

Topopatia, animalidade e vegetalidade em *O falador*, de Mario Vargas Llosa, e em *Cenas da vida minúscula*, de Moacyr Scliar

Topopathy, Animality, and Vegetality in *The Storyteller* by Mario Vargas Llosa and *Scenes from a Minuscule Life* by Moacyr Scliar

Angélica Pinheiro¹
Alessandra Conde²

Resumo: Este estudo propõe uma leitura comparativa de *O falador* (1988), de Mario Vargas Llosa, e *Cenas da vida minúscula* (1991), de Moacyr Scliar, orientando-se pela noção de topopatia, que permite analisar como, em cada romance, o contato com a terra leva os personagens a reencontrarem a animalidade e a vegetalidade no espaço amazônico. Em ambas as narrativas, dois personagens com ascendência judaica deslocam-se para a Amazônia, onde vivem experiências sentimentais e místicas. Mascarita, em *O falador*, e Habacuc, em *Cenas da vida minúscula*, constituem o foco deste trabalho, assim como a relação que mantêm com os espaços descritos nas obras. A análise se apoia na definição de topopatia de Oziris Borges Filho (2007), nos estudos da Ecocrítica, apresentados por Greg Garrard (2006), que investigam as imbricações entre literatura e meio ambiente. O estudo também dialoga com os conceitos de topofobia, relação negativa do ser humano com o espaço, conforme Edward C. Relph (1979), e topofilia, laços afetivos com o ambiente, proposto por Yi-Fu Tuan (1980). Por fim, para compreender os deslocamentos dos personagens representados nos textos literários, recorremos a conceitos das mobilidades migratórias transculturais de Zilá Bernd (2010). O enfoque do espaço na análise desses textos, sob uma perspectiva comparatista e interdisciplinar, permite conhecer como a floresta amazônica tornou-se um lócus de acontecimentos emocionalmente fortes para os personagens, Mascarita e Habacuc.

Palavras-chave: *O falador*; *Cenas da vida minúscula*; Mario Vargas Llosa; Moacyr Scliar; topopatia.

Abstract: This article presents a comparative analysis of *The Storyteller* (1988), by Mario Vargas Llosa, and *Scenes from a Minuscule Life* (1991), by Moacyr Scliar, grounded in the concept of topopathy. The study examines how contact with the land enables the protagonists to reengage with animality and vegetality within the Amazonian space. In both narratives, characters of Jewish descent migrate to the Amazon, where they undergo emotionally and spiritually significant experiences. The analysis focuses on Mascarita and Habacuc and on the relationships they establish with the spaces depicted in the novels. The theoretical framework draws on Oziris Borges Filho's (2007) formulation of topopathy, ecocritical approaches articulated by Greg

¹ Doutoranda em Letras – Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (PPGL/UFGA). Integrante do Núcleo de Estudos Sefarditas da Amazônia (NESA). Bolsista pela Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES (Proex). Orientada pela Profa. Dra. Alessandra Conde (PPGL-UFGA).

² Pós-Doutora em Estudos Literários (UFGA). Doutora em Letras e Linguística (UFGA). Docente da Universidade Federal do Pará e do Programa de Pós-graduação em Letras, PPGL/UFGA. Coordenadora do Núcleo de Estudos Sefarditas da Amazônia (NESA).

Garrard (2006), and the concepts of topophobia (Relph, 1979) and topophilia (Tuan, 1980). In addition, the study incorporates Zilá Bernd's (2010) notion of transcultural migratory mobilities to address the characters' spatial displacements. From a comparatist and interdisciplinary perspective, the article argues that the Amazon rainforest functions as a locus of intense affective and symbolic experiences, reshaping the protagonists' relationships with space, identity, and belonging.

Keywords: *The Storyteller*; *Scenes from a Minuscule Life*; Mario Vargas Llosa; Moacyr Scliar; topopathy.

1 Introdução

O ambiente pode infundir sentimentos diversos como amor, apego, alegria, mas também ódio, desalento e solidão, naqueles que o habitam. Na *Odisseia*, de Homero, o retorno de Odisseu à pátria revela sua obstinada vontade de regressar à sua terra, evidenciando a força do vínculo entre o homem e o lugar de origem. O mesmo sentimento se revela na figura de Agamenon, líder do exército grego, ao pisar no solo da terra nativa: “beija-a e abraça-a; é a sua pátria. Sobre ela derrama copiosas e ardentes lágrimas, pelo prazer de a rever, de tornada” (Homero, 2015, p. 55).

Ao refletir sobre as relações afetivas entre o ser humano e o meio ambiente, Yi-Fu Tuan (1980) constituiu o termo topofilia para designar os laços emocionais que vinculam as pessoas aos lugares. Segundo o geógrafo, esses vínculos podem assumir naturezas diversas, como estéticas, táteis ou sentimentais. É um “*locus* de reminiscências”, assevera Tuan (1980, p. 107). A experiência estética pode manifestar-se na contemplação de uma paisagem ou na percepção súbita de beleza; já a dimensão tátil expressa-se no prazer de sentir o ar, a água e a terra. Para Tuan (1980, p. 107), a topofilia não se constitui necessariamente como a emoção mais forte do ser humano, mas refere que o lugar ou o meio ambiente pode tornar-se um “veículo de acontecimentos emocionalmente fortes”.

No âmbito dos estudos literários contemporâneos, Oziris Borges Filho (2007) amplia o conceito de Tuan ao propor a noção de topopatia, compreendida como “a relação sentimental, experiencial e vivencial existente entre personagens e espaço” (Borges Filho, 2007, p. 157). O termo engloba tanto os afetos positivos, característicos da topofilia, quanto os negativos, próprios da topofobia, conceito desenvolvido por Edward C. Relph (1979) para descrever experiências de desconforto, repulsa ou estranhamento em relação ao ambiente. De acordo com o estudioso, a topofobia diz respeito a “todas as experiências de espaços, lugares e paisagens que são de algum modo desagradáveis ou induzem ansiedade e depressão” (Relph, 1979, p. 20).

Como observam Bourneuf e Ouellet em *O universo do romance* (1976, p. 131), “o espaço num romance exprime-se, pois, em formas e reveste sentidos múltiplos até constituir por vezes a razão de ser da obra”. Tal afirmação evidencia que o ambiente representado na ficção participa da organização interna do texto e interfere na construção dos personagens, nos conflitos e nas motivações que movem a narrativa. A análise do espaço, portanto, implica compreender de que modo ele articula relações entre o sujeito e o meio, entre o interior e o exterior, e como se torna expressão das experiências humanas no texto literário, já que “meio é ambiente, e os ambientes [...] podem ser vistos como expressões metonímicas ou metafóricas do personagem” (Wellek; Warren, 2003, p. 299).

