
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A IDENTIDADE NARRATIVA FRAGMENTÁRIA NO BILDUNGSROMAN DE ONDE ELES VÊM, DE JEFERSON TENÓRIO

Edson Ribeiro da Silva¹ (UNIANDRADE)

Recebido em 19 de março de 2025; aprovado em 4 de julho de 2025.

RESUMO: Segmentos da opinião pública têm condenado o identitarismo por este entender o sujeito como fragmentário. A noção de que as identidades são fragmentadas está fundamentada em um longo percurso teórico. Ela tem encontrado em Paul Ricœur uma demonstração que supera as negações da subjetividade, sobretudo através da identidade narrativa. O si-mesmo constitui sua identidade narrando-se a partir de múltiplas intrigas. O *Bildungsroman* sempre foi uma demonstração da identidade narrativa, mas que assumiu deliberadamente essa possibilidade ao se assumir identitário. As novas narrativas de formação mostram como identidades fragmentadas se constituem como discurso. Elas podem, assim, representar grupos reconhecidos pela raça, pelo gênero, pela classe social, entre outros. O *Bildungsroman* assume as formas da narrativa engajada, sobretudo através de modalidades do retorno do autor. Jeferson Tenório exemplifica possibilidades de um *Bildungsroman* ser identitário em *De onde eles vêm*, no qual apresenta o que poderia ser um novo grupo, o de cotistas universitários. Predominam no romance as tendências da educação sentimental e da formação como artista, apontando pequenos aspectos (mesmidades) que tornam ser cotista uma identidade. Um narrador-protagonista engajado fala de si através de aspectos que não são totalizadores, mas que o fragmentam e indicam a mobilidade de suas identidades (ipseidades).

PALAVRAS-CHAVE: identidade narrativa; *Bildungsroman*; Jeferson Tenório; *De onde eles vêm*.

LA IDENTIDAD NARRATIVA FRAGMENTARIA EN EL BILDUNGSROMAN “DE ONDE ELES VÊM”, DE JEFERSON TENÓRIO

RESUMEN: Segmentos de la opinión pública han condenado el identitarismo porque entienden el tema como fragmentario. La noción de cómo se fragmentan las identidades se basa en un largo desarrollo teórico. Ha encontrado en Paul Ricœur una demostración de que supera las negaciones de la subjetividad, especialmente a través de la identidad narrativa. El uno mismo constituye su identidad al narrarse a través de múltiples intrigas. El *Bildungsroman* siempre ha sido una demostración de identidad narrativa, pero deliberadamente asumió esta posibilidad al asumirse como identitario. Las narrativas de nueva formación ejemplifican cómo las identidades fragmentadas se constituyen en discurso. Pueden, por tanto, representar grupos reconocidos por raza, género, clase social, entre otros. El Bil-

¹ edribeiro@uol.com.br - <https://orcid.org/0000-0003-1883-5893>

dungsroman asume las formas de una narrativa comprometida, especialmente a través de modalidades de retorno del autor. Jeferson Tenório ejemplifica las posibilidades de que un Bildungsroman sea identitario en *De onde eles vêm*, en el que presenta lo que podría ser un nuevo grupo, los estudiantes universitarios de cuota. En la novela predominan las tendencias de la educación sentimental y la preparación como artista, señalando pequeños aspectos (identidades) que hacen del ser estudiante de cuota una identidad. Un narrador-protagonista comprometido habla de sí mismo a través de aspectos que no son totalizadores, pero que lo fragmentan e indican la movilidad de sus identidades (ipseidades).

PALABRAS CLAVE: identidad narrativa; Bildungsroman; Jeferson Tenório; *De onde eles vêm*.

THE FRAGMENTARY NARRATIVE IDENTITY IN BILDUNGSROMAN DE ONDE ELES VÊM, BY JEFERSON TENÓRIO

ABSTRACT: Segments of public opinion have condemned identitarianism because it understands the subject as fragmentary. The notion of how identities are fragmented is grounded in a long theoretical tradition. It has been found in Paul Ricœur a demonstration that overcomes the denials of subjectivity, primarily through narrative identity. The self constitutes its identity by narrating itself through multiple intrigues. The Bildungsroman has always been a demonstration of narrative identity, but it deliberately assumed this possibility by assuming itself as identitarian. The new formation narratives exemplify how fragmented identities are constituted as discourse. They can therefore represent groups defined by race, gender, and social class, among others. The Bildungsroman assumes the forms of engaged narrative, primarily through modalities of the author's return. Jeferson Tenório exemplifies the possibilities of a Bildungsroman being identitarian in *De onde eles vêm*, where he presents what could be a new group: the university quota students. The tendencies of sentimental education and preparation as an artist predominate in the novel, pointing out small aspects (samenesses) that make a quota student an identity. An engaged narrator-protagonist speaks about himself through aspects that are not totalizing, but that fragment him and indicate the mobility of his identities (ipseities).

