

CONFIGURAÇÕES DO IMAGINÁRIO E DA SUBJETIVIDADE NA AMAZÔNIA PARAENSE URBANA: Uma análise da HQ Castanha do Pará¹

CONFIGURATIONS OF IMAGINARY AND SUBJECTIVITY IN THE URBAN AMAZON OF PARAENSE: An analysis of the HQ Castanha do Pará

Marcus Dickson Oliveira Correa²
Alda Cristina da Silva Costa³

Resumo: Este artigo analisa a História em Quadrinhos Castanha do Pará, investigando a configuração do imaginário e das subjetividades na Amazônia paraense urbana. Nosso objetivo é compreender como o vivido e o experienciado no Ver-o-Peso – lugar protagonista da narrativa gráfica – são representados e ressignificados na HQ. |Considerando esta perspectiva, adotamos uma abordagem hermenêutica interpretativa, buscando extrair os sentidos que emergem dessa configuração cultural. Fechando esse percurso, identificamos que a narrativa em quadrinhos articula uma experiência do comum, do banal e do cotidiano, revelando formas de resistência e sobrevivência. Nesse diálogo entre comunicação e cultura, a HQ reinterpreta elementos da cultura amazônica, potencializando novas formas de olhar e viver esse espaço urbano, com projeções sem a necessidade de adequação a padrões externos.

Palavras-Chave: Amazônia urbana. Imaginário. Subjetividade. Hq Castanha do Pará.

Abstract: This article analyzes the Comic Book Castanha do Pará, investigating the configuration of imagination and subjectivities in the urban Amazon of Pará. Our objective is to understand how what is lived and experienced in Ver-o-Peso – the protagonist of the graphic narrative – are represented and given new meanings in the comic. |Considering this perspective, we adopted an interpretative hermeneutic approach, seeking to extract the meanings that emerge from this cultural configuration. Closing this path, we identify that the comic narrative articulates an experience of the common, the banal and the everyday, revealing forms of resistance and survival. In this dialogue between communication and culture, the comic reinterprets elements of Amazonian culture, enhancing new ways of looking at and experiencing this urban space, with projections without the need to adapt to external standards.

Keywords: Imaginary Theory. Subjectivity and Identity. Hq Castanha do Pará.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Cultura. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2024.

² Doutorando Programa de Pós-graduação Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM-UFPA), dickson.prof@gmail.com.

³ Doutora em Ciências Sociais (UFPA), Docente do Programa de Pós-graduação Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM-UFPA), aldacristinacosta@gmail.com.

1. Considerações Iniciais

A Amazônia tem sido, ao longo dos séculos, cristalizada no imaginário ocidental como um espaço exótico, distante e alheio à contemporaneidade. Essa representação não é casual como já nos alertava Gondim (1994), mas resultado de um processo histórico que consolidou a ideia de uma fronteira geográfica e cultural entre civilização e barbárie. Esse binarismo reduziu a Amazônia à sua dimensão natural, associando-a a um lugar intocado, primitivo ou, no máximo, habitado por populações cuja existência estaria à margem do tempo histórico. O efeito dessa construção, nos diz Freitas Pinto (2005) continua a fornecer alimento para a recriação de novas polarizações, como a recriação do bom selvagem em ideias com a de “povos da floresta” e de “ribeirinhos”, portanto, de um novo romantismo social, provocando a invisibilização de sua complexidade social e cultural e, principalmente, da sua urbanidade.

Ao longo das últimas décadas, a Amazônia urbana se expandiu significativamente. Cidades como Manaus, Belém e Santarém, entre outras, são polos dinâmicos que articulam saberes, culturas e contradições típicas dos centros urbanos. No entanto, essa Amazônia das ruas, dos bairros, do cotidiano urbano, permanece negligenciada tanto nas narrativas midiáticas quanto nos estudos acadêmicos mais difundidos. A insistência na Amazônia como um espaço exótico e marginal reforça a ideia de que a urbanização não se compatibiliza com a região, como se suas cidades fossem apenas um apêndice da floresta e não parte de uma experiência urbana legítima, com suas próprias dinâmicas sociais, culturais e econômicas.

