

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CURSO DE LETRAS/LITERATURA LICENCIATURA

PEDRO HENRIQUE ALMEIDA ALEIXO JESUS

O INSÓLITO NA PERSPECTIVA DOS ESTUDOS CULTURAIS:
CRÍTICA À COLONIALIDADE DO IMAGINÁRIO NA TEORIA LITERÁRIA

RIO DE JANEIRO

2025

PEDRO HENRIQUE ALMEIDA ALEIXO JESUS

**O INSÓLITO NA PERSPECTIVA DOS ESTUDOS CULTURAIS:
CRÍTICA À COLONIALIDADE DO IMAGINÁRIO NA TEORIA LITERÁRIA**

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura em Letras na habilitação Português – Literaturas.

Orientador: Professor Doutor Renan Ji

Rio de Janeiro

2025

"La irrealidad de lo mirado da realidad a la mirada."

Octavio Paz

“É difícil separar a ficção da invenção, a fantasia da memória. Não há uma linha separando o que você viu do que você sonhou. A imaginação ocupa o espaço da memória.”

Lygia Fagundes Telles

“Coração americano
Acordei de um sonho estranho
Um gosto, vidro e corte
Um sabor de chocolate
No corpo e na cidade
Um sabor de vida e morte”

Milton Nascimento

“Acho que vocês deveriam sonhar a terra, pois ela tem coração e respira”

Davi Kopenawa

“Lo que puede el sentimiento
No lo ha podido el saber
Ni el más claro proceder
Ni el más ancho pensamiento
Todo lo cambia al momento
Cual mago condescendiente
Nos aleja dulcemente
De rencores y violencias
Solo el amor con su ciencia
Nos vuelve tan inocentes”

Violeta Parra

RESUMO

Este trabalho investiga o conceito de *insólito* na teoria literária brasileira contemporânea como contraproposta crítica às conceituações europeias sobre as literaturas de fantasia, evidenciando como essas últimas universalizam padrões estruturais e metafísicos pela ótica da cultura ocidental, desconsiderando as diferenças de cosmovisão entre culturas distintas. A pesquisa mapeia os desdobramentos históricos dos conceitos de *fantástico*, *mágico* e *maravilhoso*, analisando criticamente suas limitações quando aplicados às literaturas do “sul global” e o caráter dialógico dos estudos insólitos para com as correntes já consolidadas. Empreende-se então, uma crítica específica às generalizações ontológicas sobre a natureza do *real/ficcional* que deslegitimam cosmovisões através de lógicas epistêmicas centro-periferia comuns a várias teorias europeias. Então, numa descentralização teórica, fundamenta-se o insólito como uma ferramenta analítica que investiga a dinâmica relacional entre imaginários autorais, crítica literária, estruturas textuais e recepções culturais diversas. Evidenciando assim, que o insólito lido na perspectiva dos estudos culturais, constitui importante instrumento de crítica à colonialidade do imaginário. O que é real/fantasia para cada cultura?

Palavras-chave: insólito; fantástico; mágico; maravilhoso; colonialidade; imaginário cultural.

ABSTRACT

This work investigates the concept of the *insólito* in contemporary Brazilian literary theory as a critical counterproposal to European conceptualizations of fantasy literature, demonstrating how the latter universalize structural and metaphysical patterns through the lens of Western culture, disregarding differences in worldviews among distinct cultures. The research maps the historical developments of the concepts of the fantastic, the magical, and the marvelous, critically analyzing their limitations when applied to "Global South" literatures and the dialogical character of *insólito* studies with already established currents. A specific critique is then undertaken of the ontological generalizations about the nature of the real/fictional that delegitimize worldviews through center-periphery epistemic logics common to various European theories. Then, through theoretical decentralization, the *insólito* is grounded as an analytical tool that investigates the relational dynamics among authorial imaginaries, literary criticism, textual structures, and diverse cultural receptions. Thus demonstrating that the *insólito*, read from the perspective of cultural studies, constitutes an important instrument for critiquing the colonality of the imaginary. What is real/fantasy for each culture?

Keywords: *insólito*; fantastic; magical; marvelous; colonality; imaginary; culture.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1. DO FANTÁSTICO, MÁGICO E MARAVILHOSO AO INSÓLITO	9
2. TEORIA LITERÁRIA E COLONIALIDADE DO IMAGINÁRIO	18
3. A INSOLITUDE E A TRANSCULTURAÇÃO NARRATIVA.....	32
CONCLUSÃO	38
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	41

INTRODUÇÃO:

À vista da profusão de estudos sobre o insólito na teoria literária brasileira contemporânea, esse trabalho pretende aprofundar as reflexões e problemáticas intrínsecas a elaboração teórica do termo-conceito *insólito*, demonstrando historicamente como esses estudos se desenvolveram como um importante contraponto da crítica brasileira aos conceitos europeus vigentes que teorizam sobre as múltiplas manifestações da fantasia no universo ficcional. Nessa linha, torna-se imprescindível, uma análise crítica das conceituações europeias acerca das obras de fantasia, especialmente, às relativas às literaturas do insólito no sul do mundo, evidenciando como as universalizações conceituais europeias generalizam padrões estruturais diegéticos – da dicotomia natural/sobrenatural –, e também metafísicos – da dicotomia ficção/realidade – pela ótica da cultura ocidental. Pressupondo, assim, a possibilidade de alcance de uma totalidade teórica estrutural da literatura, do fazer fictício e até da conceituação de *real* – aliás, pretensiosamente, sem considerar as múltiplas diferenças de imaginário, cosmovisão e ontologia entre tantas culturas distintas. Em síntese, objetiva-se mapear os desdobramentos e problemáticas contemporâneas acerca do *insólito*, como base para traçar análises críticas desse campo literário em suas intersecções com os estudos sobre a *colonialidade do imaginário*, a fim de compreender a sua imensa relevância política na literatura, justamente no ponto em que confluem a teoria literária e os estudos culturais.

A priori, como provocação inicial, pode-se observar um notório desconforto de artistas latino-americanos para com as rotulações estéticas europeias impostas sobre as suas obras, vide a réplica de Frida Kahlo quando indagada sobre ser surrealista: “Pensaram que eu era surrealista, mas nunca fui. Nunca pintei sonhos, só pintei a minha própria realidade” (Mexican Autobiography, 1953, p. 92)¹, ou vide a resposta de Gabriel García Márquez quando questionado sobre a cena de Remedios, personagem que sobe aos céus em *Cem anos de solidão*: “Não há nos meus romances uma linha que não esteja baseada na realidade [...] O fato real? Uma senhora cuja neta tinha fugido de madrugada e que para esconder essa fuga decidiu fazer correr o boato de que ela tinha ido para o céu” (APULEIO; MÁRQUEZ, 1982). Quando insiste que descreve a pura realidade, Gabo defende modos de produção de sentido específicos nos quais o que europeu percebe e teoriza como surreal, mágico ou inverossímil, é simplesmente o cotidiano concreto dentro de uma perspectiva e cosmovisão de povos latino-americanos, em que a fabulação, o mito e o sonho são pedaços intrínsecos a um

¹ Declaração de Frida Kahlo citada em: MEXICAN AUTOBIOGRAPHY. Time Magazine, 27 abr. 1953, p. 92.

imaginário que molda e transforma a realidade objetivamente, e que não estão separados dela, ou ainda mais, em que as significações e ontologias culturalmente distintas estão desassociadas das estruturas epistêmicas hegemônicas do racionalismo e ultra-cientificismo ocidental. Estruturas essas que estão na base de uma hierarquização literária que privilegia a ficção “realista-naturalista” em detrimento de narrativas que jogam consciente ou inconscientemente com a verossimilhança da realidade textual para com o mundo fora-texto.

Nesse panorama, além dos “reais” concebidos pelos autores específicos que teorizam o campo da fantasia, intentando definir e diferenciar o *real* do *irreal/surreal* diegético, ainda há os “reais” de autores que teorizam o fazer ficcional como um todo, intentando definir e diferenciar o *real* do *ficcional* da própria existência. A crítica aos autores estruturalistas da teoria literária fantástica, como Tzvetan Todorov, é vasta e saturada, contudo, será exposta brevemente no transcorrer do trabalho pelo seu caráter introdutório para os desdobramentos dos diferentes termos sobre a fantasia no universo literário que o insólito dialoga. Além disso, torna-se imprescindível, tendo em vista o escasso arcabouço teórico sobre essa problemática, a elaboração de uma crítica específica e mais profunda sobre os ecos estruturalistas e metafísicos presentes na teoria literária de Wolfgang Iser, que ao propor a definição triádica *real/fictício/imaginário*, acaba por adentrar territórios nebulosos de formulação ontológica que, em um dos subcapítulos de sua obra *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*, servem a um demérito das literaturas de fantasia, e por conseguinte deixa margens abertíssimas para interpretações que podem fundamentar uma colonialidade epistêmica, mesmo não sendo esse o seu intuito teórico original.

Nesse sentido, no que se refere à crítica direcionada à colonialidade do imaginário, é válido ressaltar que a preferência pelo termo *colonialidade* se manifesta na ideia de que, mesmo após o fim do colonialismo no seu sentido territorial e político-administrativo, a cultura hegemônica imposta engendrou e engendra formas de manipulação artísticas, midiáticas, acadêmicas, linguísticas, literárias e epistemológicas sobre o imaginário coletivo dos povos do sul do mundo. A título de exemplo, o trecho do autor peruano Aníbal Quijano, em seu ensaio “Colonialidade do poder e classificação social”:

O Colonialismo refere-se estritamente a uma estrutura de dominação/exploração onde o controle da autoridade política, dos recursos de produção e do trabalho de uma população determinada domina outra de diferente identidade e cujas sedes centrais estão, além disso, localizadas noutra jurisdição territorial [...] Enquanto a colonialidade tem vindo a provar, nos últimos 500 anos, ser mais profunda e duradoura que o

colonialismo. Mas foi, sem dúvida, engendrada dentro daquele e, mais ainda, sem ele não poderia ser imposta na intersubjetividade do mundo tão enraizado e prolongado. (Quijano, 2010, p.73)

Por fim, quando aqui se discute o *imaginário*, o termo está de acordo com o que discorre Edouard Glissant na *Poética da Relação*². Para o autor caribenho, o imaginário é um modo de apreensão do real, isto é, todas as maneiras pelas quais uma cultura se percebe e se projeta, ou como um povo representa e concebe a si mesmo e o mundo. Consequentemente, cada cultura humana terá seu próprio imaginário, e terá sua própria apreensão e tangibilidade do real. À vista disso, efetuadas as críticas às teorias literárias expostas, conclui-se-á as reflexões de como os estudos do insólito – lidos na perspectiva dos estudos culturais – contrapõem-se à essa colonialidade específica. Quais são as suas limitações como quaisquer outros constructos teóricos, quais as problemáticas que a contemporaneidade e a *estética da recepção* trazem para esse campo e, enfim, como essa profusão de estudos sobre o insólito na crítica brasileira surgiu de uma cultura que, muito supostamente, não teve tanta proeminência literária nesse campo quando posta em contraste com as obras e autores da literatura da América Hispânica.

² Edouard Glissant discorre fluidamente sobre o conceito na *Poética da Relação*, mas para uma definição mais específica, aborda-se aqui, o esclarecimento de Walter Mignolo em *Histórias Locais / Projetos Globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*; sobre o *imaginário* de Glissant: “Uso a palavra *imaginário* no sentido de Edouard Glissant. Concordando com o tradutor de *Poétique de la relation* ([1990] 1997) minha interpretação é que, para Glissant, o imaginário não se confunde com ‘o sentido lacaniano amplamente aceito, que opõe o Imaginário ao Simbólico e ao Real’. Para Glissant, o imaginário inclui todas as formas pelas quais uma cultura percebe e concebe o mundo.” (2003, p. 48).

1 - DO FANTÁSTICO, MÁGICO E MARAVILHOSO AO INSÓLITO

Segundo Flavio García, em seu ensaio “Insólito ficcional” (2019), no panorama dos estudos narrativos, o termo *insólito* tem sido empregado de diversas maneiras, ora como adjetivo, ora como substantivo, para se referir à diversidade da literatura de fantasia, identificando aspectos da composição de obras e circunscrevendo um conceito que flutua livremente por múltiplas correntes teóricas: fantástico, mágico, maravilhoso, absurdo, terror, estranho etc. Essa versatilidade terminológica, longe de ser uma fragilidade, revela a amplitude e a complexidade dos fenômenos literários que o conceito busca abarcar. No âmbito da crítica brasileira, é inevitável iniciar por Antonio Candido, que, ao tratar de Murilo Rubião em “A nova narrativa”, capítulo final de *Educação pela noite e outros ensaios*, afirmou que, com o livro de contos *O ex-mágico*, “instaurou-se no Brasil a ficção do insólito absurdo” (CANDIDO, 1979, p. 208). Essa formulação precede muitas das discussões atuais sobre a necessidade de categorias mais flexíveis e adequadas às especificidades da produção literária latino-americana – e da ficção fantástica como um todo –, abrindo caminhos para que futuramente o termo-conceito *insólito* se consolidasse como alternativa às taxonomias estruturalistas mais rígidas, seja como categoria genológica ou modal, seja como um macro ou arquigênero, capaz de reunir os diversos gêneros literários e modos discursivos nos quais a fantasia se manifesta.