KEYWORDS: narrative identity; Bildungsroman; Jeferson Tenório; *De onde eles vêm*.

O conceito de “identidade” e os consequentes derivados, como “identitário” e “identitarismo”, têm sofrido com abordagens unilaterais. Parece estranho que, em uma sociedade que parecia ter começado a entender que a noção de identidade não se refere, há muito, a algo essencialista e totalizador, comecem a aparecer esforços teóricos por enxergar na natureza multifacetada do sujeito um obstáculo a tentativas de emancipação. A maioria desses esforços quer que o sujeito que se veja a partir de uma identidade não o faça a partir de um modo fragmentário. Tais críticas ainda enxergam a possibilidade de um sujeito cartesiano, unificado, como possibilidade de emancipação.

Constata-se que tais tentativas de trazer de volta um cartesianismo superado são ingênuas. Muitas vezes, armadilhas que ignoram conceitos mais elaborados de identidade. Tanto as tentativas de se tentar reerguer uma visão essencialista quanto as de negação peremptória de estabelecimento de identidade são tratadas como entrave para que manifestações identitárias possam ser levadas a sério.

É nesse contexto que as diversas manifestações identitárias dentro da literatura, sobretudo da narrativa, podem ser problematizadas no sentido da fixação de um

conceito de identidade. O século XX passou por um acirramento da negação da possibilidade da subjetividade, como decorrência daquela feita por Nietzsche, no século XIX, da visão unificadora herdada do cartesianismo. A negação da possibilidade de um sujeito estabelecer-se como tal passa pela psicanálise freudiana e se intensifica com a lacaniana. Entre uma e outra, o elemento determinante é a virada que ocorre, sobretudo a partir de Émile Benveniste, no pensamento acerca da natureza do discurso. A filosofia acerca do ser e, inevitavelmente, do sujeito, sofre as consequências de ter que admitir a possibilidade de um ser reconhecer-se tendo unicamente o discurso para fazê-lo. Martin Heidegger é exemplar daquilo que se costuma definir como virada discursiva. Se em *Ser e tempo*, de 1928, Heidegger já havia adotado uma visão não essencialista do ser, ao adotar a ideia de que este não é um predicado real, mas a posição que o ente assume no tempo, o que inclui a mudança incessante como possibilidade existencial, o filósofo passa a enfrentar os desafios de como esse ser pode reconhecer o que define sua posição no tempo a partir de um discurso que é coletivo, que não oferece possibilidades de autenticidade. Esse desafio vai ser assumido por pensadores do discurso, com ênfase para Michel Foucault, Jacques Derrida e os autores da Análise do Discurso francesa, sobretudo Michel Pêcheux. O decreto da morte do autor, por Roland Barthes, é decorrência da visão de que nenhum discurso pode resultar em autenticidade. O sujeito havia chegado ao ápice da sua humilhação.

Foi na década de 70 que uma reação no sentido de restabelecimento do sujeito começa a ser vislumbrada. É uma reação densa e em várias direções. O próprio Foucault faz de seu *A hermenêutica do sujeito*, de 1982, a conclusão de ideias acerca do cuidado de si e do conhecimento de si, passíveis de manifestação pelo discurso, e que culminaria em *A coragem da verdade*, curso ministrado pouco antes de sua morte, em 1984, em que aparece a ideia de que a escrita de si é capaz de resultar tanto na subjetividade quanto na autoria reais. O esforço de Foucault tem no conceito de “guinada subjetiva”, de Beatriz Sarlo, em *Tempo passado*, de 2005, a resultante da observação de como essas mesmas escritas de si haviam se tornado um fenômeno popular nas décadas finais do século passado. Desde então, a teoria literária e a filosofia sobre literatura debatem a condição epistemológica dessa guinada subjetiva, que acarretou o que vem sendo chamado de “retorno do autor” em abordagens como a de Schøllhammer (2009: 176), que dá especial atenção à autoficção. É preciso ainda chamar a atenção para o que Philippe Lejeune (2012) chama de “antificação”, que em sua abordagem é a proliferação de diários íntimos no mercado editorial francês; Manuel Alberca (2014) usa o mesmo termo para se referir ao sucesso de autobiografias no mercado editorial espanhol. Antificação, em ambos, é a narrativa de si em que um sujeito fala de fatos determinantes para a constituição de sua identidade.

