

O PROSAICO E O INSÓLITO NO MUNDO DESENCANTADO

[THE PROSAIC AND THE UNUSUAL IN THE DISENCHANTED WORLD]

VERA LÚCIA FOLLAIN DE FIGUEIREDOⁱ

<https://orcid.org/0000-0003-0142-6938>

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: A quebra da hierarquia que norteava a poética clássica entre o estilo elevado, trágico, vinculado aos grandes feitos heroicos, e os estilos médio e baixo, destinados, como as comédias, à vivência cotidiana do homem comum, despertou, na primeira metade do século passado, a atenção de teóricos como György Lukács, Walter Benjamin, Erich Auerbach, Theodor Adorno, Mikhail Bakhtin, Bertolt Brecht, dentre outros. Colocando em diálogo essa tradição crítica e a reflexão posterior sobre o tema, desenvolvida, por exemplo, por Ian Watt, Franco Moretti e Jacques Rancière, o artigo prioriza as tensões entre a ênfase na dimensão do cotidiano, no campo da ficção, e a historicidade moderna. Por esse viés, discute a dissolução de fronteiras entre o cotidiano e o insólito na ficção latino-americana, considerando a atual ressignificação de gêneros, como, por exemplo, da narrativa de terror.

Palavras-chave: modernidade; cotidiano; desencantamento; ficção latino-americana; insólito

Abstract: The breaking of the hierarchy that guided classical poetics between the high, tragic style, linked to great heroic deeds, and the medium and low styles, intended, like comedies, for the everyday experience of the common man, awokethe attention of theorists such as György Lukács, Walter Benjamin, Erich Auerbach, Theodor Adorno, Mikhail Bakhtin, Bertolt Brecht, among others, in the first half of the last century. Putting into dialogue this critical tradition and subsequent reflection on the topic, developed, for example, by Ian Watt, Franco Moretti and Jacques Rancière, the article prioritizes the tensions between the emphasis on the everyday dimension, in the field of fiction, and historicity Modern. From this perspective, it discusses the dissolution of boundaries between the everyday and the unusual in Latin American fiction, considering the current ressignification of genres, such as, for example, horror narrative.

Keywords: modernity; daily; disenchantment; Latin American fiction; unusual

Na ingenuidade épica vive a crítica da razão burguesa. Ela se agarra àquela experiência que foi destruída pela razão burguesa, pretensamente fundada por essa própria experiência.

Adorno

O escritor argentino Jorge Luís Borges preferia ler *Dom Quixote*, obra tida como marco inaugural da narrativa realista moderna, não como um antídoto às novelas de cavalaria, mas como um secreta despedida nostálgica, em que se recriava o maravilhoso de maneira sutil. Entretanto, mesmo considerando as “magias parciais”, que Borges (1986) desvela em *Dom Quixote*, é a experiência do mundo desencantado que rege o universo ficcional criado por Cervantes, renunciando os processos de desmitificação e secularização que caracterizaram o surgimento da cultura burguesa, debruçada sobre a vida cotidiana, avessa às grandes aventuras, de tal modo que o esforço para dominar artisticamente a mera existência foi desde sempre o elemento que mais definiu a ficção realista do século XIX europeu.

Tal virada dos grandes enredos da mitologia, da tradição coletiva, para a experiência individual em local e tempo particularizados despertou a atenção de teóricos cujas obras ocuparam lugar de destaque no pensamento sobre a narrativa na primeira metade do século XX. György Lukács, Walter Benjamin, Erich Auerbach, Theodor Adorno, Mikhail Bakhtin, Bertolt Brecht, dentre outros, refletiram sobre o impacto da chegada, ao campo da alta literatura, da vida cotidiana do homem comum, discutindo-se as possíveis relações entre tal movimento no interior do mundo ficcional e os acontecimentos históricos que contribuíram para a constituição de uma consciência moderna da realidade. A relação do romance realista com a tomada do poder pela burguesia, bem como com o crescimento das cidades e a expansão das práticas de diversão das massas foi exaustivamente abordada e continuou, ao longo do tempo, sendo objeto de reflexão de autores como Roland Barthes, Jacques Rancière, Ian Watt, Fredric Jameson, Franco Moretti.

