

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

HIOLENE DE JESUS MORAES OLIVEIRA CHAMPLONI

IMAGINÁRIO INFANTIL, VIOLÊNCIA E INOCÊNCIA NO MÉXICO FICCIONAL
DE
***FESTA NO COVIL*, DE JUAN PABLO VILLALOBOS**

BRASÍLIA-DF

2024

HIOLENE DE JESUS MORAES OLIVEIRA CHAMPLONI

**IMAGINÁRIO INFANTIL, VIOLÊNCIA E INOCÊNCIA NO MÉXICO FICCIONAL
DE
FESTA NO COVIL, DE JUAN PABLO VILLALOBOS**

Tese do doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como forma de cumprir requisitos para obtenção do título de doutora em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira

BRASÍLIA-DF

2024

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C Champloni, Hiolene de Jesus Moraes Oliveira
IMAGINÁRIO INFANTIL, VIOLÊNCIA E INOCÊNCIA NO MÉXICO
FICCIONAL DE FESTA NO COVIL, DE JUAN PABLO VILLALOBOS /
Hiolene de Jesus Moraes Oliveira Champloni; orientador
Danglei de Castro Pereira. -- Brasília, 2024.
159 p.

Tese(Doutorado em Literatura) -- Universidade de
Brasília, 2024.

1. Literatura. 2. Literatura Mexicana. 3. Imaginário
Infantil. 4. Juan Pablo Villalobos. 5. Festa no Covil. I.
Pereira, Danglei de Castro, orient. II. Título.

HIOLENE DE JESUS MORAES OLIVEIRA CHAMPLONI

IMAGINÁRIO INFANTIL, VIOLÊNCIA E INOCÊNCIA NO MÉXICO FICCIONAL

DE

***FESTA NO COVIL*, DE JUAN PABLO VILLALOBOS**

Tese do doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de doutora em Literatura.

Aprovado em: __/__/__

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira – Universidade de Brasília/UnB (Orientador)

**Prof. Dr. André Rezende Benatti – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/
UEMS (Membro externo)**

**Prof.^a. Dr.^a. Rosana Rodrigues da Silva – Universidade Estadual de Mato
Grosso/UNEMAT/Sinop (Membro externo)**

**Prof. Dr. Erivelto da Rocha Carvalho – Universidade de Brasília/ UnB (Membro interno
– 1º Suplente)**

**Prof. Dr. Samuel Carlos Melo – 2º Suplente Universidade Estadual de Goiás/UEG
(Membro externo – 2º Suplente)**

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço ao Universo por ter me permitido iniciar e concluir esse trabalho e a todas as pessoas, coisas e fatos que foram colocadas no meu percurso e que foram coadjuvantes em todas as minhas ações a fim de que eu pudesse chegar até aqui.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro durante o meu doutorado.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (PósLit-UnB), pela aprovação do meu projeto de pesquisa e, sobretudo, pelo acolhimento dos colegas discentes e de todo o corpo docente do PósLit pela convivência e aprendizagem pelas inúmeras disciplinas compartilhadas em salas de aulas.

Agradecimento especial ao meu orientador Professor Dr. Danglei de Castro Pereira, pela condução do meu trabalho, da forma solidária e gentil com que me acolheu nos diferentes momentos de dificuldades pelos quais atravessei durante o percurso de pesquisa e escrita da tese.

Aos professores que, gentilmente, aceitaram fazer parte da banca, em especial, ao professor prof. Dr. André Rezende Benatti, pelas orientações valiosas dadas na fase de qualificação e à prof.^a Dr.^a. Rosana Rodrigues da Silva. Agradeço também aos professores Dr. Erivelto da Rocha Carvalho e Dr. Samuel Carlos Melo, pela suplência da banca.

Agradeço muito especialmente às revisoras do meu texto, Janeci Raquel e Ana Carolina pela leitura cuidadosa do texto e pelas sugestões que deram rumos e profundidades à minha escrita.

Finalmente, o meu muito obrigada à minha família que sempre permitiu que eu realizasse os meus projetos me dando todos os suportes necessários em todos os níveis. Aos amigos que estão sempre ao meu lado para elevar o ânimo e o entusiasmo, indicando bibliografias, sugerindo filmes, eventos e cafés e viagens para os momentos em que precisei aliviar as tensões.

RESUMO

A presente tese busca investigar o livro *Festa no Covil* (2012) de autoria do mexicano Juan Pablo Villalobos, um romance que se adequa à realidade atual que, ao utilizar a voz e o pensamento do narrador infantil Tochtli, promove uma reflexão em torno de situações do México e da América Latina como um todo. Nesse sentido, a pesquisa abarca a análise de situações que permeiam a obra como as duas faces de uma mesma moeda: de um lado, a inocência e a pureza infantil da personagem e, de outro, a violência observada na dinâmica do cotidiano do narrador. O imaginário infantil exacerbado pela precocidade do narrador promove uma riqueza na linguagem deste que não se furta de adentrar o lúdico para criar os seus próprios jogos de sobrevivência no ambiente hostil no qual se desenvolve, ambiente esse criado pelo pai para a sua formação como futuro chefe de bando, em que a masculinidade é posta em relevo como um dos elementos fundamentais para esse fim. O México está representado na música, na culinária, no cinema que invoca a civilização dos astecas na nomenclatura das personagens, além das questões políticas e suas idiossincrasias. O aporte teórico alicerça-se em textos de Johan Wunenburger e Gilbert Durand, para tratar do imaginário; Philippe Malrieu e Philippe Ariès para tratar da violência, integrando-se à essa investigação a leitura da fortuna crítica do autor. A partir da análise do imaginário infantil, busca-se demonstrar que, em *Festa no Covil* (2012), a inocência e a violência são faces da mesma moeda, apesar da camuflagem arquitetada pela linguagem.

Palavras-chave: Juan Pablo Villalobos; Festa no Covil; Literatura Mexicana; Imaginário Infantil; Inocência; Violência.

RESUMEN

Esta tesis busca investigar el libro *Fiesta en la Madriguera* (2012) del autor mexicano Juan Pablo Villalobos, novela que se adecua a la realidad actual y que, a través de la voz y el pensamiento del niño narrador Tochtli, promueve una reflexión sobre situaciones de México y América Latina en su conjunto. En este sentido, la investigación abarca el análisis de situaciones que permean la obra como dos caras de una misma moneda: por un lado, la inocencia y pureza infantil del personaje y, por otro, la violencia observada en la dinámica de la vida cotidiana del narrador. La imaginaria infantil exacerbada por la precocidad del narrador propicia una riqueza en su lenguaje que no rehúye ahondar en lo lúdico para crear sus propios juegos de supervivencia en el entorno hostil en el que se desarrolla, un entorno creado por su padre para su entrenamiento como futuro líder pandillero, en el que se enfatiza la masculinidad como uno de los elementos fundamentales para tal fin. México está representado en la música, la gastronomía, el cine que invoca la civilización de los aztecas, los nombres de los personajes, así como los temas políticos y su idiosincrasia. El marco teórico se basa en textos de Johan Wunenburger y Gilbert Durand, para tratar el imaginario; Philippe Marieu y Philippe Ariès para tratar la violencia, y la fortuna crítica del autor. Mediante el análisis del imaginario infantil, se pretende demostrar que en *Fiesta en la Madriguera* (2012), inocencia y violencia son caras de una misma moneda, a pesar del camuflaje que proporciona el lenguaje.

Palabras clave: Juan Pablo Villalobos; *Fiesta en la Madriguera*; Literatura mexicana; Imaginario infantil; Inocencia; Violencia.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. CAPÍTULO 1 - SOBRE O IMAGINÁRIO E A INFÂNCIA	17
1.1 A INFÂNCIA COMO UMA CRIAÇÃO DA MODERNIDADE	17
1.2 O IMAGINÁRIO E A LITERATURA	27
1.3 IMAGINÁRIO E O LÚDICO	39
2. CAPÍTULO 2 - O UNIVERSO INFANTIL DE <i>FESTA NO COVIL</i>	52
2.1 O INSÓLITO EM FESTA DO COVIL	52
2.3 O USO DA LINGUAGEM COMO DEMARCAÇÃO DA INFÂNCIA DE TOCHTLI	64
2.5 ELEMENTOS DO IMAGINÁRIO INFANTIL EM <i>FESTA NO COVIL</i>	76
3. CAPÍTULO 3 - O IMAGINÁRIO DO COVIL	87
3.1 O MÉXICO COMO ESPAÇO DA NARRATIVA	88
3.2 NARCOTRÁFICO E MASCULINIDADE EM <i>FESTA NO COVIL</i>	94
3.3 A INOCÊNCIA <i>VERSUS</i> A VIOLÊNCIA	116
3.4 AS QUESTÕES SOCIAIS E POLÍTICAS DO MÉXICO CONTEMPORÂNEO EM <i>FESTA NO COVIL</i> E NOS OUTROS DOIS VOLUMES DA TRILOGIA MEXICANA	129
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	144
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	155

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Mapa do Império Asteca	89
Figura 2 - Caveiras de açúcar em Xochimilco, México	93
Figura 3 - José Guadalupe Posada – A dança em cima da tumba (s/d). Gravura. Museo Blaisten. Cidade do México (México).	149

INTRODUÇÃO

Nós os coelhos, fazemos cocô em bolinhas.
Umás bolinhas perfeitas e redondas, que nem a munição dos revólveres.
Com os revólveres, nós, os coelhos, atiramos balas de titica (Villalobos, 2012, p.39).

Imbuída do desejo de discutir as realidades que constituem o mundo atual, elegi a obra *Festa no Covil* (2012), do autor mexicano Juan Pablo Villalobos (1973-), como *corpus* desta tese, com o objetivo de analisar questões recorrentes do continente latino-americano, representadas pela linguagem ficcional do autor, que chama a atenção para o narcotráfico, tema trazido como pano de fundo de sua narrativa.

Juan Pablo Villalobos nasceu em 1973, no México, e atualmente vive em Barcelona, de onde elabora sua produção literária a partir das informações e notícias que recebe do México, país que ele considera uma “reflexão sobre a construção da imagem e da identidade de um país”¹ (Villalobos, 2012, n.p), levando em conta os seus aspectos políticos e econômicos. Desse modo, Villalobos construiu a sua trilogia sobre o México, muitas vezes, segundo ele mesmo, “através do humor e, às vezes, até de uma maneira que pode ser considerada politicamente incorreta” (Villalobos, 2012, n.p).

A trilogia mexicana do escritor Juan Pablo Villalobos é composta por *Fiesta en la madriguera* (2010)², *Te vendo un perro* (2015)³ e *Se viviéramos en un lugar normal* (2012)⁴. Trata-se de três romances independentes, cujas narrativas ocorrem em diferentes épocas, mas compartilham características comuns, como, por exemplo, o espaço: todas se desenrolam em contextos familiares, sendo a idade dos narradores a principal diferença. Em *Festa no Covil* (2012), o narrador é uma criança; em *Se Vivêssemos em um Lugar Normal* (2013), é um adolescente; e, no último, *Te Vendo um Cachorro* (2015), o narrador é uma pessoa na terceira

¹ Entrevista com o escritor Juan Pablo Villalobos concedida ao portal O Tempo (2012).

² Foi publicado originalmente pela editora Anagrama (Barcelona, Espanha) e, em português, pela editora Companhia das Letras sob o título *Festa no Covil* (2012).

³ Foi publicado originalmente pela editora Anagrama (Barcelona, Espanha) e, em português, pela editora Companhia das Letras sob o título *Te vendo um cachorro* (2015).

⁴ Foi publicado originalmente pela editora Anagrama (Barcelona, Espanha) e, em português, pela editora Companhia das Letras sob o título *Se vivêssemos em um lugar normal* (2013).

idade. As narrativas se desdobram a partir do ponto de vista de seus narradores, de idades distintas, para refletir fenômenos sociais como a violência, a corrupção e os contrastes entre as realidades pública e doméstica (Villalobos, 2012). Desse modo, Villalobos propõe uma viagem ao México por meio de narrativas nada óbvias e de uma escrita bastante original.

Em *Festa no Covil* (2012), o imaginário infantil do narrador é o fio condutor que desvia o foco do narcotráfico e permite que questões graves decorrentes desse fenômeno sejam apresentadas de maneira sub-reptícia. Tochtli, cujo nome significa 'coelho' e representa o oitavo dia do calendário asteca, é o narrador infantil, cuja idade não é informada. Ele se destaca na obra por seu senso de humor, sua precocidade e sua capacidade de imaginar um mundo próprio. É a partir de seu imaginário infantil, em que violência e inocência são indissociáveis, à medida que o cotidiano dessa criança é constituído por esses elementos, que o trabalho de análise desta obra será alicerçado.

A perspectiva insólita presente na obra de Villalobos é estabelecida desde a primeira linha, com um narrador protagonista que se considera precoce para sua idade e sabe usar palavras difíceis, pois tem o hábito de consultar o dicionário antes de dormir. As palavras 'difíceis' que mais utiliza são: sórdido, nefasto, pulcro, patético e fulminante, que também conferem humor e sarcasmo ao seu cotidiano, tendo como pano de fundo o grave problema do narcotráfico no México. A inocência e a violência em suas variáveis serão trabalhadas em primeiro plano para, em seguida, explorar outros aspectos relativos à cultura mexicana e da América Latina. O imaginário infantil é a hipótese a ser demonstrada como estratégia do autor para humanizar o ambiente hostil do cotidiano de Tochtli em que violência e inocência se coadunam de tal maneira, que, por vezes, é difícil estabelecer os limites de atuação de cada uma. Nesse sentido, o lúdico se converte em coadjuvante do imaginário na articulação dos jogos e representações das realidades que compõem a obra de arte literária.

A violência em *Festa no Covil* (2012) está presente desde o princípio, mesmo que, sob a ótica do narrador, os fatos de seu cotidiano pareçam naturais, indicativos de sua inocência diante do que acontece em seu palácio. Dessa forma, o autor problematiza a violência advinda do tráfico de drogas e seus efeitos nocivos à sociedade, em particular na vida de uma criança nascida no seio de uma família envolvida no narcotráfico. O narrador em primeira pessoa inicia seu relato falando sobre sua solidão e seus hábitos nada convencionais para uma criança. O fato de pesquisar palavras difíceis no dicionário e inseri-las em seu vocabulário, a fim de parecer inteligente e precoce na opinião daqueles que o rodeiam, chama a atenção do leitor.

Em seguida, esse menino chamado Tochtli nos informa que não convive com a mãe, mas que isso não é um problema para ele, uma vez que seu pai, Yolcaut, serpente no calendário asteca, lhe ensina a ser um dos 'machos' de seu bando, e a questão de ter ou não ter mãe é irrelevante no mundo deles. Nas palavras de Tochtli, “teoricamente, se você não tem mãe deve chorar muito [...] mas, eu não choro, porque quem chora é dos maricas” (Villalobos, 2012, p. 10). A violência cotidiana de Tochtli é insidiosa e vai se instalar ao longo do tempo, à proporção que o menino for atingindo a idade adulta. Nesse sentido, quando ele participa da execução de um homem e acha natural que um “maricas” vire um cadáver, é forte o indício de sua formação para um futuro chefe de bando. Outra situação que se caracteriza como violência é o fato de o menino participar das festas oferecidas pelo pai sempre que seu sócio norte-americano vem tratar de negócios. Essas festas são sempre regadas a muita bebida e cocaína à vontade para o consumo dos convidados. Tochtli não tem noção do que tudo isso significa, pois está habituado à vida de luxo e riqueza que faz parte do mundo de negócios de seu pai..

Outro fato emblemático na vida de Tochtli diz respeito à sua educação e ao fato de que essa criança nunca foi à escola nem conviveu com outras crianças. Entretanto, Tochtli goza do privilégio de ter um preceptor chamado Mazatzin, veado no calendário asteca, um homem culto, cujo sonho é se tornar escritor e viver isolado no alto de uma montanha com seu computador. Antes de trabalhar como preceptor, Mazatzin era publicitário e ganhava muito dinheiro, mas foi enganado por seu sócio, que o deixou sem nada enquanto se afastava dos negócios para escrever. Com Mazatzin, o menino aprende as disciplinas básicas que seu pai considera convenientes, além da história das antigas civilizações, incluindo a própria história da colonização latino-americana pelos espanhóis e, sobretudo, a dizimação de seus povos originários, motivo de indignação de seu professor.

Outra civilização que desperta grande interesse em Tochtli é a japonesa, que o influencia sobremaneira, inclusive em seu modo de vestir. Tochtli é um admirador dos samurais e sonha em ter uma verdadeira espada de samurai que, para ele, precisa ser comprada no Japão. Em sua rotina, as horas dedicadas ao estudo são as mais felizes e promovem sua fuga dessa realidade de menino isolado em uma casa de muitos cômodos, adornados com luxo e todo o conforto que o dinheiro pode proporcionar. Nesse momento, a solidão entra em cena como mais uma faceta da violência a que ele está submetido.

Essa é a vida de Tochtli no seio de seu núcleo familiar, composto apenas pelo pai, pelos empregados da casa e por alguns capangas, que podemos considerar uma espécie de teia da violência. Trata-se de uma violência implícita, dissimulada, mas ao mesmo tempo declarada no momento em que o bando pressente alguma ameaça, como foi o caso do assassinato da diretora do zoológico, uma clara demonstração de poder do mundo narco sobre aqueles que ousam desafiá-los com denúncias e especulações.

Concomitantemente a essa violência, deparamo-nos com a inocência infantil de uma criança que acredita em seus heróis imaginários e vive paralelamente entre duas realidades: a do cotidiano de seu pai, que requer isolamento, e a realidade construída por sua habilidade criativa, que o transporta para longe de sua rotina de solidão e reclusão, permitindo sua inclusão no mundo dos samurais, dos detetives e em tantas outras rotas criadas por sua imaginação, que, nesse contexto familiar, pode ser vista como um instrumento de salvação. Essa imaginação, atrelada à sua habilidade criativa, converte-se em seu escudo para lidar com as situações do cotidiano e, assim, tornar sua vida mais interessante, uma vez que muitas vezes se sente entediado por não sair do palácio e por todos os seus dias serem iguais.

A inocência está presente em quase todas as ações de Tochtli, mesmo nos acontecimentos em que a violência lhe nega os direitos da infância. Um dos episódios mais marcantes da narrativa ocorre quando parte do bando de Yolcaut precisa se ausentar do México, e uma comitiva é formada para viajar ao país Monróvia e adquirir seu tão sonhado hipopótamo anão da Libéria. Inocentemente, Tochtli embarca nessa aventura, a maior de sua vida, na qual a troca de nomes e documentos falsos é apenas um ingrediente de uma expedição para caçar hipopótamos na África. Na realidade, Yolcaut se valeu do desejo do filho para retirar de cena seu braço direito na chefia do bando, uma vez que a investigação da morte da diretora do zoológico estava avançando no encalço desse que poderá chegar até o seu poderoso chefe. Os jogos que compõem o lúdico verificado nas brincadeiras e na linguagem própria de um narrador infantil caracterizam sua inocência diante das situações do cotidiano, sob a capa da precocidade evidenciada de diferentes formas.

A metodologia a ser utilizada é a análise crítica da narrativa de *Festa no Covil* (2012), conduzida a partir da abordagem de Luiz Gonzaga Motta (2013), que esclarece sua proposta com as seguintes palavras:

Proponho neste livro estudar as narrativas de um ponto de vista crítico. Criticar não significa, porém, formar ou emitir juízo de valor, julgar ou depreciar estética ou moralmente uma novela, conto ou filme, como costumam fazer alguns críticos literários. A proposta é outra. Análise crítica aqui significa assumir uma atitude analítica aguçada e compreensiva: lançar sobre o objeto (a comunicação narrativa) um olhar escrutinador, sistemático e rigoroso, por meio de processos que permitam relacioná-lo ao seu contexto de produção e recepção (Motta, 2013, p.19).

A proposição de Motta (2013) orienta o presente trabalho de investigação a partir de diretrizes simples e assertivas que vão diretamente ao processo de produção e recepção da obra. Nesse sentido, o autor trata da importância da análise das narrativas contemporâneas no âmbito do contexto em que foram produzidas, enfatizando os processos de representação como os mais adequados para construir uma crítica que leve em conta a verossimilhança e o caráter imaginativo das narrativas, além de “destacar a importância da narrativa como processo universal de constituição da realidade” (Motta, 2013, p. 10).

Considerando a sistematização indicada por Motta (2013), as passagens escolhidas foram as mais representativas e que melhor se adequaram à temática a ser investigada, tais como o imaginário, a violência e a inocência. Inicia-se com a pesquisa bibliográfica dos temas elencados para a análise, desenvolvida sob a chancela do aporte teórico alicerçado, principalmente em textos de Johan Wunenburger e Gilbert Durand para tratar do imaginário, e de Philippe Malrieu e Philippe Ariès para abordar o âmbito infantil

Utilizamos a fortuna crítica do autor, como trabalhos acadêmicos, resenhas e publicações, consultados com o intuito de ampliar a análise. Nesse sentido, foi de grande valia conhecer publicações que abordaram a violência sob a égide do narcotráfico, que também trouxeram a questão da masculinidade como um dos traços da violência nesse submundo. Publicações sobre a cultura e a civilização do México foram fundamentais para a construção dos argumentos a respeito dos fenômenos sociais observados nessa cultura, representados na narrativa villalobosiana, como pano de fundo para dar visibilidade a esses fenômenos.

O imaginário está ilustrado em diferentes passagens para enfatizar a estratégia utilizada pelo autor, principalmente quando o narrador infantil sente a necessidade de criar outra realidade para viver sua infância, devido às circunstâncias do seu cotidiano. A violência, como constitutiva da narrativa, está implícita em muitas passagens, mesmo quando a história se coaduna com ela, em uma espécie de contraste entre as ações presentes na vida desse menino.

O trabalho é composto por três capítulos, com títulos e subcapítulos desenvolvidos de acordo com os temas propostos. Optamos por essa divisão por entender que ela seria suficiente para uma análise que fosse produtiva e crítica ao mesmo tempo.

O primeiro capítulo enfoca a infância, destacando o imaginário infantil como um fator central para o desenvolvimento da narrativa, por meio da voz do narrador infantil. Para adentrar nesse universo da imaginação, foi feito um périplo em torno da infância como construção social, trazendo contribuições de estudiosos como Jacqueline Held (1980) e Philippe Ariès (2022), que fundamentaram as análises ao abordar a infância como uma criação da modernidade e ao focalizar o imaginário infantil e suas relações com a literatura. Para tratar das questões realistas enfrentadas pelo narrador, o imaginário infantil terá um papel fundamental no desenvolvimento de todos os capítulos.

No segundo capítulo, optamos por continuar os estudos sobre o imaginário, a fim de compreender o universo infantil de Tochtli. Nesse sentido, abordamos o insólito no cotidiano do narrador, o uso da linguagem como demarcação de sua infância e os elementos infantis da narrativa, como jogos e brincadeiras, que constituem os aspectos lúdicos que integram a construção do seu universo. Desse modo, o foco passa a ser a análise crítica do romance, na qual o imaginário infantil é explorado tanto de forma explícita quanto de maneira subjetiva, conforme os excertos citados ao longo deste capítulo.

O terceiro capítulo aprofunda os estudos sobre o imaginário, a fim de tratar especificamente dos aspectos do imaginário coletivo mexicano em *Festa no Covil* (2012) e nas obras *Se vivéssemos em um lugar normal* (2013) e *Te vendo um cachorro* (2015), que fazem parte da trilogia mexicana escrita por Juan Pablo Villalobos. Nesse capítulo, discutimos a relevância dos temas escolhidos para abordar os fenômenos sociais do continente latino-americano, nos quais a cultura é um dos pilares que sustentam a exposição dos costumes dos povos de uma nação. É neste momento que realizamos a análise do México como espaço da narrativa, abordando a relação entre o narcotráfico, a masculinidade e a violência, questões evidentes em *Festa no Covil* (2012). Aqui, as questões culturais ganham destaque na narrativa, com a civilização asteca sendo trazida como referência de origem. A religião, a culinária, a história mexicana e suas vertentes são os motes que o autor utiliza para expandir sua narrativa e, de certo modo, refletir sobre os acontecimentos passados e presentes que moldam a posição do México no contexto do mundo atual.

Por fim, apresentamos considerações sobre os resultados da análise desenvolvida ao longo da tese, na qual o imaginário infantil, a inocência e a violência tornam-se objetos de estudo. A pesquisa abrange a análise das situações narradas como as duas faces de uma mesma moeda: de um lado, a inocência e a pureza infantil da personagem; do outro, a violência observada na dinâmica do cotidiano do narrador. A moeda, neste caso, ilustra duas situações que não se dissociam na narrativa e, do início ao fim, a violência e a inocência se mesclam para produzir um efeito de realidade que faz parte do cotidiano do narrador.

O imaginário infantil assume uma posição de destaque na narrativa, funcionando como um dos gatilhos utilizados pelo narrador para construir seu mundo paralelo, seu mundo ideal. É o mundo dos jogos e das brincadeiras, onde Tochtli pode incorporar personagens que o transportam para fora dos muros do seu palácio. Trata-se de uma construção suntuosa que serve para impressionar seus pares e também para receber os empresários envolvidos nos negócios sigilosos que ali se realizam, regados a champanhe, caviar e cocaína. O narcotráfico é uma das questões sociais evidentes no texto e crucial para a sociedade mexicana como um todo. Nesse sentido, o imaginário infantil se desenvolve e se potencializa para, de certa maneira, se converter em uma rota de fuga dessa realidade para Tochtli, aproximando-o da vivência de sua infância.

A cultura mexicana, em sua riqueza e diversidade, também se faz representar nos outros dois volumes que compõem a trilogia de Juan Pablo Villalobos (1965) sobre o México. Todas as questões suscitadas pelas narrativas formam um mosaico cultural que coloca o leitor frente a frente com realidades que também ocorrem em outros países latino-americanos, atualizando questões que se arrastam ao longo do tempo e que são postas à luz do conhecimento de outras culturas por meio da obra de arte literária. Villalobos, com humor e sarcasmo, descortina esse universo e inova sua narrativa ao utilizar uma voz infantil e sua habilidade de imaginar mundos possíveis diante de fenômenos recorrentes em seu país, o México.

1. CAPÍTULO 1 - SOBRE O IMAGINÁRIO E A INFÂNCIA

Neste primeiro capítulo, optamos por abordar a infância como uma premissa para adentrar no universo do narrador, um menino de idade indefinida. Desse modo, foram trazidos conceitos de infância pensados a partir da Modernidade, estabelecendo correlações com a infância na Idade Média, quando as crianças não eram reconhecidas como tal, haja vista não receberem a atenção devida. Na maioria das vezes, eram submetidas a trabalhos impróprios, à mendicância e não tinham acesso à saúde e à educação. Por esse motivo, a infância é considerada uma criação da Modernidade. Assim, o imaginário infantil e suas relações com a literatura ganham um papel de destaque, coadunando-se com o lúdico, em suas brincadeiras e jogos, para sustentar o aspecto insólito da narrativa.

O imaginário é demonstrado a partir das noções trazidas por Jean-Jacques Wunenburger e Gilbert Durand, que fundamentam o desenvolvimento dos próximos capítulos. O imaginário infantil torna-se um foco importante para a análise, haja vista a capacidade de criação do narrador Tochtli, que tem o hábito de estudar palavras novas no dicionário, ler sobre a história das civilizações, assistir a filmes e é familiarizado com jogos eletrônicos. Ao final do capítulo, o lúdico é apresentado sob os pressupostos de Johan Huizinga, pois se articula com a estratégia do autor de mesclá-lo à violência no cotidiano do protagonista.

1.1 A INFÂNCIA COMO UMA CRIAÇÃO DA MODERNIDADE

Na modernidade, o conceito de infância foi inspirado nos preceitos defendidos por Philippe Ariès sobre a educação e o desenvolvimento da criança. Esse historiador francês realiza uma pesquisa histórica sobre a existência da infância no contexto da Idade Média, estudo que tem fundamentado o trabalho de um grande número de pesquisadores até os dias de hoje. Segundo Ariès (2022, p. 157), no século XVII havia uma doutrina a ser seguida em relação à educação das crianças. Proposta por Varet em *De l'éducation chrétienne des enfants* (1666), essa doutrina tinha como princípio que 'a educação das crianças é uma das coisas mais importantes do mundo'. Essa afirmação não era isolada, mas um entendimento aceito tanto pelos jesuítas quanto pelos oratorianos e jansenistas, o que justifica, em parte, o surgimento e a multiplicidade de instituições educacionais, como escolas e colégios, além de pequenas escolas

em casas particulares, com o objetivo de promover uma educação mais rigorosa dentro dos princípios cristãos.

De acordo com Ariès (2022, p. 157-162), a doutrina de Varet era norteadada por quatro princípios. Instituído no século XV, mas somente efetivamente aplicado no século XVIII, o primeiro princípio estabelecia que nunca se deveria deixar as crianças sozinhas. O segundo princípio enfatizava que não se deveria mimar as crianças, para que elas se habituassem, desde cedo, à seriedade. O recato no comportamento configurava-se como o terceiro princípio: “Em Port-Royal, logo que se deitam, as crianças são fielmente visitadas em cada cama particular, para se verificar se estão deitadas com a modéstia requerida e também para ver se estão bem cobertas no inverno” (Ariès, 2022, p. 159). O quarto princípio versava sobre a decência e a modéstia, cujo objetivo era extinguir a antiga familiaridade da vida cotidiana, implantando reserva e comedimento nas maneiras e na linguagem, começando pela política contra o uso do pronome *tu*. Sobre essa questão, Ariès faz o seguinte comentário:

Mesmo nas pequenas escolas, onde as crianças são menores, São João Batista de La Salle proíbe aos mestres o uso do tratamento *tu*: eles só devem falar às crianças com reserva, sem jamais tratá-las por *tu* ou *toi*, o que revelaria uma familiaridade exagerada. [...] De fato essa preocupação com a gravidade, que analisamos aqui, só triunfaria no século XIX, apesar da evolução contrária da puericultura e de uma pedagogia mais liberal e mais naturalista (Ariès, 2022, p. 163).

Avançando nas pesquisas de Ariès (2022), verificamos que o historiador investiga a infância a partir da Idade Média, abrangendo o período do século XV ao século XVIII, e fornece os dados necessários para compreender a evolução do conceito de infância e, sobretudo, as ações pedagógicas e as políticas públicas implementadas a partir desse período. Assim, o historiador sintetiza a infância dos séculos XVI e XVII, apontando que, no contexto europeu, as crianças eram moldadas para se tornarem modelos e, conseqüentemente, educadas dentro dos princípios religiosos da santidade (Ariès, 2022).

Na literatura voltada para crianças, os temas mais edificantes eram as histórias da juventude dos santos. A primeira comunhão era considerada a celebração mais solene da infância, especialmente na refinada vida religiosa do século XVII francês. Desse modo, ainda segundo Ariès (2022, p. 177), a cerimônia da primeira comunhão tornou-se a mais visível manifestação do sentimento de infância entre os séculos XVII e XIX.

Durante o século XVII, houve uma evolução: o antigo costume se conservou nas classes sociais mais dependentes, enquanto um novo

hábito surgiu entre a burguesia, em que a palavra infância se restringiu a seu sentido moderno. A longa duração da infância, tal como aparecia na língua comum, provinha da indiferença que se sentia então pelos fenômenos propriamente biológicos ninguém teria a ideia de limitar a infância pela puberdade. A ideia de infância estava ligada à ideia de dependência: as palavras *filis*, *valets* e *garçons* eram também palavras do vocabulário das relações feudais ou senhoriais de dependência. Só se saía da infância quando se saía da dependência, ou, ao menos, dos graus mais baixos da dependência (Ariès, 2022, p. 21).

Na citação acima, podemos observar o quanto o período designado como infância (antes dos séculos XIX e XX) era extenso, e que crianças e jovens viviam em acentuada dependência familiar antes de atingirem a maturidade. Assim, a puberdade e a adolescência não eram reconhecidas como períodos de crescimento e adaptação dos jovens daquela época. As palavras usadas para se referir às crianças refletem claramente o que elas representavam para a sociedade feudal, estando diretamente ligadas à condição de dependência das crianças e ao fato de que elas não tinham valor econômico para essa sociedade. Notamos que, na sociedade de consumo atual, o termo “garçom” designa trabalhadores que ainda carregam essa origem relacionada às relações sociais feudais.

Essa é a razão pela qual as palavras ligadas à infância iriam subsistir para designar familiarmente, na língua falada, os homens de baixa condição, cuja submissão aos outros continuava a ser total: por exemplo, os lacaios, auxiliares e os soldados. Um “*petit garçon*” (menino pequeno) não era necessariamente uma criança, e sim um jovem servidor (da mesma forma hoje, um patrão ou um contramestre dirão de um operário de 20 a 25 anos: “É um bom menino”, ou “esse menino não vale nada” (Ariès, 2022, p. 21).

O trecho acima reforça a ideia de dependência e da baixa condição daqueles que eram designados por esses termos, que nem sempre se referiam a crianças, conforme atesta Ariès (2022) em seu estudo. É indispensável ressaltar o posicionamento do historiador francês ao tratar das relações de dependência entre patrões e empregados, que, segundo ele, ainda carregam resquícios do período feudal na atualidade. Ampliando a questão, Ariès chama a atenção para a concepção de *petit garçon* como um trabalhador pequeno, ou seja, um adulto em miniatura. As observações de Philippe Ariès evidenciam as controvérsias dessa fase da vida e suas nomenclaturas no contexto medieval, conforme segue:

Observamos que, como a juventude significava força da idade, na “idade média” não havia lugar para a adolescência. Até o século XVIII, a adolescência foi confundida com a infância. No latim dos colégios,

empregavam-se indiferentemente a palavra *puer* e a palavra *adolescents*. Existem, conservados na *Bibliothèque Nationale*, alguns catálogos do colégio dos jesuítas de Caen, uma lista dos nomes dos alunos, seguidos das apreciações. Um rapaz de 15 anos é descrito aí como *bonus puer*, enquanto seu jovem colega de 13 anos é chamado de *optimus adolecens*. Baillet, em um livro consagrado às crianças-prodígio, reconheceu também que não existiam termos em francês para distinguir *pueri* e *adolescentes*. Conheciam-se apenas a palavra *enfant* (criança) (Ariès, 2022, p. 19).

Em sua pesquisa iconográfica e historiográfica, Ariès (2022) localizou a educação, na modernidade, como tema central nos processos educativos destinados às crianças, destacando as transformações que começaram a ocorrer na família a partir do século XVII, quando a conscientização da existência da infância começou a ser construída. O advento da Idade Moderna, que se inicia no final do século XV e se estende até o século XVIII, com a Revolução Francesa em 1789, promoveu grandes transformações, dentre as quais destacamos a ascensão de modalidades culturais, como a implementação da escola. O trecho abaixo sistematiza essa mudança a partir de um contexto europeu, uma vez que as primeiras correntes do pensamento moderno têm origem nesse continente, conforme segue:

Para perceber os movimentos empreendidos pelas formulações e usos do conceito de infância, privilegiamos o contexto europeu definindo como recorte temporal um período relativamente longo, mas necessário para o objetivo proposto. Iniciamos no século XVII, momento em que alguns autores identificam a consciência dessa etapa como separada da vida social adulta, chegando até o início do século XIX, quando percebemos novos direcionamentos semânticos para o termo, coadunando com desejos de estruturação de um projeto civilizatório no qual a infância passaria a significar um período preparatório para o que se considerava o estágio final do homem adulto inaugurada pela grande onda revolucionária que culminou com a Revolução Francesa [...] (Osinski e Cunha, 2021, p. 3).

De acordo com a proposição acima, os cuidados com a infância do indivíduo surgiram a partir da necessidade de um novo modelo, uma nova concepção familiar centrada em um núcleo no qual a individualidade e a afetividade entre seus membros começariam a ser cultivadas.

O modelo anterior, centrado nas relações de parentesco e que estimulava a intervenção de familiares em suas vidas e negócios, já se encontrava saturado e sem evidências de condições para uma possível reestruturação. Em seu estudo sobre as concepções de infância e adolescência, a pesquisadora brasileira Ana Maria Frota (2007) faz uma observação muito

pertinente que nos propomos discutir sobre a infância como uma construção, uma delimitação de fases da vida do ser humano, conforme a citação abaixo:

Contudo, o que observamos no ocidente, foi que o movimento de particularização da infância ganha forças a partir do século XVIII. A família sofre grandes transformações e criam-se novas necessidades sociais nas quais a criança será valorizada enormemente, passando a ocupar um lugar central na dinâmica familiar. A partir de então, o conceito de infância se evidencia pelo valor do amor familiar: as crianças passam dos cuidados das amas para o controle dos pais e, posteriormente, da escola, passando pelo acompanhamento dos diversos especialistas e das diferentes ciências (Psicologia, Antropologia, Sociologia, Medicina, Fonoaudiologia, Pedagogia, dentre outras tantas) (Frota, 2007, p. 149).

A reflexão acima traduz, de forma abrangente, uma dinâmica de sistematização do comportamento social em relação às crianças e sua inclusão na sociedade. Para a compreensão da trajetória traçada por Frota (2017), é importante ressaltar que suas reflexões estão teoricamente embasadas em Philippe Ariès. Por outro lado, existem diferentes conceituações de teóricos que se debruçam sobre os fenômenos sociais, para que essas distintas fases recebam a devida atenção, permitindo que essas crianças cheguem à idade adulta com o amparo psicossocial adequado. Ainda sob a ótica de Ariès, Frota (2007) faz as seguintes considerações que julgamos importantes transcrever para reforçar a proposição da pesquisadora brasileira:

Para Ariès, o sentimento de infância data do século XIX. Até então, as crianças eram tratadas como adultos em miniatura ou pequenos adultos. Os cuidados especiais que elas recebiam, quando recebiam, eram reservados apenas aos primeiros anos de vida, e aos que eram mais bem localizados social e financeiramente. A partir dos três ou quatro anos, as crianças já participavam das mesmas atividades dos adultos, inclusive orgias, enforcamentos públicos, trabalhos forçados nos campos ou em locais insalubres, além de serem alvos de todos os tipos de atrocidades praticadas pelos adultos, não parecendo existir nenhuma diferenciação maior entre elas e os mais velhos (Frota, 2007, p. 148).

De acordo com Frota (2007), Ariès, em suas pesquisas históricas, preconiza que, na Idade Média, não havia diferença entre adultos e crianças, o que causou grandes malefícios à formação adulta dessas crianças, que eram consideradas adultos em miniatura. Desse modo, era normal que as crianças fossem submetidas a trabalhos árduos ou que perambulassem pelas ruas em busca de sobrevivência, especialmente os filhos de camponeses e operários. Acerca dessa

questão, Colin Heywood (2004) traz uma contribuição que evidencia, em parte, a recorrência dessa prática desde os tempos mais remotos. Vejamos a seguir:

A partir do século XII, à medida que a pedagogia medieval começou a prestar atenção à formação de leigos, várias autoridades enfatizaram a importância de se aprender um ofício na vida. São Tomás de Aquino observou que “quanto maior a dificuldade de alguma coisa, mais deve o homem acostumar-se a ela desde a infância”. Os pensadores medievais refletiam essa visão da criança como um adulto em formação ao privilegiar seus prodígios em relação a todos os outros. Os puritanos da América colonial também esperavam muito das crianças (Heywood, 2004, p. 54).

Como podemos observar, a questão do trabalho infantil é antiga, e combater essa prática tem sido uma atitude recente, trabalhada com seriedade a partir do século XX, com o advento das políticas públicas voltadas para essa faixa etária, priorizando a saúde e a educação desses indivíduos em formação. Heywood (*apud* Frota, 2007, p. 148) defende a existência da infância na Idade Média, ainda que não houvesse um tempo específico destinado às crianças, e faz severas críticas ao trabalho de Ariès (Heywood *apud* Frota, 2007, p. 148). Ainda segundo Heywood (*apud* Frota, 2007, p. 148), na Idade Média, a Igreja já trabalhava na educação das crianças colocadas a serviço do monastério.

Conforme a tese apresentada por Heywood (*apud* Frota, 2007, p. 148), já no século XII é possível encontrar indícios de investimentos psicossociais para as crianças e, nos séculos XVI e XVII, já existia “uma consciência de que as percepções de uma criança eram diferentes das dos adultos” (Heywood *apud* Frota, 2007, p. 36 - 37). Ao dar continuidade ao périplo traçado por Heywood (2004), Frota (2007, p. 149) indica a progressão dos cuidados destinados a essa faixa etária, que, no século XVIII, exigia um tipo de emergência social em torno da criança. Para melhor compreender a síntese que Frota (2007) faz do estudo de Heywood (2004) a respeito dessa questão, destacamos o seguinte trecho de seu artigo:

Continuando a sua discussão, Heywood ressalta a emergência social da criança já no século XVIII, fato marcado pelas obras de Locke, Rousseau e dos primeiros românticos. John Locke difundiu a ideia de tábula rasa para o desenvolvimento infantil, afirmando que a criança nascia apenas como uma folha em branco, na qual se poderia escrever o que quisesse. Assim afirmando, questionou a ideia de criança como fruto do pecado original, portadora de uma impureza cristã irremediável. Jean Jacques Rousseau defendeu a ideia de natureza boa, pura e ingênua da criança e da necessidade de respeitá-la e deixá-la livre

para que a natureza pudesse agir no seu curso normal, favorecendo o pleno desenvolvimento saudável das crianças (Frota, 2007, p. 149).

As colocações de Frota (2007) são muito pertinentes para compreender o percurso das políticas destinadas às crianças, no sentido de ampará-las e apontar-lhes caminhos. Desse modo, chegamos ao século XIX, ainda sob a esteira de Heywood (2004), que inaugura a ideia de uma criança sem valor econômico, mas com um valor emocional reconhecido, proporcionando, assim, uma concepção de infância capaz de ser aceita no século XX. Mais adiante, Heywood (2004) faz uma importante observação que nos leva a refletir sobre as situações de violência às quais as crianças podem estar expostas. Vejamos o excerto abaixo:

Embora as crianças passassem grande parte de seu tempo entre familiares e amigos, nunca estavam confinadas apenas a esses círculos íntimos. Suas atividades na arena pública iam desde as respeitáveis até as desviantes, de cantar no coro da igreja aos ganhos por meio de, por exemplo, roubo ou prostituição nas ruas. Mais cedo ou mais tarde, dependendo de suas circunstâncias específicas, provavelmente entrariam em contato com padres, curandeiros (ou médicos), professores, empregadores, clientes e assim por diante. Além disso, já no início do século XX, poderia ser difícil evitar os cuidados de todo um exército de profissionais dedicados ao seu bem-estar, entre eles os agentes de saúde, trabalhadores de instituições beneficentes, inspetores escolares e fiscais de fábrica, para não falar da polícia (Heywood, 2004, p. 159).

Para acompanharmos melhor as mudanças que ocorreram até chegarmos à realidade do universo infantil na atualidade, é indispensável voltar ao século XVIII, quando os laços afetivos entre os familiares passaram a ser cultivados. No excerto abaixo, temos uma reflexão de Ariès (2022) que se coaduna com o que foi anteriormente apresentado por Heywood (2004), conforme segue:

No século XVIII, encontramos na família esses dois elementos antigos associados a um elemento novo: a preocupação com a higiene e a saúde física. O cuidado com o corpo não era desconhecido dos moralistas e dos educadores do século XVII. Tratava-se dos doentes com dedicação (e também com grandes preocupações para desmascarar os simuladores) mas não havia interesse pelo corpo dos que gozavam de boa saúde, a não ser com um objetivo moral: um corpo mal enrijecido inclinava à moleza, à preguiça, à concupiscência, a todos os vícios (Ariès, 2022, p. 190).

Diante disso, tudo que se refere à vida familiar das crianças torna-se objeto de grande atenção, e seus direitos passam a ser reconhecidos, visando seu futuro. Essa mudança enfatiza que a simples presença da criança no seio da família já era motivo para alterações no comportamento dos adultos. A afetividade passou a ser cultivada, e a relação entre pais e filhos tornou-se crucial para o desenvolvimento psicológico das crianças. O lúdico e o imaginário, por meio de jogos e brincadeiras, passaram a integrar a educação e a formação integral do indivíduo desde os primeiros anos de vida.

De acordo com Frota (2007), a infância, como manifestação da cultura pós-moderna, nunca poderá ser considerada como algo acabado, permanecendo um campo de investigação interdisciplinar que ganha visibilidade por meio de estatutos e sistematizações no campo da teoria. Antes desses eventos, não se escrevia para crianças, pois a infância, enquanto faixa etária diferenciada, ainda não existia. Somente na metade da Idade Moderna, verificou-se a necessidade de uma formação específica para cada fase da vida do ser humano, como parte de seu desenvolvimento pessoal, social, ético e moral.

É importante lembrar que o universo infantil, caracterizado por uma infância saudável, tal como está sistematizado nos dias atuais, não está disponível para todas as crianças. Para muitas delas, a infância se resume ao desejo de ter um brinquedo e comida na mesa; para outras, envolve privações decorrentes da falta de uma família estruturada. Ao mesmo tempo, apenas uma minoria tem acesso à saúde, educação e demais direitos assegurados pelas leis que regem essa fase da vida humana.

Sobre isso, Ana Maria Frota (2007) faz uma reflexão pertinente a essa realidade tão presente no mundo atual, conforme segue:

Nem todas as crianças, contudo, podem viver no país da infância. Existem aquelas que, nascidas e criadas nos cinturões de miséria que hoje rodeiam as grandes cidades, descobrem muito cedo que seu chão é o asfalto hostil, onde são caçadas pelos automóveis e onde se iniciam na rotina da criminalidade. Para estas crianças, a infância é um lugar mítico, que podem apenas imaginar, quando olham as vitrinas das lojas de brinquedos, quando veem TV ou quando olham passar, nos carros dos pais, garotos da classe média (Frota, 2007, p. 1).

As observações de Frota reforçam as condições adversas em que vive uma grande parcela da população infantil em todo o mundo. Sabemos também que o direito aos brinquedos e à evasão de suas realidades não era garantido a todas as crianças, que muitas vezes eram aprendizes de ofícios desde a mais tenra idade. Essa é uma realidade bem conhecida e observada

no século XX, especialmente no contexto dos países em desenvolvimento, como os da América do Sul.

No século XXI, a multiplicidade de situações, juntamente com os fatores econômicos e sociais, determina a maioria dos fatos e consequências pelos quais passam as crianças e suas famílias. Para contextualizar, o México é um país em desenvolvimento, geograficamente localizado ao lado de uma grande potência econômica. No entanto, os problemas políticos que envolvem o México e os Estados Unidos, seu país vizinho, geram transtornos sociais, principalmente para as famílias que desejam migrar em busca de melhores oportunidades. Além disso, há também a questão do alto consumo de entorpecentes nos Estados Unidos, cujo maior fornecedor é precisamente o México. Trata-se de uma relação conturbada, tanto social quanto politicamente, com desdobramentos incertos e consequências que afetam sobremaneira o universo infantil.

A situação da infância no México, segundo a UNICEF, apresenta desafios significativos. Apesar dos progressos nas últimas décadas, muitas crianças ainda enfrentam condições precárias. A pobreza é um dos principais fatores que afetam a infância no país, com cerca de 40% das crianças vivendo em situação de vulnerabilidade. A falta de acesso à educação de qualidade também faz parte da triste realidade em que estão inseridas as crianças mexicanas, o que pode ter impactos negativos em diversas áreas, como saúde, educação, segurança alimentar e bem-estar. Além disso, a violência é uma preocupação crescente, com altas taxas de homicídios e violência sexual contra crianças e adolescentes.