A contribuição mais eficiente para a constituição de um conceito de identidade, que serve de superação tanto da exaltação cartesiana do sujeito quanto de sua negação ao longo do século XX, é aquela elaborada por Paul Ricœur. Embora definida em *Tempo e narrativa*, em 1983, a noção de “identidade narrativa” é devidamente fixada em *O si-mesmo como um outro*, em 1990. A possibilidade de um ser, como eu, formar uma identidade ocorre através da narrativa, ou seja, é através do discurso. Ricœur

é lúcido ao entender que o discurso é coletivo, mas ao mesmo tempo, ao dizer que não existe outra possibilidade; o ser é a resultante das narrativas que faz de si, ou seja, de si-mesmo, como um outro, alguém que se observasse de fora, em terceira pessoa. Quando fala de narrativa Ricoeur enfatiza que esta segue um fio condutor, ou seja, uma intriga. A narrativa que o sujeito faz de si não abarca a totalidade do eu, mas apenas aqueles aspectos escolhidos para compor essa intriga. A busca por uma unidade de caráter é a mesma que se observa na narrativa literária. Nenhuma personagem pode ser representada na sua totalidade como sujeito. Isso ocorre tanto na narrativa literária quanto na identidade narrativa: o sujeito é observado a partir de uma faceta, de um fragmento do que poderia ser uma totalidade. O problema é que, não sendo narrada, essa totalidade é apenas uma ilusão. O si-mesmo pode construir mais de uma intriga a partir da qual se narra. Esses fragmentos do si-mesmo são narrativas que mostram que não é possível chegar a uma totalidade, a uma narrativa que contenha todas as intrigas diversas. A identidade narrativa evidencia a instabilidade no autorreconhecimento, seja em um mesmo lapso de tempo ou em momentos diferentes:

Em primeiro lugar, a identidade narrativa não é uma identidade estável e sem falhas; assim como é possível compor várias intrigas acerca dos mesmos incidentes (os quais, com isso, já não merecem ser chamados de os mesmos acontecimentos), assim também sempre é possível tramar sobre sua própria vida intrigas diferentes, ou até mesmo opostas. (Ricoeur 1997: 428)

A possibilidade de um mesmo acontecimento poder ser narrado como parte de diversas intrigas evidencia a naturalidade com que as identidades pessoais e de grupos são fragmentadas. Afinal, quando se fala na narrativa como condição para a produção de identidade, a ideia também abrange a coletividade: “A noção de identidade narrativa mostra ainda a sua fecundidade no fato de que ela se aplica tanto à comunidade quanto ao indivíduo” (Ricoeur 1997: 425). Essa passagem do plano individual para o coletivo exige que se retome a conhecida dialética a partir da qual Ricoeur estabelece a constituição da identidade: existe a identidade-*idem*, ou mesmidade, que corresponde aos aspectos estáveis ou duradouros pelos quais o sujeito pode reconhecer-se em momentos diferentes do tempo; a identidade-*ipse*, ou ipseidade, é a possibilidade de alteração de elementos constitutivos do sujeito. A dialética entre mesmidade e ipseidade possibilita a mudança, a posição do ser em dado lapso de tempo, em que se pode reconhecê-lo e ainda perceber a diferença. “A natureza verdadeira da identidade narrativa só se revela, na minha opinião, na dialética da ipseidade e da mesmidade. Nesse sentido, esta última representa a maior contribuição da teoria narrativa à constituição do si” (Ricoeur 1991: 168).

Nesse ponto da exposição, Ricoeur retoma o conhecido conceito de caráter conforme utilizado pelas teorias da narrativa. O filósofo chega a aproximar a dialética da identidade narrativa daquela percebida no romance-de-formação, o *Bildungsroman*. A formação do caráter do herói faz com que nesse subgênero, conforme Bakhtin, de um modo exclusivo, o herói deixe de ser uma grandeza constante:

A imensa maioria dos romances (e de todas as modalidades românicas) conhece apenas a imagem da personagem pronta. (...) Na maioria das modalidades do gênero romântico, o enredo, a composição e toda a estrutura interior da personagem postulam essa imutabilidade, essa firmeza da imagem da personagem, o aspecto estático da sua unidade. A personagem é uma grandeza constante na fórmula do romance; todas as demais grandezas – o ambiente espacial, a posição social, a fortuna, em suma, todos os elementos da vida e do destino da personagem – podem ser grandezas variáveis. (Bakhtin 2003: 218-219)