À vista disso, a princípio, faz-se necessário mapear os desdobramentos dos conceitos europeus, refletindo criticamente sobre as suas problemáticas na perspectiva dos estudos culturais, para então, regressar ao *insólito* como uma contraproposta mediadora entre as divergências teóricas. Nessa linha, embora tenha emergido provavelmente entre os séculos XVIII e XIX, foi apenas no século XX que a literatura fantástica conquistou um interesse maior da crítica literária. A obra *Introdução à literatura fantástica*, de Todorov, já tem sido deveras contestada por inúmeros autores contemporâneos, mas é sempre usada como ponto de partida para as novas reflexões, tanto pelo prestígio do autor, quanto pela natureza didática de sua tríade conceitual: estranho, fantástico e maravilhoso. O autor utiliza *A metamorfose* de Franz Kafka como exemplo para elucidar porque várias narrativas contemporâneas não seguem a linha fantástica tradicional, afirmando que quando o personagem Gregor Samsa acorda metamorfoseado num inseto, após as agitações iniciais, a situação absurda é totalmente naturalizada no decorrer da trama entre todos os personagens. Logo, na dimensão fictícia, quando os personagens não duvidam mais quanto à veracidade dos acontecimentos, isto é, quando não há mais hesitação, não há uma atmosfera fantástica, mas sim, maravilhosa.

Para Todorov, o fantástico se encontra na hesitação total do leitor – em convergência com os personagens – quanto à explicação dos acontecimentos insólitos, de modo que, se o leitor interpreta por leis naturais, a narrativa está no território do estranho, se o interpreta por meios sobrenaturais, a narrativa está no território do maravilhoso, e apenas quando a hesitação entre as explicações se sustenta até o final, a narrativa é considerada fantástica:

Produce-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. [...] O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1975, p. 30 e 31)

Na perspectiva todoroviana, a hesitação tem um caráter mais forte do que a simples tensão inexplicada de um acontecimento insólito, isto é, para ele, a sequência de todos os acontecimentos da trama também tem de ser questionada, e essa oposição entre o real e o sobrenatural mantida: “O conceito de fantástico se define pois com relação aos de real e de imaginário.” (TODOROV, 1975, p. 31). Contudo, a segregação simbólica velada que as ideias por trás dos conceitos carregam, se encontra no fato de que, além de o autor abstrair um suposto leitor universal com recepção “neutra”, ao estruturar as diferenças entre o mundo natural e o sobrenatural, grande parte dos teóricos europeus tendem a categorizar etnocentricamente uma noção universal de “real” através do *Zeitgeist* do seu contexto social e temporal específico, e o que foge a ele entraria na dimensão da fantasia, do mágico e do maravilhoso. Diferenciação essa que tem relação extrínseca à diegese e pertence ao senso comum do que é a veracidade da experiência empírica, algo anterior a semiose literária, mas que pretende paradoxalmente dar conta de enquadrar os textos e delimitar as realidades ficcionais, ignorando que a formulação de “realidade” é intrínseca ao imaginário cultural e cosmovisão de quem o formula. Logo, quando Todorov tenta delimitar uma noção universal de real ou natural, na verdade, delimita apenas o real científico ocidental. A ciência pondo os tentáculos na estética:

Esta pretensão de saber distinguir, hierarquizar entre aparência e realidade e o facto de a distinção ser necessária em todos os processos de conhecimento tornaram possível o epistemicídio, a desclassificação de todas as formas de conhecimento estranhas ao paradigma da ciência moderna sob o pretexto de serem conhecimento tão-só de aparências. A distribuição da aparência aos conhecimentos do Sul e da realidade ao conhecimento do Norte está na base do eurocentrismo. (Santos, 1997, p. 331).

Além disso, como criticamente observa o pesquisador brasileiro Alcmeno Bastos, em *A realidade não existe: os realismos irrealistas na literatura brasileira contemporânea* (1973), sobre a obra todoroviana, sua estrutura simbólica não dá conta de abarcar diversos outros tipos de narrativa: “Admitindo contaminações capazes de produzir híbridos como o fantástico estranho e o fantástico maravilhoso, subdividido em hiperbólico, exótico e instrumental. Ficam de fora do esquema, porém, modalidades como o absurdo, o mágico e mesmo o surrealismo.” (BASTOS, 1973, p. 17). Nesse sentido, uma realidade ficcional onde o absurdo é inteiramente naturalizado na banalidade do cotidiano real – sem configurar uma outra dimensão fundada por leis estranhas às nossas –, não se enquadra como fantástica, nem como maravilhosa. Diversos autores latinoamericanos surgiram durante o século XX com obras que, além de permear essa linha, tinham um cunho político extremamente aguçado. Eles teceram narrativas que atravessam múltiplas camadas temporais, propondo interpretações densas sobre as experiências históricas e políticas latino-americanas, desde a invasão nas grandes navegações, às ditaduras do século XX, até a atualidade – o realismo mágico.

No caso de Gabriel García Márquez, o termo “realismo mágico” – cunhado em 1925 por Franz Roh, crítico de arte alemão, ao se referir a pintura pós-expressionista alemã –, foi reutilizado por vários críticos e jornalistas para enquadrar esse “boom” da literatura latino-americana, servindo editorialmente como uma estratégia de marketing para popularizar e vender as obras que estavam surgindo, fato que fez o autor colombiano ceder à denominação, mas que não findou a problemática da incapacidade das conceituações de gênero darem conta da diversidade dos textos e da diversidade das existências ali ficcionalizadas. Nesse panorama, a união paradoxal dos conceitos *realismo* e *mágico* parte de um pressuposto de deslocamento epistemológico centro-periferia, isto é, o não-mágico é relativo ao *realismo* do centro-Europa, e o *mágico* é relativo ao resto-periférico que foge a essa cosmovisão. A teoria europeia carece de termos descentralizados que favoreçam a multilateralidade do fenômeno literário justamente porque a lógica epistêmica centro-periferia também está enraizada no seu reducionismo ontológico:

O Não-ser assim construído afirma o Ser. Ou seja, o Ser constrói o Não-ser, subtraindo-lhe aquele conjunto de características definidoras do Ser pleno: auto-controle, cultura, desenvolvimento, progresso e civilização. No contexto da relação de dominação e reificação do outro, instalada pelo processo colonial, o estatuto do Outro é o de ‘coisa que fala’ (CARNEIRO, 2005, p. 99)

Mesmo quando o rótulo parte de um autor caribenho, como o cubano Alejo Carpentier e seu *real-maravilhoso*, o paradoxo dos termos prossegue, como perspicazmente observa a pesquisadora brasileira da PUC-SP, Irlemar Chiampi: “Atrás de Carpentier, críticos, e até ficcionistas puseram-se a louvar as maravilhas da América sem reparar que o *maravilhoso* é um conceito literário europeu [...] [um modo de] documentar sua estranheza de forasteiro diante de uma realidade exótica” (CHIAMPI, 1980, p. 11). Contudo, ao menos o propósito de Carpentier já demonstrava uma mudança de paradigma: o questionamento da colonialidade dos conceitos e a ideia de que a percepção da maravilhosidade tem mais a ver com o choque do que foge ao senso do comum, do que com o choque do que foge ao senso do real. No prólogo de “El reino de este mundo”, o autor atesta a maravilhosidade intrínseca ao real latinoamericano, distanciando o conceito de uma formulação estética textual que jogue com a verossimilhança da narrativa, e aproximando-o de uma percepção existencial e política da formulação de realidade de um povo através da literatura: “qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?” (CARPENTIER, [1949] 1972, p. 14). Na obra, o autor ficcionaliza os eventos extraordinários que atravessaram a revolução haitiana, aproximadamente entre 1750 e 1830, refletindo a potência simbólica e revolucionária da história das sociedades latinoamericanas.

Do mesmo modo³, o guatemalteco Miguel Ángel Asturias, também em 1949, como afirma a pesquisadora brasileira Francine Iegelski (2021), elege o milho⁴ — alimento, símbolo cultural e sustentáculo econômico da Guatemala — como eixo narrativo de *Hombres de maíz*, recuperando as memórias pré-hispânicas para narrar a resistência indígena contra os invasores que mercantilizavam o alimento. Em *Pedro Páramo* (1955), Rulfo constrói uma geografia espectral: Comala, povoado de mortos que rememoram suas existências miseráveis, metaforiza o México entre meados do século XIX e as revoltas cristeras do início do XX. A

³ Todos os autores citados neste parágrafo seguem a linha literária de representação histórica, mítica, política e cultural dos seus povos, mas é válido ressaltar que a crítica literária diverge enormemente na classificação de cada obra e cada autor como sendo realismo *mágico* ou *maravilhoso*, *real-maravilhoso* ou afins, evidenciando fraquezas e inconsistências teóricas intrínsecas a essas abstrações genológicas.

⁴ Segundo a cosmogonia maia-quiché, os homens foram feitos de milho; assim, o conflito com os invasores que o mercantilizam é uma luta pela própria existência.

cidade morta torna-se alegoria de uma nação suspensa entre ruínas e violências cíclicas. García Márquez, por sua vez, sintetiza em *Cem anos de solidão* (1967) a trajetória continental através de Macondo, microcosmo fictício onde se condensam séculos de história, ficcionalizando causos dos conquistadores, registros das independências oitocentistas, da chegada da religião colonizadora e dos golpes de Estado do século XX.

Outros teóricos empreenderam esforços na formulação desses e doutros conceitos como uma delimitação, ora mais estanque, ora mais flexível de gêneros literários, contudo, o direcionamento que grande parte da crítica contemporânea tem fundamentado – inclusive nos estudos literários do insólito –, está no entendimento da fantasia como um *modus operandi*, isto é, um meio de arquitetar a linguagem de forma a criar espelhamentos e choques paradoxais entre a ficção e a realidade, podendo se manifestar de infinitas formas e intensidades diferentes em cada obra, o que foge da extrema circunscrição teórica que o estruturalismo produziu na literatura, abrindo espaços para outras reflexões mais relevantes sobre o papel da fantasia na ficção. O ensaio de Jean Paul Sartre denominado “Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem”, presente na obra *Situações I: críticas literárias*, foi um dos primeiros a seguir essa linha. O autor focaliza seus argumentos na percepção do caráter extremamente político do que ele diagnostica como “fantástico contemporâneo”, em contraste com o fantástico tradicional: “não é nem necessário nem suficiente retratar o extraordinário para atingir o fantástico” (SARTRE, 2005, p. 136).

Para Sartre, não é necessária essa ambiguidade entre o natural ou o sobrenatural, pois quando um fato absurdo acontece em um mundo natural, ele também se torna um acontecimento natural. Por outro lado, se o leitor toma o fato absurdo como sobrenatural, toda a dimensão fictícia será tomada como sobrenatural. Além disso, pode-se observar que os acontecimentos absurdos das narrativas contemporâneas analisadas, por mais insólitos que sejam, não se assemelham a eventos sobrenaturais típicos de uma literatura fantástica tradicional, como elementos ou seres fantasmagóricos, mitológicos e de terror. Assim, para o autor, a espécie de absurdo e estranhamento que o leitor sente se encontram em outra dimensão do que se compreende como uma literatura fantástica:

ao humanizar-se, o fantástico se reaproxima da pureza ideal de sua essência. [...] nada de súcubos, nada de fantasmas, nada de fontes que choram – há apenas homens, e o criador do fantástico proclama que se identifica com o objeto fantástico. Para o homem contemporâneo, o homem tornou-se uma maneira entre cem de refletir sua própria imagem (SARTRE, 2005, p. 137).

Nesse panorama, o que se diferencia no conceito sartreano é a própria finalidade do efeito fantástico na narrativa, isto é, para o autor, o fantástico contemporâneo não se debruça unicamente sobre seres e eventos sobrenaturais, mas sim sobre elementos que perturbam a ordem do mundo ordinário e do homem comum. O homem contemporâneo e os problemas do mundo contemporâneo são o objeto final ao qual os meios insólitos devem se direcionar. Assim, não há assombrações fantasmagóricas que sejam mais aterrorizadoras e insólitas do que o próprio homem comum no seu caos cotidiano. A própria condição humana, quando ficcionalizada em seus excessos, lacunas e avessos, pode gerar mais angústia, reflexão e sentimento de absurdo do que as literaturas de terror tradicionais:

Já não há senão um único objeto fantástico: o homem. Não o homem das religiões e do espiritualismo, engajado no mundo apenas pela metade, mas o homem-dado, o homem natureza, o homem-sociedade, aquele que reverencia um carro fúnebre que passa, que se barbeia na janela, que se ajoelha nas igrejas, que marcha em compasso atrás de uma bandeira (SARTRE, 2005, p. 138).