A quebra da hierarquia que pautava a poética clássica entre o estilo elevado, trágico, sério, vinculado aos grandes feitos heroicos e às divindades, e os estilos médio e baixo, destinados à expressão de vivências cotidianas das camadas mais humildes —

como nas comédias ou em algumas formas intermediárias, como a poesia pastoril — foi analisada de diferentes ângulos, gerando interpretações, por vezes, opostas. Auerbach, por exemplo, considera que, já na tradição judaico-cristã, a “sublime intervenção de Deus agia tão profundamente sobre o cotidiano que os dois campos do sublime e do cotidiano seriam não apenas efetivamente inseparados mas, fundamentalmente, inseparáveis” (2020, p. 24). Observa, então, que, mesmo se “essa mistura dos campos estilísticos não implicasse intenção artística alguma”, ela inoculava na tradição clássica a posterior percepção de um “trágico cotidiano”, tornando possível a “ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial” (2020, p. 45). Para ele, a noção judaica de Deus é causa e sintoma do modo judaico de ver e de representar. Com um olhar que destaca a historicidade, afirma que, enquanto o assunto do Antigo Testamento, à medida que o relato avança, aproxima-se cada vez mais do histórico, Homero permaneceu, com todo o assunto no lendário. Em função disso, as lutas, nas epopeias, só ocorriam entre diferentes grupos das classes senhoriais: “tudo o que porventura viva além dela só participa de modo serviçal” (2020, p. 23).

Associando o realismo à concepção moderna da história, às agitações que se espalharam pela Europa inteira como consequências da Revolução Francesa, Auerbach assinala, como suas características fundamentais, o fato de os acontecimentos cotidianos estarem profundamente submersos numa determinada época histórico-contemporânea e o fato de esses acontecimentos que retratam o dia a dia de uma camada social modesta, de uma burguesia provinciana, serem levados muito a sério (2020, p. 521). A mistura de estilos, entre o alto e o baixo, o trágico e o cômico, decorreria da passagem do homem comum a objeto de representação literária, com todos os seus entrelaçamentos vitais prático-cotidianos. Ao analisar a literatura de Balzac e Stendhal, enfatiza a ligação orgânica entre homem e história que embasa a ficção dos autores e o mergulho no particular para atingir o coletivo, a busca de discernir o inteligível do sensível, que caracterizou a modernidade.

Se Auerbach, como dissemos, ressalta na literatura realista a representação dos homens e de seus ambientes como fenômenos que emanam dos acontecimentos e das forças históricas, Lukács, também atento a esse aspecto, dará ênfase à tomada de posição dos escritores em relação às grandes lutas sociais da época. A opção por narrar ou

descrever, que nomeia seu artigo talvez mais conhecido, é para ele, na verdade, a escolha entre participar e observar:

O contraste entre o participar e o observar não é casual, pois deriva da posição de princípio assumida pelo escritor; em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade, e não do mero emprego de um diverso método de representar determinado conteúdo ou parte de conteúdo (1965, p. 50).

Como afirma Leandro Konder, Lukács, no ensaio escrito em 1936, “propõe um critério metodológico para caracterizar a atitude naturalista como oposta ao procedimento realista” (1965, p. 7). O naturalismo, com o predomínio do método descritivo sobre o método narrativo, representaria um afastamento em relação aos grandes mestres épicos do passado, abrindo caminho para o formalismo (1965, p. 7). Considerando que é através da práxis, apenas, que os homens adquirem interesse uns para os outros e se tornam dignos de ser tomados como objeto da representação literária, Lukács indagava como e por que a descrição, originalmente um entre os muitos meios empregados na criação artística — e, por certo, um meio subalterno — chegou a se tornar princípio fundamental da composição (1965, p. 57). A prova que confirma traços importantes do caráter do homem ou evidencia o seu fracasso não poderia encontrar outra expressão senão a dos atos, a das ações. Discorda, assim, de Paul Bourget, para quem “o que é significativo em um homem não é aquilo que ele faz em um momento de crise aguda e apaixonada, e sim os seus hábitos cotidianos, os quais não denotam uma crise, mas um estado” (1965, p. 60). Segundo o filósofo húngaro, ao aderir a esse tipo de pensamento, a literatura sublinharia e aumentaria a decadência do nível poético da vida social. Flaubert, por exemplo, confundiria a vida em geral com a vida cotidiana do burguês médio.

