

**‘SORRIA, VOCÊ ESTÁ NA ROCINHA’ E ‘OSCURA MONÓTONA SANGRE’:
POTÊNCIAS E LIMITES DA PRETENSÃO REALISTA NA NARRATIVA LATINO-
AMERICANA CONTEMPORÂNEA**

***SORRIA, VOCÊ ESTÁ NA ROCINHA AND OSCURA MONÓTONA SANGRE:
POWERS AND LIMITS OF REALISTIC INTENTION IN CONTEMPORARY LATIN
AMERICAN NARRATIVE***

Wanderlan Alves¹

Doutor em Letras

Universidade Estadual da Paraíba

(alveswanderlan@yahoo.com.br)

Josivania da Cruz Vilela²

Graduada em Letras/Espanhol

Universidade Estadual da Paraíba

(josivaniacruzvilela@gmail.com)

RESUMO: Schøllhammer (2012) afirma que, ao adentrar o século XXI, a literatura latino-americana reformula a categoria de realismo, buscando um novo modo de aproximar-se da realidade que leve em conta um mundo em constante transformação. Nesse sentido, no presente artigo buscamos compreender qual a potência e os limites da pretensão realista na narrativa contemporânea que trabalha sob o prisma da pobreza e da periferia, especificamente nos romances **Sorria, você está na Rocinha** (2004), de autoria do brasileiro Julio Ludemir, e **Oscura Monótona Sangre** (2010), do argentino Sergio Olguín. Focalizando as figurações e representações do espaço da favela, da rotina de seus habitantes e de sua linguagem nas narrativas, analisamos como são representadas/apresentadas a alteridade e seu papel nesse processo de agenciamento das subjetividades nos romances. Para isso, dialogamos com os conceitos de realidadeficção (Ludmer, 2010), realidade como performance escritural (Schøllhammer, 2012), vida anônima e potência dos comuns (Garramuño, 2014; 2016).

Palavras-chave: Periferia. Pobreza. Representação. Julio Ludemir. Sergio Olguín.

ABSTRACT: Schøllhammer (2012) points that, coming up 21th century, Latin American literature renewed the concept of realism, exploring a new manner to near into reality which considers the world in its permanent changings. From that perspective, in this article we looking for understanding the power and the limits of the realistic claim in contemporary narrative that covers the themes of the poverty and periphery, specifically in the novels **Sorria, você está na rocinha** (2004), by Brazilian writer Julio Ludemir, and **Oscura monótona sangre** (2010), by Argentinian writer Sergio Olguín. Focusing on figurations and representations of periphery space, on its inhabitants routines and on their languages, we analyze how otherness is presented/represented and its role in the processes of mobilization of subjectivities into the novels. For that, we dialogue with concepts of realityfiction (Ludmer, 2010), reality as performance (Schøllhammer, 2012), anonymous life and power of the common people (Garramuño, 2014; 2016).

¹ Professor da Universidade Estadual da Paraíba e do Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/UEPB). Bolsista CNPq/PDJ (Proc. 153023/2019-8).

ORCID: <http://0000-0003-4146-2335>.

² Bolsista PIBIC/CNPq.

ORCID: <http://0000-0003-4587-9197>.

Keywords: Periphery. Poverty. Representation. Julio Ludemir. Sergio Olguín.

Quem na academia ou no mundo da arte já não testemunhou esses depoimentos do novo intelectual empático ou essas *flâneries* do novo artista nômade? (Hal Foster, *O retorno do real*)

Introdução

Investigando alguns artefatos literários produzidos na América Latina nas últimas décadas, Karl Schøllhammer afirma que ao adentrar o século XXI a literatura reformula a categoria de realidade, o que implica o necessário distanciamento da mera representação mimética e outras buscas do acesso ao real. Surgiria, então, uma “literatura performática capaz de interferir no mundo e expressar sua realidade crua” (SCHØLLHAMMEN, 2012, p. 132), ao passo que essa literatura também é afetada pelos acontecimentos que a circundam, tocam e penetram. Articulando tal noção às considerações de Gilles Deleuze e Félix Guatarri (2000), poderíamos conjecturar que são escritos que se territorializam, se desterritorializam e se reterritorializam no mundo, em movimentos nômades e errantes, que “abandona[m] a distância da realidade e propõem um encontro com ela, abrindo caminho através de linguagens e do imaginário em direção a um encontro impossível com o real” (SCHØLLHAMMEN, 2012, p. 134), posto que seu conteúdo também não pode ser pensado como única e exclusiva realidade.

São escritos que não podem ser lidos a partir de uma concepção fechada de realismo, já que colocam em tensão e torcem os paradigmas referenciais ou verossimilhantes e fabricam uma realidade, e esse seria precisamente o seu sentido (LUDMER, 2010). São obras que trabalham com realidades que não se querem representadas, “porque já [são] pura representação, [que compreendem] um tecido de palavras e imagens de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exteriores a um sujeito que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial” (LUDMER, 2010, p. 02), o imagético e o fantasmático. Tais artefatos poderiam ser pensados como espécies de frutos estranhos, no sentido em que Garramuño (2014) utilizou o termo para falar de artefatos que não pertencem a paradigmas fechados e estáveis nem se reconhecem neles. Nesses escritos, não obstante, se pinta o mosaico coral de uma sociedade perpassada por conflitos e diferenças sociais (GARRAMUÑO,

2014), re/criando a “realidade” de indivíduos marginalizados e periféricos, pertencentes às favelas, às *villas miserias*, que figuram à margem de nossos sistemas de representação social e normalmente reaparecem na literatura também como representação ou figuração das margens ou à margem. Nesse sentido, alguns escritores que vêm abordando o universo da periferia “investem nesse processo, como aos invisíveis, [entendendo que lhes] cabe construir suas obras (seus abrigos)” (SANTOS, 2013) abrindo e ocupando espaços e territórios controlados, de modo a trazer para a área da produção simbólica atualizações da periferia, das *villas* e dos seus habitantes.