Contudo, mesmo com essa importante virada de chave relativa à indiferença do autor às circunscrições diegéticas de natureza ontológica extra-literária, o conceito sartreano se detém em reflexões mais filosóficas do que literárias. Sartre não sistematiza critérios operacionais desse modo específico de linguagem proposto, delimitando-se apenas aquele tipo particular de narrativas que seguem as especificidades filosófico-políticas sobre quais ele se debruça – um corpus estritamente europeu, Franz Kafka e Maurice Blanchot. Com efeito, o autor iniciou a compreensão do *fantástico* como um modo/linguagem, antecipando discussões importantes sobre a atualização desse termo-conceito que vão desaguar em muitas reflexões futuras, como a dos europeus David Roas – *fantástico pós-moderno* –, Felipe Furtado – *fantástico-modo e a literatura do metaempírico* –, a do argentino Jaime Alazraki – *neofantástico* –, entre centenas de outros teóricos, também do mágico/maravilhoso, que não caberiam em uma só pesquisa.

À vista dessa miríade de termos diferentes, e dos diferentes entendimentos dos mesmos termos, a profusão de estudos sobre o insólito evidencia uma necessidade não só de traçar um termo – conceituado inicialmente no seio do sul global – em contraproposta teórica à colonialidade das conceituações tradicionais, mas também a importância de uma mediação dialógica desse conceito para com os gêneros já consolidados. O intuito se caracteriza pela investigação flexível e não-dogmática do fenômeno da representação das realidades em cada narrativa, de modo que não as enquadre categoricamente, mas pelo contrário, que revele uma

infinita diversidade de cosmovisões e imaginários culturais diferentes, respeitando a extrema singularidade da construção das *insolitudes* em cada obra, em cada autor, em cada localidade, e em cada temporalidade e movimento específicos. Uma tal proposta que, por sua própria noção perspectivista, não pretende fazer da teoria literária/ontológica e dos termo-conceitos do sul global a nova centralidade da lógica epistêmica centro-periferia, mas sim, que almeja a destruição antropofágica da centralidade e pseudoneutralidade dessa construção lógica:

a epistemologia do sul aparece com uma refundação radical da relação entre o epistemológico, ou ontológico e o ético-político, a partir, não de uma reflexão centrada na ciência, mas em práticas, experiências e saberes que definem os limites e as condições em que um dado modo de conhecimento pode ser 'traduzido' ou apropriado em novas circunstâncias, sem a pretensão de se constituir em saber universal. Se todos os saberes são reconhecidos, a validade de cada um deles depende do modo como está vinculado às condições situadas e pragmáticas da sua produção e apropriação. As hierarquias dos saberes não podem ser definidas a partir da soberania epistêmica de um modo de saber ou de uma instância 'externa' aos saberes, mas de forma pragmática, isto é, indissociável das práticas situadas de produção dos saberes. (NUNES, 2010, p. 236 e 237)

Além disso, tendo em vista os limites de todo constructo teórico, os estudos insólitos se situam com extrema consciência no que diz respeito à própria definição paradoxal do que seria sórito ou insólito, como pode-se observar nos trechos de *A realidade e o insólito*, de Manuel Antônio de Castro: "Em geral, os conceitos resultam de um certo paradigma, dentro do qual já se determina o que é a realidade e o que é o insólito" (CASTRO, 2008, p. 10). Diante dessa impossibilidade de explicação puramente conceitual, Castro afirma que as questões não se explicam, experienciam-se, distinguindo assim o domínio da vivência do domínio da teorização: "A questão do insólito se torna sempre estranha porque não se pode explicar, mas só experienciar" (CASTRO, 2008, p. 14). Nesse sentido, essa natureza experiencial do insólito é um dos pontos fundamentais da sua função político-cultural na renovação da teoria literária pela ótica dos estudos culturais: "a força e vigor do insólito está em quebrar os valores dominantes, em pôr em questão um certo mundo" (CASTRO, 2008, p. 28). A potência fenomenológica do insólito reside na sua irredutibilidade à binariedade conceitual ocidental entre o factual e o não-factual, operando como força disruptiva nas estruturas de poder e significação estabelecidas.

Dessa forma, longe da grave binariedade e circunscrição tradicional, a crítica contemporânea tem a liberdade de focalizar as questões singulares da composição e reflexão

do insólito em cada narrativa – por exemplo, Jorge Luís Borges: os infinitos narrativos e os labirintos epistemológicos; Julio Cortázar: a linha invisível que costura o onírico à vigília; Guimarães Rosa: as metafísicas do sertão; Lygia Fagundes Telles: a interioridade, o duplo e os espaços; Silvina Ocampo: a violência como fratura do cotidiano, etc. Sob essa ótica, a pesquisadora Lenira Marques Covizzi, orientanda de mestrado de Antonio Candido – na mesma década em que o autor teceu suas considerações sobre Murilo Rubião –, em sua tese *O insólito em Guimarães Rosa e Borges: crise da mimese/mimese da crise* (1978), aborda a questão paradoxal da definição dos fenômenos insólitos numa perspectiva que aponta para uma “insolitude” inerente ao fazer artístico e ficcional, isto é, intrínseca à expressão e à lapidação narrativas do caos e do absurdo da própria vida e existência:

Resvalando no conceito barthesiano de signo semiótico ou literário, Covizzi comenta que “não é o insólito um novo atributo da arte contemporânea, pois ele é uma característica que está na própria condição do ser fictício” (1978, p. 29). Covizzi afirma ser “muito normal a sensação de incômodo produzido pela leitura dessas obras: não somos lançados ao caos mas a uma especial ordenação do caos” (1978, p. 29). Ainda que ela identifique que as artes contemporâneas se caracterizam por buscar o afastamento da realidade básica (1978, p. 38), ela defende que a arte do insólito “Não é uma ficção de simples fuga, mas principalmente o testemunho de um sistema de vida paradoxal através de sua expressão” (1978, p. 39-40). Essa expressão artística conteria “o caos, determinando novos limites entre a realidade e a irrealidade na ficção” (1978, p. 41). (COVIZZI Apud GARCÍA, 2019)

Nessa linha, o insólito pode-se tornar o fio condutor de um realismo que independe do que seria ou não real, pois é justamente essa alienação, impotência e não absorção de uma totalidade ou veracidade do próprio universo ficcional que constituem o efeito diegético por qual as narrativas fazem aflorar a exterioridade da realidade na qual os personagens estão inseridos, fazendo convergir no leitor, através de uma imersão quimérica explícita ou implícita, as mesmas sensações e estranhamentos relativos ao absurdo, ao caos e a incognoscibilidade da própria vida. Assim, a verossimilhança do conteúdo da obra não está contida apenas em um suposto sentido de realidade que o texto deva produzir, mas também, na ausência de sentido, isto é, no espelhamento entre o que o texto não diz, ou diz de forma fantasiosa, e os vazios de significação da nossa própria consciência sobre a existência.

"O *nonsense* dá à ficção uma dimensão bem mais forte do que a simples confusão do real e do sonho [...] O *nonsense* é a operação que desfaz o consenso, isto é, a relação entre o perceptível, o pensável e o dizível que

constitui a grade ordinária na qual a vida se desenvolve normalmente do começo ao fim, bem enquadrada entre as margens da evidência sensível e da significação." (RANCIERE, 2021, p. 47)

À vista desse trecho do teórico Jacques Rancière sobre o *nonsense* no conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, presente na obra *Primeiras estórias*, pode-se depreender que a percepção desse *nonsense* das estórias nos remete ao *nonsense* da vida. Com efeito, o insólito desorganiza o regime estabelecido do sensível, exigindo que o leitor mobilize seu imaginário para produzir um sentido faltante nas lacunas textuais, espelhando o caráter inconcluso e faltante de sua própria percepção para com a experiência da realidade fora-texto. O insólito aproxima as narrativas de uma representação mais verossímil para com o absurdo intrínseco à relação do ser humano com o mundo. Assim como Theodor Adorno afirma que na ficção moderna “não se pode mais narrar embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 1991, p. 55), na vida, não se pode narrar – alcançar – o metafísico, embora a forma da existência nos exija sempre uma significação. No insólito, o elo entre a ficção e a realidade é o absurdo, é ele que se espelha em ambos – é nele que a existência se faz drama.

Por fim, no que se refere ao preenchimento simbólico do *imaginário* do leitor às lacunas da representação ficcional, adentra-se aqui no estudo da *estética da recepção* – considerando o fato de que as narrativas também são construídas mentalmente a partir do ato de leitura. Nesse panorama, se a percepção do insólito na representação das realidades ficcionais independe de conceituações universalizantes de real/irreal, é porque essa independência remete a uma questão mais profunda que ultrapassa a mera composição estética e formal das narrativas. O insólito não responde apenas a estratégias discursivas ou a modos de organização no plano do enunciado, mas envolve pressupostos ontológicos e epistemológicos fundamentais sobre a própria natureza da existência, das culturas e dos fenômenos que são ficcionalizados. Desse modo, torna-se necessário avançar numa crítica a uma teoria literária europeia específica que ecoa os estruturalismos onto-epistemológicos da metafísica ocidental, hegemonizando um sentido de mundo e de *real* particulares, e por extensão, hierarquizando modos de literatura. Concluída esta crítica, serão estabelecidos os limites, problemáticas e reflexões relativas aos estudos insólitos em suas manifestações literárias contemporâneas, justamente a partir dos desdobramentos que a *estética da recepção* pode trazer ao conceito, quando lidos a partir da perspectiva dos estudos culturais.

2 - TEORIA LITERÁRIA E COLONIALIDADE DO IMAGINÁRIO

Na obra *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*, de Wolfgang Iser, há uma tensão conceitual significativa entre o projeto antropológico que ele propõe e suas implicações ontológicas mais amplas. A tríade conceitual de Iser – *real*, *fictício* e *imaginário* – se apresenta como uma ótica antropológica para compreender a literatura e o fazer ficcional, mas extrapola o escopo inicial quando faz afirmações metafísicas sobre a natureza da estética, da experiência empírica, do *real* e de toda experiência ficcional humana. Se houvesse simplesmente uma descrição etnográfica de práticas ficcionais culturalmente diversas que se direcionasse a traçar alteridades ou similitudes comuns à essas práticas – fato que não se observa na obra, tendo em vista o escopo estritamente europeu, tanto de ficcionistas como de teóricos – os caminhos para um estudo antropológico se configurariam melhor delineados. A priori, torna-se necessário traçar as conceituações relativas à tríade iseriana e ao movimento específico ao qual o autor está inserido – a *estética da recepção* –, concebendo a sua *teoria do efeito estético*, evidenciando algumas lacunas epistemológicas, e então, refletindo como essas ideias serviram a um demérito às literaturas de fantasia por parte do próprio autor, como observa-se na seguinte passagem da obra: “Em face das petrificações que o imaginário experimenta na literatura fantástica – a qual, ademais, é muitas vezes trivial e raramente estimula uma segunda leitura” (ISER, 2013, p. 315).

A *estética da recepção* propõe uma reformulação teórica crucial na crítica literária da segunda metade do século XX, e a teoria do efeito estético é um de seus braços mais influentes e sistemáticos. Ambos os conceitos representam uma virada metodológica fundamental, tirando o foco do autor, como na crítica romântica, e da estrutura interna do texto, como no formalismo e estruturalismo, e colocando-o na experiência da recepção da obra por parte do leitor. Enquanto a *estética da recepção*, de Hans Robert Jauss, se preocupa mais com a dimensão sócio-histórica da leitura e em como a obra é recebida pela sociedade ao longo do tempo, a *teoria do efeito estético*, de Iser, se concentrou na dimensão psicológica e individual da leitura, e em como o sentido do texto é construído na mente do leitor. Ambos concordam que o leitor é o agente fundamental na concretização final da obra de arte, mas o foco de Iser é fenomenológico, e supostamente antropológico, analisando os procedimentos mentais e imagéticos durante o ato individual e concreto da leitura.