Lukács não estabelece, portanto, uma relação direta entre as detalhadas descrições da vida cotidiana na literatura do século XIX e os grandes movimentos das massas que agitavam a democracia burguesa em seus primórdios. Ao contrário, considera que o predomínio do método descritivo sobre a narrativa decorreria do rebaixamento do nível de humanidade e da crueldade da vida social, inerentes ao desenvolvimento do próprio capitalismo: a tirania da prosa capitalista sufocaria a íntima poesia da experiência humana (1965, p. 61). Para ele, como destaca Leandro Konder, o escritor que privilegia a descrição, de certo modo, se acumplicia com o existente, legitimando-o, fazendo crer que “a realidade é e será sempre aquilo que ela está sendo no momento em que é descrita,

já que ficam enfraquecidas a percepção e a representação do que está mudando, do processo pelo qual a realidade está sempre se tornando aquilo que ela ainda não é” (2002, p. 297).

A associação entre o estabelecimento da sociedade burguesa capitalista e a ênfase no caráter ordinário da vida será também apontada por teóricos das gerações posteriores, como Franco Moretti, no artigo “O século sério”. Para o crítico literário italiano, os “preenchimentos romanescos”, ou seja, as passagens que retardam a ação no romance, se expandiriam em decorrência dos próprios valores que se consolidavam no século XIX europeu: impessoalidade, precisão, conduta de vida regular e metódica, distanciamento emotivo. A literatura realista substituiria o espírito de aventura pelo “ethos sóbrio, constante, contido, sério, do capitalismo racional-burocrático” (Moretti, 2009, p. 828), que se afirmava com a ética protestante, como já assinalara Max Weber (2004). Moretti ratifica, por esse viés, a fórmula “imitação séria do cotidiano”, com a qual Auerbach define sinteticamente o realismo. Graças à seriedade, a vida cotidiana burguesa podia parecer elevada, ganhando dignidade. Situando-se entre a tragédia e a comédia, o estilo sério imprimiria ao romance um ritmo novo, tranquilo, um tipo de “neutralidade” narrativa que lhe permitiria funcionar sem ter sempre de recorrer a medidas extremas: “As pessoas escrevem e leem com um espírito novo, prosaico, pois que não esperam coisas inauditas a cada página virada” (Moretti, 2009, p. 828). Conclui, então, que o preenchimento se firmou porque oferecia “aquele tipo de prazer narrativo compatível com a nova regularidade da vida burguesa”, fazendo do romance uma “paixão calma” (2009, p. 842), e acrescenta: “Em suma, o preenchimento é uma tentativa de racionalizar o romance, e de liberar através disso o universo narrativo: poucas surpresas, ainda menos aventuras, e milagres nem pensar” (2009, p. 842).

Tal ausência de aventura, que Lukács também atribuía à hegemonia da mentalidade burguesa, será vista por Rancière, décadas depois, como decorrente do mundo igualitário da democracia, como resultado da instituição de uma democracia romanescas, que abria as portas da literatura para a gente comum, com a conseqüente instauração do regime estético das artes. Abalavam-se, assim, as hierarquias do regime representativo. Nesse último, descendente da poética aristotélica, haveria a divisão entre a elite, composta de seres ativos, e a multidão dos seres passivos. Segundo tal lógica, “há homens ativos, homens que vivem ao nível da totalidade porque são capazes de

conceber grandes fins e de tentar realizá-los enfrentando outras vontades e golpes do acaso” e “há homens que simplesmente veem as coisas lhes acontecerem, uma depois da outra, porque vivem na simples esfera da reprodução da vida cotidiana” (Rancière, 2017, p. 21).

