

## VIA ÁPIA: LITERATURA ENTRE O CHOQUE DO REAL E A URGÊNCIA DA MUDANÇA

Ágatha Sirigni Nunes

(Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio, Graduação em Letras)

**RESUMO:** O presente artigo analisa o romance *Via Ápia*, de Geovani Martins, sob a perspectiva do realismo literário e de sua ressignificação no contexto contemporâneo. O estudo destaca como a obra articula elementos de referencialidade, verossimilhança externa e interna para representar a vida na Rocinha, com foco nas dimensões sociais, psicológicas e políticas que atravessam os personagens. A narrativa revela as contradições entre lazer e trabalho, prazer e precariedade, bem como os efeitos da desigualdade estrutural, do racismo e da violência estatal. Além de sua potência estética, *Via Ápia* adquire relevância política ao inscrever a favela no espaço simbólico da literatura brasileira, ampliando repertórios sensíveis e oferecendo uma reparação simbólica às vozes silenciadas. Dessa forma, o romance evidencia o papel da literatura como instrumento de denúncia, memória e transformação social.

**PALAVRAS-CHAVE:** Realismo; Literatura contemporânea; Favela.

*Via Ápia* é o romance de estreia de Geovani Martins que retrata a história de cinco jovens: os irmãos Washington e Wesley, junto com os amigos Murilo, Biel e Douglas que habitam um apartamento localizado na Via Ápia, a via principal da favela da Rocinha. O livro, embora na perspectiva cronológica pertença à literatura contemporânea brasileira, dialoga diretamente com as formas realistas da literatura nos dois séculos XIX e XX, sobretudo na forma como aborda a realidade referencial, social, psicológica e política dos personagens. O Realismo, movimento que se consolidou como reação ao idealismo romântico, buscava retratar a vida tal como ela é, com ênfase na observação objetiva da sociedade, na análise dos conflitos humanos e na crítica às estruturas de poder. É no cerne dessa questão que se pode situar o autor Geovani Martins como um exemplo de voz do “novo realismo”, porque, como escreve Karl Erik Schollhammer, “o novo realismo se expressa na vontade de alguns escritores e artistas de relacionarem sua literatura e arte com a realidade social e cultural em que emerge, trazendo esse contexto para dentro da obra, esteticamente, e situando a própria produção artística como sua força transformadora” (SCHOLLHAMMER, 2000), já que seus textos permitem ao leitor sublinhar a estranheza daquilo que costuma ser tomado como natural na rotina da vida carioca. Neste sentido, *Via Ápia* dialoga com a tradição especular do realismo oitocentista, ao explorar e diagnosticar, com crueza e profundidade, a vida na comunidade, seus dilemas morais, em perspectiva com as problemáticas contemporâneas da “guerra” às drogas e o espaço segregado, classista e racista do Rio de Janeiro.

A obra se aproxima da referencialidade — mecanismo tradicional realista — que, ao exprimir uma fiel e objetiva representação, privilegia espaços conhecidos e mapeados da cidade do Rio de Janeiro. A relação direta entre o texto e o mundo real é clara: a narrativa de Geovani busca espelhar, descrever e interpretar aspectos concretos da vida, inclusive cada lugar em que os personagens pisam. O próprio autor reconhece esse compromisso com a verossimilhança e com a linguagem das