O autor segue uma linha de pensadores contemporâneos que pensam a relação entre a linguagem e o real, entendendo a óbvia incapacidade da primeira em abarcar a totalidade do último – essa linha segue desde Kant, Humboldt, Nietzsche e Vaihinger, a Cassirer,

Wittgenstein, Jakobson e Lacan. Nesse panorama, uma das reflexões mais relevantes desencadeadas por esse curso teórico, e continuada por Iser, está na compreensão de que a ficção não é um mero ornamento ou escape da realidade, mas sim um dispositivo cognitivo primário através do qual os seres humanos organizam a experiência, constituem identidades, criam significados, projetam infinitas possibilidades e compreendem o mundo. Para o autor, a literatura seria uma estrutura organizada que surge da interação inesgotável entre a nossa capacidade de fingir algo como se fosse real, o *fictício*, e a nossa capacidade de criar mundos mentais, o *imaginário*. Para Iser, essas disposições antropológicas são partes da constituição do ser humano e operam contingentemente na vida quando planejamos o futuro, criamos hipóteses e sonhamos, mas que se estruturam de forma mais cognoscível na literatura:

Como o fictício e o imaginário fazem parte das disposições antropológicas, existem também na vida real e não se restringem à literatura. Mas o que caracteriza a literatura é a articulação organizada do fictício e do imaginário; dela, a literatura emerge e, assim, pode se diferenciar de outros meios, tendo-se em conta que os fenômenos da arte por si mesmos não existem, como tampouco as constantes supostamente antropológicas. Em consequência, o fictício e o imaginário não são por si sós a condição para a literatura resultante de sua interação, porque nem o fictício nem o imaginário podem ser totalmente fundamentados. Como seu fundamento escapa da apreensão cognitiva, apenas são possíveis determinações diferenciais, à medida que cada um se torna contexto para o outro. (ISER, 2013, p. 315)

Assim, em vez de pensar ficção e realidade como opostos binários, Iser introduz o termo *imaginário*, criando uma relação ternária. Contudo, mesmo que ele assuma a natureza relacional e não-substancial das duas “constantes supostamente antropológicas”, quando ele as teoriza e delinea, na prática, precisa recorrer a pressupostos metafísicos, mesmo que implícitos, para desanuviar as fronteiras conceituais entre as constantes e suas relações com o seu conceito de real. Embora as constantes operem em nível biológico, manifestam-se e simbolizam-se de formas radicalmente diversas conforme determinações culturais, sociais e históricas, fato que Iser parece não enxergar. Nesse sentido, faz-se necessário desenvolver os conceitos do autor, para então, retomar essa crítica com mais profundidade e clareza.

Na tríade iseriana, o **real** funciona como material e referência, pois os textos ficcionais não criam do nada, incorporam conhecimentos, experiências, estruturas da realidade empírica. Ele não determina completamente o texto, está presente, mas não se esgota em sua própria

determinação. O **fictício** funciona como operação de transgressão e não é um conteúdo, mas um modo de funcionamento, isto é, o ato pelo qual a realidade repetida é deslocada de suas determinações próprias e reconfigurada – a operação que autoriza a *irrealização do real*. Simultaneamente, o **imaginário** que emerge desta operação sofre uma transgressão oposta. Aquilo que era difuso, sem contorno, arbitrário – a capacidade imaginativa humana em sua generalidade –, ganha uma determinação específica. O texto oferece ao imaginário uma forma concreta, uma narrativa estruturada, personagens definidos, situações configuradas, e nessa segunda transgressão, há uma operação de *realização do imaginário* – ele adquire contorno, consistência e determinação.

Dessa forma, para o autor, quando um romance histórico menciona a Revolução Francesa, essa descrição tem um caráter de realidade, pois é um conhecimento histórico derivado de informações factuais. Mas quando o romance tece uma trama entre personagens fictícios sob esse pano de fundo, algo diferente ocorre, eles mantêm seu caráter de realidade, mas funcionam dentro de uma lógica diferente. Para Iser, o "ato de fingir" é a operação fundamental que organiza a relação triádica, não sendo simplesmente a invenção do imaginário, nem a repetição mecânica do real. O autor argumenta que a *irrealização do real* é a transgressão de suas determinações, ele deixa de funcionar segundo suas próprias leis, causação histórica e temporalidade factual, e passa a funcionar como signo de outra coisa. Assim, a Revolução Francesa torna-se signo da paixão política de um personagem, ou da tragédia humana, ou da "Liberdade, Igualdade, Fraternidade". Ao mesmo tempo, há a *realização do imaginário*, pois por si mesmo ele é difuso, sem forma, arbitrário – sonhos, fantasias e projeções cotidianas seriam fluxos contínuos sem configuração definida. Mas quando o ato de fingir do texto oferece ao imaginário uma determinação específica, uma forma fixa, uma narrativa coerente, o imaginário adquire um atributo de realidade – a realidade mínima de algo é sua determinação, a chance de realizar-se.

Além de uma lacuna epistemológica no conceito de *imaginário* do autor, será evidenciado aqui, o fato de que, ao postular mecanismos universais de processamento ficcional, Iser acaba minimizando diferenças fundamentais em como diferentes culturas concebem narrativa, realidade e imaginação. Quando culturas possuem cosmovisões radicalmente distintas, onde a separação entre *real* e *fictício* é irrelevante ou é concebida de forma completamente diferente, a tríade iseriana revela as limitações teóricas intrínsecas à ambição ontológica universalizante comum aos teóricos europeus, como argumenta o semiólogo argentino Walter Mignolo, em sua obra *Histórias locais / Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*: “Da perspectiva epistemológica, o saber e as histórias locais europeias foram vistos

como projetos globais [...], narrada de uma perspectiva que situa a Europa como ponto de referência e de chegada” (MIGNOLO, 2003, p. 41). As consequências dessa construção, como já explicitado anteriormente na citação⁵ da tese de doutorado da filósofa brasileira Sueli Carneiro – *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser* –, são a fundamentação de uma lógica epistêmica centro-periferia, onde as generalizações metafísicas do ser e da existência afirmam-se pela negação das cosmovisões e ontologias periféricas. Ainda na obra de Mignolo, pode-se notar uma argumentação semelhante à crítica de Sueli: “O pensamento moderno posterior a Descartes, argumenta Dussel, pressupunha uma ontologia de totalidade que, por razões bastante simples, tinha de incluir uma metafísica da alteridade como negatividade.” (DUSSEL Apud MIGNOLO, 2003, p. 245).

Nesse sentido, ao contrário do que pensa Iser quando teoriza o *imaginário* como totalmente arbitrário e difuso, numa perspectiva que parta do *imaginário* de Glissant, exposto aqui anteriormente, o ato de fantasiar possui estruturas e regularidades próprias, e as fantasias não são aleatórias, elas seguem princípios de associação, continuidade e coerência narrativa. Mesmo os sonhos, embora aparentemente arbitrários, revelam estruturas profundas da psique e da realidade da vigília. O imaginário não é anterior ao texto de maneira pura, ele já vem saturado de cultura, linguagem e convenções. O que o leitor imagina quando lê um romance não é apenas uma fantasia difusa determinada pelo texto, como afirma Iser, mas também imaginação cultural pré-determinada por tudo que já foi internalizado pelo leitor: os seus hábitos de leitura, as suas questões de classe, de gênero, de realidade social, de raça/etnia – noções que o autor ignora. Além disso, delimitar esse conceito setorial como uma psico-faculdade universal pertencente a uma estrutura triádica também universal despreza a metalinguagem inerente às abstrações estruturais, isto é, que elas são construções simbólicas e imaginárias da tentativa de representação da suposta existência de si mesmas. Ao postular o *imaginário* como categoria antropológica universal, Iser utiliza a própria capacidade imaginativa humana para construir um modelo abstrato que pretende explicar essa mesma capacidade, incorrendo em uma circularidade epistemológica. Essa operação revela que as categorias analíticas não são descobertas neutras sobre a natureza humana, mas produtos culturalmente situados do mesmo processo imaginativo e ficcional que tentam descrever objetivamente. Em oposição, o *imaginário* de Glissant, por mais que seja delimitado como um imaginário cultural, não se pretende à universalização metafísica. O conceito é usado apenas como uma *ótica* flexível para melhor compreender as alteridades culturais em suas

⁵ (CARNEIRO, 2005, p. 99)

relações no mundo globalizado – ótica epistemológica a que Iser se propôs, mas que comprometeu, também, quando universalizou um leitor implícito desagregado do seio social.

Ao afirmar, na citação inicial exposta neste capítulo, que a literatura fantástica é trivial e não instiga a releitura porque “petrifica o imaginário”, ele a contrapõe a uma narrativa europeia que supostamente daria liberdade a esse imaginário: “Beckett, ao invés, mostra uma consciência que suspendeu sua própria intencionalidade, razão pela qual o imaginário não mais pode ser preparado para uma determinada aplicação.” (ISER, 2013, p. 315). O autor hierarquiza critérios estéticos argumentando que, um estilo de literatura “domestica” o uso de uma das suas categorias antropológicas abstratas, enquanto o outro que ele considera implicitamente “melhor”, a liberta. A mera justificativa de que a fantasia petrifica um imaginário que ele mesmo conceituou como tal é teoricamente insustentável, assim como a distinção exagerada que ele estabelece entre retórica e arte para fundamentar seu descrédito: “desde o começo, a fantasia é governada pelas exigências e artifícios da retórica, muito mais do que pela arte. A retórica assume a tarefa de convencer o leitor de que um estado de coisas que contradiz todos os fatos conhecidos possui validade.” (ISER, 2013, p. 314). Qualquer narrativa, inclusive a mais típica do realismo literário, também emprega infinitas estratégias retóricas sofisticadas para construir sua verossimilhança diegética. Desde Aristóteles existe a noção de que a retórica e a poética não são opostas, mas complementares. A arte sempre foi retórica, e a retórica pode ser profundamente artística.

Assim, ao contrário do que Iser observa, as narrativas fantásticas não petrificam o imaginário, mas o libertam precisamente por operarem uma ruptura radical com os limites convencionais entre *fictício* e *real*. Quando um texto fantástico introduz o impossível, ele não está simplesmente determinando o imaginário de forma mais rígida que o realismo, como o autor sugere, mas está explicitando e problematizando a própria operação ficcional que toda literatura realiza. Essa explicitação revela que a diferença entre o *real* e o *fictício* é ela mesma uma construção arbitrária e culturalmente situada. Se toda ficção realiza uma operação de *irrealização do real*, conforme a teoria de Iser, a fantasia apenas torna essa operação mais visível e consciente, recusando-se a mascarar o artifício sob a aparência de verossimilhança naturalista. Portanto, dentro da própria lógica da tríade teórica de Iser, a literatura fantástica não petrifica o imaginário, mas sim, o liberta, porque recusa a lógica mimética que ancora o texto na ilusão de correspondência com o mundo empírico, uma vez que desnaturaliza as fronteiras ontológicas que o realismo literário trabalha para manter invisíveis. A fantasia evidencia que os processos de *irrealização do real*, tanto no texto quanto fora dele, são tão

arbitrários e convencionais quanto a suposta indeterminação, criticada anteriormente, do *imaginário* como faculdade antropológica universal.

Quanto ao *fictício* e ao *real*, Iser argumenta que o fictício realiza simultaneamente duas operações: a *irrealização do real* e a *realização do imaginário*. Mas como já evidenciado, há alguns paradoxos lógicos implícitos que se estendem da oposição binária – na qual o autor inicia sua crítica – até a sua própria oposição triádica conceitual. A palavra *irrealização* pressupõe uma determinação não-arbitrária da fronteira entre o que é factual e não-factual. A título de exemplo, se um personagem histórico é ficcionalizado numa narrativa, para o autor, o seu corpo real, sua mente real, sua vida e seus feitos reais foram *irrealizados* no fictício. No entanto, séculos depois da morte da figura histórica ficcionalizada, toda a natureza antes real agora está apenas no nível do discurso, ninguém tem mais acesso àquela “factualidade” que foi supostamente irrealizada, na verdade, o fato “real” circula entre as mentes e bocas das novas gerações quando mencionam aquele personagem e seus símbolos. Karl Marx não circula mais entre nós, mas o efeito de seus escritos e de sua fantasia/utopia moldam materialmente e realisticamente a vida de milhares de pessoas que vivem em sociedades socialistas ou não. A própria concepção contemporânea de *mito*, na perspectiva de teóricos como Roland Barthes e Ernst Cassirer, se choca com esse reducionismo triádico. Para essas perspectivas, o mito é uma forma primária através da qual comunidades humanas constituem e organizam sua própria realidade, produzindo efeitos materiais, estruturando práticas sociais e fundamentando sistemas de valores que tornam-se tão “reais” quanto quaisquer outros fenômenos ditos externos à semiose. O mito, nesse sentido, constitui ele mesmo uma modalidade de real — uma realidade simbólica que gera consequências concretas, orienta comportamentos coletivos, legitima instituições e fornece os esquemas interpretativos pelos quais uma cultura compreende a si mesma e ao mundo —, tornando inoperante qualquer tentativa de segregá-lo categoricamente como fictício em oposição ao real, pois o que chamamos de “real” já está sempre mediado por estruturas simbólicas, narrativas e interpretativas. Com efeito, paradoxalmente, o *fictício* é real, e o *real* é fictício.

Ademais, para além de um ato de *realização do imaginário* pelo *fictício*, o sonho, para muitas culturas, está deveras distante da noção de Iser. Para os Yanomami, a dimensão onírica é inteiramente constitutiva do real e fundamental para a organização social, afetiva e espiritual, como evidencia a pesquisa: *O desejo dos outros, uma etnografia dos sonhos Yanomami*, de Hanna Limulja e o relato *A queda do céu*, do Xamã Davi Kopenawa.