Essa resistência em reconhecer a urbanidade amazônica revela, em última instância, a persistência de uma perspectiva colonial, que continua a definir o território a partir de categorias externas e limitadas. Para superar essa dicotomia, é preciso deslocar o olhar, reconhecer as cidades amazônicas não como meros entrepostos ou zonas de transição entre a natureza e a civilização, mas como espaços em que a modernidade se reinventa, onde a cultura urbana se expressa de maneira singular, em constante diálogo com os elementos naturais, históricos e sociais que compõem a região. No limiar desse olhar, diz Castro (2019) somos contemporâneos da emergência de um novo mundo social – de novos territórios afetivos, comunicativos, de significados e subjetividades.

Essas construções são demarcadas, por nós, como fenômenos complexos, mas que acabam por se naturalizar e se materializar na realidade socioespacial. No caso da Amazônia

paraense, é essencial desenvolver abordagens que considerem suas dinâmicas internas e especificidades, superando leituras externas e generalizantes, a fim de compreender sua formação a partir de seus próprios processos e contextos.

Tomamos as reflexões de Freitas Pinto (2005) quando afirma que as ideias, ao transitarem por diferentes tempos e espaços, conectando pessoas e períodos históricos, e podem, em determinadas circunstâncias, consolidam-se como sistemas de pensamento predominantes. A partir deles, passam a moldar a forma como se sente, age e percebe o mundo. No entanto, há também momentos em que tais ideias perdem força, encontram barreiras para sua difusão, desviam-se de seus percursos iniciais e acabam eclipsadas.

Nessa perspectiva, argumentamos que a construção da Amazônia como um espaço natural e cultural tem sido, um processo contínuo de produção e reinvenção de representações. Esse processo, embora inserido em um contexto mais amplo e diversificado, tem se baseado num repertório relativamente restrito de ideias, conforme Freitas Pinto (2005), que se tornaram dominantes e persistentes.

O autor enfatiza, entre diversos fatores, o elemento fundamental para compreender a história das ideias sobre a Amazônia, isto é, a diversidade de campos do conhecimento envolvidos nesse processo. Segundo ele, embora distintas áreas do pensamento tenham contribuído para essa construção, a ênfase recai, sobretudo, sobre disciplinas como a história natural, a geografia e a antropologia, que desempenharam um papel central na formulação e consolidação dessas representações. E no contemporâneo, identificamos um reforço das narrativas midiáticas que, quase sempre, retornam a essas representações.

Assim, nos instiga Freitas Pinto (2005), a perceber o aspecto de maior interesse que reside na possibilidade de identificar, por meio dessa prospecção, quais foram as ideias fundamentais que, ao longo da história, se consolidaram para formar o núcleo a partir do qual se construíram as distinções entre civilização e barbárie, quando se analisa a formação social, cultural e histórica da Amazônia. Ou seja, mapear, no desenvolvimento do pensamento moderno, as origens das concepções que estabeleceram fronteiras simbólicas e hierárquicas, sustentando visões preconceituosas que dividiram o mundo.

Essas são as bases de nossas reflexões, pois elas contribuem para pensar de que forma essa Amazônia também foi invisibilizada na sua urbanidade, inclusive com a cultura sendo capturada por um olhar colonizador que enfatiza suas particularidades apenas quando estas servem ao consumo simbólico e turístico. Assim, a riqueza das línguas indígenas, os saberes

ribeirinhos e quilombolas, as dinâmicas culturais urbanas e periféricas, as expressões artísticas contemporâneas e os movimentos sociais amazônicos são frequentemente invisibilizados ou subsumidos à lógica do “exótico”, ou então lidos como manifestações marginais, distantes do “centro” do pensamento nacional.

Nessa construção do pensamento, também comungamos das reflexões de Suze Piza (2021) e sua crítica contundente ao propor um corte incisivo às normas homogeneizantes que moldam e limitam as subjetividades, enfatizando a necessidade de "des-pensar" as identidades fixas que, sob a lógica da unidade e da coerência, aprisionam as experiências individuais em categorias rígidas. Piza aponta que o processo de construção de identidades padronizadas impede a expressão de subjetividades plurais, adaptando-as a expectativas sociais que limitam a diversidade de formas de existir. A filósofa argumenta que a verdadeira emancipação subjetiva reside na capacidade de resistir às imposições de um pensamento homogeneizante, que, segundo ela, "silencia as dissidências em nome de uma ilusão de unidade" (Piza, 2021, p. 286). Essa crítica reflete uma proposta de desconstrução das identidades impostas para abrir espaço para uma multiplicidade de vivências, permitindo que subjetividades complexas e contraditórias coexistam e sejam reconhecidas em sua riqueza. Nessa linha argumentativa, temos Amaral Filho (2022), que denominará de “pensamento criativo”, em que essa dimensão múltipla permita a valorização de vozes e narrativas locais que, de outra forma, poderiam ser ignoradas pela cultura dominante.