comunidades cariocas, afirmando em entrevista à revista *Época* que, embora tenha facilidade para se adaptar às múltiplas formas de falar do português brasileiro e tenha, de fato, vivido “em favelas sob o comando de todas as três facções do Rio, e ainda numa dominada pela milícia”, “transformar isso em literatura não é fácil” (ÉPOCA, 2018). Ele investe nesse espelhamento e descrição investindo também numa forte potência formal no trabalho da linguagem e investimento artístico nas imagens que ele seleciona para narrar. O próprio título da obra já faz alusão à rua principal da Rocinha e da trama: *Via Ápia*. Além disso, a descrição de cada local assusta de tão exata e concreta. Enquanto o leitor está experienciando ainda a obra, parece que está andando nos locais relatados, e cariocas diversos contam que ela faz lembrar exatamente de certos pontos descritos. Isso evidencia o uso da verossimilhança externa, um dos pilares do Realismo, em que a coerência da obra está diretamente relacionada à realidade empírica e ao reconhecimento do mundo representado por parte do leitor. Esse elemento reforça ainda mais o ponto de que esse texto literário se apresenta como uma janela para o mundo, tentando captar a realidade tal como ela é, sem idealizações, exageros ou fantasias. Tal como os escritores realistas, que assumiam que a literatura poderia funcionar como um espelho da sociedade, Geovani Martins recorre a descrições minuciosas, personagens complexos e conflitos verossímeis para construir uma narrativa de forte impacto social e documental. Contudo, como aponta Dalcastagnè (1999), esse espelhamento não opera apenas como reflexo externo do mundo, mas como produção de “reflexividade”, permitindo que o leitor se veja implicado no texto, já que a obra recorre a descrições minuciosas, personagens complexos e conflitos verossímeis capazes de mobilizar reflexão sobre si (DALCASTAGNÉ, 1999). Nessa direção, Pellegrini (2012) entende o realismo como uma “postura geral” e um “método” descritivo que retorna “ciclicamente” ao real, reforçando que tais mecanismos se renovam na literatura contemporânea justamente por seu vínculo crítico com a realidade social (PELLEGRINI, 2012, p. 12).

*Via Ápia* também sustenta uma forte verossimilhança interna, isto é, uma coerência lógica dentro do próprio universo ficcional que constrói com o mundo real. Os personagens agem, pensam e reagem de forma consistente com as condições sociais, econômicas e psicológicas às quais estão submetidos, e os eventos se desenrolam segundo uma lógica que respeita as regras estabelecidas pelo texto. Isso se evidencia na construção das motivações dos protagonistas, que, apesar de distintos, compartilham trajetórias marcadas pela precariedade e pela tentativa de extrair prazer e dignidade de situações-limite. Esse realismo interno se articula com a complexidade dos dilemas enfrentados, como a dicotomia entre trabalho e lazer, que aparece já nas primeiras páginas com Washington, que trabalhava como funcionário de uma casa de festa e havia fumado um “baseado” (Martins, p. 109) para aguentar o expediente. Pode ser visto que ele fuma para ter o mínimo de di-

vertimento e, conseqüentemente, vontade de trabalhar, pois ele não aguenta mais estar naquele local. O personagem comenta que, estando sob o efeito da maconha, "as primeiras duas horas passam mais rápido" e "ele até consegue se divertir um pouco com as crianças" (Martins, p. 12). Ele prefere fazer isso inclusive sabendo do quanto ele vai sofrer com os efeitos negativos: a "lombra", que podemos identificar como a sensação de cansaço pós fumo, e a "fome insuportável" (Martins, p. 12), popularmente chamada de "larica", que se intensifica ainda mais com a observação dos salgados que ele está servindo. A escolha dele, embora pareça contraditória, faz total sentido dentro das circunstâncias narrativas apresentadas, reforçando a lógica interna da obra e aprofundando a crítica social.

Ademais, essa tentativa de equilibrar o sofrimento provocado pela subalternização do trabalho com breves momentos de prazer evidencia uma espécie de economia afetiva da resistência, em que os personagens buscam brechas para sentirem-se vivos diante de uma rotina marcada pela exploração e pelo desencanto. Por exemplo, Douglas, que trabalha como entregador de remédios em uma farmácia da Rocinha, fica contente com os momentos de liberdade que ele encontra em seu trabalho: ele consegue "sentir o vento na cara" ao andar de bicicleta, "dar um dois entre uma entrega e outra" e ainda "desenhar no tempo que ninguém liga para a farmácia" (Martins, p. 36). O lazer, nesse contexto, não aparece como simples entretenimento, mas como um mecanismo de compensação subjetiva, uma forma de suspender, ainda que momentaneamente, o peso de uma vida sem perspectivas concretas de mobilidade social. As chamadas tecnologias de prazer — como a ingestão do álcool, o consumo da maconha e a adrenalina dos jogos, sejam eles de computador e/ou de futebol — funcionam como válvulas de escape que restituem aos personagens alguma agência, mesmo que fragmentária. Uma cena que caracteriza esse ponto é a que introduz o grupo de amigos composto por Murilo, Biel e Douglas. Em plena quarta-feira, os três estavam jogando uma partida de EA Sports FC, mais conhecido como Fifa, para esperar o jogo do Flamengo começar. Enquanto jogavam, tinham que tomar um shot a cada gol que levavam e ainda estavam fumando cannabis durante o processo. A intensidade com que esses momentos são vividos demonstra o quanto essas experiências se tornam centrais para manter algum senso de pertencimento e prazer. O esquecimento momentâneo do jogo do Flamengo, que havia motivado a reunião, ilustra o desejo de mergulhar no agora como forma de silenciar, ainda que por instantes, as opressões do cotidiano.