O Bildungsroman estende o conceito clássico de personagem à formação do caráter como tema central da intriga. O caráter deixa de ser grandeza estável (identidade do personagem-sujeito consigo mesmo) para mostrar exatamente a sua formação ao longo de uma temporalidade, que Bakhtin elogia como sendo a primeira tentativa, pelo romance, de enraizamento no tempo-histórico. O conceito de caráter como conjunto de elementos que personalizam um agente parece simples em Bakhtin, como também o era em teóricos anteriores, como Morgenstern, Dilthey e Lukács. Há, em todos eles, pouca atenção para a ipseidade como causalidade da mudança; tais teóricos estão mais preocupados com o fato de o caráter parecer pronto e definitivo no momento da narração. A recorrência do fracasso do herói leva alguns teóricos a verem o subgênero como exemplar do pessimismo burguês:

Ora, aqui cada uma dessas relações está desde o início interrompida. Isso porque a elevação da interioridade a um mundo totalmente independente não é um mero fato psicológico, mas um juízo de valor decisivo sobre a realidade: essa auto-suficiência da subjetividade é o seu mais desesperado gesto de defesa, a renúncia de toda a luta por sua realização no mundo exterior – uma luta encarada já *a priori* como inútil e somente como humilhação. (Lukács 2000: 119)

A ideia de aburguesamento do herói, como fracasso de um ideário de juventude, que é marcado pelo otimismo e pela recusa em ser como os de gerações anteriores, torna-se elemento canônico do Bildungsroman. Essa condição encontra uma mudança de paradigma no romance-de-formação que transcende a noção de burguesia para assumir aspectos identitários mais fragmentados, como os de raça, gênero e classe social vítima de exclusão. Esses fragmentos tornam-se cada vez mais destacáveis dentro de um conjunto social mais amplo. Assim, a possibilidade de um romance-de-formação feminista ou não-binário transpõe a localização da classe burguesa, como era recorrente no cânone. O mesmo pode ser dito de um romance-de-formação negro, em que a exclusão dos quadros sociais da burguesia indica que há outros motivos para uma ipseidade formadora.

Teóricos do Bildungsroman, como Sarah Graham (2019), já haviam apontado que o subgênero foi ganhando modos próprios de apontar uma faceta da formação, con-

forme o país em que se desenvolvia. Assim, o *Bildungsroman* francês especializou-se em falar da educação sentimental, do aprendizado das relações amorosas; o inglês preocupou-se com as relações de trabalho; o alemão, com a aquisição da cultura erudita; o russo, com os conflitos de ordem religiosa. O *Bildungsroman* modernista tem como tema primordial a formação do herói como artista, sua assunção de uma estética pessoal. No século XX, os romances-de-formação feminista, decolonial e de gênero e raça teriam se tornado um novo subgênero, pois neles é recorrente que a narrativa evite o fracasso e, ao contrário, mostre que o reconhecimento de uma identidade pessoal ou coletiva pode levar ao êxito, à realização do herói. Em vez de se adequar ao sistema, ele se assume como discordante (Hoagland 2019: 217).

O *Bildungsroman* é uma das modalidades mais adotadas pela narrativa identitária. Também por aquela narrativa de teor memorialístico, que se configura como autoficção, como testemunho, ou, sobretudo, a mescla de ambas como testemunho auto-ficcional. São fenômenos do retorno do autor. Afinal, falar de si como representante de uma coletividade, evidenciando, inclusive através de textos assertivos incluídos na narrativa, aquilo que atesta o trauma vivenciado, é atitude recorrente, que se configura de modos que buscam a inovação. O feminismo das narrativas autoficcionais de Annie Ernaux é exemplo significativo. As memórias da infância na favela, narradas nos contos e novelas de Conceição Evaristo, são outros.

Dentro desse fenômeno de narrativas identitárias, surgiu em 2024 o novo romance de Jeferson Tenório, *De onde eles vêm*, que foi apresentado em diversas mídias como o primeiro romance que tem como temática a inclusão no ensino superior através das cotas raciais. Tenório propôs tratar de um segmento, de um grupo, através de um notório romance-de-formação. Trata-se outra vez de fazer da voz de um narrador-protagonista algo que pudesse ser visto como exemplar desse novo grupo social, os cotistas universitários.

Tenório tem contra seu romance uma dúvida que já aparecia em Paul Ricœur:

Entendo aqui por caráter o conjunto de marcas distintivas que permitem reidentificar um indivíduo humano como o mesmo. Pelos traços descritivos que iremos arrolar, ele acumula a identidade numérica e qualitativa, a continuidade ininterrupta e a permanência no tempo. É por esse meio que ele designa de modo emblemático a mesmidade da pessoa. (1997: 143-144)

Percebe-se que Ricœur enfatiza a identidade-*idem*, ou mesmidade, como aquilo que torna possível, na unidade da narrativa, tornar reconhecível o herói como sujeito. A permanência no tempo parece aporética para quem define a identidade como dialética entre mesmidade e ipseidade. Seria a narrativa identitária incapaz de registrar os momentos de transformação? Essas marcas distintivas da mesmidade correspondem, de fato, ao que o público espera de um romance que se propõe a tratar daquilo que particulariza um grupo? E isso leva ao problema de saber se existe uma identidade aplicável como narrativa ao cotista universitário, na qual o caráter individual pudesse servir também como índice de um grupo. O romance *De onde eles vêm* torna

essa tentativa, tão propalada por resenhistas, em um problema: a impossibilidade de se tratar da mesmidade de um grupo do qual ainda não existem narrativas, quando contraposta à de um sujeito que não se assume como paradigma do grupo que o romance representa.