Se, por um lado, tal postura implica um apelo ético sempre problemático na literatura porque pode engessar o potencial expressivo da linguagem, por outro lado, essa postura também coloca em tensão a própria pretensão realista e, nesse sentido, põe à prova seu alcance político (projetos de engajamento ou programas abertamente políticos). Por sua vez, ao problematizar a relação imediata entre representação e realidade, tal produção acaba reinvestindo a linguagem de certo potencial crítico, o que produz como efeito (por vezes, à revelia do projeto individual do escritor) o estranhamento do signo e aponta, com certo ceticismo, para suas limitações, no que se refere à relação entre palavra e verdade. Trata-se de um paradoxo constitutivo de um dos sentidos mais explorados da noção de pós-autonomia (aquele centrado no investimento ético). Por um lado, ele procura abandonar abertamente toda noção de centro, sujeito ou referência privilegiados, mas, por outro, não escapa ao dilema da interpretação como busca de verdade e representatividade. A problemática está inscrita na dinâmica das Ciências Humanas há muito tempo, como observava Jacques Derrida entre o final dos anos 1960 e o início da década seguinte:

Há, portanto, duas interpretações da interpretação, da estrutura, do signo e do jogo. Uma procura decifrar, sonha decifrar uma verdade ou uma origem que escapam ao jogo e à ordem do signo, e sente como um exílio a necessidade da interpretação. A outra, que já não está voltada para a origem, afirma o jogo e procura superar o homem e o humanismo, sendo o nome do homem o nome desse ser que, através da história da Metafísica o da onto-teologia, isto é, da totalidade, da sua história, sonhou a presença plena, o fundamento tranquilizador, a origem e o fim do jogo. Esta segunda interpretação da interpretação, cujo caminho nos foi indicado por Nietzsche, não procura na Etnografia, como o pretendia Lévi-Strauss, cuja *Introduction à l'oeuvre de Mauss* cito novamente, a “inspiradora de um novo humanismo”. // Poderíamos hoje entrever por mais de um sinal que estas duas

interpretações da interpretação – que são absolutamente inconciliáveis mesmo se as vivemos simultaneamente e as conciliamos numa obscura economia – partilham entre si o campo daquilo que se denomina, de maneira tão problemática, as ciências humanas (DERRIDA, 1971, p. 249).

Em certas escrituras das últimas décadas que se voltam para a problemática da representação da realidade por um viés realista, procura-se “romper com certa anestesia cultural, propondo um choque do real, que já não pode ser integrado ou absorvido” (SCHØLLHAMMEN, 2012, p. 136) facilmente nos tecidos social e literário, ambos marcados por sistemas de exclusão e silenciamento. No entanto, se por um lado essa literatura que trabalha com a temática da pobreza e da periferia vem apontando para a construção de realidades, por outro são fabricados relatos que por vezes funcionam à maneira de um decalque (DELEUZE; GUATARRI, 2000) do real, o que nos permite suspeitar “do poder da semelhança de criar consciência falsa, [e chamar a atenção], portanto, para a necessidade de criar distanciamento reflexivo e efeitos de estranhamento” (SCHØLLHAMMEN, 2012, p. 130) no processo de construção literária.

No presente artigo, analisamos os romances **Sorria, você está na Rocinha**, publicado em 2004, de autoria do escritor brasileiro Julio Ludemir, e **Oscuro Monótona Sangre**, escrito em 2010, do argentino Sérgio Olguín, de modo a discutir qual a potência e os limites da pretensão realista nessas narrativas, especialmente em razão da inflexão desses textos em relação às categorias de pobreza e periferia. Pretendemos, desse modo, colocá-los em relação e percorrer seus contatos, transitar seus fluxos, propor conexões, para compreender como são representadas/apresentadas a alteridade e qual o seu papel no processo de agenciamento de subjetividades que, nos relatos, figuram atreladas as noções de periferia e pobreza.

Vidas vividas entre vielas: potências e limites da pretensão realista

Em **Sorria, você está na Rocinha**, Julio Ludemir narra a história de Luciano Madureira, jornalista que passa seis meses inserido na favela da Rocinha, com o objetivo de pesquisar sobre o lugar e seus habitantes para posteriormente escrever um livro. Esse personagem poderia ser pensado como uma espécie de **alterego** de Ludemir, em razão da convergência de elementos biográficos do escritor com

aspectos da história narrada. Composto por três partes que se fragmentam entre si, o romance se estrutura por meio de um processo escritural que articula a escrita jornalística, traços autobiográficos, diário pessoal e relato antropológico. A primeira parte, intitulada “Livro I – um dia com 36 horas e 120 mil habitantes”, é narrada por Paulete, produtor de moda que mora na favela e que desde a chegada do jornalista passa a ajudá-lo em sua empreitada. Mais do que isso, Paulete acaba apegando-se sentimentalmente ao pesquisador, o que o leva a tentar salvá-lo do tribunal do tráfico após este ter publicado um texto-bomba comentando aspectos da violência na vida na favela.

A segunda parte, denominada “Livro II – os salvados”, é composta por dezesseis cadernos nos quais Luciano teria feito as anotações durante o tempo em que permanecera na Rocinha. Tendo salvado essa pesquisa, Paulete começa a ler os registros, o que serve de informação ao leitor não somente sobre o local e a população pesquisada, mas também sobre a visão do jornalista acerca do espaço da periferia e das pessoas que lá residem. No entanto, é paradoxal a relação que se estabelece entre pesquisador e pesquisados, posto que ainda que as anotações sejam de Luciano, tais linhas não saem propriamente de sua boca ou, ao menos, não chegam aos leitores a partir do jornalista, mas, sim, através de Paulete, que é quem lê os cadernos contendo os mínimos detalhes sobre o funcionamento da favela. Dessa forma, o “livro opera um deslocamento do individual para o coletivo no qual nem experiência nem eu pertencem a um indivíduo em particular, conseguindo desta maneira singularizar a experiência” (GARRAMUÑO, 2014, p. 73), que aparece numa rede de relações com os Outros. Além disso, a intenção etnográfica fica eclipsada, já que o leitor se torna presa daquilo que Paulete lhe revela das anotações de Luciano.

Já na terceira parte do romance, intitulada “Livro III – o legado de Bin Laden”, é narrada a entrega dos cadernos ao seu “dono”. Nessa seção explicita-se toda a decepção de Paulete por se sentir usado e enganado quanto aos objetivos reais de Luciano ao pesquisar a Rocinha:

Voltei a ter a sensação de uso. De abuso da bicha³ favelada de que a cidade só se lembra quando algum pesquisador de merda precisa tirar

³ Em sua configuração como personagem, Paulete remete tanto a Molina, de **El beso de la mujer araña** (1976), de Manuel Puig, quanto a La Loca del Frente, de **Tengo miedo torero** (2001), de Pedro Lemebel.

uma casquinha de nossa pobreza, nossos bandidos bárbaros, nossas domésticas cearenses, nossos birosqueiros inescrupulosos, nossos evangélicos engabelados por astutos pastores” (LUDEMIR, 2004, p. 128).