A narrativa, ao registrar essas dinâmicas com precisão e empatia, apresenta esses gestos, e muitos outros, como afirmações da vida e da liberdade às violências estruturais que atravessam a vida dos moradores da Rocinha. Essa oposição entre mundos — colocados lado a lado e ainda assim estruturalmente apartados — evidencia, também, o que Milton Santos observa sobre o ambiente urbano: um espaço

que deveria promover uma vida menos desigual, mas que acaba por reproduzir e intensificar hierarquias. Como aponta o autor, no espaço urbano “cooperação e conflito são a base da vida em comum”, e é justamente essa convivência forçada entre grupos que não compartilham as mesmas condições materiais que torna o território “o teatro insubstituível das paixões humanas” (SANTOS, 2009, p. 322), onde se manifestam tanto a criatividade e a espontaneidade quanto a violência cotidiana produzida pelas contradições sociais. Um dos aspectos centrais dessa violência no romance é a disparidade social entre “aquela gente” (Martins, p. 12), termo que Washington utiliza para se referir à elite branca de classe alta para quem ele trabalha, e os moradores da comunidade. Essa desigualdade se torna especialmente visível no trânsito diário entre a realidade da favela e da cidade, que entram em contato e em conflito durante o tempo que estão exercendo suas respectivas ocupações. Enquanto as pessoas da elite desfrutam de diversos luxos que podem ser até considerados como supérfluos só pela sorte de terem nascido onde nasceram, os moradores da comunidade têm que se contentar com o que conseguirem. Os “ladrilhos que formam os desenhos”, os “corredores impecáveis”, as “portas de madeira boa” e a “lixeira perfumada com lavanda” (Martins, p. 36) são exemplos de aspectos dos ambientes em que Douglas transita e que o deixa com “ódio de verdade” (Martins, p. 36), sentimento que simboliza a revolta dos sujeitos subalternizados diante de padrões de vida tão contrastantes. A descrição da ira de Douglas exemplifica a revolta de todos os trabalhadores subalternizados que têm consciência do lugar em que estão e os restos com que têm de se contentar. Outro exemplo disso é que ao mesmo tempo em que eles recusam bandejas e mais bandejas de comida que passam no local onde Washington trabalhava, os trabalhadores da casa de festa sentem fome e nem têm o direito de encostar na própria comida que servem.

Essa desigualdade estrutural, contudo, não se expressa apenas na distância material entre favela e asfalto, mas também na repressão direta e cotidiana que recai sobre os corpos racializados e empobrecidos da comunidade, sobretudo por meio da violência policial e do abandono sistemático do Estado. Essa centralidade da violência dentro da narrativa também dialoga diretamente com uma das funções da literatura contemporânea: espelhar a realidade social de forma tão crua que muitas vezes choca, justamente porque para determinados grupos sociais essa violência é cotidiana e banalizada. Nesse sentido, Schollhammer afirma que a literatura procura na violência “um veículo para uma experiência criativa que explora e transgride os limites expressivos da escrita literária” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 112). A opressão, nesse sentido, é vivida não apenas como exclusão, mas como ameaça constante à existência. Na Parte III do romance, Murilo, ex-militar, relata o episódio que o levou a sair do quartel: durante uma abordagem no morro, em meio a uma tensão explosiva, ele aponta o fuzil para o rosto de um garoto que o havia desafiado.

Tomado pela raiva e pela autoridade conferida pela farda, quase atira — mas recua no último instante. Esse momento de ruptura subjetiva é crucial: Murilo compreende que aquilo não é apenas um trabalho, mas um mecanismo de produção de morte, e que ele não quer ser assassino dos seus. Essa consciência o afasta da instituição, mas não lhe oferece alternativas — ele se vê novamente relegado aos trabalhos braçais que a favela permite. A narrativa evidencia, assim, como a estrutura repressiva do Estado empurra seus filhos para dois caminhos igualmente desumanizantes: a criminalização ou o recrutamento para uma engrenagem que mata os próprios semelhantes. Washington, por sua vez, é atingido por uma bala policial destinada a um “moleque” que portava uma “pistola automática” (Martins, p. 309), mostrando que a violência de Estado não distingue inocentes de suspeitos, e que a vida dos moradores da favela é tratada como descartável. Diante disso, os personagens são levados, cotidianamente, a fugir da morte e a correr em direção à vida — pelo prazer, pela integridade moral, por alguma possibilidade de futuro.

