personagem em processo de decrepitude, sem lugar no “outro mundo” que se constitui à sua volta, é suspenso para que o foco seja lançado no cenário que lhe vem à memória. Compare-se esse movimento na narrativa de Ruffato com uma passagem de *Passageiro do fim do dia* ambientada em um supermercado, quando o narrador relata o sofrimento de um personagem cada vez mais acossado pela pobreza.

[...] passava no supermercado e olhava para as prateleiras com mágoa, com uma cobiça pesada: cada produto, cada marca em letras vibrantes era uma ofensa. De vez em quando a visão chegava a se estreitar, uma sombra se fechava pelos lados dos olhos, os tons coloridos das embalagens se borravam de preto e nessas horas o pai de Rosane tinha de piscar os olhos e piscar de novo, três, quatro vezes, para voltar a enxergar direito as mercadorias, que pareciam sumir. No fim, sem saber bem o que estava fazendo, ia para a caixa com um pacote de margarina, um saco de pão de fôrma e um outro de arroz só para não dizer que não estava levando nada. (FIGUEIREDO, 2010, p. 107).

Estão lá as prateleiras com suas mercadorias e marcas, mas tudo passa pelo filtro da percepção do pai de Rosane, não são apenas itens a compor cenário. Os produtos se unificam tanto no *design* das embalagens, com suas letras vibrantes em tons coloridos, quanto na forma acintosa como se oferecem a quem não pode pagar por eles; convertem-se numa fantasmagoria (encobertos por “uma sombra”, “se borravam”, “pareciam sumir”). O que se avoluma nessa passagem não são as mercadorias. Sua lógica não deixa de ser enfatizada, mas o que se faz proeminente é o horror que acomete o personagem naquelas circunstâncias que a princípio não seriam extraordinárias. O que se faz proeminente é o caráter *sério*, não pitoresco, de que se reveste a ação trivial que é a ida do sujeito pobre ao supermercado.

Como notou Roberto Schwarz a propósito de *Minha vida de menina*, o equacionamento entre apresentação da vida cotidiana e pitoresco depende de traços estilísticos. Na tradição literária brasileira, uma flagrante evidência disso, apontada pela crítica ao regionalismo, é o contraste entre o padrão linguístico culto no discurso do narrador e marcas de oralidade restritas às falas de personagens pobres e iletradas, diferenciação que acaba por rebaixar ao nível do exótico o modo de ser daqueles sujeitos. O empenho modernista por diluir essa fronteira foi um passo determinante para que se forjem hoje outras alternativas de conjugação entre norma padrão e fala própria de um território, como se pode notar, por exemplo, em *Via Ápia*, de Geovani Martins:

[...] mesmo que entre narrador e personagens permaneça, do ponto de vista da linguagem, uma diferença quanto ao domínio da norma padrão. Nas personagens predominam as gírias, a oralidade linguisticamente figurada, o ritmo da fala com que os jovens do morro se identificam. Já o narrador, em terceira pessoa, embora atue de maneira bem próxima a suas personagens e chegue mesmo a, por vezes, incorporar o léxico delas, adota uma linguagem mais próxima da oralidade culta, sem que por isso deixe de ser quem é, uma vez que, para ele, o trânsito entre linguagens não o afasta da cultura da favela com que se identifica e lhe possibilita a interlocução em mão dupla. (OTSUKA e RABELLO, 2023, p. 2).

Se esse tipo de manejo da linguagem cria uma transitividade capaz de evitar que a fala da favela conste como mero exotismo, por outro lado, há momentos do romance de Geovani Martins que imprimem naquele território outros tipos de traço pitoresco. É o caso de um trecho que apresenta o movimento de pessoas na rua da favela que dá título ao livro, quando a descrição da Via Ápia confere ao local ares ao mesmo tempo singulares e cosmopolitas:

Era muito doido como aquela rua ficava ligada sempre no duzentos e vinte, qualquer hora do dia ou da noite. É lógico que, devido ao horário, tinha vários doidões na pista. Os bêbados de sempre, os pancados atrás da próxima linha, mas não era só isso. Muita gente chegava ou saía pro trabalho, outros faziam um lanche ou só trocavam ideia com os amigos. Uma família com duas crianças aguardava por seus cachorros-quentes.