Para os Yanomami [...] Sonhar é ter acesso a *mari tërë*, conceito que a autora traduz como “espaço-tempo do sonho”, e que se confunde com o espaço-tempo do mito, no qual o passado, presente e futuro se embaralham [...] o conceito de *mari tërë* vai de encontro a ideia de que o tempo do mito é o de um passado imemorial, e de que o sonho deve ser compreendido ora como projeção de um futuro (como oniromancia), ora como simbolismo psíquico (dizendo respeito a um ego específico). O espaço-tempo do sonho e do mito é, para os Yanomami, coetâneo com o espaço-tempo da vigília, no sentido de que ambos podem se afetar mutuamente. [...] o sonho é concebido como acontecimento: não se trata de simbolismo ou representação, as coisas realmente acontecem, a imagem vital (*utupë*) das pessoas desloca-se para outro plano. (LIMULJA, 2022, p. 12 e 13)

Dentro dessa cosmovisão, em muitos casos, os caçadores Yanomami sonham com a *utupë* de um animal antes de encontrá-lo na mata, um contato que parte da floresta da *mari tërë* para a floresta da vigília. No contraponto com a perspectiva Yanomami, a estrutura de Iser revela-se não como universal e antropológica, mas como produto de uma epistemologia específica: a modernidade ocidental cartesiana, que separa mente e corpo, sujeito e objeto, imaginário e real. Essas dicotomias não são neutras. Quando aplicadas a outras cosmologias, podem funcionar como ferramentas de deslegitimação, reduzindo experiências ontológicas complexas à mera ficção, simbolismo psíquico ou crença primitiva. Além disso, a natureza e o grau de simbolização variam segundo contexto, intenção e forma. Tratar todo o fictício numa só categoria dentro de uma generalização conceitual que o relaciona com o real, apaga diferenças que dizem respeito à unicidade de cada relação imaginária criada no contato entre a simbolização e o mundo externo à semiose. Uma autobiografia experimental é fictícia diferentemente de como é fictício um romance; projetar imageticamente um futuro é diferente de sonhar com o futuro. Hipotetizar sobre questões apriorísticas à expansão do tecido do espaço-tempo é diferente de arquitetar uma formulação matemática que prove fenômenos específicos relativos a essa expansão, que é diferente de uma cinematografia que use a teoria como pano de fundo para uma ficção científica. A categoria “fictício” comporta fenômenos tão diversos que agrupá-los sob uma única dimensão antropológica/ontológica pode ser mais enganoso que elucidativo. Procedimento parecido se dá quando Iser generaliza a natureza da fantasia e da literatura fantástica a partir de um só tipo específico de manifestação da fantasia, como pode-se observar na passagem a seguir:

Pela negação [...] a fantasia é o que não poderia ter acontecido; o que não pode acontecer, o que não pode existir – o subjuntivo-negativo, o

“não-pode”, ou o “não-poderia” [...] Essa descrição certamente realça o caráter de negação da fantasia, mas apenas na medida em que o prazer de ver expressa a face indizível de uma cultura preenche, em última instância, uma necessidade compensatória. Tal tendência se expressa no fato de o fantástico preencher a diferença entre o mimético e o maravilhoso, tornando reconhecíveis as perdas que resultam de organizações culturais e civilizatórias. Isso é evidenciado mais uma vez pelo fantástico sob uma forma cognitiva, que importa somente como contribuição para cobrir uma carência.” (ISER, 2013, p. 314 e 315)

Iser tenta restringir a fantasia a uma função “*compensatória*”, e a literatura fantástica⁶ ao preenchimento de uma “carência”, entendendo a sua necessidade estética como uma forma de “tornar reconhecíveis as perdas que resultam de organizações culturais e civilizatórias”. Nesse sentido, ao reduzir a fantasia apenas àquela que se processa pela negação ou fuga do real, o autor ignora formas de fantasia que operam na afirmação das *insolitudes* intrínsecas à relação humano-mundo, ou nas fantasias de possibilidades futuras, ou até da própria natureza fantasiosa do simples ato de simbolizar o real. A criação de qualquer narrativa já é um ato fantasioso em si mesmo, ainda que a diegese se pretenda realística e *afirmativa* desse mesmo real que a concebeu – fato que vai contra a exclusividade da negação. Iser ancora sua teoria da fantasia como negação do real em Edmund Husserl: “a fantasia é plenamente modificação e não pode conter outra coisa senão modificação” (HUSSERL apud ISER, 2013, p. 274). Mas para Husserl, ela opera pela *neutralização* da tese de existência, não por sua negação: “A fantasia mesma é, de fato, uma modificação de neutralização.” (HUSSERL 2006, p. 245). Para Husserl, a fantasia constitui uma atitude da consciência que suspende a crença na realidade do objeto ao qual se refere, sem afirmar nem negar sua existência factual.

Neutralizar a tese de realidade de um objeto significa operar com sua ideia dentro da consciência como se ele fosse possível, permitindo explorá-lo em suas múltiplas variações imaginárias. Dessa forma, colocando em paralelo diferentes fantasias do mesmo objeto, torna-se possível identificar estruturas essenciais invariantes através das variações⁷. Essa mesma lógica de neutralização – que suspende certezas absolutas sobre o factual para revelar as estruturas de construção simbólica da realidade – manifesta-se também, semelhantemente, em outros campos do conhecimento que lidam com a relação entre real e representação. A própria historiografia suspendeu a crença na total objetividade factual, evidenciando que as

⁶ Ao afirmar que “Tal tendência se expressa no fato de o fantástico preencher a diferença entre o mimético e o maravilhoso” (ISER, 2013, p. 315), o autor, implicitamente, segue a linha todoroviana do que seria “fantástico”.

⁷ Método que Edmund Husserl denomina como *variação eidética*.

narrativas históricas refletem sempre a perspectiva de quem as enuncia. Assumir que há referencialidades fidedignas e eventos históricos documentados comuns às variações discursivas, não anula a impossibilidade do acesso puro aos fatos; há sempre um ponto de vista, uma intencionalidade. A memória é uma reconstrução subjetiva, pode incluir distorções/omissões inconscientes ou interpretações e seleções intencionais dos fatos rememorados, tornando-a, ainda mais, uma ficcionalização contínua do passado no presente.

Talvez se Wolfgang Iser também focalizasse a literatura latino-americana em sua obra, teria refletido a imensa riqueza filosófica e política das narrativas que são indiferentes ao “real-naturalismo” literário impregnado de cientificismo ocidental. Nesse sentido, no que diz respeito a essa intersecção feita entre memória, linguagem e realidade, pode-se notar como Jorge Luís Borges ficcionalizou sublimemente essas questões no conto metaficcional “Funes, el memorioso”, contido em sua obra *Ficções*. O personagem Funes, após bater a cabeça numa queda de cavalo, seria capaz de se lembrar de todos os pequenos detalhes de absolutamente todas as suas experiências vividas, o que lhe permitiria produzir imagens e signos relativos a todos os micro-instantes de espaço-tempo possíveis de sua vida. No entanto, para seu amigo, o narrador-personagem que descreve Funes, essa super memória poderia impedir que ele fosse realmente capaz de pensar, no sentido de criar, de interpretar e de estabelecer relações entre tantos fatos e experiências absorvidos. Pois, para o narrador-personagem – possível alter ego de Borges –, de algum modo, pensar é uma criação subjetiva que se dá na tentativa da mente completar as suas lacunas, e se o memorioso não as têm, ele só haveria de reproduzir o real mecanicamente eliminando todos os espaços para a criatividade e reflexão.

Uma das questões primordiais, tangenciada inclusive pelos filósofos⁸ citados inicialmente, e que pode-se inferir também das reflexões de Borges nessa narrativa é: será que a impossibilidade da linguagem e da memória de abarcar a existência em sua totalidade faz com que toda produção de consciência seja uma literatura para o real? Funes, ao reproduzir o real “puro” sem mediação criativa, perde justamente a capacidade de habitar o mundo humanamente. Borges demonstra, assim, que ficção e realidade não são polos opostos, mas dimensões indissociáveis da experiência cognitiva, isto é, pensar o real é sempre, em alguma medida, ficcionalizá-lo. E, aqui, chega-se ao problema da definição de *real* iseriana.

Se a linguagem se estrutura em representação do real, a estrutura dos sistemas semióticos diz tanto sobre as possíveis estruturas desse real, como também, sobre possíveis estruturas imanentes à representação linguística. Dessa forma, a imanência da faculdade criativa da

⁸ “Os limites da minha linguagem significam os limites do meu mundo” (WITTGENSTEIN, Ludwig. Aforismo nº 5.6 do *Tractatus Logico-Philosophicus*)

cognição, isto é, a capacidade biológica inata que permite aos seres humanos produzirem e compreenderem linguagem, não anula que as estruturas dos sistemas criados transcendam seu caráter inato. O que nasce como estrutura cognitiva universalmente humana – a capacidade de categorizar, de estabelecer relações e recursividade sintáticas, de criar metáforas e símbolos arbitrários – se desdobra em milhares de línguas e estruturas simbólicas radicalmente diversas conforme as experiências históricas, ambientais e sociais de cada comunidade. Assim, ramificam-se infinitas possibilidades estruturais a partir das sementes estruturais primárias, uma vez que, as sementes afloradas em contextos culturais específicos, geram sistemas semióticos complexos, desde sistemas de escrita pictográficos até linguagens formais matemáticas, desde códigos jurídicos até mitos cosmogônicos.

Logo, toda formulação da possível estrutura da imanência da representação está contaminada pelo que lhe transcende, e toda elaboração estrutural da transcendência da representação está limitada pelo que lhe é imanente. Mesmo assim, muitos autores intentaram desanuviar a fronteira entre a linguagem e o real, definindo o real como externo à semiose. No entanto, essa separação é impossível de ser efetivamente demonstrada ou verificada, pois qualquer tentativa de acessar o "real" já está mediada pela linguagem e pelos sistemas simbólicos que utilizamos para pensá-lo e descrevê-lo. Não há como saltar para fora da linguagem para observar o real "em si mesmo" e depois retornar para compará-lo com a representação linguística dele – estamos sempre presos dentro do círculo hermenêutico onde a linguagem analisa sua própria capacidade de representar aquilo que existe além dela. A análise do real sempre será metalinguística, **a linguagem analisando a sua própria representação sígnica do além-signo**. Assim, qualquer teoria do desanuviamiento conceitual dessas fronteiras não pode servir a uma incognoscível separação entre ficção e realidade que dê conta de um sentido único de real, pelo contrário, deve servir ao entendimento da ficcionalidade do fenômeno discursivo, ou seja, a compreensão de que as formas como se estruturam os conceitos e os discursos, e como eles se transformam na temporalidade, diz mais sobre as manifestações das culturas e de suas introjeções na psique do que quaisquer “arquetipismos” ontológicos pseudo-universais.

Isso não quer dizer que qualquer estrutura subjetiva seja totalmente imprecisa, mas que, por mais que se assemelhe ao real e o mimetize arredondando-o como uma pele, nunca será uma verdade isolada, apenas um castelo de paredes móveis ávidas por novos labirintos que fechem seus buracos. Nesse contexto, quando se postula um "real externo à semiose" fundamentado exclusivamente no cientificismo ocidental e naquilo que ele delimita como empiricamente comprovado, opera-se um duplo apagamento epistemológico: primeiro,

anulam-se outras formas de conhecimento e outras relações com o real que não se submetem ao crivo da verificação empírica ocidental; segundo, ao apresentar-se como acesso neutro e objetivo ao real "em si", o discurso cientificista mascara a face de sua própria natureza que também é ficcional, naturalizando suas categorias de causalidade e verificabilidade como se fossem propriedades inerentes ao real, e não ferramentas conceituais criadas dentro de uma tradição epistêmica específica. Assim, toda estruturação de um real externo à semiose, longe de ser uma descoberta ontológica neutra, revela-se como estratégia retórica de legitimação de uma epistemologia particular que se universaliza ao desqualificar todas as outras como "não-reais", "irracionais" ou meramente "simbólicas", e principalmente, a universalizar a sua simbolização específica do real em detrimento das outras, afirmando-se como o próprio real externo a semiose, não uma estruturação cultural do mesmo, mas atemporal e a acultural.

Reconhecer a natureza interpretativa e culturalmente situada de nossos sistemas de significação não implica, contudo, negar a existência de um real que resiste e excede nossa capacidade de simbolização, nem equivale a afirmar que todas as estruturas conceituais são igualmente arbitrárias ou fantasiosas. Pelo contrário, trata-se de admitir que pode-se apreender certas estruturas do real, mas sempre através de mediações semióticas que organizam essa apreensão de formas culturalmente específicas. Um exemplo esclarecedor vem da música: o sistema harmônico ocidental, baseado em doze semitons temperados, naturalizou-se de tal forma que ouvidos educados nessa tradição tendem a perceber como "desafinadas" as escalas da música indiana ou árabe, que operam com intervalos microtonais e estruturas melódicas distintas. No entanto, essa diferença perceptiva não anula o fato de que o som é, independentemente de qualquer sistema cultural, uma onda mecânica com frequência mensurável – o que varia culturalmente não é a existência física das ondas sonoras, mas quais frequências são selecionadas, organizadas e valorizadas como musicalmente significativas, quais intervalos são percebidos como consonantes ou dissonantes, e como essas escolhas estruturam cosmologias sonoras na mente humana e na realidade cultural. Assim, a apreensão do real, por mais perspectivista que seja, não é totalmente relativista, ela articula elementos que são estruturas do próprio real – a materialidade das ondas, suas propriedades físicas, a capacidade humana de sistematizar as frequências sonoras dando-lhes intervalos lógicos – com elementos que são construções interpretativas culturalmente variáveis – os padrões melódicos, o que é música, o que é harmônico, rítmico ou belo e afinado sonoramente.