Como se pode notar pela fala de Paulete, por vezes as escrituras que se propõem representar a periferia apresentam/representam uma visão negativizada da favela (é esse maniqueísmo que a personagem questiona no fragmento acima), o que termina por marginalizar de forma mais contundente os indivíduos que a constituem. Afinal, “existe uma popularidade no mercado literário mais abrangente” (SCHØLLHAMMEN, 2012, p. 129) de obras que corroboram a premissa de que na periferia somente há bandidos, delinquentes e violência. Tratando do desafio relacionado à distância daquilo que o artista observa enquanto etnógrafo, Hal Foster argumenta que, assim como a superidentificação pode conduzir a uma visão excessivamente reduzida por parte do artista, no âmbito da representação, a desidentificação assassina o outro, colaborando para “construir uma solidariedade política por meio do medo e da aversão imaginários” (FOSTER, 2017, p. 186), que geralmente é explorada politicamente. Por outro lado, não se pode deixar de enfatizar que se é Paulete que faz tal afirmação, este personagem e sua fala são construídos por Ludemir. Ou seja, paradigmaticamente o escritor mostra saber que certas imagens que são vendidas em artefatos artísticos caricaturizam os moradores de espaços marginalizados socialmente. Tal jogo já está inscrito no título de seu romance. Nesse sentido, a ambiguidade do **“papel quasi-antropológico atribuído ao artista pode promover uma presunção tanto quanto um questionamento da autoridade etnográfica, uma evasão tanto quanto uma extensão da crítica institucional”** (FOSTER, 2017, p. 180 – em destaque no original).

Não seria absurdo conjecturar que ao “revelar os mecanismos da sua potência ficcional, ao exibir seu próprio processo e idealizando sua própria materialidade, [a narrativa] coloca em evidência a brecha entre o real e sua representação, canalizando e expressando sua realidade” (SCHØLLHAMMER, 2012, p.130). O que faz Ludemir em seu romance é, pois, desnudar(-se) e dar visibilidade ao feitiço de certa vertente literária que estigmatiza e comercializa a pobreza. Isso fica ainda mais nítido quando vemos o seguinte trecho do romance: “os quadros feitos em série por Andrada, sempre inspirados em uma Rocinha completamente miserável, que só existe em subáreas como a Roupa Suja e a Vila Verde. O trabalho de Andrada não revelava a

nova realidade da favela, mas era de longe o que mais vendia aos turistas do centro” (LUDEMIR, 2004, p. 38).

Como se pode notar, não é por acaso que “os gringos fizeram da Rocinha o terceiro ponto turístico mais visitado no Rio de Janeiro, superado apenas pelo Corcovado e pelo Pão de Açúcar” (LUDEMIR, 2004, p. 182), pessoas “que chegam na favela querendo conhecer os encantos da miséria brasileira” (LUDEMIR, 2004, p. 90). Esse fluxo alimenta o que o escritor chama de indústria da miséria, que é fomentada não só, mas principalmente, pela mídia, que costuma reforçar concepções e imagens dicotômicas acerca das periferias brasileiras:

Conheço bem este tipo de reportagem, uma chatice. As perguntas são sempre as mesmas e igualmente óbvias. E a violência? E os bandidos? E as drogas? Como se fosse um milagre social uma jovem da Rocinha ser bonita, cuidar da pele, malhar. Como se o fato de termos nascido no morro nos colocasse a revolta como única alternativa de vida, ou formamos na boca ou então saímos atirando nas madames de São Conrado, descarregando nelas todo nosso ódio, toda nossa inveja, toda nossa incapacidade de lutar por uma vida melhor, digna, sadia (LUDEMIR, 2004, p. 105).

Emerge no fragmento uma crítica ao olhar sobre o indivíduo da periferia tomado como o outro (aquele de quem se fala), que também é refratária de uma crítica da perspectiva etnográfica que se constituiu num dos grandes filões da narrativa latino-americana das últimas décadas, como demonstrou Klinger (2007), assim como dos discursos sobre a periferia. A autora lembra que, ao menos desde os anos 1980, os antropólogos passam a questionar sua própria autoridade para produzir representação. Por sua vez, a onda de narrativas literárias de viés etnográfico a partir da década de 1990 – **Nove noites** (Bernardo Carvalho), **La liebre** (César Aira), **Cidade de Deus** (Paulo Lins), **Capão pecado** (Ferréz), **Noches vacías** e **Cosa de negros** (Cucurto), entre inúmeras outras – recoloca em cena no campo literário o paradoxo “de uma linguagem situada entre a hermenêutica do outro e a tautologia de si” (KLINGER, 2007, p. 65). Nas narrativas em análise, esse paradoxo redundava no apelo à representação realista que, ao mesmo tempo, questiona na escritura o verossímil realista e convida a uma reflexão sobre as possibilidades da representação. Ao mesmo tempo em que se apresenta como tradução de alteridades, nesses discursos “a tradução se mostra como o lugar de uma linguagem impossível” (KLINGER, 2007, p. 64).

A recusa das impressões do etnógrafo pelo etnografado coloca em suspensão (e em suspeição) a base binária da relação estabelecida por este olhar, sugerindo que suas premissas articuladas em torno das noções de centro e periferia, de cidade e favela e de riqueza e pobreza não são neutras nem simétricas e colaboram para uma identificação ideológica entre favela, periferia e pobreza a partir de uma base moral. Enquanto as oposições estão constituídas por polos que se opoiam na perspectiva do etnógrafo, a conclusão a que levam constitui um sintagma complexo em que favela, pobreza e periferia aparecem coordenadas numa relação de reciprocidade e complementaridade que, no entanto, a personagem trata com ironia no fragmento citado.

Em meio a esse paradoxo, Ludemir edifica um universo plural, onde personagens como Zinha, moradora da periferia com formação universitária, e Andrea, que nasceu na Rocinha e se tornou desembargadora, vêm à tona. Não se trata de mascarar os problemas que a favela apresentada/representada na narrativa no romance enfrenta, como os “inúmeros casos de apropriação indébita dos recursos que chegam na Rocinha para projetos sociais” (LUDEMIR, 2004, p. 137), mas de mostrar que sua realidade não é unívoca nem passível de síntese ou totalização. No romance, os moradores da favela desempenham diversas funções: os Outros são pintores, fotógrafos, desenhistas, professores, costureiras, dançarinos de hip-hop, praticantes de esportes, produtores de moda, modelos, atores, arquitetos. Aliás, estes últimos são tidos como “gênios da arquitetura, que faz[em] milagres aos construir prédios de vários andares em pirambeiras nas quais engenheiros formados em nossas universidades não conseguiriam levantar nem um barraco de madeira” (LUDEMIR, 2004, p. 56).

Outro ponto a se destacar em **Sorria, você está na Rocinha** é o modo de construção da narrativa, que funciona à maneira de capas que se despregam resultando no entrelaçamento de fragmentos de histórias, de modo a entrecruzar trechos de relatos distintos e embaralhar realidades. É justamente isso que ocorre quando Paulete, em meio a conversas telefônicas, interrompe o fluxo do relato para relembrar experiências vivenciadas em outros tempos (por vezes, essas recordações chegam a abarcar três páginas). Por meio desse recurso, consegue-se cadenciar o ritmo de leitura, o que pode projetar certo efeito de identificação dos leitores com os personagens, a partir das experiências destes em outras épocas ou temporalidades.