Novamente, Ricœur aponta o problema com o qual *De onde eles vêm* acaba por se defrontar:

Secundariamente, deixa-se ligar à noção de disposição o conjunto de identificações adquiridas pelas quais o outro entra na composição do mesmo. Para uma grande parte, com efeito, a identidade de uma pessoa, de uma comunidade, é feita dessas identificações-com valores, normas, ideias, modelos, heróis, nos quais a pessoa, a comunidade se reconhecem. O reconhecer-se no contribui para o reconhecer-se com... (Ricœur 1997: 147; grifos do original)

Essas identificações adquiridas, fora a raça, aparecem de modo acidental no romance de Tenório. O texto não chega a se preocupar com uma mesmidade que pudesse tornar cada cotista identificável. No começo, a narrativa da infância nos introduz em um texto de formação, demonstrando filiação ao cânone, ao mesmo tempo em que parece sugerir mais uma causa generalizável, a pobreza, para que o futuro estudante precisasse recorrer às cotas raciais:

Eu tinha dez anos quando deixei meus cavalos caírem no chão. Foi no tempo em que fomos morar no Morro da Cruz, em Porto Alegre. Minha mãe trabalhava numa empresa de transporte público como funcionária de serviços gerais. Alugamos uma casa pequena, nos fundos de um terreno. Na casa da frente, moravam os donos: a dona Josefa e o seu Adauto. Eram pessoas simpáticas e amáveis. Percebia-se que eram velhos apenas pelo rosto, porque eram ágeis e tinham humor juvenil. Minha mãe fazia uma jornada de oito horas. Por isso, estava sempre muito cansada. Eu estudava pela manhã, e à tarde costumava desenhar. (Tenório 2024: 11)

A identificação de uma classe social e de uma raça, a condição de filho sem pai, tudo forma um conjunto de mesmidades que, grosso modo, podem ser estendidas, em parte, a outros cotistas. O romance salta da infância para a idade adulta sem explicar o que houve com a mãe. O protagonista herda uma avó idosa e doente de quem precisa cuidar, enquanto mora com uma tia também ocupada com o trabalho. Então, ele pode novamente abrir a descrição do que poderia ser uma mesmidade coletiva:

Entrei pelo sistema de cotas raciais na universidade aos vinte e quatro anos, e tudo que posso dizer é que quase fui vencido pela burocracia. Quase me deixei vencer pelos papéis e protocolos e todas as estratégias que àquela altura eu pensava terem sido criadas para que eu desistisse. No dia em que fui fazer a matrícula, tive de ir a pé de casa até o campus, porque estava desempregado e não podia pagar passagens de ônibus a toda hora. Eu já era um adulto, prestes a

entrar na faculdade, então passar por baixo da roleta estava fora de cogitação. Era preciso preservar um pouco de dignidade. Ao chegar no local onde eram feitas as matrículas, fui recebido por uma secretária que só sabia repetir todo um jargão burocrático.

(...)

Enquanto isso vai preenchendo esse formulário aqui, ela disse. Eram duas folhas com questões para quem entrava pelo sistema de cotas raciais. Trinta e duas perguntas cujo intuito era comprovar que de fato você é uma pessoa negra. Li uma delas, aleatoriamente: *você já foi impedido de entrar em algum espaço devido à cor da sua pele?* Eu ri. Fui preenchendo, ainda tenso com aquela indefinição. Pouco tempo depois, a secretária retornou. *Hoje é seu dia de sorte, garoto*, disse, *você pode fazer a matrícula. Mas precisa trazer o documento atualizado na semana que vem. Agora, você passa naquela salinha ali e entrega o formulário.* Na sala em questão ficava a comissão que analisava os candidatos cotistas. Eram três professores brancos. Entreguei o formulário, não me fizeram nenhuma pergunta. Minha cor retinta não deixava dúvidas de que eu era um inquestionável e exemplar espécime de rapaz negro. Todos foram gentis comigo, me deram orientações sobre como escolher as disciplinas. Depois sorriram e me desejaram um bom semestre. (Tenório 2024: 15; grifos do original)

A comprovação da ascendência negra é aspecto sabidamente controverso, que exige rituais burocráticos. A falta de dinheiro parece indicar uma mesmidade coletiva provável. A sensação de que se é vítima de desconfiança também. A burocacia pode desumanizar.