Para o filósofo francês, que elege, como parâmetro do realismo moderno, o romance *Madame Bovary*, de Flaubert, o século XIX assistiria à emergência de narrativas nas quais tudo parece igualmente importante ou igualmente insignificante, em contraposição à noção mesma de hierarquia. A nova capacidade de qualquer um viver qualquer vida arruinaria o modelo que unia a organicidade do relato à separação entre almas de elite e almas vulgares:

Ela produz esse real novo, feito da própria destruição do antigo “possível”, esse real que não é mais um campo de operação para os heróis aristocráticos das grandes ações ou dos sentimentos refinados, mas o entrelaçamento de uma multiplicidade de experiências individuais, o tecido vivido de um mundo no qual não é mais possível distinguir as grandes almas que pensam, sentem, sonham e agem, e os indivíduos presos na repetição da vida nua (Rancière, 2017, p. 27).

O centro das intrigas romanescas estaria na descoberta de uma capacidade inédita dos homens e das mulheres do povo obterem formas de experiência que lhes eram, até então, recusadas. O excesso de descrição, que faz a singularidade do romance realista, em detrimento da ação, não significaria, desse modo, a exibição das riquezas de um mundo burguês preocupado em afirmar sua perenidade. Rancière discorda, assim, de uma tradição crítica do século XX que teria denunciado as descrições minuciosas do romance realista do século anterior “como o produto de uma burguesia ao mesmo tempo atravancada com seus objetos e ansiosa por afirmar a eternidade de seu mundo ameaçado pelas revoltas dos oprimidos” (2017, p. 19).

A perda da centralidade da ação, que levou Lukács a criticar o mero descrever do naturalismo, em prol da narrativa realista clássica de Balzac e Tolstói, é, para Rancière, consequência das demandas democráticas da era das revoluções. Para Lukács, entretanto, a ênfase nos objetos não confere só um simples nivelamento entre os homens e as coisas, mas imprime uma ordenação hierárquica às avessas. A descrição rebaixaria os homens ao nível das coisas inanimadas:

Quanto mais os escritores aderem ao naturalismo, tanto mais se esforçam por representar apenas homens medíocres, atribuindo-lhes somente ideias, sentimentos e palavras da realidade cotidiana superficial, de modo que o contraste se torna cada vez mais

estridente. No diálogo, o que se encontra é a prosa chã e árida do dia a dia da vida burguesa; na descrição, é o virtuosismo de uma arte refinada, de laboratório, deste modo os homens representados não podem mesmo ter relação alguma com os objetos descritos (Lukács, 1965, p. 68).

Não obstante as divergências nas abordagens do lugar ocupado pelo cotidiano na constituição do romance moderno, um ponto comum aproxima os diversos autores: o reconhecimento da importância da dimensão histórica como base da narrativa realista. Como assinalou Juan José Saer, o realismo significou, sob certo ponto de vista, a adequação da escritura a uma visão do homem que se esgotava na historicidade (2022, p. 227). Historicidade que foi deixando de assumir um papel central na vida dos personagens, com o deslocamento da primazia do mundo exterior para a do mundo interior no romance, o que levaria ao declínio da estética realista do século XIX europeu. A desconfiança crescente no realismo clássico, que se apresentava como transparência, mas ocultava seu caráter de *constructo*, foi decisiva para essa passagem do mundo exterior para pano de fundo. Vai ficando para trás o tempo em que, como assinalava Auerbach, o realismo, tal como representado por Balzac, por exemplo, não seria outra coisa que o produto do impulso especificamente historicista de ver o presente como história (2020, p. 521).

Novos realismos com seus novos ilusionismos surgiram ao longo do tempo. O recuo do peso da dimensão histórica nas tramas romanescas deu lugar a outras abordagens do cotidiano — este passou, cada vez mais, a ser valorizado como espaço que se opõe à concepção moderna de história, voltada para o futuro, associada à ideia de projeto, vista, agora, como aliada às pretensões totalitárias. A literatura deixa de tratar o universo da realidade prosaica como um imenso tecido de signos em que se inscreve a história de uma sociedade. Os micros acontecimentos não mais se entrelaçam aos grandes, valendo por si. Entra em declínio o que Rancière chamou de leitura sintomática da sociedade:

Analisar as realidades prosaicas como fantasmagorias que dão testemunho da verdade oculta de uma sociedade, dizer a verdade da superfície viajando às profundidades e enunciando o texto social inconsciente que assim se decifra, esse modelo da leitura sintomática é uma invenção da própria literatura (2011, p. 43).