Nosso lócus de estudo comunicativo e cultural é Belém do Pará, o segundo maior centro urbano da Amazônia brasileira⁴, em que sua urbanidade periférica coexiste com influências tradicionais e populares que permeiam as vivências cotidianas de seus habitantes. Realidades essas que nos lembram a afirmação de Norval Baitello (2014), como portadoras de memórias, história e historicidade, portanto, de cultura.

Para tanto, nosso olhar é mobilizado na compreensão de um lugar específico, Belém e sua feira do Ver-o-Peso, ambiente que protagoniza as narrativas da HQ Castanha do Pará. Tomamos o sentido de lugar em diálogo com Santos (2010), e sua tradução na vida cotidiana, em que as interações se dão em uma situação de copresença, numa contiguidade espacial que favorece a comunhão entre as pessoas e em que a política se territorializa. Ou seja, o autor identifica como “o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis,

⁴ IBGE 2022. Disponível em <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pa/belem/panorama>

através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade” (Santos, 2010, p. 592). O lugar não é apenas um dado geográfico, mas uma construção relacional e em constante transformação, influenciada por múltiplos agentes e discursos, envolvendo dimensões simbólicas, identitárias, afetivas e políticas, carregados de significados, experiências e disputas (Yi-Fu Tuan, 1983).

É com essa perspectiva que desvelamos o objeto deste artigo, a história em quadrinhos (HQ) *Castanha do Pará* (2016), do publicitário e desenhista Gidalti Moura Junior, que constrói a narrativa sobre a condição social de um menino nascido na periferia de Belém, mas com o enredo desenvolvido numa das maiores feiras da América Latina, o Ver-o-Peso. O artista explora essa realidade através de personagens que transitam pela cidade e pela cultura amazônica de forma única, evidenciando elementos de resistência, subjetividade e criação cultural. Lugares onde ora as imagens são devoradas, ora são as imagens que nos devoram (Baitello, 2014, p. 14), numa volúpia de sensações própria das leituras das HQ.

Apesar de ser natural de Belo Horizonte, Gidalti Júnior chegou em Belém do Pará com 3 anos de idade, e toda sua infância até a vida adulta, respirou de maneira profunda o universo belenense/paraense/amazônico, tendo se mudado para São Paulo em 2013. Esse repertório experiencial vivido em bairros da cidade paraense como Jurunas, Guamá, Cidade Velha e Comércio proporcionou um horizonte de narrativas que o estimularam a escrachar as mazelas sociais ali vivenciadas, principalmente a respeito de crianças e adolescentes vivendo nas ruas e sofrendo a violência doméstica⁵.

A narrativa visual, conforme análises interpretativas, é enredada por uma perspectiva da decolonialidade (Piza, 2021, 2022), girando num sentido anti-horário, tracejando um grafite da resistência, dando forma e consistência à cultura em suas assimetrias e desigualdades, ativando saberes locais “descontínuos, desqualificados, não legitimados, contra a instância teórica unitária que pretenderia depurá-los, hierarquizá-los, ordená-los” (Foucault, 2015, p. 268).

Descrevemos as narrativas gráficas da HQ *Castanha do Pará*, apontando questões que envolvem as identidades amazônicas, ressignificadas na urbanidade e em meio às influências de uma “consciência globalizante” (Piza, 2021). Ou seja, partindo do molde gráfico-visual-insurgente encontrado nos quadrinhos, em diálogo com as teorias de Gilbert Durand, Juremir

⁵ Entrevista dada ao blog papo zine. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HDggCx4hemA>. Acesso em 17 de outubro de 2024.

Machado da Silva, e outros com a finalidade de analisar como o imaginário amazônico transita e de que maneira ele reflete a subjetividade decolonial e periférica das pessoas em meio ao (re)existir na urbanidade periférica da cidade de Belém, capital do estado do Pará.