Três horas da manhã. Aquilo era a Rocinha, um morro que não parava nunca.

Não que isso fosse novidade pra Washington, mas, naquele momento, pensar naquilo fazia sentir o maior orgulho do lugar onde nasceu. A maior favela da América Latina. Uma cidade dentro da cidade. (MARTINS, 2022, p. 123-124).

A cumplicidade do narrador com o orgulho de Washington tinge o quadro de tonalidade tão vívida que ofusca qualquer negatividade. Numa mesma frase, amenidades como fazer um lanche ou trocar ideias com amigos fazem com que, pela equivalência entre as orações, ganhe feição também amena o trânsito de muitos trabalhadores num horário inóspito para ir ou voltar para casa. O que sobressai é o senso de pertencimento do personagem à “maior favela da América Latina” – expressão repetida algumas vezes ao longo do livro, assim como a frase “a Rocinha é um mundo”. Há um toque de idealização nesse tipo de avaliação daquele espaço, reforçado pelo fato de que cada uma das três partes do romance se encerra com alguma imagem da paisagem carioca em moldura de cartão-postal, seja vista de dentro (o baile funk no último capítulo do livro), seja de cima, do alto da Pedra da Gávea ou do próprio morro da Rocinha, como ocorre nas duas primeiras partes.

O pitoresco também ronda *Via Ápia* nos desvios do enredo para o anedótico, momentos nos quais episódios que se encerram em si são relatados ou escutados por um dos protagonistas (em alguns casos, o relato é feito por personagem secundário que aparece nessa única ocasião, com a função exclusiva de apresentar o depoimento). São passagens que funcionam como *fait divers*, compondo um anedotário intercalado ao andamento do entrecho. Mas Edu Otsuka e Ivoné Daré (2023, p. 7), na resenha citada acima, chamaram atenção para o fato de que muitos episódios contingentes desempenham na estrutura do romance papel que ultrapassa o anedótico ou pitoresco. “Suas matérias são as mais diversas [...] e parecem ser uma maneira de figurar que a vida dos favelados, olhada de dentro, com seus arranjos e desarranjos, com solidariedade e conflito, é mesmo uma vida comum, mesmo com os problemas enraizados na desigualdade e no racismo”. Como acontece também em *Inferno provisório* e na obra de Lília Guerra,⁹ a estrutura episódica parece servir à figuração formal da dimensão coletiva do que se narra, na medida em que as histórias que se desenrolam no cotidiano de uma miríade de personagens compõem um mosaico, um conjunto no qual as partes independentes se integram.

⁹ Ver GUERRA, Lília. *Perifobia*. São Paulo: Patuá, 2018; *Rua do Larguinho*. São Paulo: Patuá, 2021; *O céu para os bastardos*. São Paulo: Todavia, 2023.

Por aí se tem ideia do quanto é tênue, às vezes porosa, a fronteira entre o pitoresco anódino e a armação estética que consegue exprimir peculiaridades do processo social, captando no fugidio cotidiano a densidade dos problemas de fundo que o atravessam. Na ficção brasileira contemporânea, a apresentação (mais ou menos) pitoresca do dia a dia de grupos sociais estigmatizados, sobretudo quando configurada de ponto de vista interno, pode cumprir função de registro, visibilidade, representatividade, legitimação, assim como pode rebaixar seus modos de viver ao patamar do curioso, pela reificação que dissolve a complexidade das circunstâncias que os determinam. É uma tarefa da crítica literária refletir sobre os significados e efeitos ideológicos que tem, nessa produção, a emergência do pitoresco cotidiano.