Tanto no campo teórico das humanidades quanto no campo da arte, intensificou-se, ao longo da segunda metade do século passado, a valorização do cotidiano como dimensão democrática por excelência da vida humana. Como observado em obra anterior (Figueiredo, 2020), a ênfase da ficção contemporânea na esfera do pequeno, do

banal, é fruto do declínio dos grandes sonhos de emancipação do homem e da crítica da racionalidade moderna, da recusa contundente dos universais. Trata-se de uma tomada de posição contra a crença nos grandes projetos coletivos de transformação do mundo e, secundariamente, de uma opção moral contra a espetacularização operada pela mídia de massa: num mundo pós-utópico, no qual o desejo de atuar na história declina, o artista se dedica à epopeia do prosaico (Figueiredo, 2020). A crítica ao fundamento, à dimensão de profundidade, promove o culto dos deslocamentos na superfície. Para Blanchot, por exemplo, o cotidiano é a esfera em que nada aconteceria, em oposição ao grande acontecimento histórico, ao universal, visto como suspeito por sufocar o particular. No cotidiano, a existência transcorreria em sua espontaneidade e insignificância: valoriza-se justamente a banalidade do dia a dia, o fato de que, nele, o homem se mantém, como que à revelia, no anonimato. Por outro lado, retomando o pensamento de Henri Lefebvre (1980), Blanchot lembra que a cotidianidade pertence em primeiro lugar à presença das grandes aglomerações urbanas, acrescentando que o cotidiano não comporta o acaso, porque este se destaca dos momentos indistintos da vida diária, nem tampouco comporta os heróis, porque não resistiriam à ruína de todos os valores, concluindo: “E assim compreendemos como o homem da rua escapa a toda autoridade, seja ela política, moral ou religiosa” (2007, p. 246).

Se, no início do século XX, por perspectivas diversas, a preferência pelas grandes ações ou pela descrição da vida comum mobilizou a reflexão sobre os rumos da narrativa ficcional, pode-se dizer que, nas décadas seguintes, o interesse por essa questão declina, à medida que a ação foi perdendo terreno no campo da arte e ganhando força no campo da cultura midiática. Com o passar do tempo, como observou Adorno, o preceito épico da objetividade do narrador foi sendo solapado, tomando-se partido contra a mentira da representação, e contra o próprio narrador, pois, antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico, já seria ideológica a própria pretensão de narrar algo especial, algo inconfundível, nesse mundo standardizado, administrado pela mesmice da vida burguesa (2003, p. 56).

A ficção, frequentemente de forte inspiração autobiográfica, foi, cada vez mais, no decorrer da segunda metade do século passado, desfabulando-se, girando em torno do dia a dia de personagens que espelham seus próprios autores ou que expõem seus traumas íntimos. A literatura pode assumir também dicções que a colocam na fronteira

com outros campos do discurso — o que Ludmer chamou, em artigo publicado pela primeira vez em 2007, de “ficções pós-autônomas”. A autora chama a atenção para o surgimento de escrituras da realidade cotidiana latino-americana, que aparecem como literatura, mas que não podem ser lidas com critérios ou categorias literárias, como autor, obra, estilo, texto e sentido. Segundo ela, não se pode lê-las como literatura porque aplicam “à literatura” uma drástica operação de esvaziamento: “o sentido resta sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade, “sem metáfora” — são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade” (2010, p. 1). São obras que “representariam a literatura no fim do ciclo da autonomia literária, na época das empresas transnacionais do livro ou das oficinas do livro nas grandes redes de jornais e rádios, televisão e outros meios” (2010, p. 1). Acrescenta, então:

Seriam obras que têm o formato livro (são vendidas em livrarias e pela internet e em feiras internacionais do livro) e conservam o nome do autor (que pode ser visto na televisão e em periódicos e revistas de atualidade e recebe prêmios em festas literárias), se incluem em algum gênero literário como o “romance”, e se reconhecem e definem a si mesmas como literatura (2010, p. 2).