A tematização do espaço e do personagem em deslocamento implica nas diversas práticas de migrações, diáspora e exílios, e delineia fenômenos ligados a processos de trânsito de pessoas e de ideias, além do surgimento de novas identidades e culturas híbridas. Nesse caso, vemos que explorar a relação do espaço com processos de circulações humanas leva-nos a lançar mão de discussões sobre o deslocamento.

Ricardo Pligia propõe no ensaio intitulado *Tres propuestas para el nuevo milenio (y cinco dificultades)* (2001), apoiado nos alicerces teóricos de Ítalo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), a elaboração da sexta proposta não publicada por Calvino, por razão de sua morte. O ensaísta argentino segue a mesma direção para responder a pergunta investigativa de Calvino: o que acontecerá com a literatura do futuro? Escrita por um latino-americano, a proposta de Pligia condensa a possibilidade de contribuir com o esgarçamento de determinadas fronteiras, não apenas espaciais, mas também discursivas. Desse modo, a proposta elucida um movimento que parte de uma leitura do centro à margem, das bordas, do híbrido, e desse modo, indica um movimento de olhar a literatura do futuro sob a perspectiva do deslocamento, sobretudo para aqueles cujo eixo territorial é a América Latina.

Eduardo Coutinho (2003, p. 34) entende que o descentramento ocorrido no âmbito dos estudos comparatistas “ampliou em muito o cunho internacional e interdisciplinar da Literatura Comparada, que passou a abranger uma rede complexa de relações culturais”. A Literatura Comparada na América Latina, nessa perspectiva, aproxima-se do que Ana Pizarro (2022) concebe como uma dinâmica de fluxos, cruzamentos e articulações entre sistemas culturais, em que a pluralidade não é exceção, mas condição constitutiva. Ao pensar a cultura latino-americana como um “processo de articulação de fluxos” (Pizarro, 2022, p. 237), a autora propõe um modelo analítico atento às direcionalidades, às velocidades e às assimetrias desses movimentos, considerando tanto seus aspectos hegemônicos quanto subalternos.

Nos romances *O falador* (1988), de Mario Vargas Llosa, e em *Cenas da vida minúscula* (1991), de Moacyr Scliar, o deslocamento dos personagens Mascarita e Habacuc para a Amazônia não constitui apenas um deslocamento como itinerário geográfico, mas apresenta um deslocamento subjetivo, cujas experiências sentimentais e místicas aludem a uma intersecção do eu com o espaço/território. Os personagens são judeus e vivem experiências de exclusão em seus lugares de origem. Enquanto Mascarita é marginalizado na sociedade urbana peruana por sua aparência física, Habacuc sofre o desprezo e a indiferença paterna na corte do rei Salomão. Em contraste, a floresta amazônica se apresenta como espaço de acolhimento: nela, os personagens reencontram o sentido de pertencimento, ainda que, no caso de Habacuc, apenas um de seus descendentes venha realmente a alcançá-lo, realizando a busca iniciada pelo antepassado.

A relação harmoniosa do homem com a natureza é interesse da Ecocrítica. Greg Garrad, em *Ecocrítica* (2007, p. 16), define ser objeto de estudo desse campo teórico o “estudo da relação entre o humano e o não-humano, ao longo de toda a história cultural humana e acarretando uma análise crítica do próprio termo ‘humano’”. Nesse sentido, vemos que os romances aqui analisados realçam o vínculo afetivo e integrativo com as formas vegetais e com a animalidade, isto é, com o não-humano.

Desse modo, este trabalho propõe identificar as relações de topopatia, com ênfase nas dimensões de topofilia e topofobia, representadas nos romances *O falador* (1988), de Mario Vargas Llosa, e em *Cenas da vida minúscula* (1991), de Moacyr Scliar, partindo da problemática de como, nas ficções de Vargas Llosa e Scliar, a floresta amazônica tornou-se um *locus* de acontecimentos emocionalmente fortes para os personagens Mascarita e Habacuc.

Metodologicamente, o estudo adota uma leitura analítica comparativa, voltada às passagens narrativas que evidenciam a topopatia associada aos personagens centrais dos romances, Mascarita e Habacuc. A partir do critério de semelhança temática, essas passagens são agrupadas de modo a conceber o espaço literário como instância de experiência e afeto, revelando as relações entre os personagens e os lugares que habitam.

2 Da topofobia ao deslocamento / do deslocamento à topopatia

Diferentemente de narrativas em que a terra de origem dos personagens é concebida como espaço de acolhimento e pertencimento e que o desejo de a ela retornar marca a trajetória

dos personagens, nos romances aqui analisados verifica-se que os ambientes vivenciados em suas terras de origem configuram-se como topofóbicos.

No caso do romance *O falador*, Mascarita ou Saul Zuratas é filho de um judeu com uma peruana. O personagem carrega em seu rosto uma mancha roxa, o que lhe rendeu o apelido de Mascarita. Tal marca também o tornava um estigmatizado na sociedade peruana. Tratado como um pária, não era bem-vindo em muitos lugares, pois causava medo nas pessoas. Neste caso, a marca vitimária cravada no rosto remete à feiura e à monstruosidade, característica disfórica simbolicamente atribuída ao personagem, conotando a ele uma marginalidade na sociedade urbana do Peru:

SAUL ZURATAS tinha uma mancha roxa-escura, vinho avinagrado, que lhe cobria todo o lado direito de cara, e uns cabelos vermelhos e despenteados como as cerdas de um escovão. A mancha não respeitava a orelha nem os lábios nem o nariz, aos quais também marcava com um inchaço venoso. Era o rapaz mais feio do mundo; mais simpático e boa gente [...] no dia em que o conheci ele me advertiu, morrendo de rir e apontando para a sua mancha: — Todos me chamam de Mascarita, compadre. E aposto que não sabe por quê (Vargas Llosa, 1988, p. 12).

Em outro trecho, o narrador, amigo de Mascarita, continua a relatar como a mancha roxa causava fobia social e servia-lhe de motivo para escárnio:

Andando pela rua com Saul descobria-se como devia ser dura a vida dele, pela insolência e a maldade das pessoas. Viravam-se ou paravam à frente dele para olhá-lo melhor, e abriam muito os olhos, sem disfarçar o espanto ou a repulsão que lhes inspirava a sua cara, e não raro que, os meninos sobretudo, lhes disseram asneiras (Vargas Llosa, 1988, p. 15).

Segundo Relph (1979, p. 20): “sob muitos aspectos, topofobia é o oposto de topofilia. Os componentes de topofilia, ambientes de atração persistente, o prazer ganho nos encontros diretos com a natureza ou conhecendo o mundo através da boa saúde e familiaridade, tudo tem um equivalente topofóbico”. No caso de *O falador* (1988), o equivalente topofóbico, como vimos, é causado pela mancha roxa no rosto de Mascarita.