Em Durand (2012), o imaginário é refletido como uma instância fundamental da experiência humana, estruturando tanto a percepção quanto a significação do mundo. O autor rejeita a dicotomia cartesiana entre razão e imaginação e, em seu lugar, propõe que o imaginário seja um campo de significações organizadas por estruturas simbólicas e mitológicas que orientam a cognição e a cultura. O imaginário tem centralidade na experiência humana, assim como é um eixo estruturante da cultura, do conhecimento e da percepção da realidade.

Já Silva (2006) parte do pressuposto de que o imaginário não é apenas um campo simbólico ou subjetivo, mas algo que se materializa nas narrativas midiáticas e nos dispositivos culturais que moldam a percepção do real. Isto é, o imaginário também é moldado pela mídia. As mídias não apenas refletem a realidade, mas também a constroem, criando representações que acabam por mediar a experiência do mundo.

Logo, as reflexões teórica-conceituais e metodológicas são tomadas por uma hermenêutica interpretativa de construção de sentidos que emergem na configuração do imaginário e das subjetividades na Amazônia paraense urbana. Apontamos como objetivo deste trabalho entender o vivido e o experienciado do imaginário no Ver-o-Peso, lugar protagonista da narrativa gráfica em Castanha do Pará. A proposta alinhada no duplo par comunicação e cultura tem como visada um pensar-viver na experiência do comum, do banal e do cotidiano das pessoas, mas configurados em forma de resistência e sobrevivência.

2. Castanha Do Pará: entre o real e o ficcional

Segundo Marie-José Mondzain (2016, p.182), “não há sujeito sem imagem”. Para a filósofa é imprescindível ultrapassarmos os cânones estruturais do “ler imagens” para o “sentir as imagens”, e permitir, bem ao gosto de um retorno a Walter Benjamin, uma relação libertadora em relação à polissemia da imagem. Esclarece a filósofa que “por polissemia quero dizer que a imagem é indecidível, jamais unívoca. Sua equivocidade, sua liberdade, seu excesso, aí retomam fôlego. Saímos do laboratório instrumentalizado e da maestria” (Mondzain, 2016, p. 176).

Assim, o ato desenhístico, criador de imagens, potencializado pela nossa capacidade imaginária e simbólica produz, conforme Muniz Sodré (2006), uma capacidade emancipatória na dimensão do sensível, do afetivo ou da desmedida, para além dos cânones limitativos da razão instrumental. E sentir é, no limite, pensar. Sodré (2006, p.40) ao parafrasear o positivista Émile Durkheim, aponta que todo e qualquer tipo de razão assenta-se em bases emocionais. Aspectos esses observados nas histórias em quadrinhos (HQ) que lançam mão das muitas potencialidades narrativas, poéticas, expressivas e formais que atravessam suas linguagens para abordar temas complexos e socialmente relevantes da realidade brasileira, convidando seus leitores a refletirem sobre questões urgentes que atravessam o cotidiano da vida.

Essa arquitetura imagética é o cenário configurado da HQ Castanha do Pará⁶, conforme citado acima, que retrata a vida na periferia da capital paraense. A obra foi indicada ao troféu HQmix⁷, na categoria melhor publicação independente, e primeira obra a vencer o Prêmio Jabuti⁸, na categoria História em Quadrinhos. A HQ é narrada em forma de fábula, onde o personagem “Menino-Urubu” Castanha vive de furtos e da ajuda de outras pessoas que trabalham ou passam pelo Ver-o-Peso (Figura 1).

O enredo, inspirada no conto "Adolescendo Solar" de Luizan Pinheiro, utiliza a figura do menino-urubu não apenas para contar suas aventuras, mas também para criticar a sociedade contemporânea, que muitas vezes marginaliza e ignora os mais vulneráveis. A história é contada em primeira pessoa pela ótica de D. Iracema, a vizinha fofoqueira e preconceituosa, que chama a polícia para informar o desaparecimento do garoto Castanha. Na visão de D. Iracema o garoto é encrênqueiro, vagabundo e metido com drogas. “Mas como te disse. Não é flor que se cheire. Caso perdido”, vocifera ela (Moura Júnior, 2016, p 24). À medida que a história avança, o menino navega por um mundo hostil, sobrevivendo de furtos e migalhas, onde a luta pela sobrevivência é uma constante. Ele não apenas enfrenta as dificuldades econômicas, mas também as experiências de abandono e solidão, já que

⁶ A obra foi publicada originalmente em 2016, por meio de financiamento coletivo pelo Catarse.