Segundo Ludmer, essas escrituras teriam como política fabricar o presente com a realidade cotidiana, formariam parte da fábrica do presente que é a imaginação pública, apontando para o fim de uma era em que a literatura teve “uma lógica interna” e o poder de definir-se e ser regida “pelas suas próprias leis” (2010, p. 2). Haveria um progressivo descarte, ao longo da segunda metade do século XX, das estratégias características dos modernismos e das vanguardas para escapar da instrumentalização da linguagem: uma vertente atual da literatura se acomodaria sem maiores conflitos às regras atuais do mercado editorial, girando em torno de questões relativas ao mundo particular do autor, ou abordando temas em voga no momento, pontuados também pelas grandes mídias, sem que se dê maior atenção ao trabalho inventivo com a linguagem, que caminharia junto a um olhar capaz de subverter o pensamento hegemônico.

Nesse contexto de diluição de fronteiras entre os campos do discurso, o grau de compromisso da arte com a resistência ao mundo instrumentalizado do consumo é variável, sendo, por vezes, minimizado por correntes artísticas e teóricas que privilegiam, sobretudo, a crítica do paradigma estético da modernidade. O engajamento nas causas ecológicas ou na defesa dos direitos das minorias não implica uma rejeição dos componentes típicos do romanesco — a intriga, a ação, o herói e sobretudo a ilusão

de realidade —, que, até meados do século passado, eram vistos com desconfiança por sua apropriação pela cultura de mercado.

Paralelamente ao culto das micropolíticas do cotidiano na literatura e na teoria, que se propagou pela cultura ocidental no capitalismo tardio, outras vertentes da ficção, sobretudo na América Latina, buscaram uma alternativa ao modelo do romance realista europeu e de seus derivados — tratava-se de criar um “outro realismo”, adequado a outras realidades, a outras historicidades. A cronologia linear da narrativa no realismo europeu era fruto da visão da história criada com a modernidade, com seu tempo retilíneo e irrevogável, dividido entre passado, presente e futuro, distinguindo-se, assim, da tradição literária anterior, de suas histórias atemporais que refletiam verdades morais imutáveis, como assinalou Watt (2010, p. 23). Ainda que o encadeamento causal da trama tenha sido tensionado pelas imobilidades da descrição, pelo fascínio pelo trivial, a relação orgânica entre a aceleração da história no século XIX europeu e a ficção sustentou o mundo do romance burguês.

Essa adequação da escritura à historicidade moderna, que Saer considera a base do realismo europeu, como já assinalamos, não se realizou sem grandes dificuldades na ficção latino-americana. Entre nós, como destacou Tulio Halperin Donghi, a aceitação de uma teologia hegeliana sempre produziu contradições, já que a história se apresenta não como um desenvolvimento inevitável e contínuo, mas como um processo deformado ou frustrado (1987, p. 247). O tempo sentido como progresso é uma invenção da cultura ocidental e a regulou, implicando a ideia de que os homens avançam, mais ou menos depressa, numa direção definida e desejável, o que levou Alejo Carpentier a afirmar: “O novo romance latino-americano não pode ser diacrônico, mas sim sincrônico, quer dizer, deve desenvolver ações paralelas, planos paralelos, e deve manter o indivíduo sempre relacionado com a massa que o circunda” (1987, p. 158).

Como sabemos, essa dificuldade com a historicidade moderna nos acompanha desde os primeiros documentos escritos sobre nós — as cartas dos viajantes estão impregnadas de imaginação que preenchia as lacunas deixadas por tudo aquilo que escapava ao mundo já codificado pelo “saber ocidental”. O relato testemunhal se deixava invadir pela fábula que conferia ao novo, ao diferente, o estatuto de maravilha. Dialogando com essa tradição, Carpentier, no prefácio do romance *O reino deste mundo*, adverte que o relato que vai ser lido foi estabelecido com base numa documentação

extremamente rigorosa, que respeita a verdade histórica dos fatos, dos nomes dos personagens, dos lugares, e que oculta, sob sua aparente intemporalidade, um minucioso cotejo de datas e cronologias. E acrescenta: “Entretanto — pela dramática singularidade dos acontecimentos, pela fantástica presença dos personagens que se encontraram em determinado momento na encruzilhada mágica da Cidade do Cabo — tudo é maravilhoso, nessa história impossível de situar na Europa” (1985, p. 6).