O narrador-personagem, amigo de Mascarita, observa que “ele parecia não se chatear com isso; reagia às impertinências sempre com alguma tirada engraçada” (Vargas Llosa, 1988, p. 15). Essa atitude de leveza diante das ofensas pode ser compreendida pelo fato de que Mascarita já havia incorporado à sua visão de mundo alguns elementos da cosmogonia machiguenga, povo indígena com o qual passaria a conviver na Amazônia peruana, após o seu deslocamento. Segundo a cosmovisão dos machiguengas, descrita no romance, não se deve cultivar a raiva. Ela desequilibra as forças que sustentam a terra e conduz ao caos original.

Assim, ao assimilar tal princípio, Mascarita aprende a conter a ira e a responder com serenidade, aconselhando o próprio narrador, seu amigo, a não se enfurecer de modo algum.

Será, no entanto, o próprio Mascarita que, em outra passagem narrativa, confirmará como a mancha roxa fazia se sentir na sociedade:

antes aquela mancha me importava muito. Não dizia. A mim, apenas, a minhas almas. Eu o guardava e esse segredo me comia. Aos pouquinhos ele ia me comendo, aqui dentro. Triste vivia, parece. Agora não me importa (Vargas Llosa, 1988, p. 183).

Mascarita é acolhido pelos nativos machinguengas, que o escutam como um falador, sem dar importância a mancha em seu rosto. Walter Benjamin (1994) distingue duas figuras do narrador: o narrador viajante e o narrador sedentário. O primeiro define-se pelo deslocamento e pelo acúmulo de experiências transformadas em relatos sobre o desconhecido, pois “quem viaja tem muito o que contar” (Benjamin, 1994, p. 198), enquanto o segundo se caracteriza pela permanência, pela observação e pela transmissão de saberes vinculados ao cotidiano e à tradição. Nesse sentido, os faladores machinguengas podem ser compreendidos como narradores viajantes, uma vez que se deslocam continuamente entre os grupos, levando e recontando as histórias de seu povo. Contudo, a finalidade desse deslocamento aproxima-os da função do narrador sedentário: ao circularem para evitar a dispersão cultural, eles preservam a tradição e a memória coletiva, fazendo do movimento um meio de garantir a continuidade simbólica do grupo.

Segundo o próprio personagem, os machinguengas acreditavam que ele não havia nascido com a marca roxa, mas a adquirira mais tarde. Há, contudo, um aspecto importante a destacar: em diferentes passagens, Mascarita comenta como, na cosmogonia de alguns povos originários, ficcionalizados no romance, o nascimento de crianças consideradas fora da normalidade era interpretado como sinal de desordem e, por isso, essas crianças não eram aceitas na comunidade, tendo a morte como destino.

A primeira menção a essa prática surge em uma conversa com seu amigo narrador, quando Mascarita, após refletir sobre a questão, faz uma observação de caráter introspectivo: “[...] em silêncio, pensativo, como se estivesse procurando as palavras exatas daquilo que queria me dizer. De repente, tocou no seu imenso sinal – Eu não teria passado no exame, compadre. Eu teria sido liquidado – sussurrou” (Vargas Llosa, 1988, p. 28).

Em outro momento, Mascarita assume a condição de monstro. Tais pensamentos emergem na superfície narrativa quando, já havendo se tornado um falador machinguenga, depara-se com relatos de mulheres da comunidade que haviam matado seus filhos recém-

nascidos por apresentarem traços considerados fora da normalidade estabelecida pela cosmogonia machiguenga, incluindo marcas corporais como manchas. Diante disso, Mascarita reflete: “por que não me matavam, com minha cara? Eu perguntava a eles” (Vargas Llosa, 1998, p. 186), e continua

[...] nasci monstro. Minha mãe não me atirou no rio, ela me deixou viver. Isso que, antes, me parecia crueldade, agora me parece sorte. Cada vez que vou visitar uma família que ainda não conheço, imagino que se assustará! “Este é monstro, este é diabinho”, dizendo, ao meu ver. Já estão rindo outra vez. Assim riem todos quando pergunto “Serei diabo?” “Não, não, não é, nem também monstro. Você é Tasurinchi, é o falador.” E me fazem sentir tranquilo. Contente, talvez (Vargas Llosa, 1998, p. 187).

Jeffrey Jerome Cohen, em “A cultura dos monstros: sete teses” (2000, p. 26-55), apresenta sete teses centrais a respeito dos monstros produzidos pelas culturas, são elas: “(1) O corpo do monstro é um corpo cultural; (2) O monstro sempre escapa; (3) O monstro é o arauto da crise das categorias; (4) O monstro mora nos portões da diferença; (5) O monstro policia as fronteiras do possível; (6) O medo do monstro é uma espécie de desejo; e (7) O monstro está situado no limiar... do tornar-se”.

Mascarita se aproxima pelo menos de duas das teses formuladas pelo autor. Cohen (2000, p. 26) afirma que o monstro é “uma corporificação de um certo momento cultural – de uma época, de um sentimento e de um lugar”. Nessa perspectiva, o corpo monstruoso materializa o “medo, desejo, ansiedade e fantasia” (Cohen, 2000, p. 27) de uma sociedade. Historicamente, a figura do judeu foi reiteradamente representada como “monstruosa” nas narrativas ocidentais.

Umberto Eco (2007) observa que, ao longo da história, a imagem do judeu foi construída por meio de traços deformados que associavam feiura física à corrupção moral. Nos séculos XIX e XX, esse antissemitismo, travestido de ciência, reforçou estereótipos raciais presentes em diversas obras. O imaginário sobre o judeu, não obrigatoriamente antissemita, também se manifesta na literatura da Amazônia em diferentes gêneros, como contos, poemas e romances. Segundo Conde-Silva (2020), essa produção revela múltiplas imagens do judeu, elaboradas tanto por escritores sefarditas de origem marroquina quanto por autores não judeus. A pesquisadora observa que tais representações oscilam entre o orgulho pela trajetória dos antepassados e as marcas da perseguição e da marginalização, incluindo figuras negativas como prostitutas e rufiões.

A segunda tese de Cohen (2000, p. 27) refere que “o monstro em si torna-se imaterial e desaparece, para reaparecer em outro lugar”, isto é, o monstro sempre retorna, ainda que em

uma configuração diferente. O estigma do judeu como monstro, embora mutável, persiste ao longo do tempo, reaparecendo sob novas roupagens literárias. Se, nas narrativas medievais, a monstrosidade judaica se associava ao corpo físico e à culpa religiosa, em Vargas Llosa além dos contornos corporais físicos, assume ainda outros contornos: o hibridismo social e cultural. O estigma do judeu como monstro migra para *O falador* (1988), atualizando a discriminação contra o dito diferente. Ao ser aceito pelos machinguengas, mesmo com a mancha roxa em seu rosto, Mascarita se une ao grupo marginalizado pelas visões eurocêtricas, os indígenas, tornando-se duplamente sujeito à margem.