Dedicado ao México, um estudo publicado pela UNICEF, em parceria com o Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (CONEVAL), intitulado *Pobreza infantil y adolescente en México 2020*, dimensiona a situação da infância e da adolescência no país na atualidade, considerando contextos reais e suas extensões. Esse estudo tem como objetivo representar a situação de maneira a promover uma reflexão condizente com a realidade das crianças mexicanas, além de servir de base para possíveis políticas a serem implementadas em torno desse fenômeno. Historicamente, crianças e adolescentes constituem a maior parcela da população mexicana vivendo em condições de pobreza, conforme atesta a pesquisa do CONEVAL (2020). Ainda segundo o CONEVAL (2020), a maior incidência desse fenômeno ocorre em lares pertencentes a grupos étnicos mais vulneráveis e entre as crianças do meio rural, conforme verificamos no excerto abaixo:

Las niñas y niños menores de 5 años, así como el total de la población infantil y adolescente que pertenece a algún grupo étnico, se encuentran

en condiciones de mayor vulnerabilidad. La condición de discapacidad de algún integrante, la edad, el sexo y el bajo nivel de estudios de la jefatura del hogar incrementa la posibilidad de que el hogar se encuentre en situación de pobreza (CONEVAL, 2020, p. 35).

As considerações feitas até aqui sobre a real situação da população infantil e juvenil mexicana são de fundamental importância para que possamos refletir sobre a condição social e o consequente bem-estar do narrador do romance *Festa no Covil* (2012), de autoria de Juan Pablo Villalobos. Objeto de pesquisa de nossa tese de doutoramento, *Festa no Covil* traça um panorama da riqueza advinda do narcotráfico, outro grande fenômeno social do México, que se converte em um paradoxo ao comparar a vida opulenta do narrador com a pobreza extrema de grande parte das crianças de sua idade. De acordo com a CONEVAL (2020, p. 35 e 43), crianças e adolescentes no México continuam enfrentando um panorama desafiador em relação à população adulta, situação que se agravou com a pandemia da COVID-19, causando um grande impacto na renda das famílias, especialmente naquelas urbanas com um maior número de filhos.

As considerações finais da pesquisa da CONEVAL (2020) advertem que, a partir do monitoramento da pobreza no México iniciado em 2009, foram identificados e analisados os principais fatores que levam à situação de pobreza e pobreza extrema das famílias e de sua prole. Desde então, políticas públicas têm sido criadas com foco nas necessidades e urgências de um público-alvo entre 0 e 17 anos vivendo em zonas urbanas em situação de miséria extrema, carentes de apoio, já que não contam com uma renda familiar, uma vez que seus pais e familiares fazem parte do setor informal, o que não garante o sustento da família e, sobretudo, a educação e a saúde das crianças e adolescentes inseridos nesse contexto social. O narrador protagonista de *Festa no Covil* (2012) também é uma criança mexicana, mas pertence a um universo muito particular, distante da realidade da esmagadora maioria.

Diante desses fatos, é possível estabelecer uma correlação com a narrativa de Villalobos (2012), que permite uma reflexão sobre a vida de privilégios do pequeno narrador, proporcionada pelo poder do dinheiro do pai, em contraste com a vida da maioria das crianças e adolescentes do México. O autor mexicano de *Festa no Covil* (2012) utiliza diversas estratégias para abordar a questão da infância no México, mostrando o outro lado da moeda: a face da realidade de ser criança em um país com poucas políticas públicas voltadas para o desenvolvimento de sua população infantil.

Villalobos (2012), por meio da voz de seu narrador Tochtli, surpreende o leitor com uma narrativa inusitada, insólita e inovadora, na qual a violência, a solidão e o cotidiano de um chefe de bando do narcotráfico são revelados sem filtros ou subterfúgios, dado o caráter quase

inocente da visão de um menino que desconhece outros lares, outras constituições familiares e outras formas de viver. Na narrativa de Villalobos (2012), observamos um sarcasmo diante de um fenômeno social expressivo da sociedade mexicana ao abordar o problema do narcotráfico por meio do cotidiano de um chefe de bando, narrado por seu filho ainda criança. Esse relato é uma espécie de experimentalismo, típico de quem deseja quebrar paradigmas para chamar a atenção para uma situação-limite, em um claro processo de degradação humana que envolve homens, mulheres e crianças.

Com sarcasmo e humor, o autor de *Festa no Covil* (2012) surpreende o leitor e o coloca diante de um enigma: a capacidade de um chefe de bando, de um bandido temeroso, de ser um pai amoroso, cobrindo o filho de presentes, assistindo a filmes e jogando vídeo game juntos, e, no momento seguinte, articular um assassinato ou uma queima de arquivo com a frieza típica de um chefe de bando, revestido do poder suficiente para determinar o destino daqueles que estão ao seu redor. Villalobos (2012) desmistifica essa invulnerabilidade e cria uma personagem que apresenta resquícios de fraqueza e temor diante de um futuro incerto. Sob essa perspectiva, a escrita criativa de Villalobos (2012) adquire um valor inestimável enquanto obra de arte literária, dada a profundidade que pode atingir ao promover uma reflexão sobre uma realidade que é apresentada sob diferentes modos de interpretação, por meio das diversas chaves de leitura que o autor é capaz de proporcionar.

1.2 O IMAGINÁRIO E A LITERATURA

Neste subcapítulo, o objetivo é abordar o imaginário e sua relação com a literatura. A narrativa de *Festa no Covil* (2012) se desenrola em um contexto mexicano no século XXI, o que exige um olhar cuidadoso para a questão do imaginário, tanto do ponto de vista do narrador-personagem—um menino de idade não declarada chamado Tochtli—quanto em relação ao imaginário do povo mexicano, com suas idiossincrasias e pluralidades. Essa construção cultural é resultado da fusão entre as tradições herdadas dos povos originários do território mexicano e a cultura imposta pelo colonizador espanhol, além da inserção de novos hábitos e costumes da atualidade. Portanto, é necessário um olhar atento para a questão do imaginário infantil, que se torna uma centralidade recorrente neste contexto.

Somente a linguagem utilizada na narrativa de um romance, de um conto ou em quaisquer outras produções artísticas literárias é capaz de estimular a potência imaginativa da criança, promovendo a fuga de sua realidade e, ao mesmo tempo, desenvolvendo sua

capacidade de sonhar com mundos possíveis de serem conquistados na fase adulta. Segundo Held (1980), é a linguagem poética e fantástica da literatura que promove a formação equilibrada de uma criança. A autora corrobora todos os benefícios atribuídos à literatura infantil de maneira irrestrita, especialmente pelas inúmeras possibilidades de transgressão da linguagem. Em relação ao hábito de ler, Held (1980) faz a seguinte reflexão:

É convite à viagem ao país das palavras. Dá à criança ou prolonga nela o sentido de uso gratuito, não utilitário, da linguagem. Afirma e confirma que a linguagem, longe de ser apenas pressão recebida de fora, é material para jogar, para sonhar, para rir, para acariciar, para virar e revirar. Desculpa a criança diante de uso bizarro, absurdo, acima do real, da linguagem. Desbloqueia o imaginário e recria a fascinação primeira da palavra (Held, 1980, p. 215).

Uma característica da literatura que chama a atenção de crianças e jovens é a literatura fantástica, que se distingue pela capacidade de suspender a realidade cotidiana reconhecida pelos leitores. No entanto, as criações imaginárias, por mais originais que possam parecer, são sempre extraídas das experiências e percepções dos sujeitos que as criam. Nesse sentido, a literatura, especialmente aquela vivenciada na infância, torna-se um repositório de ideias e referências. Para Paulo Freire, “a alfabetização é a criação ou a montagem da expressão escrita a partir da expressão oral” (Freire, 2011, p. 29). Essa montagem não pode ser feita pelo educador para ou sobre o alfabetizando; é, portanto, um momento crucial da tarefa criadora do educador.

Paulo Freire (1921-1997) construiu e deixou um legado pedagógico mundialmente reconhecido, além de ter formulado um pensamento crítico e filosófico sobre a educação. Uma das bandeiras empunhadas por esse educador, considerado o mentor da educação para a consciência, propõe uma nova relação entre professor, aluno e sociedade. Freire defende que o ato de ler é a premissa fundamental para o desenvolvimento cognitivo do educando. O ato de ler implica o hábito da leitura, que será tão benéfico quanto mais cedo for cultivado.

Nesse sentido, a literatura infantil cumpre seu papel de mediadora entre a imaginação, o mundo e o contexto no qual a criança está inserida. Cidade ou campo, lares abastados ou precários: cada um desses habitats produz diferentes formas de desenvolvimento nos seres que neles vivem. Para Freire (2011, p. 19), a leitura do mundo é anterior à leitura da palavra, e esta não deve ser subestimada, mesmo quando o sujeito já domina a palavra escrita. Segundo o autor,

Desde o começo, na prática democrática e crítica, a leitura do mundo e a leitura da palavra estão dinamicamente juntas. O comando da leitura e da escrita se dá a partir de palavras e de temas significativos à experiência comum dos alfabetizados e não de palavras e de temas apenas ligados à experiência do educador (Freire, 2011, p. 41).

Nesta citação, é possível identificar o quanto a leitura de mundo está diretamente relacionada às experiências dos sujeitos, alfabetizados ou não, deixando claro que a alfabetização promove uma cosmovisão diferente e mais ampla, sem negligenciar, portanto, a visão de mundo construída pela vivência, observação e pelo contexto social do sujeito em questão. Isso confirma que a leitura do mundo é anterior à leitura da palavra, ideia fortemente defendida por Paulo Freire. A construção do imaginário infantil por meio da literatura também é um elemento propulsor de uma leitura de mundo talvez mais rica em detalhes, desdobramentos e possibilidades de entendimento dos diferentes fenômenos que ocorrem todos os dias, muitas vezes despercebidos por aqueles que não têm um olhar crítico e perceptivo para identificá-los.

Nesse contexto, surge a necessidade de uma abordagem teórica e crítica sobre a questão do imaginário e do sonho, o que nos leva ao filósofo francês Philippe Malrieu (1912-2005) e sua reflexão sobre o tipo de imaginação, normalmente denominada criativa, típica da obra de arte literária. Para Malrieu, “o sonho representa, de forma inequívoca, a característica – fundamental em qualquer forma de imaginário – de remeter para domínios exteriores do seu próprio conteúdo, de ser criador de símbolos” (1996, p. 15). Contudo, mais adiante, o próprio Malrieu (1996) retifica sua proposição, afirmando que, apesar da veracidade da função do sonho, este deve ser visto apenas como uma primeira manifestação do ato de imaginar. Segundo o autor,

O sujeito que sonha não conhece a irrealidade, a novidade, o valor simbólico das suas criações. Ao contrário do que acontece com o devaneio, ele não acede à construção que elabora, é ela que se dá a ele. O sujeito é igualmente incapaz de a organizar de forma que o simbolismo se torne imediatamente perceptível. O sonho consiste no aparecimento de combinações imaginativas (...) tratando-se de uma forma primitiva do imaginário que permite, é certo, levantar o problema da criação e do simbolismo, mas não nos parece que a explicação do sonho contenha as respostas para todas questões suscitadas pelas criações simbólicas (Malrieu, 1996, p.16).

Em complemento ao que foi anteriormente dito, Malrieu (1996, p. 32) evoca o pensamento de Freud em seu trabalho sobre a interpretação dos sonhos, afirmando que a teoria do sonho proposta pelo criador da psicanálise é tão válida quanto o conjunto de sua teoria

psicológica. Entretanto, entre todas as formas de alteridade e percepção instintiva, a questão a ser levantada é a de saber que tipo de papel o imaginário poderá desempenhar a partir do sonho, do jogo ou do devaneio. O sonhar acordado, ou devaneio, pode ser considerado como um desprendimento do indivíduo em relação à sua realidade, capaz de provocar uma espécie de fantasia visionária. Esse é exatamente o ponto crucial dessa categoria imaginativa.

Ainda de acordo com Malrieu (1996), o indivíduo faz uma espécie de desenho mental e, a partir dessa imagem, empreende sua fuga da realidade para criar, extrapolar e até concretizar alguns de seus devaneios. Sendo assim, o devaneio é considerado um produto da fantasia, da utopia e do sonho. Porém, ao se estabelecer a diferença entre devaneio e sonho, podemos afirmar que, enquanto o devaneio é o sonhar acordado, uma visão sem lastro na realidade e sem uma referência concreta que lhe permita se realizar, o sonho, por sua vez, pode possuir diferentes significados, especialmente quando o debate é ampliado para os campos da cultura, ciência e religião, adverte Malrieu (1996, p. 32). Nesse cenário, a fantasia se destaca com seus mecanismos de criação e fuga, também impulsionando a arte na criação de tudo aquilo que o ser humano pode exprimir em sua capacidade artística. Assim, a fantasia ganha seu lugar de destaque no universo da subjetividade e do imaginário. Por fantasia, entendemos a imaginação criadora ou algo que não existe na realidade, pertencente apenas ao mundo mental e idealizado. Na psicologia, é um mecanismo de defesa que consiste na criação de um sistema paralelo de condução da vida, desenvolvido apenas na imaginação do indivíduo que recorre a esse mecanismo, objetivando alcançar uma satisfação ou um estado mental que não é obtido na vida real.

De qualquer forma, a fantasia é uma situação imaginada sem base na realidade, mas com a vocação de expressar o desejo, ou seja, é o produto da fantasia idealizada por seu criador. De acordo com os pressupostos de Wolfgang Iser (2013, p. 31), o fictício não é igual à obra literária, mas possibilita a sua criação.

Desse modo, o texto ficcional se compõe de elementos da realidade, sem que essa realidade tenha um caráter de finalidade em si mesma. Como resultado, os componentes fictícios, juntamente com os elementos reconhecíveis da realidade nesses textos, podem ser considerados como: “a preparação de um imaginário” (Iser, 2013, p. 31). Nesse sentido, Jean-Jacques Wunenburger adverte que “os imaginários são ditos no plural, desenvolvendo-se a partir de todos os segmentos da experiência humana, dos ritos e das crenças” (Wunenburger, 2007, p. 73). Essas palavras sintetizam o alcance inimaginável que o devaneio, próprio da

imaginação, é capaz de transportar à mente humana, fornecendo-lhe os mecanismos, as imagens, e os objetos de desejo que impulsionam a mente humana em sua capacidade criativa.

Observamos a abrangência do entendimento formulado por Wunenburger (2007), no qual a flexibilidade, como componente da imaginação, é destacada. Desse modo, o imaginário pode ser pensado tanto de maneira individual quanto em conjunto, refletindo a cultura de um povo por meio de sua arte e suas diversas materialidades. Dentre essas, destacamos a literatura como o registro sistematizado da oralidade de uma sociedade, transmitido de geração em geração em seus ritos e costumes. O objeto desta tese está diretamente ligado ao imaginário infantil e, nesse sentido, o tema se torna uma centralidade recorrente.

A escritora francesa Jacqueline Held (1980), em seu estudo sobre o imaginário, tece considerações esclarecedoras, de acordo com o excerto abaixo:

Todos sabem que a criança atravessa, inelutavelmente, uma longa fase de “brinquedo simbólico”, e ninguém se espanta ao vê-la brincar com boneca, de casinha, de fazer compras, de cavaleiro ou de guerra. A criança, no entanto, está em pleno imaginário: fala com um cavalo...que é um cabo de vassoura ou transforma a pedra em pássaro [...]. Ver a criança sonhar “gratuitamente”, fora das normas, pelo prazer puro, é sempre, para muitos adultos, mais “perturbador”, mesmo que não tenham consciência de que sua inquietude vem daí. [...] A imaginação, como a inteligência ou a sensibilidade, ou é cultivada, ou se atrofia. Pensamos que a imaginação de uma criança deve ser alimentada, que existe – com a condição de que não se estabeleçam receitas – uma pedagogia do imaginário (Held, 1980, p. 45 - 46).

Por pedagogia do imaginário, na concepção indicada por Held (1980), é possível pensar em artifícios e mecanismos que podem ser criados pela família e, posteriormente, pela escola, para induzir a criança a evadir-se de sua realidade, a fim de que possa exercitar sua capacidade criativa livremente, sem a imposição de métodos ou regras. É no simbolismo dos brinquedos e, posteriormente, por meio da leitura, que a criança pode vislumbrar a realidade de sua vida adulta. Entretanto, é necessário que os pais e os familiares ao redor da criança tenham consciência de que a linha que divide o real e o fictício no imaginário infantil vai se delineando gradualmente durante seu processo de amadurecimento.

Held (1980, p. 42) aponta que, mesmo que a tomada de consciência ocorra ainda na infância, com a conseqüente formação da personalidade, esse é um caminho lentamente percorrido. Nesse percurso, a criança é livre para imaginar e transformar tudo o que compõe seu cotidiano, aventurando-se em novas experiências de linguagem. Held (1980) utiliza o viés fantástico para afirmar que a criança com grande capacidade de imaginação pode modificar o

curso de uma história, bastando que lhe seja dado um ambiente propício para que suas habilidades imaginativas e cognitivas se desenvolvam. Por isso, frequentemente elas se divertem com animais e plantas, assim como podem dialogar com foguetes e tratores, como uma forma de evasão da realidade que corrobora sua capacidade lúdica de transformar coisas ordinárias em algo extraordinário.

Segundo Held (1980), a discussão em torno do real e do imaginário engloba diferentes aspectos incluindo a categoria do fantástico, do insólito e do maravilhoso como observado na citação abaixo:

O adulto chama de maravilhoso o que ultrapassa as normas aceitas. Ora, no plano das interpretações e do conhecimento, a criança ainda não possui normas. O que sua curiosidade lhe faz encontrar e descobrir em seu ambiente não pode ser, propriamente falando, nem normal, nem maravilhoso. Como os psicólogos e os educadores de crianças bem o sabem, é preciso tomar cuidado para não confundir mentira com representação imaginária: a criança de seis anos que volta para casa contando - porque viu na rua um moço com chapéu tirolês - que acaba de cruzar com Robin Hood, acredita nisso... ou está perto de acreditar. De qualquer modo, não tem consciência de estar mentindo (Held, 1980, p. 43).

A autora segue com suas considerações: "supõe-se habitualmente que o fantástico reprime na criança a construção do imaginário como se o real devesse inevitavelmente ser elaborado contra o imaginário, ou o imaginário contra o real" (Held, 1980, p. 47). Com essa declaração, a educadora francesa levanta uma questão que admite diferentes interpretações, uma vez que o fantástico e a imaginação pertencem ao mesmo campo de evasão da realidade. A criança, em sua capacidade imaginativa, é livre para criar e externar seus pensamentos por meio de suas fantasias em relatos que muitas vezes pertencem ao âmbito do sobrenatural. É muito comum ouvirmos de crianças que elas possuem um amiguinho invisível com quem conversam e brincam, enquanto outras constroem narrativas verificáveis, conforme a reflexão abaixo:

Para nós, razão e imaginação não se constroem uma contra a outra, mas, ao contrário, uma pela outra. Não é tentando extirpar da infância, as raízes da imaginação criadora que vamos torná-la racional (Held, 1980, p. 48).

Sobre o imaginário, há inúmeras possibilidades de reflexão que, segundo Held (1980, p. 47), podem começar com a indagação sobre se a ficção literária reprime ou favorece a

construção do real. Habitualmente, supomos que o excesso de imaginação e a fuga da realidade para universos fantasiosos podem interferir na capacidade da criança de discernir entre ficção e realidade. Nesse sentido, Held (1980) discute duas correntes de pensamento crítico: de um lado, uma forma de desprezo pela capacidade da criança em aprender o que é ficção com plena consciência disso; e, de outro, uma visão dicotômica que prega que o desenvolvimento do raciocínio lógico e da imaginação não se correspondem e são antagônicos entre si. Conforme Held (1980, p. 48), essas correntes de pensamento não podem ser sustentadas, haja vista a habilidade que a criança possui de transformar e inventar novas funções para tudo aquilo que lhe é oferecido dentro de seu contexto familiar.

Tomemos, por exemplo, um urso de pelúcia oferecido a uma criança para brincar enquanto os pais cuidam de outras atividades. O natural é esperar que ela manuseie o urso dentro dos padrões esperados de comportamento, como embalar e acalantar o brinquedo, refletindo a maneira como os adultos se relacionam com crianças pequenas. Entretanto, a criança utiliza sua fantasia para descobrir novas formas de brincar com o urso. Ela pode jogá-lo para o alto o mais alto que puder, pode sentar o urso no sofá e contar-lhe uma história, experiências inovadoras que, segundo Held (1980, p. 48), promovem o despertar da inteligência e da imaginação, enriquecendo e formando o caráter do ser humano desde sua formação até a fase derradeira.

O filósofo francês Jean-Jacques Wunenburger (2007), já mencionado, realiza um cruzamento entre diferentes disciplinas, como Psicanálise, Literatura, Antropologia social e, sobretudo, a Sociologia dos meios de comunicação em massa. Sob uma perspectiva filosófica, ele propõe uma exortação ao lúdico e ao imaginário como formas de compensar as falhas do ser humano, especialmente quando o saber se torna insuficiente. A necessidade dessa proposição surgiu a partir do surgimento de novas questões relacionadas aos estudos contemporâneos sobre o imaginário, como os de Wunenburger (1946), cujas abordagens estão em consonância com as novas realidades, ao mesmo tempo em que se adequam às pluralidades de um mundo cada vez mais diverso e acessível do ponto de vista da comunicação e do acesso à informação. Na citação abaixo, Wunenburger explicita sua concepção de "imaginário":

Nos usos correntes do vocabulário das letras e das ciências humanas, o termo “imaginário”, como substantivo, remete a um conjunto bastante flexível de componentes. Fantasia, lembrança, devaneio, sonho, crença não-verificável, mito, romance, ficção são várias expressões do imaginário de um homem ou de uma cultura. É possível falar do imaginário de um indivíduo, mas também do de um povo, expresso no conjunto de suas obras e de suas crenças. Fazem parte do imaginário as

concepções pré-científicas, a ficção científica, as crenças religiosas, as produções artísticas que inventam outras realidades (pintura não-realista, romance, etc.), as ficções políticas, os estereótipos e preconceitos sociais etc. (Wunenburger, 2007, p. 7).

De acordo com o autor, tudo o que se converte em subjetividades pode ser considerado uma expressão do imaginário de um povo e de uma nação. De fato, se pensarmos na questão dos mitos e das lendas, é possível distingui-los de acordo com sua origem ou com a época em que começaram a ser veiculados. Assim, o imaginário de um povo torna-se uma forma de situá-lo culturalmente, distinguindo-o dos demais.

Dessa forma, o filósofo francês traça uma antropologia do imaginário que permeia diferentes áreas do conhecimento, as quais, sob sua perspectiva, constituem a base de toda a discussão em torno do real e do simbólico. Nesse sentido, o imaginário é o oposto de tudo que se baseia no real; entretanto, Wunenburger (2007, p. 10) estabelece um ponto de tensão ao afirmar que: “o irreal parece opor-se ao real, mas sempre é difícil saber se um conteúdo imaginário não tem realidade alguma no espaço e no tempo”. Em seguida, complementa a sua proposição afirmando que “o imaginário é, portanto, mais próximo das percepções que nos afetam do que das concepções abstratas que inibem a esfera afetiva” (Wunenburger, 2007, p. 11).

Diante dessas reflexões, o imaginário constitui-se como um campo minado que é preciso saber trilhar. Na citação abaixo, Wunenburger traz novos elementos constitutivos do imaginário, enfatizando a função simbólica como peça-chave para ajustar os sentidos próprios e figurados que a mente é capaz de formular. Vejamos a seguir como Wunenburger sistematiza essa ideia:

Conviremos, portanto, em denominar imaginário um conjunto de produções mentais ou materializadas em obras, com base em imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e linguísticas (metáfora, símbolo, relato), formando conjuntos coerentes e dinâmicos referentes a uma função simbólica no sentido de um ajuste de sentidos próprios e figurados (Wunenburger, 2007, p. 11).

De acordo com as ideias do filósofo francês, é possível compreender que apenas se transpõe para a tela, para o papel, etc., aquilo que é imaginado, dando corporeidade à imaginação e atribuindo os símbolos necessários para que se faça entender. Da mesma forma, as figuras de linguagem utilizadas na escrita imaginativa cumprem sua função de atribuir novos

sentidos e novas chaves de leitura e interpretação aos textos. Mais adiante, Wunenburger (2007) propõe uma classificação para a imaginação sob duas vertentes que ele considera principais: a primeira, uma vertente estrita, que, segundo ele, abrange e denomina um conjunto estático e fechado de conteúdos imaginários, formando, com certa autonomia, um bloco coerente de lembranças; a segunda, que ele denomina “a outra” e que também pode ser chamada de ampliada, faz parte da atividade imaginativa e designa os agrupamentos sistêmicos de imagens, à medida que estas vão se organizando e se permitindo classificar sem, contudo, se fecharem para as transformações e inovações do imaginário, de forma incessante. Na citação seguinte, Wunenburger traça uma definição para o imaginário:

O imaginário é compreendido como um tecido de imagens passivas e sobretudo neutras, não dotadas de existência verdadeira alguma. Só a imaginação se vê investida de propriedades criadoras. Esse é o motivo pelo qual o imaginário se vê com frequência definido negativamente, por exemplo, na prática dos historiadores; para Le Goff, “o imaginário não é nem uma representação da realidade exterior, nem uma representação simbólica, nem uma ideologia”. O domínio do imaginário é construído pelo conjunto de representações que ultrapassam o limite estabelecido pelas constatações da experiência e pelos encadeamentos dedutivos que estas autorizam (Wunenburger, 2007, p. 13).

Como podemos observar, existem controvérsias entre pensadores e historiadores sobre essa questão, em que o sentido pejorativo pode ser notado quando Jacques Le Goff (1924-2014) retira do imaginário quaisquer significados, atribuindo apenas à imaginação a atividade criadora. De acordo com Wunenburger, nas últimas palavras da citação acima, são as representações da cultura de um povo que promovem a criação e a expansão do imaginário, que pode ser traduzido por meio de diferentes manifestações artísticas, dentre as quais se destaca a obra de arte literária.

Gilbert Durand (1921-2012), antropólogo e filósofo francês, formulou diversas teorias sobre o imaginário que se tornaram uma referência importante para pensadores subsequentes, como Wunenburger. Na citação abaixo, Wunenburger (2022) reproduz uma das definições de Durand para o imaginário, que abrange, de maneira global e conceitual, as diferentes camadas psíquicas que constituem o ser humano.

O imaginário, para Durand, como o conjunto de imagens verbo-icônicas, engajadas no corpo, tecidas com afeto e sentidos analógicos, constitui de fato a esfera psíquica central, universal e invariável da mente humana (da Arte às religiões, passando pela sociopolítica e

demais ciências), muito antes da racionalidade, que é apenas um estreitamento histórico, conceitual e discursivo, mas com funções performativas mais limitadas e constrangedoras do que pode crer o “mito” proto-ocidental da “razão” (Wunenburger, 2022, p. 16).

Wunenburger (2022) realiza uma releitura do imaginário defendido por Durand, especialmente no que diz respeito à sua constituição na psique humana. Na citação acima, o autor amplia as funções do imaginário, aproximando-o do sujeito pensante e, assim, integrando-o ao seu cotidiano, não apenas como uma fuga da realidade, mas como um elemento enriquecedor e criativo, capaz de transformar a rotina desse sujeito.

Em determinado momento de sua pesquisa, Durand (2001) aborda o imaginário sob a perspectiva da física moderna, que o exclui dos processos intelectuais. A razão, a partir de certo período, passou a ser o único meio de validação de todos os processos criativos. Essa abordagem não contradiz as bases filosóficas de Aristóteles, mas busca corrigir alguns equívocos, conforme o excerto abaixo:

Muito mais tarde, Galileu e Descartes fundaram as bases da física moderna e o terceiro momento do iconoclasmo ocidental. Embora corrigissem muitos erros cometidos por Aristóteles, nenhum dos dois jamais contradisse sua meta filosófica nem a de seu seguidor, Tomás de Aquino, pois consideravam a razão como o único meio de legitimação e acesso à verdade. A partir do século 7, o imaginário passa a ser excluído dos processos intelectuais. O exclusivismo de um único método, o método, “para descobrir a verdade nas ciências” - este é o título completo do famoso *Discurso* (1637) de Descartes – invadiu todas as áreas de pesquisa do “verdadeiro,” saber. A imagem, produto de uma “casa de loucos”, é abandonada em favor da arte de persuasão dos pregadores, poetas e pintores. Ela nunca ascenderá à dignidade de uma arte demonstrativa (Durand, 2001, p. 12).

Analisando mais profundamente essa citação, observamos que a imagem – ou o imaginário – e a arte produzida no contexto ocidental, em suas bases até o século XVII, foram totalmente relegadas a uma categoria supérflua, sem valor artístico, sendo consideradas uma arte menor. Com o passar do tempo, as manifestações culturais dos povos e de seus continentes passaram a ser representadas por meio da arte, sempre com a imaginação extrapolando os limites da realidade. Assim, os processos migratórios, que se intensificaram, sobretudo, por meio das conquistas e colonizações, também se tornaram processos de miscigenação e sedimentação de novas culturas.

Wunenburger (2022) reflete sobre as influências da cultura europeia no continente sul-americano, citando o Brasil como um receptor aberto às diversas formas de estabelecer

comportamentos para uma formação adequada do indivíduo dentro dessa nova ordem, conforme o excerto abaixo:

Essa trajetória teórica, anticonformista, mas fonte de toda Tradição, só poderia entrar em afinidade com a cultura sul-americana e principalmente brasileira, já que enraízam seus conhecimentos nas camadas profundas (antes de Cristóvão Colombo e Gutenberg), camadas que escapam às lógicas abstratas ou às intuições pragmáticas dos racionalismos europeus ou americanos. Se a antropologia durandiana encontrou resistência na própria França, por ter desejado reabilitar a função simbólica contra o racionalismo abstrato, ela só poderia se beneficiar de uma recepção aberta no Brasil, onde a racionalidade aristotélica-cartesiana colonial se misturava aos imaginários migratórios pré-colombianos e africanos (Wunenburger, 2022, p. 16).

A reflexão acima abrange aspectos profundos da questão da colonização e da formação de uma cultura dentro de uma tradição, especialmente quando os elementos constitutivos são produtos da aglutinação de valores que, somados aos imaginários, geram diferentes manifestações culturais e até mesmo formas de vida muito diversas. Essas manifestações refletem as heranças dos colonizadores e suas afinidades com o modo de vida dos colonizados, como é o caso do continente sul-americano e do Brasil, em particular. Neste contexto, os costumes europeus e africanos se fundiram a tal ponto que surgiram ramificações religiosas desconhecidas por seus antecessores. As funções simbólicas defendidas por Gilbert Durand vão além de um racionalismo europeu hermético, permitindo uma identificação com lógicas diversas que possibilitam a compreensão do potencial simbólico que subjaz às heranças culturais pré-colombianas e africanas.

Uma das ideias defendidas por Wunenburger (2007) — que se alinha à função poética da obra de arte literária — é a de que tudo o que é real pode se tornar um produto do imaginário. Nesse sentido, o autor não reafirma uma separação absoluta entre essas instâncias; em vez disso, ressalta o caráter fluido das possibilidades do imaginário. Essa afirmação constitui um alento para a arte, que se utiliza das realidades circundantes para reduzi-las, ampliá-las e transformá-las, valendo-se da linguagem, que é um fator determinante de toda e qualquer narrativa.

O imaginário tem um conteúdo (semântica), estrutura (sintaxe), mas se vincula sobretudo com uma intenção, com um objetivo da consciência. Eis porque tudo pode tornar-se imaginário, mesmo o que é considerado real, visto que o imaginário é posto por uma consciência como um conteúdo ausente, não atualizado. Por conseguinte, é posto como imaginário o que se abre a possibilidades, por que é dotado de uma

dinâmica criadora interna (função poética), de uma fecundidade simbólica (profundidade de sentidos segundos) e de um poder de adesão do sujeito. O que impele, portanto, uma consciência a imaginar um mundo diferente? O que espera o sujeito de um imaginário? E que valor atribuir a partir disso a um imaginário? Trata-se de um valor empobrecedor, alienante ou libertador? (Wunenburger, 2007, p. 53).

Nesse sentido, a imaginação pode se expressar não apenas por meio das palavras escritas, mas também através das imagens e de toda espécie de sinais pelos quais ela possa se manifestar. As indagações feitas por Wunenburger nos instigam a refletir sobre a importância do exercício da imaginação e sobre o quanto essa habilidade humana é fundamental para a completude do ser. Diante disso, podemos afirmar que os valores atribuídos à imaginação não podem ser reduzidos a um ou outro dos aspectos formulados por ele, mas sim a todos eles, dependendo da dimensão e da intensidade com que forem utilizados.

Já nos encaminhando para a suspensão momentânea da reflexão sobre a literatura e o imaginário levantada neste subitem, consideramos pertinente finalizar com o pensamento de Wunenburger (2007) sobre a interação que se estabelece entre o imaginário e a literatura:

O imaginário das obras mostra-se assim como um espaço de realização de fixação e de expansão de subjetividade. Mas, por intermédio dessa representação, o artista visa a algumas imagens novas, que por sua vez farão parte da subjetividade de cada um. As obras de arte permitem a transmissão e o compartilhamento do vivido, do sentir, do ver, e assim tornam possível uma participação num mundo comum. O imaginário artístico, por exteriorizar a subjetividade, favorece uma relação intersubjetiva. Por outro lado, a experiência de recepção de imagens artísticas atinge cada um em vários níveis; sem dúvida, algumas obras se limitam a espetáculos, permitindo suspender o aspecto sério, abrir territórios de jogo (teatro, cinema, música); em outros casos, o vivido espetacular é dobrado por uma interiorização espiritual, as imagens nutrindo o pensamento. Desse ponto de vista, quando um espectador se apega a um quadro privilegiado, um leitor passa o tempo com as personagens de um romance, o divertimento superficial se aprofunda em processo simbólico no qual o sujeito pode conhecer-se melhor, ativar seus pensamentos, até mesmo mudar-se a si mesmo. Enfim, num outro nível ainda, a arte, por fornecer imagens aperfeiçoadas, levadas ao apuro, no plano formal, ou abrindo a porta aos possíveis e aos sonhos, dá acesso a uma felicidade inédita, um regozijo dos sentidos, uma plenitude de existência (Wunenburger, 2007, p. 58-59).

No excerto acima, Wunenburger (2007) sintetiza a função do imaginário na obra de arte em seu mais alto grau de expansão da subjetividade, levando-nos a repensar a intensidade com que cada manifestação artística atinge a sensibilidade do leitor ou do espectador. Tudo é

subjetivo; tudo está no campo do sentir e do viver, mas pode tornar-se plausível à medida que as imagens se aperfeiçoam, proporcionando acesso à concretização de sonhos e à realização dos projetos de vida dos sujeitos pensantes. Trata-se de uma reflexão compreensível, na qual o autor desenvolve todo o seu pensamento teórico sobre a importância e a função desempenhada pelo imaginário, tanto individual quanto coletivo, em seu âmbito de convivência, capaz de produzir a sensação de plenitude na existência, conforme enfatiza o pensador francês contemporâneo. Na citação a seguir, Wunenburger consegue dar um fechamento à discussão levantada em torno dessa questão de maneira ainda mais aprofundada, evitando clichês e trazendo para o cotidiano o produto do imaginário tecido pelo sujeito do pensamento em questão:

O imaginário não satisfaz tão somente as necessidades da sensibilidade e do pensamento, realizando-se igualmente as ações ao dar-lhes os fundamentos, motivos, fins, e ao dotar o agente de um dinamismo, de uma força, de um entusiasmo para realizar seu conteúdo. O que, com efeito, incita os homens a agir socialmente, a obedecer, a respeitar as autoridades, as normas e as leis, a orientar seus desejos? Sem um invólucro, uma sobrecarga, um horizonte do imaginário, a vida em sociedade sofreria grave risco de mostrar-se bastante arbitrária e frágil. Nem a autoridade, nem a justiça, nem o trabalho poderiam encontrar seu lugar na sociedade se não estivessem, num grau ou em outro, tecidos no imaginário (Wunenburger, 2007, p. 62).

Na citação acima, o imaginário ocupa um lugar de destaque, cuja função na vida do indivíduo é apresentada de tal forma que nos resta reconhecer e valorizar o ato de imaginar como o desenho de tudo aquilo que está no campo do desejo e que pode ser realizado. Nesse sentido, o pensar e o imaginar, assim como os elementos do agir e, conseqüentemente, do viver, são responsáveis pelas imagens formuladas pelo indivíduo, levando-o a diferentes esferas da sociedade na qual está inserido. O imaginário, imbuído de toda a subjetividade que o compõe, determina e enriquece as ações humanas de acordo com a capacidade que cada sujeito tem de criar mundos possíveis em universos múltiplos, conforme aponta o pensador francês. Finalmente, o imaginário é apresentado como um fator essencial para a sociedade, que é constituída por leis e autoridades que, dentro de seus papéis reguladores, nutrem-se dessa prerrogativa de imaginar um mundo melhor, mitigando, assim, fenômenos de diversas naturezas.

1.3 IMAGINÁRIO E O LÚDICO

Para Regina Zilberman (1985, p. 11), a valorização da infância, como um período e espaço reservado para a criança vivenciar o seu mundo, gerou, de fato, uma maior interação familiar, ao mesmo tempo em que foram desenvolvidos instrumentos capazes de controlar o desenvolvimento intelectual da criança e manipular suas emoções. Esse fato pode ser confirmado nos primeiros textos destinados ao leitor infantil, escritos por professoras e pedagogos, com um forte caráter educativo. Esse objetivo, ainda de acordo com Zilberman (1985), é o causador de grandes prejuízos à literatura infantil, que foi relegada à condição de colônia da pedagogia, dificultando as relações entre literatura e educação.

De um lado, o vínculo de ordem prática prejudica a recepção das obras: o jovem não quer ser ensinado por meio da arte literária; e a crítica desprestigia globalmente a produção destinada aos pequenos, antecipando a intenção pedagógica, sem avaliar os casos específicos. De outro, a sala de aula é um espaço privilegiado para o desenvolvimento do gosto pela leitura, assim como um importante setor para o intercâmbio da cultura literária, não podendo ser ignorada, muito menos desmentida sua utilidade. Revela-se imprescindível e vital um redimensionamento de tais relações, de modo a transformá-las eventualmente no ponto de partida para um novo e saudável diálogo entre o livro e seu destinatário mirim (Zilberman, 1985, p. 14).

Ao refletir sobre as considerações acima mencionadas, é possível observar a preocupação de Zilberman (1985) em explicar, com base em uma sólida pesquisa sobre o surgimento da literatura infantil, como esta vinha sendo utilizada como ferramenta didática até determinado período e, muito tempo depois, transformou-se em uma forma de entretenimento indispensável para a formação do indivíduo. No percurso traçado por Zilberman (1985), a escola sempre esteve no centro da interlocução entre a obra literária e o leitor, mediando, até certo ponto de forma saudável, a qualidade de agenciadora de conhecimento e promotora de crescimento. De diferentes maneiras, a escola tem participado, desde o seu surgimento, da condução da criança nesse processo de aceitação das normas pré-estabelecidas, que também são normas da classe dominante — aqueles que detêm o poder econômico e influenciam a criação e implementação de regras a serem seguidas pela sociedade vigente. Paralelamente a essas normas, surge a literatura infantil com um caráter professoral, cujo intuito era contribuir

para a formação da criança e do jovem, o que acabou, entretanto, gerando desagrado e desinteresse por parte do público-alvo.

Com uma visão de mundo baseada na perspectiva adulta, a literatura que se propunha infantil, do final do século XVIII e início do século XIX, não proporcionava ao leitor a evasão necessária para a transposição do real para o imaginário. Diante disso, “os fatores culturais de um texto de ficção – narrador, visão de mundo, linguagem – podem se converter no meio por intermédio do qual o adulto intervém na realidade imaginária, usando-a para incutir sua ideologia” (Zilberman, 1985, p. 20). Entretanto, longe da vigilância dos pais, professores e dos adultos de uma maneira geral, o jovem leitor era capaz de adentrar o universo lúdico que aquela leitura lhe proporcionava, mesmo quando as personagens retratavam a realidade.

Assim, a obra literária infantil, ao reproduzir o mundo adulto, necessita de técnicas narrativas que manipulem a linguagem de modo que o pequeno leitor, sem experiência de vida, possa compreender a mensagem que o texto pretende transmitir. A esse respeito, Zilberman (1985) faz o seguinte esclarecimento:

É esta situação bastante comum, se examinada a produção especialmente destinada aos garotos, que comprova a falta de inocência do gênero. Muitas vezes procurando incorporar a ingenuidade atribuída às crianças, na verdade o disfarce só intensifica seu compromisso com uma concepção equivocada e degradante da infância. A máscara cai quando, no fundo, se percebe a intenção moralizante; e o texto revela um manual de instruções, tomando o lugar da emissão adulta, mas não ocultando o sentido pedagógico (Zilberman, 1985, p. 20).

Desse modo, a pesquisadora brasileira reconhece que a escola e a literatura infantil são indissociáveis em sua função formativa, destacando que a criança não fica imune aos seus efeitos. A literatura, por meio de suas técnicas narrativas e recursos de ficção, promove a representação de fatos do cotidiano com os quais a criança se identifica e, assim, aprende a conhecer e a refletir sobre o mundo em que vive. A escola, por sua vez, cumpre com seu papel de adequar as “realidades vivas” nas variadas disciplinas que são apresentadas aos estudantes. De acordo com Zilberman (1985), embora literatura e escola exerçam e compartilhem o mesmo papel, elas não se identificam.

O paradoxo reside no fato de que a escola é o principal meio de implementação da literatura infantil como estímulo à criatividade e à capacidade lúdica da criança, mas, na verdade, o objetivo da escola é essencialmente pedagógico. Embora esse seja um ponto de aproximação entre os dois campos, eles possuem objetivos distintos. Assim, de acordo com os pressupostos zilbermanianos, quando a literatura infantil apresenta textos de valor artístico, a

função pedagógica tende a desaparecer, dando lugar a uma relação mais estreita entre o pequeno leitor e o texto — uma relação capaz de levá-lo às evasões próprias do universo lúdico infantojuvenil. Na citação abaixo, é possível observar as ideias complementares de Zilberman em relação ao que foi exposto anteriormente:

Assim sendo, os critérios que permitem o discernimento entre o bom e o mau texto para crianças não destoam daqueles que distinguem a qualidade de qualquer outra modalidade de criação literária. Seu aspecto inovador merece destaque, na medida em que é o ponto de partida para a revelação de uma visão original da realidade, atraindo seu beneficiário para o mundo com o qual convivia diariamente, mas que desconhecia [...] E a criança é um indivíduo que se ressentia desta abertura de horizontes, consequência lógica da situação claustural a que foi lançada (Zilberman, 1985, p. 23).

Com essa fala, a pesquisadora brasileira sintetiza uma situação muito complexa que envolve a relação entre o leitor e o texto literário em seu processo de recepção. Nas entrelinhas, percebe-se um alerta de que a criança, ao permanecer no espaço privilegiado da sala de aula, também se torna uma figura isolada, enclausurada, que não participa do cotidiano dos demais e, por esse motivo, pode ser manipulada por pais e professores, desejosos de transmitir suas ideologias e princípios. Essa advertência vem sendo feita desde as primeiras reflexões de Zilberman (1985). Entretanto, a literatura infantil sempre remeterá a uma experiência lúdica, na qual o mundo representado, embora seja o mesmo em que as crianças nascem e se desenvolvem, será sempre recriado e reinventado por diferentes vieses, entre os quais o fantástico e o insólito, propícios à suspensão da realidade.

Para a discussão proposta, é preciso adentrar em outra esfera da subjetividade que constitui o universo humano, onde imaginário e lúdico podem ser trabalhados de formas paralelas para, ao final, converterem-se em sustentáculos e elementos de chancela para as ideias apresentadas. Para tratar do imaginário, utilizamos os pressupostos teóricos de Jean-Jacques Wunenburger, cujo pensamento, elaborado por meio de suas pesquisas, traz o imaginário individual e coletivo para a “roda de conversa” da sociedade como um todo. O imaginário não é apenas um devaneio, próprio do sonhador, mas uma realidade sob a ótica wunenburgeana. Nesse sentido, imaginário e lúdico convergem para o mesmo lugar, ou seja, para a criação de mundos e realidades alternativas.

Diante disso, consideramos conveniente fazer essa abordagem por se tratar de elementos subjetivos presentes em *Festa no Covil* (2012), cuja narrativa é construída por um narrador-personagem que cria seu mundo particular, regido por seu imaginário fertilizado por filmes,

jogos e leituras. Trata-se de um menino inteligente e precoce, que será mostrado em suas diferentes fases de amadurecimento ao longo do trabalho. Para melhor compreender o vínculo entre esses dois aspectos cognitivos próprios do ser humano, reproduzimos as palavras de Michel Maffesoli (1944), sociólogo francês e discípulo de Gilbert Durand:

O imaginário, mesmo que seja difícil defini-lo, apresenta, claro, um elemento racional, ou razoável, mas também outros parâmetros, como o onírico, o lúdico, a fantasia, o imaginativo, o afetivo, o não-racional, o irracional, os sonhos, enfim, as construções mentais potencializadoras das chamadas práticas. De algum modo, o homem age porque sonha agir. Evidentemente que a prática condiciona as construções do espírito, mas estas também influenciam as práticas (Maffesoli, 2001, p. 80).

No trecho acima, nota-se que Maffesoli analisa o cotidiano e o presente com a lucidez de quem vive na atualidade, recuperando a tradição de Gaston Bachelard e Gilbert Durand no que tange ao papel do imaginário na construção do real. Suas premissas são bastante coerentes com as funções do imaginário que temos abordado, nas quais defendemos o imaginário como fator essencial para a sustentação da ideia central desta tese. Maffesoli, em entrevista concedida a Juremir Machado da Silva (2001), na revista *FAMECOS-RS*, discute questões delicadas que envolvem o imaginário, a cultura e a ideologia. Em outras palavras, Maffesoli (2001) apresenta uma noção de imaginário que atualiza e coloca essa questão em um patamar de realidade que faz parte do cotidiano individual e coletivo da sociedade. Para o sociólogo francês, “o imaginário é algo que ultrapassa o indivíduo, que impregna o coletivo ou, ao menos, parte do coletivo” (Maffesoli, 2001, p. 76), e, complementa Maffesoli:

O imaginário, caso se queira de fato uma definição, presente em “As estruturas antropológicas do imaginário” de Gilbert Durand, é a relação entre as intimações objetivas e a subjetividade. As intimações objetivas são os limites que as sociedades impõem a cada ser. Relação, portanto, entre as coerções sociais e a subjetividade. Nisso entra, ao mesmo tempo, algo sólido, a vida com suas diversas modulações e alguma coisa que ultrapassa essa solidez. Há sempre um vaivém entre as intimações objetivas e a subjetividade. Uma abre brechas na outra (Maffesoli, 2001, p. 80).

Podemos concluir, a partir do fragmento acima, que Maffesoli (2001) indica, de maneira direta, que objetividade e subjetividade nunca poderão estar dissociadas uma da outra.

Mais adiante, no entanto, ao ser indagado sobre a existência de tecnologias do imaginário, como cinema, televisão e literatura, o sociólogo responde, de forma assertiva, que

reconhece a valorização e a importância dessas tecnologias na vida humana. Nesse sentido, o imaginário é estimulado pela tecnologia, sobretudo em seu caráter de meio de comunicação. Segundo Maffesoli (2001), a internet “é uma tecnologia da interatividade que alimenta e é alimentada por imaginários”. Essa discussão abrange outras áreas do conhecimento, com suas técnicas e artefatos cada vez mais aprimorados. É evidente o papel que essa tecnologia desempenha no imaginário e no lúdico daqueles que utilizam esses aparatos na realização e concretização de suas ideias, cujos resultados alcançam índices cada vez mais elevados de inovação e ousadia no desenvolvimento da imaginação, que pode ser considerada um elemento lúdico intrínseco ao imaginário.

Para estabelecer laços e congruências entre o imaginário e o lúdico, utilizamos os pressupostos teóricos de Johan Huizinga (1872-1945), historiador e linguista holandês, que é uma importante referência para pensar a literatura a partir da ideia de ludicidade e é considerado, também, um dos fundadores da história cultural moderna. Em seu trabalho intitulado *Homo Ludens* (2019), Huizinga desenvolve uma teoria na qual o jogo é o principal fator de ludicidade, classificando-o como elemento primordial na formação do caráter e no desenvolvimento humano. Para tanto, ele traça um périplo que envolve o lúdico em todos os aspectos da vida social dos indivíduos, incluindo o jogo em suas diversas modalidades, aplicando-se à lei, à ciência, à poesia, à filosofia e às artes em geral.