Assim, para autores como Carpentier e García Márquez, diante dos absurdos que compõem a nossa história, a questão que se coloca não é, como para os europeus, priorizar a ação ou a descrição: diante da ineficácia dos instrumentos convencionais para expressarem as vicissitudes latino-americanas, o problema consiste em encontrar uma estratégia narrativa que permita tornar crível a nossa realidade, dar conta dos insólitos acontecimentos que pontuam a nossa história cotidiana. Misturam-se, então, o tempo sucessivo da história e o tempo circular do mito na esperança de fazer frente aos golpes da realidade. A experiência com temporalidades diversas, o entrelaçamento entre mito e história, entre real e irreal, abriram espaço, principalmente na ficção hispano-americana, para uma representação do cotidiano que não exclui a possibilidade do inaudito, do insólito, visto como uma revelação privilegiada da própria realidade, como observou Cortázar:

É esse momento em que o fantástico e o real se confundem de uma maneira tal que já não é possível distingui-los; já não se trata de uma irrupção em que os elementos da realidade se mantêm e há somente um fenômeno inexplicável que se produz, mas uma transformação total: o real passa a ser fantástico e, portanto, o fantástico passa simultaneamente a ser real, sem que possamos saber exatamente a qual elemento cada um corresponde (2015, p. 87).

Borges, por outros caminhos, diversos daqueles seguidos pelos autores do chamado realismo mágico, também procurou, em seus textos, ir além das dimensões corriqueiras do dia a dia. Considerando que há “páginas e capítulos de Marcel Proust que são inaceitáveis como invenções, e a que “nós nos resignamos como ao insípido e ocioso de cada dia” (2010, p. 22), rejeitou o excesso de pormenores da tradição realista e psicológica francesa. Para evitar o tédio que, junto com a emancipação do cotidiano, se instaurou na ficção a partir do século XVIII, como assinalou Moretti, o escritor argentino elegeu o que chamou de “imaginação racionada”, presente, segundo ele, nas ficções de índole policial que constituiriam o gênero fantástico da inteligência, uma

“odisseia de prodígios” (2010, p. 22). Para o escritor argentino, que se considerava “livre de toda a superstição de modernidade, de qualquer ilusão de que ontem difere intimamente de hoje ou diferirá de amanhã”, não haveria oposição entre a causalidade e a magia: “a magia é o coroamento ou o pesadelo do causal, não sua contradição”, afirma (1986, p. 58).

Nas primeiras décadas do século XXI, o insólito continua presente na ficção latino-americana, irrompendo na esfera do cotidiano, mas com outras significações: personagens fantasmáticas, criaturas que voam sobre as casas, que devoram pássaros vivos ou que falam com os mortos povoam as narrativas, dentre outros exemplos de situações inauditas, atualizando os gêneros de terror e de ficção científica ou ampliando a lista das narrativas de catástrofes (em voga para além das fronteiras da literatura latino-americana). Os recursos tradicionais da literatura de horror são ressignificados para se evidenciarem a monstruosidade do cotidiano, a indiferença social que torna os outros invisíveis, a crueldade dos espaços de exclusão, a violência política. Como observa a escritora argentina Mariana Enríquez, o terror na literatura contemporânea deriva do terror que irrompe no dia a dia, nas vidas mais comuns:

Em poder usar até mesmo o realismo: um conto de violência pura sem o fantástico pode ser de terror. Na casa e no próprio corpo como espaços do terror, em pensar o terror como um emergente social, como trauma, como parte da história. Não é mais o terror de fantasmas e castelos e ruralidade, mas é mais urbano e com elementos realistas ou, pelo menos, muito reconhecíveis. É próximo, afinal de contas” (Enríquez, 2023, p. 185).