O personagem, deslocado no Peru, vivencia um exílio *motu proprio*, assumido por vontade própria. Sua partida de Lima não se configura como fuga ou castigo, mas como decisão consciente de afastar-se de um ambiente marcado pela discriminação. Une-se a isso um forte envolvimento emocional de Mascarita com os machiguengas, pois já se encontrava imerso na cultura deste povo originário.

Zilá Bernd no *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos* (2010), situa os verbetes deslocamento, diáspora, errância, entre outros, como mobilidades migratórias transculturais: “Esse tipo de mobilidade implica as várias possibilidades de deslocamento em que comunidades étnicas são compelidas ao trânsito” (Bernd, 2010, p. 18-19). Vemos que deslocamentos ligados à topofobia ou à topofilia legarão aos personagens boas ou más lembranças de determinado espaço. No caso de Mascarita, o deslocamento recebe duplo sentido, pois, além de migrar para a Amazônia, ele permanecerá em permanente deslocamento na geografia amazônica, pois os machinguengas são “homens que andam” (Vargas Llosa, 1988, p. 39). O deslocamento contínuo e a ocupação de múltiplos lugares fazem parte da cosmogonia dos machiguengas: andar é, para eles, modo de resistir e de preservar a vida, traduzindo-se numa errância que se perpetua como princípio de sobrevivência.

No caso do romance *Cenas da vida minúscula* (1991), deve-se considerar, na leitura e na interpretação da obra, o salto temporal que estrutura e compõe a narrativa. Lidamos com uma transposição temporal da antiguidade à modernidade, de modo que o enredo abandona a linearidade cronológica e se desenvolve em uma temporalidade simbólica, que articula o mítico e o histórico em um mesmo plano narrativo. A escrita de Scliar recorre ao maravilhoso como forma de expressão do imaginário, fazendo convergir mitos, lendas e figuras literárias em uma tessitura que ultrapassa fronteiras de tempo e espaço.

Nesse horizonte, surge Habacuc. Filho do rei Salomão, ele cresce no palácio do pai, espaço afetivamente árido. Salomão tinha inúmeros filhos, frutos dos muitos casamentos,

mantendo com eles relação distante. O rei não desejava, sequer, que os filhos estabelecessem vínculos entre si.

Satisfazia a todas. Disto davam testemunho milhares de filhos e filhas. Nos dias de festa, salões inteiros se enchiam de jovens e crianças de todas as idades. O rei sequer sabia seus nomes; não tinha mesmo tempo de lhes falar; apenas raramente, e de passagem, faziam-lhes um carinho. Por isso, muito ali eram tristes; e, dos tristes, Habacuc era o mais triste. Como desejaria que o rei, seu pai, o tomasse ao colo, contasse histórias, falasse de regiões longínquas e misteriosas, de matas verdejantes e rios caudalosos- país as Amazonas! (Scliar, 1991, p. 13).

De acordo com Borges Filho (2007, p. 50), em uma abordagem topoanalítica, a concepção de ambiente dá-se pela “soma do cenário ou natureza mais a impregnação de um clima psicológico”. O cenário palaciano, construído no romance, é um espaço de riqueza e domínio do rei Salomão, figura patriarcal que mantinha muitas mulheres e abundante descendência, mas esse excesso aponta para um vazio, a atmosfera emocional daquele lugar era marcada pelo desamparo afetivo e a falta de pertencimento. Vemos que a conjunção, apontada por Borges Filho (2007), faz-se notar no romance de modo a observarmos a construção de um ambiente topofóbico para Habacuc, conforme vê-se no seguinte trecho:

[...] cortem a mim ao meio, tinha vontade de gritar o jovem Habacuc. Diferença não fará, eis que por dentro dilacerado já estou; piquem-me em mil, em dez mil, matem-me, terminem com este sofrimento.

Boas razões tinha para lamentar-se. Ainda bebê, morrera-lhe a mãe. Criaram-lhe as mulheres do harém. A todas sentia-se grato, mas a nenhuma podia aplicar o sagrado nome de mãe. Desprovido de laços de afeto, desamparado no mundo, descrevia a si mesmo como sargaço flutuando e oscilando ao sabor das ondas no vasto mar da existência (Scliar, 1991, p. 13).

O narrador observa que os sentimentos de Habacuc se modificam gradualmente até que “a frustração transformou-se em ódio” (Scliar, 1991, p. 13). No palácio, há ainda um espaço simbólico que concentra essa atmosfera de descontentamento: era junto a uma muralha onde os irmãos encontravam-se frustrados, os filhos de Salomão, para partilhar suas queixas:

Habacuc não estava sozinho em sua amargura. Outros filhos de Salomão experimentavam o mesmo sentimento. Que procuravam compartilhar entre si. Ao cair da tarde, numeroso grupo reunia-se junto à muralha para, em conjunto, censurar a conduta de um pai tão poderoso quanto omissivo. Não que gostassem um dos outros; ao contrário. Miravam-se, com raiva, ora com inveja (será que Salomão trata-o melhor que a mim?) (Scliar, 1991, p. 14).

Habacuc é surpreendido ao ser convocado pelo pai para estar em sua presença. Alimenta a esperança de que se lembrara dele a ponto de confiar-lhe uma missão. Contudo, nem chegou a vê-lo, embora desejasse muito, e recebe apenas a ordem transmitida por mensageiros:

“viajarás para Caldéia. A Caldéia, sabes? Lá onde eles dominam as artes da magia. E levarás uma missiva do rei, pedindo que te aceitem na Ordem dos magos. Voltarás quando estiveres pronto” (Scliar, 1991, p. 23). O rei, ao enviá-lo, não age movido por afeto. Salomão deseja formar um mago que lhe sirva. Habacuc parte, permanecendo vinte anos na Caldéia, aprendendo as artes da mágica. Após o regresso, como mago, o pai lhe impõe uma nova missão, encontrar uma amazona, mas o filho recusa obedecer, integralmente, às ordens do pai e passa a seguir um projeto próprio: criar uma vida.

Ao contrário de Habacuc, Mascarita, no romance *O falador* (1991), tinha uma relação distinta com o pai, o judeu Dom Salomon. A relação era respeitosa e calorosa. O narrador, amigo de Mascarita, deixa entrever a sua visão sobre a relação do amigo e de seu pai: “fiquei impressionado com o afeto e as atenções que Mascarita prodigalizava a seu pai, um ancião encurvado, barba crescida, que arrastava os pés deformados pelos joanetes em sandálias que pareciam coturnos romanos” (Vargas Llosa, 1988, p. 12). Habacuc, ao contrário da relação entre Mascarita e Dom Salomon, sai rumo ao encontro da amazona, a pedido de Salomão, seu pai, mas por ódio e frustração decide desobedecê-lo.