A problemática surge quando acredita-se que o padrão harmônico e melódico ocidental seja uma estrutura universal do real externo a semiose, e não somente uma das estruturações

culturais possíveis da materialidade sonora desse real. Da mesma forma, as estruturas subjetivas europeias que teorizam sobre fenômenos humanos, sociais e linguísticos também partem de um pressuposto de centralidade epistêmica que mascara a sua não-neutralidade. O problema se aprofunda quando as ciências exatas e naturais, através das formulações matemáticas, equações físicas e experimentações empíricas exerceram uma pressão histórica por exatidão metodológica e teórica sobre as ciências humanas. Dessa pressão nasceu, no estruturalismo europeu, uma tentativa de criar sistemas arquetípicos quase matematicamente equacionais para descrever fenômenos de natureza mais subjetiva – social, psicológica e linguística –, mesmo que carecessem de experimentação empírica para comprovar suas teses. Dessa forma, não é à toa que a tríade conceitual de Wolfgang Iser – real/fictício/imaginário – é tão similar à ontologia universalizante de Jacques Lacan: real/simbólico/imaginário. Considerando importantes diferenças conceituais do entendimento de cada termo, que não cabem a esse trabalho, o paralelo que dá para traçar é justamente o da compreensão de que os ecos estruturalistas da teoria europeia continuam a moldar as percepções dos autores acerca da existência, tendo em vista que, a partir da epistemologia ocidental, elas buscam engavetar a complexidade de toda experiência humana em sistemas fechados, lógicas fixas e oposições simétricas que mimetizassem a suposta exatidão das equações físicas. No entanto, além de não dar conta de enquadrar todos os fenômenos, essa busca por precisão estrutural ignora que até mesmo o cálculo objetivo, aquele que parece “mais próximo” do real em si, também opera por aproximações, também tem desvios que não coincidem perfeitamente com os fenômenos que descrevem. Como observa o filósofo José Ortega y Gasset:

A coincidência entre as conclusões dedutivas da física racional e das observações sensíveis do experimento não era já exata, mas só aproximada. É verdade que esta aproximação era tão grande que não impedia a marcha prática da ciência. [...] A patética circunstância de que os astros dão a impressão de submeter-se às leis que os astrônomos lhes ditam e que com rara fidelidade atendem ao encontro que estes aprazam a tal hora em tal ponto do enorme firmamento. (ORTEGA Y GASSET, 1984, p. 31)

Se nem mesmo a física, com toda sua sofisticação matemática, alcança sempre coincidência exata entre suas leis e os fenômenos naturais, operando muitas vezes por aproximações pragmaticamente úteis, que pretensão há em acreditar que tríades metafísicas fixas possam dar conta da fluidez irreduzível da subjetividade, da cultura e da experiência psicológica humana? Nesse âmbito, a crítica pós-estruturalista na perspectiva dos estudos culturais compreende que toda construção de arquétipos é moldada por uma ótica que a

cultura permite e fará sentido dentro dela. Ainda na aproximação com a psicanálise, a própria noção de “as manifestações das culturas e de suas introjeções na psique” exposta acima, pode ser teorizada e refletida, como já notoriamente concebida na noção freudiana de *superego*. Contudo, compreender a conceituação triádica *id/ego/superego* como sendo três instâncias psíquicas universais e categóricas e não como uma formulação linguística que, funcionando como uma ótica, nos ajude a criar métodos para uma melhor compreensão da mente, dos sintomas e das patologias existentes, acaba por petrificar ideias, que ora ou outra, não vão dar conta da diversidade dos fenômenos.

A título de exemplo, quando Freud sistematiza a diferença entre *neurose* e *psicose*, ele a delimita conceitualmente a partir de um imaginário muito específico, mas estabelecer essa estrutura como uma verdade psico-ontológica aprisiona outras formas de produzir sentido, ainda mais quando o que se teoriza é de natureza tão subjetiva como “qual é a estrutura universal da psique e do ser?”. Em diversas vivências culturais naturais de outros povos, o conceito do que se considera psicótico para o ocidente não dá conta de tais vivências, num terreiro de candomblé ou umbanda diagnosticariam-se as esquizofrenias; as ritualísticas indígenas caracterizariam-se facilmente como psicóticas – e por conseguinte, quaisquer ficcionalizações literárias que dialoguem com os respectivos “reais” relativos aos modos de significação de culturas não-europeias vão ser etnocentricamente caracterizadas como tal.

La creación fantástica no debe interpretarse ni definirse – como lo intentó Freud con el cuento *El hombre de arena*, de E. T. A. Hoffmann –; de lo contrario, aceptaríamos, además de la irrupción de la ciencia en la estética, que toda creación artística es una enfermedad que debe ser mitigada en un laboratorio o consultorio psiquiátrico. (CÓCARO, 1970)

Essa imposição de categorias universalizantes não apenas patologiza práticas culturais divergentes, mas também oculta o quanto nossas próprias estruturas conceituais são moldadas por perspectivas culturais específicas. A linguagem mesma, longe de ser um veículo neutro de significação, carrega cosmologias inteiras em suas estruturações semânticas. O filósofo e indígena Ailton Krenak, em *Ideias para adiar o fim do mundo*, relata como o nome krenak *watu*, que simboliza *rio*, também significa *avô*; afeto esse inexistente no imaginário do homem branco, que, impregnado de capitalismo, denomina o rio também como um *recurso*, transformando violentamente a sua relação para com ele. Nesse sentido, a crítica à colonialidade do imaginário presente nos estudos culturais, não pretende descambar para um ultra-perspectivismo que negue estruturas intrínsecas à toda formulação linguística e a um

real externo à semiose, ao contrário, ela quer dar legitimidade às estruturações de todas as culturas, extinguindo a ideia de uma instância neutra, universal e externa aos saberes, dialetizando os conhecimentos e sintetizando-os pragmaticamente. A crítica ao epistemicídio⁹ é um dos fundamentos teóricos mais importantes que fundamentam a luta contra à aversão etnocêntrica ao cosmo cultural do outro, a cosmofoobia, como expõe o filósofo e quilombola Antônio Bispo dos Santos – Nego Bispo.

Com efeito, o que se intenta é a criação de termos dialógicos¹⁰, ou seja, conceitos que interajam dinamicamente com outros conceitos culturais na estrutura simbólica, a fim de estruturar ideias que se direcionem à atualização desses mesmos conceitos e de suas novas relações no sistema para a reestruturação de novas ideias *ad infinitum* – mesmo que isso signifique reinventar a estrutura dos conceitos primários. Assim, é necessário que o desenvolvimento de quaisquer teorias sobre os fenômenos subjetivos atravessados pela cultura e pela linguagem subverta essa espécie de ditadura do significado para focalizar a *confluência*¹¹ das significações. Em suma, considerando a imutável natureza estruturalizadora da simbolização, o que resta à contemporaneidade é abstrair com um cuidado epistêmico e um profundo pragmatismo as suas generalizações, entendendo rigorosamente que o uso não-dogmático delas, serve como uma excelente ótica para refletir os fenômenos do mundo de modo mais livre, flexível e perspicaz.

Por fim, concluída a crítica relativa a *teoria do efeito estético*, e relacionando-a com os estudos insólitos, pode-se observar que, na infinita diversidade de percepções dos leitores sobre a mesma narrativa, as *insolitudes*, além de construções narrativas por parte dos autores, têm uma dimensão facultativa da percepção da presença ou ausência de fantasia na diegese por parte do leitor – algo que Iser poderia ter desenvolvido. No entanto, tendo em vista a crítica feita sobre a indiferença conceitual do autor às questões de classe, poder, raça e etnia que atravessam o seu conceito de *imaginário*, essa lacuna da sua própria teoria dentro do panorama da *estética da recepção* torna-se autoevidente. Dessa forma, conclui-se-á agora, as problemáticas, limites e reflexões relativos ao insólito na contemporaneidade, justamente a partir dos desdobramentos que essa lacuna específica desencadeia nos estudos insólitos – na perspectiva dos estudos culturais.

⁹ “O epistemicídio se constituiu e se constitui [...] pela negação que empreende da legitimidade das formas de conhecimento, do conhecimento produzido pelos grupos dominados e, conseqüentemente, de seus membros enquanto sujeitos de conhecimento.” (CARNEIRO, 2005, p. 96)

¹⁰ Como explicitado anteriormente, o “insólito” fundamenta-se a partir dessa lógica.

¹¹ “Não tenho dúvida de que a confluência é a energia que está nos movendo para o compartilhamento, para o reconhecimento, para o respeito. Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente – a gente rende.” (BISPO, 2023, p.4)

3 - A INSOLITUDE E A TRANSCULTURAÇÃO NARRATIVA

Conjecturando uma síntese entre as duas dimensões críticas aqui estabelecidas, pode-se refletir o insólito através de uma perspectiva do fenômeno de sua recepção no ato de leitura. O insólito demanda uma natureza relacional: mesmo que o autor escreva pressupondo que há ou não verossimilhança ficcional para com a sua percepção de real no mundo, isso não impede que a recepção de sua obra por parte dos leitores vá compreender aquela realidade diferentemente, pelo contrário, quanto mais longe está o leitor no espaço e no tempo, maior as chances da sua percepção de real não estarem condizentes com a do imaginário do autor. Todo ato de leitura é uma conversa entre dois imaginários, a do autor e a do leitor, e é através da comunicação entre esses dois espaço-tempos distintos, que, para além de uma *insolitude/solitude* intencionada pelo autor quando estrutura o texto, surgem percepções de *insolitudes/solitudes* dos fenômenos diegéticos por parte do leitor.

Inúmeras narrativas literárias dos séculos passados conceberam tecnologias que à época foram percebidas como impossíveis, mas que hoje são realidade; ou então continham relações sociais na diegese que pareceriam absurdamente distópicas, mas que atualmente, embora permaneçam absurdas, são socialmente reais. Essas fantasias, portanto, são contingentemente insólitas – isto é, insólitas apenas em relação a determinado contexto histórico-cultural, mas passíveis de se tornarem sólitas em outros contextos. Contudo, quanto mais a fantasia se direciona para os limites de sua própria inventividade, explorando impossibilidades radicais que transgridem não apenas convenções culturais contingentes, mas os próprios fundamentos ontológicos compartilhados por diferentes cosmovisões, menor a probabilidade de sua recepção vir a ser percebida como verossimilhante em qualquer espaço-tempo futuro ou cultura distinta, ou seja, mesmo lidas na contraposição de imaginários culturais distintos, essas fantasias não soariam como realísticas a nenhum deles. Dessa forma, configura-se um espectro de insolitudes – do cultural contingente ao cultural ontológico – que a própria etimologia da palavra insólito permite abarcar:

O vocábulo insólito, formado por derivação prefixal a partir de sólito, o qual significa, em linhas gerais, usado, habitual, costumeiro, frequente, ocorre nas línguas neolatinas tanto como adjetivo, quanto como substantivo, denotando, negativamente, além dos sentidos opostos àqueles expressos por sua construção afirmativa, extraordinário, raro, singular, incomum, estranho, que não se espera, etc. [...] A gênese de sólito e, por conseguinte, de insólito,

encontra-se no verbo transitivo e intransitivo *soer*, que, no mais geral, diz ter por costume, ser frequente. (GARCÍA, 2019)

A negação presente na etimologia de *insólito*, longe de ser a "fantasia como negação do real" teorizada por Iser, refere-se fundamentalmente à negação do habitual, do comum, do frequente – aproximando-se, nesse sentido, da proposta de Alejo Carpentier sobre o real-maravilhoso, que reconhece como real aquilo que, embora extraordinário para certas culturas, é ordinário para outras, isto é, uma negação do senso do comum mais do que do senso do real. Contudo, para além da noção de Carpentier, no *insólito*, essa distinção não implica uma separação absoluta entre ambos os sentidos nem uma exatidão de suas fronteiras, pois mesmo que haja inúmeros fenômenos incomuns para determinada cultura, que não violam os pressupostos ontológicos básicos comuns a todos os imaginários culturais, quando analisa-se outros fenômenos que comumente entre as cosmovisões distintas são considerados ontologicamente impossíveis, torna-se autoevidente que, tudo aquilo que transgride o senso do real também transgride o senso do comum. É justamente essa amplitude semântica que permite ao conceito de *insólito* abarcar tanto as transgressões culturais do comum contingente quanto as transgressões culturais do comum ontológico.