No entanto, Joaquim, o narrador-protagonista, não insiste em falar de sua rotina como cotista como se representasse um conjunto de mesmidades que fizesse dele uma amostra de membros desse grupo. Sua aposta numa identidade recente, sem os constantes estereótipos e elementos recorrentes atrelados aos grupos que reivindicam uma identidade, parece encolher decisivamente após a sua apresentação como pobre, negro e cotista. Ele fala da dificuldade em obter o mesmo desempenho de quem estudou em bons colégios.

Ao longo da narrativa, feita em primeira pessoa, Joaquim é um personagem que desperta antipatia no leitor, pois suas atitudes são de alguém pouco dedicado aos estudos, ao desejo de ser escritor, aos relacionamentos amorosos que mantêm, de modo inconstante, ao cuidado com a avó idosa. O modo displicente com que vive faz com que seja mau aluno, artista medíocre, amante infiel, neto relapso.

Trata-se de uma narrativa em primeira pessoa, mas que exibe um nível problemático de engajamento. Theodor Adorno foi preciso ao mostrar o quanto a narrativa em primeira pessoa tinha a ganhar em relação a estéticas realistas que fingiam narrar-se sozinhas:

Quando em Proust o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece, o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética. No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas. (Adorno 2003: 61)

Adorno é enfático ao mostrar que o romance modernista em primeira pessoa exigia engajamento, despertava tensão no leitor, algo de que a objetividade realista fugia. Proust é só um ponto de partida para Adorno focalizar outros exemplares de artistas nos quais o uso da primeira pessoa exige a aderência do leitor. Esse engajamento torna-se um desafio estético em *De onde eles vêm*. O narrador-protagonista não demonstra muita capacidade de empatia diante dos problemas, inclusive identitários, vividos por outros personagens. Os personagens expõem seus dilemas, como o amigo Lauro, que assume a homossexualidade, ou a amiga Saharienne, que está na iminência de viver uma relação amorosa com uma professora, líder feminista. O autor opta por uma primeira pessoa que chega à beira da onisciência: conhece processos internos, como pensamentos e sensações, narra fatos que não presenciou, inclusive anteriores a seu nascimento, descrevendo minúcias. A falta de credibilidade desse narrador funciona como um antídoto para seu distanciamento: ele sabe tudo de todos sobre que narra, e é o conjunto de narrativas minuciosas sobre os outros que desperta uma postura de engajamento. As reproduções de discursos patéticos de outros, em meio a narrativas detalhadas usando de terceira pessoa, possibilitam o efeito de proximidade:

Tomaram outra cerveja, que Lauro também pagou. Eu ainda não disse pra minha família que sou gay. Matheus não ficou surpreso com a declaração de Lauro e acrescentou que família às vezes é um saco: o meu pai, por exemplo, não fala mais comigo. A minha mãe aceita, mas não gosta de saber por onde eu ando, ele disse. Com um movimento da cabeça, Lauro mostrou entender aquela situação, e achou que deveria dizer que nunca tinha transado com um homem. Matheus sorriu e disse que esse dia logo ia chegar. (Tenório 2024: 58; grifos do original)

Os empreendimentos para manter, em meio à narrativa, a temática da rotina de cotista ocorrem de modo esporádico. A reprodução de discursos contrários a políticas de inclusão retoma o engajamento:

Moacir teria olhado para o colega e dito: não, ele é diferente. Por que é diferente?, Fernando teria perguntado. Moacir então teria se aproximado mais de Fernando para que os alunos não o escutassem. Porque ele é cotista. Às vezes, são esforçados. Mas não têm base. Me sinto impotente diante da crueldade desse nosso sistema de ensino. Querem tapar o abismo com um remendo. A história já condenou dolorosamente essas tentativas. Tínhamos que estar preocupados com a educação básica, e não em colocar gente despreparada aqui dentro. (Tenório 2024: 42-43; grifos do original)

Como romance-de-formação, a opção do autor foi pela prevalência de duas tendências apontadas pela teoria: trata-se de um romance de educação sentimental, ao modo francês, e de aprendizado de uma arte, como é o *Bildungsroman* modernista, conforme Castle (2019: 143-173.), em *A history of the Bildungsroman*. O aprendizado do amor ocupa a maior extensão do romance. Dividido entre uma garota que lhe dá segurança, uma amiga que ajuda a cuidar de sua mãe, ajuizada e submissa, Jéssica, e uma que lhe proporciona prazeres como noitadas regadas a álcool e drogas, viagens a praias, e uma vida sexual imprevisível na qual não existe confiança, Elisa, Joaquim prefere ser submisso à que lhe oferece prazer, sendo abusivo com a outra. Ele submete muitos que o estimam a seus caprichos:

Pensei em ligar para o Lauro e pedir que ele ficasse um pouco com minha avó, mas depois lembrei que ele estava na faculdade. Pensei mais um pouco e achei que tia Julieta iria chegar logo, e não seria tão ruim assim deixar minha avó sozinha por duas ou três horas. Aceitei o convite, mas estava confuso porque eu ainda amava Jéssica, amava nosso jeito de estar juntos. No entanto, não podia negar que algo em nós havia mudado. (Tenório 2024: 68)

Esse modo hedonista de fazer escolhas leva Joaquim a não cumprir suas obrigações escolares, a não se dedicar devidamente à elaboração de um conto para um concurso literário, a jamais procurar emprego. É preciso que o aprendizado da vida amorosa tenha uma mentora, função exercida pela experiente Elisa:

Ao chegar na parada, Elisa falou que estava se sentindo melhor, e foi então que ela perguntou por Jéssica. Eu disse que ela estava bem, mas que eu achava que nossa relação andava esquisita. Elisa disse que os namoros são assim mesmo, vão passando por fases. Tive a impressão de que Elisa ficou triste ao dizer isso. Pensei em falar alguma coisa, mas meu ônibus vinha chegando. (Tenório 2024: 71)

O narrador-protagonista marca seu processo de aprendizagem, contrapondo a inexperiência a um saber já adquirido, mesmo o texto insistindo em aproximar os tempos da narração e da narrativa. Esses saberes funcionam como possibilidade de a narrativa chegar a um termo:

A união de pessoas muito diferentes não dura, elas podem até viver uma paixão intensa e avassaladora, mas sua união não dura. O casamento é um contrato de cumplicidade. Você aceita entregar quase toda a sua intimidade para o outro. O que é uma merda porque, se o jogo vira e vocês decidem se separar, o outro saberá como te machucar. Na época eu não sabia nada disso, mas desconfiava que aqueles dois eram muito parecidos. (Tenório 2024: 108.)

O romance *De onde eles vêm* também é sobre a formação de um artista. Nisto, ele assume uma característica do *Bildungsroman* modernista, em que tratar da formação

de uma estética autoral significa tanto a possibilidade de o discurso literário configurar uma identidade como uma das formas de o sujeito reconhecer-se e se fazer reconhecido, quanto a elaboração de obras metafíctionais ou memorialísticas. Os paradigmas, evidentemente, são *Retrato do artista quando jovem*, de James Joyce, e *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. O narrador-protagonista sinaliza a seu leitor que está empreendendo uma obra sobre formação estética ao mencionar de modo reiterativo suas leituras de Joyce. Em princípio, Joaquim não vê qualidades na poesia de *Música de câmara*. Seus comentários sobre o texto joyceano desagradam ao seu professor de literatura. Joaquim integra um grupo de leitura na universidade, mas é só ao final da narrativa que ele relata que estava começando a chamar a atenção pela qualidade dos comentários. Ao longo do texto, também relata não conseguir concluir *Ulisses*, e suas justificativas não passam de clichês sobre o livro. Os investimentos em leitura parecem não resultar em incremento do talento como escritor:

Passei a frequentar aulas sobre conto contemporâneo. Precisávamos ler histórias do Borges, Cortázar e Rubem Fonseca. Eu gostava dessas aulas porque a professora dizia coisas importantes sobre como se escreve um conto, dava exemplos, o que para mim era muito útil. Nesses momentos eu pensava na história que tinha escrito. Pensava no meu conto. Eu já o havia inscrito no prêmio da universidade. Era um prêmio em dinheiro, mil reais para o primeiro lugar, além da publicação numa antologia com os vencedores. Tinha esperanças de que poderia vencer. (Tenório 2024: 108)

Joaquim também protela a inscrição do conto no concurso. Quase perde o prazo. Sua dedicação a um projeto estético é insuficiente para que desenvolva uma identidade na forma de estilo. Sua formação como artista parece fadada ao fracasso. Reconhecer que se fracassou é canônico do romance de formação burguês. Aqui, por se tratar de um herói que foge do padrão de protagonista do *Bildungsroman* até este se assumir identitário e passar a representar personagens alijados, a atitude do narrador-protagonista parece uma ironia de teor metaficcional:

Pensei que eu havia sido arrogante ao acreditar que escrevia bem a ponto de poder ganhar aquele concurso. Depois de mais uma aula na universidade, depois de termos lido os últimos capítulos da *Odisseia* e de nada daquilo parecer útil para minha escrita, pensei sinceramente que a literatura não era para mim. O semestre estava acabando, eu precisava entregar os trabalhos finais. E eram muitos. (Tenório 2024: 132)

A literatura não ser para um jovem negro e pobre reforça, na forma de ironia, o discurso de quem se posiciona contra a literatura identitária. Quem se posiciona acerca disso é a estudante Mayara, que replica elementos do discurso que considera a literatura identitária mais apelativa que relevante como arte:

Voltei a conversar com a Mayara. Perguntei o que tinha achado dos textos apresentados. Alguns poemas me incomodam, ela disse após um gole de cerveja. Acho importante o que a Luana e o Akin fazem, mas pra mim não serve. Pedi que ela me explicasse melhor. Eu acho que a poesia pode ser mais complexa que isso. Você não gostou do poema da Victoria Santa Cruz? Não acha que é um bom poema?, perguntei. Bem, nesse caso, o problema não é o texto, mas a performance da Luana. Tenho medo de que nos reduzam a um jeito de expressão poética somente pelo grito, pela manifestação, pela reivindicação, pelo protesto, como se não pudéssemos fazer literatura de outro jeito, ela disse. Pensei um pouco antes de responder: talvez a gente ainda tenha que continuar gritando pra sermos ouvidos. Mayara sorriu e falou que já tinha lido essa frase em algum lugar. (Tenório 2024: 90-91; grifos do original)

Talvez Mayara tenha se lembrado do direito ao grito, que Clarice Lispector dizia que Macabea possuía, em *A hora da estrela*. Novamente, os marginalizados precisam gritar, é o que Joaquim percebe. Agora, não mais como personagens que testemunham traumas coletivos, mas como autores. O fato de uma literatura negra ainda precisar gritar é modo metonímico de Tenório remeter a perseguições que seu romance *O avesso da pele* vem sofrendo por instituições governamentais, que alegam exatamente a presença de um discurso do negro de periferia como pretexto para retirar o romance das escolas e bibliotecas. O romance sofreu proibições nos estados de Goiás, Paraná e Rio Grande do Sul, por órgãos governamentais, como secretarias municipais de educação, e por escolas públicas e particulares, sob a alegação de conter linguagem imprópria para adolescentes e passagens de conteúdo sexualizado.

Nesse sentido, *De onde eles vêm* reafirma as escolhas de Tenório, apesar de quem alegue que literaturas identitárias recaiam em estéticas vistas como redutoras. O livro passa a ser metafísica sobre a possibilidade de gritar e, ironicamente, ser um texto complexo.

É uma possibilidade para um *Bildungsroman* identitário poder superar o fracasso. Se Joaquim se vê como pouco apto a escrever um conto expressivo, a narrativa de Tenório desmistifica a ideia de que isso ocorra pela opção pelo engajamento. Aqui, o autor supera seu protagonista. Mas sugerindo que este pode continuar sua formação, que existe uma dialética em que a ipseidade pode trazer mudanças no caráter. Joaquim termina a narrativa evidenciando que está se dedicando com mais afinco aos estudos e que vem sendo elogiado por seu desempenho, inclusive no grupo de estudos sobre literatura. A ipseidade pode levá-lo a tornar-se mais talentoso e ter uma compreensão mais profunda do que lê. Por ser um sujeito fragmentado, que pode narrar identidades diversas sobre si-mesmo, é possível que o amadurecimento quanto à compreensão dos sentimentos também ocorra quanto à da literatura.

OBRAS CITADAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. 55-63.

ALBERCA, Manuel. De la autoficción a la antificción. Por la autobiografía. *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n. 766, p. 107-121, 2014. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/351336493/Alberca-M-De-la-autoficcion-a-la-antificacion-pdf>.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CASTLE, Gregory. The modernist Bildungsroman. Sarah Grahan, org. *A history of the Bildungsroman*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. 143-173.

GRAHAN, Sarah. Introdução. Sarah Grahan, org. *A history of the Bildungsroman*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2019. 1-9.

HOAGLAND, Ericka K. The postcolonial Bildungsroman. Sarah Grahan, org. *A history of the Bildungsroman*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2019. 217-238.

LEJEUNE, Philippe. Le journal comme “antifiction”. *Poétique*, Paris, n. 149, p. 3-14, 2007. Disponível em: <https://shs.cairn.info/revue-poetique-2007-1-page-3?lang=fr>.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

RICŒUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Trad. Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

RICŒUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Volumes III. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.

SCHØLLHAMMER, Karl E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

TENÓRIO, Jeferson. *De onde eles vêm*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.