Ao analisar o tempo na narrativa contemporânea, Alves afirma que “algunos relatos de la literatura latinoamericana reciente llev[a]n la descodificación de los territorios temporales a sus límites, produciendo temporalidades múltiples, en dispersión o, por lo menos, en tensión con las temporalidades y los flujos del mercado” (ALVES, 2019, p. 245). Nesse sentido, não seria errôneo afirmar que Paulete, assim como outros personagens do romance, “figura como un cuerpo que flota entre tiempos y espacios que no se terminan de cerrar” (ALVES, 2019, p. 246). Parte dessa fusão de tempos, onde “un polo se come al otro” (LUDMER, 2010, p.01), a “dificuldade de contar uma história com precisão, de resgate da memória de uma favela complexa como a Rocinha” (LUDEMIR, 2004, p. 224). Ainda mais quando uma das características principais dessa favela é que nela nada se fixa (LUDEMIR, 2004), nem sequer os relatos que nela/dela se produzem. O que ocorre é que “a Rocinha está sempre mudando, embora seja sempre a mesma” (LUDEMIR, 2004, p. 307).

Por sua vez, em **Oscuro Monótono Sangre**, Sergio Olguín também edifica uma matriz de percepção acerca de distintos espaços, nos quais a vida se desenvolve quase sempre em ambientes precários. Não é por acaso que o romance está dividido em cinco partes que apontam para tais localizações espaciais: “*La Villa (primera parte)*”, “*El edificio (segunda parte)*”, “*La fábrica (tercera parte)*”, “*La calle (cuarta parte)*”, “*El cielo (Quinta parte)*”. A partir desses lugares, valendo-se de um narrador heterodiegético e onisciente, Olguín narra a história de Julio Andrada, personagem que nasce no subúrbio de Lanús que consegue ascender social e economicamente, tornando-se um empresário de prestígio social que passa a viver em um bairro caro, a Recoleta. No entanto, paradoxalmente, o personagem mantém o costume de passar todos os dias pela avenida Amancio Alcorta e adentrar *villas miserias* do entorno quando está a caminho de sua fábrica.

O fato de percorrer esse trajeto não significa que queira recordar os anos vividos na periferia. O que Andrada faz é “*el camino inverso a su ascenso social, una suerte de recordatorio que señalaba de donde venía y adonde había llegado*” (OLGUÍN, 2010, p. 09) e reafirma sua percepção acerca do que comumente se pensa como êxito pessoal e profissional. Segundo Buiturón, Julio Andrada é uma dessas figuras “*protagónicas difusas, con rasgos imprecisos y paradojales, personajes intersticiales que participan del poder hegemónico, pero que no se sienten del todo ajenos a los márgenes. O bien, constituyen ellos mismos una nueva forma casi*

invisible de marginalidad” (BUITURÓN, 2012, p. 261), visto que não se acomoda facilmente em lugares pré-determinados e, à deriva, rompe com qualquer noção de fronteira espacial e imaginativa, ainda que suas ações o mantenham alinhado a um modo de vida tipicamente burguês.

Por outro lado, como Andrada, que incursiona na periferia, os catadores de papel, vidro, e latas saem das *villas miserias* em direção a bairros de alto padrão. Por sua vez, essa movimentação das personagens, que se territorializam e desterritorializam em direções errantes, reforça a concepção de certa contaminação de fronteiras na narrativa e aponta para a possibilidade do que poderíamos chamar de nomadismo dos sujeitos. No caso de **Oscuro monótona sangre**, os sujeitos marginalizados “*traspasan los límites impuestos por la sociedad ordenada y clasificadora, no como una apuesta a la circulación*” (BUITURÓN, 2014, p. 52), mas, sim, “*como una amenaza de invasión, configurando un cierto concepto del espacio público que no circunscribe la pobreza, sino que opera desbaratando las fronteras establecidas*” (BUITURÓN, 2014, p. 52).

Por meio desse procedimento, Olguín cria um mundo diégetico no qual personagens periféricos perambulam pelos espaços públicos, mas as relações estabelecidas nesses locais não estão livres de conflitos. Ao contrário, o que se percebe é o medo (preconceito seria a palavra mais adequada) constante dos indivíduos pertencentes às classes média e alta na narrativa, que se trancam em seus apartamentos luxuosos feitos fortalezas para não ter maior contato com aqueles que, a seu ver, constituem uma alteridade absoluta e periférica. Tal perspectiva corrobora a concepção corrente de que “*el otro marginal ha invadido la ciudad y dispone de los espacios obligando a quienes supuestamente detentan el poder a recluirse en guetos de lujo (edificios con custodia privada o countries)*” (BUITURÓN, 2014, p. 19). Tal alteridade passa, então, a ser indesejada nos meandros sociais, e esses indivíduos sequer são considerados dignos de estar ao alcance visual das classes mais abastadas – “*a mí no me gusta nada llegar y ver a los cartoneros en la puerta o en la cuadra*” (OLGUIN, 2010, p. 43).

Essa percepção acerca dos pobres e periféricos é sintomática de certa concepção vinculada ao romance em questão. Isso porque nele, embora “*ya no qued[e] claro quién es la víctima y quién, el verdugo, porque en cada personaje se encuentra, por momentos, visible una y latente el otro*” (BUITURÓN, 2014, p. 19), a

violência é administrada fundamentalmente pelos personagens oriundos das *villas miserias*. Ou seja, ainda que nem sempre as ações ligadas ao crime e à violência aconteçam na periferia, são cometidas por indivíduos que vivem ou já viveram nesses locais. Dessa forma, a narrativa acaba por reafirmar certa ideia fundada em valores classistas e racistas segundo a qual a favela é lugar de criminosos.

Essa concepção fica evidente em afirmações como a seguinte, no romance: “*En la villa te roban o te pegan un tiro*” (OLGUÍN, 2010, p. 08). Talvez seja por isso que Andrada somente se sinta seguro em sua empresa, longe de seu passado, mas também distante do grupo social de que passa a fazer parte. Emerge desse entre-lugar ocupado pelo personagem uma tensão entre o sentimento de ser e o de dever ser, que apontam para lados opostos e que já não coincide com o que o indivíduo é. Analisando o romance enquanto epopéia burguesa, Lukács (2007) concebe a ideia de indivíduo problemático para se referir àqueles (fundamentalmente burgueses) cuja vida não mais lhes é dada de antemão. Para o crítico húngaro, o indivíduo problemático é um burguês e um inimigo da burguesia, o que o coloca numa posição inconciliável com o universo de que faz parte. Mantidas as devidas ressalvas entre a teorização de Lukács (pautada no romance moderno e em pressupostos filosóficos de base idealista) e as narrativas que analisamos aqui, poderíamos dizer em relação a **Oscuro monótono sangue** que “o processo segundo o qual foi concebido o romance [reflete] a peregrinação do indivíduo problemático” (LUKÁCS, 2007, p. 82) que já não vê possibilidade de integração no mundo, posto que, em meio a uma efervescência de fragmentos (de sujeitos, de obras, de ideias e de tensões ideológicas, econômicas e sociais), se esgotam as possibilidades da existência de uma individualidade uma ou totalizante. No entanto, Andrada opta por não romper totalmente com esse mundo e, nesse sentido, sua aproximação à figura do indivíduo problemático precisa ser relativizada.