Huizinga (2019) reúne e interpreta o instinto do jogo como um dos elementos fundamentais da cultura humana, definindo o ato de jogar e brincar como atividades centrais no convívio social. Entretanto, Huizinga (2019) admite que não é fácil definir o elemento lúdico na arte contemporânea, especificamente no processo de criação e produção da obra de arte, no qual se pode incluir o romance. Na citação abaixo, Huizinga faz uma reflexão esclarecedora sobre a arte e o papel que esta desempenha na cultura, passando pela condição do próprio artista. Vejamos:

Não foi difícil mostrar a presença extremamente ativa de um certo fator lúdico em todos os processos culturais, como criador de muitas das formas fundamentais da vida social. O espírito de competição lúdica, enquanto impulso social, é mais antigo do que a cultura e a própria vida está toda penetrada por ele. O culto teve origem no jogo sagrado, a poesia nasceu do jogo e dele se nutriu, a música e a dança eram puro jogo. O saber e a filosofia encontraram expressão em palavras e formas derivadas das competições religiosas. As regras da guerra e as convenções da vida aristocrática eram baseadas em modelos lúdicos. Daí se conclui necessariamente que, em suas fases primitivas, a cultura

é um jogo. Ela surge no jogo, para nunca mais perder esse caráter (Huizinga, 2019, p. 229).

Ao continuar sua reflexão, Huizinga (2019) nos mostra que, desde o século XVIII, o fato de a arte ser reconhecida como um fator cultural causou-lhe prejuízo no que diz respeito à ludicidade, sobretudo quando ocorre a conscientização de sua própria grandeza, levando-a a perder parte de sua inocência. Por outro lado, é possível afirmar que o artista, dotado de sensibilidades, precisa de um público ou de um círculo especializado capaz de recepcionar sua obra e compreender sua intenção. A arte contemporânea, ainda de acordo com os pressupostos huizinguanos, assim como a de outras épocas, necessita de certo esoterismo, ou seja, de uma comunidade lúdica “entrincheirada” por trás de seu próprio mistério.

Talvez o gozo estético fosse tão intenso como hoje, mas era interpretado em termos de exaltação religiosa ou como uma espécie de curiosidade, cujo fim último era o divertimento e a distração. O artista era considerado um artesão, ao passo que o cientista e o erudito tinham pelo menos o *status* de membros das classes abastadas. A grande mudança teve início em meados do século XVIII, como resultado dos novos impulsos estéticos, que assumiam tanto a forma clássica quanto a romântica, embora a corrente romântica fosse a mais forte. Ambas contribuíram para produzir uma exaltação sem precedentes da fruição estética, que mais fervorosa se torna devido ao fato de constituir um substituto da religião. Esta é uma das fases mais importantes da história da cultura (...). A apreciação e o conhecimento da arte era privilégio de uma minoria; foi só próximo aos fins do século XIX, graças em grande parte à reprodução fotográfica, que a apreciação da arte se tornou acessível à imensa massa das pessoas de educação média. A arte tornou-se propriedade pública e o amor à arte passou a ser de bom tom; a ideia de o artista como ser superior foi ganhando aceitação e o público em geral foi tomado por uma tremenda onda de esnobismo, ao mesmo tempo em que o impulso criador era deformado por uma busca desesperada de originalidade (Huizinga, 2019, p. 263-264).

Atualizando a discussão de Huizinga (2019) em relação à cultura de épocas anteriores, observamos que o jogo, como denominador comum para as mais diversas estratégias de convivência social, diferencia o *status* do artista ou artesão daquele do cientista e do erudito. Isso significa que, na época, a produção artística, sem embasamento científico, era vista apenas como um jogo para distração ou exaltação religiosa. Somente no século passado, a arte começou

a ser reconhecida como a manifestação do espírito imaginativo do artista e passou a ser valorizada por sua importância como representação de culturas.

Em sua reflexão sobre o lúdico na arte moderna, Huizinga (2019) enfatiza a especificidade humana de imaginar na criação da obra de arte, especialmente nas artes plásticas. De acordo com o autor, “especialmente quando o espírito e a mão se movem livremente”, a presença de elementos lúdicos sempre está presente. Ainda segundo o historiador e linguista holandês, toda vez que uma palavra-chave termina em “ismo”, há indícios de uma comunidade lúdica, reforçada pelo aparato publicitário, incluindo exposições e conferências, com a intenção de destacar o caráter lúdico da arte. Para o autor, tais artefatos podem resultar na falta de ludicidade na arte.

É mais difícil definir o elemento lúdico da arte contemporânea do que o do comércio. [...] É evidente a presença de um aspecto lúdico no processo de criação e “produção” da obra de arte [...]. Verificamos nas artes plásticas a existência de um certo sentido lúdico, inseparável de todas as formas de decoração. Vimos que a função lúdica se verifica especialmente quando o espírito e a mão se movem livremente (Huizinga, 2019, p. 262).

De acordo com o excerto acima, o aspecto lúdico está presente em toda a obra de arte em que prevalece a liberdade e a capacidade de criação do artista. O autor destaca que há “um certo sentido lúdico” (Huizinga, 2019, p. 262) que é indissociável da própria arte. A narrativa, ao mesmo tempo lúdica e realista, de *Festa no Covil* (2012) se insere nesse jogo, especialmente levando em conta que o narrador e protagonista é o menino Tochtli, cuja idade não é claramente revelada. Essa é uma realidade vivida por milhares de crianças que fazem parte do clã do narcotráfico, que vai desde os “chefões” todo-poderosos até as famílias dos traficantes, atravessadores e usuários de drogas, que também são integrantes dos bandos, como evidenciado na narrativa de Villalobos.

Nesse sentido, *Festa no Covil* (2012) reúne em seu bojo diferentes aspectos do imaginário, nos quais os jogos que constituem a ludicidade podem ser pensados a partir de Tochtli, o pequeno narrador da obra. Apesar de toda a violência implícita na narrativa, o elemento lúdico é perceptível desde as primeiras linhas, quando a voz infantil do narrador causa um impacto no leitor que, nesse momento, faz seu pacto ficcional com ele, dividindo suas angústias e anseios. O caráter espacial da narrativa de Villalobos também é lúdico, começando pelo “palácio” de Tochtli, que, na verdade, é uma fortaleza no meio do deserto, esconderijo de

armas e quartel-general do bando de seu pai, Yolcaut, um dos muitos chefes do narcotráfico mexicano.

Em seguida, observamos outro mergulho no imaginário, quando o pequeno se crê um samurai e faz uso de seus quimonos japoneses para estar sempre pronto para a batalha, ainda que lhe falte uma verdadeira espada de samurai. Há também sua coleção de chapéus, que o faz sentir-se como Sherlock Holmes, ouvindo por trás das portas na tentativa de saber mais sobre a vida e os negócios de seu pai, porque intuitivamente ele sabe que existe muito mistério por trás de cada pessoa que esporadicamente visita seu palácio. Todas essas ações são fruto da imaginação infantil que, em Tochtli, é exacerbada talvez pelo fato de ele ter contato apenas com adultos e testemunhar conversas enigmáticas, que o fazem idealizar seu próprio mundo, povoado de acontecimentos insólitos. Isso não seria possível sem a realidade sangrenta que subjaz ao fantasioso mundo de riquezas ao qual ele se acostumou a viver, até porque não conhece outro.

Por um lado, a narrativa de Villalobos (2012) pode retratar o universo imaginativo da nova geração mexicana, equipada com os mecanismos de comunicação que regem o mundo atual, em que o filho de um chefe de bando, vivendo isolado no meio do deserto, pode usufruir do mesmo conforto que um filho de empresário bem-sucedido de uma grande metrópole, desde que possua o dinheiro necessário para isso. O autor também promove uma reflexão sobre seu país de origem, o México, englobando diferentes aspectos da sociedade mexicana, principalmente no que se refere à questão do narcotráfico, cujo imaginário se amplia ao se autorreferenciar nos fatos que permeiam esse submundo e suas consequências para a sociedade de modo geral. Dessa forma, é possível afirmar que o imaginário de uma nação pode se refletir tanto nas artes quanto nos diferentes segmentos sociais em que o povo se insere.

Camila Freitas (2024), em seu artigo intitulado “A imaginação como elemento lúdico do imaginário”, traz reflexões sobre o lúdico e o imaginário, acrescentando a imaginação como uma habilidade essencialmente humana, que possibilita ao ser humano a faculdade de criar. Nesse sentido, ao situar seu trabalho na área da Comunicação, Freitas apregoa o seguinte:

Situando nossa argumentação na área da Comunicação, reconhecemos como próprias da imaginação as qualidades imagética, simbólica, expressiva, afetiva e fantástica, além de entendermos a função imaginativa como uma maneira de recriar o cotidiano por nós vivenciado, comunicar o que desconhecemos materialmente e dar sentido tanto ao meio em que habitamos quanto às experiências individuais e coletivas (Freitas, 2024, p. 1).

Mais adiante, Freitas (2024) faz uma complementação, tendo como base os pressupostos de autores como Bachelard (1942, 2008), Durand (2012) e Wunenburger (2013). De acordo com a pesquisadora, a partir do momento em que uma imagem se torna simbólica, ela também passa a ter um sentido literal e torna-se indissociável na imaginação, propiciando o surgimento desse tipo de relação. Nas narrativas fantásticas, segundo Todorov (apud Freitas, 2024), a presença simbólica tem a capacidade de ampliar o sentido dos acontecimentos e realidades representadas nas obras de arte literárias. Em *Festa no Covil* (2012), o simbólico e o fantástico tecem relações que se manifestam na capacidade imaginativa do narrador infantil, na qual a presença dos jogos criados e praticados por Tochtli são os elementos lúdicos que sustentam sua infância e seu imaginário. As representações e os fenômenos sociais abordados na narrativa são expressos na fala do narrador, utilizando-se de reflexão e vocabulário próprios de um menino, nos quais é possível observar o lúdico e o imaginário entrelaçando suas redes de estratégias na narrativa.

São muitos os episódios que podem ser destacados e que se adequam à questão do lúdico em *Festa no Covil* (2012), dentre os quais se destaca o jogo estabelecido entre o menino e seu pai para justificar o assassinato de pessoas consideradas inimigas do seu bando, presente nas primeiras páginas do livro: “uma das coisas que aprendi com o Yolcaut é que às vezes as pessoas não viram cadáveres com uma bala. Às vezes precisam de três balas ou até de catorze” (Villalobos, 2012, p. 14). Percebemos aqui a naturalidade com que a morte é incorporada ao cotidiano de Tochtli, configurando um jogo cruel em que a violência chega às raias do sadismo. É possível que esta seja mais uma estratégia para a sua formação como “macho”, de acordo com os códigos elaborados por seu pai, que busca torná-lo seu sucessor nos negócios.

Outro episódio digno de nota, que pode constituir a centralidade da narrativa, é a viagem empreendida por Tochtli e os comparsas de seu pai para a Libéria, com a finalidade de capturar o hipopótamo anão, objeto de seu desejo. Nessa viagem, as estratégias criadas para despistar o verdadeiro motivo da expedição são permeadas por jogos de toda natureza. A começar pela troca de nomes e pela utilização de documentação falsa, tudo explicado de forma lúdica para a criança, que embarca no jogo da falsidade ideológica e na fuga de parte do bando de seu pai, que, naquele momento, estava sob a mira da polícia mexicana devido ao assassinato da diretora do zoológico (Villalobos, 2012, p. 43). Aqui, o menino está totalmente imbuído de seu desejo de capturar o hipopótamo, e tudo o que lhe é apresentado como estratégia de caça é natural e recebido com alegria. O autor tece esse episódio de forma que o leitor também embarque nessa viagem e torça para que tudo dê certo. O final inesperado é, também, motivo de tristeza tanto

para o narrador quanto para o leitor, que, a essa altura da narrativa, já firmou seu pacto ficcional com Tochtli.

Os jogos de vídeo game, uma das diversões de Tochtli, que frequentemente troca o antigo por outro de última geração, constituem um jogo real que pode ser compartilhado por seu pai ou por seu preceptor nos raros momentos em que ele conta com a companhia de alguém em seu cotidiano solitário. Brincar de detetive é um de seus passatempos prediletos, demonstrando o grau de imaginação do menino, que se propõe a descobrir os mistérios que cercam seu palácio, a começar pelas pessoas que frequentam sua casa e as conversas que escuta por trás das portas. Esses enigmas são as ferramentas que ele utiliza para construir seu imaginário de Sherlock Holmes. O lúdico se revela na utilização do chapéu de detetive; para Tochtli, colocá-lo o capacitava a desvendar os mistérios que o cercam. Nesse momento, o jogo de faz de conta se estabelece, permitindo que a narrativa ganhe contornos de leveza ao representar os fenômenos violentos próprios da temporalidade de *Festa no Covil* (2012).

Villalobos, como autor contemporâneo, constrói sua narrativa inicialmente utilizando pesquisas e noticiários de seu país, o México, mesmo residindo na Espanha. Ele adentra o universo da imaginação ao buscar adequar sua obra aos fenômenos sociais que permeiam o espaço e o tempo do mundo atual. Revisitando o prefácio do romancista inglês Adam Thirlwell (2011), observamos um ponto importante: apesar de o enredo se desenvolver no âmbito do narcotráfico mexicano, não se trata de um romance inserido na rubrica da narcoliteratura, conforme o autor enfatiza em entrevista ao blog da TAG em dezembro de 2018. Nessa ocasião, Villalobos discute seu processo criativo, que se baseia em uma visão atualizada do tema sob a ótica do narrador personagem que conduz a narrativa. No caso de Tochtli, o foco está em seu cotidiano como filho de um chefe do narcotráfico, sua visão de mundo e seu modo de vida em um universo que se distancia da realidade de outras crianças de sua idade. Assim, a narrativa de *Festa no Covil* (2012) não está restrita ao mundo do narcotráfico nem aborda as consequências sociais que esse crime provoca nas sociedades envolvidas.

Por se tratar de uma obra de arte literária, o aspecto lúdico da narrativa é o elemento que leva o leitor a evadir-se da realidade representada pelo autor, permitindo que o pacto ficcional se estabeleça. Mais uma vez, referindo-nos ao posfácio de Thirlwell (2011), ressaltamos suas palavras ao afirmar que a narrativa de Villalobos “é um experimento em miniatura em alta rotação com um ponto de vista”. Após a recepção positiva de sua trilogia mexicana, o autor tem concedido entrevistas em diversos canais de comunicação, nas quais expressa seu ponto de vista

como latino-americano, levando-nos a refletir sobre nossa condição de habitantes de um continente “novo” e repleto de situações a serem exploradas, conforme a citação abaixo:

A literatura mexicana, como quase todas as literaturas, é séria, solene. Eu diria que a literatura tem uma tendência pra solenidade porque a crítica e a academia consideram-na como uma coisa transcendente, sagrada, algo a se levar muito a sério. Portanto, parece que só a literatura solene, “profunda”, pode ser qualificada como grande literatura (Villalobos, 2018, n.p).⁵

Villalobos não se intimida e assume seu papel como autor contemporâneo, nascido na década de 70 do século XX no continente latino-americano. Essa condição fundamental o leva a representar as particularidades de seu país, o México, submetendo sua escrita a um “risco formal” na tentativa de superar o que já foi dito, mesmo que o tema, como o narcotráfico, seja recorrente. Segundo o autor, a literatura latino-americana é séria e solene, como quase toda literatura (Villalobos, 2018); entretanto, essas características não impedem que essa mesma literatura possa ser constituída sobre outras bases. Por esse motivo, o autor de *Festa no Covil* (2012) elabora sua narrativa à maneira quixotesca, utilizando humor e sarcasmo como elementos estratégicos que conferem profundidade ao abordar e representar fenômenos crônicos de uma sociedade. Por meio dessa reflexão, Villalobos nos oferece uma amostra do percurso que trilhará em sua produção literária. Sua percepção do veio narrativo que poderá desenvolver revela um desejo de inovar ou representar de outras formas aquilo que já foi dito em outras correntes estéticas e em outros continentes. Nesse sentido, ele se posiciona, adotando uma forma de narrar que ele denomina “minha literatura”, conforme suas palavras a seguir:

A minha literatura vai por outro caminho. Eu tento fazer uma literatura irreverente, não só humorística. Eu reivindico outro tipo de literatura, que tem uma grande tradição na literatura universal, a mesma linha de Dom Quixote, uma tragicomédia, que é outra maneira de entender a literatura. É essa a ideia que a ironia, o sarcasmo, até mesmo a piada também podem ser uma maneira de refletir sobre os problemas e as condições mais importantes do ser humano. Tudo isso pode ser refletido através do humor, não só através da reflexão filosófica, sociológica, poética, entendida de um ponto de vista sério (Villalobos, 2018, n.p).⁶

Com essa fala, o autor nos oferece sua visão e a motivação para seu processo criativo, que resulta em narrativas adequadas ao momento atual e às transformações que o mundo está enfrentando. Nesse sentido, a escrita villalobosiana não hesita em correr riscos, algo muito

⁵ Entrevista “Juan-Pablo Villalobos e “O coração é um caçador solitário” concedida ao blog da TAG.

⁶ *Idem*.

importante para autores latino-americanos como ele, pois, segundo Villalobos, ainda há muito a ser explorado, sem cair na armadilha da repetição de modelos realistas ou costumbristas. Além disso, são essas inovações narrativas que têm despertado o interesse de renomadas editoras internacionais que estão estabelecendo sucursais no México, vislumbrando um novo filão no campo editorial.

Estabelecendo uma interlocução entre o imaginário e o lúdico, podemos considerar o papel que o humor desempenha no enriquecimento e na suavização dos fenômenos narrados, com o objetivo de promover a reflexão sobre os temas abordados na escrita criativa da literatura. A evasão para o campo do imaginário pode ser uma excelente maneira de refletir sobre as condições humanas, que, segundo o autor, não precisam ser discutidas apenas pelo viés filosófico e sociológico, mas que podem ser abordadas por outras perspectivas.

Nesse sentido, o humor, como estratégia lúdica, assume um papel importante na narrativa de Villalobos, o que pode ser atribuído à sua visão de mundo e à sua maneira de fazer uma literatura que ele chama de “irreverente” — nada mais do que a forma que escolheu para criar sua obra literária. A tragicomédia é outro recurso que o autor utiliza para mostrar a violência presente em sua narrativa, proporcionando uma chave de leitura mais amena e capaz de provocar reflexões sobre qualquer questão abordada. *Festa no Covil* (2012) pode ser considerada uma narrativa inovadora desde sua primeira linha, em que a personagem infantil é o protótipo de um narrador improvável, que relata seu cotidiano como menino rico e herdeiro de um império, sem perceber a violência e a solidão que permeiam sua existência. Podemos afirmar que Villalobos realiza seu intento de escrever de forma a evitar clichês e formalidades de um cânone convencional e, com audácia, lança-se em um terreno do lúdico e do imaginário pouco explorado até então, atualizando e discutindo os fenômenos presentes na sociedade contemporânea.

2. CAPÍTULO 2 - O UNIVERSO INFANTIL DE *FESTA NO COVIL*

Neste segundo capítulo, o imaginário infantil é o fio condutor da análise de *Festa no Covil* (2012), pois trata-se de um relato proveniente da voz infantil do narrador, no qual esse imaginário se faz presente ao longo de toda a narrativa. Nesse sentido, o insólito é manifestado no cotidiano de Tochtli, a fim de que seja contextualizado e compreendido como o gênero utilizado nesta obra. Vale ressaltar que a análise da obra neste capítulo inicia-se de fato com o intuito de apontar a complexidade inscrita nas entrelinhas do texto, em que fenômenos culturais e sociais mexicanos são mitigados pela linguagem e pela imaginação do narrador infantil.

Neste capítulo, o universo infantil do protagonista é focado, trazendo a linguagem como um dos elementos que marcam a infância de Tochtli. Os adjetivos escolhidos e aprendidos no dicionário caracterizam-se como um diferencial no vocabulário dessa criança, que parece precoce para a idade que tem. Por fim, os elementos infantis em *Festa no Covil* (2012) foram trabalhados de modo a evidenciar tudo o que compõe o universo de Tochtli, como os jogos e as brincadeiras de seu cotidiano, e, sobretudo, o imaginário infantil que o faz evadir-se para outros mundos e realidades. Para a sustentação teórica do imaginário, foram utilizados os pressupostos de Jean-Jacques Wunenburger e Gilbert Durand.

2.1 ACERCA DAS NARRATIVAS E DAS REPRESENTAÇÕES

As narrativas que abordam fenômenos sociais de um determinado país e continente levam à difusão desses fatos, sob a tutela da ficção, para pessoas e lugares inimagináveis. Para sistematizar essa ideia, achamos pertinente reproduzir a citação de Luiz Gonzaga Motta (2013), pesquisador e crítico da Universidade de Brasília, pois se alinha à maneira pela qual esta tese foi estruturada dentro da análise proposta. Vejamos:

Compreender um pouco mais o ser humano na sua complexidade, entender o mundo humano, demarcar nossas identidades, o que somos, como nos construímos é o trabalho simbólico das narrativas. Compreender, enfim, a experiência constitutiva do sujeito. A experiência é a atividade experimental da mente em busca do sentido ontológico, da essência das coisas e de si mesmo [...]. Aprender o significado de uma coisa ou fenômeno é contemplá-lo nas suas relações com outras coisas e pessoas, observar como opera e funciona, que consequências produz, etc. Nosso processo de conhecimento se

direciona sempre para dominar algo ainda não compreendido, juntar partes, organizar, encadear, estabelecer causas e efeitos, antecedentes e consequentes, tornar o não familiar algo familiar, compreendido (Motta, 2013, p. 30).

Neste excerto, Motta (2013) aprofunda sua reflexão e mapeia o percurso que uma análise pode seguir, considerando todas as imbricações do mundo, das identidades e dos fenômenos. Tudo isso sob a perspectiva do simbólico, daquilo que pode ser representado, envolvendo o sujeito dessas ações em sua constituição e levando em conta o caráter subjetivo dessas narrativas. Conforme Motta (2013), o desconhecido e o incomum passam a ser conhecidos por meio do encadeamento, das inter-relações e, sobretudo, da organização dos fatos, temas e fenômenos que se deseja abordar. Vale ressaltar que, em seu trabalho analítico sobre as narrativas, Motta (2013) propõe uma espécie de método para que o trabalho do pesquisador seja produtivo e alcance os resultados almejados.

Motta (2013), em seu trabalho referendado, faz importantes considerações sobre as representações literárias e a relevância do estudo das narrativas, que permeiam nossas vidas. Para o autor, a análise das narrativas obedece às seguintes razões:

1) compreender quem somos, como construímos nossas auto narrações; 2) entender como representamos o mundo; 3) compreender por que às vezes tentamos representar fielmente o mundo e em outras, imaginativamente; 4) entender como representamos o tempo, tornando-o um tempo humano; 5) verificar como as narrativas estabelecem consensos a partir de dissensos e 6) estudá-las para melhor contá-las (Motta, 2013, p. 27).

Por meio dessas seis razões, Motta nos apresenta a materialidade das narrativas e seus mecanismos de compreensão dos fatos narrados e representados. A partir dessas reflexões, é possível entender os meandros das narrativas que se coadunam com as subjetividades dos autores. Ao elegerem seus narradores e personagens, esses escritores buscam recriar mundos imaginários para confrontar realidades.

2.1 O INSÓLITO EM FESTA DO COVIL

Para iniciar este subtítulo, que é fundamental para delimitar a análise de *Festa no Covil* (2012), a discussão teórica em torno das modalidades de produção literária se torna um caminho

a ser percorrido. Nesse sentido, o insólito aparece como uma categoria literária, conforme a citação de Mazzutti e Mitidieri (2015):

Ao desenvolver a discussão teórica sobre as modalidades de produção literária em que o evento insólito irrompe a malha discursiva, faz-se necessário retomar algumas definições do Insólito, ora designando um macrogênero (Cf. Reis, 2001, p. 253), ora uma categoria ficcional. Conforme nosso estudo, consideramos que forma uma classe, um grupo, uma série, capaz de configurar diversas modalidades; ou seja, o Insólito fixa-se como uma categoria cujos traços presentes no texto evidenciam o extraordinário, sobrenatural ou extranatural que, de uma forma ou de outra, causam estranhamento, medo, ou, pelo menos, inquietação no leitor (Mazzutti e Mitidieri, 2015, p. 22).

A citação em questão dimensiona o papel do insólito nas narrativas, posicionando-o como desestabilizador do texto literário. Isso ocorre porque o insólito pode indicar desvios e trilhas desconhecidas para o leitor, manifestando-se por meio de estranhamentos e inquietações. Em *Festa no Covil* (2012), esses desvios são perceptíveis e se reproduzem à medida que a leitura avança e o narrador se estabelece como protagonista de sua própria história. Para centralizar os temas a serem desenvolvidos nos subcapítulos seguintes, apresentaremos alguns conceitos que situam e orientam a análise, sustentando as reflexões propostas.

Em seu artigo *O insólito é o estranho*, Nadiá Paulo Ferreira (2009) define o insólito da seguinte maneira:

Em nossa língua, o significante insólito (do latim *insolitu*) compartilha alguns sentidos com o significante estranho (do latim *extraneu*): fora do comum, desusado, novo, anormal, extraordinário, extravagante, excêntrico, etc. O estranho como duplo (do latim *duplu*) do insólito é a sua réplica. Assim, ambos significam o que está fora do âmbito familiar. O estrangeiro, o forasteiro e o peregrino são representações do Outro e, como tais, só podem se apresentar sob a forma de mistério, enigma, desconhecível. A questão é que nem tudo que se apresenta como estranho é desconhecido (Ferreira, 2009, p. 107-108).

Nesse sentido, o estranho tende a ser um fator que traduz o insólito em sua forma mais compreensível, abrangendo diferentes aspectos dentro de uma narrativa. Embora os fatos possam parecer extraordinários, eles não são necessariamente desconhecidos; em vez disso, inserem-se na categoria do que não é familiar. A alteridade é trazida à reflexão como a representação de tudo o que pode parecer estranho em um contexto que se apresenta como reconhecido e familiar. É possível observar que os pesquisadores citados compartilham traços

de convergência em suas proposições, destacando o insólito. Outra importante reflexão sobre esse conceito é oferecida pela professora e pesquisadora da UNESP, Lenira Marques Covizzi, conforme se segue::

O insólito contém uma carga de indefinição própria de seu significado. Entra-se em contato com objetos, pessoas, situações até então desconhecidos. Daí a perplexidade e excitação que provoca. E se, como dissemos acima, é tratado como habitual, nos seus limites de clareza, logicidade, naturalidade e determinação, numa abordagem inversa ao normalmente esperado, sua carga de estranheza se multiplica (Covizzi *apud* Mazzutti; Mitidieri, 2015, p. 26).

De acordo com Covizzi (*apud* Mazzutti, Mitidieri, 2015, p. 26), o insólito é indefinido e se conecta a pessoas, objetos e diversas situações, provocando perplexidade em razão do efeito que a perspectiva insólita nas narrativas é capaz de gerar. Além disso, o estranhamento se intensifica sempre que é tratado com naturalidade, fora do contexto em que normalmente é inserido. Para complementar sua proposição, Covizzi (1978) afirma:

Podemos ainda caracterizá-lo genericamente como sendo um fenômeno de inadequação essencial entre partes de um mesmo objeto, entre origem e fim, constituição e fim, utilidade e fim, ou sua especial significação e o contexto em que se insere: deslocamentos, não correspondência entre significado intrínseco e operacionalidade, teoria e prática. Enfim, uma disfunção (Covizzi *apud* Mazzutti; Mitidieri, 2015, p. 26).

Desse modo, Covizzi (*apud* Mazzutti, Mitidieri, 2015, p. 26) esclarece o insólito, posicionando-o no patamar de inadequação que considera próprio e essencial para que se estabeleça o estranhamento já mencionado. No universo do que não é usual, as disfunções tornam-se frequentes e necessárias para que as deslocamentos sejam compreendidas como um parâmetro do que não possui correspondências.

O professor Flávio Garcia (2012), que desenvolve um trabalho reconhecido no âmbito do insólito ficcional, faz uma observação importante sobre os usos desse subgênero nas narrativas. Nas palavras desse autor:

:

Em diferentes estudos acerca de obras literárias em que se verifica a manifestação do que, aqui, se convencionará chamar de insólito ficcional, o termo insólito aparece, por vezes, significando uma categoria ficcional comum a variados gêneros literários, sendo, desse

modo, um aspecto intrínseco às estratégias de construção narrativa presentes na produção ficcional do Maravilhoso - clássico ou medieval (Le Goff, 1989) - , do fantástico - genealógico - (Todorov, 1992; Furtado, 1980)...[...] e, ainda, de toda uma infinidade de gêneros ou subgêneros híbridos em que a irrupção do inesperado, imprevisível, incomum seja marca distintiva, como sói acontecer com grande parcela da literatura gótica – em sentido lato – , terrorífica, horrorífica, policial, de mistério, de ficção científica, das quais David Roas reúne alguns exemplos e os rotula sob a designação de “pseudo fantástico e suas variantes” (Roas, 2011, p. 62-66) (Garcia, 2012, p. 14-15).

Para o pesquisador, o insólito é uma categoria comum a diversos gêneros literários, como o Fantástico, o Real Maravilhoso, o Realismo Mágico e o Animismo, entre outros. Assim, conforme as proposições de autores e críticos de narrativas insólitas, como Jacques le Goff e Filipe Furtado, o insólito é uma irrupção, o inesperado. Ademais, segundo Garcia (2012), o insólito pode situar-se no campo do macrogênero, abrangendo uma série de subgêneros e tornando-se um ponto de discórdia entre teóricos que reivindicam seu uso dentro das diferentes definições que propõem.

Outras tantas vezes, nesse cenário da teoria e da crítica, o termo insólito tem sido empregado para nomear uma espécie de macro gênero (Reis, 2011, p. 253), um tipo de arquitetura sistêmica, em oposição ao sistema real-naturalista - sistema que envolve os imbricados mecanismos que norteiam os “protocolos da ficção” tanto no plano da produção, quanto no da recepção - , sistema sob o qual estariam ordenadas, como possíveis subgêneros (Reis, 2001, p. 263-265), aquelas ocorrências da ficção acima listadas representando gêneros independentes (Garcia, 2012, p.15).

Ancorando-se em Carlos Reis, o professor Flávio Garcia (2012) apresenta seu pensamento crítico para situar melhor o insólito no contexto macro do gênero narrativo. Para o pesquisador, trata-se de uma arquitetura sistêmica, na qual essa irrupção se dá em oposição ao sistema realista. Nesse sentido, é natural que todos os mecanismos da ficção estejam imbricados, e seus efeitos se verificam tanto no ato da criação quanto na recepção. A narrativa realista descreve coisas que existem e são conhecidas por todos. Assim, a referência do criador sempre será a um determinado segmento social, com personagens reconhecíveis e acontecimentos vívidos.

Em sua obra *O Realismo Maravilhoso* (2008), Irlemar Chiampi desenvolve um trabalho referencial sobre a irrupção do realismo maravilhoso americano, caracterizando-o como uma manifestação literária que legitima as produções literárias latino-americanas. Na apresentação

da obra de Chiampi, o professor da Yale University, Emir Rodríguez Monegal (2008), corrobora a intenção da pesquisadora brasileira de evidenciar o realismo maravilhoso como um gênero específico latino-americano.

Com rigor e erudição, a Professora Irlemar examina em detalhes as diferentes questões propostas para explicar a nova narrativa. Do “realismo mágico” - proposto inicialmente por Uslar Pietri em seu famoso texto de 1948 e elaborado, ou desfigurado, posteriormente pelos Professores Angel Flores (1954) e Luís Leal (1967) - passando pelo “real maravilhoso americano” que Carpentier inventa em 1948/49, até as iluminações borgianas sobre a literatura fantástica dos anos quarenta (Monegal, 2008, p. 13).

Mais adiante, Monegal (2008) comenta sobre a importância da pesquisa e análise de Chiampi como uma “nova proposta que permite distinguir com precisão, e em todos os níveis do discurso narrativo, entre o realismo mágico, o maravilhoso, o fantástico e o realismo maravilhoso” (Chiampi, 2008, p. 13). Desse modo, o autor traça as linhas que delimitam as diferenças e caracterizam cada um desses gêneros narrativos no contexto latino-americano. Para uma melhor compreensão do que foi convencionado como insólito na narrativa de Villalobos em *Festa no Covil* (2012), optamos por destacar os pontos esclarecedores trazidos por Chiampi (2008), que contribuem para a diferenciação entre as estratégias narrativas utilizadas pelos autores do continente latino-americano e as dos autores europeus.

Chiampi (2008) traça um percurso que nos permite diferenciar as nomenclaturas atribuídas às narrativas que abordam temas insólitos, extraordinários e sobrenaturais, presentes no imaginário coletivo americano, respeitando as características de cada país e as subdivisões do continente ao qual pertencem. O autor inicia sua pesquisa ilustrando-a com um trecho do livro de Alejo Carpentier, conforme a citação abaixo:

Este episódio, extraído do romance *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier, constitui um exemplo privilegiado do “real maravilhoso americano”; a união de elementos díspares, procedentes de culturas heterogêneas, configura uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental. Essa expressão, associada amiúde ao realismo mágico pela crítica hispano-americana, foi cunhada pelo escritor cubano para designar, não as fantasias e invenções do narrador, mas o conjunto de objetos e eventos reais que singularizam a América no contexto ocidental (Chiampi, 2008, p. 31-32).

Desse modo, pode-se afirmar que o Real Maravilhoso é a resposta latino-americana à literatura fantástica europeia. Nessa modalidade de realismo, elementos da visão realista são combinados com aspectos extraordinários que, inseridos no cotidiano, promovem narrativas como *Festa no Covil* (2012), de Juan-Pablo Villalobos. Autores latino-americanos e hispano-americanos contemporâneos ficcionalizam essas realidades de diversas maneiras, apropriando-se do insólito e do fantástico como estratégias narrativas para representar as realidades desafiadoras que crianças como Tochtli enfrentam. Mazzutti e Mitidieri (2015, p. 23) também destacam a relação entre o Insólito e a produção literária sul-americana, incluindo o Real Maravilhoso, também mencionando o autor mexicano Alejo Carpentier, com seu romance *El reino de este mundo* (1949).

Para Daniela Versiani (2008, p. 8), o insólito na literatura pode ser entendido e aplicado a textos que contenham ou suposições de estranhezas que possam ser contrapostas a uma realidade considerada normal. O fantástico se distingue do insólito por uma linha tênue e variável. É sempre o poder do imaginário que ultrapassa as fronteiras dos dois gêneros, apesar da ambiguidade que, juntamente com a capacidade de articulação e utilização da linguagem, permite a criação verbal e literária capaz de representar situações que vão além da regularidade cotidiana. Diante disso, Versiani (2008) faz a seguinte indagação:

Como encontrar a norma que se entende por realidade, norma esta à qual os desvios se contrapõem para formar então, o que, num segundo momento, poderíamos chamar de insólito, extraordinário, incomum, se nosso ponto de partida forem histórias produzidas e lidas em e por públicos leitores de sociedades diferentes com diferentes construções de realidades e visões de mundo? (Versiani, 2008, p. 7).

Com essa indagação, Versiani (2008) parece sugerir que aquilo que pode ser considerado insólito e extraordinário para uma determinada sociedade, segundo seus parâmetros de normalidade, também pode ser visto como normal e corriqueiro para outro grupo social, cujos valores sejam compatíveis com tais eventos. Dessa forma, a violência implícita em *Festa no Covil* (2012) é tão insólita quanto comum, dependendo do ponto de vista do leitor de cada segmento social. A estratégia narrativa utilizada por Villalobos pode ser interpretada sob a perspectiva do insólito, servindo como uma excelente chave de leitura e reflexão sobre a complexidade das relações entre o simbólico e as representações.

No já citado artigo “Expressões conceituais do insólito no espaço literário sul-americano”, Mazzutti e Mitidieri (2015) definem o insólito como uma categoria do extraordinário, conforme segue:

Ao desenvolver a discussão teórica sobre as modalidades de produção literária em que o evento insólito irrompe a malha discursiva, faz-se necessário retomar algumas definições do Insólito, ora designando um macrogênero (Cf. Reis, 2001, p. 253) ora uma categoria ficcional. Conforme nosso estudo, consideramos que forma uma classe, um grupo, uma série, capaz de configurar diversas modalidades; ou seja, o Insólito fixa-se como uma categoria cujos traços presentes no texto evidenciam o extraordinário, sobrenatural ou extranatural que, de uma forma ou de outra, causam estranhamento, medo, ou, pelo menos, inquietação no leitor (Mazzutti e Mitidieri, 2015, p. 22).

Mazzutti e Mitidieri realizam acima uma síntese em que elencam as principais características do insólito como um macrogênero, de acordo com os estudos de Carlos Reis (Reis apud Mazzutti e Mitidieri, 2015, p. 22). Essa categoria abrange o extraordinário ou sobrenatural presente nas narrativas, causando estranhamento no leitor. No percurso feito até aqui sobre essa categoria, procuramos demonstrar que o insólito pode ser uma chave de leitura muito produtiva, devido às possibilidades que oferece para adentrar o imaginário do leitor. Nesse contexto, o Real Maravilhoso se coloca como o gênero ou subgênero por excelência para traduzir as narrativas do continente latino-americano, especialmente no que diz respeito à sua gênese cultural.

Em *Festa no Covil* (2012), o insólito é perceptível desde as primeiras linhas, quando o narrador se apresenta como um menino precoce e genial, na opinião das quatorze pessoas que conhece ao longo de sua vida. O fato de conhecer e saber utilizar palavras difíceis o diferencia dos adultos que vivem ao seu redor, ao mesmo tempo em que causa estranhamento no leitor, na primeira consideração que faz sobre si:

Algumas pessoas dizem que eu sou precoce. Dizem isso principalmente porque pensam que sou pequeno pra saber palavras difíceis. Algumas das palavras difíceis que eu sei são: sórdido, nefasto, pulcro, patético e fulminante (Villalobos, 2012, p. 9).

Neste início da narrativa villalobosiana, o leitor já se depara com uma estranheza que firma um pacto ficcional com o narrador, levando-o ao final de seu relato em poucas horas. O inusitado da situação é que esse menino, chamado Tochtli, narra seu cotidiano de maneira simples e inocente, apesar dos indícios de violência e da naturalidade com que esse fenômeno se faz presente em seu dia a dia. Vale ressaltar que, de certa forma, os eventos estranhos são absorvidos por essa criança como parte da maneira de ser de seu pai, por quem nutre grande respeito e admiração, reconhecendo tudo o que ele representa para si.

Yolcaut é um homem bonito e forte, com os dedos das mãos adornados por anéis de ouro e diamantes. Além disso, possui autoridade suficiente para dar socos na mesa sempre que algo ou alguém o desagrada, incluindo as autoridades que o visitam e que sempre saem com suas malas abarrotadas de notas de dólares. Determinadas passagens da narrativa evidenciam o tipo de negócio que Yolcaut realiza, e o insólito do cotidiano entre pai e filho está diretamente relacionado a essa atividade.

A multiplicação de efeitos estranhos no cotidiano de Tochtli é atenuada pelo tom de deformação que o autor confere a essa realidade ao utilizar o humor e o sarcasmo para tratar situações muito singulares das personagens. Um dos trechos da narrativa que melhor desenvolve essa singularidade pode ser observado aqui:

Uma das coisas que aprendi com o Yolcaut é que às vezes as pessoas não viram cadáveres com uma bala. Às vezes precisam de três balas ou até de catorze. Tudo depende de onde você atira. Se você atira duas balas no cérebro, com certeza elas morrem. Mas, você pode atirar até mil vezes no cabelo que não acontece nada, apesar de que deve ser bem divertido de ver (Villalobos, 2012, p. 14).

Diante dessas colocações do narrador, é possível perceber a atmosfera criada pelo autor, em que o fantástico e o inverossímil se entrelaçam para que o insólito se estabeleça. Com isso, podemos afirmar que Villalobos utiliza a inocência característica da idade de Tochtli para tratar de uma questão tão violenta quanto o assassinato. O eufemismo presente na citação é um indício do cuidado com que o autor trabalha a linguagem, conferindo leveza e humor a uma situação estranha para a vida de um menino, especialmente por se tratar de uma conversa entre pai e filho.

Em *Festa no Covil* (2012), tudo é inusitado para o cotidiano de qualquer criança. Essa perspectiva aborda tudo o que soa estranho e incomum nessa narrativa, cujo narrador-personagem é uma criança. Dessa forma, o insólito parece se estabelecer como uma estratégia narrativa utilizada pelo autor, com o objetivo de desviar o foco da violência no cotidiano de Tochtli, preservando assim sua inocência.

O extraordinário, o inusitado e a transgressão, em vários sentidos — não apenas na linguagem da criança, mas também na transgressão das normas de comportamento —, são evidentes para qualquer leitor com um mínimo de experiência textual. No caso do pequeno narrador de *Festa no Covil* (2012), o fato de narrar seu cotidiano nada convencional de maneira madura e consciente de quase tudo ao seu redor permite incluí-lo na categoria do insólito, no sentido de algo que não é comum ou habitual. O cotidiano de Tochtli é construído sobre as

bases do imaginário infantil, o que pode causar ao leitor um sentimento de estranhamento e até medo diante das realidades apresentadas na narrativa.

Os diferenciais da narrativa de *Festa no Covil* (2012) residem no fato de o narrador-personagem ser uma criança, o foco estar em seu cotidiano nada convencional e, sobretudo, no seu desconhecimento da violência que permeia cada gesto, ação e desdobramento dentro de seu palácio. Desde os silêncios e a linguagem cifrada até o desconhecimento da origem de todo o dinheiro, Tochtli tem plena consciência apenas de sua condição de menino rico, que pode desejar e ter todos os seus caprichos atendidos, como podemos observar no seguinte trecho:

Eu acho que somos um bando muito bom mesmo. Tenho provas. Os bandos são sobre a solidariedade. Então, a solidariedade é que, como eu gosto de chapéus, o Yolcaut compra chapéus pra mim, muitos chapéus, tantos que tenho até uma coleção de chapéus do mundo inteiro e de todas as épocas do mundo. Se bem que agora, em vez dos chapéus novos, o que eu quero mesmo é um hipopótamo anão da Libéria. Já botei na lista de coisas que eu quero e entreguei pro Miztli. A gente sempre faz assim, porque não vou muito pra rua e aí o Miztli compra para mim tudo o que eu quero por ordem do Yolcaut. E como o Miztli tem uma memória péssima, tenho que fazer as listas para ele (Villalobos, 2012, p. 11).

Ao representar a cultura mexicana, Villalobos pode ter utilizado o insólito como uma alternativa para compor e, ao mesmo tempo, deformar o sujeito, adequando-o à sua realidade. Vale destacar que, segundo Mazzutti e Mitidieri (2015), o Real Maravilhoso depende da 'moldura contextual' (Mazzutti e Mitidieri, 2015, p. 29) na qual a narrativa é concebida. Nesse sentido, o espaço-tempo da narrativa de *Festa no Covil* (2012) se alinha ao insólito para, através do estranhamento causado pela fala do narrador infantil, iluminar o fenômeno social do narcotráfico mexicano.

2.2 SOBRE A NARRATIVA DE FESTA DO COVIL

A narrativa de *Festa no Covil* (2012), apesar de permeada pelo insólito, aborda problemáticas do continente latino-americano, especialmente do México, onde a história se passa. O narcotráfico parece estar representado como um dos fenômenos sociais recorrentes no país, ainda que sob o viés do insólito, uma categoria presente na narrativa. Isso é evidenciado pelas situações vividas pelo pequeno narrador, Tochtli, que, apesar de desfrutar das prerrogativas de ser filho do chefe de um grupo de traficantes e levar uma vida de 'príncipe' em

seu palácio na companhia apenas do pai, sofre com a solidão e desenvolve uma doença gástrica de origem psicológica.

O pai não dá a devida importância às queixas do menino e ignora a recomendação do único médico que tem acesso ao palácio, que sugere tratamento psicológico para Tochtli. Enquanto isso, Itzpapalotl, a empregada que cuida da limpeza do palácio, tenta aliviar as dores de barriga do menino com chás de ervas, que já não surtem efeito. A solidão que Tochtli enfrenta, dado que sua mãe não está presente e nunca é mencionada, sugere que ele não sente sua falta, provavelmente instruído pelo pai de que 'macho' tem que ser forte e nunca chora. Outro aspecto singular é que Tochtli nunca frequentou a escola nem conviveu com outras crianças.

Sua educação é conduzida por um preceptor que desenvolve metodologias específicas para despertar o interesse do aluno. O convívio com os homens do bando de seu pai, os empregados, seu preceptor e as poucas pessoas que frequentam sua residência faz parte de seu cotidiano. Entre as muitas comodidades das quais Tochtli usufrui, destaca-se um jardim zoológico particular, onde algumas espécies de animais são mantidas em cativeiro, e cujo propósito vai além da simples contemplação por parte do menino. Tochtli já descobriu, por meio de escutas clandestinas das conversas entre Mazatzin, o preceptor, e Miztli, homem de confiança de seu pai, que esses animais carnívoros têm outras finalidades.

Afinal, brincar de detetive para descobrir e desvendar mistérios é um dos passatempos favoritos de Tochtli, precoce em tudo para sua idade. Outra de suas diversões é vestir quimonos e brincar de samurai, inspirado pelos filmes japoneses que gosta de assistir. Vale destacar que um de seus últimos desejos ainda não realizados é possuir uma espada de samurai. Tudo o que o menino deseja é adquirido por Miztli, sob as ordens de Yolcaut. Incorporado ao papel de detetive, Tochtli faz conjecturas sobre tudo o que acontece ao seu redor e tira conclusões a partir de conversas e comportamentos, até descobrir que, nos quartos com entrada proibida, se encontra um verdadeiro arsenal de armas de todos os tipos e tamanhos. Tochtli se apodera de uma pequena e reluzente arma chamada 'bereta', atraído por sua beleza, como se fosse um brinquedo.

Essa descoberta deixa o pequeno narrador muito desapontado com seu pai, Yolcaut (cujo nome no vocabulário asteca significa 'serpente'), de modo que o menino, que confiava plenamente nele, sente-se traído ao descobrir que foi enganado sobre os quartos e suas verdadeiras finalidades. Trata-se de um fato significativo que se torna um divisor de águas na

vida do narrador, abalando-o e levando-o a refletir sobre o caráter criminoso dos negócios do pai. Na sequência, temos a repercussão da morte da diretora do zoológico de Guadalajara, devorada por um tigre, que provoca nervosismo no pai e em seus capangas diante das notícias da televisão.

Neste ponto da narrativa, notamos o humor e o sarcasmo diante da notícia de que apenas a perna esquerda da diretora havia sobrado. Isso se torna motivo de especulação para o narrador, que pondera, em seu imaginário infantil, se talvez essa perna não seria suculenta o suficiente para ser apreciada pelo tigre. A morte da diretora do zoológico, uma figura de prestígio internacional, desencadeou uma série de problemas para o Yolcaut, cujas mudanças de humor e atitudes logo foram percebidas pelo menino. Foi a partir deste evento e das investigações subsequentes que Tochtli recebeu a proposta de uma viagem para qualquer país de sua escolha, até mesmo o Japão, onde ele certamente encontraria a tão desejada espada de samurai.

Diferentes acontecimentos levantam suspeitas em torno da autoria desse crime e provocam a necessidade de Yolcaut e seu bando desaparecerem do cenário mexicano por um tempo. Aproveitando o desejo ainda não satisfeito de Tochtli de possuir um casal de hipopótamos-anões da Libéria para seu zoológico, Yolcaut convence o garoto da necessidade de uma viagem até Monróvia, capital da Libéria, que, naquela ocasião, configurava-se como uma providencial rota de fuga. Tudo é organizado dentro dos padrões de uma evasão internacional, e providências como a troca de nomes e a emissão de passaportes falsos são tomadas. A comitiva é formada por Winston López, codinome de Miztli; Junior López, codinome de Tochtli; e Franklin Gómez, codinome do preceptor Mazatzin, convidado para integrar a comitiva por ser culto e dominar os idiomas inglês e francês, atuando como intérprete.