A coincidência onomástica entre os pais, Dom Solomon em *O falador* (1988), e Salomão em *Cenas da vida minúscula* (1991), adquire relevo simbólico quando lida à luz das reflexões de Joel Candau sobre o nome próprio como inscrição identitária e memorial. Conforme Candau (2016, p. 67–68) explicita: “o nome é sempre uma questão identitária e memorial”. Nesse sentido, o nome Salomão, tanto no romance de Scliar quanto no de Vargas Llosa, condensa uma herança judaica de memória, tradição e pertencimento.

Os descendentes de Habacuc, os seres minúsculos, carregam essa herança, configurando uma linhagem híbrida, na qual a linhagem judaica se cruzará com a indígena amazônica. Desse modo, ao fundir elementos judaicos e indígenas, Scliar evoca a dinâmica diaspórica e étnica do judeu, não mais ancorada somente em sua terra de origem, mas na terra que o acolheu de modo que,

a realidade cultural híbrida/diaspórica, resultado da encruzilhada de culturas pelos fenômenos da imigração e também da migração (interna), não pode ser entendida sem uma reformulação do conceito do subalterno, isto é, da alteridade, do étnico, ou do outro, não somente de sua origem mas de onde ele fala atualmente (Vieira, 2004, p. 82).

Em *O falador* (1988), o deslocamento onomástico de Saul Zuratas também pode ser observado. O personagem não substitui simplesmente Saul por um novo nome; ele passa a ser designado por apelidos e funções: Mascarita, denominação que remete à marca física em seu

rosto e falador, pela função narrativa desempenhada entre os machiguengas. Torna-se um sujeito sem nome próprio.

A Amazônia é o lugar da toponímia de Mascarita. É ali que ele se torna um falador machiguenga, passando a viver e a aprender com os nativos. Aos poucos, incorpora a cosmogonia, mesmo que haja, como o processo transcultural pressupõe, resquícios de sua origem urbana ocidentalizada. A palavra toponímia é um neologismo que diz respeito aos “laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material” (Tuan, 1980, p. 107), e é precisamente esse vínculo que se manifestará na relação de Mascarita com a floresta amazônica.

Antes de deslocar-se para esse novo espaço, em uma conversa com seu amigo, Mascarita estabelece uma analogia entre os indígenas e o povo judeu. Em suas palavras, salienta: “eu identifico os indígenas da Amazônia com o povo judeu, sempre perseguido por sua religião e seus costumes diferentes dos do resto da sociedade” (Vargas Llosa, 1988, p. 29). A observação revela sua percepção das experiências de exclusão e resistência compartilhadas entre ambos os grupos.

Em uma passagem narrativa, Mascarita, já imerso na selva amazônica, vivencia uma experiência mística. Durante uma aventura, luta contra a força das águas para não ser levado pela chuva torrencial amazônica, sendo arrastado pela correnteza, conseguindo, a seguir, amparar-se em um tronco, onde adormece. No sonho, confirma seus sentimentos pela terra que o resguardava: “que alegria, sentindo a terra sob o meu corpo. Era macia, morna. Úmida, também. Ehé, aqui estou, cheguei. Este é o meu mundo. Esta é a minha casa. O melhor que me aconteceu é viver aqui, nesta terra, não na água, não no ar” (Vargas Llosa, 1988, p. 109).

Plenamente integrado à vida na selva amazônica e à comunidade machiguenga, Mascarita comprova seus afetos pelo lugar e pelo povo com quem vive: “o povo que ando agora é o meu. Antes, eu andava com outro povo e pensava que era o meu. Não havia nascido ainda. Esse outro povo ficou para trás” (Vargas Llosa, 1988, p. 189). Além disso, há mais um espaço a ser mencionado. Era “uma quebradinha no rio Timpshía, onde havia os machiguengas (Vargas Llosa, 1998, p. 185), espaço que se constitui como marco emocional ao personagem: “foi lá [...] cada vez que passo perto dessa quebrada, meu coração volta a dançar. ‘Aqui nasci a segunda vez’, pensando. ‘Aqui voltei sem ter ido’ dizendo. Assim comecei a ser quem sou (Vargas Llosa, 1988, p. 185).

Em *Cenas da vida minúscula* (1991), é um dos descendentes de Habacuc, filho direto do rei Salomão, que irá ter experiências de toponímia na Amazônia. Esse novo Habacuc, herdeiro

da tradição mágica inaugurada por seu antepassado, dá continuidade à dinastia de magos que atravessa tempos e espaços diversos, percorrendo séculos: do Oriente à Europa, da Europa à América, até a Amazônia. Esses descendentes ainda estão empenhados em criar um ser vivo. Em terras amazônicas, um deles, também chamado de Habacuc, realiza o desejo de seus antepassados, criar um ser vivo, com auxílio de elementos orgânicos da selva tropical.

Um desses elementos foi extraído de uma forma vegetal: uma planta carnívora de tentáculos verdes e folhas imponentes, que engoliu a amazona e impediu que Habacuc fosse morto. A amazona era justamente a criatura cuja existência o rei Salomão ansiava copiosamente comprovar. Ao encontrar-se com ela, Habacuc reage de modo exacerbado, tomado por uma “uma emoção inimaginável, da qual tivera apenas uma pálida ideia quando, enterrado, quase se dissolvera na essência cósmica” (Scliar, 1991, p. 84). Em contraste com essa reação, a amazona não esboçava expressão benevolente, o mataria se não fosse a intervenção da planta carnívora. Após o episódio, Habacuc passa a examinar o vegetal que o salvara, com o olhar de um naturalista e, a partir de sua matéria orgânica, cria um ser vivo.

Habacuc então pôs mãos à obra. De uma árvore próxima extraiu grande fruto, semelhante a uma cabeça. Partiu-o em dois, removeu a polpa. Numa das metades pôs um pouco de terra (o frio e o seco). Da planta, trouxe um pouco de líquido com os resíduos da amazona frio, úmido) e colocou-o também no recipiente. Acrescentou coágulos de sangue (quente, seco) tirados de seu rosto, notando satisfação que imediatamente se liquefaziam. Quanto ao quente e úmido... O seu próprio esperma, obtido com algum esforço. Esperou que anoitecesse e depositou cuidadosamente a cabeça no centro da clareira, num lugar iluminado pelos raios da lua. Agora era esperar (Scliar, 1991, p. 88-89).

E assim criava uma pequena mulher, minúscula mulher nascida da própria terra, da matéria viva. A tofília, amor à terra, ganha aqui um desdobramento: o ser humano sonhado por Habacuc é gerado a partir da fusão da matéria vegetal e da matéria humana. A terra é ingrediente fértil para gerar a criaturinha. Seus componentes minerais e sua matéria orgânica produzem uma “fertilidade do solo que propicia o vigor da vegetação, que desse modo se autossustenta, ao mesmo tempo alimentando igualmente animais e humanos” (Nascimento, 2021, p. 216). A origem desse novo ser está diretamente vinculada ao vegetal, isto é, a uma planta carnívora e ao esperma humano de Habacuc, constituindo o processo de gênese da mulhérica. Assim, os seres minúsculos que descendem da criação de Habacuc carregam em sua memória corporal, como matriz genética, vegetais tropicais da floresta amazônica. A formação da criatura resulta de uma fusão fértil entre humano e vegetal, aproximando-se simbolicamente do que Dominique Lestel (2016, p. 136-137) denomina “comunidades

híbridas”, espaços nos quais seres heterogêneos, animais, vegetais e até entidades espirituais, coexistem e agem conjuntamente.