Ainda quanto às personagens de **Oscuro Monótono Sangre**, vale ressaltar que Olguin não atribui nomes aos *cartoneros*. Por meio dessa estratégia, por um lado, a narrativa relega os indivíduos oriundos da favela a uma segunda marginalização e ao duplo anonimato, no entanto, também se cria o efeito de “desconstrução da categoria de pessoa”, de modo que “formas do impessoal ou anônimo [...] insistem em interrogar a intensidade de uma vida que é irredutível a um eu e ao indivíduo” (GARRAMUÑO, 2016, p. 11). Há que notar, nesse sentido, uma tensão constitutiva

da narrativa de Olguín: enquanto Andrada é um burguês inquieto entre sua condição acomodada, seus desejos por uma jovem moradora da favela e suas origens periféricas, os indivíduos oriundos da favela inscrevem nas relações sociais e interindividuais, na narrativa, fluxos que problematizam a própria categoria de indivíduo (problemático e burguês). Ante a aposta na segurança da distância e do individualismo privado de Andrada, projetam-se operações de apropriação da categoria de anônimos a que historicamente foram relegados os comuns. Passam, desse modo, de marginalizados e anônimos a formas de vida que interrogam o sistema e o modo de vida burgueses. Nesse sentido, constituem-se numa forma de vida perturbadora porque inassimilável e, por isso, potencialmente perigosa, uma espécie de não-sujeito.⁴

É justamente isso que se desprende da ocasião em que Andrada assassina um adolescente morador da *villa* Iriarte, morte que somente é anunciada discretamente em jornais após quatro dias do acontecimento: “*al cuarto día, una noticia breve de Diario Popular decía que habían encontrado el cuerpo de un doléscente de catorce años a metros de la avenida Iriarte. ¿cuál era su nombre? El diario que anunciaba su muerte no lo mencionaba*” (OLGUÍN, 2010, p. 39-40). Fica sugerida a opinião de que de tais figuras espera-se que “seu corpo seja enterrado sem que tenha[m] consumido muito espaço na vida. E que v[ão] em silêncio, porque a voz também ocupa lugar” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 128). Quando muito, se escutam seus murmúrios, mas nunca “*se les entiende*” (OLGUÍN, 2010, p. 43).

⁴ Ao tratar da figura (ou des-figura) a que chama de não-sujeito, Alberto Moreiras a define como “uma figura que permanece não interpelada, de fato além da interpelação, não porque a interpelação nunca a alcança, mas porque ela marca o próprio limite da interpelação. [...] é a figura que deve viver, dentro do lugar, com medo e tremor – com medo e tremor de interpelação, porque sabe que a interpelação pressagia sua morte: o instante em que sua interpelação acontece é também o instante em que ela mesma deixa de existir. [...] [Também] é a figura que chega absolutamente, independentemente das expectativas, um visitante em vez de um convidado, um evento que pode ou não produzir medo e tremor, pode ou não produzir interpelação, mas cuja condição de possibilidade, cuja imanência é justamente um deslocamento da interpelação, um excesso dela.// Essas duas imagens são os dois lados, ou melhor, dois dos lados, de uma figura que são muitas figuras, uma figura que, justamente, não será contada como uma: a figura que eu chamaria de não-sujeito do político, já não o estrangeiro, nem inimigo nem amigo, mas um não-amigo absoluto, uma forma estranha e perturbadora de presença política na medida em que permanece, em e através de sua chegada, uma memória bruta, uma lembrança bruta daquilo que sempre tinha estado lá, além da sujeição, além do alcance, além do recuperável, nem mesmo obsceno, nem mesmo abjeto, mas simplesmente lá, uma tênue facticidade além da facticidade, um *punctum* invisível do inelutável, materialidade intratável, sempre do outro lado do pertencimento, de qualquer pertencimento” (MOREIRAS, 2004, p. 2 – tradução livre de nossa autoria).

Narrativamente, contudo, assim como Ludemir, Olgúin potencializa na escritura uma multiplicidade de sujeitos (e não-sujeitos) e espaços sociais, ainda que os dois autores o façam a partir de perspectivas diferentes. Enquanto o autor de **Sorria, você está na Rocinha** constrói a narrativa a partir da visão do personagem Luciano, que envereda pela favela para pesquisa-la, o narrador de **Oscuro Monótona Sangre** parte da perspectiva de um sujeito que já viveu na periferia, e que por ela sente horror. O primeiro tem curiosidade, mas lhe falta experiência; o segundo parece ter experiência, mas prefere dissociar-se dela. Enquanto, no romance de Ludemir, a representação se torna problemática pelos limites do olhar do etnógrafo conforme vimos, no romance de Olgúin é como se, pelo prisma de Andrada e fantasmagoricamente, se projetasse uma realidade piorada da periferia e seus habitantes que se funda numa espécie de realismo traumático (expressão cunhada por Schøllhammer, 2012) que polariza a percepção acerca de sujeitos e espaços marginalizados. Tal projeção é perigosa, pois, em nome da representação da realidade e da alteridade, corre-se o risco de se cristalizarem visões maniqueístas em relação à periferia e aos pobres, o que tem como consequência a retroalimentação de uma indústria (imagética, discursiva e simbólica) da pobreza. Retomando Saítta (2006), poderíamos conjecturar que o mundo dos pobres representado por Olgúin ainda é um mundo de derrota e violência.

Por outro lado, ao escreverem seus romances, ambos os escritores investem em uma cartografia do espaço periférico, de modo a levar os/as leitores/as a “entrar” na periferia ao passo que estão lendo. Essa estratégia de aproximação dos/as leitores/as ao universo da favela a partir da explicitação da geografia do lugar, se bem pode pintar a narrativa com certa tonalidade realista, acaba por torcer o próprio paradigma da realidade representada, por meio de um processo escritural que atravessa fronteiras e (con)funde realidade e ficção. O efeito, nesse sentido, é que “[son] activa[dos] mecanismos más o menos atentos a ciertos protocolos realistas de representación para tensarlos (hasta hacerlos ‘reventar’)” (JOSTIC, 2012, p. 278-279). Uma consequência escritural desse procedimento é o que Jostic chama de uma “*vuelta a la realidad*”, mas que não corresponderia propriamente à representação realista num sentido mimético:

A Rocinha começa na Vila Cruzado, cujo nome tem a ver com o plano econômico do ministro Dilson Funaro. [...] Depois vem o 199 [...] Quando passa o beco e começa a subir a Estrada da Gávea, tem início a famosa Rua 1. [...] A rampa em cima da RA dá no Laboriaux [...]. Desde a Rua 1, vem o Portão Vermelho... (LUDEMIR, 2004, p. 256-257).