Tal amplitude etimológica e conceitual traz uma vantagem epistêmica crucial: distancia o *insólito* da necessidade de se embrenhar em questões metafísicas sobre o que seria "verdadeiramente" o real – questão, como já exposta, que dilata-se ininteligível à medida que o real em si excede toda simbolização. Em vez disso, o conceito se ancora no que é culturalmente convencionado como comum ou possível, deslocando o foco para o âmbito semiótico dos imaginários culturais. Mesmo quando se adentra a esfera do espectro das insolitudes que aparentemente fogem ao real, faz-se pela seguinte reorientação epistêmica: não se pergunta "o que é o real?", mas sim "qual o senso comum, em determinadas culturas, do que se considera real ou possível?". Assim, fundamenta-se uma ótica que, a princípio, respeita as diversas cosmovisões sem hierarquizá-las a partir de um centro epistêmico hegemônico, situando definitivamente o *insólito* dentro da perspectiva dos estudos culturais.

À vista disso, pode-se objetar que tal conceituação ampla do *insólito* o confundiria com a própria natureza ficcional da literatura. Contudo, essa objeção desconsidera que o *insólito* não pretende definir a literariedade em si, mas sim mapear operações específicas de ruptura com o senso do comum dentro do campo literário, seja pela intencionalidade do autor, seja pelo choque na recepção da obra, sem jamais pretender esgotar a complexidade do fenômeno literário como um todo. Se toda literatura opera uma mediação simbólica do real, nem toda

literatura rompe com as convenções de verossimilhança cultural que estruturam a percepção coletiva do possível e do comum. O insólito se manifesta quando a fantasia narrativa não apenas ficcionaliza o real, mas quando “(meta)fantasia” as próprias convenções que tornam essa ficcionalização verossímil. Assim, o insólito não redefine a literatura, mas recorta modos de produção literária em que as operações textuais operam uma transgressão dos sentidos do comum para além da já transgressão simbólica da realidade inerente a toda ficcionalização. A literatura transgride o real e o insólito transgride o senso comum do que é senso do real, até porque transgredindo o real, a literatura flutua entre mimetizar o comum ou colapsá-lo.

Contudo, como todo constructo teórico tem suas limitações, pode-se objetar uma outra problemática: “a natureza relacional do insólito é capaz de distinguir a intencionalidade do autor – o que o autor queria ou não que fosse insólito – da variabilidade da recepção – o que o leitor *percebe* ou não como insólito?”. Nesse sentido, corre-se o mesmo risco de centralidade epistêmica das nomenclaturas europeias aqui abordadas, ou seja, de rotular como *insólito* a representação ficcional de uma prática que é absolutamente comum para um grupo cultural específico, apenas porque é insólita para o leitor hegemônico, como observa-se em uma parte da crítica literária e jornalística brasileira acerca da obra *Torto Arado*, de Itamar Vieira Junior, que a caracteriza como pertencente ao realismo mágico, sendo que a narrativa contém práticas reais da religiosidade afro-brasileira em sua própria cosmovisão.

Logo, alguns pressupostos sobre a conceituação de insólito necessitam se estruturar de modo que, ainda que mantenham a extrema flexibilidade de um conceito que flutue livremente por múltiplas correntes teóricas, também concebam rigidamente o insólito fora da lógica de centralidade epistêmica das correntes que ele dialoga. Como contraproposta a essa problemática paradoxal presente em conceituações contemporâneas do insólito, o que se percebe é uma necessidade teórica de superação das noções do insólito como um arquí/macrogênero¹² ou como estruturas genológicas/modais fixas, pois elas mimetizam as lógicas centro-epistêmicas dos termos europeus quando também pretendem engavetar fenômenos diversos num só gênero teórico, ou definir modos textuais que supostamente sempre caracterizariam algo insólito mesmo estando desvinculadas da recepção do leitor. Em contraponto, há uma necessidade epistêmica de se aprofundar conceitualmente uma ótica que

¹² Mesmo que isso signifique ir completamente na contramão de muitos autores dos estudos insólitos favoráveis ao macrogênero, como observa-se em: “Assim, varia entre sugerir algum efeito perceptível na recepção, determinar processos de composição ou circunscrever um termo-conceito cuja delimitação flutua por diferentes correntes teóricas. Esta última circunstância refere-se, mais propriamente, ao insólito ficcional, visto como categoria genológica ou modal ou como macro ou arquigênero. [...] Sob a denominação abrangente de insólito ficcional se podem abrigar o fantástico [...] o maravilhoso [...] o estranho [...] o realismo maravilhoso [...] o realismo mágico, o realismo fantástico, o realismo animista; o absurdo [...] ficando-lhes de fora muito poucas narrativas.” (GARCÍA, 2019)

análise o fenômeno das sensações de **insolitude** a partir da multiplicidade e singularidade de cada contato insólito entre o imaginário cultural dos leitores e as manifestações literárias que conceberam o fenômeno. Em outros termos, a fundamentação de uma ótica fenomenológica do insólito demanda uma análise dinâmica entre o imaginário do autor, as operações estruturais do texto e o imaginário dos leitores, que busque compreender como diversos *modus operandi* textuais e compositivos da diegese, em contato com distintos imaginários culturais no ato de leitura, operam um confronto entre o leitor e os fenômenos da vida e da realidade cultural representados na diegese, que pode – ou não, dependendo do imaginário cultural específico – gerar o choque estético que constitui precisamente o fenômeno do insólito, isto é, a sensação/sentimento da *insolitude* do que se lê.

Assim, dialetizando os estudos culturais com a estética da recepção, tal perspectiva dialoga a intencionalidade narrativa do escritor – sobre os seus próprios pressupostos ontológicos transpostos na estrutura diegética – com os pressupostos ontológicos do imaginário cultural do leitor durante o ato de leitura, compreendendo suas nuances até mesmo em narrativas que se autodeterminavam/pretendiam sóliticas, a fim de refletir as diferenças de cosmovisão que consequenciaram a variabilidade na recepção. Trata-se, portanto, de uma abordagem que jamais categoriza previamente a obra segundo critérios externos à intencionalidade¹³ autoral e aos imaginários culturais, mas que analisa como certas estruturas textuais e diegéticas – sejam elas deliberadamente transgressivas dos sentidos do comum ou percebidas como tal por determinados contextos de recepção – produzem experiências de insolitude em diferentes sujeitos, culturas e temporalidades.

A circularidade teórica entre o imaginário do escritor, a forma estrutural do texto e o imaginário do leitor permite que a crítica¹⁴ literária, ao investigar o insólito, respeite – levando em conta criticamente – a autodeterminação dos artistas sobre seus próprios processos criativos, mesmo quando evidencia recepções que se opõem a essa autodeterminação. Dessa forma, o insólito cultural/fenomenológico não se constitui como rótulo classificatório universalizante, mas como ferramenta analítica que investiga os diversos fenômenos de percepção das *insolitudes* de modo a compreender categoricamente

¹³ Quando a intencionalidade não é explícita ou quando o autor não revelou/defendeu suas posições sobre a própria obra, pode-se focalizar o diálogo a partir das classificações/reflexões da crítica literária sobre a obra.

¹⁴ Por exemplo, se o autor considera a sua obra dentro da perspectiva do realismo mágico, a crítica literária vai investigar quais pressupostos do imaginário cultural do autor fundamentam ou contradizem sua própria autodeterminação; qual é essa conceituação específica de realismo mágico e quais aspectos textuais refletem essa perspectiva; quais as insolitudes geradas nas recepções dos leitores e quais delas se assemelham ou se distanciam da intencionalidade do autor e/ou da teorização da crítica; como diferentes imaginários culturais e perspectivas hermenêuticas podem significar diferentemente os mesmos aspectos textuais; que reflexões sócio-políticas ou ontológicas podem surgir do diálogo entre os imaginários do autor com o leitor, etc.

que o próprio pacto de leitura mobiliza diferentes regimes¹⁵ de verossimilhança conforme os imaginários em jogo, dialogizando as alteridades culturais em suas manifestações artísticas diversas, justamente porque reconhece que o que é insólito jamais pode ser estabelecido através de um único ponto de vista epistêmico central, mas emerge sempre do diálogo, por vezes tenso, por vezes harmonioso, entre as diferentes formas de habitar simbolicamente o mundo. Assim, o respeito pelo diálogo entre os imaginários do escritor e do leitor no processo literário se confluencia com a autodeterminação epistêmica dos povos sobre seus próprios imaginários e modos de vida.

Nessa linha, pode-se observar que, na contemporaneidade, a representação literária das cosmovisões periféricas têm sido escritas cada vez mais pelos autores que são a própria representatividade do que ficcionalizam, causando um extremo desconforto às elites locais que antes detinham o acesso exclusivo à produção literária e, conseqüentemente, ao poder de representar a realidade do outro, tendo este mesmo outro seu direito à autorrepresentação vedado. Fato esse que pode-se notar através da demanda teórica por novos conceitos que atendam à diversidade dos fenômenos literários, como a *escrevivência* de Conceição Evaristo. Nesse âmbito, acontece uma transformação cultural que não se resume somente à apropriação concreta das artes europeias reproduzida pelas elites, e dos modos de produção capitalistas que as concebem e distribuem, mas também, dentro da própria arte, há uma apropriação simbólica da face colonizada do imaginário por parte de sua outra face contracolonial. Assim, num processo de contínua resistência antropofágica das culturas oprimidas, todas as estruturas epistêmicas da colonialidade são deglutidas, e então, vomitadas a sua forma.

Pela ótica do crítico uruguaio Ángel Rama, isso se manifesta através da *transculturação narrativa*, isto é, um processo de desculturação parcial, onde elementos da cultura original são perdidos ou transformados, somado a um processo de incorporação parcial cultural, onde alguns elementos da cultura externa são absorvidos, e por fim, um processo de neoculturação, onde surge algo originalmente novo, não mera cópia, mas um emaranhado simbiótico onde formas, línguas e cosmovisões se reorganizam mutuamente, conforme nos esclarece Pablo Rocca sobre a obra de Rama *Transculturação narrativa na América Latina* (1982):

Un libro en el que Rama epitomiza las ideas de Candido y, simultáneamente, construye su crítica al adoptar otro punto de mira, en base a las ideas de originalidad, autenticidad y representatividad. Con ellas, y ahora pasando

¹⁵ Diferentes imaginários culturais e diferentes posicionamentos epistemológicos conduzem a diferentes pactos ontológicos com o texto: se o leitor entende como fantasioso ou não, ou oscila entre os dois; se a fantasia é compreendida material ou figurativamente, ou ambas, como por exemplo, a cegueira saramaguiana.

del concepto de ‘aculturación’, tomado de la antropología inglesa y que usara en 1972, al de ‘transculturación’ (es decir, de la pérdida de rasgos propios de una cultura a la mezcla, el pasaje y la hibridación de las formas sociales y culturales). (ROCCA, 2006, p. 239).

Dessa forma, contrapondo o conceito europeu relativo a uma suposta recepção cultural passiva das colônias, a *aculturação*, Ángel Rama toma o conceito de *transculturación* do etnomusicólogo cubano Fernando Ortiz, para teorizar a literatura na perspectiva das violentas e complexas relações de colonialidade, imaginário e ressignificação cultural.

Nesse panorama, pode-se diagnosticar que a literatura brasileira contemporânea, lida a partir da noção de *transculturación narrativa*, tem uma natureza antropofágica e sincrética tão avassaladora, que foi além de somente ficcionalizar suas cosmovisões originárias através de insolitudes. Ela *transculturo* o imaginário colonial tão simbioticamente que ela tratou de operar com a mesma perspectiva as próprias ideologias colonizantes trazidas da invasão. Isso fica evidente em obras do cânone brasileiro que se utilizam da mitologia judaico-cristã para compor suas fantasias, criando narrativas que rodeiam a hesitação fantástica ou o realismo mágico, mas sem se enquadrar por inteiro em nenhuma categoria, como por exemplo, o *Grande Sertão: Veredas* (1956) e *Macunaíma* (1928). Para além do cânone, considerando narrativas de autoras cearenses da atualidade, o conto “Sacola”, da obra *Redemoinho em dia quente* (2019), de Jarid Arraes, e o romance *Oração para desaparecer* (2023), de Socorro Acioli, manifestam exatamente essa perspectiva. No conto de Arraes, a autora se utiliza da devoção de uma personagem idosa à figura do Padre Cícero, e do uso de alucinógenos por parte da mesma, para compor uma narrativa hesitante, para o leitor, em relação à natureza dos acontecimentos, em especial, do insólito ato final. No romance de Acioli, por sua vez, uma escultura/imagem dourada, encontrada pelos indígenas Tremembé na praia de Almofala no Ceará, torna-se símbolo de uma disputa sangrenta. Para os Tremembé, a escultura era a “Labareda”, a imagem do fogo, um *Encantado*, mas para os portugueses que pretendiam tomá-la de volta à força, tratava-se de uma imagem de Nossa Senhora da Conceição. Assim, há uma mesma materialidade abrigando imaginários culturais completamente distintos – uma síntese semiótica da transculturação brasileira, que, lida pelo insólito fenomenológico, evidencia como diferentes leitores podem captar diferentes¹⁶ *insolitudes* na mesma narrativa.