Em outra passagem, há ecos de sentimentos de bem-estar de Habacuc com a terra estando enterrado nela até o pescoço. Para chegar à Amazônia, o personagem logra viagem para a América e, com ele, seguem tripulantes de origens diversas, “uns espanhóis, outros portugueses, alguns venezianos” (Scliar, 1991, p. 75). Ao aportarem em terras amazônicas, procuram instalar-se rapidamente, tomados pelo entusiasmo diante da exuberância associada às narrativas míticas sobre a terra do Eldorado. No início da permanência, “aprenderam a caçar e pescar, a identificar estranhos frutos [...] até uma bebida alcoólica conseguiram preparar, do sumo de uma certa planta” (Scliar, 1991, p. 77), adaptando-se gradualmente ao novo espaço. Com o passar do tempo, entretanto, a ausência de mulheres passa a ser sentida pelo grupo e gera tensões crescentes. Nesse contexto, Habacuc, o mago que os acompanhava, torna-se alvo de ameaças e coerções, chegando a sofrer punições impostas pelos tripulantes, que o constroem a criar fêmeas destinadas à satisfação masculina. É nesse contexto que Habacuc é enterrado até o pescoço, como forma de punição, na tentativa de forçá-lo a ceder às ameaças. No entanto, a cena revela que, em vez de sofrimento, o contato com a terra reforça a integração entre corpo e solo no espaço amazônico, evidenciando uma relação de pertencimento e de enraizamento na nova terra:

E ali Habacuc ficou. Mas se os homens imaginavam que estavam a castigá-lo, enganavam-se. Nos primeiros momentos sentiu-se angustiado, aterrorizado mesmo. Em seguida, porém acalmou-se, e foi invadido por uma sensação como nunca experimentara, uma beatitude que nem fugazmente conhecera. Estava bem, ali, estava tranquilo. Para essa tranquilidade, para este bem-estar, sem dúvidas colaborava muito o contato com a terra que ao contrário de outras que conhecera, não era fria e seca, mas sim morna e úmida [...] talvez outras terras fossem impermeáveis ao fluxo de energia, inapropriadas para trocas emocionais (Scliar, 1991, p. 80-81).

Esse contato físico com o solo não se reduz a uma experiência sensorial, “dimensão tátil” (Tuan, 1980, p. 107), imprimindo uma inversão simbólica da relação entre o homem e a natureza: o solo amazônico, morno e fértil. A imagem de Habacuc parcialmente enterrado, imerso na matéria viva da floresta, integra-se enquanto ser humano à terra de forma orgânica.

Habacuc, o mago fundador da dinastia, no chão da Europa, já havia tentado criar vida a partir de uma leguminosa, amparando-se no místico matemático Pitágoras, resultando na ação de semear feijões. Pitágoras acreditava que as favas possuíam a forma de um embrião humano e poderiam conter alma humana, por isso havia proibido seus discípulos de plantá-los e colhê-los. Habacuc decide plantá-los em uma caverna, mas acaba por comê-los acometido por uma

imensa fome. Não deu fruto algum, tampouco vida alguma gerou após consumi-las. Somente na terra amazônica criará, com ajuda da vegetabilidade tropical, um ser vivo, conforme vimos na passagem anterior.

Em *O falador* (1988), de Vargas Llosa, Mascarita convive com os machiguengas na floresta amazônica, tornando-se um falador. Conta e reconta as histórias que aprende ouvindo os machiguengas, ajudando a manter a tradição oral do povo originário. Em suas narrações, vê-se a importância das formas vegetais ou vegetabilidade e da animalidade na cosmovisão e no modelo cultural de natureza dos machiguengas. Por vegetabilidade entende-se, segundo o dicionário, “natureza ou qualidade do que é vegetal³”. Já animalidade, segundo a mesma fonte, é o “conjunto de qualidades ou atributos animais⁴”. Desse modo, vê-se que a animalidade, a vegetabilidade e a humanidade se articulam em uma relação de corpo e espírito. Segundo Descola (1986, p. 120 *apud* Viveiros de Castro, 2022, p. 356), na concepção ameríndia, “o referencial comum a todos os seres da natureza não é o homem enquanto espécie, mas a humanidade enquanto condição”. A humanidade, nesse sentido, constitui uma condição originária do ser na natureza, compartilhada por humanos, animais, vegetais e demais existentes, o que permite compreendê-los como sujeitos. Como afirma Viveiros de Castro (2002, p. 356), “a condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade”. Diante disso, não se compreende o homem enquanto espécie, mas enquanto ser da natureza com condição de humanidade, assim como os demais seres, todos atravessados por uma mesma interioridade cosmológica. Essa interioridade comum se manifesta de maneira diferenciada nos corpos, produzindo múltiplas formas de existir e de perceber o mundo.

Na narrativa, o falador ouve e aprende a cosmogonia machiguenga, aprende e narra a mitologia ameríndia ficcionalizada na qual os seres humanos e não humanos compartilham uma origem comum, sendo moldados por forças que ainda agem no presente. Ouvindo um Tasurinchi, um personagem cósmico, o falador aprende como eles se relacionam com a planta urucu de forma espiritual. O mesmo ocorre com o animal moritone, um passarinho. O relato explica que, para salvar os machiguengas, o vegetal urucu comunica-se com um menino do povo, uma das mães do menino era a Inaenka, uma mulher-dano que queimava e destruía outros seres. Ao ouvir a planta e acatar o seu chamado, o menino torna-se, junto a ela, um ser no qual os machiguengas guardam profundo reconhecimento: “Graças à planta do urucu e ao passarinho

³ “vegetabilidade”, in Dicionário de Língua Portuguesa Infopédia [em linha], 2003-2025, <http://infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/vegetabilidade>.

⁴ “animalidade”, in Dicionário de Língua Portuguesa Infopédia [em linha], 2003-2025, <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/animalidade>.

moritoni andamos, Tasunrichi. Sem ela, sem ele, os homens que andam teriam desaparecido” (Vargas Llosa, 1988, p. 173). A relação entre humanos e não humanos manifesta-se no modo como o menino escuta e corresponde ao chamado da planta de urucu:

Havia ali por perto um pé de urucu. Um dos filhos da mulher-dano notou que a plantinha estendia seus ramos e agitava suas folhas na direção dele. Queria dizer-lhe alguma coisa, talvez? O menino aproximou-se dela e se abrigou sob o bafo ardente de seus frutos. “Eu sou Potsotiki”, ouviu-a dizer com voz tremula. “Inaenka, sua mãe, acabará com o povo que anda se não fazemos alguma coisa.” “Que podemos fazer?”, entristeceu o menino. “[...] se eles desaparecerem, o sol cairá. Deixará de aquecer o mundo [...]” “Eu a ajudarei” disse o menino. “Que devo fazer?” (Vargas Llosa, 1988, p. 176).