⁷ O **HQ Mix** é a principal premiação brasileira dedicada aos quadrinhos, ilustração e humor gráfico. Criado em 1988 pelos cartunistas **Jal (José Alberto Lovetro)** e **Gualberto Costa**, o prêmio surgiu como uma forma de valorizar os profissionais da área e destacar as melhores produções nacionais. A premiação do **HQ Mix** é conferida pela **Associação dos Cartunistas do Brasil (ACB)** e pelo **Instituto do Memorial de Artes Gráficas do Brasil (IMAG)**.

⁸ 59º Prêmio Jabuti - Apuração de Votos (Vencedores histórias em quadrinhos). Disponível em <<http://premiojabuti.com.br/apuracao/f2-dt311017-1507/#1>>. Acesso em 17 de outubro de 2024.

espancado pelo pai fugiu de casa, refletindo um ciclo de vulnerabilidade que é comum em contextos urbanos como o de Belém.



FIGURA 1 – Castanha roubando alimentos na Feira do Ver-O-Peso.
FONTE: Moura Júnior, 2016, p. 30

Nas primeiras páginas da narrativa da HQ, somos arrebatados com uma cena de violência doméstica e infantil, tal como representada na figura 2, incitando reflexões sobre dinâmicas familiares que, por vezes, são comuns em determinados contextos, ao mesmo tempo em que esse relato gráfico atua como um registro dessas realidades.



FIGURA 2 – Violência doméstica e infantil, uma realidade comum na periferia.
FONTE: Moura Júnior, 2016, p.11

É neste lugar, que a HQ Castanha do Pará emerge na concepção de um imaginário que se firma entre o real e o ficcional. Essa dualidade na teoria do imaginário de Durand (2012) se constitui em uma rede complexa de símbolos e arquétipos que reflete a estrutura mental e cultural de uma sociedade. Segundo Durand, o imaginário é um sistema simbólico que organiza a percepção do mundo e confere sentido à experiência. Nas imagens em *Castanha do Pará*, o imaginário amazônico e suas simbologias aparecem na caracterização dos personagens, no cenário urbano de Belém e nos elementos regionais, como as cores, a música e a comida local, que remetem a uma poética visual rica em simbolismo.

Este lócus simbólico se mostra em toda a sua grandiosidade, numa ilustração de página dupla (figura 2), em que vemos a cacofonia sensorial de uma das maiores feiras a céu aberto do mundo: o Ver-o-Peso. Para a pesquisadora Wilma Leitão (2013) a feira não é apenas um local de venda de pescado, mas também um espaço cultural e turístico, representando um ponto de encontro para a comunidade local. A atmosfera do mercado é caracterizada pela diversidade de produtos disponíveis, onde uma variedade de peixes e frutos do mar é oferecida. Além disso, o mercado é descrito em termos de suas características físicas, como a movimentação intensa de pessoas, as barracas de vendas e a interação entre compradores e vendedores. A autora também menciona como o Ver-o-Peso serve de referência para a identidade local e as tradições gastronômicas da região, refletindo a cultura vibrante de Belém.

A expressividade poética da cena (figura 2) representando graficamente essa caoticidade do trânsito de coisas e pessoas expõe, nos moldes foucaultiano, uma insurreição de saberes dominados (Foucault, 2015), mas também, uma confluência estratégica do encontro da cidade com o mundo ribeirinho. Conforme Leitão (2013)

Essa questão aponta para um aspecto importante do papel do Ver-o-Peso no que se poderia designar uma liminaridade rural/urbano: o mercado é representante de um ambiente ribeirinho, receptor dos grandes corredores de mercadorias regionais (os rios Amazonas e Guamá) e, ao mesmo tempo, sua posição de centralidade no contexto urbano continental é incontestável, considerando-se os inúmeros eixos viários do sistema de transportes da cidade que privilegiam os percursos de mais de 50 linhas de ônibus passando pelo centro histórico e pelo conjunto do Ver-o-Peso (Leitão, 2013, p 4).