¹⁶ Um leitor tremembé tenderá a interpretar a cosmovisão indígena presente na narrativa de forma mais realística que a cosmovisão cristã/católica, assim como um leitor católico tenderá ao inverso, ou um leitor ateu/agnóstico tenderá a ter mais sensações de insolitudes relativas às duas cosmovisões, ainda que a estrutura narrativa, como autodetermina a autora, se assemelhe mais a perspectiva do realismo mágico, pois a fantasia é constitutivamente naturalizada no “real”. Assim, torna-se evidente que o insólito lido como um fenômeno de choque entre a fantasia textual e o ato de fantasiar à leitura pelos leitores, consegue dialogar construtivamente com os gêneros estanques e com as autodeterminações autorais, investigando a singularidade de cada choque/fenômeno insólito.

CONCLUSÃO:

Em síntese, a fundamentação do insólito numa perspectiva fenomenológica/cultural, como ferramenta analítica – que investiga a dinâmica relacional entre imaginários autorais, crítica literária, estruturas textuais e recepções culturais diversas, recusando tanto a imposição de macrogêneros universalizantes quanto a hierarquização epistêmica de ontologias – revela sua importância teórica precisamente quando aplicada à literatura brasileira. Se a *insolitude* se constitui na compreensão de que diferentes regimes de verossimilhança operam conforme os imaginários culturais em jogo, tal perspectiva encontra na literatura brasileira – marcada pela transculturação narrativa, pelo sincretismo cosmogônico e pela resistência antropofágica às imposições epistêmicas coloniais – um campo privilegiado não apenas de aplicação, mas de origem teórica. No âmbito da teoria literária nacional, torna-se autoevidente que os estudos insólitos tenham surgido a partir da extrema efervescência cultural brasileira, e que, novamente, como exposto na provocação inicial deste trabalho: diversos termos estrangeiros nunca foram tão bem recebidos ou nunca fizeram tanto sentido quando se propunham a refletir os fenômenos literários, artísticos e culturais da realidade brasileira. Francine Iegelski ilustra bem essa questão ao mencionar curiosa afirmação de Décio Pignatari:

Em um dossiê da *Revista USP* [...] Pignatari retomou uma observação que já havia feito e que tinha ganhado alguma repercussão: reafirmou a ideia de que o surrealismo “não pegou” por aqui, porque o Brasil é um país surrealista. (IEGELSKI, 2021, p. 9)

Nesse panorama, a noção de que a literatura brasileira não teve tanta proeminência literária na construção de insolitudes, quando posta em contraste com as obras e autores da literatura da América Hispânica, tem mais a ver com a questão da colonialidade do imaginário, manifesta na expectativa de uma consagração ou validação literária internacionais sobre a literatura nacional, do que de uma autorreflexão da própria realidade produtiva brasileira. Para além dos autores mais relacionados à produção considerada insólita, quando analisa-se o cânone dito “realisticamente” realista, pode-se notar, em alguns textos, a fantasia operando sutilmente dentro do real, sem alardes por parte do público. Assim, a afirmação de Décio Pignatari mostra-se extremamente precisa, isto é, há uma certa indiferença da percepção do leitor brasileiro sobre a presença ou não da fantasia nas obras artísticas nacionais. Indiferença fenomenológica essa que reside na irreducibilidade inconsciente – ou consciente – da face não

colonizada do imaginário cultural, em aceitar a binariedade conceitual ocidental entre o factual e o não-factual introjetada em sua outra face. A fantasia é um fato social.

Como é sabido, nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, o protagonista, de além túmulo depõe sobre os acontecimentos de sua vida, numa clara infringência das regras da verossimilhança, pois não se trata de um “autor defunto”, mas de um “defunto autor”. [...] *Dona Flor e seus dois maridos* (1966) [...] recebe a visita do marido morto, com quem volta a fazer amor; indecisa entre a respeitabilidade do marido vivo e a lascívia do marido morto, Flor resolve ficar com os dois. [...] Érico Veríssimo [...] no romance político *Incidente em Antares* (1971), na estória do grupo de mortos que, insepultos por conta de uma greve de coveiros, abandona o cemitério e irrompe pela cidade. (BASTOS, 1973, p. 26 e 28)

Por fim, para finalizar a reflexão sobre o insólito na perspectiva dos estudos culturais, como afirma Alcmeno Bastos, o irrealismo das narrativas brasileiras é uma espécie de pórtico para o realismo visceral. A certa indiferença da recepção dos fenômenos por parte do leitor brasileiro vai desaguar nos desdobramentos da teoria literária nacional que conceberam o insólito como contraproposta teórica à colonialidade do imaginário. Isso fica evidente, por exemplo, no fato de que a crítica literária em torno de Jorge Amado frequentemente focaliza questões sobre a segunda geração modernista, sobre as críticas sociopolíticas, sobre o “(neo)realismo” ou “(neo)regionalismo”, sobre a religiosidade afro-diaspórica, e quando enfim, se detém a teorizar aspectos da representação do real em suas obras, geralmente, relacionam-o de modo intrínseco com todas essas questões anteriores. Então, considerando também a recepção dos telespectadores às produções audiovisuais inspiradas na obra de Jorge Amado, ou a qualquer obra intersemiótica às literaturas nacionais, o que se observa é, que pouco importa a um povo de imaginário extremamente sincrético e transcultural as elucubrações metafísicas sobre o que é essencialmente fictício ou não na representação das diegeses, mas sim quais reflexões sociopolíticas e filosóficas derivam-se da fabulação do real na contação de estórias, ou ainda, simplesmente, importa o puro prazer artístico que a livre inventividade narrativa cede ao gozo e entretenimento do público geral.

A transculturação das narrativas na literatura brasileira deglutiu a imposição colonizante que o cientificismo ocidental impregnou na estética, e vem regurgitando-a de seu imaginário, continuamente, porque há uma enorme força de resistência contracolonial presente na transculturação das narrativas orais que se confluenciaram na literatura. Originalmente livres dessa imposição estética, o *modus operandi* da oralidade das cosmovisões indígenas e

afrodiáspóricas invade a palavra escrita brasileira, antropofagiza o realismo eurocêntrico, e impõe os seus respectivos *reais* à semiose da neocultura. A originária oralidade narrativa das representações ramifica-se nos modos de expressão artística das diversas manifestações da cultura popular até fincar raízes na representação literária. Os pés que dançam, as vozes que cantam, as mãos que batucam, as memórias que atravessam gerações pelo corpo e pela boca. Como nota-se na transculturação narrativa oral/corporal do Bumba-meu-boi¹⁷ no Maranhão:

Pai Francisco – escravo e vaqueiro de confiança de seu amo, o dono da fazenda – é obrigado a furtar e matar o boi de estimação do senhor para tirar-lhe a língua, obedecendo aos apelos e “desejos” de Mãe Catirina, sua mulher, que se encontra grávida. Fato consumado, chega ao conhecimento do amo, que, enraivecido, manda fazer sindicância, através de vaqueiros e índios, para descobrir a verdade e o autor do crime. Pai Francisco é encontrado, trazido preso e obrigado a dar conta do boi. Os pajés, ou curadores indígenas são chamados a intervir e, através de processos mágicos, com a ajuda do Pai Francisco, ressuscitam o boi. O boi “urra” novamente por entre o contentamento geral, Pai Francisco é perdoado e os brincantes entoam cânticos de louvor, dançando em volta do animal, na comemoração desse milagre da ressurreição. (LIMA, 2003, p. 42)

¹⁷ O Bumba-meu-boi é uma manifestação cultural popular brasileira que integra performances de dança, de teatro e de música. Essas performances narram oral e corporalmente versões da estória popular ancestral que está reproduzida na citação de Lima (2003, p. 42). A transculturação narrativa manifesta-se justamente nessa síntese de elementos das três matrizes culturais brasileiras, cuja trama emerge da reelaboração mútua entre elas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ACIOLI, Socorro. **Oração para desaparecer**. Companhia das Letras, 2023.

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo, 2003.

ALAZRAKI, Jaime. **¿Qué es lo neofantástico?** In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.

ALDEA, Eva. **Magical realism and Deleuze: the indiscernibility of difference in postcolonial literature**. London: Continuum, 2011.

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropófago**. *Revista de Antropofagia*. São Paulo, 1928.

ASTURIAS, Miguel Angel. **Hombres de maíz**. Barcelona: Bibliotex, 2001

ARRAES, Jarid. **Redemoinho em dia quente**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019

BARTHES, Roland. **Mitologias**. tradução de Rita Buongiorno, 4a ed. Pedro de Souza e Rejane Janowitzer. - 4a ed. - Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

BASTOS, Alcmeno. **A realidade não existe: os realismos irrealistas na literatura brasileira contemporânea**. Monografia (Letras Português e Literatura), Universidade Gama Filho. Rio de Janeiro, 1973.

Disponível em: https://www.alcmeno.com/html/textos/realismos_irrealistas_monografia.pdf

BIOY CASARES, Adolfo; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina (org.). **Antologia da literatura fantástica**. Tradução: Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BISPO, Antônio dos Santos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora / Piseagrama. 2023.

BORGES, Jorge Luís. **Ficções**. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

BORGES, Jorge Luis. **El arte narrativo y la magia**. Sur, Alicante, 1932. Disponível em: <https://bit.ly/387eOqi>

CANDIDO, Antonio. **A nova narrativa**. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1979.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 1ª Ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. 339 f. (Doutorado em Filosofia da Educação) – FE/USP, São Paulo, 2005.

CARPENTIER, Alejo. **El reino de este mundo**. Santiago: Editorial Orbe, 1972.

CASSIRER, Ernest. **Linguagem e Mito**. 4ed. Tradução de J. Guinsburg, Mirian Scahnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CASTRO, Manuel Antônio de. **A realidade e o insólito**. In: GARCÍA, Flavio (Org). *Narrativas do insólito: passagens e paragens*. Rio de Janeiro: Dialogarts. p. 8-31, 2008.

CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 11. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2236-463327ep00121>

CÓCORA, Nicolás. **Cuentos Fantásticos Argentinos**. Buenos Aires, Emecé Editores, 1970

COELHO, Haydée Ribeiro; ROCCA, Pablo (Org.). **Diálogos latino-americanos: Correspondência entre Ángel Rama, Berta e Darcy Ribeiro**. São Paulo: Global Editora, 2015.

COVIZZI, Lenira Marques. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978.

EVARISTO, Conceição. “Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face”. In: MOREIRA, Nadilza M. de Barros; SCHNEIDER, Liane. **Mulheres no mundo: etnia, marginalidade, diáspora**. João Pessoa: Ideia/Editora Universitária – UFPB, 2009.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GARCÍA, Flavio. “Insólito Ficcional”. In: Dicionário digital do insólito ficcional (UERJ). Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/insolito-ficcional>

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cem anos de solidão**. Rio de Janeiro: Record, 1967.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel; MENDOZA, Plinio Apuleyo. **El olor de la guayaba: conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza**. Bogotá: La Oveja Negra, 1982

GLISSANT, Edouard. **Poética da Relação**. Trad. Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HUSSERL, Edmund. **Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica**. Tradução de Márcio Suzuki. Aparecida: Ideias & Letras, 2006.

IEGELSKI, Francine. “História conceitual do realismo mágico - a busca pela modernidade e pelo tempo presente na América Latina”. **Revista Almanack**, São Paulo, 2021.

ISER, Wolfgang. **O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Trad. de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LIMA, Carlos Orlando de. “O universo do Bumba-meu-boi no Maranhão”. In: NUNES, Izaurina Maria de Azevedo. **Olhar, memória e reflexão sobre a gente do Maranhão**. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2003.

LIMULJA, Hanna. **O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos yanomami**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Tradução Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MEXICAN AUTOBIOGRAPHY. **Time Magazine**, 27 abr, 1953, p. 90 a 93.

NUNES, João Arriscado. “O resgate da epistemologia”. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESSES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. 1. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

ORTEGA Y GASSET, José. **Que é filosofia?** Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano, 1961.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar**. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

PAES, José Paulo. “**As dimensões do fantástico**”. IN: Gregos e baianos. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PIGNATARI, Décio. **Metáfora: barroco, surrealismo, Rosa**. Revista USP, São Paulo, n. 36, p. 96-99, 1998.

QUIJANO, Aníbal. “Colonialidade do poder e classificação social”. In: SANTOS, B. S.; MENESSES, M. P. (orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. México: Siglo XXI, 1982.

RANCIÈRE, Jacques. **João Guimarães Rosa: a ficção à beira do nada**. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

ROCCA, Pablo. **Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: dos caras de un proyecto latinoamericano**. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2006.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

RULFO, Juan. **Pedro Páramo**. México, DF: Editorial RM, 2005.

SANTOS, Boaventura de Sousa.; MENESSES, Maria Paula. (orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. **Situações I: críticas literárias**. Tradução de Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TODOROV, Tzvetan. **A narrativa fantástica**. In: ---. As estruturas narrativas. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. p.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações Filosóficas**. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-Philosophicus**. Tradução, apresentação e ensaio introdutório de Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Edusp, 2010