Em outro momento, alguns animais unem-se para uma retaliação contra um Tasunrichi, que havia matado um animal proibido: um veado. Ele adverte ao falador para que não faça o mesmo, para seguir as regras e “comer o devido e respeitar as proibições” (Vargas Llosa, 1988, p. 168). No relato desse personagem cósmico ao falador, ele descreve como foi afastando-se da lei gradualmente. Primeiro matou um veado, esperou a consequência, que não veio, logo envaideceu-se imaginando não ser verdadeira a regra. A partir disso, passou a caçar e matar veados com frequência, alimentando-se deles e oferecendo à esposa. Mas, quando menos esperava, os veados reunidos em bando uniram-se para a vingança. Mesmo diante de vários deles, Tasunrichi não conseguia atingi-los, errou todas as flechadas que lançou de cima de uma árvore. Os animais passaram a movimentar-se abaixo dela, espreitando-o até o escurecer:

Aí estavam a seus pés. Havia muitíssimos. Uma floresta de veados, era. Um após o outro, de maneira ordenada, sem se impacientar, sem estorvar, marravam a árvore. Primeiro como que brincando, depois mais forte. Mais forte. Ele estava triste. “Assim vou cair”, dizendo. Nunca poderia acreditar que, antes de ir, estaria igual um macaco shimillo agarrado a um galho, tentando não afundar naquela escuridão de veados. Resistiu toda a noite, entretanto. Suando e gemendo ele resistiu, antes que se cansassem os braços e as pernas. Ao amanhecer, extenuado, deixou-se escorregar. “Devo aceitar minha sorte”, dizendo (Vargas Llosa, 1988, p. 172).

A relação harmoniosa entre humano e animal aparece na narrativa não apenas entre os machiguengas na floresta, mas já sinaliza na própria vida doméstica de Mascarita, Saul Zuratas antes de seu deslocamento. No início do romance, o narrador amigo observa que Saul mantinha em casa um papagaio, ao qual dera o nome de Gregor Samsa que repetia constantemente o apelido de Saul: Mascarita. Esse convívio familiar com a ave, aparentemente simples, já anuncia a sensibilidade que mais adiante se aprofundará na selva amazônica, quando sua ligação com os papagaios retorna como parte de sua integração à cosmogonia machiguenga. Vê-se a ligação do falador com esse animal crescer gradativamente, os papagaios o acompanhavam em

suas andanças pela floresta, até o momento que se comunicam de maneira singular, ele e os papagaios, todos faladores: “Você é falador, não é? [...] Não nos parecemos por acaso?” (Vargas Llosa, 1998, p. 202), dizia um papagaio ao falador.

Desde os primeiros relatos sobre o território americano, o papagaio figura como elemento recorrente da fauna, é associado à exuberância natural e, sobretudo, à capacidade de imitar a voz humana. Essa característica fez da ave um signo do imaginário colonial e da repetição do discurso, amplamente registrado por cronistas e viajantes como parte do inventário da natureza americana, como aponta Carvalho (2002, p. 178):

O papagaio há muito tempo faz parte do repertório imaginário que remete ao Brasil. Desde a carta de Pero Vaz de Caminha, a exotividade e as cores vibrantes da ave e a característica de imitar a voz humana – levando muitos europeus a acreditarem que o papagaio era um ser racional – chamaram a atenção. Não é difícil achar menções a eles, tanto em fontes escritas como iconográficas. No período colonial, grande número de aves vindas do Novo Mundo eram exportados para a Europa e, dentre elas, os papagaios se destacavam.

No plano literário, no romance arrolado, o papagaio representa a transmissão pela reiteração da palavra, aproximando-se da figura do falador machiguenga, cuja função é repetir e recontar as histórias do grupo. Assim, o falador preserva a memória coletiva por meio da repetição, fazendo da oralidade um gesto de continuidade cultural.

Mascarita narra, ainda, a relação especial que estabeleceu com um papagaio que salvou ainda no ninho, recém-nascido. A papagaia-mãe bicava a pequena ave e ele não entendia o motivo até perceber que o filhote possuía uma pata torta e dedinhos cotos. Mascarita deduziu que a mãe o rejeitava por essa diferença, como, segundo ouvira, algumas mães humanas e não humanas faziam por não aceitarem filhos fora do padrão esperado. Ele aceitou o lourinho, acolheu-o e até identificou-se com ele. Depois de crescido, carregava-o no ombro, ensinando-o a chamar pelo apelido, que, como o papagaio Gregor Samsa, repetia o nome de Mascarita.

Há ainda na narração do falador, práticas xamânicas profundamente vinculadas ao uso ritual da flora e à cosmologia indígena. Vê-se que o banho com água de *tohé*, a aspiração do vapor e a aplicação de tintura de urucu no alto da cabeça constituem um protocolo de cura baseado na crença de que os elementos naturais, plantas e substâncias como o fumo possuem agência espiritual e capacidade de restaurar a integridade do corpo e da alma. O gesto de “esfregar a tintura até que ficasse vermelho” (Vargas Llosa, 1988, p. 52), medicinal e simbólico, é uma forma de reequilibrar o campo energético. O experiente machiguenga cumpre uma função análoga à do pajé: ele conhece a linguagem das plantas, manipula seus saberes e age como mediador entre o visível e o invisível, entre a dor do corpo e a desordem espiritual. Assim, o

episódio narrado por Mascarita insere-se na cosmologia indígena em que plantas, espíritos, cores e vapores compõem uma prática de cura.

Vemos que ambos os personagens têm um contato com a terra, com a sua vegetalidade e a sua animalidade, em uma relação sentimental, vivencial e existencial com o espaço, como aponta Borges Filho (2007). É, portanto, uma relação entre o humano e o não-humano, objeto da ecocrítica, campo que, segundo Greg Garrard (2007), investiga as formas pelas quais a literatura expressa as complexas interações entre natureza e cultura. O autor aprofunda essa discussão ao definir o campo como a confluência entre literatura e meio natural.