Para a captura dos hipopótamos-anões, animais em extinção que saem à procura de comida durante a noite, Miztli contrata um safári noturno comandado pelo guia Martin Luther King Taylor e seu sócio John Kennedy Johnson, homens experientes nesse tipo de missão. Para Tochtli, aquela viagem, na qual troca de nome, representa também o ápice da realização de seus sonhos de aventuras, culminando com a captura e a transferência dos hipopótamos-anões para seu zoológico particular no México. Tudo estava saindo conforme o programado, até o impensável acontecer.

Quando os hipopótamos já estavam no porto e prestes a embarcar para o México, contraem uma doença e precisam ser abatidos nos próprios depósitos onde haviam sido alojados

à espera do embarque. Este é o momento em que ocorre o clímax da narrativa, um instante em que Tochtli é posto à prova diante de uma situação tão dramática quanto violenta. Por ordem do pai, o menino é obrigado a assistir ao abate dos animais, realizado por tiros de rifles desferidos por Martin Luther King Taylor. Esse é um evento devastador na vida infantil de Tochtli, uma espécie de rito de passagem que o transfere para uma realidade na qual a inocência não tem mais razão para existir, como é possível observar no excerto abaixo:

Martin Luther King Taylor foi até as jaulas armado com seu rifle. Foi primeiro até a jaula da direita e colocou a arma no coração de Luiz XVI. O barulho do tiro ficou ecoando nas paredes do depósito com os gemidos horríveis do hipopótamo anão da Libéria. Mas quem chorava era Maria Antonieta da Áustria que tinha se assustado com o barulho. Luiz XVI já estava morto. Minhas pernas ficaram bambas. Esperamos até Maria Antonieta parar de gemer e Martin Luther King Taylor fez o mesmo com ela. Só que ela não morreu com um tiro só. Ela não parava quieta e os tiros não acertavam o coração. Ela só parou no quarto tiro. Aí parece que deixei de ser macho e comecei a chorar feito um maricas. Também fiz xixi nas calças. Eu gritava tanto como se fosse um hipopótamo anão da Libéria querendo que quem me escutasse preferisse morrer para não ter que me escutar. Eu tive vontade de levar oito tiros na próstata para virar cadáver (Villalobos, 2012, p. 59-60).

Neste trecho da narrativa, transparecem a dor e o desespero de uma criança confrontada com uma situação de violência extrema, considerando sua vida palaciana repleta de luxos e comodidades, além de ter acabado de realizar seu último e grande desejo de possuir um casal de hipopótamos-anões da Libéria. Pela primeira vez, Tochtli presencia o sofrimento e o sacrifício de animais, uma cena que o afeta de maneira 'fulminante'. Ao final do episódio, o menino sintetiza sua 'nefasta' experiência com as seguintes palavras: “Quando me acalmei, senti uma coisa muito estranha no peito. Era quente e não doía, mas me fazia pensar que era a pessoa mais “patética” do universo” (Villalobos, 2012, p. 60). Ao utilizar o vocábulo “patético”, que é uma das palavras "difíceis" que aprendeu no dicionário e cujo significado remete à fraqueza, à uma pessoa digna de compaixão, Tochtli dá à narrativa uma conotação menos dramática para um evento causador de dor e desespero elevados ao grau máximo de sofrimento.

2.3 O USO DA LINGUAGEM COMO DEMARCAÇÃO DA INFÂNCIA DE TOCHTLI

Pelo caráter social da literatura, entende-se a escrita como o registro da cultura de um povo por meio dos diversos suportes da linguagem, mais especificamente o livro, o jornal e a revista. A língua, enquanto idioma pertencente a um grupo de pessoas, inscreve-se como uma forma social, um modo de expressão. Como um sistema de signos convencionais, proporciona aos membros de uma comunidade a possibilidade de comunicação. Desde o nascimento, os humanos estão habituados aos signos linguísticos, e suas possibilidades de comunicação tornam-se reais a partir do momento em que, por associação ou intuição, começam a formular suas mensagens. A língua permite que determinados grupos de falantes produzam enunciados que lhes possibilitam comunicar-se e entender-se, e é por meio dela que o contato com o mundo em que vivemos é permanentemente atualizado. Assim, a língua é a promotora de uma dinâmica social que compreende não somente as relações cotidianas dos membros dessas civilizações, mas também suas atividades culturais, que podem incluir desde o fluxo de informações dos meios de comunicação em massa até a intensidade e a importância de sua vida cultural, artística, científica, tecnológica e econômica, entre outras.

É importante sublinhar aqui que, em razão de seu caráter social, a língua não permite mudanças arbitrárias e, diante dessa questão, é necessário obedecer a certas regras para que a comunicação se estabeleça. Enquanto isso, a fala, como uma habilidade estritamente pessoal, permite ao falante, possuidor de conhecimentos linguísticos, expressar seus pensamentos de acordo com sua cosmovisão. Sendo assim, o pensamento verbalizado em forma de linguagem é um veículo de comunicação social que se aplica às narrativas caracterizadas por seu caráter urgente em documentar experiências de seres humanos que transitam por determinados espaços periféricos das sociedades a que pertencem, assim como nas narrativas que utilizam linguagens desafiadoras, cujo valor estético não pertence aos cânones da tradição literária, mas possui a potência de confrontar esses mesmos cânones com a palavra escrita, comprometida com determinados grupos sociais marginalizados.

No caso de Villalobos, em *Festa no Covil* (2012), é possível entender que sua proposta é direcionar a crítica para a compreensão de um movimento literário e cultural já consolidado, cuja repercussão se faz presente no contexto contemporâneo, como evidencia o grande número de publicações voltadas para essa temática. Trata-se, na realidade, de um movimento que, apesar de não esconder as marcas de sua origem periférica, se posiciona como uma voz vibrante

no cenário das práticas discursivas do atual campo literário latino-americano. Nesse sentido, observamos a escolha de uma linguagem que rompe com as convenções da escrita literária. Podemos afirmar, inclusive, que se trata de um experimentalismo arrojado por parte do autor, que não se propõe apenas a contar mais uma história sobre o narcotráfico, como seria de se esperar, mas a apresentar o ponto de vista de uma criança voltada para si mesma, consciente de sua riqueza material e do bando ao qual pertence.

Mesmo que o menino tenha consciência da superioridade de sua condição como filho de um chefe de bando, a inocência ainda se faz presente, como observamos em diversas ocasiões em que o narrador trata com desdém e humor reiterado situações difíceis da vida adulta. Um exemplo é o caso de Mazatzin, seu preceptor, que subiu ao topo de um morro, munido de um computador, para escrever o livro de seus sonhos, mas lhe faltou inspiração. Para realizar tal intento, Mazatzin confiou seus negócios a um sócio que o roubou, obrigando-o a aceitar o emprego de professor de Tochtli (Villalobos, 2012, p. 13). O que está nas entrelinhas desse fato é a capacidade de Mazatzin de renunciar a uma condição estável para perseguir o desejo de escrever e representar o mundo idealizado por ele.

A história da vida de Tochtli é narrada por ele mesmo, com base em sua pouca experiência, decorrente de sua idade e de sua visão de mundo limitada. O 'experimentalismo em miniatura', mencionado por Adam Thirlwell (2012, p. 84), é o elemento que diferencia este breve romance dos demais que abordam a temática do narcotráfico. Quase tudo em *Festa no Covil* (2012) é insólito e extraordinário. No entanto, os fatos não são expostos de forma clara, levando o leitor a refletir sobre questões subjacentes ao texto, como a solidão em que aquela criança vive e a coexistência de inocência e violência ao longo da narrativa. O que está claro, desde o princípio, é a solidão com a qual a criança aprendeu a conviver, encoberta e dissimulada por sua inocência.

Para Tochtli, a sua vida é normal, ressalvando os fins de semana nos quais ele sente tédio por ter que repetir sempre as mesmas coisas. “Hoje estou chateado até o desespero mais fulminante. Estou chateado porque não saio do palácio e porque todos os dias são iguais (Villalobos, 2012, p. 28). Para Thirlwell (2012, p. 85), Tochtli é a “personificação da inocência; mas é também a personificação da solidão absoluta”. Desse modo, a narrativa do cotidiano de Tochtli, por ele mesmo, sob a ótica de Thirlwell, é o retrato da inocência como uma forma de solidão e incompreensão. Ainda pela ótica de Thirlwell (2012, p. 88), a criança e seu preceptor

“são imagens invertidas um do outro”, haja vista o duplo de Tochtli não ser o seu pai, como seria dedutível, mas o seu tutor, Mazatzin. A história da vida de Mazatzin é contada por Tochtli como “sórdida e patética”, repetindo a opinião de Yolcaut de que “os cultos sabem muito sobre os livros, mas não sabem nada da vida” (Villalobos, 2012, p. 13).

Essa afirmativa, mais uma vez, alude à ingenuidade de Mazatzin ao confiar todos os seus negócios ao sócio, que o deixou sem nada. Isso aconteceu porque Mazatzin ganhava milhões de pesos, mas não se sentia feliz e decidiu se isolar por um tempo para escrever um livro sobre a vida. Os fatos narrados em *Festa no Covil* (2012) também podem ser analisados pela perspectiva do insólito, uma categoria que aborda narrativas ficcionais caracterizadas por eventos fora do comum. Ao estabelecer uma voz infantil como protagonista, o autor permite que uma criança ressignifique o cotidiano das famílias do narcotráfico por meio da linguagem, criando, assim, uma estratégia narrativa que destaca esse fenômeno.

Para uma criança que tenha nascido no seio de uma família cujo chefe é também líder de um bando, e que não conhece outra realidade, respeitando-se sua espontaneidade infantil, não é difícil absorver os elementos da categoria do insólito que permeiam seu cotidiano. Vale ressaltar que a criança é sempre receptiva à poesia, ao insólito, ao fantástico e ao maravilhoso, os quais podem ser utilizados como instrumentos estéticos na abordagem de fenômenos explorados pela literatura. As narrativas insólitas também representam realidades, mas com a particularidade de camuflá-las por meio de uma linguagem capaz de suspender essas realidades, ao mesmo tempo em que cria efeitos de verossimilhança.

É a palavra que instaura a margem, o limite; é ela que espelha e reflete as realidades com suas entradas e saídas secretas, como testemunham outras narrativas. *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, é um bom exemplo de narrativa insólita, sendo inclusive citada por Thirlwell (2012, p. 85) em uma comparação com *Festa no Covil* (2012). Notamos na fala de Tochtli sua inclusão no mundo dos adultos, evidenciada por seu hábito de aprender palavras novas e difíceis retiradas do dicionário. Sobre questões dessa natureza, Jacqueline Held (1980) adverte:

De um lado, a criança tem constantemente necessidade de textos adultos, de banho de linguagem adulta. É por esse contato constante que se enriquece seu vocabulário, sua faculdade de estruturação da linguagem, que se desenvolvem suas possibilidades pessoais de criação (Held, 1980, p. 205).

Nesse sentido, o uso do dicionário constitui uma fonte de pesquisa, aprendizagem e formação de vocabulário para Tochtli. As cinco palavras que ele escolhe, e que o definem como um garoto precoce e muito inteligente aos olhos de todos ao seu redor, também podem ser vistas como resultado da estruturação de sua linguagem. Com essa habilidade de arquitetar palavras, Tochtli desperta o orgulho do pai, que costuma dizer: “Tochtli, você é um gênio, moleque desgraçado – e me passa a mão na cabeça com seus dedos cheios de anéis de ouro e diamantes” (Villalobos, 2012, p. 10).

Os adjetivos eleitos para compor o vocabulário de Tochtli são: sórdido, nefasto, pulcro, patético e fulminante. Após aprender os seus significados no dicionário, o menino utiliza com maestria esses adjetivos que produzem humor e conferem leveza ao contexto em que são inseridas, sempre bem colocados e produzindo o efeito desejado na narrativa. Para Thirlwell,

Essas cinco palavras difíceis - sórdido, nefasto, pulcro, patético e fulminante - representam os elementos da narrativa de Tochtli. Representam um contorno de sua personalidade. Porque ele tem algumas manias, esse menino - como chapéus, hipopótamos, palavras e samurais. Mas essas são as manias que ele sabe que tem. Uma pessoa não é só um acúmulo de manias das quais têm consciência; as pessoas são denominadas pelas manias que não sabem que têm. Portanto, as palavras de Tochtli, que a ele parecem um sinal de sua liberdade absoluta, na verdade são um sinal de seu confinamento absoluto (Thirlwell, 2011, p. 85).

Trata-se de uma reflexão que envolve a psique humana, mas que, superficialmente, pode ser detectada. Não é surpreendente que qualquer pessoa, seja adulta ou não, que viva isolada, consiga criar suas próprias estratégias de defesa diante das situações e do meio em que vive. Com Tochtli não é diferente. Observador e dotado de uma memória privilegiada, ele se adapta e formula suas conclusões conforme as circunstâncias que surgem. É assim que o menino utiliza seus adjetivos conforme o momento oportuno, tais como:

O resto é por conta da minha memória, que é muito boa, quase fulminante; usar chapéu é um bom hábito das pessoas pulcras; acho que neste momento a minha vida é um pouquinho sórdida. Ou patética; um dia, em vez de dar aula, o Mazatzin me contou a história dele que é muito sórdida e patética. Tem dias que tudo é nefasto; parece que o país Libéria é um país nefasto. O México também é um país nefasto; é um país tão nefasto que você não pode conseguir um hipopótamo anão da Libéria (Villalobos, 2012, p. 10-12 e p. 19-20).

A linguagem, habilmente articulada pelo autor, é fundamental para o desenvolvimento da narrativa como um todo. Nota-se que os cinco adjetivos aparecem na quarta linha do primeiro parágrafo da obra de Villalobos, evidenciando a importância do papel que desempenham, dada a sua potência em cada contexto. Ao longo do processo criativo do narrador, observamos que esses adjetivos sustentam a quebra de situações que poderiam soar inadequadas para a fala de um narrador infantil. Nesse momento, o efeito de alívio ou leveza, gerado pelo humor que esses vocábulos provocam quando bem utilizados, contribui para tornar a narrativa 'encantadora', como descreve Thirlwell.

Como primeira palavra difícil, figura o adjetivo 'sórdido', derivado do latim *sordidus*, cujo significado remete àquilo que provoca asco, que é repugnante e asqueroso. No que tange ao comportamento, refere-se à qualidade do que é baixo, vil, torpe e corrupto. Uma pessoa é considerada sórdida quando busca alcançar seus objetivos de maneira desonrosa, baixa e ignóbil, prejudicando as boas maneiras, a moral e os bons costumes. Como podemos observar, o significado de 'sórdido' é negativo e pejorativo, traduzindo com precisão o sentido que Tochtli pretende transmitir toda vez que o utiliza, conforme o excerto abaixo::

Um dia, em vez de me dar aula, o Mazatzin me contou a história da vida dele, que é muito sórdida e patética. O que acontece é que antes ele fazia negócios muito bons com os anúncios da tevê. Ganhava milhões de pesos pra inventar comerciais de xampu e refrigerante. Mas o Mazatzin estava sempre triste, porque na verdade ele tinha estudado pra ser escritor. Aqui começa a parte sórdida: a pessoa ganhar milhões de pesos e ficar triste porque não é escritor. Isso é sórdido (Villalobos, 2012, p. 12).

Dessa forma, Tochtli expressa sua opinião sobre o ocorrido com seu preceptor, demonstrando sarcasmo e um certo tom de superioridade em relação ao que considera a ingenuidade de Mazatzin ao confiar seus negócios ao sócio. Com essa atitude, Tochtli parece querer reafirmar a opinião de Yolcaut sobre os intelectuais, de que eles sabem mais dos livros do que da vida (Villalobos, 2012, p. 13). Apesar disso, percebemos que Tochtli nutre carinho e amizade por seu preceptor, sempre acatando suas ideias para as aulas de temas livres. Entretanto, Tochtli apresenta atitudes irônicas em relação aos discursos ideológicos de Mazatzin, que acabam contribuindo para sua formação crítica e intelectual.

Como segunda palavra difícil, temos o adjetivo 'nefasto', que se origina do latim *nefastus*, cujo significado remete a coisas ruins e de mau agouro, evocando sensações e ideias fúnebres, além de poder gerar prejuízos, circunstâncias ou acontecimentos desfavoráveis.

Tochtli utiliza essa palavra em diferentes momentos de sua narrativa, sempre de forma apropriada e fazendo jus ao sentido que deseja dar ao acontecimento, conforme o excerto abaixo:

Tem dias que tudo é nefasto. Que nem hoje, que voltou a me dar dor de barriga elétrica. Você sente umas fisgadas como se estivesse sendo eletrocutado. Uma vez enfiei um garfo numa tomada e a minha mão ficou um pouquinho eletrocutada. As fisgadas são iguais, só que na barriga (Villalobos, 2012, p. 19).

No trecho acima, observamos que o pequeno narrador sente que sua jornada do dia não será fácil. As dores de barriga, equiparadas a descargas elétricas, têm um efeito nefasto para qualquer pessoa, e ainda mais para uma criança. O que parece uma narrativa simples, sobre um acontecimento corriqueiro, esconde problemas psicológicos somatizados no corpo daquele menino. Certamente, ele não sabe a causa do mal que o aflige, um mal que o pai prefere ignorar, mesmo tendo sido avisado pelo médico que visita o palácio de que Tochtli não precisa de remédios, mas de um psicólogo (Villalobos, 2012, p. 37). Nesse sentido, o adjetivo 'nefasto' se aplica às circunstâncias e aos acontecimentos desfavoráveis.

Parece que o país Libéria é um país nefasto. O México também é um país nefasto. É um país tão nefasto que você não pode conseguir um hipopótamo anão da Libéria. O nome disso na verdade é ser de terceiro mundo. (Villalobos, 2012, p. 20).

Neste trecho, o sentido de 'nefasto' dado pelo narrador remete à ideia de prejuízo e subdesenvolvimento. Mesmo com sua pouca idade, o menino tem noção do que é ser um país de terceiro mundo, certamente orientado por seu preceptor por meio das aulas de temas livres que incluem pesquisas sobre a história das civilizações. Vale ressaltar que, no contexto atual dos estudos pós-coloniais e transnacionais, a terminologia “terceiro mundo” é substituída por “Sul Global”, referindo-se tanto ao terceiro mundo quanto ao conjunto de países em desenvolvimento. Sendo assim, a ideia de subdesenvolvimento, para Tochtli, também está atrelada ao fato de não haver hipopótamos-anões da Libéria disponíveis para venda em seu país. No excerto abaixo, o sentido de nefasto se contrapõe ao sentido de magnífico, conforme observamos:

Para dizer a verdade, o México é um país magnífico onde a gente pode fazer ótimos negócios. Ou seja, às vezes o México é um país nefasto, mas às vezes também é um país magnífico (Villalobos, 2012, p. 22).

Ainda sobre esse excerto, podemos observar que o narrador oscila entre o nefasto e o magnífico, consciente da diferença entre os seus significados. Tochtli, por conviver apenas com adultos, considera-se entendido em vários assuntos, o que pode ser visto como uma reprodução das opiniões de Yolcaut, seu pai, inclusive no que diz respeito aos negócios. Porém, o narrador demonstra inocência ao considerar que o México é um país nefasto por não ter hipopótamos-anões da Libéria em seus desertos. Desse modo, o leitor é conduzido de maneira gradual e leve para o universo do cotidiano da família de um chefe do narcotráfico. Apesar da pouca idade, o narrador tem discernimento e sabe fazer a distinção entre o sórdido e o nefasto, adequando cada adjetivo à circunstância que ele aponta e comenta.

Como terceira palavra difícil, temos o adjetivo 'pulcro', que se origina do latim *pulchrum*, que significa belo, formoso e gentil. Dentre as cinco palavras difíceis, essa é a mais positiva, pois traduz a alegria, a beleza e a felicidade no cotidiano de Tochtli. Ele sabe utilizar esse adjetivo com maestria, conforme os excertos abaixo:

De qualquer maneira, as pessoas que dizem que sou engraçado são mais: sete. E isso só porque eu gosto muito de chapéus e estou sempre de chapéu. Usar chapéu é um bom hábito das pessoas pulcras (Villalobos, 2012, p. 10).

“Pulcro” é o adjetivo que traduz os momentos mais alegres do cotidiano de Tochtli, nos quais ele se permite evadir-se de sua realidade adulta e de acontecimentos nada pueris. Percebemos que o menino se interessa pela cultura europeia e faz referências a ela em diferentes passagens, até mesmo quando intitula sua casa de palácio e adota hábitos similares aos da realeza. Observamos a preocupação do menino com sua indumentária, seu gosto por objetos luxuosos e, sobretudo, seu conhecimento acerca do valor desses objetos, uma vez que o dinheiro representa um valor primordial em sua vida. Em outro momento, Tochtli utiliza o adjetivo "pulcro" no sentido de harmonioso, como neste trecho: “Pra dizer a verdade, às vezes o nosso palácio não parece palácio. O problema é que ele é grande demais e não tem jeito de manter ele pulcro” (Villalobos, 2012, p. 17). Também neste: “As casas eram muito feias. Monróvia não é uma cidade pulcra como Orlando, aonde fomos uma vez de férias” (Villalobos, 2012, p. 55). Nesse sentido, o uso do adjetivo "pulcro" foi muito bem colocado, com a intenção de comparar a beleza das cidades.

Em outra passagem, Tochtli atribui um novo significado ao adjetivo, conferindo-lhe um sentido de limpeza e higiene, quando ele diz: “Os fardos de alfafa que nossos hipopótamos-anões da Libéria vão comer durante a viagem devem ser de alfafa pulcra, sem infecções” (Villalobos, 2012, p. 53). Com essa colocação, Tochtli acrescenta um toque de humor à narrativa, que se adequa muito à sua linguagem de criança amadurecida. Quando o menino se refere à guilhotina como um instrumento mais eficiente para fazer cadáveres, pode-se intuir que ele está pensando na técnica inventada pelos franceses para matar sem causar a sujeira que ocorre em seu palácio. Verificamos, também, em outro momento, que Tochtli utiliza o adjetivo "pulcro" no sentido de assepsia e limpeza, conforme segue:

Com a guilhotina, de um só golpe você corta uma cabeça. Já com os facões você precisa de muito mais golpes, no mínimo quatro. Além do mais, com a guilhotina os cortes são pulcros, nem espirra sangue (Villalobos, 2012, p. 43).

Foram destacados nos excertos citados os diferentes contextos nos quais o adjetivo "pulcro" está empregado de maneira adequada, conferindo à narrativa o toque de leveza já mencionado anteriormente. Note-se, também, que o adjetivo "pulcro" é o que possui o significado mais positivo, traduzindo formosura, beleza e delicadeza. Vale mencionar que, nas ocasiões em que Tochtli utiliza esse adjetivo, sua vida parece mais feliz, seu cotidiano se torna interessante e seu futuro aparece menos sombrio aos olhos do leitor.

O penúltimo adjetivo escolhido pelo narrador para compor seu léxico é “patético”. Originário do grego *pathétikós* e do latim *patheticus*, caracteriza-se por aquilo que provoca um sentimento de compaixão e tristeza. Em outra acepção, de caráter pejorativo, significa aquilo que causa desdém por algo que pareça ridículo, exagerado ou que explore as emoções em excesso. Esse é o adjetivo mais utilizado pelo narrador para descrever muitas circunstâncias vividas e relatadas por ele, em ambas as acepções. O termo “patético” engloba sentimentos e, portanto, está mais apropriado para o uso em casos em que as reações humanas se manifestam com mais clareza.

Tochtli sempre evoca seu preceptor quando deseja tratar de assuntos políticos e da história da conquista do México pelos invasores espanhóis. Vejamos:

A história é assim: de um lado estavam os reis do reino da Espanha e do outro lado estavam os índios que viviam no México. Aí os reis do reino da Espanha resolveram que queriam ser também os reis do México. Daí eles chegaram e começaram a matar os índios, mas só para meter medo neles e fazer com que aceitassem seus novos reis. Bom, na

verdade alguns índios eles nem matavam, só queimavam os pés deles. Toda essa história deixa o Mazatzin furioso, porque ele usa camisas de índio. E aí começa com seus discursos (Villalobos, 2012, p. 14).

No trecho citado, é possível constatar a boa relação entre professor e aluno, na qual Tochtli compreende bem os motivos da indignação de Mazatzin e aproveita a oportunidade para utilizar o adjetivo patético, conforme segue: "Quando a gente fala dessas coisas, dá para perceber que o Mazatzin odeia os espanhóis e às vezes até os franceses, na verdade, todos os europeus. Patético" (Villalobos, 2012, p. 23-24). Dessa forma, Tochtli vai conhecendo a história do México e se familiarizando com as correntes políticas, como a direita e a esquerda. No excerto abaixo, que tem o objetivo de demonstrar o uso do adjetivo patético, reafirma-se também a indignação de Mazatzin contra os invasores do México.

Parece até que os índios mortos eram seus primos ou seus tios. Patético. Aliás, os espanhóis não gostam de cortar cabeças de reis. Eles ainda têm reis vivos com a cabeça grudada no pescoço. O Mazatzin me mostrou uma foto numa revista. Isso também é muito patético (Villalobos, 2012, p. 14).

Mais uma vez, a utilização dos adjetivos promove a ludicidade e o caráter tragicômico das situações narradas por Tochtli, ao mesmo tempo em que leva o leitor a refletir sobre os acontecimentos históricos que marcaram o desenvolvimento da cultura ocidental como um todo. No excerto abaixo, Tochtli incorpora o substantivo “prestígio”, que, para ele, se constitui em mais uma palavra difícil, cujo significado o deixou encantado, pois logo compreendeu o valor sociocultural positivo atribuído a um indivíduo. Tochtli também aproveita para utilizar o adjetivo “patético” como forma de externar sua satisfação, conforme segue:

Antes de dormir procurei no dicionário a palavra prestígio. Entendi que o prestígio se trata das pessoas terem uma ideia boa de você, de acharem que você é o máximo. Nesse caso você tem prestígio. Patético (Villalobos, 2012, p. 28).

Observamos que a correta contextualização da linguagem pelo narrador infantil comprova sua capacidade de articular palavras difíceis para sua idade, demonstrando a competência cognitiva de uma criança e confirmando, assim, sua precocidade em relação à leitura do mundo e da sociedade à qual pertence. Por último, temos a palavra “fulminante”, cujo significado remete a algo que fulmina e mata instantaneamente, lançando raios e coriscos. Em

sentido figurado, também se refere a algo ou alguém que foi arrebatado por uma paixão violenta. Tochtli utiliza adequadamente esse adjetivo em situações nas quais se sente insuperável, conforme o excerto abaixo.

O que eu gosto muito do império do Japão são os filmes de samurais [...] alguns eu vi tantas vezes que até sei de cor... Quando vejo esses filmes, eu me adianto e vou dizendo as falas dos samurais antes deles. E nunca erro. Consigo fazer isso graças à minha memória, que é quase fulminante (Villalobos, 2012, p. 12).

Nessa passagem, Tochtli demonstra sua autoestima elevada, uma vez que reconhece possuir uma memória acima da média, capaz de "fulminar" a memória dos demais. Isso se confirma em outro trecho da narrativa: "Uma música que eu adoro é "El Rey". Foi inclusive a primeira música que aprendi a cantar de cor. E olha que naquela época eu era muito pequeno e ainda não tinha a memória fulminante" (Villalobos, 2012, p. 22). Apesar de Tochtli usar os adjetivos de maneira adequada em várias ocasiões, neste caso, é possível que ele não tenha a plena dimensão do significado da palavra "fulminante", uma vez que desconhece as sutilezas da linguagem. O mesmo ocorre com os demais adjetivos, que são utilizados apenas como uma marca de sua fala. Ao considerar sua memória "fulminante", ele sai do tom coloquial pretendido e confere uma conotação dramática à sua afirmação.

Em outro trecho, que retrata a fala de um samurai, o adjetivo fulminante reafirma o sentido de supremacia, de invencibilidade: "Os fracos são reconhecidos pelo movimento. Os fortes pela imobilidade. Veja o sabre fulminante que não conhece o tremor" (Villalobos, 2012, p. 12). É possível que Tochtli se espelhe na habilidade dos samurais no manejo de seus sabres, uma vez que participa dos jogos de "virar cadáver" que ele e seu pai costumam brincar, imaginando o efeito dos tiros em diferentes partes do corpo (Villalobos, 2012, p. 14). Nesse jogo, a morte, com a qual Tochtli já está familiarizado, é totalmente banalizada, e a descrição que o narrador faz do ato de matar e morrer é bastante natural do seu ponto de vista. Para Thirlwell (2011, p. 87), a síntese que o menino faz da ação de matar é um "exercício involuntário de insensibilidade".

Diante dessa advertência, podemos compreender por que Tochtli utiliza o vocabulário do bando para sentir-se "macho" e integrado ao seu meio. Vale ressaltar que, no palácio, os empregados são mudos e os poucos frequentadores apresentam comportamentos estranhos, começando por Quecholli, a moça de pernas compridas que caminha sem olhar para ninguém e sem fazer barulho. Ela é a suposta namorada de Yolcaut, levada e trazida por Miztli, que a visita duas ou três vezes por semana e não profere uma só palavra. Esses são os ingredientes de

que Tochtli dispõe para construir, com a ajuda de sua prodigiosa imaginação, uma narrativa “inocente, perturbada e inarticulada”, na opinião de Thirlwell (2011, p. 88), que capta outros sentidos no romance de Villalobos, dentre os quais a questão da autoria, afirmando que o desejo de Tochtli, como alter ego de Mazatzin, é escrever um livro sobre a vida (Thirlwell, 2011, p. 86-87).

Após a análise dos usos dos cinco adjetivos escolhidos por Tochtli, é possível destacar a importância deles para a construção narrativa de *Festa no Covil* (2012), em que aparecem na quarta linha do primeiro parágrafo, já delimitando seu papel. Como mencionado anteriormente, os adjetivos conferem um caráter de leveza e certa comicidade em alguns contextos nos quais são empregados.

Não podemos encerrar a análise do uso da linguagem na narrativa de Tochtli sem considerar as marcas de fala que demarcam a infância do narrador. Essas marcas podem ser observadas logo no início da narrativa, exatamente na segunda linha do primeiro parágrafo, quando ele utiliza a forma reduzida da preposição “para”, substituindo-a pela forma coloquial “pra”. A partir dessa primeira marca de linguagem, o leitor começa a deduzir que se trata de uma narrativa leve. De fato, *Festa no Covil* (2012) é a história de Tochtli contada por ele mesmo, que revela seu desejo de possuir um hipopótamo anão da Libéria e a maneira como conseguiu realizar esse sonho. O autor emprega estratégias que conferem comicidade e humor às passagens mais tensas, que apresentam certo perigo, como no caso da viagem com identidades falsas, na qual nada foi explicado a Tochtli.

Tochtli apenas aceitou o fato como mais uma determinação de Yolcaut, seu pai, que precisará ser cumprida. Paralelamente, outras questões são levantadas, dentre elas, de maneira sutil, a questão da autoria, que se revela no momento em que Tochtli problematiza a aplicabilidade dos livros. Para ele, os livros que falam do passado e do futuro deveriam ser substituídos pelos livros “da hora” (Villalobos, 2012, p. 30), no sentido de que estes narrassem os acontecimentos ao mesmo tempo em que estavam ocorrendo. Diante dessa reflexão, é possível inferir uma crítica ao sistema literário canônico em detrimento das narrativas que trazem, em seu cerne, questões que chamam a atenção para os fenômenos que ocorrem no momento de suas criações. O narrador infantil, com sua linguagem livre, direta e sem floreios, própria de sua faixa etária, questiona o uso da literariedade como um subterfúgio para encobrir questões que poderiam ser tratadas por meio da literatura.

2.4 ELEMENTOS DO IMAGINÁRIO INFANTIL EM *FESTA NO COVIL*

Neste subcapítulo, a proposta é explorar os elementos presentes na narrativa de *Festa no Covil* (2012) que remetem à infância, justificando sua importância na construção artística da obra literária. Nesse sentido, serão abordados aspectos do imaginário infantil de Tochtli, que se tornam o sustentáculo dessa narrativa, a fim de que o leitor seja conduzido ao universo imaginado pelo narrador, que o transporta para o mundo idealizado por ele: um mundo de heróis, de lutas, de vencedores e vencidos. Entretanto, o caráter verossímil entre o idealizado e a realidade se faz presente, haja vista que o cotidiano do narrador é insólito em comparação ao cotidiano das outras crianças da sua idade.

Marshall (2007) apresenta uma reflexão pertinente sobre essa questão, que está intimamente relacionada à mediação que Tochtli realiza entre os dois mundos nos quais transita. Nos dizeres do autor,

Los estudios sobre *l'imaginaire* – a los que es preciso identificar con la función imaginativa que es sólo uno de sus aspectos – se proyectan como un "dinamismo organizador" (Jöel Thomas *dixit*) que hace posible una circulación entre las esferas lógica y afectiva. El campo de *l'imaginaire* no se halla en una esfera, ni en la otra, sino en un espacio intermedio, dotado de un poder de mediación sobre nuestro mundo. A esta función la mitología clásica la expresó de manera simbólica bajo la figura de Hermes, el dios mediador, el *psychagogós*, que conduce las almas a la otra ribera (Marshall, 2007, p. 219).

Nessa interlocução com o universo de batalha da cultura japonesa, o imaginário de Tochtli serve como mediador entre essas duas realidades, conforme preconiza Marshall no excerto acima. A palavra "mediação" é adequada para descrever o jogo que Tochtli inventa para si e para sua salvaguarda em relação aos acontecimentos estranhos com os quais aprendeu a conviver. Para Tochtli, o "Império do Japão" representa o modelo de civilização que ele aprendeu a conhecer por meio dos filmes de samurais, que se tornaram seus ídolos e com os quais ele se identifica a ponto de se sentir como um deles. Vejamos o excerto abaixo:

O que eu gosto muito do império do Japão são os filmes dos samurais. Alguns eu vi tantas vezes que até sei de cor. Quando vejo esses filmes, eu me adianto e vou dizendo as falas dos samurais antes deles (Villalobos, 2014, p. 12).

O narrador é tão aficionado pelo Império do Japão que assiste inúmeras vezes aos filmes de samurais, decorando todas as falas e absorvendo seus ensinamentos. Um dos presentes que mais gostou de ganhar foi um filme de samurai que ele nunca tinha visto, dado por Alotl, a segunda namorada de Yolcaut mencionada na narrativa. O Império do Japão está diretamente ligado aos seus desejos e motivos de admiração, desde a habilidade dos japoneses nas artes marciais até as profundezas de sua cultura milenar, representada nos filmes a que assiste. Essas características se coadunam com o cotidiano que conhece, especialmente no que tange ao ambiente de guerra, nesse processo de matar e morrer, do qual tem boa compreensão. A história e a cultura japonesas despertaram o interesse de Tochtli desde as primeiras aulas que recebeu, conforme o excerto abaixo:

O Mazatzin [...] está contente e está me dando aulas especiais sobre coisas do império do Japão. Hoje ele me explicou sobre a Segunda Guerra Mundial. Era sobre duas cidades do império do Japão que foram destruídas com bombas atômicas (Villalobos, 2012, p. 65).

Observamos que Mazatzin aproveita para situar Tochtli na História ao contar-lhe sobre a destruição das cidades de Hiroshima e Nagasaki, atingidas por bombas atômicas lançadas pelos Estados Unidos no final da Segunda Guerra Mundial, em agosto de 1945. Os dois assistem juntos a filmes de samurais, e Mazatzin batiza Tochtli de Usagi, que se torna seu correspondente em japonês, uma vez que, no vocabulário asteca, Tochtli significa “coelho”. Sabemos que Tochtli é admirador dos samurais:

Nos filmes, os samurais fazem combates pela honra e pela fidelidade. Preferimos morrer do que ser maricas. Como no filme *O samurai fugitivo*. É sobre um samurai que foge para salvar a honra de outro samurai. Mas ele só foge um pouco, porque na verdade o que ele quer é se vingar. Os samurais são como os bandos, que tratam da solidariedade e da proteção (Villalobos, 2012. p. 63-64).

Os samurais eram uma classe de guerreiros japoneses que prestavam serviços militares aos nobres. Altamente treinados e habilidosos em cavalaria, bem como no uso do arco e da espada, usavam armaduras específicas e seguiam um código de ética e conduta conhecido como *bushido*, o caminho do guerreiro.

O termo bushidô, em japonês Caminho do Guerreiro, designa o código de conduta dos samurais criado durante o Período Tokugawa (1603-1868) quando o ritmo das guerras internas no Japão diminuiu e todo o

arquipélago desfrutou de um prolongado tempo de paz. Este código surgiu como instrumento para reger a vida dos samurais que estavam sem qualificação dentro da sociedade devido à ausência de guerras, visto que quando este estamento surgiu no Período Sengoku (1467-1573) as batalhas eram constantes e havia demanda por este tipo de profissional (Nunes, 2012, p. 26-27).

Tochtli elegeu os samurais como modelo a seguir, e eles passaram a povoar o imaginário do menino precoce. Os filmes de samurais o fazem sentir-se como um deles; para isso, falta apenas a aquisição de um sabre original, trazido do Japão, para que ele se sinta um verdadeiro samurai, embora já se considere um deles, conforme segue: “Eu sou um samurai e os samurais não precisam da proteção de ninguém. No máximo precisamos da proteção de outro samurai e olhe lá, principalmente quando nossa honra está em perigo” (Villalobos, 2012, p. 75).

Os samurais constituem-se como objeto de admiração e desejo para o menino Tochtli, que se inspira na sabedoria deles para interpretar as situações que ocorrem ao seu redor. Usagi funciona como o alter ego de Tochtli, encarnando a figura de um samurai e conferindo-lhe poderes e habilidades, evocando também a milenar sabedoria japonesa que, em seu entendimento, é extremamente poderosa. Podemos afirmar que a adoção do codinome Usagi foi a primeira das influências orientais na vida de Tochtli. Dessa forma, o pequeno narrador utiliza estratégias criadas por sua imaginação, que são bem articuladas e executadas, para sua sobrevivência no ambiente hostil em que vive. Nesse sentido, assumir a identidade de um samurai, com o nome Usagi, é apenas uma das rotas de fuga para o seu mundo ideal, imaginário, que o transforma em um menino como tantos outros.

Tochtli costuma usar seu chapéu de samurai e vestir quimonos, que são outro elemento da cultura japonesa de grande relevância em sua vida cotidiana. O quimono é uma vestimenta tradicional japonesa utilizada por mulheres, homens e crianças. Embora tenha sido a roupa mais comum do vestuário japonês, caiu em desuso na atualidade, provavelmente devido ao processo de ocidentalização vivido por essa civilização. Tochtli adota o roupão como um quimono improvisado, que se torna seu figurino de uso frequente e um componente importante de seu imaginário infantil. Entretanto, os quimonos de Tochtli estão em desacordo com a tradição japonesa, pois são roupões comuns e sem nenhuma especificidade, o que confere humor e leveza à narrativa, a partir de seu inusitado hábito de passar o dia todo vestido de roupão para se caracterizar como samurai, conforme o excerto abaixo:

Para ser samurai você tem que colocar um roupão por cima da roupa e um chapéu de samurai. Os chapéus de samurais são como pratos

gigantes de *pozole* ao contrário. Você tem que esconder o sabre no roupão. Eu ainda não tenho sabre, mas vou pedir para o Miztle [...] O Yolcaut não entende nada, não percebeu que sou um samurai. Ele quer que eu tire o roupão e diz que não posso andar o dia inteiro vestido assim, que pareço um filhinho da mamãe (Villalobos, 2012, p. 64-65).

Nessa passagem, o caráter infantil do comportamento de Tochtli denota sua pouca idade, mas também confirma sua capacidade de imaginar um mundo diferente para si. Os super-heróis e os samurais dos filmes aos quais assiste fazem parte desse imaginário, povoando sua infância e permitindo que seu cotidiano seja menos árido. Quando ele diz que as pessoas ao seu redor não o entendem, principalmente seu pai, que implica com sua indumentária e o chama de “filhinho da mamãe”, isso reflete a tentativa de chamá-lo à realidade de “macho” para a qual tem sido direcionado. Aqui se evidencia o caráter infantil da narrativa. O narrador é uma criança que se sente no direito de ser infantil e brincar de ser um samurai; os adultos não entendem, e é apenas isso. Nesse universo japonês, trazemos outra citação abaixo:

Aí um dia o samurai fugitivo deixa de ser fugitivo porque volta para a casa do outro samurai esquiando por uma montanha coberta de neve [...]. No final do filme o samurai que era fugitivo descobre que o outro samurai de quem ele queria salvar a honra já era um cadáver. Aí o samurai que era fugitivo pega uma faca e enterra na própria barriga para virar cadáver também. Os japoneses não precisam de final feliz nos filmes. Não somos como os *charros* que precisam das mulheres e do amor e sempre acabam cantando pra lá de contentes. E pra lá de maricas (Villalobos, 2012, p. 64).

Por meio deste trecho, observamos muitos aspectos que vão de encontro aos princípios do bando pelos quais a vida de Tochtli está sendo moldada. A solidariedade é uma das virtudes que o menino aprende dentro desse estranho código de ética. Assim, o fato de o samurai tirar a própria vida ao perceber que seu companheiro está morto toca profundamente os sentimentos de Tochtli. Essa situação espelha a conduta do bando, e ele se sente representado. Tochtli se identifica de tal maneira que, ao utilizar o pronome "nós", revela o quanto se conecta com a cultura das lutas empreendidas pelo povo japonês em defesa de seu império. Essas lutas se assemelham aos seus próprios princípios éticos enquanto um samurai autodeclarado.

O teórico do imaginário, amplamente citado, Wunenburger, faz uma ponderação que reflete a atitude de Tochtli como uma criança precoce. Os adultos que compõem o universo cotidiano desse menino não conhecem a cultura japonesa e não entendem o motivo de sua mania

de usar roupões. No entanto, o menino sabe o que está fazendo e reconhece que essa é a maneira de escapar de sua realidade, por mais ilógica que possa parecer. Vejamos o trecho mencionado:

[...] não é um recorte da realidade, mas deve ser visto como espaço-tempo alógico de representações ajudando a pensar além do que podemos conhecer objetivamente. O imaginário se apresenta como um modo específico de atividade intelectual e linguística que serve de canal de expressão de um sentido que não encontra um meio de formulação adequado. O imaginário proporciona técnicas de pensamento simbólico e analógico (mito, símbolo, metáfora, desenho) que interferem em diversos graus com os processos cognitivos (Wunenburger, 2007, p. 217-224).

A proposição de Wunenburger (2007) trata da imaginação como a principal fonte criativa de produção intelectual, que não necessita de lógica e pode extrapolar os limites da realidade. Como afirma o autor, os fatos abordados ou representados não precisam ser um “recorte da realidade”, uma vez que os espaços-tempo das narrativas não precisam ser lógicos, pois funcionam como um canal de expressão. *Festa no Covil* (2012) coloca em evidência o imaginário hispano-americano, especialmente o imaginário mexicano, circunscrito a uma realidade vivenciada pelas famílias dos chefes de bandos do narcotráfico. Desse modo, elementos infantis evidenciam o imaginário de Tochtli, indicando que não é um narrador qualquer contando seu cotidiano.

Os japoneses cortam as cabeças com os sabres, que são as espadas especiais com o gume fulminante que nem o das guilhotinas. A vantagem dos sabres comparados com as guilhotinas é que com os sabres você também pode cortar braços, pernas, narizes, orelhas, mãos ou o que quiser. Além disso, você pode cortar pessoas ao meio. Já as guilhotinas só podem cortar cabeças. Na verdade, nem todos os japoneses usam os sabres. Isso seria como dizer que todos os mexicanos usam chapelão de *charro*. Só nós, os samurais japoneses, é que usamos sabres (Villalobos, 2012, p. 63).

Podemos afirmar que a relação do imaginário de Tochtli com a cultura japonesa surge a partir de sua identificação com alguns dos códigos de ética praticados pelos samurais nos filmes aos quais assiste, como exemplificado acima. Nesse ponto, é importante correlacionar o imaginário mexicano de Tochtli, que tem os "charros" como referência, para estabelecer um cotejo com os samurais. Diferentemente dos samurais, que são machos e heróis, os charros são homens que gostam de cantar, cultivam o amor e se apaixonam. Na visão de Tochtli, os charros são “maricas”, termo que pode ser traduzido como homens fracos e não confiáveis.

Outra peça da indumentária de Tochtli que possui representatividade, tanto no caráter real quanto no imaginário, é o chapéu. O menino tem uma coleção deles, de todos os países do mundo. Esse acessório, importante na cultura mexicana, faz parte do cotidiano de Tochtli, que tem uma explicação muito peculiar para justificar os benefícios do uso do chapéu, conforme segue:

Se você não usa chapéu, acaba com a cabeça suja. As pombas são umas sem-vergonha. Fazem suas porcarias na frente de todo mundo, enquanto voam. Elas bem que podiam fazer escondidas, entre os galhos das árvores. Assim a gente não precisava andar o tempo todo olhando pro céu com medo de sujar a cabeça (Villalobos, 2012, p. 10).

Essa inusitada justificativa para o uso do chapéu, na qual Tochtli utiliza uma linguagem apropriada para a sua idade, constitui mais um elemento infantil da narrativa, haja vista a naturalidade com que ele expõe suas ideias. Ao chegar ao limite da comicidade, a presença do humor é evidente e contribui para descartar o narcotráfico como foco da narrativa. Como colecionador de chapéus, Tochtli destaca os emblemáticos tricórnios — chapéus com três pontas, muito populares dos séculos XVI ao XVIII — como seus preferidos. A respeito deles, Tochtli faz uma verdadeira apologia:

Eu tenho muitos tricórnios, onze. Os tricórnios são chapéus que têm forma de triângulo e uma copa muito pequena. Tenho tricórnios do país França, do Reino Unido e do país Áustria. Meu favorito é um tricórnio francês de um exército revolucionário [...] O novo tricórnio é do reino da Suécia e tem três bolinhas vermelhas, uma em cada ponta. Eu adoro tricórnios, porque são chapéus de soldados loucos. É só você colocar um na cabeça que já fica com vontade de ir correndo sozinho da silva invadir o reino mais próximo (Villalobos, 2012, p. 19).

Tochtli ainda confere ao chapéu uma destinação diferente daquela de proteger a cabeça dos ataques dos pombos, nos seguintes termos: “Mas, o chapéu, se é um chapéu bom, também serve para a distinção. Ou seja, os chapéus são como as coroas dos reis. Se você não é rei, pode usar chapéu para a distinção. E se você não é rei e não usa chapéu, acaba sendo um zé-ninguém” (Villalobos, 2012, p. 10). O chapéu, para Tochtli, é de grande importância e assume diferentes funções de acordo com as necessidades. Tomemos como exemplo o chapéu de detetive que Tochtli usa para investigar Yolcaut durante suas conversas secretas com Miztli, enquanto fica escondido atrás das portas. Foi assim que ele descobriu o verdadeiro papel do jardim zoológico

para o palácio e os animais carnívoros ali enjaulados, entre outras coisas que ninguém imagina que ele já conheça.

A palavra "distinção", no contexto utilizado por Tochtli, está diretamente ligada à sua capacidade de imaginar o tipo de chapéu que determinadas pessoas usam, denotando o status de cada uma delas. No caso dos reis, ele correlaciona o chapéu com as coroas que eles usam, da seguinte maneira: “O melhor de ser rei é que você não precisa trabalhar. Só tem que colocar a coroa na cabeça, e pronto, as pessoas do seu reinado dão dinheiro pra você, milhões” (Villalobos, 2012, p. 23). No contexto mexicano, temos os chapéus dos charros⁷, que são os cavaleiros mexicanos e equivalem aos *cowboys* americanos. Tochtli também possui chapéus de *charros* em sua coleção, conforme o excerto abaixo:

Eu tenho muitos chapelões de *charro*, seis. Um deles é um chapéu famoso porque foi usado por um *charro* num filme muito antigo. Esse chapelão eu ganhei do Yolcaut, no meu aniversário do ano passado, e depois assistimos o filme para procurar o chapelão [...] Outro dos chapelões de *charro* que eu tenho ganhei do Miztli, também no meu aniversário do ano passado. Ganhei tantos chapelões de *charro* que parecia que eu era dos nacionalistas. Esse outro chapelão foi feito na cidade do Miztli, que segundo ele é uma cidade de *charros* (Villalobos, 2012, p. 30-31).