Salía con su auto del edificio de Charcas donde vivía, daba la vuelta hasta llegar a Pueyrredón y seguía derecho por esa avenida que cambiaba dos veces de nombre en su recorrido. Pueyrredón se llamaba luego Jujuy y más adelante Colonia, que terminaba en el estadio de Huracán (OLGUÍN, 2010, p. 08).

O primeiro trecho, que completo compreende quatro páginas, oferece ao leitor um mapa detalhado da Rocinha. Já na segunda passagem, a partir das andanças de Andrada se oferece ao leitor um norte acerca dos caminhos que levam para as *villas miserias* que a narrativa procura representar. Nesse sentido, Ludemir e Olguín trabalham com referências espaciais verificáveis, o que reforça o efeito de realidade criado em ambos os romances, mas jogam, também, para a concretização desse efeito, com o desconhecimento da periferia pelo leitor médio (e de classe média), que tem de se pautar pelos discursos e imagens sobre a favela que lhe chegam pelos meios de comunicação. Desse modo, para além da referência topográfica codificada, não há clareza sobre o que mais na representação é expressivo da realidade que o texto supostamente toma como referente. Nesse sentido, o efeito realista porta nessas narrativas, também, o inevitável sentido de efeito da escritura, do real da (ou enquanto) escritura e, portanto, do não representativo. É no mínimo curioso que o autor de **Sorria, você está na Rocinha** afirme na capa do romance que “a mensagem visa mais o seu próprio morador do que o visitante” (LUDEMIR, 2004). Poderíamos questionar o porquê da explicitação acerca da geografia da favela para o morador que a conhece em seu cotidiano.

Ora, o morador da Rocinha não precisa de mapa para se localizar em cada viela, pois conhece bem o lugar. Por sua vez, tais vielas não aparecem nos mapas e discursos acessíveis ao leitor em seu dia a dia. O “congo”, que é “a cultura de sobrevivência da favela” (LUDEMIR, 2004, p. 166), o faz saber de cada recanto da periferia. Desse modo, ainda que a periferia se configure como um espaço labiríntico, onde “*la villa, a la altura de Alcorta estaba del lado norte de la ciudad, [después] aparecía hacia el sur*” (OLGUÍN, 2010, p. 20), e que seja “quase impossível se citar alguém cujo endereço é no mínimo enigmático” (LUDEMIR, 2004, p. 318), a

preocupação por sua topografia não pode estar dirigida àqueles que vivem nesse espaço. Mais do que isso, a própria configuração espacial da favela, com seus becos e vielas, funciona como uma espécie de escudo protetor, levando à desorientação de estranhos à favela que, eventualmente, tentam introduzir-se nela. Não é por acaso que no romance de Ludemir os “gringos” apareçam sempre acompanhados de guias que vivem na Rocinha. Essa estratégia também aponta para certa vigilância sobre quem entra e sai da favela. Retomando Foucault (1987), não seria errôneo afirmar que se exerce um olhar panóptico sobre os sujeitos que, não morando na periferia, entram nessa zona, de modo a se exercer sobre/com eles um jogo de poderes cuja peça fundamental é o olhar.⁵

Outro ponto a se destacar em **Sorria, você está na Rocinha** e em **Oscuro Monótona Sangre** que acena para certo jogo com a realidade é a linguagem empregada pelos personagens. No caso do romance de Ludemir, ainda que se verifiquem traços da linguagem oral – “Ih, cara” (LUDEMIR, 2004, p. 60) –, não se notam maiores aproximações à fala daqueles que corresponderiam aos moradores da periferia. O escritor não parece preocupar-se em “reproduzir” uma linguagem supostamente utilizada pelos moradores da favela, e talvez isso se deva justamente ao fato de Ludemir ter consciência da impossibilidade de que essa reprodução (fixada e singular) corresponda à realidade (fluida e plural). O que faz Ludemir ao escrever o romance é torcer os paradigmas linguísticos vigentes, sem que para isso se afaste dos códigos e normas da linguagem padrão (o escritor trabalha com a norma culta da língua portuguesa).

É justamente nesta torção linguística que consiste uma das propagandas da Favelart's presente em **Sorria, você está na Rocinha**, qual seja: “acreditando na revolução através das palavras”. A essa frase o personagem-etnógrafo Luciano Madureira confere várias interpretações, dando ênfase à palavra “atravéz”. A primeira

⁵ Essa imagem da vigilância panóptica recriada em **Sorria, você está na Rocinha** (“para confirmar não apenas o poder da boca como o seu panoptismo” (LUDEMIR, 2004, p. 273)), e também em **Oscuro Monótona Sangre**, remete a *1984*, de George Orwell, cujo ponto central é justamente o controle pelo olhar e pelos instrumentos que o facilitam. No caso de **Sorria, você está na Rocinha**, tal questão já fica sugerida no título, e os guias turísticos funcionam como espécies de “teletelas” que apresentam a periferia, ao passo que vigiam as pessoas “estrangeiras”. Fica sugerido, no entanto, que o recurso também se constitui num modo de defesa e de filtragem daquilo que é “mostrável” ou não para aqueles que não apresentam nenhum tipo de vínculo com esse meio. Nesse sentido, essa vigilância, na narrativa de Ludemir, também se configura como mecanismo de autoproteção. Uma imagem semelhante associada à favela aparece, por exemplo, em **La villa** (2001) de César Aira.

justificativa concerne “à prosódia carioca”, que costumeiramente usa o “i” antes do “s”, como na expressão “é nós”. Além disso, funcionaria como uma espécie de marcador de identidade. Já a segunda seria a de que “nesse ‘atravéz’ está o símbolo do asfalto que a favela tenta usar, mas do qual não tem domínio absoluto” (LUDEMIR, 2004, p. 167). O personagem conta que, para seu psicanalista, o “i” confere um tom mais incisivo à palavra. “Com esse ‘i’, o ‘atravéz’ fica ainda mais penetrante, levando em consideração que nesse sentido a palavra não apenas se torna um meio pelo qual se atinge um objetivo, mas o faz com a contundência sugerida pela presença da vogal” (LUDEMIR, 2004, p. 168). Por fim, afirma-se que a palavra em questão “traduz a força dada à expressão, cujo significado real é que esta revolução é feita passando por dentro das palavras” (LUDEMIR, 2004, p. 168) e utilizando-se de uma das armas da sociedade para pensar seus próprios códigos. Entretanto, a palavra aparece escrita na propaganda com a letra “i” não necessariamente porque a população da favela não saiba utilizar o código linguístico como é usado pelas classes sociais abastadas, posto que inclusive no romance alguns dos personagens moradores da periferia, como o próprio Paulete, têm curso superior. Talvez esse “incisivo i” figure apenas a si mesmo na narrativa, o que parodiaria a própria pretensão do etnógrafo (e, por extensão aqui, de todo leitor letrado e alheio ao universo que descobre na história narrada) de racionalizar e explicar o outro a partir daquilo que é, para si, o incompreensível do/no outro.