A ilustração do Ver-o-Peso (figura 2) revela essa Belém-rio-cidade, divisor das águas e do asfalto, do trânsito urbano e do rio e da [des]ordem construída internamente pelos seus

diversos territórios que separam o velho do novo⁹, aflorando uma escritura de dimensões múltiplas, permissivas à valorização de vozes e narrativas locais “como lógica para conquistar o real e os seus desdobramentos em identidades e imaginários (Amaral Filho, 2022, p. 175).

São sujeitos que transbordam histórias e memórias. São vendedores ambulantes, camelôs de calçadas, marreteiros¹⁰ de sobrevivências. Calor. Cheiro. Formas. De certo, somos tragados por um pensar-viver que caminha na direção da experiência do comum, do banal e do cotidiano dos indivíduos, e nos permite uma compreensão como forma de resistência e sobrevivência.

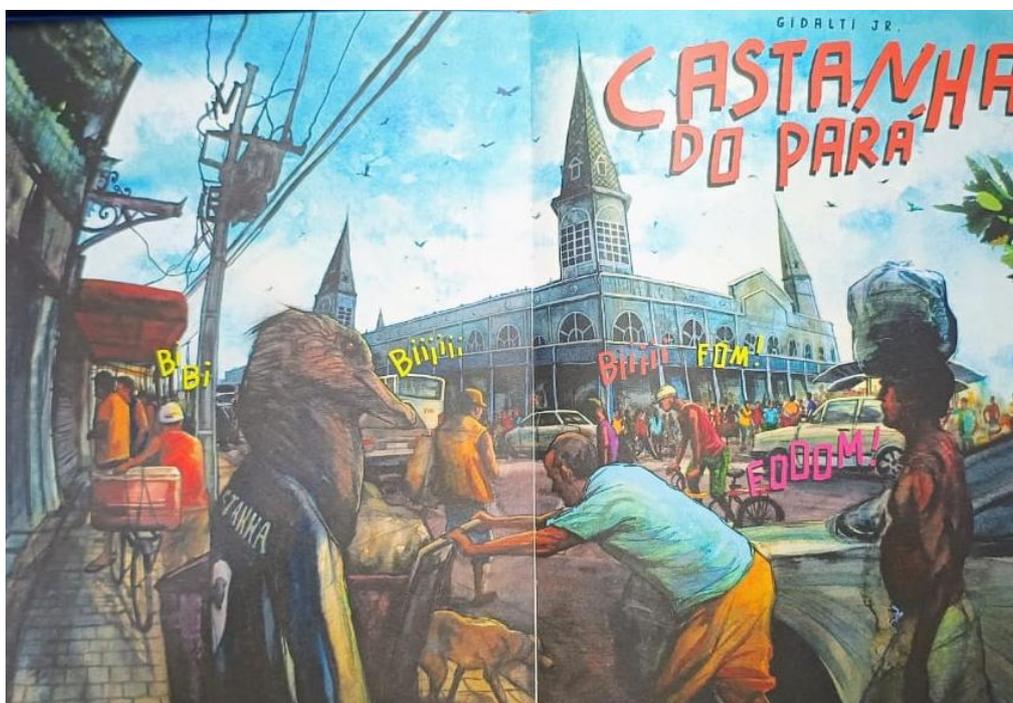


FIGURA 2 – O Ver-O-Peso com seus imaginários de sons, cheiros e cores.

FONTE: Moura Júnior, 2016, p.26-27

Na realidade dura do pensar-viver da feira do Ver-o-Peso, o exercício criativo que Gidalti impõe às imagens (Figura 4) emerge uma belíssima e chocante abstração de uma das

⁹ A contraposição de ideias entre *nova* e *cidade velha*, neste caso, diz respeito à divisão entre o bairro da Cidade Velha – o mais antigo de Belém e que está na imensidão do Ver-o-Peso – e o restante da cidade, que se modernizou ao longo do tempo.

¹⁰ Vocabulário regional, equivalente a *camelô*.

mais festejadas músicas do carimbó paraense, Sinha Pureza do cantor Pinduca¹¹, enquanto na narrativa gráfica observamos uma sequência que leva o garoto Castanha a desmaiar de fome.