Diante do fato de Tochtli ter ganhado tantos chapéus no seu aniversário, isso denota a facilidade com que ele consegue completar qualquer coleção que decida começar, conforme expressado nos seguintes termos: “[...] Como eu gosto de chapéus, o Yolcaut compra chapéus para mim, tantos que tenho até uma coleção de chapéus do mundo inteiro e de todas as épocas do mundo” (Villalobos, 2012, p. 11). Entretanto, os chapéus na vida de Tochtli não são meros itens de colecionador; são elementos infantis na narrativa desse menino que sabe aproveitar toda e qualquer oportunidade para exercitar sua capacidade de criar e arquitetar planos, transformando seu cotidiano em uma experiência repleta de novidades e acontecimentos. Um detalhe que não pode ser ignorado é a conotação do chapéu com a virilidade dos charros e de todos os que usam esse adorno. Tochtli é criado dentro dessa concepção e não se permite certas emoções para não demonstrar fraqueza, como na passagem em que menciona a mãe e dá a entender que sentiu vontade de chorar, mas o pai imediatamente o recrimina: “Segura, Tochtli, segura como um macho” (Villalobos, 2012, p. 10).

⁷Charro: vaqueiro tradicional mexicano. Os charros participam de charreadas, competições parecidas com rodeios, e se vestem com roupas típicas coloridas, que incluem um chapéu de aba muito larga (o chapéu de charro) e um laço no pescoço.

Não podemos deixar de mencionar a importância dos chapéus na vida de Tochtli, especialmente em seus momentos como detetive. Para ilustrar essa passagem, transcrevemos o seguinte trecho:

Eu tenho muitos chapéus de detetives, três. Eu os uso toda vez que descubro que estão acontecendo coisas misteriosas no palácio. E começo a fazer pesquisas investigativas, sigilosamente [...]. Hoje o Miztli e o Chichilkuali fizeram coisas misteriosas, como encher uma caminhonete com umas caixas que eles tiraram de um dos quartos vazios que não utilizamos. Quando eles foram embora coloquei um chapéu de detetive e descobri um dos enigmas do Yolcaut. Os quartos vazios que não utilizamos estão sempre trancados à chave, mas hoje deixaram um aberto. E aí descobri que não temos cinco quartos vazios que não utilizamos, mas só quatro, ou nenhum: um dos quartos vazios que não utilizamos é na verdade o quarto dos revólveres e dos rifles (Villalobos, 2012, p. 35).

De acordo com os excertos selecionados, os chapéus são elementos importantes na vida de Tochtli e uma fonte ativa para o seu imaginário, sempre alimentado por sua incrível capacidade de encontrar formas de driblar a monotonia de seu cotidiano, rigidamente controlado pelas tarefas habilmente programadas por seu pai e seu preceptor. Além dos chapéus, jogos e brincadeiras permeiam a infância do menino, que é fã de Playstation e tem o privilégio de possuir os últimos modelos do mercado. Na sua rotina diária, Tochtli tem um momento reservado para assistir televisão com o pai, das 21h às 22h, antes de se recolher aos seus aposentos para pesquisar palavras difíceis no dicionário, hábito que cultivava antes de dormir. Além de assistir TV com o pai, o menino também costuma jogar Playstation com Mazatzin, seu preceptor. Outro costume do nosso pequeno narrador é uma brincadeira de perguntas e respostas entre ele e o pai, chamada 'jogo dos tiros', exemplificada no excerto abaixo:

Eu sei dessas coisas por causa de um jogo que eu e o Yolcaut costumamos jogar. O jogo é de perguntas e respostas. Um fala a quantidade de tiros e uma parte do corpo, e o outro responde: vivo, cadáver ou diagnóstico reservado.

- Um tiro no coração.
- Cadáver.
- Trinta tiros na unha do dedo mindinho do pé esquerdo.
- Vivo.
- Três tiros no pâncreas.
- Diagnóstico reservado.

E assim por diante. Quando acabam as partes do corpo, procuramos partes novas num livro que tem desenhos de tudo, até da próstata e do

bulbo raquidiano. Por falar no cérebro, é importante tirar o chapéu antes de atirar no cérebro, para ele não manchar (Villalobos, 2012, p. 14-15).

É possível inferir, a partir desse excerto, que é necessário ter um imaginário infantil muito fértil e repleto de informações, como o livro de desenhos do corpo humano mencionado por ele. Embora seja inegável que esse tipo de jogo, proposto e executado pelo pai, tenha um caráter lúdico, também serve para introduzir o menino no universo do bando, no qual armas e disparos fazem parte tanto do imaginário coletivo quanto da realidade dos envolvidos. No mundo adulto em que Tochtli está inserido, não se observam brinquedos, exceto o Playstation, que ele costuma jogar com Mazatzin. É possível que Tochtli nunca tenha tido brinquedos comuns, como os de outras crianças de sua idade, já que esse detalhe jamais é mencionado. Suas coleções não incluem os tradicionais carrinhos ou bonecos de super-heróis, embora, em algum momento da narrativa, ele demonstre conhecer esses brinquedos. Em uma passagem, na qual recebe um carrinho de plástico de presente de outro menino, Tochtli reage de maneira inesperada, menosprezando a qualidade do brinquedo e jogando-o no lixo, como descrito a seguir:

Era um boneco da guerra nas estrelas, mas não um boneco original, e sim uma imitação de camelô. Nem estava pintado direito. O boneco devia ter a roupa vermelha e a pele cor de pele. Só que ele tinha um pedaço da mão direita pintado de vermelho. E não era sangue. Era só que o boneco era vagabundo. Quando eles foram embora, joguei no lixo (Villalobos, 2012, p. 69).

A narrativa de Tochtli revela sua precocidade em relação ao valor dos brinquedos, assim como demonstra seu conhecimento sobre o valor de seus chapéus, reconhecendo a procedência e as etiquetas de cada um deles. O valor do dinheiro está profundamente presente na vida do menino, que, desde cedo, aprendeu não apenas a distinguir as coisas por seu valor comercial, mas também a compreender o poder que o dinheiro confere a quem o possui. Essa é uma questão destacada pelo pequeno narrador desde o início de suas falas, levando-nos a crer que ele seguirá o caminho já traçado pelo pai, uma vez que não conhece outras formas de viver. Contudo, elementos lúdicos e infantis permeiam todas as situações vividas ou presenciadas por Tochtli, que possui um senso de humor inegável.

Outro jogo muito lúdico e inteligentemente arquitetado por ele é a brincadeira de ficar mudo, porque os mudos não precisam dar explicações (Villalobos, 2012, p. 19). Ao assumir o nome japonês Usagi, Tochtli passou a usar esse subterfúgio depois de descobrir que

os quartos fechados do palácio eram depósitos de armas, o que o deixou extremamente triste e decepcionado com o pai, que sempre se apresentava como defensor da verdade e da solidariedade entre os membros do bando. Ao entrar em um desses quartos, Tochtli escolheu uma arma bem pequena, para usá-la como brinquedo e alimentar sua imaginação, conforme a seguinte citação:

Hoje coloquei um chapéu de samurai japonês. Dentro dele eu levo meu revólver pequenininho das balas minúsculas. Shhhhh...[...] Nós, coelhos, fazemos cocô em bolinhas. Umas bolinhas perfeitas e redondas, que nem a munição dos revólveres. Com os revólveres, nós, os coelhos, adotamos balas de titica (Villalobos, 2012, p. 39).

A situação mencionada merece uma reflexão que problematize o fato de uma criança ter acesso a uma arma de fogo, compreender que esse objeto pode gerar mortes, e, ainda assim, achar que isso é normal, sem enxergar qualquer problema ou consequência. O fato de não conviver com outras crianças e de não frequentar a escola é irrelevante para Tochtli, que valoriza o dinheiro e compreende o poder que ele confere às pessoas que o possuem. Nesse contexto, Tochtli está acostumado a ter todos os seus desejos satisfeitos, o que fica evidente na emblemática passagem em que afirma claramente que, mesmo que o pai fique bravo e até tenha vontade de bater nele, jamais o faria, porque “o Yolcaut nunca me bateu. Em vez de me bater o Yolcaut me dá presentes” (Villalobos, 2012, p. 68). O episódio dos hipopótamos-anões da Libéria, marcado pela enfermidade que culminou no abate dos animais, assistido por Tochtli, representa o momento de maior tristeza e o clímax da narrativa, funcionando como uma espécie de rito de passagem na vida do menino. Esse fato será explorado com mais profundidade em outra parte desta pesquisa.

Em resumo, os elementos infantis em *Festa no Covil* (2012) são perceptíveis ao longo de toda a narrativa. Entre esses elementos, destaca-se a fixação de Tochtli pela cultura japonesa, a ponto de ele se sentir como parte dela, o que se traduz em sua forma de se vestir, com quimonos improvisados. Notamos também sua idolatria pelos samurais, principalmente pela solidariedade e coragem, enquanto trata com sarcasmo o fato de os charros mexicanos serem mais sentimentais. Outra obsessão de Tochtli são os chapéus, cada um com uma função específica: os de samurai e de detetive são os mais usados devido à frequência das missões às quais ele se dedica.

Concluindo momentaneamente essa questão, buscamos demonstrar que, em momentos cruciais, o narrador de *Festa no Covil* (2012), por meio de seu imaginário infantil, encontra

maneiras de amenizar as situações insólitas que compõem seu cotidiano. Assim, Tochtli cria seus próprios jogos e estratégias lúdicas, sempre inspirado pelos heróis que fazem parte de seu universo infantil. Os jogos e os filmes são os principais elementos de lazer desse menino, que sabe aproveitar o privilégio de adquirir os últimos lançamentos do mercado. Todos esses elementos revelam a força do imaginário infantil de Tochtli e sua habilidade de fazer distinções, como no caso dos charros mexicanos e dos samurais japoneses. Neste capítulo, buscamos demonstrar os diferentes elementos que compõem o imaginário infantil do narrador e, principalmente, como ele os utiliza para se afastar do ambiente pesado e hostil que constitui o seu mundo.

3. CAPÍTULO 3 - O IMAGINÁRIO DO COVIL

Neste capítulo, a intenção é aprofundar o corpus, no qual o México é evidenciado não mais como metáfora ou metonímia, mas como o espaço narrativo que incorpora características peculiares dessa nação e de sua sociedade. Assim, o narcotráfico, a violência e questões de machismo são apresentadas como partes indissociáveis de um todo que compõe uma parcela da sociedade mexicana, considerando que este é um trabalho de pesquisa que aborda essas características.

O México, como espaço narrativo, permite uma abordagem em torno de sua civilização pré-colombiana. Assim, consideramos conveniente fazer um breve panorama da civilização asteca, uma vez que é sobre ela que se assenta o México, visando um recorte mais direcionado à cultura e aos fenômenos que ocorrem atualmente nesse país, abordados em *Festa no Covil* (2012). É por meio da contextualização do passado e do presente da história mexicana que muitos fenômenos sociais e culturais podem ser compreendidos.

Nas questões do narcotráfico e da masculinidade, a abordagem aponta esses elementos como condição *sine qua non* na formação de um *capo*, a denominação para um chefe de bando do narcotráfico. De acordo com a pesquisa, o fato de Tochtli não mencionar a mãe e achar natural viver longe dela, ou nunca tê-la visto, faz parte de seu processo de formação de “macho” e de sua condição de herdeiro de chefe de bando, cujo futuro indica a sucessão do pai nos negócios do narcotráfico.

A inocência *versus* a violência configura-se como parte de um todo, considerando que o narrador convive com a violência ao mesmo tempo em que sua inocência pode ser questionada pelo nível de consciência que, em diferentes circunstâncias, ele demonstra possuir. Assim, a violência e a inocência são colocadas em um nível comparativo, a partir de trechos selecionados para análise. As questões políticas e sociais são discutidas de maneira sarcástica e irônica, pois a crítica social se apresenta como uma possível chave de leitura para essa narrativa.

Por último, as questões sociais e políticas do México atual, apontadas em *Festa no Covil* (2012), são evidenciadas e comentadas de forma sucinta, em relação às outras questões abordadas nos dois livros subsequentes que compõem a trilogia mexicana de Juan Pablo Villalobos: *Se vivêssemos em um lugar normal* (2013) e *Te vendo um cachorro* (2015). Mencionar a trilogia nesta pesquisa tem como objetivo estabelecer aproximações e distanciamentos entre os pontos de vista dos narradores de diferentes faixas etárias: uma criança, um adolescente e um adulto, respectivamente. Nesse sentido, sob a perspectiva de cada um, o México é apresentado em seus diferentes aspectos, que convergem para o tempo

cronológico e psicológico de cada narrador, considerando a influência da cultura do país e os resultados que esta produz na sociedade como um todo. A menção aos dois volumes da trilogia é necessária para contextualizar o leitor e possibilitar sua crítica acerca da obra literária.

3.1 O MÉXICO COMO ESPAÇO DA NARRATIVA

As pesquisas do historiador Brian R. Hamnett (2016) traçam um panorama do México, conectando-nos com sua cultura multifacetada, resultado das atividades dos diversos povos que habitaram o território mexicano antes do início da colonização europeia. Os colonizadores espanhóis estabeleceram sua capital sobre as ruínas de Tenochtitlán, de tal maneira que, em apenas algumas décadas, a Espanha já havia avançado por toda a parte norte do território ainda não subjugada. Nessa escalada, os espanhóis fundaram várias cidades, com características hispânicas, em meio aos assentamentos indígenas, impondo sua cultura sobre a população indígena sobrevivente.

Em uma pesquisa relevante, Hamnett (2016) evidencia os inúmeros conflitos que o México travou com a Espanha, cujo objetivo era construir um novo e distinto Estado mexicano. O excerto abaixo destaca a organização altamente elaborada para a criação e expansão do domínio espanhol em território mexicano, especialmente após a descoberta das riquezas minerais, conforme segue:

O Vice-Reino da Nova Espanha, instituído em 1535, foi uma entidade política espanhola sobreposta aos Estados indígenas pré-existentes e povos subjugados. Até seu colapso, em 1821, ele manteve-se subordinado ao governo metropolitano da Espanha. A descoberta de depósitos de prata no Centro-Norte e Norte demandava uma expansão militar para além do Rio Lerma e a rápida consolidação do governo hispânico. Dessa forma, a expansão para o norte tornou-se um elemento dinâmico da história da Nova Espanha desde o início da experiência colonial. O Norte garantiu que a Nova Espanha tornar-se-ia muito mais que a aglomeração de diferentes organizações políticas indígenas governadas pela Espanha (Hamnett, 2016, p. 33).

Nesse contexto, tais fatos, conflitos e instabilidades podem ser entendidos como reações naturais à imposição colonizadora, cujo intuito era destruir as civilizações consolidadas em suas raízes e tradições. Segundo Hamnett (2016, p. 33), dois processos centrais podem ser observados após o colapso do mundo pré-colombiano: o primeiro é a criação do vice-reinado

colonial espanhol a partir dos assentamentos existentes, que já se constituíam em unidades políticas e étnicas indígenas; o segundo é o desenvolvimento de um Estado-nação mexicano moderno a partir do antigo vice-reinado.

Desse modo, os contrastes que surgiram a partir desse evento são representados, por um lado, pela modernidade e pelo dinamismo do Norte, e, por outro, pelas misturas étnicas e culturais da zona central, além do universo maia em Yucatán e Chiapas. Para uma melhor compreensão geográfica das civilizações que se desenvolveram nas regiões do México, inserimos o mapa abaixo, que ilustra os locais onde os povos indígenas se estabeleceram para formar um aglomerado de civilizações.

Figura 1 - Mapa do Império Asteca



Fonte: Soustete (2002, p. 95)

Ainda na esteira de Hamnett (2016, p. 31), vale lembrar que o federalismo, adotado pela primeira vez em 1824, refletia a diversidade étnica ao institucionalizar mudanças que buscavam promover a interligação entre todas as regiões e o centro. Segundo Hamnett (2016),

Ainda que o México faça parte do “Novo Mundo”, de acordo com a nomenclatura europeia, a maior parte da atual República é parte de um mundo antigo, desconhecido dos europeus antes do final do século XV. O México contemporâneo possui um sistema político aparentemente estável, capacidade de mobilização das bases, tendências centrífugas, crenças variadas e práticas locais distintas. Os limites territoriais modernos distorcem as unidades culturais do mundo pré-colombiano.

A dimensão geográfica da civilização maia, por exemplo, incluía áreas que, no período colonial, tornaram-se os territórios principais do Reino da Guatemala (Hamnett, 2016, p. 29).

Os articuladores da Independência mexicana, segundo Hamnett (2016), viam seu país como o Estado sucessor não apenas do vice-reinado espanhol da Nova Espanha, mas também do Império Asteca, estabelecido em 1325 em Tenochtitlán, no centro do Lago Texcoco. Essa contextualização histórica é fundamental para que as novas gerações, especialmente as latino-americanas, conheçam a existência dessas civilizações, a forma como desapareceram, os ataques que sofreram e, sobretudo, seus algozes.

Utilizando armas de fogo desconhecidas pelos povos indígenas, os espanhóis dizimaram grande parte da população autóctone, destruindo suas casas e templos com o intuito de expandir seus territórios e impor sua civilização. Entretanto, a história e o tempo têm se encarregado de resgatar a memória e a herança deixadas por esses povos, que cada vez mais despertam o interesse dos pesquisadores da atualidade.

Para os nacionalistas mexicanos⁸ dos séculos XIX e XX, a herança asteca é um ícone de representatividade necessário para qualquer compreensão da nação. Nos dias atuais, algumas estimativas indicam que há um total de 10 milhões de habitantes, com 56 grupos linguísticos e um crescimento anual de 2% acima da média nacional. Segundo Hamnett (2016, p. 45), em Chiapas, essa população representa um milhão de pessoas entre os 3,5 milhões do estado. Desses um milhão, cerca de um terço não fala espanhol. Diante desse quadro,

A questão indígena no México atual é um fenômeno tanto urbano quanto rural. As migrações internas ocorridas durante as últimas décadas têm sido motivadas por condições adversas na terra - erosão do solo, fornecimento inadequado da água, políticas de reforma agrária, falta de crédito, os abusos dos proprietários das terras e a dominação por chefes locais ou caciques e seus homens armados. Isso tem agravado os problemas de superpopulação nas áreas metropolitanas, sobretudo na Cidade do México, com suas grandes favelas e saneamento inadequado (Hamnett, 2016, p. 45-46).

As questões abordadas pelo historiador inglês são graves e de conhecimento das autoridades. Entretanto, a relação entre o poder público e os poderes paralelos que comandam

⁸ A Revolução Mexicana foi um movimento armado contra a ditadura de Porfirio Díaz e a favor de um governo popular e reformista para acabar com as desigualdades sociais. Os principais líderes da revolução foram Emiliano Zapata e Pancho Villa. A principal consequência da revolução foi a promulgação da Constituição Mexicana em 1917.

a nação não permite a implementação de políticas públicas em favor dos habitantes menos favorecidos. Conforme amplamente divulgado, essa relação compromete toda e qualquer ação para coibir os mais variados crimes decorrentes dessa situação. De acordo com Hamnett (2016), esse grave problema surgiu da forte incidência dos cartéis de drogas nos processos políticos, nas forças armadas e nos serviços de segurança, a partir das décadas de 1980 e 1990 do século XX. Dessa forma, é comum que os jornais publiquem matérias que abordam a participação de políticos, como governadores de estado, em negócios relacionados às drogas. Em *Festa no Covil* (2014, p. 21), essa questão é representada em um episódio anteriormente analisado, promovendo uma reflexão sobre a promiscuidade dessa relação entre o poder político e o narcotráfico.

Não é possível tratar das questões políticas do México sem abordar sua proximidade com os Estados Unidos e a relação conflituosa entre essas duas nações. Para os Estados Unidos, o México é um país que representa risco à sua segurança e, por esse motivo, a fronteira que delimita seus territórios é marcada por muita violência. Vale ressaltar que as nações estadunidense e mexicana compartilham a mais longa fronteira comum da América Latina, repleta de mal-entendidos desde 1836 até os dias atuais, conforme atesta Hamnett na transcrição abaixo:

Fundamentalmente, o relacionamento entre México e Estados Unidos envolve as disparidades entre riqueza e poder. Essas disparidades são o cerne da questão. México e Estados Unidos, apesar das semelhanças e similaridades, operam em mundos diferentes. O contexto internacional e suas referências são completamente diferentes. Pior ainda, um país não leva o outro a sério. O México está obcecado consigo mesmo. Poucos jornais ou revistas do México cobrem ampla e profundamente os assuntos internacionais, muito menos qualquer análise informativa sobre os acontecimentos dos Estados Unidos [...]. Ao contrário dos Estados Unidos, o México não é uma potência mundial e não possui uma força militar importante. Mesmo que o México tenha uma cultura forte e resiliente, ele compartilha com a maior parte da América Latina uma incapacidade para projetar-se de forma importante na cena política mundial (Hamnett, 2016, p. 37).

Diante dessa reflexão, que nos coloca diante de uma questão ambígua, temos, de um lado, a supremacia de uma nação e, de outro, o subdesenvolvimento de outra, além de dois pesos e duas medidas para discutir os problemas que afligem ambos os lados. Uma das razões para esse impasse pode ser o “nacionalismo” arraigado do povo mexicano, traduzido em sua maneira de se colocar diante dos demais. O certo é que, devido à falta de equação entre Estados

Unidos e México, a imagem que o mundo tem da nação mexicana é aquela projetada pelos Estados Unidos, quase sempre nada favorável ao país vizinho. Certamente, a presença mexicana “ao norte da fronteira” pode explicar o difícil relacionamento entre os dois países.

Essas questões políticas serão melhor abordadas na próxima subseção deste capítulo. No momento, consideraremos as questões históricas, conforme anunciado. Também não é possível fazer uma contextualização histórica do México sem abordar suas culturas desde o período pré-colombiano. Para esse percurso, utilizaremos os dados da pesquisa do historiador Brian Hamnett em sua *História Concisa do México* (2016).

Historicamente, denomina-se pré-colombiano o período anterior à chegada de Cristóvão Colombo, navegador genovês a serviço da Espanha, à América em 1492. Os povos que viviam no continente americano antes da chegada de Colombo são chamados de pré-colombianos. As civilizações desse período mais estudadas são os incas, os astecas e os maias, sem esquecer de mencionar os olmecas, que floresceram entre 1200 a.C. nas planícies do Golfo, e as culturas de Monte Albán, desenvolvidas pelos povos zapotecas de Oaxaca, que surgiram entre 700 e 500 a.C. Dessas civilizações emergiram a cerâmica, a arte, a arquitetura e as construções do Monte Albán, uma fortificação no topo de uma montanha de 400 metros, onde se encontram templos destinados a rituais públicos.

Os governantes zapotecas geralmente passavam por um ano de instrução religiosa antes de assumir o cargo. Essas ações confirmavam a formação política e o comprometimento com o cargo, sob as bênçãos divinas de seus deuses. Para ilustrar uma das manifestações mais conhecidas da cultura mexicana, remanescente dos indígenas originários deste continente, trazemos a imagem das caveiras de açúcar, um doce representativo do Dia dos Mortos, celebrado nos dias 1 e 2 de novembro de cada ano.

Figura 2 – Alejandro Pompa Álvarez - Caveiras de açúcar em Xochimilco, México



Fonte: Mendoza e Rosa (2019, p.10).

Considerado Patrimônio Mundial da UNESCO desde 1987, Xochimilco é um distrito que se situa no Centro Histórico da Cidade do México. A Festa dos Mortos acontece em homenagem aos falecidos e como um tributo às tradições indígenas, que são a base da cultura desse país. Os doces em formato de caveiras são os mais tradicionais servidos durante a celebração. Com relação ao advento da morte no contexto mexicano, a citação abaixo traz uma reflexão pertinente:

A morte é um evento marcante para todo o ser humano, mas no México esta realidade é vivida de maneira original. A origem do dia dos mortos tem raízes nas culturas indígenas pré-hispânicas centro-americanas. A maneira própria da representação da morte, durante a festividade, acontece com humor, afabilidade e, até com certa ironia, manifestos tanto nas gravuras, como nas músicas, as caveiras de açúcar com os nomes de pessoas. No Dia dos Mortos a cultura popular mexicana festeja, se diverte e brinca de forma irônica com a morte, misturando o sagrado e o profano, criando um sincretismo religioso que mistura tradições religiosas do catolicismo e dos povos indígenas (Villasenor e Concone, 2012, p. 38).

Na citação acima, fica claro que a morte é tratada com naturalidade e com uma carga de humor que proporciona leveza e uma melhor aceitação da partida dos entes queridos para o mundo espiritual. Vale lembrar que, para os mexicanos, conforme as tradições indígenas, há a crença na existência da vida após a morte. Em outras palavras, o fato de uma pessoa morrer significa que ela continua viva em outro plano. Nesse sentido, as representações por meio das caveiras de açúcar são muito icônicas e sintetizam as manifestações populares comentadas, nas quais a morte é celebrada como parte da vida.

3.2 NARCOTRÁFICO E MASCULINIDADE EM *FESTA NO COVIL*

No contexto atual, o narcotráfico é um dos problemas cruciais do México e um tema de discussão, reflexão e narrativa por parte de autores contemporâneos, entre os quais se destaca Juan Pablo Villalobos. Villalobos, enquanto observador do panorama que se descortina ao seu redor, narra esse fenômeno amplamente conhecido, com o diferencial de humanizar o mundo do tráfico, representado pela escolha de um narrador infantil em primeiro plano e pelo cotidiano familiar de um chefe de bando em segundo. A humanização, apontada por Roberto Domínguez Cáceres (2019, p. 62), é um aspecto da narrativa pouco explorado por outros autores. Villalobos (2012), com sensibilidade e humor, demonstra ao leitor que até os chefes do narcotráfico, os chamados “bandidos perigosos” para a sociedade, podem ser vulneráveis, ter um cotidiano familiar e até viver momentos descontraídos, como assistir à TV com seus filhos, como ocorre no caso de Tochtli e Yolcaut.

Contextualizando a incidência do narcotráfico como um fenômeno e um tema que tem ocupado espaços cada vez maiores na sociedade mexicana, Diana Palaversich (2013, p. 27) esclarece que, desde os anos 1970 e 1980, os *narcocorridos*⁹ e o *narcocine*¹⁰ já divulgavam e comercializavam produtos culturais sobre o fenômeno do narcotráfico. Entretanto, desde o início do século XXI, esses temas têm ocupado lugar de destaque nos meios culturais do México, também despertando críticas em relação à atual comercialização e representação dessa

⁹ Narcocorridos: composições musicais que cantam e contam as histórias do mundo do narcotráfico. É a mistura do gênero musical mexicano “corrido” criado no século XVIII, cujas letras trazem detalhes muitas vezes desconhecidos pela polícia. Os narcocorridos buscam homenagear seus heróis subversivos, como o colombiano Pablo Escobar, ou o maior capo da atualidade: Chapo Guzmán.

¹⁰ Narcocine: cinema alternativo no México, com filmes que retratam o mundo dos foras da lei. Normalmente são filmes com orçamentos baixos, com enredos sangrentos, frequentemente financiados por barões das drogas. O narcocinema constitui-se em um grande negócio no México

temática. Segundo Palaversich (2013, p. 28), há a alegação de que o interesse exagerado pelo fenômeno social provocado pelas drogas pode legitimar a comercialização desse negócio ilegal, além de provocar o aumento da violência, que projeta uma imagem desfavorável do México perante os outros países. Foi a partir desse movimento, segundo Palaversich (2013), que o tema das drogas se transferiu das manchetes dos jornais e noticiários para as telas e ateliês dos artistas mexicanos. As letras mexicanas, diante desse fenômeno, também tiveram uma expansão tanto no campo do jornalismo investigativo quanto na ficção, levando o mundo editorial a uma vertiginosa linha de produção com o tema do narcotráfico, colocando em circulação uma grande quantidade de títulos muito similares entre si. De acordo com Palaversich,

Com relação à ficção que tem as drogas como tema, sobre a qual se concentra este ensaio, é importante destacar a mudança na publicação e divulgação nos últimos anos. Publicada antigamente por pequenas editoras da região norte e praticamente sem nenhuma distribuição no resto do país, a “narconarrativa” começou a ser difundida no começo deste novo século por grandes multinacionais com filiais no México, tais como Random House Mondadori, Planeta, Alfaguara (Santillana), Grijalbo ou Tusquets, que já haviam “embalado” com muito sucesso, tanto para a venda local como internacional, a narrativa colombiana que aborda tema similar. O interesse dos grupos editoriais pela temática narco indica o valor mercadológico desta narrativa e constitui um fator decisivo na padronização e popularização desse fenômeno (Palaversich, 2013, p. 32).

A reflexão de Palaversich é muito esclarecedora no sentido de situar as narrativas do narcotráfico em um tempo e espaço bem definidos, com os consequentes resultados desse novo nicho de mercado para as letras mexicanas. Na esfera política, a crítica aborda a banalização desses crimes, dado que são o tema corrente nas mais diversas vertentes narrativas, conforme já mencionado. Ainda segundo Palaversich (2013), o *establishment* cultural do México é cético quanto ao valor literário dessa narrativa. Críticos literários que analisam a narconarrativa publicada nas revistas e jornais de grande circulação compartilham da mesma opinião sobre a produção indiscriminada dessa literatura e lamentam que um grande romance sobre o tráfico de drogas ainda não tenha sido escrito. O renomado crítico mexicano Domínguez as denominou de “novelinhas dispensáveis” (Domínguez *apud* Palaversich, 2013, p. 29) por não narrarem verdadeiramente o México em tempos das guerras contra as drogas. Com relação a essas críticas, Palaversich também reconhece que o elevado número de publicações com a temática do narcotráfico não se traduz em *best-sellers*, como poderia se supor. Entretanto, é inegável a

contribuição dessas publicações para que o México ganhe visibilidade diante do panorama mundial, que também vivencia o problema das drogas como um fenômeno social atual, capaz de desestabilizar os núcleos familiares e as políticas públicas governamentais, muitas vezes reféns do crime organizado, que transforma o tráfico de drogas em um negócio rentável, conferindo poder e riqueza aos seus *capos*¹¹. Palaversich faz a sua reflexão nos seguintes termos:

No entanto, é necessário esclarecer, com relação ao campo da ficção, que este *boom* editorial não se traduziu – como se poderia supor – em narconovelas *best-sellers*, mas especialmente em um crescente número de autores que abordam esse tema, como também na abundância de títulos publicados todos os anos por essas editoras. Elas não apenas contribuíram para a legitimação da narconovela mexicana, como também desempenharam um papel importante na transformação de uma modalidade literária regional em uma modalidade literária sem território definido, produzida não apenas ao norte como também por todo o país e no exterior, onde a questão das drogas vem sendo abordada tanto por autores consagrados como por emergentes (Palaversich, 2013, p. 33).

Diante desse quadro, é válido ressaltar o importante papel dessas publicações na difusão de um fenômeno que abala a estrutura social de todo um país. É sabido que o crime organizado tem sido responsável por grande parte dos homicídios no México, provocados pela luta pelo poder entre os cartéis do narcotráfico. Cabe ainda mencionar que essas mortes abrangem tanto os envolvidos com o tráfico quanto as autoridades civis e militares, além de pessoas inocentes que nunca tiveram relação com o narcotráfico. Esses são os temas centrais das narrativas que têm se proliferado no atual cenário das letras mexicanas, gerando questionamentos sobre sua qualidade como obra de arte literária. Desse modo, muitas dessas narrativas são construídas à maneira de um “jornalismo infrarrealista”, que, na concepção de Osorno (*apud* Palaversich, 2013, p. 29),

Se refere à prática de um jornalismo comprometido, urgente e de trincheira, dedicado à tarefa de revelar pontos fracos das grandes notícias da mídia; de contar histórias não contadas de homens e mulheres comuns, cuja experiência de vida e de morte não interessa ao discurso oficial: o jornalismo infrarrealista sabe que a retórica de guerra é diferente da guerra. O jornalismo infrarrealista não conta mortos, conta a história dos mortos. O jornalismo infrarrealista busca a versão daqueles que não têm porta-voz nem departamento de comunicação, de

¹¹ Capos: chefes de bando.

quem nunca convocou uma coletiva de imprensa (Osorno *apud* Palaversich, 2013, p. 29).

A denominação “jornalismo infrarrealista” é pertinente e traduz com fidedignidade a situação econômica, social e política no México. Sob a perspectiva de Palaversich (2013, p. 29), e imbuídos do sentimento nacionalista que lhes é peculiar, os jornalistas mexicanos buscam narrar o impacto individual e coletivo provocado pelo narcotráfico, com obras de estética inovadora capazes de levar o leitor a um profundo sentimento humanitário diante de uma barbárie sem fim. As narrativas de Villalobos estão alinhadas com essas novas ideias e correspondem à expectativa de difusão dessa literatura além-fronteiras. Os autores contemporâneos estão dando voz aos atores que habitam em um terreno fronteiro, onde a desigualdade provoca ação e reação na mesma proporção em que os chefes de bando enriquecem e sobem no pódio do poder. Na citação abaixo, Palaversich apresenta o panorama dos autores mexicanos da atualidade e as correspondentes regiões onde atuam, conforme segue:

Ao norte, a temática narco foi abordada, entre outros, por Orfa Alarcón, Leónidas Alfaro, Julian Herbert, Élmer Mendoza, Eduardo Antonio Parra, Hilário Penã, Victor Hugo Rascón Banda, Juan José Rodríguez, Albaro Sandoval, Miguel Tapia, Carlos Velásquez e Heriberto Yépez. Em outras partes do país, esse tema foi tratado por Homero Aridjis, Bernardo Bof Fernández, Carlos Fuentes, Iris García, Sergio González Rodríguez, Mario González Suárez, Yuri Herrera, Rafael Ramírez Heredia, Martín Solares, Juan Pablo Villalobos, Juan Villoro, entre outros (Palaversich, 2013, p. 33).

Os autores citados assumiram a posição de arautos para narrar fenômenos devastadores na sociedade de seu país, utilizando a voz de seus narradores para trazer à tona situações graves e desconhecidas pela maioria das pessoas. Entretanto, outras formas de arte também se colocam nessa posição e, cada uma a seu modo, faz sua manifestação com o mesmo objetivo: trazer à luz do conhecimento o maior número possível de pessoas sobre os crimes de toda natureza que são cometidos em nome do poder e do enriquecimento fácil proporcionado pelo negócio do narcotráfico.

Na esteira de Palaversich, é válido ressaltar que o tema das drogas também tem sido transportado para os ateliês dos artistas plásticos mexicanos. Nesse sentido, podem ser mencionados artistas de renome internacional como Teresa Margolles, Lenin Márquez e Rodrigo Delgado, cujas obras polêmicas geram divisões de opinião: alguns reconhecem o emblema que essas obras carregam e o interesse que despertam, enquanto outros as acusam de

fazer apologia ao tráfico de drogas ou de oportunismo por explorar um nicho de mercado em ascensão.

Si yo cuento una novela situada en mi ciudad, en mi país y hablo de los problemas sociales, conflictos, crisis que suceden, soy responsable de la manera en que estoy simbolizando esa sociedad y de lo que estoy diciendo, de cómo estoy interpretando esa realidad, entonces yo contribuyo a ciertos discursos, contribuyo con esa literatura a ciertos mensajes que luego pueden ser utilizados políticamente, hay una responsabilidad ahí (Villalobos, 2022).

Neste trecho da entrevista concedida por Villalobos, fica evidente seu compromisso com a inovação, utilizando uma forma irreverente de narrar os fenômenos sociais de seu país. Também observamos um certo sarcasmo, culminando na ironia com que ele trata as situações que envolvem o ser humano. A seguir, reproduzimos uma crítica muito pertinente de Cáceres (2019) sobre a escrita de Villalobos:

En la narrativa de Villalobos hay una dimensión más de lo social y menos de lo nacional porque sus espacios se miden en hábitos y ámbitos, entendidos como “estructuras patrimoniales diferentes”. Este enfoque puede descubrir un modo de contar la realidad sin corromper lo ya corrupto como capital simbólico - la historia y el pasado - mostrando con honestidad un panorama injusto, disonante y violento como el único habitable. La propuesta de Villalobos es acotar que también lo personal marginal tiene una dimensión trascendente, así el relato es una forma de conjurar la existencia (Cáceres, 2019, p. 64).

Diante da lucidez e profundidade dessa reflexão, é possível imaginar a criatividade e a capacidade desse autor de criar estratégias narrativas que fogem do lugar-comum, evitando, mais uma vez, colocar em evidência o que já é excessivamente corrupto e criminoso. Villalobos (2012) não apenas narra o cotidiano de um capo cheio de poder, mas também a fragilidade de Tochtli em relação aos seus problemas familiares. Tochtli ainda é uma criança e, assim como milhares de outros herdeiros do narcotráfico, enfrenta um futuro incerto.

Em sua trilogia sobre o México, Villalobos mantém a mesma estratégia, utilizando a voz dos narradores em primeira pessoa para destacar, sobremaneira, aspectos culturais do país, incluindo o narcotráfico. Nesse sentido, a ironia surge como um recurso que provoca reflexão sobre as consequências de ações que impactam de forma violenta o cotidiano dos narradores. Mais uma vez, considero pertinente reproduzir uma das reflexões de Cáceres, que nos diz:

Entre *Fiesta en la madriguera* (2010), *Si viviéramos en un lugar normal* (2012) y *Te vendo un perro* (2014) hay constantes: las representaciones detalladas de una realidad que sólo es comprensible por medio de la ironía y si la describe con un lenguaje que permita transitar de la pesadilla al sueño, es decir de “las representaciones, percepciones y visiones” [...] Como en el caso de Tochtli, el narrador niño en *Fiesta en la madriguera*, el punto de vista infantil le permite a Villalobos criticar el mundo narrado desde la cruda honestidad de la inocencia del niño y deja al lector con una propuesta de sentido abierta: ¿qué México es éste en que vivimos?, ¿cómo llegamos a este lado de la pesadilla? Las respuestas son siempre una forma de regresar al texto, pero no de agotarlo (Cáceres, 2019, p. 64-66).

Como espaço da narrativa de Villalobos, especialmente em sua trilogia, o México é tanto sujeito quanto objeto a ser explorado em sua diversidade sociocultural. Assim, o autor mexicano utiliza diversas estratégias para, junto com outros escritores de sua época, criar o que pode ser chamado de “nuevas poéticas de la narrativa mexicana en el siglo XXI”. Tais poéticas têm promovido uma maior circulação desses bens culturais, atravessando fronteiras por meio de traduções. Nesse contexto, a literatura mexicana do século XXI, que busca representar fenômenos sociais arraigados, também procura refletir sobre possíveis meios para solucionar ou minimizar os impactos individuais e coletivos provocados pelo narcotráfico, bem como pela precariedade das políticas públicas nas áreas de saúde e educação, por exemplo.

Villalobos coloca-se como um arauto que, de uma perspectiva irônica, anuncia e denuncia realidades traumáticas na vida de uma criança, de um adolescente e de uma pessoa idosa. Entretanto, restringir a discussão à violência e ao narcotráfico como emblemas do México seria redutor e injusto diante da diversidade cultural de uma civilização que herdou as tradições das primeiras sociedades que se estabeleceram nesse país. Em sua trilogia, Juan Pablo Villalobos demonstra uma enorme capacidade de narrar essas características e particularidades do imaginário de seu povo, suscitando — sobretudo por meio da ironia — reflexões sobre os problemas que se perpetuam ao longo do tempo.

Ainda com relação a narcoliteratura, vale ressaltar que essa terminologia tem sido investigada por diferentes pesquisas latino-americanas, dentre as quais destacamos o artigo “Lo narco como modelo cultural: una apropiación transcontinental”, produzido pelos pesquisadores Danilo Santos, Ainhoa Vásquez Mejías e Ingrid Urgelles (2019), que esclarecem o processo de surgimento da narcoestética da seguinte forma:

El fenómeno de lo narco como un nuevo género narrativo fue descrito de forma visionaria en la década del noventa, por dos autores

colombianos: Héctor Abad Faciolince y Omar Rincón. Ambos otorgaron los primeros rasgos que fueron definiendo lo que hoy se conoce como *narcoestética*. Así, mientras Abad Faciolince puso en el centro el exhibicionismo del dinero de una sociedad que se dejaba encandilar por el exceso narco, como una característica de esta manifestación [...] (Santos; Mejías; Urgelles, 2016, p. 9).

A respeito da citação acima, é importante ressaltar que os críticos latino-americanos chegaram a um consenso para nomear as produções artísticas relacionadas ao narcotráfico. Assim, a terminologia “narcoestética” se converteu no subgênero que abrange tanto as produções literárias quanto as cinematográficas, as artes plásticas e a música. Todo esse conjunto de manifestações culturais retrata uma realidade há muito conhecida e vivenciada pelas sociedades dos países latino-americanos.

Aceptado el hecho de que la narcoliteratura puede ser considerada un subgénero narrativo y en vista de la multiplicidad de novelas que circulan bajo este rótulo en el mercado editorial, proponemos la creación de una tipología con el fin de delimitar la existencia de un *corpus* narrativo en México y Colombia, principalmente, aunque de modo exclusivo. Una tipología que se aborda desde variados rasgos que involucran a los eventos que emergen de estas novelas, como son la semántica de la frustración y el desencanto y los pactos de lectura que suscribe (Santos; Mejías; Urgelles, 2016, p. 10).

Dando continuidade à questão da nomenclatura para este subgênero específico do continente latino-americano, especialmente no contexto do México e da Colômbia, é importante ressaltar que atualmente o Chile também adotou essa nova estética para denominar suas produções que se enquadram nessa delimitação. É interessante destacar os diferentes pactos ficcionais que a narcoliteratura, com suas características de frustração e desencanto, pode suscitar nos leitores. Assim, a temática do narcotráfico e da violência associada a essa prática convertem-se em elementos que suspendem a realidade e, por meio de estratégias narrativas, permitem que essa realidade ultrapasse fronteiras, tanto físicas quanto barreiras de um pensamento coletivo em torno desse fenômeno social.

Los personajes de los capos, sus familias y sicarios presentan como condición invariable la ostentación del dinero, un exhibicionismo de lo que ganan y gastan gracias a su participación en la industria y que choca en la elaboración del gusto acuñado pelas vanguardias y de las élites. Frente a la estética del distanciamiento, las del narco es gusto masivo y algo de este silenciamiento e incomprensión se extiende a las novelas cuando se presentan sólo como moda pasajera o gusto comercial [...].

Ésta podrá ser la principal característica que ha dado la lapidaria interpretación y lectura respecto al valor literario de estos productos, ya que esta estética ostentosa de lo narco se ha asociado al ascenso social vertiginoso que supone contar con dinero e exhibirlo a través de mercancías adquiridas, sin ninguna vinculación a la estética canónica, de linaje clásico (Santos; Mejías; Urgelles, 2016, p. 15).

A título de adendo, convém mencionar um tópico da pesquisa de Santos, Mejías e Urgelles (2016, p. 15) em relação à ostentação do dinheiro por parte dos chefes do narcotráfico, fato que também é observado na narrativa de Villalobos (2012) e que representa um tipo de comportamento adotado por esses indivíduos. Essa ostentação reflete as altas quantias que circulam entre os grupos, possibilitando a aquisição de bens móveis e imóveis que o dinheiro pode proporcionar. Santos, Mejías e Urgelles (2016, p. 15) indicam que tal prática está relacionada ao desejo de enriquecimento, um tema que é bem explorado nas narrativas e que tem sido objeto de reflexão por parte dos pesquisadores. Essa ascensão social, essa mudança de status, não é um processo que exige um longo percurso ou tempo, mas sim uma transformação rápida de condição social e comando dentro da organização pensada por eles.

No contexto do narcotráfico, temos uma relação ilícita entre os poderes público e privado, que é um dos fatores de expansão desse fenômeno e a origem de variados crimes. Villalobos (2012), de maneira sutil e ao mesmo tempo marcante, problematiza o que se torna o eixo central de sua narrativa. Entretanto, *Festa no Covil* (2012) não pertence ao gênero da narcoliteratura, ou literatura do narcotráfico. Para Villalobos (2012), o narcotráfico é abordado como uma realidade doméstica que se estende aos membros das famílias de todos os envolvidos. Em *Festa no Covil* (2012), a família em questão é a do chefe, do *capo*, que usufrui do conforto e do bem-estar que o dinheiro pode proporcionar. Na narrativa villalobosiana, as cenas de crime estão subentendidas e a violência é camuflada de diferentes maneiras, conferindo um caráter mais cotidiano, doméstico e, sobretudo, humano à vida familiar de Tochtli, o narrador infantil, e de Yolcaut, seu pai e chefe de bando.

Ainhoa Vásquez Mejías, pesquisadora da UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), em sua pesquisa pós-doutoral sobre *Fiesta en La Madriguera* (2010), esclarece que se trata de um romance de formação de um menino, bem como um relato de educação sentimental (Mejías, 2016, p. 20). O diferencial dessa narrativa é a relação afetiva entre pai e filho, que confere um sentido mais humano ao mundo do narcotráfico. O pai cobre o filho de presentes, acaricia-o com os dedos adornados por anéis de brilhantes e diamantes, e costuma assistir a filmes na TV na companhia do filho (Villalobos, 2012, p. 10). Pode-se inferir que a relação entre pai e filho é um dos eixos da narrativa, pois, desde o início de *Festa no Covil*

(2012), a figura materna é suprimida. Nesse momento, o leitor se indaga: qual é o papel da mãe no contexto familiar do narcotráfico?

Entretanto, por mais que o autor procure desvincular sua narrativa da narcoliteratura, os sinais do narcotráfico estão evidentes, principalmente na ostentação do luxo e da riqueza, e nas descrições de certas ocorrências no palácio, como no caso em que um homem foi supostamente executado e Itzpapalotl, a empregada responsável pela limpeza, foi chamada com o balde e o rodo para limpar os vestígios (Villalobos, 2012, p. 16). Nesse episódio, o narrador nos conta que assistir à execução de um homem seria para ele uma prova imposta pelo pai para saber se ele era macho ou não (Villalobos, 2012, p. 15). Acerca dessa questão, Mejías (2016, p. 19) traz uma relevante contribuição que nos mostra o quanto a supremacia do macho é fundamental para os negócios do tráfico, principalmente no caso de Tochtli, que, sem maturidade para desconfiar, está sendo preparado para assumir a chefia dos negócios do pai.

No trecho abaixo, o autor aborda o tema de forma clara, como se debochasse da crueldade, definindo essa barbárie simplesmente como um homem que se torna cadáver e mostrando outras maneiras de fazer com que alguém chegue a esse destino. Vejamos:

Outro dia apareceu em nosso palácio um homem que eu não conhecia, e o Yolcaut quis saber se eu era macho ou não era macho. Mas eu não falei nada, porque ser macho quer dizer que você não tem medo e se você tem medo é um maricas. Fiquei bem sério enquanto o Miztli e o Chichilkuali, que são os vigias do nosso palácio, davam uns golpes fulminantes nele. O homem acabou sendo dos maricas, porque começou a chorar e a gritar: não me matem! Ele até urinou nas calças. O bom dessa história é que eu provei que sou macho, sim, e o Yolcaut me deixou sair antes que o maricas virasse cadáver. Com certeza o mataram, porque depois vi a Itzpapalotl passar com o balde e o esfregão. Se bem que eu não sei quantos tiros deram nele. Acho que no mínimo foram quatro no coração. Se fosse contar os mortos, eu conheceria mais de treze ou catorze pessoas. Umas dezessete ou mais. Vinte, fácil. Mas os mortos não contam, porque eles não são pessoas, os mortos são cadáveres (Villalobos, 2012, p. 16).