Referências

- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 7ª ed. rev. e amp. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- _____. *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. Organização de Davi Arrigucci Jr. e Samuel Tristan Jr. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- _____. Romantik und Realismus. In: BARCK, K. e TREML, M. (Orgs.). *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*. Berlin: Kadmos, 2007a. pp. 426-438.
- _____. Über die ernst Nachahmung des Alltäglichen. In: BARCK, K. e TREML, M. (Orgs.). *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*. Berlin: Kadmos, 2007b. pp. 439-465.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. pp. 181-190.
- CANDIDO, Antonio. Notas de crítica literária – *Sagarana*. In: *Textos de intervenção*. Seleção de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. pp. 183-189.
- _____. A nova narrativa. In: *A educação pela noite*. 5ª ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. pp. 241-260.
- CORPAS, Danielle. De boas intenções o *Inferno* está cheio. *Cerrados*. Dossiê *Literatura e compromisso social*. Brasília, UnB, v. 18, n. 28, p. 15-36, 2009. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/25422/22389>
- _____. “Não basta fabricar um sague comum” – Ética realista em *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo. *Criação & crítica*, São Paulo, USP, n. 21, p. 115-126, 2018. Disponível em: <https://revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/144703>.
- CORPAS, Danielle e MALCHER, Beatriz. Jacques Rancière, leitor de Erich Auerbach. *Alea: estudos neolatinos*, Rio de Janeiro, UFRJ, v. 25/1, p. 150-165, 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/CwWzmBVygVywfhpqyknRxgk/?lang=pt>.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte; Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.
- FIGUEIREDO, Rubens. *Passageiro do fim do dia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GUERRA, Lilia. *O céu para os bastardos*. São Paulo: Todavia, 2023.
- JAMESON, Fredric. *The antinomies of realism*. Londres; Nova York: Verso, 2013.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of film: The redemption of physical reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- _____. *O ornamento da massa: ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

- LUKÁCS, György. Narrar ou descrever?. In: *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010. pp. 149-185.
- MACHADO DE ASSIS. Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade. In: *Obra completa em três volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. v. 3, pp. 801-809.
- MARTINS, Geovani. *Via Ápia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- MASSUELA, Amanda. Quem é e sobre o que escreve o autor brasileiro. *Cult*, n° 231, São Paulo, 05 de fevereiro de 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/quem-e-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro>. Acesso em: 23/03/2024.
- MORETII, Franco. O século sério. In: *O burguês: entre a história e a literatura*. São Paulo: Três estrelas, 2014. pp. 73-105.
- OTSUKA, Edu Teruki e RABELLO, Ivone Daré. *Via Ápia*. Comentário sobre o romance recém-publicado de Geovani Martins. *A terra é redonda*, 06 fev. 2023. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/via-apia/#:~:text=Em%20Via%20%C3%81pia%2C%20a%20melhoria,sustentam%20a%20pol%C3%ADtica%20de%20exterm%C3%ADnio>. Acesso em: 23/03/2024.
- RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. *Novos Estudos*, São Paulo, CEBRAP, n. 86, pp. 75-90, mar. 2010.
- _____. O excesso de palavras. In: *Os nomes da história: ensaio de poética do saber*. São Paulo: Unesp, 2014. pp. 37-63.
- _____. O fio perdido do romance. In: *O fio perdido*. São Paulo: Martins Fontes, 2017. pp. 15-37.
- _____. Auerbach and the contradictions of realism. *Critical Inquiry*. Chicago, The University of Chicago, v. 44, p. 227-241, Winter 2018.
- _____. *As margens da ficção*. São Paulo: Editora 34, 2021a.
- _____. *Aisthesis: cenas do regime estético da arte*. São Paulo: Editora 34, 2021b.
- RUFFATO, Luiz. *Inferno provisório*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SCHWARZ, Roberto. *Dois meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. Cidade de Deus. In: *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. pp. 163-171.
- SOARES, Luiz Eduardo. Prefácio. In: FAUSTINI, Marcus Vinícius. *Guia afetivo da periferia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Torto arado*. São Paulo: Todavia, 2018. [e-book].

Recebido em: 31/3/2024

Aprovado em: 11/6/2024