Nesse sentido, a inclusão do “i” irrompe como potência de incompreensão. O “i” (letra que inicia também as palavras “invisível” e “indigente”, tão comumente associadas aos sujeitos marginalizados) emerge entrando num espaço “impróprio”, apertado entre as demais letras, como as personagens da favela, que disputam e ocupam territórios controlados, vistas por vezes como impertinentes por seu esforço por um lugar entre os demais. Como na linguagem, e especificamente na palavra “atravéz”, é a partir do código/do espaço controlado que tais sujeitos buscam explodir barreiras. Dessa forma, se como afirma Barthes (1977), a língua é uma classificação que entra a serviço de poderes e, como toda classificação, é potencialmente opressiva, o que faz essas personagens é “trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem” (BARTHES, 1977, p. 15), nela mesma, significante opaco, “atravéz”.

Os moradores da Rocinha criada por Ludemir utilizam-se da linguagem para combater seus códigos, “porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro” (BARTHES, 1977, p. 15). Na consecução desse objetivo, a ação colocada em marcha pelo escritor no processo de edificação do romance consiste em “jogar com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas” (BARTHES, 1977, p. 26-27), que aponta para a desarticulação de suas propriedades.

Nesse sentido, ao escrever **Sorria, você está na Rocinha**, Ludemir não representa a linguagem utilizada pelos moradores da periferia, mas utiliza-se da língua para criar e apresentar certo desvio que não se restringe ao código linguístico. Por meio desse processo que beira o arquetônico, tem-se, então, uma construção narrativa que desponta quase como uma *performance* da escritura. Nesse caso, os efeitos dessa *performance* problematizam a representação, criando uma realidade que o próprio texto fabrica. Em outras palavras, encontramos nesse romance “efeitos de realidade que se dão por aspectos performáticos da escrita literária” (SCHØLLHAMMEN, 2012, p. 143), o que proporciona certa atualização da periferia e de seus moradores.

Por sua vez, ao escrever **Oscuro monótono sangue**, Sergio Olguín recorre a uma linguagem que transgredir e problematiza os códigos da norma culta. No entanto, essa transgressão somente ocorre quando da evidenciação de falas proferidas pelos personagens que vivem na periferia. A linguagem utilizada pelo narrador difere totalmente da linguagem utilizada por esses indivíduos, o que aponta para a separação de tais sujeitos já no nível da língua. Nesse procedimento, a língua reifica lugares e pertencimentos, ela classifica, organiza e distribui os sujeitos no espaço. Quando o personagem Andrada envereda pela *villa* Iriarte procurando garotas de programa, ele estranha totalmente a linguagem de Daiana, jovem de quinze anos que utiliza, segundo o personagem, “*un lenguaje digno de un médico*” (OLGUÍN, 2010, p. 19). A personagem sofre um choque de codificação territorial, por meio do qual se vê interpelado por um outro que, inusitadamente para ele, é semelhante a si. A estranheza do outro se mostra a ele como algo *estranhamente* familiar, para remeter

ao texto de Freud (1980). Nesse sentido, ao recriar o que se considera comumente como a fala dos indivíduos periféricos, Olguín acaba por criar um paradoxo, “Como se libertando [tais sujeitos] dos grilhões lingüísticos, aplicasse sobre estes um segundo grilhão que os neutraliza-se” (FOUCAULT, 1996, p. XVII), o que acabaria por excluí-los de um modo ainda mais contundente.

Considerações finais

Ludemir e Olguín, em **Sorria, você está na Rocinha** e **Oscuro monótona sangue**, respectivamente, criam um mundo diegético no qual formas de vida por vezes invisibilizadas nos meandros sociais e literários emergem do limbo do esquecimento. A partir de perspectivas diferentes – mas não custa lembrar que as inscrições ideológicas da obra não necessariamente se ajustam às de seu autor, nem teria por que ser de outro modo –, ambas as narrativas potencializam uma crítica dos modos de aproximação da realidade por vias pretensamente realistas. Como afirma Jakobson (1976), a concepção do que seja um romance com tintes de realidade está intrinsecamente relacionada a questões da ordem do subjetivo, já que despontaria da visão do escritor, dos leitores e da crítica literária acerca do que seja o real, algo amiúde problemático de se definir, especialmente se se admitir, ainda que apenas como hipótese de trabalho, que as narrativas analisadas aqui se inscrevem num contexto marcado pela virtualidade, e a imaginação pública coaduna-se à realidadeficção (LUDMER, 2010).

Por sua vez, enquanto escritura, os romances analisados flagram (ao mesmo tempo em que são capturados por) um processo de alterização importante e frequente nas artes, na antropologia e na política. Segundo Foster, “a autoalterização pode cair na autoabsorção, na qual o projeto de uma ‘automodelagem etnográfica’ se converte na prática de uma autorrepresentação narcisista” e, desse modo, é “certo que a reflexividade pode perturbar os pressupostos automáticos a respeito das posições do sujeito, mas também pode promover um mascaramento dessa perturbação” (FOSTER, 2017, p. 168).

Nesse sentido, o que buscamos problematizar neste artigo foi a pretensão (no sentido de insistência, interesse, procura a partir de procedimentos escriturais, e não em termos de mentira ou falsidade) realista desses dois romances em sua abordagem da pobreza e da periferia. Como vimos, apesar do apelo ao efeito realista, são a fusão

e a sincronização (LUDMER, 2007) entre realidade e ficção que corroboram o agenciamento de experiências perceptíveis, afetivas e performáticas nas narrativas e potencializam a realidade construída no e pelo texto literário. As periferias de Ludemir e Olguín são, portanto, periferias literárias, único modo em que podem aproximar-se, paradoxalmente, de seu desejo de (serem) também representação (do real).⁶

Referências

AIRA, C. **La Villa**. Buenos Aires: Emecé. 2001.

ALVES, W. Boca de lobo, Menino oculto, El Aleph engordado y Meshugá: dinámicas del tiempo en el relato latinoamericano contemporáneo. **Confluente**. v. XI. n.2. p. 244-264. 2019.