FIGURA 4 – Trecho do carimbó Sinha Pureza, de Pinduca

FONTE: Moura Júnior, 2016, p.39

Dessa forma, o real é uma construção que depende do olhar de cada um de nós. Conforme pode ser observado na figura 4, o olhar é atravessado do imaginal que usa da fresta da realidade para fruir um estado de consciência simbólica, ou mesmo uma “poética da existência” como quer Paes Loureiro (1995), que carrega em si a brutal consistência da realidade. Para Silva (2006) todo imaginário é uma narrativa. Uma trama. Um ponto de vista. Vista de um ponto. Sendo assim ele nos adverte ainda para uma situação em que o imaginário não seria um mero álbum de fotografias mentais nem um museu da memória individual ou social. Tampouco se restringiria ao exercício artístico da imaginação sobre o mundo. “O

¹¹ Pinduca é um cantor, compositor e músico brasileiro, conhecido como o *rei do carimbó*. Ele nasceu em Igarapé-Miri, no Pará, e é um dos principais responsáveis pela popularização do carimbó e de outros ritmos amazônicos, como o sirimbó e a lambada, tanto no Brasil quanto internacionalmente. Algumas de suas canções mais famosas são "Carimbó do Macaco", "Dança do Carimbó" e "Sinhá Pureza"

imaginário é uma rede etérea e movediça de valores e sensações partilhadas concreta ou virtualmente” (Silva, 2006, p. 9).

Como bem afirma Maffesoli (2001, p.75), na esteira teórica de Durand (1993) através de uma “ciência do imaginário”, que mesmo os campos mais racionais, como as esferas política, ideológica e econômica, são recortados por imaginários. Enfatiza o sociólogo, que o imaginário tem algo de imponderável, pois, “é o estado de espírito que caracteriza um povo. Não se trata de algo simplesmente racional, sociológico ou psicológico, pois carrega também algo de imponderável, um certo mistério da criação ou da transfiguração” (Maffesoli, 2001, p.75).

No campo dessas relações que imbrica o real com a ficção, insiste Silva, que o imaginário deve sempre ser entendido como algo mais amplo que um conjunto de imagens e preconiza enfaticamente “o homem só existe na realidade imaginal” (Silva, 2006, p.7). Ou seja, o imaginário é real significa que não existem imaginários que não sejam partes de uma realidade, de uma história, de um acontecimento, de uma vida. O imaginário como uma forma de pensar a vida (Amaral Filho, 2022, p.206).

Também filiado a este pensamento, encontramos Edgar Morin que propõe uma fortuita relação do imaginário com a imaginação que resultou na formulação de sua famosa tese da Complexidade, na qual constata que o “imaginário está no coração ativo e organizacional da realidade social e política” (Morin, 2005, p. 311). Alinhado a esse pensamento, Silva reflete que:

Há décadas que Morin fala em industrialização do espírito, sem, no entanto, reduzir o imaginário à manipulação e sem deixar de esclarecer o processo de manipulação proporcionado pelas tecnologias do imaginário: ‘Esta manipulação se efetua segundo as trocas mentais de projeção e de identificação polarizadas nos símbolos, mitos e imagens da cultura como nas personalidades míticas ou reais que encarnam os valores (os ancestrais, os heróis os deuses). Uma cultura fornece pontos de apoio imaginário à vida prática, pontos de apoio práticos à vida imaginária (Silva, 2006, p. 85).

E é justamente nesta dualidade que Silva (2006) vê o imaginário como uma fonte, ao mesmo tempo racional e não racional de impulsos para a ação, e como reservatório, ou represa, o imaginário agregaria imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real, leituras de vida e, através de um mecanismo individual/grupal, sedimentaria um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de estar no mundo.

Em *Castanha do Pará*, a arte de Gidalti Jr. usa de seu repertório experiencial durante sua juventude em bairros da periferia da cidade de Belém, nos idos dos anos de 1980, para construir um realismo particular, cru, violento, forjando sentidos emaranhados, provocando nosso olhar, desrespeitando o status quo de uma Belém “pra inglês ver”¹². O olhar passa a significar apropriar-se. E deixar-se olhar significa deixar-se apropriar (Baitello, 2024, p.28).