Já o imaginário do fim do mundo que alimenta as distopias motivadas, principalmente pela crise climática, aproxima a ficção contemporânea dos mitos apocalípticos que marcaram, ao longo do tempo, as mais diferentes culturas. O cotidiano do habitante do planeta em ruínas já não é semelhante àquele vivido pelo homem urbano da sociedade burguesa em expansão. A experiência sensorial inaugurada com os tempos modernos, que adentra a literatura realista por meio da descrição, desaparece nos cenários deteriorados das narrativas catastróficas atuais, dando lugar a uma relação lúgubre com o espaço, como se lê na seguinte passagem de *Deus das Avencas*, de Daniel Galera:

Andei em meio a construções em escombros e outras quase intactas, painéis de publicidade esmaecidos, ossos, enxames de insetos voadores e rastejantes, poças fervilhando de pequenos organismos. Pelas janelas de alguns prédios, vultos humanos corriam para se esconder ou me espiavam com cautela, alguns envoltos em panos como

beduínos dos trópicos, outros magérrimos e despidos, mas enfeitados com adornos espalhafatosos que resignificavam metal, plástico e silício deixados para trás. As lufadas traziam cheiro de carniça, vinagre, iogurte, brasas. Uma fogueira no meio de uma praça infantil tomada pela fuligem provavelmente queimava cadáveres (2021, p. 111).

A narrativa do cotidiano vazio, do homem comum que perambulava pelas ruas, a narrativa do não acontecimento, cujo objetivo principal era se contrapor à ação embebida de história dos personagens do realismo clássico, dá lugar, pouco a pouco, a uma ficção que busca equilibrar o narrar e o descrever para afastar o perigo do tédio, visando atender o gosto de um público mais amplo. Por outro lado, o dia a dia sem surpresas, que Borges acusava de insípido, volta à cena com toda força, expandindo-se pelas redes sociais e *reality shows*.

Nesse contexto, uma indagação se torna incontornável ao final dessa reflexão sobre cotidiano e narrativa. O culto do cotidiano que acompanha o avanço das tecnologias da comunicação, com a invasão da realidade prosaica nos mais diversos campos da produção cultural, pode ser considerado uma expansão da democracia romanesca iniciada com a literatura realista? Estaríamos diante, seguindo a linha de pensamento de Rancière, de uma nova partilha do sensível, de uma reafirmação, nos dias de hoje, da capacidade dos anônimos? Ou, num mundo em que o imaginário se empobrece, no qual não se pensam alternativas aos limites impostos pelo “possível”, como o próprio Rancière observou, o cotidiano pobre de invenção é o que melhor nos representa?

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura 1*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2020.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2: a experiencia limite*. São Paulo: Escuta, 2007.

BORGES, Jorge Luis. *Discussão*. São Paulo: Difel, 1986.

BORGES, Jorge Luis. *Prólogos, com um prólogo de prólogos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. São Paulo: Revista dos Tribunais, edições Vértice, 1987.

CARPENTIER, Alejo. *O reino deste mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

CORTÁZAR, Julio. *Aulas de literatura*: Berkeley, 1980. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

DONGHI, Tulio Halperin. *El espejo de la historia: problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Sudamérica, 1987.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *A ficção equilibrista: narrativa, cotidiano e política*. Rio de Janeiro: Puc-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2020.

GALERA, Daniel. *O deus das Avencas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

ENRÍQUEZ, Mariana. El miedo es una de nuestras emociones primarias. Entrevista a Yujie Zhou. *Revista Mitologias Hoy*. Barcelona, v. 28, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.987>. Acesso em: 2 dez. 2023.

KONDER, Leandro. A narrativa em Lukács e em Benjamin. *Semear: Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira*, n. 7, Rio de Janeiro, 2002.

KONDER, Leandro. Sobre Georg Lukács. Prefácio a *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

LEFEBVRE, Henri. *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: Ática, 1980.

LUDMER, Josefina. Literaturas Pós-autônomas. *Revista Sopro*, n. 20, jan. 2010.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

SAER, Juan José. *O conceito de ficção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2022.

WATT, Ian. *A ascensão do Romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Recebido em: 01/07/2024
Aceito em: 12/08/2024

ⁱ **Vera Lúcia Follain de Figueiredo** é Professora Associada do Departamento de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e pesquisadora do CNPq. É autora, dentre outros trabalhos, dos livros: *A ficção equilibrista: narrativa, cotidiano e política*, *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*, *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea* e *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana*. **E-mail:** verafollain@gmail.com