A narrativa de Tochtli revela seu posicionamento em relação à morte e ao assassinato. Essas mortes são tão banais para a criança que ela não compreende a gravidade do crime. O que realmente importa é provar ao pai que ele não é um “maricas”, já se considerando um macho, apesar da sua idade. O machismo presente no “mundo narco” é uma característica marcante, como evidenciado na pesquisa de Mejías (2016), que será abordada com mais detalhes na próxima subseção. Segundo Sonia Montecino e Octavio Paz (*apud* Mejías, 2016, p. 20), os

homens latino-americanos definem sua identidade de gênero como filhos de uma mãe indígena violada por um conquistador europeu, cujo destino era ficar com seu filho órfão de pai e de legitimidade, enquanto o pai se afastava para sempre de seus filhos bastardos. Outra possível identidade era se ver como filhos de uma mãe simbólica representada pela Virgem de Guadalupe. A respeito disso, Mejías faz a seguinte afirmação:

Fiesta en la madriguera subvierte este modelo: la madre es ausente, no hay figuras femeninas fuertes en su entorno (Olivares, 2010) por lo cual el niño define su identidad a través de su padre. El mismo patrón que se repite en la novela de José Luis Gómez. Las madres son máquinas procreadoras que pueden ser desechadas. Una nueva identidad de género emerge: los niños en las novelas de narcotráfico son huachos de madre y si bien, siguen sujetos a su condición de hijos, esta vez son de su Padre. En la novela este ejemplo se extrema ya que el niño Tochtli, ajeno a la influencia femenina, sólo cuenta con Yolcaut, el educador que lo instruye en el ejercicio de una masculinidad hegemónica (Mejías, 2016, p. 21).

Neste trecho de seu artigo, Mejías esclarece bem o fenômeno que ocorre na formação de um filho de *capo*, que no futuro se tornará como ele. A dinâmica dessa formação se aplica a Tochtli de forma abrangente, tanto no que diz respeito à exclusão da figura materna, considerada desnecessária no mundo machista dos narcotraficantes, quanto na proximidade entre pai e filho varão. O patriarcado é um marco na cultura latino-americana. De acordo com Mejías (2016), essa relação define a centralidade entre os membros da família: o pai, como chefe de família, é a figura que detém o controle sobre todos. Sua autoridade é incontestável. Nesse sentido, todo homem deseja um filho varão para ver-se refletido nele, assegurando assim seu legado como herança. Além disso, conforme Mejías (2016, p. 20), esse desejo se transforma em obsessão para os capos do narcotráfico, uma vez que é uma condição *sine qua non* para que possam receber essa denominação. Vejamos como Mejías (2016) descreve esse fenômeno:

El capo necesitaba un heredero para endosarle los miles de fincas incautadas. transmitirle el emporio del delito más inhumano de Latinoamérica. [...]. Llenarlo de cursis besos. Quererlo como un estúpido padre. Regalarle una metralleta a los cinco días de nacido. Un convertible en oro luego de su primer asesinato. [...]. La relación filial padre-hijo está en el centro. Un hombre se constituye como tal en cuanto padre y un hijo se convierte en hombre cuando es capaz de convertirse él mismo como un procreador (Mejías, 2016, p. 20).

O patriarcado mencionado pela pesquisadora mexicana está muito bem representado na figura de Yolcaut, cujos poderes são evidentes desde as primeiras palavras do narrador, Tochtli, seu filho e herdeiro. O menino descreve o pai, o dinheiro e o poder que ele exerce sobre todos ao seu redor. Villalobos (2012) humaniza a relação entre pai e filho de diferentes maneiras, utilizando o humor para suavizar a violência que permeia o cotidiano do palácio. Essa abordagem traz um toque de sarcasmo, desafiando as convenções sociais enquanto ressalta a afetividade da relação filial.

Quando o autor revela o lado vulnerável de Yolcaut, que possui grande poder, mas também demonstra medos e preocupações, especialmente em momentos em que precisa eliminar pessoas que podem desestabilizar seus negócios, isso indica que ele é tão mortal quanto qualquer membro do seu bando. Apesar de ser criminoso e perigoso, Yolcaut também tem seus momentos de fraqueza e de afeto com o filho, presentes quando assistem juntos aos filmes de ação que a criança tanto gosta ou quando o pai recebe suas namoradas no palácio. Ao abordar a fragilidade de um *capo* e sua relação de aprendizado com o filho, Villalobos (2012) confere à sua narrativa um caráter inovador.

Outro ponto a ser abordado é a dualidade que se concentra na figura do pai de Tochtli, que pode ser visto tanto como um herói quanto como um bandido. Essa ambivalência reflete o tema do duplo na narrativa, já explorado por Edgar Allan Poe em *William Wilson*, um conto que integra o livro *Histórias Extraordinárias* (1840) e aborda as questões psicológicas subjacentes a esse fenômeno. Na psicanálise, o conceito de duplo pode ser estudado a partir do estado do espelho e do modelo óptico proposto por Lacan.

A narrativa de William Wilson é, do princípio ao fim, embora plena de armadilhas, uma demanda de cumplicidade, de perdão, quiçá de afeto, para que ele próprio possa se ver contemplado nos olhos do leitor, e assim se constituir, e constituir sua narrativa, aqui coisas similares. Ele só pode se dar um nome se tiver a cumplicidade e o reconhecimento do leitor. O olhar do outro é constitutivo de nossa subjetividade; sabemos disso com Lacan. (Agra, 2012, p.121).

Ana Agra (2012) fundamenta seu artigo na psicanálise, extraindo e adaptando conceitos centrais propostos por Lacan e Freud, entre os quais se destacam o estado do espelho e o não familiar ou estranho como pilares de sua análise. Nesse sentido, é possível estabelecer uma aproximação entre William Wilson e Yolcaut, ambos tiranos, embora suas atuações se desenvolvam em contextos diferentes. Para Agra, “a enunciação de William Wilson implica simpatia, piedade, persuasão, como a deixar o leitor aprisionado gradativamente na rede de seus

significantes" (AGRA, 2012, p. 120). Yolcaut, em seu circunscrito império, comete seus desmandos sem a menor preocupação em agradar a este ou aquele segmento social. Sua única preocupação é o sucesso de seus negócios. No entanto, ele pode ser visto como um pai que atende aos caprichos do filho, mesmo que isso deixe subentendido o verdadeiro papel que desempenha na formação do futuro chefe do bando.

O conceito de duplo, desenvolvido por Freud, pode ser aplicado a esses dois casos sob vários aspectos, especialmente em relação à subjetividade implícita no comportamento das duas personagens. Na literatura, o duplo se apresenta de diversas maneiras, permanecendo relevante em manifestações artísticas que confirmam a subjetividade, o espelhamento e as estratégias da imaginação que estimulam a criatividade. O caráter psíquico estudado e analisado por teóricos da psicanálise, como Freud e Lacan, permite aos autores integrar essa dimensão subjetiva na criação de suas personagens. Nesse sentido, Edgard Allan Poe e Fiódor Dostoiévski são citados como grandes referências do duplo na literatura.

No caso de Tochtli, o pai é sua principal referência. Yolcaut é visto tanto como um herói aos olhos do filho quanto como um bandido pela sociedade, condensando aspectos psicológicos observados no comportamento humano, que pode se duplicar de acordo com as necessidades de cada um. É importante ressaltar que, para Tochtli, a figura paterna representa seu universo; o pai é seu herói, refletido no espelho mental do filho, já que é a maior referência masculina que ele possui até então. Por outro lado, embora como chefe de bando Yolcaut ordene atrocidades contra seus desafetos, o que o coloca na condição de bandido devido às suas atividades ilícitas, ele também consegue despertar simpatia no leitor por desempenhar o papel de pai amoroso e atencioso aos desejos do filho.

Nesse sentido, o duplo papel que Yolcaut desempenha nos leva a refletir sobre o comportamento humano, sobre os papéis que cada um assume na sociedade e as consequências que esses atos podem produzir. Presumimos que Tochtli se torne um *capo*, assim como seu pai, mas também é possível que ele desempenhe outro papel, moldado por suas convicções e pela visão de mundo que está construindo por meio de suas experiências, leituras e influências às quais está exposto.

Faremos uma breve incursão pelas estruturas antropológicas do imaginário de Gilbert Durand (2019), nas quais destacamos o *Regime Diurno* das imagens, sem deixar de mencionar o *Regime Noturno*. Vejamos a citação abaixo:

Semanticamente falando, pode-se dizer que não há luz sem trevas enquanto o inverno não é verdadeiro: a noite

tem uma existência simbólica autônoma. *O Regime Diurno* da imagem define-se, portanto, de uma maneira geral, como o regime da antítese (...). É por isso que muito naturalmente os capítulos consagrados ao *Regime Diurno* das imagens se dividirão em duas grandes partes antitéticas, a primeira - de que o sentido do título será dado pela própria convergência semântica- consagrada ao fundo das trevas sobre o qual se desenha o brilho vitorioso da luz; a segunda, manifestando a reconquista antitética e metódica das valorizações negativas da primeira (Durand, 2019, p. 68).

Como podemos observar, Gilbert Durand sistematizou duas abordagens acerca das imagens, permitindo sua adequação ao aspecto simbólico das coisas. A clareza e a obscuridade são os fios condutores desse pensamento, que utiliza antíteses para elaborar os simbolismos já arraigados na natureza.

Sandra Iris Sobrera Abella e Rafael Raffaelli (2012), em seu estudo sobre as estruturas antropológicas do imaginário de Durand, ampliam a abordagem dos regimes diurno e noturno das imagens, direcionando-a para o acervo de imagens acumuladas no pensamento humano. Essa é uma das perspectivas a serem exploradas, conforme segue:

Gilbert Durand (2002) construiu a sua abordagem ao imaginário partindo de sua apreensão e discordância quanto à desvalorização das imagens por perspectivas teóricas que enfatizam a consciência racional, em detrimento do aspecto da realidade que não pode ser explicado ou compreendido exclusivamente pela razão, como o inconsciente, a imaginação, a fantasia, os mitos e a subjetividade. Assim, podem-se compreender as imagens simbólicas como fazendo parte do imaginário, o qual, por sua vez, é concebido como o acervo de imagens da humanidade, mas especificamente como: “o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens (...), o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano” (DURAND, 2002, p. 18). (...) Assim, Durand (2002) defende uma abordagem às imagens a partir da identificação de significados intrínsecos às próprias imagens, recorrentes em culturas e diversas localidades e temporalidades (Abella; Raffaelli, 2012, p. 229).

Ainda de acordo com Abella e Raffaelli (2012, p. 229), as imagens que Durand (2002) considera pertencentes ao Regime Diurno representam ideias como verticalidade, ascensão,

heroísmo, iluminação, poder paterno, masculinidade, racionalidade, ação, agressividade, dominação, objetividade, exibição e liberdade. Assim, os aspectos diurnos do imaginário, de acordo com Durand, sistematizados pelos autores supracitados, caracterizam-se pelas ideias mencionadas, desde que remetam à clareza, razão e objetividade, em contraste com os aspectos que se encontram fora dessas denominações. Complementando a proposição durandiana, Abella e Raffaelli (2012, p. 229) esclarecem que o Regime Diurno do imaginário, conforme defendido por Durand, costuma manifestar-se através de símbolos de purificação, desfeminização, separação e, mais especificamente, pela representação de cabeças, dentes, céu, fogo, rei, guerreiro, cavalo, pássaros e animais ferozes, como o lobo e o leão.

Veremos, em breve, que todos esses símbolos constelam em torno da noção do Poderio e que a verticalidade do cetro e a agressividade eficiente do gládio são os símbolos culturais dessa dupla operação pela qual a psique mais primitiva anexa o poderio, a virilidade do Destino, separa dele a feminilidade traidora, reeditando por sua própria conta a castração de Cronos, castra por sua vez o Destino, apropria-se magicamente da força e abandona vencidos e ridículos, os despojos temporais e morais (Durand, 2012, p. 125).

Esse comentário faz refletir sobre o poder e os símbolos que remetem a essa força invisível, mais sentida por aqueles que estão submetidos à influência de outrem. Durand faz suas considerações a partir de um viés filosófico, convocando a imagem de ferramentas pontiagudas, cujo objetivo é intimidar e fazer recuar todo aquele que ousar desafiá-las. Esse princípio pode ser aplicado sempre que o forte se sobrepõe ao fraco. Uma relação de imagens emblemáticas aparece em *Festa no Covil* (2012), na qual Gilbert Durand (2019) articula de forma clara a simbologia do Regime Diurno e o simbolismo das cabeças empalhadas de hipopótamos capturados e mortos no Porto da Libéria. Apesar de a expedição não ter cumprido a missão de trazer os animais vivos, suas cabeças foram levadas como troféus, sendo expostas nas paredes do quarto de Tochtli. As coroas de ouro encomendadas, que seriam adornadas com diamantes, aludem de forma clara aos monarcas Luiz XVI e Maria Antonieta, decapitados durante a Revolução Francesa. Ao tecerem considerações sobre os simbolismos diurnos, Abella e Raffaelli (2012) afirmam o seguinte::

A cabeça, como elemento anatômico, pode remeter ao que se designa literalmente, ou seja, a parte do corpo

superior aos demais, onde o cérebro se situa, indicando assim uma ideia de verticalização e ascensão. Relacionada com a noção de microcosmo, a cabeça corresponde, pela sua localização no corpo e pelo próprio formato esférico, a “esfera celeste”. Por esse motivo, simbolizando uma posição de liderança, a cabeça também pode ser interpretada como representando “o cabeça”, ou seja, o líder, como é o caso do monarca de um reino, cuja autoridade deve ser obedecida pelos súditos. Neste sentido, representações da cabeça também podem simbolizar o patriarcalismo, evidenciando uma associação entre os simbolismos da ascensão e da monarquia, muitas vezes presentes na concepção do Deus celeste e a assimilação do monarca com soberanos históricos ou lendários, surgindo assim identificações com a imagem do herói, muitas vezes associando o rei com alguma divindade (Abella & Raffaelli, 2012, p. 230).

Essas considerações encontram eco no simbolismo presente na narrativa de *Festa no Covil* (2012), especialmente ao se refletir sobre a relação entre a imagem das cabeças empalhadas dos hipopótamos e o poder exercido por Yolcaut. O ato de trazer as cabeças dos animais pode ser interpretado como uma demonstração de poder e uma recusa em aceitar o fracasso da expedição africana. Yolcaut, ao exibir esses troféus, demonstra heroísmo por enfrentar o perigo, transferindo para si o poder do animal, que simboliza a força da natureza. Essas relações imagéticas, identificadas por Durand (2019), estão em consonância com as diversas dinâmicas de poder presentes em *Festa no Covil* (2012), sobretudo na relação entre Yolcaut e seu filho, Tochtli. O poderoso chefe age como um rei diante de seus súditos (os membros do bando), e a música *El Rey*, mencionada como sua favorita, é cantarolada em momentos de lazer, reforçando essa figura de autoridade.

As questões da masculinidade aparecem ao longo da obra de Durand, especialmente em trechos do capítulo intitulado *O Cetro e o Gládio* (Durand, 2019, p. 125-129), no qual o autor faz várias alusões a formas que remetem ao poder, já comentadas anteriormente:

Existe, assim, no homem uma constante ortogonal que ordena a percepção puramente visual. É o que implica a reação dominante do recém-nascido, que responde à passagem brusca da vertical à horizontal, ou vice-versa, pela inibição de todos os movimentos espontâneos (Durand, 2012, p.126).

Essas reflexões de caráter psíquico e filosófico podem ser conectadas à psique de Yolcaut e ao seu *status quo* como todo-poderoso líder do bando. Podemos deduzir que Yolcaut se atribui o papel de monarca, ainda que não utilize uma coroa adornada com pedras preciosas. Esse desejo, no entanto, pode estar implícito no fato de encomendar coroas de rei e rainha para adornar as cabeças empalhadas dos hipopótamos. Assim, tudo que se relaciona a ele e a seu filho carrega um sentido de realeza e opulência. “O Yolcaut e eu penduramos as cabeças numa parede do meu quarto (...) Logo, vão chegar as coroas de ouro e diamantes que mandamos fazer para elas” (Villalobos, 2012, p. 82). Essas questões relacionadas à cabeça são citadas por Wernert *apud* Durand (2019, p.141), com a advertência de que, desde os primórdios, essa é a parte do corpo humano mais cultuada e reconhecida como símbolo de poder, conforme segue:

Wernert nota que, para o primitivo, a cabeça é o centro e princípio da vida, de força física e psíquica e também receptáculo do espírito. O culto dos crânios seria então a primeira manifestação religiosa do psiquismo humano. Não só esta preeminência axiológica atribuída à cabeça se encontra hoje em dia entre os “caçadores de cabeças” oceanienses e filipinos, nos cultos cranianos do Daomé, do Alasca e do Bornéu, como também o “civilizado” regressa facilmente a prática do escalpo e da caça às cabeças como fizeram os franceses e ingleses na América do Norte no século XVIII e os alemães guardas do *Lager* de Buchenwald no século XX (Durand, 2019, p. 141).

A citação em questão trata da antropologia histórica da cabeça, cujo simbolismo é abordado em diferentes culturas, nas quais a cabeça ocupa o papel de sustentáculo do psiquismo humano. Nesse contexto, Durand, a partir de Wernert, faz as devidas aproximações, levando em consideração a temporalidade e a cultura de cada civilização mencionada, destacando essa recorrência. É importante lembrar que essa cabeça é a do rei, a cabeça que sustenta a coroa. Contextualizando com as questões da cabeça em *Festa no Covil* (2012), podemos mencionar a importância dos chapéus, que, no tempo e espaço da narrativa de Villalobos, atuam como substitutos das coroas.

Uma passagem muito emblemática do livro, que demonstra o quanto Yolcaut ama seu filho, é quando Tochtli fica mudo e se recusa a falar com qualquer pessoa, especialmente com o pai. Isso ocorre toda vez que Tochtli se decepciona com Yolcaut ao descobrir que ele rompeu o código de ética criado entre eles, ou seja, a promessa de nunca esconder a verdade. Esse fato se torna evidente no episódio do quarto das armas, que estava sempre trancado. Tochtli descobre

as armas por acaso, porque alguém esqueceu de trancar a porta (Villalobos, 2012, p. 35). Tochtli decide ficar mudo e todos acham que é por causa de algum dos seus caprichos não atendidos e começam a tentar adivinhar as causas da sua mudez. Porém, o menino fica mudo “por causa das mentiras de Yolcaut (Villalobos, 2012, p. 38). Para reconquistar o filho, Yolcaut tem o hábito de cobri-lo de presentes. Em uma das passagens, quando Yolcaut dá ao filho um chapéu novo de caubói e o menino não lhe diz “muito obrigado”, o pai se irrita e profere as seguintes palavras, próprias do vocabulário do “mundonarco”: “Fala, puta merda! Deixa de babaquice!” (Villalobos, 2012, p. 68). Na citação abaixo, o narrador detalha a dinâmica dessa situação da seguinte forma:

Acho que ele ficou com vontade de me bater, mas não me bateu, porque o Yolcaut nunca me bateu. Em vez de me bater, o Yolcaut me dá presentes. Estes são todos os presentes que o Yolcaut me deu para fazer a minha timidez passar; o Playstation novo, que é o playstation 3, com seis games diferentes; uma calça de couro de caubói, como se eu gostasse de calças de couro ou de caubóis; uma gaiola com três hamsters; um aquário com duas tartarugas; comida para os hamsters e ração para as tartarugas; uma roda para os hamsters correrem; umas pedras e uma palmeira de plástico para o aquário das tartarugas. Ele não vai fazer a minha mudez passar com presentes, sem chance. Nem vou deixar de ser um samurai japonês só porque o Yolcaut quer que eu seja um caubói que nem o Paul Smith (Villalobos, 2012, p. 15).

Neste trecho da narrativa, Tochtli percebe que está sendo preparado para assumir os negócios de seu pai. Nesse processo de formação, tudo o que acontece no cotidiano desse menino, permeado por violências de toda a natureza, faz parte de sua futura inserção no mundo do tráfico. Os ensinamentos transmitidos por Yolcaut têm como objetivo transformá-lo em um homem, uma vez que os *capos* do narcotráfico, dentre as características do macho, precisam ser fortes, racionais e violentos, para que possam exercer o poder e a autoridade que os cercam, como pontua Mejías (2016) no trecho abaixo:

A nível ficcional, la novela responde: Yolcaut le enseña a su hijo Tochtli a ser un capo, vinculado estrechamente con el aprendizaje para convertirlo en macho. Transformarse en es sinónimo de volverse hombre. Esta conducta masculina que un niño tipo aprende de sus padres y de la sociedad, Tochtli lo recibe de su padre, su referente de masculinidad hegemónica. Así, el niño asimila lo que es ser un hombre, a la par que comienza a vislumbrar lo que significa el trabajo que él deberá emular al convertirse en adulto. La formación de este narco-junior se da desde los dos frentes: ser macho/ser narco, en un mismo paquete. Consecuente con este lazo entre machismo y narcotráfico, la

primera enseñanza que Tochtli recibe es que estudiar no sirve (Mejías, 2016, p. 22).

Na citação acima, fica claro que o único interesse do pai de Tochtli é transformá-lo em seu sucessor, o que envolve todas as exigências que esse cargo pode requerer. Como Tochtli não recebe uma educação formal, a formação cultural do menino fica a cargo do preceptor, que ensina História Geral dos reinos da Europa e do Império do Japão, assuntos pelos quais Tochtli demonstra grande interesse. A questão do estudo é levantada desde o início da narrativa, quando Yolcaut ensina ao filho que Mazatzin é um intelectual, que sabe tudo dos livros, mas nada sobre a vida. O preceptor é tratado com desdém, e todos sabem que ele sofreu um golpe do sócio ao deixar seus negócios para se isolar e escrever um livro. Foi por esse motivo que Mazatzin, sem recursos para viver, aceitou o emprego de preceptor de Tochtli, passando a frequentar o palácio e o cotidiano de Yolcaut. No entanto, os ensinamentos teóricos de Mazatzin apenas possuem valor para a educação acadêmica da criança, mas não para sua formação moral. Nesse sentido, Yolcaut confia apenas nos ensinamentos que considera repassar por meio da prática e dos exemplos aos quais o menino está exposto.

Para Yolcaut, existe um homem ideal, dentro dos padrões estabelecidos pelo mundonarco, e é nesse homem que ele deseja que o filho se transforme. As principais características desse “macho” são a virilidade, a agressividade, a violência, a insensibilidade e a firmeza das ações, típicas de um chefe de bando. Nessa formação prática, a criança não é poupada de nada. Nas festas, Tochtli observa as pessoas usando cocaína, presencia as negociações realizadas no palácio com as autoridades e testemunha cenas de violência que vão tecendo a trama da rede à qual ele está sendo atraído. Desse modo, cenas grotescas vão sendo paulatinamente banalizadas, pois fazem parte do mundo de seu pai. Todos esses pequenos e grandes episódios compõem a dinâmica de aprendizagem criada por Yolcaut para a formação da masculinidade de Tochtli. Para o mundonarco, tudo o que ocorre dentro daquele palácio é banal e corriqueiro. Quando as coisas fogem do controle do poderoso chefe, uma solução é encontrada, como no caso da morte dos hipopótamos, cuja solução foi empalhar suas cabeças. Diante dessa constatação, temos uma reflexão pertinente proposta por Guilherme Belcastro:

Os corpos mortos dos hipopótamos não são descartados e seus restos limpos por um esfregão. Ainda que de uma maneira um tanto quanto viril e sádica - tomando emprestada a expressão usada pelo narrador, podemos dizer que é “coisa de macho” empalhar e pendurar as cabeças dos animais caçados [...] (Belcastro, 2020, p. 156)

Pendurar as cabeças empalhadas dos animais é um ato muito simbólico que nos leva a várias reflexões. Para Belcastro (2020), matar os animais de maneira rápida e assertiva é uma atitude dos machos da organização de Yolcaut, relacionada à ideia de masculinidade. Não se deixar vencer e trazer as cabeças dos animais mortos pode ser visto como uma clara alusão ao poder do chefe e de seu bando, que não admite o fracasso da expedição. Quanto à menção ao sadismo, ela é pertinente, dada a total indiferença desses machos diante dos gritos dos animais e do pavor daquela criança, que experimenta um desarranjo fisiológico. Tochtli considera esse ato mais um grande feito do pai para satisfazer seus desejos. As cabeças dos hipopótamos, chamadas Luís XVI e Maria Antonieta da Áustria, foram penduradas na parede do quarto de Tochtli, que coloca chapéus de safári de sua coleção na cabeça de cada uma, enquanto aguarda as coroas de ouro e diamantes já encomendadas para elas (Villalobos, 2012, p. 82).

Dessa forma, tudo termina bem, e a vida daquele menino segue seu curso normal, dentro dos parâmetros estabelecidos para sua formação como futuro *capo*. Tochtli encerra esse episódio com as seguintes palavras: “No dia da coroação, meu pai e eu vamos dar uma festa” (Villalobos, 2012, p. 82). Com essa frase, o pequeno narrador dá por encerrada a aventura de conseguir seus hipopótamos-anões da Libéria. Mais uma vez, aos olhos do pai, o menino passa por uma importante prova de aprendizado, ao aceitar com satisfação a solução encontrada por Yolcaut, ao mesmo tempo em que considera ter realizado seu desejo. A ostentação, simbolizada pelas coroas e pela festa, surge novamente para confirmar o poder que o dinheiro confere àqueles que o possuem, permitindo-lhes encontrar soluções para qualquer problema. Segundo Mejías (2016), as pessoas de fora do narcomundo desconhecem quais são as lições, os códigos de ética ou de conduta que os pais do narcotráfico precisam repassar para seus filhos varões. Diante desse impasse, Mejías faz as seguintes perguntas:

¿Qué les aconsejan a sus hijos? ¿Que no consuman drogas? ¿Que no busquen pleitos? ¿Que sepan respetar la vida de los demás? ¿Que cunplan con todas las leyes? ¿Que sean buenos ciudadanos? ¿O les revelarán asuntos de complicidad con autoridades y políticos para que aprendan a que buen caballero es don dinero y que con el suficiente dentro de la bolsa pueden comprarse todo y ese todo incluye libertad y el poder disponer de vidas y haciendas de cualquiera? (Mejías, 2016, p. 21).

Na opinião de Mejías (2016), o romance de Villalobos aborda essas questões no nível ficcional, já que abrange muitos dos aspectos levantados, além de destacar o sucesso da empreitada de Yolcaut em transformar o filho em um autêntico "macho" do narcotráfico. A

pesquisadora mexicana faz indagações que, no narcomundo, não encontram ressonância no ideal de continuidade almejado por Yolcaut. Preceitos éticos e sociais, como o cumprimento das leis ou o respeito à vida humana, estão longe de figurar no topo de suas prioridades. Segundo a autora, o que interessa nesse mundo é, acima de tudo, o dinheiro e o poder que dele advém. Para alcançar esse *status*, nenhum código de ética é respeitado. Tudo é possível com o poder de compra do dinheiro. Esse fato está evidenciado em *Festa no Covil* (2012), sempre que Miztli, capanga e braço direito de Yolcaut, afirma a Tochtli que seu pai "pode tudo". É evidente que o menino já tem plena consciência desse poder, do qual é beneficiário, e aprendeu a usufruí-lo de maneira igualmente consciente. Assim, não se furta de fazer suas infíndáveis listas de compras, ciente de que elas serão cumpridas à risca.

Para esse menino, a educação jamais estará em primeiro plano, até porque ele não tem acesso a informações sobre o assunto, e seu preceptor, Mazatzin, apenas lhe ensina temas relacionados à História da Europa e da América Latina, geralmente episódios marcados por muita violência, como a Revolução Francesa de 1789, em que a decapitação dos reis Luís XVI e Maria Antonieta ganha grande destaque no texto. Compreendemos que tudo o que nos remete às questões da monarquia — desde as coroações até as decapitações — está condensado no final da obra, o que confirma que não se trata de uma narrativa tradicional sobre o narcotráfico ou a violência do crime organizado, mas da história de uma criança que sonhava em ter um hipopótamo-anão da Libéria em seu zoológico particular. A essa altura, o leitor já conhece o desenrolar da aventura e o motivo da morte dos animais. Sabe também que Tochtli não terá os animais vivos em seu zoológico particular, mas dormirá com as cabeças deles penduradas em uma das paredes de seu quarto, o que reafirma o poder exercido pelo pai para satisfazer os desejos do filho. Antes de concluir a questão das cabeças, é preciso discutir seu simbolismo, que dialoga com o filme de samurai ao qual pai e filho assistiram juntos (Villalobos, 2012, p. 81). Visto de forma linear, pode parecer uma fala banal, mas, ao fazermos uma leitura mais atenta, é possível perceber o significado profundo por trás das palavras de Yolcaut ao filho, conforme o trecho a seguir:

No fim do filme um samurai cortava a cabeça de outro samurai que era o seu melhor amigo. Não que ele fosse um traidor, pelo contrário. Ele fez isso porque eles eram amigos e ele queria salvar a honra do outro. Aí não sei que bicho mordeu o Yolcaut que, quando o filme acabou, me levou pro quarto dos revólveres e dos rifles. [...] Antes de eu ir para a cama o Yolcaut me perguntou se eu tinha prestado atenção no filme dos samurais e se eu tinha entendido bem o final. Eu respondi que sim. Aí ele me disse a coisa mais enigmática e misteriosa que ele já me disse.

Ele disse assim: - Um dia você vai ter que fazer o mesmo por mim (Villalobos, 2012, p. 81).

É compreensível para o leitor que Tochtli ainda não tenha realmente entendido o papel que terá de desempenhar no futuro em relação ao pai. Nesse momento, o menino não possui maturidade para tal compreensão. No entanto, devido à dinâmica do mundo do crime organizado, Yolcaut sabe que seu reinado estará sempre sob a mira de inimigos. A qualquer momento, ele poderá ser decapitado por seus adversários ou até mesmo pelo próprio filho, como uma forma de salvar sua honra, ou seja, para não apodrecer na prisão. Essa fala do pai para o filho carrega também uma carga emocional percebida pelo leitor, conferindo à narrativa o já mencionado sentido humano. Nesse contexto, a última frase da história condensa todo o sentido e as estratégias utilizadas pelo autor para representar os sentimentos de uma criança e de seu pai diante de um evento familiar. Naquele momento, Yolcaut não parecia mais um chefe de bando, mas simplesmente o pai de Tochtli, em uma cena repleta de afeto entre pai e filho. Para ilustrar essa cena, transcrevemos abaixo o trecho final do livro:

O Yolcaut e eu penduramos juntos as cabeças numa parede do meu quarto: Luís XVI à direita e Maria Antonieta da Áustria à esquerda. Na verdade, foi o Yolcaut que colocou os pregos e pendurou as cabeças. Eu só ia dizendo se estavam tortas ou retas. Aí subi numa cadeira e fui experimentando os chapéus nelas. Os que ficaram melhor foram os chapéus de safári africano. Por isso deixei os chapéus de safári africano neles, mas é só por um tempo. Logo, vão chegar as coroas de ouro e diamantes que mandamos fazer para elas. No dia da coroação, meu pai e eu vamos dar uma festa (Villalobos, 2012, p. 82).

Essa última frase, que à primeira vista parece tão inocente, pode até desapontar o leitor, sempre ávido por um final surpreendente. No entanto, a calma e a aparente normalidade da cena final escondem todo o sofrimento vivido por Tochtli, que sonhava em ter um hipopótamo-anão da Libéria, realizando uma viagem até esse país em circunstâncias já conhecidas pelo leitor. Essa foi a estratégia de formação arquitetada pelo pai, com o objetivo de torná-lo valente e capaz de se tornar um *capo*, uma vez que a educação formal, sob a ótica do patriarcado do narcotráfico, não se aplicava a ele. A aprendizagem pela prática suplantava qualquer outro método de ensino. Essa lacuna educacional leva ao segundo mais importante pré-requisito dessa formação: o desenvolvimento da agressividade, considerada essencial para o exercício da

função de narcotraficante. Acerca dessa questão, o psicólogo David Alvarado (*apud* Mejías, 2016) faz o seguinte comentário:

La agresividad parece ser un atributo “natural” de las masculinidades, puesto que se tiende a pensar que es producto de su anatomía y sus hormonas, intentando otorgar un carácter científico a la violencia (Mejías, 2016, p. 22).

Ainda a respeito da agressividade atrelada ao narcotráfico, Mejías (2016) cita a especialista em masculinidades, R. W. Connell, que preconiza o seguinte: “la violencia es un rasgo importante del ser macho, puesto que permite establecer divisiones no sólo entre sexos sino entre los mismos sujetos masculinos, con el fin de definir hegemonías y subalternidades” (Connell *apud* Mejías, 2016, p. 22). Mejías também cita importante proposição do sociólogo e escritor americano sobre gênero e masculinidade, Michael Kummel, o qual afirma que “la agresividad permitiría afirmar la potencia varonil en las luchas de grupos, lograría que otros hombres admitan la virilidad de quien ejerce esa violencia” (Kummel *apud* Mejías, 2016, p. 22). Trata-se de duas importantes contribuições para compreendermos por que a masculinidade pode estar relacionada à violência. Essas características são ainda mais acentuadas no contexto do narcotráfico, já que a representatividade que distingue um chefe de bando serve de inspiração para outros jovens varões.

As considerações propostas por Belcastro (2020) e Mejías (2016) são extremamente pertinentes à narrativa de *Festa no Covil* (2012), que sintetiza a cultura mexicana como um dos arquétipos para problematizar o narcotráfico, utilizando-o como pano de fundo para destacar outras questões subjacentes ao texto, entre as quais se destacam: a relação entre violência, a hegemonia do macho *capo* e o contexto do narcotráfico. Como vimos, todo *capo* precisa ter um filho, ser forte, violento, poderoso e, acima de tudo, viril, para exercer sua masculinidade com as mulheres, que devem ser muitas. No entanto, a mulher não tem importância na vida desse homem, que assume para si a educação do filho, para que ele se torne tão “macho” quanto o pai.

Villalobos (2012), em sua narrativa, aborda todas essas questões de forma muito particular. Em nenhum momento a masculinidade e a violência que dela decorre são explicitamente destacadas. Tudo o que ocorre no cotidiano do palácio, sob o olhar do narrador, remete ao narcomundo e aos códigos criados e executados por esse universo. Assim, tudo no cotidiano de Tochtli, conforme narrado por ele, é visto como normal, e nenhum poder ou lei externa pode intervir para desviar seu destino do que é esperado. De forma consciente, o menino

será introduzido no mundo e nos negócios do pai, tornando-se mais um sucessor natural que, no futuro, também formará o próximo herdeiro de seu império.

3.3 A INOCÊNCIA *VERSUS* A VIOLÊNCIA

A violência, como objeto de estudo, tem sido investigada e sistematizada teoricamente por diferentes estudiosos dos fenômenos sociais. Com esse intuito, diversas tentativas de definição são articuladas nos diferentes campos do saber humano. No campo do Direito, as definições tendem a ser mais restritas. No Direito Civil, por exemplo, a violência é caracterizada pela coação exercida sobre a vontade de alguém, sem que essa pessoa esteja de acordo com determinado ato. Yves Michaud (1989, p. 10), ao sistematizar os diversos conceitos de violência, adverte que esse fenômeno ocorre toda vez que um ou vários atores, direta ou indiretamente, agem de maneira a prejudicar uma ou várias pessoas, em diferentes graus de intensidade, seja em sua integridade física e/ou moral, seja em suas posses ou em suas representações simbólicas e culturais. De fato, dimensionar e sistematizar um fenômeno imprevisível, que se relaciona tanto com a vulnerabilidade física quanto com a fragilidade psicológica dos indivíduos, é quase impossível, uma vez que isso implica divergências radicais de pontos de vista.

A violência, no senso comum, pode ser entendida como o ato ou efeito do uso da força física, da intimidação moral e de diversas outras formas de opressão. Para tornar esse quadro ainda mais complexo, a violência permeia a política, sendo um pilar na construção de uma sociedade mais justa. A violência política não se revela facilmente, necessitando de certos dispositivos investigativos para que suas variadas manifestações sejam identificadas, de acordo com os distintos fenômenos.

Na presente seção, a inocência e a violência, em suas diferentes conotações, serão analisadas em primeiro plano. Nesse sentido, serão discutidas algumas situações de violência vivenciadas e presenciadas por Tochtli, abordando esse fenômeno tão presente nas entrelinhas da narrativa, assim como a inocência do pequeno narrador. Assim, *Festa no Covil* (2012) reflete e representa a violência recorrente nos dias de hoje, em diferentes graus de intensidade, retratando ações distintas praticadas no contexto do narcotráfico no cotidiano de uma criança

nascida nesse meio. No livro, a violência pode ser percebida ou identificada sob diversos ângulos e a partir de diferentes perspectivas de caráter social e político.

Em *Festa no Covil* (2012), Tochtli vive com seu pai, Yolcaut, chefe do narcotráfico, em uma grande casa a qual chama de palácio, construída no meio do deserto. O menino, que nunca frequentou a escola porque tem um professor em casa e possui tudo o que deseja, enfrenta um momento traumático ao sair em busca de capturar um hipopótamo-anão da Libéria, o único desejo que ainda não conseguiu realizar. Para alcançar esse objetivo, Tochtli se envolve em uma viagem que, na verdade, se revela uma fuga, uma vez que o bando de seu pai está sendo investigado por uma série de crimes que ocorrem no México naquele momento. O percurso traçado introduz a questão da violência não como algo explícito, mas de maneira subliminar na vida daquela criança.

Observemos a forma lúdica com que Tochtli constrói e narra seu cotidiano, sem se sentir violentado em momento algum, agindo como um príncipe herdeiro que habita seu palácio, cercado por jardins, segurança e todo o conforto possível para seus padrões de realeza. Assim, o leitor pode chegar ao final da narrativa questionando-se sobre o futuro desse menino que, a princípio, se vê como um príncipe vivendo em um palácio, cultivando sonhos e imaginando um mundo de fantasias, mas que no futuro poderá se tornar o substituto de seu pai na liderança do bando.

A capacidade imaginativa da criança a distingue das ações do bando de seu pai, apresentando-nos uma realidade ao mesmo tempo corriqueira, inocente e violenta. Assim, os acontecimentos insólitos de seu cotidiano certamente já comprometem a inocência de Tochtli, que se habituou a tentar decifrar os enigmas das conversas que envolvem os negócios de seu pai. Nos momentos de lazer, o universo de Tochtli é continuamente permeado pelas cenas de violência presentes nos filmes e nos noticiários de televisão a que assiste, sem que ele perceba o fenômeno. De uma forma ou de outra, mesmo submetido aos efeitos prejudiciais da violência, esse narrador não perde sua capacidade de sonhar e imaginar um mundo diferente daquele ao qual pertence. Nesse sentido, a ingenuidade própria da idade do menino, apesar de toda a sua precocidade, dá o tom da infantilidade, da fuga por meio da imaginação, que sustenta a lucidez daquela criança, que já manifesta problemas emocionais visíveis em suas dores de estômago.

Na narrativa de Villalobos, essa violência pode ser percebida nas atitudes do chefe em relação aos seus subordinados imediatos, cujo rigor não admite falhas dentro dos preceitos

estabelecidos por esse comando. Ressaltamos que a ingenuidade com a qual o pequeno narrador vive seu mundo e os acontecimentos que o cercam é o mote da narrativa em *Festa no Covil* (2012), podendo ser interpretada pelo viés da violência, a qual é instaurada e vivenciada pelas personagens em diferentes escalas. Isso se manifesta desde a empregada Itzpapalotl, obrigada a limpar sozinha um palácio de dez quartos, até os vigias que se revezam nas vinte e quatro horas do dia sem descanso, entre outros elementos de conotações violentas.

Entre as manifestações de violência às quais Tochtli é exposto, vale mencionar o caso do homem assassinado dentro de seu palácio, especialmente o abate dos hipopótamos, do qual ele foi testemunha, além da negligência em relação à sua saúde devido à omissão de tratamento médico. Outros tipos de violência (vivas e sentidas pelo menino) que não podem ser ignorados incluem a negligência emocional pela falta de suporte, a exposição crônica à violência doméstica e a negligência educacional pela não matrícula em idade escolar. Em resumo, Villalobos (2012) coloca o leitor diante de realidades recorrentes no atual contexto social, não apenas na América Latina, mas em um contexto global.

Elaborado pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu (2014, p. 54), o conceito de violência simbólica descreve o processo pelo qual determinados valores culturais são perpetuados e impostos. Na prática, a violência simbólica legitima a cultura dominante, ou seja, aquela que é imposta e acaba sendo aceita pela sociedade. De maneira sucinta, Bourdieu (2012) define o conceito de violência simbólica da seguinte forma:

[...] violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, ou, em última instância, do sentimento (Bourdieu, 2012, p. 7-8).

De acordo com essa definição, muitos episódios de violência ficcional que constituem o cotidiano de Tochtli podem ser entendidos como uma forma sutil de violência, praticamente imperceptível para suas vítimas, quase tudo ao que ele é submetido, mas considerado natural por ele e por aqueles que o cercam, incluindo seu próprio pai, que não diferencia Tochtli de uma criança ou de um membro do seu bando. Um episódio digno de menção refere-se à arma que Tochtli escolheu entre todas as que estavam armazenadas em um dos quartos secretos. A escolha se deu pelo tamanho da arma, que mais se assemelhava a um brinquedo, juntamente

com a sua munição, que tinha a aparência de bolinhas do tamanho do cocô de coelhos, conforme mencionado no trecho abaixo:

Hoje eu coloquei um chapéu de samurai japonês. Dentro dele eu levo meu pequeno revólver pequenininho das balas minúsculas. Shhhhh... Nós, coelhos, fazemos cocô em bolinhas. Umas bolinhas perfeitas e redondas, que nem a munição dos revólveres. Com os revólveres, nós, os coelhos, atiramos balas de titica (Villalobos, 2012, p. 39).

Vale ressaltar que, ao se incluir na categoria dos coelhos, Tochtli está se referindo ao seu próprio nome, que no vocabulário asteca significa coelho. Nessa passagem, a inocência do menino é evidente, pois ele claramente se sente como um coelho, esse animal herbívoro tão apreciado pelas crianças, capaz de lhe proporcionar uma fuga da realidade. Tochtli está encantado com o tamanho de sua arma, especialmente porque pode escondê-la em seus chapéus sem que ninguém perceba. No entanto, o menino tem plena consciência de que, mesmo pequena, a arma tem a capacidade de produzir cadáveres, conforme o trecho a seguir, extraído da narrativa:

Isto sim é misterioso: as balas minúsculas da arma pequenininha também servem para fazer cadáveres. Talvez não cadáveres humanos, nem cadáveres de bichos grandes, mas sim cadáveres de bichos pequenos, pelo menos. Eu não queria matar o periquito, só queria ver o que as aves faziam com o barulho dos tiros (Villalobos, 2012, p. 69).

Retomando a reflexão, observamos que, neste caso, o imaginário infantil de Tochtli sobrepuja qualquer indício de violência. Como está exposto, ele queria apenas fazer um teste com sua arma, baseado no jogo que costuma brincar com o pai — aquele jogo do cadáver, do vivo ou diagnóstico reservado (Villalobos, 2012, p. 14-15). Segundo as regras dessa brincadeira, atirar nas asas dos passarinhos não provocaria um cadáver, mas, no máximo, um diagnóstico reservado. O fato é que o menino quis tirar a prova, sem pensar nas consequências que seu ato poderia ter, demonstrando certo medo das reações dos adultos, tanto que ele joga a arma bem longe, buscando destruir a prova do crime. Mesmo sabendo que a pequenina arma poderia "fazer cadáveres" (Villalobos, 2012, p. 69), ele pretendia atingir as asas de algum dos periquitos da gaiola, certamente para comprovar a tese proposta no jogo. Dessa forma,

verificamos a situação desse menino que se encontra no limiar entre a inocência e a falta dela. É possível que essa criança já não saiba mais distinguir uma coisa da outra, dadas as circunstâncias em que os fatos ocorrem e, sobretudo, os valores que lhe estão sendo ensinados.

Foi assim, vivendo um cotidiano nada convencional, que Tochtli acompanhou pela televisão o episódio da morte da diretora do zoológico de Guadalajara, a morte de policiais e, sobretudo, o nervosismo que tais eventos provocaram em Yolcaut e em seu auxiliar mais próximo, Miztli. No entanto, Tochtli não possui maturidade suficiente para desvendar esse enigma e entender por que o pai está tão apreensivo e soltando palavrões a todo momento. Devido à sua competência investigativa, não foi difícil para o menino deduzir e, em seguida, concluir que o bando de seu pai está diretamente ligado aos crimes que estão sendo noticiados, como sugerido na narrativa. Diante dessa constatação, podemos afirmar que Tochtli está em um processo de perda progressiva de inocência.

Dentro desse contexto de instabilidade no cotidiano do bando, é organizada a viagem para a Libéria, com a confecção de documentos falsos. Sem maiores explicações, Tochtli aceita as regras do jogo, assumindo uma nova identidade, o que, para ele, é mais uma brincadeira armada por seu pai, a fim de satisfazê-lo e torná-lo feliz. Em primeira instância, a fuga é disfarçada como uma viagem de lazer, com assento de primeira classe e hospedagem em um hotel cinco estrelas. Esse fato, por um lado, satisfaz o desejo do filho e, por outro, retira Miztli, o principal componente do bando, de circulação, livrando-o da investigação policial que fatalmente poderá chegar até Yolcaut. Mazatzin, o preceptor de Tochtli, foi convidado como intérprete por saber falar inglês e francês (Villalobos, 2012, p. 45). Assim, os três embarcam em um voo para Paris, de onde seguem para o continente africano em cumprimento da inusitada missão.

Em complemento, um safári para a caça do hipopótamo já estava previamente planejado, com guias contratados e tudo dentro dos padrões de uma viagem internacional de alto nível de conforto. O roteiro foi cumprido à risca, causando certo tédio em Tochtli, que estava ansioso pela captura do hipopótamo tão sonhado. Com a realização de seu desejo, chegou a hora do embarque dos animais. Referimo-nos ao termo "animais" porque, ao invés de um hipopótamo, os guias caçadores conseguiram capturar um casal desses animais em extinção. Entretanto, o casal de hipopótamos adoece, e os homens de Yolcaut não têm outra saída senão abater os animais. Esse momento crucial na narrativa, em que a violência é observada em vários

níveis, ocorre durante o abate dos hipopótamos-anões da Libéria, já no porto de Monróvia, prestes a serem embarcados para o México, com destino final ao jardim zoológico particular do palácio de Tochtli. Essa cena é narrada da seguinte maneira:

Martin Luther King Taylor foi até as jaulas armado com o seu rifle. Foi primeiro até a jaula da direita e colocou a arma no coração de Luiz XVI. O barulho do tiro ficou ecoando nas paredes do depósito com os gemidos horríveis do hipopótamo anão da Libéria. Mas quem chorava era Maria Antonieta da Áustria, que tinha se assustado com o barulho. Luiz XVI já estava morto. Minhas pernas ficaram bambas. Esperamos até Maria Antonieta parar de gemer e Martin Luther King Taylor fez o mesmo com ela. Só que ela não morreu com um tiro só. Ela não parava quieta e os tiros não acertavam o coração. Ela só parou com o quarto tiro (Villalobos, 2012, p. 59).

No trecho supracitado, o autor nos apresenta uma situação transformadora na vida daquele menino quase prodígio, que volta para casa carregando as marcas profundas de uma dolorosa experiência, conforme sua própria narrativa. Essa situação poderá se converter em um divisor de águas em sua vida. Convocado a assistir ao sacrifício dos animais, o menino sentiu-se fraquejar diante de toda a coragem que supunha ter. Podemos dizer que foi nesse momento que o garoto, pela primeira vez na vida, experimentou o sentimento de perda e medo, longe do conforto e da segurança de seu palácio. Certamente, o abate dos animais não estava nos planos da expedição; no entanto, a necessidade dessa ação mudou toda a sua perspectiva da viagem.