De acordo com Garrard (2007), a Terra era venerada pelos povos paleolíticos como uma figura de *Magna Mater* ou Grande Mãe, a terra como Mãe nutriz, fonte mantenedora de toda a vida. Com o advento da modernidade e da filosofia natural, concebeu-se outra visão, advinda de uma ideia mecanicista de ser a Terra, um universo redutível a uma montagem de peças, com leis regulares as quais o homem poderia decifrar e dominar. Contudo, nas narrativas de Vargas Llosa e Scliar, vê-se um retorno ao mito Mãe-Terra – *Pacha mama*: fonte de toda a vida, provedora de alimento e de abrigo. Mircea Eliade (2008, p. 210) observa que chegou até a contemporaneidade um vasto conjunto de mitos e rituais vinculados à Terra, às divindades telúricas e à figura da Grande Mãe, de modo a constituir “em certo sentido os próprios fundamentos do cosmos, a Terra é dotada de multivalência religiosa. Ela foi adorada porque ela ‘era’, porque se mostrava e mostrava, porque dava, produzia frutos, recebia”. Nos mitos e ritos, a Terra é valorizada por sua capacidade inesgotável de gerar vida, sendo concebida como Terra-Mãe e matriz universal.

A recuperação desse mito originário, representado pela *Pacha mama*, reaproxima o homem do sentido primeiro de pertencimento à Terra. Conforme lembra Cícero Galeno Lopes (2007, p. 384), “a Terra, a natureza, não é lugar maldito e selvagem onde devem sobreviver os pecadores expulsos do paraíso. Pertencemos a ela, somos parte dela, somos seus filhos, ela representa a fertilidade, porque é o ventre de onde proviemos e onde dormiremos”. É a terra que nutre e que personifica o princípio da vida criada por Habacuc ou a vivência e existência em harmonia com ela e com os filhos da Terra, como fez Mascarita.

Nessa mesma direção, Ailton Krenak (2020) reafirma a necessidade de reconhecer os seres humanos como parte integrante de um grande organismo vivo, a Terra, constituído por matéria orgânica e inorgânica, rompendo com uma concepção moderna que historicamente instituiu a separação entre humanidade e natureza, conforme declara: “eu não percebo que exista algo que não seja natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é

natureza” (Krenak, 2020, p. 83). Krenak propõe não apenas um deslocamento epistemológico, mas um reenraizamento do humano na Terra-mãe, entendido como retorno a uma condição relacional em que o corpo, a memória e o território se entrelaçam.

Nesse sentido, nos romances analisados, a experiência de recomposição do vínculo entre a topopatia, a vegetalidade ou formas vegetais, a animalidade e a humanidade atua na reconfiguração das identidades deslocadas. Ao se reinscreverem nesse espaço, os personagens reencontram, de modo entrelaçado, a humanidade, a animalidade e a vegetalidade que os constituem, em um processo que tensiona as fronteiras entre o humano e o inumano.

Considerações finais

Nas narrativas *O falador* (1988), de Mario Vargas Llosa, e *Cenas da vida minúscula* (1991), de Moacyr Scliar, o espaço não se mostra apenas como paisagem ou cenário, mas como ambiente que repele e acolhe os personagens. A floresta, território onde confluem o humano e o não-humano, instaura-se como solo acolhedor. Ali, Mascarita e Habacuc representam a experiência do homem relacionando-se de maneira profunda com a natureza, criam laços com o solo amazônico, morno e fértil, são envolvidos pela vegetalidade e pela animalidade tropical. A Amazônia, nesse sentido, é um espaço que colige culturas e múltiplos sujeitos em sua diversidade.

Na confluência entre topofobia e topofilia, o exílio converte-se em pertença, e o afastamento da origem se transforma em reencontro com o essencial. Em última instância, o que se delineia nessas obras é a compreensão de que habitar é também ser habitado: o espaço não é mero contorno, mas dimensão viva que penetra o sujeito e o constitui. A morada que habita em Mascarita e em Habacuc é também a que deveria habitar em todo ser humano, o impulso de reenraizar-se na terra-mãe, buscando um equilíbrio entre aqueles que a habitam.

Referências

ANIMALIDADE. In: INFOPÉDIA [on-line]: Dicionários Porto Editora, 2025. Disponível em: ANIMALIDADE | Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa. Acesso em: 24 dez. 2025.

BERND, Zilá (Org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

Revista A Palavrada (ISSN 2358-0526), 28, jul-dez, p. 90-109, 2025 - 2ª edição

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. Franca, São Paulo: Ribeirão Gráfica e editora, 2007.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Tradução: Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Editora Contexto, 2016.

CARVALHO, Marina Helena Meira. Três papagaios e o Brasil na Segunda Guerra Mundial: disputas representacionais e o cotidiano da guerra. *Revista Maracanã*, Rio de Janeiro, n. 30, p. 175-202, maio/ago. 2022. Disponível em: <file:///C:/Users/angem/Downloads/Dialnet-TresPapagaiosEOBrasilNaSegundaGuerraMundial-8632509.pdf>. Acesso em: 24 dez. 2025.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: *Pedagogia dos monstros – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. (Org.). COHEN, Jeffrey Jerome. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 25-60.

CONDE-SILVA, Alessandra F. Iconografia do judeu na Amazônia. In: *Ecos Sefarditas Judeus na Amazônia*. (Org.). Alessandra Conde e Silvia Benchimol. Rio de Janeiro: Talu Cultural, 2020.

ECO, Humberto. *História da feiura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 266-269.

COUTINHO, Eduardo. *Literatura comparada na América latina: ensaios*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

ELIADE, Mircea. *Tratado de histórias das religiões*. Tradução de Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 193-212.

GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 25. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LESTEL, Dominique. A animalidade, o humano e as ‘comunidades híbridas’. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p. 23-54.

LOPES, Cícero Galeano. Mãe Terra. In: BERND, Zilá (Org.). *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial/Editora da Universidade, 2007. p. 383-387.

PLIGIA, Ricardo. *Tres propuestas para el nuevo milênio (y cinco dificultades)*. Beunos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

PIZARRO, Ana. *O voo do tukui*. Tradução: Julia Borges da Silva e André Magnelli. São Paulo: Biblioteca Básica Latino-americana, 2022.

RELPH, E. C. As bases fenomenológicas da Geografia. *Geografia*, Rio Claro, v. 4, n. 7, p. 1–25, 1979.

SCLIAR, Moacyr. *Cenas da vida minúscula*. Porto Alegre: L&PM, 1991.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia*: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução: Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1980.

VARGAS LLOSA, Mario. *O falador*. Tradução de Remy Gorga, filho. 3º ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

VEGETALIDADE. In: INFOPÉDIA [on-line]: Dicionários Porto Editora, 2025. Disponível em: [vegetalidade | Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa](#). Acesso em: 24 dez. 2025.

VIERA, Nelson H. Estudos Culturais Judaico-Brasileiros e Latino-Americanos: Uma Abordagem Para Mapear o Híbrido-Diaspórico. In: *A Experiência Cultural Judaica no Brasil: Recepção, Inclusão e Ambivalência*. (Org.). GRIN; VIERA. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004. p. 81-100.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Tradução de Luiz Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Recebido: 12/08/2025

Aprovado: 27/09/2025

Publicado: 27/12/2025