A cor da pele dos personagens não é descrita de forma direta no universo de Via Ápia, mas torna-se evidente pelas ações e reações que provocam nos outros — especialmente nas forças de repressão. O racismo, embora nem sempre nomeado, é um elemento estrutural que opera nos gestos cotidianos e nas formas desiguais de circulação, suspeita e punição. Um exemplo claro está no contraste entre os amigos Biel e Wesley. Biel, o único branco do grupo, reconhece sua vantagem simbólica: por ser “diferenciado”, acredita que pode transitar com mais liberdade no tráfico, negociar com playboys e subchefes e, principalmente, “passar batido” pela polícia (Martins, p. 280). Já Wesley, um homem negro, é recebido pelos “verme” com uma pistola na cara em plena praia do Arpoador por uma suposta “denúncia de tráfico” que “os elemento era muito parecido com a gente mermo” (Martins, p. 60). Mesmo ele não estando com nenhum flagrante, apenas por sua cor de pele e por estar com várias notas de 5 reais no bolso — que ele tinha apenas porque foi em um Zona Sul e deram várias como troco — ele desceu da pedra algemado, apareceu em uma matéria de jornal sendo taxado de traficante e levado à delegacia. Essa cena escancara o modo como o jovem negro é construído como o “outro” indesejável, alvo automático de uma estrutura que opera sob a lei do mais forte, em que o instinto do ódio se manifesta como resposta normalizada à simples presença do corpo racializado. Na obra, a criminalização não depende de um ato: basta existir em movimento — andar, sentar, ocupar o espaço — para se tornar suspeito. Ao retratar essa dinâmica, a obra denuncia o senso comum que legitima essas violências e nos obriga a confrontar a urgência de reafirmar um código de direitos humanos que garanta o direito básico à circulação, à existência e à dignidade. Trata-se, assim, de recusar viver em uma sociedade que naturaliza a selva e aceitar que a convivência só é possível com base na igualdade e no reconhecimento da humanidade do outro.

Nesse contexto, a relevância de *Via Ápia* ultrapassa os limites estéticos da ficção e assume um papel profundamente político: Geovani Martins se torna um escritor de grande visibilidade justamente porque sua obra responde a uma demanda crescente da comunidade leitora por narrativas que construam e desconstruam as subalternidades historicamente silenciadas. O romance oferece uma espécie de reparação simbólica, na medida em que representa com complexidade e dignidade os sujeitos que sempre estiveram à margem da modernidade — aqueles que foram sistematicamente excluídos dos processos sociais, econômicos e culturais, e abandonados pelo poder público. Ao colocar no centro da narrativa personagens periféricos, negros, pobres e favelados, Martins devolve a esses corpos a densidade humana que lhes foi negada por séculos de racismo estrutural e apagamento histórico. É justamente por meio das formas contemporâneas do realismo — ancoradas na referencialidade, na verossimilhança e na crítica social — que a literatura se transforma em instrumento de revisão coletiva, permitindo que a sociedade reavalie seus próprios mecanismos de exclusão. Assim, *Via Ápia* não apenas representa a realidade da favela: ele a inscreve no espaço simbólico da cultura como lugar legítimo de experiência, memória e produção de saber. A força do romance reside, portanto, em seu potencial de ampliar o repertório sensível e político do leitor, provocando o incômodo necessário à transformação.

## REFERÊNCIAS:

DALCASTAGNÈ, Regina. Vozes nas sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea. In: DALCASTAGNÈ, Regina (org.). **Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: Horizonte, 2008. p. 78-107.

MARTINS, Geovani. **Via Ápia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

MARTINS, Geovani. Geovani Martins: como a favela me fez escritor. **Revista Época**, 06 mar. 2018. Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2018/03/geovani-martins-como-favela-me-fez-escritor.html>. Acesso em: 09/12/2025.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. In: DALCASTAGNÈ, Regina (org.). **Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: Horizonte, 2008. p. 41-56.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, Carlos Alberto M. (org.). **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 236-259.