Observamos que, a partir desse evento, Tochtli ganhou ainda mais espaço no mundo dos negócios de seu pai, como se tivesse passado por uma espécie de prova capaz de admiti-lo, sem restrições, aproximando-os cada vez mais. Podemos deduzir que esse foi um rito de passagem, marcando a transição de sua condição de menino para uma fase mais madura, caracterizada pela ação de testar a coragem de uma criança. Após presenciar o abate de seus hipopótamos-anões da Libéria, Tochtli teve uma reação fisiológica violenta e, psicologicamente, experimentou uma espécie de quebra em tudo o que acreditara até então:

Aí parece que deixei de ser macho e comecei a chorar feito um maricas. Também comecei a fazer xixi nas calças. Eu gritava tanto como se fosse um hipopótamo anão da Libéria querendo que quem me escutasse preferisse morrer para não me escutar. Eu tinha vontade de levar oito tiros na próstata para virar cadáver. Também queria que todo o mundo fosse à extinção. Franklin Gómez veio me abraçar, mas Winston López gritou para ele me deixar em paz. Quando me acalmei, senti uma coisa

estranha no peito. Era quente e não doía, mas me fazia pensar que eu era a pessoa mais patética do mundo (Villalobos, 2010, p. 59-60).

Consideramos que este é o momento em que a fragilidade daquele menino vem à tona. Uma situação difícil e delicada, com repercussões que podem se manifestar em sua vida adulta. Afinal, pode ter se constituído em um trauma que pode ser superado ou não. Pela primeira vez, Tochtli se viu reduzido a um ser frágil, um menino qualquer, despojado de sua realeza e de suas posses, para encarar uma das experiências mais profundas da vida: o testemunho da morte. Nesse momento, o próprio Tochtli deseja morrer. Concluimos que a violência experimentada por Tochtli deixa de ser simbólica e se torna física, em sua manifestação mais real, com implicações psicológicas. Diante dessa situação, a fragilidade dessa criança se revela, denotando um desmoronamento emocional que compromete toda a formação de macho que vem recebendo do pai. Para Guilherme Belcastro, a masculinidade é a lição mais importante que Yolcaut considera ter o dever de ensinar ao filho, para que este possa dar continuidade ao seu clã e aos negócios da família. Vejamos a proposição de Belcastro (2020):

As mortes de Luís XVI e Maria Antonieta da Áustria geram, no menino e na narrativa, um efeito que não havia surgido antes de nenhuma forma. O distanciamento, a indiferença com relação aos corpos mortos e a linearidade temporal dão lugar a um vínculo terrível e a um rompimento do contínuo do tempo. As sensações no corpo - as pernas bambas, o xixi nas calças, a coisa quente no peito - demonstram uma espécie de catarse que conecta, finalmente, os corpos mortos ao do narrador (Belcastro, 2020, p. 145).

Para Belcastro (2020, p. 155), na cena do abate dos hipopótamos, o distanciamento e a indiferença diante da morte finalmente caem por terra, e as sensações do corpo de Tochtli demonstram uma “espécie de catarse” que o conecta aos corpos mortos dos animais. Diante desse fato, Guilherme Belcastro (2020) aponta que este é um ponto de tensão na narrativa, o momento em que o leitor é diretamente afetado pelo sofrimento de Tochtli. Ressaltamos que o abate dos animais não estava programado, mas se converteu em uma ação que não poderia ser adiada, haja vista o adoecimento destes. Entretanto, o menino não pediu para assistir à cena que se seguiu. Entendemos que ele tenha sido levado pela dinâmica do momento. Não está claro se Miztli recebeu ordens de Yolcaut para que o filho presenciasse a referida cena. O fato é que ele foi levado e viu como tudo aconteceu. Planejada ou não, é uma situação quase sádica da qual

nenhuma pessoa, adulta ou não, sairia impune. Para Belcastro (2020), o fato presenciado por Tochtli revela que,

Na materialidade do romance, esse trecho é seguido de uma suspensão [...]. É um dos poucos momentos em que se suspende a fala incessante do narrador e há uma lacuna temporal. Não é possível para o menino narrar o retorno da viagem que haviam feito para capturar os animais. O encadeamento cronológico finalmente se mostra impossível frente aos corpos mortos dos seus hipopótamos. O fato de ver-se finalmente afetado pela morte faz com que o caminho direto entre a totalidade e os destroços se rompa e possa haver, finalmente, a construção de uma ruína. A última cena do romance instaura esse nascimento da ruína do corpo morto (Belcastro, 2020, p. 155).

Observamos que Belcastro (2020) aponta para uma ruína, quando, na verdade, a reação de Tochtli é apenas a resposta esperada de qualquer criança diante da violência e da morte. A ruína, nesse contexto, seria a não concretização dos planos de Yolcaut em relação ao filho. Essa não concretização significaria, para Tochtli, a falta de aptidão para os negócios do pai, não se transformando no “macho” insensível e violento o suficiente para galgar o posto de sucessor. Este seria, grosso modo, o sentido da ruína e do fracasso. Entretanto, toda e qualquer ruína tem algo a dizer.

A proposição de Belcastro atribui uma nova perspectiva à narrativa de Villalobos (2012), sem diminuir sua conotação de romance de formação, considerando os fatos e episódios que apontam para esse fim. Na cena em que Tochtli “quase” presencia um assassinato (Villalobos, 2012, p. 9), fica claro que se trata de um teste de iniciação. O menino se sente aliviado por ter sido dispensado de assistir à execução, pois não demonstrou medo e, assim, provou ao pai que já poderia ser considerado um “macho”, embora tenha certeza de que o homem foi assassinado. Entretanto, é importante ressaltar a frieza com que a criança narra esse episódio e o distanciamento que existe entre ele e os demais acontecimentos do cotidiano do palácio. Existem mundos paralelos com dinâmicas diferentes: o cotidiano de Yolcaut é permeado por negociações e confabulações diárias com Miztli, seu braço direito e homem de confiança, enquanto o de Tochtli ainda é influenciado pela imaginação, sem negligenciar a realidade do narcotráfico.

Retomando a questão social da narrativa, é imperativo abordar as questões políticas subjacentes ao continente latino-americano, que estão diretamente ligadas ao desenvolvimento político, econômico e social sob a perspectiva do domínio colonial, conforme abordado por Dalto Caram (1978) em sua pesquisa seminal. Para este autor,

Entre os vários fatores políticos que compõem o conjunto dos problemas do nosso século, o problema do chamado Terceiro Mundo e suas implicações não poderiam ser deixados de lado. Como afirma E. Morin, o processo de descolonização colocou o problema integral da situação colonial; a descoberta do subdesenvolvimento; a irrupção do Terceiro Mundo no cenário mundial fez surgir a fome, a alimentação, a saúde, a natalidade, enfim a luta pela vida, como problemas-chaves da política mundial (Caram, 1978, p. 74).

De acordo com as observações de Edgar Morin, “os países do Terceiro Mundo, na condição de subdesenvolvidos, são quase todos, com raras exceções, países que viveram sob o domínio colonial direta ou indiretamente” (Morin *apud* Caram, 1978, p.74). É importante ressaltar que a expressão “Terceiro Mundo” caiu em desuso e foi substituída por um termo que resulta de uma polarização econômica mundial: “países em desenvolvimento”. Diante de todos os fenômenos sociais causados pela relação entre colonizador e colonizado, é possível afirmar que esses problemas decorrem dessa ligação e dessa dependência.

Desde a independência dos Estados Unidos em 1783 até a independência das colônias espanholas e portuguesas na América do Sul, entre 1808 e 1926, a violência desempenhou um papel marcante em cada país do continente sul-americano, e de maneira particular em cada um deles. Uma das características da violência é o fatalismo, que se manifesta na aceitação, sem revolta, de sofrimentos, misérias e fome, desde os gaúchos dos pampas argentinos até os povos indígenas da América Latina. Caram (1978), ao abordar esse fenômeno no continente latino-americano, corrobora que:

A violência, ainda que não exclusivamente, parece ser um apanágio dos países do hemisfério Sul; aparece quase sempre como uma consequência de uma situação política, como subproduto da miséria, do analfabetismo, exploração social e mesmo dos “golpes de Estado”, etc. Todavia é preciso perguntar quais as causas que geram estas situações, isto é, desde a miséria até aos “golpes de Estado”, dados pelos militares e chamados de “revolução democrática” (Caram, 1978, p.77).

Ainda de acordo com Caram (1978), as investigações sobre o subdesenvolvimento e suas implicações, especialmente na América Latina, utilizaram o método materialista histórico-dialético. Esse método se caracteriza pela formação do pensamento a partir da materialidade histórica da vida dos homens em sociedade; ou, em outras palavras, define a organização social dos homens por meio da história. Contudo, a questão econômica sempre foi crucial para o

hemisfério sul, onde as relações de dependência entre colonizador e colonizado, mencionadas anteriormente, foram determinantes em todas as áreas de desenvolvimento, desde o humano até o territorial.

A violência atribuída aos países sul-americanos está sempre vinculada ao processo de colonização e, posteriormente, ao processo de descolonização. Diferentes organizações governamentais e segmentos sociais da América Latina abordam o tema da violência de maneira explícita, denunciando que a situação de injustiça constitui um dos problemas mais graves da atualidade. Nesse sentido, a violência tem sido discutida sob diversas perspectivas, e o campo das discussões se alarga cada vez mais, com a consciência de que é impossível chegar a uma solução abrangente, dada a complexidade das causas e efeitos envolvidos. Isso demanda muita pesquisa com uma abordagem interdisciplinar, uma vez que se trata de um fenômeno enraizado em todas as estruturas sociais. Na citação abaixo, Caram (1987) ainda adverte:

A violência é a manifestação exterior e o sintoma de um desequilíbrio mais profundo. Para analisar as causas deste mal endêmico, não basta uma observação superficial, mas será preciso mergulhar no interior das estruturas do ser humano e chegar até as estruturas sociais que o ser humano, através da evolução histórica, construiu. Toda ciência que tem, direta ou indiretamente, relação com a conduta humana e em razão da atual divisão das pesquisas científicas, seja da bioetologia, psicologia, antropologia, sociologia, pedagogia, além de outras que se interessam de uma maneira vital pelo problema, sobretudo em vista da compreensão do contexto e do conjunto das causas da violência (Caram, 1978, p. 15).

Em toda a sua pesquisa sobre a violência, Caram (1978) aponta que esse fenômeno advém de uma realidade complexa, dinâmica e relacional. Para que sua dimensão, profundidade e extensão possam ser mais bem compreendidas, é necessário examinar essa realidade até suas camadas mais profundas, sem negligenciar os pormenores que constituem esse fenômeno, que se manifesta de maneira inegável na vida social de todos os tempos, sedimentando-se na sociedade atual com uma crueldade cada vez mais requintada. A violência não é uma novidade na história, reafirma Caram, mas o que a torna mais evidente em nossos dias “é a tomada de consciência das perfeições técnicas cada vez mais avançadas que a acompanham e a aquisição do sentido cada vez mais sutil da liberdade humana” (Caram, 1978, p. 10).

Neste contexto, é importante observar que as instituições, enquanto defensoras do bem comum, da justiça e da paz social, assumem a responsabilidade pelo uso da violência e, dessa

forma, buscam legitimá-la nos casos em que a consideram necessária. Entretanto, por trás do controle institucional da violência, é possível detectar uma violência abusiva e “que por ser oculta é sempre justificada”. Dessa forma, a violência individual torna-se apenas um contorno nesse cenário de violência institucionalizada.

Dando continuidade às suas reflexões, Caram (1978, p. 76) considera que o colonialismo europeu, do século XV ao século XIX, desencadeou problemas e fenômenos socioculturais que repercutem até hoje, gerando revoltas e revoluções quando combatido. Entretanto, o neocolonialismo continua exercendo uma função relevante, não só nas relações entre nações ricas e desenvolvidas, mas também nas interações entre nações pobres e subdesenvolvidas. Observamos que, permeando essas relações entre oprimidos e opressores, a violência explícita ou dissimulada se impõe como um fato incontestável e, sobretudo, como um ponto de interrogação inquietante. De acordo com as proposições de Caram, é possível afirmar que a violência pode ser estudada e analisada por meio de pesquisas científicas que identifiquem e delimitem as causas desse fenômeno.

Festa no Covil (2012) abriga, em seu cerne, situações e manifestações da violência vivida e praticada no continente sul-americano, onde os poderes se entrelaçam para atender aos anseios de poder e enriquecimento de políticos que não apenas se corrompem diante das oportunidades que lhes são oferecidas, mas também sucumbem à sedução dos líderes dos bandos. Como exemplo, temos o excerto abaixo:

El Gober é um homem que teoricamente governa as pessoas que moram num estado. Mas o Yolcaut diz que El Gober não governa ninguém, nem mesmo a puta da mãe dele [...] O Yolcaut falou para ele ficar tranquilo, que eu era grande [...] Aí El Gober me perguntou a minha idade e quando eu o respondi achou que eu ainda era pequeno pra essas coisas. Foi aí que o Yolcaut ficou bravo e jogou na cara dele um monte de dólares que tirou de uma maleta. Eram muitos, milhares. E começou a gritar: - Cala a boca, maldito Gober! Que merda você sabe? seu filho da puta, pega sua esmola! Toma, imbecil. E aí ele me falou que era para isso que servia o nosso negócio, para sustentar imbecis (Villalobos, 2012, p. 21).

Com a participação de Tochtli, essa situação é fielmente retratada quando Yolcaut trata Gober com desrespeito, permitindo que o Governador se deixe humilhar ao receber o dinheiro que o chefe do narcotráfico lança sobre ele. É possível imaginar a estupefação do Governador diante da pouca idade daquele menino, que participa ativamente de encontros e conversas que deveriam ser confidenciais entre adultos. Uma autoridade de alto escalão está envolvida no mundo do crime, evidenciando que o governo, na figura desse governante, está fornecendo

cobertura para o tráfico em troca de dinheiro. Esse é o universo doméstico de Tochtli, permeado por ações de natureza violenta, das quais seu pai não o poupa, como parte da formação de mais um macho para o futuro de seu bando

De acordo com Caram (1978), além da violência brutal e explícita, aquela que se manifesta em guerras e revoluções, existe a violência sutil, insidiosa e dissimulada, que não hesita em recorrer à abstração, mas dela se alimenta. Nesse contexto, a narrativa de *Festa no Covil* (2012) se alinha à questão insidiosa desse fenômeno na vida de Tochtli. Historicamente, desde os primórdios até a atualidade, a violência contra a criança tem se revelado um fenômeno social e cultural relevante. Em diversas sociedades, as formas de violência se diferenciam, desde as mais cruéis até as mais sutis, como as que ocorrem no ambiente doméstico, exemplificado na vida de Tochtli.

A violência insidiosa presente em *Festa no Covil* (2012) é um fenômeno recorrente em todos os segmentos sociais, variando conforme cada contexto, podendo ser classificada como violência doméstica quando as crianças desempenham o papel de vítimas e, simultaneamente, sujeitos desse processo. Para ilustrar essa realidade abordada na obra, transcrevemos a seguir outro trecho do livro:

Hoje o Paul Smith veio ao nosso palácio. Fazia muito tempo que ele não vinha, uns três meses [...]. O Paul Smith é o sócio do Yolcaut nos negócios com o país Estados Unidos e tem o cabelo muito estranho [...]. Além de pôr em dia os seus negócios, quando o Paul Smith está aqui sempre tem festa. Nessas festas o Paul Smith vai muito ao banheiro. No começo eu achava que o Paul Smith tinha uma bexiga pequena, mas aí o Miztli me contou um segredo, falou que era para usar a cocaína. A cocaína se usa com o nariz, escondido no banheiro ou dentro de um closet. Por isso é que é um ótimo negócio, porque é secreto (Villalobos, 2012, p. 65-66).

Boa comida, festas, cocaína, políticos e assassinatos são elementos que nunca faltam para compor o cenário da existência de Tochtli: precoce por um lado, solitária por outro. No excerto em questão, os acontecimentos incomuns são apresentados como parte de uma rotina onde a violência, negócios clandestinos e o consumo de drogas durante festas em sua casa já estão incorporados à vida do narrador. No trecho mencionado, Tochtli acredita que o personagem Paul Smith, nas festas, usasse muito o banheiro devido ao fato de sua bexiga ser pequena; porém, Miztli explica ao garoto o verdadeiro motivo das frequentes idas ao banheiro: o uso de cocaína. Imediatamente, o menino se apropria desse conhecimento, concluindo que o negócio da cocaína é bom, pois, além de render muito dinheiro, também é secreto.

Em *Festa no Covil* (2012), a representação da violência abrange a violência física, psicológica, a negligência e o abandono aos quais o narrador está exposto. A narrativa suscita inúmeras reflexões, especialmente sobre a inocência dessa criança, que vivencia todos os episódios insólitos e extraordinários de seu cotidiano como algo comum, sem perceber nenhuma conotação violenta nos atos praticados em sua casa, como a morte ou o espancamento de uma pessoa. Sob a perspectiva do narrador, essas situações fazem parte de um "código de macho" ensinado pelo pai, segundo o qual aqueles que fraquejam e se deixam abater pertencem à categoria dos "maricas". Certamente, esta é uma das condições para ser aceito em um bando, e bandos, em geral, são grupos liderados por um chefe para a prática de atividades ilícitas. Contextualizando a atividade desempenhada por Yolcaut, pai de Tochtli, no ambiente em que a narrativa se desenvolve, é importante lembrar que o narcotráfico está fortemente presente no cotidiano daquela sociedade. A questão do narcotráfico mexicano está historicamente ligada aos Estados Unidos, conforme esclarece Hamnett (2016) na seguinte passagem:

Uma questão predominante entre o México (e outros países da América Latina) e os Estados Unidos continua a ser o tráfico de drogas [...] mesmo assim, a principal explicação para o problema não reside na América Latina, mas nos Estados Unidos. No início de novembro de 1997, um relatório do governo dos Estados Unidos estimou que os americanos gastaram, em 1995, US \$57,3 milhões com a compra de drogas ilícitas [...] No início de 1998, o Diretor do FBI alegou perante a Comissão de Inteligência do Senado que as atividades dos carteis mexicanos de drogas constituíam a principal ameaça criminosa aos Estados Unidos (Hamnett, 2016, p. 41-42).

O excerto acima destaca a dimensão do problema entre essas duas nações, que perdura até os dias atuais. A narrativa de Villalobos em *Festa no Covil* (2012) aborda essa questão em várias passagens, especialmente quando o narrador menciona que Paul Smith, sócio de seu pai nas negociações com os Estados Unidos, usa cocaína no banheiro em todas as festas organizadas por Yolcaut, sempre que o sócio o visita para acertar os negócios (Villalobos, 2012, p. 65-66). Trata-se de uma clara alusão aos fatos mencionados por Hamnett (2016). Mais uma vez, observamos a participação de Tochtli tanto nas festas quanto na natureza dos negócios de seu pai com o americano. Nesse sentido, podemos aplicar o conceito de violência simbólica, ou seja, aquela que minimiza a violência física em todas as situações vividas por Tochtli. Segundo Pierre Bourdieu, “ao se entender ‘simbólico’ como o oposto do real, de efetivo, a suposição é de que a violência simbólica seria uma violência meramente ‘espiritual’ e, indiscutivelmente, sem efeitos reais” (Bourdieu, 2014, p. 55).

Dessa maneira, o menino Tochtli vai se incorporando ao universo adulto e violento do cotidiano de seu palácio sem se dar conta de todo o processo do qual é partícipe. No entanto, sua imaginação o transporta para universos bem diferentes da realidade em que vive, distanciando-o a ponto de se sentir apenas um espectador. É importante destacar a habilidade de Tochtli em ironizar as situações que presencia, utilizando um humor que revela não apenas a inocência própria de sua pouca idade, mas também uma perspicácia incomum. Assim, o pequeno narrador de sua própria trajetória cria diferentes mecanismos de sobrevivência para uma existência atípica para uma criança. O cotidiano de Tochtli pode representar a realidade de muitas outras crianças que nasceram no seio de famílias envolvidas com o narcotráfico no México. Os fenômenos sociais no México têm sido o tema central das narrativas de Juan Pablo Villalobos, como evidenciado em sua trilogia, cujas abordagens serão discutidas a seguir.

3.4 AS QUESTÕES SOCIAIS E POLÍTICAS DO MÉXICO CONTEMPORÂNEO EM *FESTA NO COVIL* E NOS OUTROS DOIS VOLUMES DA TRILOGIA MEXICANA

Refletir sobre a escrita de Juan Pablo Villalobos é também realizar uma incursão pelos diferentes aspectos dos fenômenos sociais mexicanos. Em *Festa no Covil* (2012), objeto de análise desta tese, foram abordadas a inocência e as diversas formas de violência que compõem o imaginário infantil do narrador, capazes de levá-lo a evadir-se de sua realidade e transportá-lo para outras esferas de seu cotidiano. No presente capítulo, buscamos estabelecer aproximações e distanciamentos pontuais entre *Festa no Covil* (2012) e as outras duas obras de Villalobos que compõem sua trilogia mexicana, a seguir denominadas: *Se vivêssemos em um lugar normal* (2013) e *Te vendo um cachorro* (2015). Essas obras abordam outras questões mexicanas igualmente recorrentes e emblemáticas no cotidiano da população. Além das possíveis aproximações, é fundamental destacar os paradoxos presentes nessas narrativas, que discutem questões pertinentes à realidade mexicana. A partir de *Festa no Covil* (2012), buscamos estabelecer um diálogo entre as obras da trilogia, ressaltando os pontos de convergência entre elas e, sobretudo, as divergências que se constituem na complexa realidade mexicana e latino-americana. Nesse sentido, uma análise aprofundada dessas obras complementares não se faz necessária, uma vez que não são o foco desta pesquisa.

Nessas narrativas, questões relacionadas à situação familiar dos narradores, cujo cotidiano é determinado pela classe social a que pertencem, levam o leitor a refletir sobre as

condições de cada família e, sobretudo, sobre o futuro de seus membros, em um contexto político mexicano marcado por suas idiossincrasias, dificuldades fronteiriças e forte nacionalismo. Em *Festa no Covil* (2012), o autor revela o tráfico de drogas e de armas como uma prática quase institucionalizada no México, dado o envolvimento do poder público com os chefes dos cartéis e suas consequências.

Em *Te vendo um cachorro* (2015), o protagonista é Teo. Por necessidade de sobrevivência, Teo precisou trabalhar na tenda de tacos de seu tio, tornando-se taqueiro até o dia de sua aposentadoria. Esse é apenas um dos aspectos da narrativa, que aborda a velhice e suas limitações sob a perspectiva de um narrador idoso, aposentado, apreciador de cerveja, cujo passatempo é transgredir as normas de convivência do prédio em que vive, de acordo com os preceitos impostos pela síndica.

Te vendo um cachorro (2015) apresenta abordagens irônicas em relação à velhice, à vida adulta, à juventude, à religião, aos críticos literários, aos leitores e, sobretudo, ao México. Outro aspecto relevante é a questão da arte, especialmente a pintura. O pai do narrador era um pintor sem sucesso, e o cavalete que Teo traz consigo na mudança é emblemático para refletir sobre essa questão. Foi na Escola de Belas Artes que ele conheceu os grandes nomes da arte pictórica mexicana, mencionando um artista que morreu na sarjeta, tendo sua arte e seu nome reconhecidos apenas postumamente. Teo chegou a frequentar uma famosa escola de Belas Artes e carrega consigo um exemplar da *Teoria Estética* (1970), livro póstumo composto por uma reunião de escritos do filósofo alemão Theodor W. Adorno. Ele lê trechos dessa obra em voz alta sempre que deseja se livrar de vendedores ou pessoas inconvenientes. Essa é a marca dessa narrativa, que aborda, em seu cerne, o fazer literário e, mais especificamente, a construção da obra de arte literária em seu processo de criação, distinto para cada pessoa que trilha os caminhos da escrita imaginativa.

Vale lembrar que o protagonista se tornou solitário após perder a mãe e a irmã, soterradas no desabamento do hospital onde estavam, devido a um abalo sísmico. Desde então, ele decidiu mudar-se para um edifício de habitações individuais destinadas a aposentados.

Os problemas com a síndica começam logo na chegada de Teo, quando ela o convida para participar dos encontros de sua Tertúlia Literária, e ele simplesmente desdenha do convite, chegando a fazer gracejos para a mulher. Em resposta, a síndica começa a afirmar para todos os condôminos que ela é Francesca, uma das personagens do livro que o protagonista, autodenominado Teo, está escrevendo, que, por sua vez, nega veementemente. No entanto, o que intriga o leitor é o fato de a mulher conhecer o conteúdo da escrita de Teo, um mistério que

é revelado ao final da narrativa. Em resumo, ambos se provocam por razões que estão subentendidas nessa convivência conturbada. É possível que, por ter sempre desejado ser artista, talvez influenciado pelo pai, um pintor fracassado, Teo carregue consigo um exemplar da *Teoria Estética* de Adorno como uma tentativa de reafirmar sua intelectualidade e erudição.

Em, *Se vivêssemos em um lugar normal* (2013), o cotidiano de uma família é o eixo central da narrativa. Os eventos ocorrem na década de 1980, em uma pequena cidade do México chamada Lagos, mais especificamente no morro da Puta que Pariu, em uma modesta casa habitada por uma família de nove pessoas. O pai é professor de Ensino Médio, e a mãe, uma dona de casa muito atuante no comando da numerosa família de sete filhos. O narrador é um adolescente, e todos os seus irmãos possuem nomes de origem grega, devido ao pai ser professor e amante da mitologia grega: Aristóteles, o mais velho, Orestes (o narrador), seguidos por Arquíloco, Calímaco, Castor, Pólux e Electra. A família enfrenta inúmeras dificuldades, mas também vive momentos de humor, descontração e afeto, culminando em um final surpreendente, no qual não faltam elementos da narrativa fantástica.

É na hora do jantar que os nervos do pai se exasperam diante das notícias políticas veiculadas na televisão. Isso ocorre porque ele acredita que as políticas públicas são a grande ferramenta de assistência para a população. O pai se ressentia pela ausência do poder público no bairro em que vive, embora acreditasse que, longe do tumulto do centro da cidade, a família estaria em segurança. Por essa razão, construiu sua casa ao pé de um morro, em uma ocupação irregular, o que traria consequências desastrosas para a família em um futuro próximo. Da noite para o dia, sua casa é demolida, e ele se vê abrigado no terreno do pai, em uma casa de dois cômodos, com toda a família amontoada em um único quarto. Em linhas gerais, a questão política e as implicações sociais decorrentes das desigualdades provocadas pelas relações de poder são vivenciadas pela família de Orestes, que acredita que, se vivessem em outro lugar que não fosse Lagos, no México, seu destino e o da família seriam diferentes.

A narrativa começa com os impropérios do pai, um verdadeiro profissional do insulto, na opinião do narrador, que é o segundo filho e um adolescente de 14 anos, manifestando-se da seguinte maneira:

Sei que não é uma maneira adequada de começar, mas a minha história e a história da minha família estão cheias de insultos. Se realmente vou contar as coisas que aconteceram, vou ter que mandar um monte de gente tomar no cu. Juro que não existe outro jeito, porque a história ocorreu no lugar onde eu nasci e cresci, em Lagos de Moreno, nos Altos de Jalisco, uma região que, para piorar, está situada no México. Deixem-me explicar de uma vez quatro coisas sobre a minha cidade,

para quem nunca esteve aqui: há mais vacas que pessoas, mais *charros* que cavalos, mais padres que vacas, e as pessoas gostam de acreditar na existência de fantasmas, milagres, naves espaciais, santos e similares (Villalobos, 2013, p. 10).

Nessa inusitada maneira de iniciar seu relato, é possível perceber a insatisfação do narrador, cuja indignação cresce ao longo da narrativa. Orestes lamenta sua condição de pobreza e a vida em uma casa inacabada no alto de um morro nos subúrbios, onde vive com seus pais e irmãos, privados de uma existência mais digna. Nesse sentido, a condição desse narrador é muito distinta da do narrador de *Festa no Covil* (2012). Não há semelhanças ou coincidências entre eles. Entretanto, ambos abordam e refletem problemáticas típicas do México em sua singularidade cultural, diversidade territorial e riqueza material. Enquanto Tochtli mora em um palácio, Orestes nasceu e vive em uma casa modesta, conforme a descrição abaixo:

O cenário de nossas batalhas cotidianas era nossa casa, que era como uma caixa de sapatos com uma tampa de lâmina de amianto. Morávamos lá desde que meus pais se casaram, bom, eles moravam, nós fomos chegando, expulsos do útero materno, um atrás do outro, um atrás do outro e, no final, como se não bastasse, em dupla. A família cresceu, mas a casa não acompanhou, de modo que tivemos que encolher os colchões, afastá-los, dividi-los para todo mundo caber (Villalobos, 2013, p. 12).

Observamos um grande contraste entre a vida dos narradores das duas obras mencionadas. Tochtli leva uma vida de príncipe, cercado de opulência e sem irmãos com quem dividir nada, enquanto Orestes enfrenta as privações de ter nascido em uma família pobre, vivendo na encosta de um morro, com pai, mãe e seis irmãos. Todas as noites, diante da televisão, o cenário é sempre o mesmo: o pai se exalta, profere improperios e tem ataques de apoplexia, indignado com os desmandos de seu país, conforme o excerto abaixo:

- Corja de bandidos! Seus corruptos de merda! Dá para acreditar que meu pai era professor do colegial? Com essa boquinha? Com essa boquinha. Minha mãe vigiava o estado da nação em frente ao *comal*, virando as *tortilhas* e controlando os níveis de cólera do meu pai. Mesmo assim só o interrompia quando via que ele estava à beira de um colapso, quando meu pai dava de engasgar-se diante da sucessão de disparates dialéticos que presenciava no jornal. Só aí minha mãe se aproximava para lhe aplicar uns tapinhas certos nas costas, aperfeiçoados pela prática cotidiana, até que meu pai cuspiasse um pedaço de *quesadilla* e perdesse aquela coloração arroxeadada com a qual adorava nos aterrorizar (Villalobos, 2013, p. 10-11).

No caso de Tochtli, trata-se de uma criança solitária, cuja mãe nunca é mencionada, tendo o pai como sua única referência familiar. Além disso, sua família se configura como um "bando", no qual ele já está integrado e vive sob os códigos dessa organização, liderada por Yolcaut, seu pai e chefe do bando. Uma primeira distinção possível entre *Festa no Covil* (2012) e *Se vivêssemos em um lugar normal* (2013) diz respeito aos narradores. O primeiro é uma criança, sem idade definida, que vive em uma situação de privilégios; o segundo é um adolescente de quatorze anos, em uma situação inversa. Enquanto Tochtli esbanja riqueza, sem irmãos para dividir nada, Orestes possui seis irmãos. O pai de Tochtli é um poderoso chefe do tráfico, com milhões em dinheiro e armas, enquanto o pai de Orestes é um professor assalariado de Ensino Médio, que comanda a família com pulso firme, e cuja esposa e mãe vive para atender às necessidades da família. Podemos afirmar que Oreo, codinome de Orestes, tem uma típica família proletária.

Em *Te vendo um cachorro* (2015), a questão econômica é representada pelo narrador, um homem adulto e aposentado, cuja renda mal é suficiente para cobrir o aluguel e comprar suas cervejas. Dessa forma, ele também retrata uma vida muito monótona, na qual a decrepitude é encarada como abandono e sarcasmo, especialmente quando comparada à juventude dos outros dois narradores. Devido às perspectivas distintas dos narradores nas obras que compõem essa trilogia, é possível refletir sobre os fenômenos sociais e a violência simbólica, que se entrelaçam nos fios invisíveis que constituem os fatos narrados.

A maior aproximação entre *Festa no Covil* (2012) e *Se vivêssemos em um lugar normal* (2013) é a reflexão que o autor promove em torno do México, especialmente em relação à sua condição geográfica, histórica e social. Esse paradoxo, motivador de muitos conflitos, intriga também pelo fato de que os mexicanos alimentam o desejo de ultrapassar a fronteira para trabalhar e ganhar dinheiro nos Estados Unidos.

Sergio Florencio (2014, p. 163) nos informa que, em 2012, estudos do *Pew Hispanic Center*, um *think tank* sediado em Washington dedicado à pesquisa sobre as condições de vida dos mexicanos nos EUA, apontavam para a existência de seis milhões de mexicanos indocumentados vivendo nos Estados Unidos. Esses imigrantes clandestinos geralmente residem nas periferias das grandes cidades, em bairros violentos e com elevado consumo de drogas. As ocupações disponíveis para eles são aquelas que não exigem qualificação e cuja remuneração é a mais baixa. A relação entre esses dois países é difícil e contraditória, dado a interdependência que os caracteriza. De acordo com Florencio (2014),

Os EUA são um dos maiores consumidores de drogas do mundo, e o México, seu principal fornecedor. As diferentes políticas de combate ao narcotráfico implementadas pelos EUA e pelo México são fonte de tensão e divergência entre os dois países. Para muitos analistas, os EUA deveriam priorizar a redução do consumo doméstico de drogas em vez de pressionar o México a canalizar recursos ainda mais vultosos para a guerra do narcotráfico. Nessa mesma linha, especialistas mexicanos sustentam ser ineficaz o combate à produção e ao tráfico no México, enquanto os EUA continuarem a permitir o livre fluxo de armas na fronteira e não atuarem de forma efetiva na redução do consumo doméstico (Florencio, 2014, p. 164).

Efetivamente, trata-se de uma vizinhança que suscita diferentes análises sob diversos pontos de vista de estudiosos que se debruçam sobre essa questão. Segundo Florencio (2014, p. 158), nos últimos tempos o México tem mantido um relacionamento pacífico com os EUA, em contraste com o século XIX e a primeira metade do século XX, quando os vínculos entre os dois países estiveram à beira de uma tragédia nacional mexicana. A citação acima aponta para um problema estrutural com sérias implicações políticas, econômicas e sociais. Em *Festa no Covil* (2012), é possível identificar referências ao funcionamento do narcotráfico, bem como às ligações entre os chefes de bandos mexicanos, seus parceiros norte-americanos e o poder público mexicano. Em *Se Vivêssemos em um Lugar Normal* (2013), a perspectiva narrativa é distinta, uma vez que o narrador pertence a um segmento proletário e nunca teve acesso a nenhum dos privilégios que o dinheiro pode comprar. Assim, o adolescente de quatorze anos relata as dificuldades enfrentadas por ele e sua família, sem deixar de lado os momentos de humor, descontração e afetividade entre os membros da família, culminando em um final surpreendente que incorpora elementos da narrativa fantástica.

Outros paradoxos entre essas duas narrativas também merecem destaque, como o episódio do desaparecimento dos irmãos gêmeos “de mentira” no supermercado. Aristóteles, o irmão mais velho, de dezesseis anos, está convicto de que as crianças, de cinco e seis anos, foram raptadas por extraterrestres para serem usadas em “experimentos”, de acordo com sua crença. Após buscas e investigações infrutíferas, a polícia deu o caso por encerrado. Aristóteles, então, convence Orestes a empreender uma expedição de resgate dos irmãos, com o objetivo de restaurar a antiga algazarra em casa e, sobretudo, fazer com que sua mãe pare de chorar. Os planos de viagem incluem até mesmo o assalto à cozinha do vizinho rico em busca de víveres para a jornada e para a espera pela nave espacial, que deveria pousar no morro da Mesa Redonda, localizado no lugarejo de San Juan, um lugar de peregrinações, onde, no topo, há uma edificação rupestre em forma de mesa. A aventura é narrada por Orestes da seguinte forma:

Antes de iniciar a viagem, saltamos acerca do jardim dos poloneses, entramos na casa através da lavanderia e roubamos duas mochilas que lotamos de víveres da despensa [...]. Fugimos olhando para trás, quase correndo de costas. Poderíamos ter ido embora sem olhar para trás, o impacto poético teria sido maior, mas não seria verdade: era preciso ver se não havia ninguém nos seguindo. Era uma visão de despedida muito deprimente: nossa horrível caixa de sapatos e a mansão dos poloneses [...]. Quando finalmente retomamos o caminho para descer até a estrada, vimos rios de gente tomando a pista e escutamos o estrépito despenteado do cântico deles [...] Perto do desvio para a Mesa Redonda, encontramos um ferro-velho, pilhas de carros formando montanhas caprichadas. Os peregrinos aumentaram o volume de seus cânticos, porque tinham que competir com o barulho de um guindaste que lançava carros de um lado para o outro [...]. Tanta exibição impudica de fervor nos deixava em dúvida sobre que método para encontrar os gêmeos de mentira seria menos absurdo: rezar para uma aparição na basílica de San Juan ou esperar por extraterrestres no alto da Mesa Redonda? (Villalobos, 2013, p. 59, 60 e 67).

Essa abordagem de caráter insólito se alinha à cultura mexicana, repleta de superstições e mitos. Em *Festa no Covil* (2012), o insólito, em seu sentido de anormalidade ou do que foge ao comum, manifesta-se em diferentes circunstâncias da narrativa, tornando-se um ponto de convergência entre as duas obras. Além do forte sentimento nacionalista presente em grande parte da população, há, por outro lado, o desejo de milhões de mexicanos de cruzarem a fronteira para viver nos EUA, em busca de melhores oportunidades financeiras. Esse paradoxo é sutilmente apontado nas narrativas de Juan Pablo Villalobos, como uma forma de preservar na memória coletiva do país as marcas e consequências dessa realidade, especialmente ao evidenciar que os mexicanos não são bem-vindos no rico e desenvolvido país vizinho, onde lhes são destinadas as ocupações menos valorizadas do ponto de vista do desenvolvimento humano. A seguir, reproduzimos um trecho de *Se Vivêssemos em um Lugar Normal* (2013), que ilustra essa questão.

Nunca se sabe quando você vai precisar de Nossa Senhora! repetiam os que marchavam representando a desgraça contemporânea, esses que nesse mesmo instante tinham um parente com um pé na tumba. Havia um grupo especializado em chorar pelos que tinham passado para o outro lado, mas não para a morte, só para os Estados Unidos, cuide deles, Nossa Senhora! consiga um emprego para eles! que eles voltem logo! (Villalobos, 2013, p. 63).

Nesse trecho, o autor utiliza humor e sarcasmo para narrar as preces e pedidos feitos pelos peregrinos em suas procissões ao povoado místico de San Juan Chamula, onde recorrem a Nossa Senhora de Guadalupe para pedir e agradecer graças. É sabido que a religiosidade do povo mexicano é uma característica marcante de sua cultura, na qual se mesclam os rituais da religião católica e os das culturas indígenas, incorporados ao cotidiano graças à herança dos antepassados astecas.

Os astecas tinham a reputação de serem os indígenas mais religiosos do México. De fato, sua religião, simples e totalmente ou principalmente astral na origem, foi enriquecida e complicada sob o efeito de seus contatos com os povos sedentários e civilizados do Centro. Em seguida, à medida que se ampliava seu Império, foram anexando avidamente deuses e ritos de tribos longínquas. No início de século XVI, sua religião, que dominava todos os aspectos de sua vida, constituía ainda uma síntese imperfeita de crenças e cultos de origens muito diversas (Soustelle, 2002, p. 63).

Acerca da religiosidade e da doutrinação dos povos indígenas pelos católicos europeus, Sergio Florencio (2014) discute a origem desse processo de evangelização a partir da aparição de Nossa Senhora de Guadalupe e da devoção dos mexicanos em torno dela. Segundo o autor, essa devoção foi utilizada como uma estratégia para convencer os indígenas a seguirem o catolicismo, adaptando suas práticas às tradições religiosas dos nativos, conforme o excerto abaixo:

Muitos estudiosos creditam a aceitação dessa história por parte dos missionários católicos europeus (cuja tarefa era cristianizar os nativos) à necessidade de se mesclar a religião católica com as tradições religiosas dos indígenas e, com isso, facilitar as conversões. Ao longo do período colonial, numerosos santos católicos passaram a ser identificados com deuses pré-hispânicos. Estava aberto o caminho para o sincretismo religioso, que também foi facilitado pela pompa das cerimônias, característica tanto da religião católica como da dos indígenas, e pelos preceitos de castigo e recompensa, também comuns aos dois universos culturais (Florencio, 2014, p. 36).

Dessa forma, Juan Pablo Villalobos vai tecendo uma rede de reflexões sobre seu país, utilizando-se de variadas estratégias narrativas para discutir, sem ignorar, as circunstâncias e fenômenos recorrentes no âmbito social, político e econômico do México. Nesse sentido, é possível destacar o nacionalismo mexicano presente de forma subliminar nas narrativas, bem como as raízes de sua cultura milenar, representadas na alimentação e nos costumes. Cada uma

das obras da trilogia de Villalobos destaca um prato da culinária mexicana, como uma forma de representar a cultura alimentar de seu povo.

Em *Festa no Covil* (2012), o *pozole* é o prato que simboliza o status da vida opulenta no palácio de Tochtli, sendo a comida predileta de Yolcaut e Mazatzin, preparada pelas mãos habilidosas de Quecholli, a talentosa cozinheira muda do palácio. O *pozole* é também o prato servido em dias de festa e para receber visitas. Em *Se vivêssemos em um lugar normal* (2013), as *quesadillas*¹² desempenham um papel emblemático na vida da família de Orestes. Na citação abaixo, temos um panorama completo da representatividade dessa iguaria da culinária mexicana no cotidiano dessa família, conforme segue:

Entramos em uma fase de racionamento de *quesadillas* que terminou por radicalizar as posturas políticas de todos os membros da família. Conhecíamos muito bem a montanha-russa da economia nacional pela espessura das *quesadillas* que minha mãe nos servia em casa. Tínhamos até criado categorias: *quesadillas* inflacionárias, *quesadillas* normais, *quesadillas* desvalorização e *quesadillas* de pobre - citadas por ordem de maior opulência a maior mesquinhez. As *quesadillas* inflacionárias eram grossas para evitar que apodrecesse o queijo que a minha mãe havia comprado em estado de pânico diante do anúncio de que o preço dos alimentos subiria novamente [...] As *quesadillas* normais eram as que comeríamos todos os dias se vivêssemos em um país normal [...] As *quesadillas* desvalorização perdiam sustância por razões mais psicológicas que econômicas, pois eram as *quesadillas* da depressão crônica nacional -e eram as mais comuns na casa dos meus pais. Por último, tínhamos as *quesadillas* de pobre, nas quais a presença do queijo era literária: você abria a *tortilla* e, em vez de queijo derretido, minha mãe havia escrito a palavra queijo na superfície da *tortilla* (Villalobos, 2013, p. 15).

Em torno das *quesadillas*, tudo pode acontecer: desde a apoplexia do pai até o desaparecimento dos irmãos gêmeos de mentira, enquanto a mãe está na fila do supermercado comprando os queijos e demais ingredientes para o prato. Como mencionado, as *quesadillas*, de acordo com seus recheios, refletem a situação financeira da família naquele momento, além de serem sempre servidas no jantar, um momento de interação familiar marcado pelas disputas entre os irmãos, sempre ansiosos por comer mais.

Além do hábito alimentar da casa de Orestes e de toda a memória gustativa que as *quesadillas* evocam ao longo da vida dos membros da família, elas simbolizam a situação financeira daquela família, que depende das condições econômicas do país para conseguir

¹² *Quesadillas*: tortilhas de farinha ou de milho recheadas com queijo derretido ou outros ingredientes, servidas quentes e dobradas ao meio. Alguns recheios comuns incluem flor de abóbora, *huilacoche* e *chicharrones*.

melhorar a quantidade de queijo em seus recheios. Destacamos a criatividade da mãe, que, com sarcasmo, substitui o queijo pela palavra escrita, denotando a ausência do ingrediente nas refeições habituais dos filhos. Essa estratégia reflete uma crítica à condição econômica do país, onde a inflação atinge principalmente as famílias proletárias, como a do narrador.

Em *Te Vendo um Cachorro* (2015), o título do romance deve ser entendido de forma literal, pois os tacos vendidos na taqueria eram feitos com carne de cachorro, uma prática herdada do tio do protagonista, o antigo dono. Nessa narrativa, o autor continua a explorar questões mexicanas, como a profissão de "taqueiro", que é muito comum no país.

Diante do que foi exposto, é possível afirmar que as narrativas de Villalobos pertencem à categoria do contemporâneo, caracterizadas pelo inacabado e pelo inconcluso, típicos da atualidade. Para Perrone-Moisés (2016), “o contemporâneo é aquele momento inapreensível que logo vai se transformar em passado e, ao mesmo tempo, já traz as marcas do futuro” (Perrone-Moisés, 2016, p. 253). Observamos que a narrativa é curta, com uma tipologia textual atrativa e um assunto abrangente sobre o continente latino-americano. Essas características são cuidadosamente elaboradas por um autor que utiliza referências históricas e políticas do México, articuladas para conferir à narrativa aspectos verossímeis na construção de sua poética.

O contemporâneo, segundo a ótica de Giorgio Agamben (2009, p. 66), é o que consegue confrontar o momento presente com outros tempos, narrando a história de maneira inédita, sem arbitrariedade, em conformidade com uma exigência à qual a contemporaneidade não pode responder. Para Agamben (2009, p. 65), o homem atual não é apenas aquele que vislumbra uma chama diante da escuridão do presente, mas também aquele que é capaz de dividir e interpretar o tempo, transformando-o dessa forma.

A contemporaneidade, conforme Agamben (2009), reside no fato de que os temas abordados em suas ficções remontam a tempos imemoriais, confrontando-os com uma nova realidade pós-moderna. Nesse sentido, *Festa no Covil* (2012) está em congruência com essas características, por meio da representação de uma família que se insere em uma realidade incomum.

Ao elaborar uma trilogia que reflete sobre a realidade e os problemas de seu país, sem esquecer da ambiguidade dos fatos para estabelecer a literariedade da obra, Villalobos cria um mosaico das diversas situações que apresenta ao leitor. Em sua trilogia, que aborda temas relacionados à cultura e à civilização mexicanas, tudo está disposto de maneira a permitir que o leitor reflita também sobre os costumes, a sabedoria, a mitologia, a astrologia, a medicina, a

engenharia, a arquitetura e as lendas de uma civilização, em particular a asteca, que é um dos pilares da formação do povo mexicano.

A literatura, como escrita imaginativa, possui a característica da autorreferencialidade, não dependendo apenas do imaginário do autor, pois se trata de um discurso, de um conjunto de enunciados. Nesse sentido, em nível sociocultural, a literatura pode ser entendida como um instrumento de reflexão sobre diferentes temáticas pertinentes aos dias de hoje. É nessa categoria que podemos incluir a narrativa de Villalobos, que aborda fatos passíveis de serem observados e refletidos pela sociedade. Essa estratégia narrativa, cuidadosamente elaborada pelo autor, foi sintetizada por Adam Thirlwell (2012), conforme a citação abaixo:

Sim, uma coisa insensível, inocente, perturbada, opaca, devastada: isso, na minha opinião, é a grande invenção de Juan Pablo Villalobos neste espaço minúsculo e cômico; e é isso o que pode representar um futuro para uma literatura adequada ao que anda acontecendo. E não só na América Latina (Thirlwell, 2012, p. 88).

Entendemos que *Festa no Covil* (2012) é um romance contemporâneo que desafia os limites da construção narrativa. A posição de Villalobos destaca uma série de questões que fogem do controle ou de qualquer tentativa de solução para os fenômenos que atualmente assolam a humanidade. Nessa obra, observamos a referência ao mundo do narcotráfico, um dos maiores problemas da sociedade mexicana. *Festa no Covil* (2012) faz parte de um novo tempo, de um novo século, retratando vários tipos de violência associados ao narcotráfico. Como um arquiteto de palavras, Juan Pablo Villalobos produziu suas histórias com o intuito de demonstrar questões políticas entrelaçadas às questões sociais, apresentadas de forma metafórica ou clara e reveladora. Nessa obra, o passado se manifesta por meio do resgate da mitologia nos nomes dos animais usados para os personagens, no idioma asteca. Em relação ao futuro, temos a continuidade do narcotráfico representada em Tochtli, que certamente levará adiante os negócios de seu pai.

É sabido que o Império Asteca desempenha um papel fundamental na compreensão da cultura mexicana. Em 1519, os espanhóis, advindos da colônia espanhola de Cuba, ancoraram na costa do Golfo do México, deparando-se com uma das maiores civilizações que já existiram no planeta. A capital do Império Asteca era Tenochtitlán, a partir da qual a Cidade do México foi fundada e convertida na capital do país. Antes dos astecas, outras civilizações ocuparam a Mesoamérica, deixando legados que moldaram as Américas até a chegada dos europeus. Dentre

essas civilizações, destacam-se os Olmecas, que promoveram um intercâmbio cultural não apenas com os astecas, mas também com os Teotihuacanos e os Maias, outra grande civilização pré-colombiana, gerando mudanças drásticas e irreversíveis na vida desses povos.