BARTHES, R. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 14 ed. São Paulo: Cultrix, [1977].

BITURÓN, M. C. Un espacio de diálogo entre la literatura y las ciencias sociales. **Gramma**. n. 49. p. 258-261. 2012. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6069123>. Acesso em: 30 maio 2018.

BITURÓN, M. C. La Frontera: un espacio complejo en la problemática de la marginalidad del siglo XXI. Apostillas a dos novelas argentinas. **Gramma**. n. 52, p. 12-25, 2014. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6069307.pdf>. Acesso em: 30 maio 2018.

DALCASTAGNÈ, R. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ. 2012.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34. 2000.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FOSTER, H. **O retorno do real**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2017.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas: uma Arqueologia das Ciências Humanas**.

⁶ “Tensão do jogo com a história, tensão também do jogo com a presença. A presença de um elemento é sempre uma referência significativa e substitutiva inscrita num sistema de diferenças e o movimento de uma cadeia. O jogo é sempre de ausência e de presença, mas se o quisermos pensar radicalmente, é preciso pensá-lo antes da alternativa da presença e da ausência; é preciso pensar o ser como presença ou ausência a partir da possibilidade do jogo e não inversamente” (DERRIDA, 1971, p. 248).

São Paulo: Martins Fontes. 1996.

FREUD, S. O estranho. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud** (Edição Standard). v. VII. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980. p. 215–223.

GARRAMUÑO, F. **Frutos extraños**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Trad. Carlos Nogué. Rio de Janeiro, Rocco, 2014.

GARRAMUÑO, F. O outro avança sobre mim: dimensões da vida anônima e impessoal na cultura latino-americana. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. n 48. p. 11-28. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S231640182016000200011&script=sci_abstract&lng=pt>. Acesso em: 28 fev. 2019.

JAKOBSON, R. Sobre el realismo artístico. In: _____. **Teoría de la literatura de los formalistas rusos**. Trad. Ana Maria Nethol. Argentina: Siglo XXI Argentina Editores, 1976. p. 71-79.

JOSTIC, S. Cuando la ficción del margen no es una ficción al margen. **Gramma**. n. 49, p. 277-281, 2012. Disponível em: <<https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/1923/2390>>. Acesso em: 30 maio 2018.

KLINGER, D. A escrita do outro - a virada etnográfica. In: _____. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 66-97.

LUDEMIR, J. **Sorria, você está na Rocinha**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

LUDMER, J. Literaturas posautónomas. **Ciberletras** – Revista de crítica literaria y de cultura, n. 17, p. 01-04. 2007. Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>. Acesso em: 29 jun. 2018.

LUDMER, J. Notas para Literaturas posautónomas III. **Blog de Josefina Ludmer**, 2010. Disponível em: <http://josefinaludmer.wordpress.com/2010/07/31/notas-paraliteraturasposautonomas-iii/>. Acesso: 29 jun. 2018.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2007.

MOREIRAS, A. Children of Light: Neo-paulinism and the Cathexis of Difference (I). **The Bible and Critical Theory**. n. 1, v. 1, p. 3-13, 2004.

OEYEN, A. La villa miseria como laberinto mágico: el caso *La villa* de César Aira. **Bulletin of Hispanic Studies**. v. 89, n. 1. p. 01-16. 2012. Disponível em: <http://online.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/abs/10.3828/bhs.2012.6>. Acesso

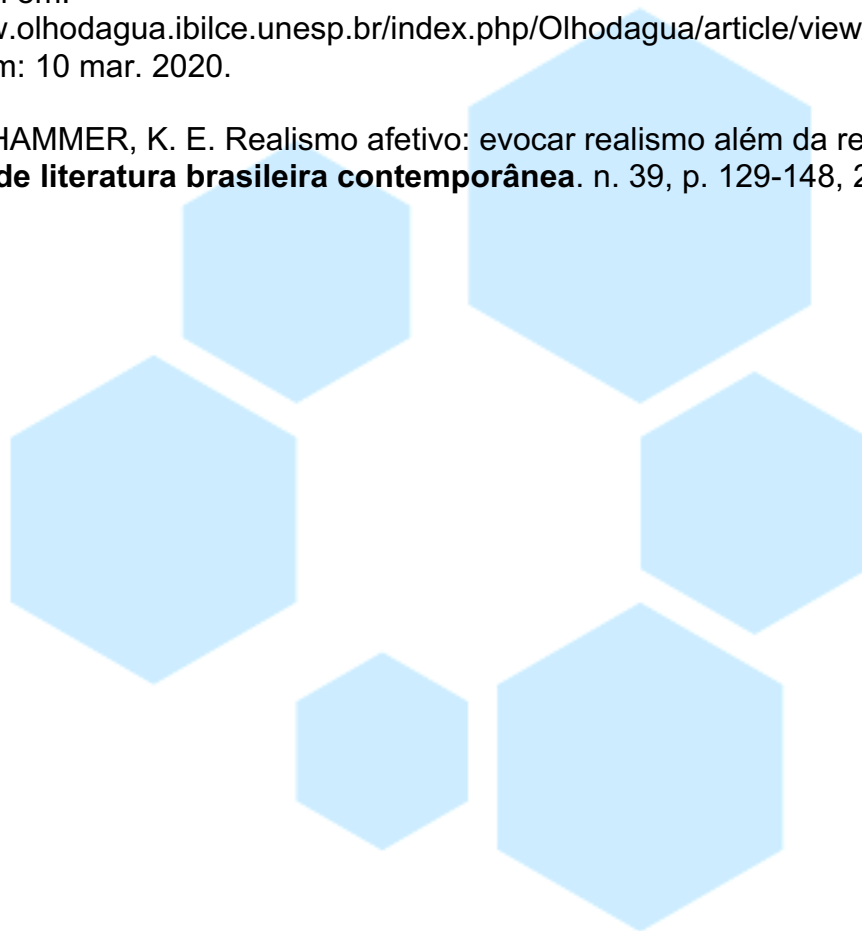
em: 04 ago. 2018.

OLGUÍN, S. **Oscuro Monótona Sangre**. Buenos Aires. Editor Digital: Ariblack. 2010. (Epub)

PATROCÍNIO, P. R. T. Quem pode narrar a favela? Intelectuais e sujeitos marginalizados: autoridade e autorização. Belo Horizonte: **Scripta**. v. 22. n. 44. p. 31-44, 2018. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6471647.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2018.

SANTOS, L. O exotismo realista de César Aira. **Olho d'água**. v. 5. p. 58-73, 2013. Disponível em: <
<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/179/187>>. Acesso em: 10 mar. 2020.

SCHØLLHAMMER, K. E. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. n. 39, p. 129-148, 2012.



Recebido em 13 de agosto de 2020
Aprovado em 16 de dezembro de 2020