Com grande prosperidade, os Olmecas se estabeleceram na Mesoamérica entre 1200 a.C. e 400 a.C. De acordo com Somervill (2009), essa civilização é considerada por diversos estudiosos e especialistas como a "civilização-mãe" de todas as culturas mesoamericanas. Suas principais terras estavam localizadas no Golfo do México, território que hoje corresponde aos estados mexicanos de Veracruz e Tabasco. Os astecas também habitaram a região conhecida como Mesoamérica, o ponto de encontro entre a América do Norte e a América do Sul, onde atualmente se localiza o México. Essa breve referência histórica tem como objetivo contextualizar a narrativa de Villalobos, especialmente *Festa no Covil* (2012), cujos nomes das personagens fazem uma clara alusão às origens mexicanas.

Em relação à questão dos nomes, cada personagem tem um significado que remete a um animal ou uma ave, simbolizando a força e o poder de uma sobre as outras. De acordo com o papel de cada personagem, a categoria do animal também apresenta suas variantes. A pesquisadora Ivonne Sánchez Becerril, em 2016, publicou um artigo intitulado *De la madriguera a Mictlán: la incorporación de referentes prehispánicos en dos novelas*, no qual fornece o significado asteca dos nomes das personagens de *Festa no Covil* (2012), extraídos do *Dicionário da língua náuatle ou mexicana* (1977), de Remi Simeão. Começando pelo narrador Tochtli, cujo nome significa "coelho", e seu pai, Yolcaut, que significa "serpente", observamos o sentido metafórico trabalhado pelo autor. Yolcaut é um poderoso chefe, a serpente pronta para dar o bote, enquanto Tochtli, o coelho, um animal herbívoro, destaca-se por sua capacidade de cavar e viver em tocas. Desse modo, o espaço de Tochtli representa um universo fechado e oculto, uma metáfora para "covil", uma toca onde habitam animais ferozes e peçonhentos, como a serpente, representada por Yolcaut.

Para Becerril (2016), Villalobos utiliza representações imaginárias do mundo do narcotráfico para narrá-lo na forma de uma fábula. A toca de Villalobos é habitada por animais cujos nomes em *náhuatl* estão representados nas personagens. A seguir, reproduzimos os nomes das personagens e seus respectivos significados, de acordo com a pesquisa de Becerril (2016): Mazatzin, o professor, é um corvo; Miztli e Chichilkuali, os guardas do palácio, representam um puma e uma águia vermelha; a trabalhadora do palácio, Itzpapalotl, é uma borboleta negra;

o jardineiro, Azcatl, é uma formiga; o veterinário é Itzcuauhtli, uma águia negra; e as amantes de Yolcaut, Quecholli e Alotl, correspondem a um flamingo e uma arara, respectivamente. A exceção é a cozinheira, Cinteotl, que recebe o nome da deusa da terra e do milho. Ainda segundo Becerril (2016), Villalobos, ao nomear suas personagens com seus equivalentes animais no vocabulário asteca, enfatiza as características e o papel de cada uma, de acordo com sua função no narcotráfico, conforme a citação abaixo:

La novela genera una ambigüedad de lectura en torno a la categoría de los personajes a partir de la estrategia de dotarlos de nombres de animales, ¿son estos humanos bestializados o animales antropomorfizados? Villalobos recurre al náhuatl para que dicho cuestionamiento opere en un nivel simbólico más profundo; no sólo porque para dar cuenta del significado de los nombres se requiere el conocimiento del código, también porque sintetiza el juego de representaciones que atraviesa la novela, la oscilación entre lo denotativo y lo connotativo, entre apariencia y fondo, entre la representación y lo que se intenta representar (Becerril, 2016, p. 4).

Consideramos que a grande metáfora em *Festa no Covil* (2012) reside no próprio título da obra, especialmente na palavra "festa", que pode ter vários significados na narrativa. Um deles é que, no palácio, não há nada para se comemorar, além do que o dinheiro ilícito é capaz de proporcionar. Uma grande festa, regada a whisky e cocaína, ocorre para celebrar o sucesso ou o fechamento de uma operação, especialmente quando Paul Smith, sócio dos negócios de Yolcaut nos Estados Unidos, visita o palácio.

A segunda obra da trilogia, *Se vivéssemos em um lugar normal* (2013), pode ser considerada uma narrativa insólita, uma vez que o núcleo familiar do narrador, um adolescente de quatorze anos, apresenta características singulares. Destacam-se o pai, professor e vociferador de improperios, dois irmãos gêmeos que, na verdade, são "gêmeos de mentira", e uma única irmã caçula chamada Electra. A família vive em uma casa inacabada, que mais se assemelha a uma "caixa de sapatos", segundo a opinião do narrador. Ela é composta pelos pais e seus cinco filhos.

Em *Se vivéssemos em um lugar normal* (2013), é possível compreender a questão social vivenciada pelos mexicanos a partir do ponto de vista de um adolescente proveniente do proletariado, que não tem grandes perspectivas para o futuro, tanto para si quanto para seus irmãos. Em contrapartida, aqueles que possuem recursos financeiros, como o vizinho que se

instalou no morro, podem vislumbrar um futuro com menos dificuldades e mais conforto. O final da narrativa tem um caráter insólito e fantástico, pois o autor opta por abordar questões do imaginário coletivo dos mexicanos, transferindo a explicação para os acontecimentos, como o desaparecimento dos irmãos de Orestes no supermercado, aos extraterrestres e suas naves espaciais. Assim, os irmãos retornam em uma nave, revestidos de poderes e conquistando a admiração de sua família.

Ao finalizarmos este capítulo, não podemos deixar de destacar que escolhemos *Festa no Covil* (2012) como objeto de nossa pesquisa, enquanto as breves análises de *Se vivéssemos em um lugar normal* (2013) e *Te vendo um cachorro* (2015) servem como complemento à narrativa de Villalobos. Essa escolha visa demonstrar o mérito desse autor, capaz de construir narrativas que se adequam e representam o futuro da ficção contemporânea, não apenas no continente latino-americano. A partir de *Festa no Covil* (2012), cujas estratégias são objeto de investigação desde as primeiras linhas desta tese, a obra carrega uma reflexão sobre as questões sociais, políticas e econômicas do narcotráfico, prática recorrente no México, amplificada pela proximidade geográfica com os Estados Unidos, grande consumidor de cocaína, que mantém uma permuta com os narcotraficantes mexicanos, envolvendo armas de fabricação americana.

Entretanto, o grande salto do autor foi abordar a questão do narcotráfico sem caracterizar ou constituir sua narrativa como narcoliteratura. Uma das primeiras estratégias identificáveis é a utilização da voz infantil de um filho de um chefe do narcotráfico, focando no imaginário dessa criança, que vive em um ambiente repleto de elementos propícios para criar e desenvolver seu mundo imaginário. Nesse universo, o poder aquisitivo do dinheiro é muito evidente, representando a vida glamourosa que esse segmento do crime organizado pode proporcionar. Tudo isso é apresentado sob a ótica quase ingênua de uma criança que está integrada ao seu meio — o único que conheceu — e que, certamente, acabará por assumir o controle dos negócios do pai, tornando-se um futuro chefe do narcotráfico mexicano.

Enquanto isso, Orestes, o adolescente narrador da segunda obra da trilogia, acredita que, se ele e sua família vivessem em um lugar diferente de Lagos, no México, o destino de seus pais, de seus irmãos e dele próprio seria outro. Na terceira obra, o narrador, um homem adulto e aposentado, reflete sobre questões que envolvem a velhice, a vida adulta, a juventude, a religião, os críticos literários, os leitores e, sobretudo, sobre o México, a partir de uma perspectiva irônica. Ele coloca em evidência a realidade mexicana, com suas idiossincrasias,

suas dificuldades fronteiriças e seu forte nacionalismo. Villalobos encerra sua trilogia mexicana descortinando os costumes de seu país, seus problemas sociais e, acima de tudo, a perspectiva que uma criança — Tochtli, de *Festa no Covil* (2012) —, um jovem — Orestes, de *Se vivêssemos em um lugar normal* (2013) —, e um idoso — o narrador de *Te vendo um cachorro* (2015) — podem construir sobre a sociedade de um país do continente latino-americano nos dias de hoje.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Festa no Covil (2012) traz como narrador um menino, filho de um poderoso chefe de cartel do narcotráfico, que amadureceu precocemente pelo ambiente em que se desenvolve. No entanto, ele consegue driblar a solidão e a violência ao utilizar seu imaginário infantil para criar realidades paralelas, vivenciando sua infância de acordo com sua própria percepção.

O imaginário torna-se um objeto de análise fundamentado em pressupostos teóricos, com o objetivo de apoiar as estratégias criadas pelo narrador ao extrapolar a realidade do seu cotidiano. Nesse sentido, o estudo da violência presente na vida do pequeno Tochtli, o narrador infantil, contrasta com a inocência típica de sua idade, ambas ligadas ao imaginário infantil. Esse imaginário se revela peça-chave para a análise, ao apresentar situações de uma realidade insólita de forma lúdica. Assim, jogos, brincadeiras e hábitos constituem ferramentas para a visão infantil do protagonista, enquanto coexistem elementos de um imaginário coletivo mexicano, voltado para os fenômenos sociais e culturais presentes na narrativa, especialmente no que diz respeito à herança cultural dos povos originários, como a arte e a culinária.

A narrativa se desenrola em um cotidiano repleto de elementos e situações incomuns ao universo infantil, promovendo o amadurecimento precoce do narrador. Esse ambiente, por outro lado, propicia o desenvolvimento de um imaginário que reflete as situações de violência vivenciadas nesse contexto, apontando para o fenômeno social do narcotráfico relacionado ao espaço em que a história se desenvolve. Os capítulos foram elaborados com o intuito de abordar as questões ligadas ao tema, sustentá-las dentro de um aporte teórico e, assim, sistematizar as reflexões inerentes às diferentes abordagens.

No capítulo 1, buscamos realizar um breve estudo sobre aspectos históricos da constituição da ideia de infância no Ocidente, bem como sobre o imaginário infantil. De acordo com as pesquisas empreendidas, essa fase do desenvolvimento humano é uma criação da modernidade. O objetivo foi traçar um perfil da infância e seus périclos, até chegar aos dias atuais, para que o cotidiano infantil do narrador de *Festa no Covil* (2012) estivesse em total confluência com os fatos ali verificados. Ao final do capítulo, procuramos destacar a relevância do conceito de imaginário para situar a análise empreendida nesta tese, com a intenção de conferir profundidade às reflexões implícitas nos trechos da narrativa em que o lúdico permite descaracterizar a violência e a inocência trabalhadas nos capítulos subsequentes.

No capítulo 2, buscamos apresentar a narrativa de *Festa no Covil* (2012), em que a linguagem do narrador se constitui como um elemento à parte, em seu caráter inovador. Nesse sentido, é realizada uma abordagem do insólito, contextualizando-o como um gênero utilizado na narrativa. Em seguida, enfocamos no uso da linguagem como demarcação da infância de Tochtli. Utilizando adjetivos incomuns para uma criança, o autor confere à sua obra um toque de leveza e humor que diferenciam e, ao mesmo tempo, sustentam o interesse do leitor, que não hesita em firmar o pacto ficcional com o narrador. A utilização de adjetivos como sórdido, nefasto, pulcro, patético e fulminante pelo menino Tochtli demonstra a inteligência e a precocidade que se manifestam em sua linguagem, consolidando o inusitado do cotidiano dessa criança. Por fim, a abordagem recai sobre tudo aquilo que compõe o imaginário infantil de Tochtli, que o faz evadir-se para outros mundos e outras realidades por meio de elementos infantis. Esses elementos estão muito presentes na vida do narrador, que não se abstém de desejar brinquedos e outros itens que fazem parte de seu mundo imaginário, uma vez que tem consciência do dinheiro e das riquezas que seu pai possui, capazes de satisfazer seus desejos.

No capítulo 3, intencionamos aprofundar o *corpus*, no qual o México se torna o protagonista da história, enquanto espaço geográfico e social da narrativa. Nesse sentido, os aspectos culturais são contextualizados e apresentados ao leitor, com o intuito de colocá-lo a par da cultura mexicana, permitindo-lhe melhor compreender os acontecimentos trazidos pelo narrador. Esses elementos sustentam a análise não apenas da narrativa em si, mas também de outros aspectos sociais em que a cultura é a coadjuvante. No subcapítulo que trata do narcotráfico, apresentamos a violência e a masculinidade como partes indissociáveis de um todo que se revela tão eficaz quanto decisivo na formação e continuidade de uma prática que se solidifica como parte desse fenômeno social. No subcapítulo que trata do narcotráfico, destacamos que a masculinidade e a violência configuram-se como bases para a construção das lideranças desse segmento. Essa realidade tem sido retratada e refletida por meio das artes, especialmente na literatura. Nesse sentido, intelectuais latino-americanos têm se reunido para discutir os fenômenos sociais, representados em suas produções.

A narrativa de Juan Pablo Villalobos apresenta às sociedades além-fronteiras um panorama dos malefícios causados por esse comércio ilegal, que é um meio de enriquecimento ilícito e fonte de poder autoritário. É sabido que essa temática tem sido explorada por outros autores mexicanos como um novo filão literário, cujo resultado tem atraído para o México filiais de grandes editoras de países europeus. Certamente, por isso, Villalobos encontrou seu próprio

modo de expressar o que já foi dito, utilizando o ponto de vista de uma criança precocemente amadurecida, quebrando paradigmas e deslocando o crime para um lugar secundário.

A preocupação dos pesquisadores latino-americanos se reflete nas publicações conjuntas que estão produzindo, nas quais analisam a violência das narrativas mediadas pelo narcotráfico. Diante do que é apresentado pelos pesquisadores chilenos, vale ressaltar que o caráter que distingue as narrativas em torno dos fenômenos sociais e culturais da América Latina é a violência, que atua como *leitmotiv* para a criação das obras literárias na atualidade. Villalobos (2012) não hesita em fazer essa crítica, que pode ser identificada nas entrelinhas de sua narrativa em diversos momentos, chamando a atenção para a complexidade da questão da violência no narcotráfico. Em *Festa no Covil* (2012), enfoca-se o poder de compra do dinheiro e os privilégios advindos dessa prerrogativa. É sob essa conduta que Tochtli está sendo educado, e sua visão de mundo está voltada para o poder que o dinheiro confere àqueles que o possuem, levando o leitor a inferir que o destino do pequeno narrador será o de sucessor do pai em seus negócios.

Retomando a questão da masculinidade como parte da formação de um futuro chefe de bando, a violência aparece como um caminho a ser percorrido, haja vista a força e o poder que o cargo requer. Com relação a esse fato, Mejías (2016) discute o processo de tornar uma criança fria e indiferente aos sofrimentos do outro. Para ela, é ensinado a não se tornar um “maricas” ou um fraco, na gíria do mundo narco. “Yolcaut prueba la masculinidad de su hijo haciéndole aprender formas de asesinar a un hombre, lo prueba obligándolo a presenciar golpes y vigilando su frialdad ante la tortura” (Mejías, 2016, p. 24). Entretanto, trata-se de uma criança, e seu caráter em processo de formação não lhe permite agir como adulto, especialmente quando testemunha o abate de seus hipopótamos. Ele se sente acovardado diante de tamanho sofrimento, chegando a questionar sua masculinidade por ter reagido como um “maricas” no conceito de seu pai e de todo o bando ao qual pertence. “Tochtli asiste a la muerte de sus hipopótamos enanos de Liberia y se pone en duda su masculinidad debido a su llanto desmedido” (Mejías, 2016, p. 24).

Consideramos este o ponto crucial da narrativa de Villalobos (2012), em que Tochtli se sente fracassado em relação à sua reação diante do sacrifício dos hipopótamos, que são objetos de seu desejo. Ao mesmo tempo, todo o aparato de formação que Yolcaut disponibiliza para o filho em seu projeto de torná-lo seu sucessor é questionado. Tochtli, que já se considerava um “macho”, descobre que não o é, pois não foi capaz de controlar suas emoções diante de um fato tão violento e desesperador, que foi assistir ao abate dos animais. Refletindo sobre isso, ele

pensa da seguinte forma: “Entonces resultó que no soy un macho y me puse a llorar como un marica. También me oriné en los calzones. Chillaba tan horrible como se fuera un hipopótamo enano de Liberia (Villalobos *apud* Mejías, 2016, p. 24).

Digamos que Villalobos (2012) aborda o mundo narco de uma perspectiva menos usual, na qual o imaginário infantil contribui para narrar os fatos. O jogo de brincar com a realidade cotidiana do narrador favorece a inserção do lúdico, não como fuga dessa realidade, mas como uma visão diferenciada de certos elementos que constituem o cotidiano de famílias como a de Tochtli. O que a narrativa parece querer dizer é que Tochtli faz parte de um modelo de masculinidade que caminha de braços dados com a violência, fatores primordiais para a formação e permanência desse segmento da sociedade mexicana.

Em diferentes passagens, o autor demonstra que a criança é poupada, embora o leitor perceba a violência, especialmente quando sutilmente o menino é levado a conhecer os fatos que os constituem como bando. Na narrativa, a inocência ainda pode ser observada, apesar da violência à qual Tochtli sempre esteve exposto devido à dinâmica de seu cotidiano. Para representar a dualidade entre violência e inocência, capaz de afetar a saúde física e mental dessa criança, escolhemos excertos da obra com grande carga de significados, tanto de maneira simbólica quanto no aspecto verossímil. Nesse sentido, podemos afirmar que o simbolismo das narrativas tem como principal objetivo a compreensão do ser humano em suas especificidades e complexidades. A leitura e a compreensão do mundo, assim como os fenômenos que o compõem, também são partes constitutivas dos sujeitos e de suas identidades.

Nessa perspectiva, refletimos sobre as situações de violência implícitas nessa narrativa de cunho social, sobretudo nas manifestações de inocência, que se apresentam como as duas faces de uma mesma moeda: de um lado, a inocência e a pureza infantil da personagem; de outro, a violência imposta a essa personagem como consequência do cotidiano ao qual pertence. Essa reflexão cumpre o papel de elucidar o leitor sobre a realidade que inspira a criação literária e a suspensão dessa realidade que promove a ficção. Embora o narcotráfico seja uma presença constante no cotidiano da sociedade latino-americana, as narrativas em torno desse fenômeno ainda conseguem despertar a atenção dos leitores, que não hesitam em formar esse pacto de leitura essencial para o autor, apesar das verossimilhanças que remetem a um confronto direto com a realidade. Situamos a narrativa de *Festa no Covil* (2012) por essa abordagem.

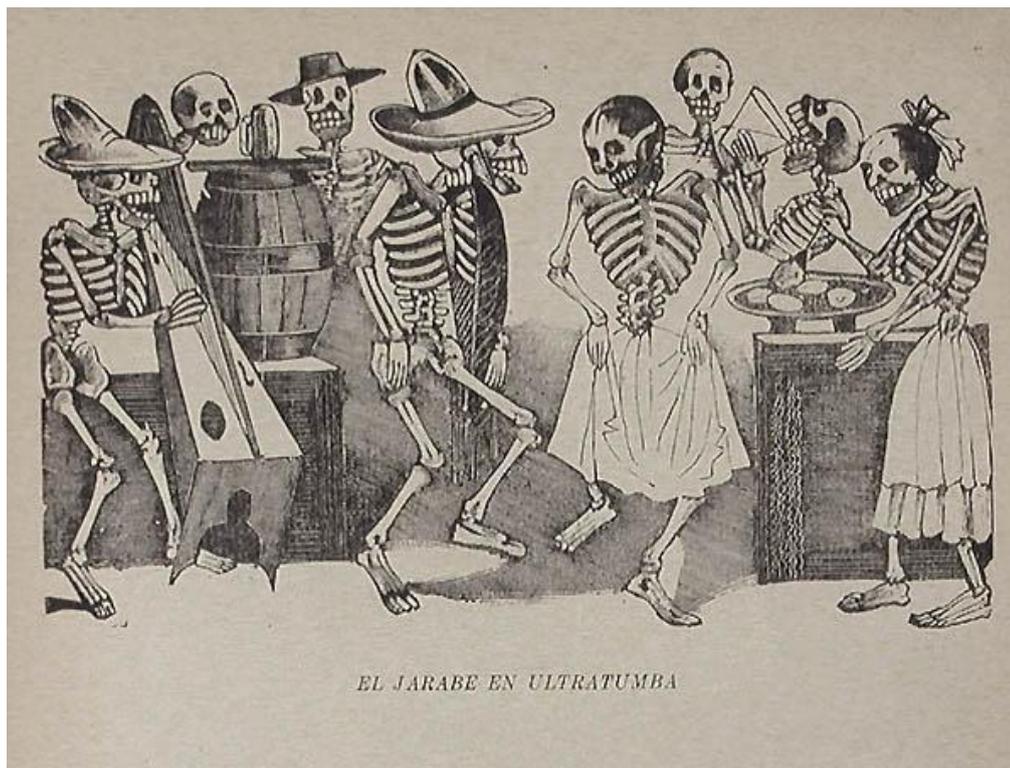
A violência retratada por Villalobos (2012) é analisada e compreendida a partir de sua relação com as pessoas e com tudo o que as cerca. A narrativa de *Festa no Covil* (2012) pode

ser considerada insólita ou incomum, sem deixar de ser uma representação que promove a reflexão necessária sobre o fenômeno abordado. De acordo com Luiz Gonzaga Motta (2013), estudar as narrativas como representações, sobretudo as sociais, pode ser uma maneira de observar como são construídas, uma vez que representar é colocar algo no lugar de outra coisa ou de alguém; é criar um símbolo que substitui o outro. Nesse sentido, deduzimos que representar e compartilhar são inerentes à natureza da narrativa, na qual os autores utilizam cada vez mais as palavras para construir significados que familiarizam fenômenos e realidades sociais.

No caso de *Festa no Covil* (2012), refletimos sobre as questões sociais e políticas do México contemporâneo, que se prolongam nos outros dois volumes da trilogia mexicana, *Se vivêssemos em um lugar normal* (2013) e *Te vendo um cachorro* (2015). Em cada um desses volumes, o autor recria as realidades sociais abordadas a partir de diferentes pontos de vista: pela voz infantil de Tochtli em *Festa no Covil* (2012), pela voz do adolescente Orestes em *Se vivêssemos em um lugar normal* (2013) e pela voz madura do aposentado Teo em *Te vendo um cachorro* (2015). Cada uma dessas personagens mexicanas pertence a um segmento social específico e reivindica para si a atenção que cada um desses setores requer, considerando sua representatividade no contexto político e social do país.

A pesquisa sobre os povos e as civilizações pré-colombianas, como os astecas, foi fundamental para compreender as tradições mexicanas na narrativa, abrangendo a arte, a culinária, a música e os costumes de um povo com uma tradição milenar. A menção ao *pozole* nas três narrativas serve como um elo de ligação no cotidiano das três personagens narradoras. A morte é abordada em *Festa no Covil* (2012) de maneira crua, refletindo sua incidência no âmbito do narcotráfico. No entanto, segundo os preceitos indígenas, a morte é apenas uma passagem do ente querido para outra esfera de vida, e uma das grandes festas populares no México é a celebração do *Dia dos Mortos*, realizada nos dias primeiro e dois de novembro de cada ano. Para ilustrar melhor essa manifestação cultural mexicana, trazemos a gravura abaixo, com os devidos créditos, conforme segue:

Figura 3 - José Guadalupe Posada – A dança em cima da tumba (s/d). Gravura. Museo Blaisten. Cidade do México (México).



Fonte: <https://museoblaisten.com/Obra/7242/El-jarabe-en-ultra-tumba>

Na imagem acima, representa-se a dança sobre a tumba, do artista José Posada (1852-1913), uma clara alusão à finitude da vida, em que as vaidades, os poderes e demais condecorações terrenas são igualados pela representação dos esqueletos, que é efetivamente o que resta aos mortais seres humanos. A gravura é elucidativa dessa comemoração especificamente mexicana, que parece ser uma boa forma de aceitação da morte, com o caráter humano de finitude da vida que lhe é peculiar. Posada criou caricaturas da morte de modo a tecer uma crítica aos políticos e poderosos. A representação dos esqueletos dançando também remete a essa igualdade, no contexto mexicano, haja vista tratar-se da dança mais popular do país, denominada *Jarabe*.

Ainda em relação à morte, vale ressaltar a naturalidade com que é tratada, especialmente quando esta é abordada pelo autor, que cria um jogo próprio para transformar pessoas em cadáveres, uma clara alusão ao fato de que a morte faz parte do cotidiano do *capo*. Entretanto, a forma como isso é apresentado à criança chama a atenção para o cuidado com que a temática é introduzida em seu universo infantil, mesmo estando presente em quase todos os episódios nos quais está inserido. Para além da cultura e das tradições que a constituem, as questões políticas estão imbricadas nessa narrativa, que possui um cunho social relevante. Salientamos

que as principais características do México foram mencionadas no último capítulo da tese, como uma escolha apropriada para guiar o leitor ao contexto no qual a narrativa foi concebida.

De acordo com a proposta de Luiz Gonzaga Motta (2013), destacamos que as representações sociais devem ser compreendidas como substâncias simbólicas que, ao circularem, se entrecruzam e se confrontam, impregnando, assim, todas as relações humanas com o contexto social no qual se inserem e se desenvolvem, cristalizando-se no senso comum. Entre as representações sociais apontadas na narrativa, mencionamos o narcotráfico e suas implicações no contexto político e social do México, além de elementos culturais, como o machismo, muito evidente na formação de um chefe de bando e seus comandados. A representação da cultura mexicana também é observada nos chapéus de charro, no pozole, nos filmes e na música predileta de pai e filho, denominada “El Rey”. A questão da nomenclatura das personagens, retirada do vocabulário asteca, confere um tom que contextualiza a narrativa no cenário mexicano, fazendo com que o fenômeno social adquira verossimilhança. Foram essas representações que nortearam a pesquisa, distribuídas em capítulos e subcapítulos, a fim de que ganhassem profundidade e promovesse reflexão.

Ao final da leitura de *Festa no Covil* (2012), inferimos que existe uma intencionalidade em cada episódio trazido pelo autor, que inova sua narrativa de diversas maneiras. A começar pelo título da obra, que originalmente se chama *Fiesta en la madriguera*, cujo sentido literal é “toca”, que também significa “covil” no vocabulário português brasileiro. A *madriguera*, ou, em português, a toca ou covil, é justamente a metáfora para o palácio de Tochtli, a edificação suntuosa de Yolcaut que se localiza no meio do “nada”, nas palavras do pequeno narrador, que acredita ser para proteção e que faz parte de um bando, conhecendo o sentido da solidariedade. No decorrer da narrativa, percebemos que o menino vai amadurecendo e desconfiando das atitudes e da dinâmica do seu cotidiano, em que violência e inocência passam a fazer parte de uma mesma moeda. Assim, leitor e narrador são direcionados às reflexões que a pesquisa conduz, de acordo com os embasamentos críticos e teóricos que sustentam a investigação.

Diante de tudo o que foi narrado em *Festa no Covil* (2012), consideramos que o final da narrativa cumpre o papel de representar o mundo infantil de Tochtli, que fica feliz em receber as cabeças empalhadas dos seus desejados hipopótamos-anões da Libéria, ao mesmo tempo em que remete ao poder de Yolcaut, que não hesita em decapitar qualquer pessoa que atravesse seu caminho ou que represente algum perigo para seus negócios. O final da narrativa condensa as diferentes abordagens trazidas pelo autor, que estão postas de forma sutil, mas que denunciam uma complexidade de estratégias narrativas a fim de serem absorvidas pelo leitor apenas como

um pacto literário e ficcional. Muitas questões devem ser consideradas nesse final. Na conversa que o pai tem com o filho, há uma carga de significados que certamente a criança ainda não pode entender. A questão trazida no filme em que um samurai é capaz de dar a própria vida pelo outro (Villalobos, 2012, p. 81) ainda é muito profunda para Tochtli, que, por enquanto, já conhece o significado da solidariedade.

O contraponto que o autor dá para esse momento tenso da conversa entre pai e filho ocorre com a chegada das caixas contendo as cabeças dos hipopótamos, que estão empalhadas e prontas para se tornarem objetos decorativos nas paredes do quarto do menino Tochtli. Essa saída excepcional criada pelo autor pode ser vista como o desejo de trazer, à luz da ficção, situações recorrentes no cenário atual das famílias latino-americanas. Ao finalizar a narrativa, em clima de comemoração por um fato que, de certa maneira, cumpriu sua missão, o autor demonstra que, no mundo do narcotráfico, o poder resolve quase tudo. O significado da coroação das cabeças dos hipopótamos remete ao poder de quem está por cima e pode decapitar qualquer um que se contraponha às suas ordens.

Para coroar esse enorme feito e dar um fechamento final a essa façanha, é natural que uma grande festa seja oferecida, a fim de que os demais possam confirmar a supremacia do *capo*, que não se exime de ostentar as coroas de diamantes. Essas coroas ganham novos significados, especialmente se considerarmos a relação com a Revolução Francesa de 1789, quando os monarcas Luís XVI e sua consorte, a rainha Maria Antonieta, foram decapitados, mudando todo o curso da história da monarquia francesa.

Ao refletir sobre nossa proposta de tese, os caminhos considerados e os temas pesquisados, podemos afirmar que houve muitos vai-e-vens, começos e recomeços, além de mudanças de perspectivas e, sobretudo, um desejo de aprofundar a análise. Inicialmente, pensamos em apresentar uma visão comparativa entre uma narrativa com narrador infantil do século XXI e contos de personagens infantis do autor brasileiro João Guimarães Rosa (1908-1967), do século XX, cujas diferenças de contexto social se tornaram inconciliáveis em relação à ideia que começou a se delinear a partir da banca de qualificação de nosso texto inicial. A partir de então, a leitura de *Festa no Covil* (2012) ganhou profundidade, e a descoberta de possibilidades inscritas nas entrelinhas passou a ganhar fôlego para uma abordagem centrada nos fatos do cotidiano de uma criança nascida no seio do narcotráfico, cujas especificidades se tornaram o mote das pesquisas e abordagens desenvolvidas.

No decorrer das leituras e da fortuna crítica da obra, percebemos o imaginário infantil como uma chave para a leitura e interpretação da narrativa, na qual o narcotráfico serve apenas

como pano de fundo para o desenvolvimento da história. Assim, novas questões foram surgindo, e o narrador se tornou o verdadeiro protagonista de sua própria história, com ênfase nas questões da violência em um mundo intrinsecamente violento, em contraposição à inocência, que ganhou destaque ao compor um contraponto com a violência e levar o leitor a estabelecer um pacto ficcional com o narrador, que centraliza diferentes aspectos de um cotidiano insólito. Dessa forma, o formato da tese foi se modificando, incorporando as questões políticas e sociais que permeiam o texto, promovendo enriquecimento e profundidade ao trabalho. Nesse sentido, a tese foi ganhando um contorno mais representativo do mundo e da sociedade que a habita.

A proposta de analisar uma obra produzida por um autor latino-americano contemporâneo foi e continuará sendo uma grande meta que norteará toda a nossa pesquisa daqui em diante. Ao abordar fenômenos sociais atuais, como o narcotráfico no continente latino-americano — um dos focos da investigação —, deparamo-nos com reflexões e análises elaboradas por pesquisadores e críticos chilenos e mexicanos, que oferecem uma base teórica sólida para o trabalho.

O pano de fundo da narrativa de *Festa no Covil* (2012) é o narcotráfico, embora o autor não se dedique a contar uma história do narcotráfico propriamente dita. O que o leitor encontra é um narrador infantil que relata o cotidiano de ser filho de um chefe de bando no narcotráfico. Nesse emaranhado de situações, o imaginário infantil desempenha o papel de fio condutor da narrativa em várias ocasiões, fazendo com que o fenômeno da violência muitas vezes seja dissimulado pela inocência de uma criança cuja moral está em processo de formação. Assim, esse cotidiano, com suas características que podem parecer insólitas para a maioria das crianças, é analisado sob diversas perspectivas, com o intuito de demonstrar até que ponto o meio pode influenciar o futuro de um menino.

Nesse sentido, Motta (2013) alinha a seu pensamento teórico e explica o papel das narrativas como representações sociais da seguinte maneira: “Na corrente intelectual sobre como os homens constroem o seu próprio mundo, as narrativas não representam simplesmente a realidade: elas apresentam e organizam o mundo, ajudam o homem a construir a realidade humana” (Motta, 2013, p. 33). Desse modo, Motta (2013) corrobora a importância das narrativas na reorganização do homem dentro do contexto social em que vive. As representações sociais nas narrativas promovem reflexões que constroem análises capazes de reformular as ideias sobre as causas e os efeitos dos fenômenos observados nas sociedades atuais, evidenciando tanto seus benefícios quanto seus malefícios à medida que se tornam

visíveis em diferentes meios. Nesse sentido, *Festa no Covil* (2012) traça um panorama verossímil da realidade social mexicana, que também reflete a realidade de outros países do continente sul-americano. Assim, tais fenômenos, à luz da teoria social e da crítica literária, são passíveis de estudo.

Como resultado deste trabalho, que se converteu em tese de doutorado, as questões sociais latino-americanas subjacentes à obra de Villalobos poderão ainda ser objeto de análise em futuras pesquisas. Cada uma das obras da trilogia mexicana de Villalobos aborda um enfoque social a partir da perspectiva de narradores de diferentes faixas etárias, fazendo com que a percepção dos fenômenos adquira um contorno distinto conforme a maturidade de cada narrador. Assim, cada obra pode ser analisada de forma individual, além de constituir elementos para um estudo mais abrangente que envolva o contexto social, econômico e histórico da cultura mexicana, desde seus povos originários até uma visão macro dos problemas sociais que persistem na sociedade atual. Isso é particularmente relevante em um país que, como o México, é a segunda maior economia da América Latina¹³, cujas eleições, realizadas em 1 de junho de 2024, elegeu a primeira mulher presidente desse país.

Com este trabalho, pretendemos ampliar a fortuna crítica do autor, que já conta com alguns artigos acadêmicos sobre *Festa no Covil* (2012), obra que recentemente ganhou uma adaptação cinematográfica. O filme, intitulado *Fiesta en la madriguera* (2024), é dirigido por Manolo Caro e possui roteiro de Nicolás Giacobone. A respeito dessa película, consideramos que apresenta um caráter caricato das produções hollywoodianas. Tanto a personagem Tochtli quanto seu pai, Yolcaut, são meras caricaturas dos papéis sociais que ambos representam na narrativa de Villalobos.

No início do filme, temos a impressão de que o diretor busca evidenciar as sutilezas que o autor confere à narrativa, evitando que se configure como uma história do narcotráfico. No entanto, ao longo do desenrolar da trama, a história narrada por Villalobos se dilui em episódios que enfatizam o cotidiano do narcotráfico. Mesmo assim, é possível identificar o imaginário infantil de Tochtli, especialmente por meio dos diferentes chapéus expostos nas paredes do quarto, que podem ser utilizados conforme a imaginação do menino. Essa é uma das principais relações entre a obra literária e a adaptação cinematográfica, além de outras pequenas abordagens que as identificam. Contudo, o filme pode se tornar relevante ao indicar que a obra

¹³ BBC News Brasil. México: perfil do país com a segunda maior economia latino-americana <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-56340593#:~:text=O%20M%C3%A9xico%20tem%20a%20segunda,e%20periferias%20das%20zonas%20urbanas>

atualiza fenômenos sociais que ocorrem no continente latino-americano, especialmente no México.

É imperioso ressaltar que a pesquisa sobre as questões propostas ao longo da tese pode ser aprofundada e atualizada. Nesse sentido, é importante destacar que a complexidade de *Festa no Covil* (2012) reside nas entrelinhas da narrativa, que ainda oferecem muitas oportunidades de exploração. Poderíamos ter abrangido muito mais as discussões, especialmente no capítulo três desta tese, cujo intuito foi contextualizar o México em relação à narrativa. Para isso, foi realizada uma abordagem generalizada sobre os aspectos que estão nas entrelinhas da obra. No entanto, as dificuldades em realizar uma pesquisa que abarque de maneira satisfatória os resultados pretendidos também servem como estímulo para que novas investigações sejam empreendidas, com novos recortes que se transformem em grandes projetos futuros para os pesquisadores que se debruçam sobre questões dessa natureza.

Trata-se de um trabalho que não tem ponto final, mas que precisa ser concluído devido às exigências institucionais que se pautam em prazos e objetivos. Além do caráter formal da pesquisa, o entusiasmo gerado pelas descobertas é um grande impulso para que as investigações continuem, avancem e promovam reflexões que possam transitar dos ambientes acadêmicos para o seio da sociedade como um todo.

Ao buscar uma conclusão para estas considerações finais, podemos afirmar que, apesar de tantos outros autores abordarem o tema do narcotráfico, a obra de Villalobos inova ao chamar a atenção para o problema sem o protagonismo habitual, mas com uma profunda reflexão em torno de uma situação óbvia que ainda não foi percebida sob a ótica infantil do narrador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2009.

ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. Tradução: Dora Flaksman. 3ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2022.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução: Maria Helena Kühnner. 1ª edição. Rio de Janeiro: BestBOLSO, 2012.

CARAM, Dalto. **Violência na sociedade contemporânea**. Petrópolis: Vozes, 1978.

CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo Maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. 2ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Tradução Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução: Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. 2ª edição. Tradução: Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler: em três artigos que se complementam**. São Paulo: Editora Cortez, 2011.

FLORENCIO, Sergio. **Os mexicanos**. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

GARCÍA, Flavio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. *In*: GARCÍA, Flavio, BATALHA, Maria Cristina (orgs.). **Vertentes Teóricas e Ficcionalis do Insólito**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012. p. 13-29.

HAMNETT, Brian R. **História Concisa do México**. São Paulo: Editora Edipro, 2016.

HARTMANN, Johannes. **O livro da História**. São Paulo: Editora Moraes, 1976.

HELD, Jacqueline. **O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica**. Tradução: Carlos Rizzi. São Paulo: Summus, 1980.

HEYWOOD, Colin. **Uma história da infância**. Tradução: Roberto Cataldo Costa. 1ª edição. Porto Alegre: Artmed, 2004.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. Tradução: João Paulo Monteiro; revisão de tradução Newton Cunha. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Tradução: Johannes Kretschmer. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

MALRIEU, Philippe. **A construção do imaginário**. Tradução: Susana Sousa e Silva. Lisboa: Piaget, 1996.

MENDOZA, Carlos; ROSAS, Victor. **La Fiesta de los Muertos en Xochimilco**. Xochimilco (México): edição independente, 2019. Disponível em: <https://www.inpi.gob.mx/gobmx-2020/libros/la-fiesta-de-los-muertos-en-xochimilco.pdf> Acesso em: 01/05/2024.

MICHAUD, Yves. **A violência**. tradução: L. Garcia. São Paulo: Editora Ática, 1989.

MONEGAL, Emir Rodríguez. Apresentação. In: CHIAMPI, Irlema. **O Realismo Maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. 2ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

MORAES, Antonieta Dias de. **Reflexos da violência na literatura infanto-juvenil**. São Paulo: Letras & Letras, 1991.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora UnB, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. 2ª Edição. Curitiba: CRV, 2017.

ROAS, Davi. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Tradução Julián Fuks. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SOUSTELLE, Jacque. **A Civilização Asteca**. São Paulo: Edições Jorge Zahar, 2002.

SOMERVILL, Barbara. **Empire of the Aztecs**. Coleção Great Empires of Past. New York: Chelsea House Publications, 2009.

THIRLWELL, A. Posfácio. In: VILLALOBOS, Juan Pablo Festa no Covil. Tradução de Andréia Moroni. São Paulo: Cia das Letras, 2014, 83-88.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. *A construção da realidade e a percepção do insólito*. In: **Poéticas do Insólito** (Org. GARCIA, Flávio). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008.

VILLALOBOS, Juan Pablo. **Festa no covil**. Tradução: Andreia Moroni; posfácio Adam Thirlwell. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

VILLALOBOS, Juan Pablo. **Te Vendo um Cachorro**. Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

VILLALOBOS, Juan Pablo. **Se vivêssemos em um lugar normal**. Tradução: Andreia Moroni. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **Saudação aos 100 anos de Gilbert Durand In: 100 anos de Gilbert Durand**. CHAVES, Iduina; DE ALMEIDA, Ricardo (Org.) São Paulo: FEUSP, 2022.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. 4. ed. São Paulo: Global, 1985.

Artigos, documentos, entrevistas, links

AGRA, Ana Maria. William Wilson: o retorno do significante. **Aletria**. jan.- abr. n. 1, v. 22, 2012.

BBC News Brasil. México: perfil do país com a segunda maior economia latino-americana. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-56340593#:~:text=O%20M%C3%A9xico%20tem%20a%20segunda,e%20periferias%20das%20zonas%20urbanas>. Acesso em: 02 de junho de 2024.

BECERRIL, Ivone Sánchez. **De la madriguera a Mictlan. La incorporación de referentes prehispánicos en dos novelas**. Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea (SENALC), 2016. Disponível em: <https://www.senalc.com/2016/04/15/de-la-madriguera-a-mictlan-la-incorporacion-de-referentes-prehispanicos-en-dos-novelas/>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2024.

BENATTI, Andreo Rezende. Violência e sociedade em Festa no Covil, de Juan Pablo Villalobos. **Literatura e Autoritarismo**, n. 24, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/1679849X15429>. Acesso em: 21 jan. 2022.

BELCASTRO, Guilherme. Corpo presente: corpos violentados e experiência temporal em “A ausência que seremos” e “Festa no covil”. **Revista Garrafa**, v. 18, n. 51, p. 145-158, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/34069>. Acesso em: 21 jan. 2022.

CÁCERES, Roberto Domínguez. Historia, ecología y parodia en tres novelas de Juan Pablo Villalobos. In: **Siglo XXI Novelas poéticas de la narrativa mexicana**. (Org.) MOJICA, Tarik Torres; NAVARRETE, Gabriela Valenzuela; LARA, Pilar Morales. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2019.

CARPEGGIANI, Schneider. Festa no covil: homens na pele de animais. **Continente**, abr. 2012. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/136/-festa-no-covil---homens-na-pele--de-animais>. Acesso em: 21 jan. 2022.

FERREIRA, Nadiá Paulo. O insólito é o estranho. In: **O insólito e seu duplo** Flávio Garcia e Marcus Alexandre Mota (Org.). Editora EdUERJ: Rio de Janeiro, 2009.

FREITAS, Camila. A imaginação como elemento lúdico do imaginário. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 56, e-136142, 2024. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/136142>. Acesso em: 15 fev 2024.

FROTA, Ana Maria Monte Coelho. Diferentes concepções da infância e adolescência: a importância da historicidade para sua construção. **Revista Estudos e Pesquisa em Psicologia (UERJ)**, vol. 7, n. 1, 2007. Disponível em: <http://www.revispsi.uerj.br/v7n1/artigos/html/v7n1a13.htm>. Acesso em: 15 fev 2024.

LANDER, María Fernanda. La expresión del miedo en Fiesta en la madriguera de Juan Pablo Villalobos. **Hispania**, vol. 103, n. 1, pp. 43-53, Março, 2020.

LANGONE, Hugo. Literatura e mudança: teoria e sociedade na segunda metade do século XX. **Anuário de Literatura**, v. 13, n. 2, p. 87, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-7917.2008v13n2p86>. Acesso em: 21 jan. 2022.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre no 15 de agosto 2001. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/revistafamecos/article/view/3123>. Acesso em: 15 fev 2024. Colocar nome do entrevistador também?

MARSHALL, Francisco. Apresentação: Bauzá e Wunenburger entre os caminhos do imaginário. In: En torno a *l'imaginaire*: entrevista al filósofo del *imaginaire* Jean-Jacques Wunenburger. **Revista Anos 90**, Porto Alegre, v. 14, n.26, p. 217- 224, dez. 2007.

MAZZUTTI, Luciana Helena Cajas; MITIDIARI, André Luis. Expressões conceituais do insólito no espaço literário sul-americano. **Signo**. Santa Cruz do Sul, v. 40, n. 69, p. 21-32, jul./dez. 2015.

MEJÍAS, Ainhoa Vásquez. Aprender a ser narco/macho. Fiesta en La Madriguera de Juan Pablo Villalobos. **La Manzana De La Discordia**, 11(1), 19–28, 2016. <https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v11i1.1631>

MEJÍAS, Ainhoa Vásquez; LATORRE, Ingrid Urgelles; LÓPEZ, Danilo Santos. El boom de lo narco: más que una representación estética y cultural. **Aisthesis**. n. 73, p. 6-8, 2023.

MUSEU BLAISTEN. El jarabe en ultra tumba (s/d). Disponível em: <https://museoblaisten.com/Obra/7242/El-jarabe-en-ultra-tumba> Acesso em: 10/05/2024.

NUNES, Gabriel Pinto. O Bushidô por Nitobe: uma nova identidade para a sociedade japonesa do século XX. **Anais do III Simpósio Nacional Discurso, Identidade e Sociedade (III SIDIS): dilemas e desafios na contemporaneidade**, 2012.

OSINSKI, Dulce Regina Baggio; CUNHA, Amanda Siqueira Torres. O conceito de “infância” no contexto da modernidade europeia (séculos XVII-XIX). **Cadernos de Pesquisa**. v. 27, n. 2, abr./jun. de 2020.

PALAVERSICH, Diana. **O Panorama das Drogas no México: da margem da sociedade ao centro da cultura**. *Sociologias*, [S. l.], v. 15, n. 34, 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/sociologias/article/view/44022>. Acesso em: 3 fev. 2024.

PEREIRA, Danglei de Castro. Literatura infantil e juvenil: polêmica em torno da narcoliteratura e a ingenuidade infantil em fiesta en la madriguera (festa no covil), de Juan Pablo Villalobos. *In: CONGRESO INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS*, 56., 2018, Salamanca. **Memoria del 56.º Congreso Internacional de Americanistas: Lingüística y Literatura**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2018. v. 15. p. 139-146. Disponível em: <https://edicionesusal.com/obra/978-84-9012-928-9/>. Acesso em: 21 jan. 2022.

RAMOS, Francine. Festa no covil (Juan Pablo Villalobos). **Livro e Café**. Disponível em: <https://livroecafe.com/2015/12/06/festa-no-covil-juan-pablo-villalobos/>. Acesso em: 21 jan. 2022.

SANTOS, Danilo; MEJÍAS, Ainhoa Vásquez; URGELLES, Ingrid. Introducción Lo Narco como modelo cultural. Una apropiación transcontinental. **Revista Mitologías hoy**. vol. 14, dez. 2016, p.9-23. DOI: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/mitologias.401> Acesso em: 13 jun. 2024.

UNICEF. **Pobreza infantil y adolescente en México 2020**. Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (CONEVAL), 2020. Disponível em: https://www.coneval.org.mx/Medicion/Documents/Pobreza_infantil_y_adolescente_en_Mexico_2020.pdf Acesso em: 22 jul. 2023.

VILLALOBOS, Juan-Pablo. Entrevista Juan-Pablo Villalobos, 2012. Disponível em: <https://estepais.com/cultura/literatura/entrevista-juan-pablo-villalobos>. Acesso em: 22 jul. 2023.

VILLALOBOS, Juan-Pablo. Entrevista com Juan-Pablo Villalobos. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/entretenimento/magazine/juan-pablo-villalobos-1.336677> Acesso em: 22 jul. 2023.

VILLALOBOS, Juan-Pablo. Entrevista: Juan-Pablo Villalobos e "O coração é um caçador solitário" **Blog da TAG**, 2018. Disponível em: <https://www.taglivros.com/blog/entrevista-juan-pablo-villalobos-tag-livros/>. Acesso em 22 mar. 2024.

VILLASENOR, Rafael Lopez; CONCONE, Maria Helena Villas Bôas. A celebração da morte no imaginário popular mexicano. **Revista Temática Kairós Gerontologia**, 15(4), pp. 37-47, 2012.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. En torno a *l'imaginaire*: entrevista al filósofo del *imaginaire* Jean-Jacques Wunenburger. **Revista Anos 90**, Porto Alegre, v. 14, n.26, p. 217- 224, dez. 2007.