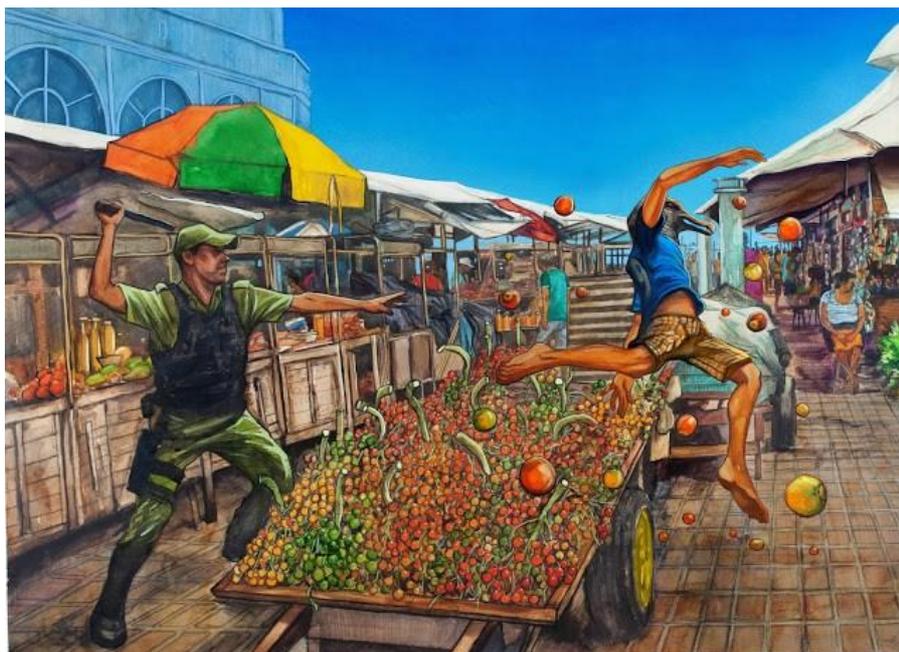


FIGURA 5 – Capa da HQ Castanha do Pará.
FONTE: Moura Júnior, 2016

Na capa da revista o contraste real-ficcional se mostra em toda sua estratégia “não-hegemônica” (Amaral Filho, 2022), observamos um adolescente-trombadinha-menino-urubu fugindo de um espancamento de um policial (Figura 5). O cotidiano que de forma alguma pode estar presente nas dependências dos locais refrigerados da elite paraense¹³. Na concepção de Amaral Filho

Os não hegemônicos, pode-se afirmar, são aqueles que se rebelaram para ficar no Local, como seu lugar, que na verdade é o abrigo dos colonizados, dos dominados, dos excluídos, e de outros que se integraram por força da desintegração do Global. Não abandonaram o lugar e o têm como o seu, como Local de existência e

¹² Referência muito comum dos moradores da periferia de Belém.

¹³ Durante uma exposição de quadrinistas paraenses num shopping de luxo da capital Belém, essa ilustração chegou a ser vetada (censurada), porque “infligia valores morais e corretos”. Ver reportagem completa em: <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/capa-de-ganhador-do-jabuti-e-removida-de-exposicao-em-belem-censura-diz-autor.html>

resistência à violência global custeada pelas elites aterradas no capitalismo financeiro (Amaral Filho, 2022, p. 184).

O que equivale dizer que a vida é criação de possibilidades de realizações e deveres. Estas realizações vão se tornando algo concreto por serem inerentes ao ser humano como ser social, pois pensa e cria, sente e percebe o seu mundo. O imaginário é ao mesmo tempo a vida que se vive e a vida que se imagina, é aquilo que colocamos em prática no agir, fazendo a nossa história e colaborando para uma sociedade melhor. Para Silva (2006), o imaginário é altamente cotidiano, e na grande maioria das vezes nem ficamos sabendo, pois, a maior parte das coisas que fazemos na vida, nós não sabemos o porquê, mas quase tudo que a gente faz é por força de um Imaginário.

Dessa forma ensejamos que o imaginário hoje é reconfigurado por narrativas que mesclam o real e o simbólico, o que é visível na HQ Castanha do Pará, que insere elementos estruturantes da cultura amazônica sem, contudo, diluir sua especificidade. Enfrenta a homogeneização hegemônica de uma imagem elitizada e colonial insípida da periferia com brutais traços gráficos de imagens não-hegemônicas. Ilustrados com estilo veloz de rascunho (quase sem acabamento), sujos pelos borrões da técnica de pincelada¹⁴ as imagens provocam sempre a sensação de movimento e vaqueza do olhar, sinestesia no vai e vem incessante do Ver-o-Peso, na confluência do pensar-viver que tensiona o imaginal das histórias fugazes e banais, de vida pulsando, de resistência poética.

3. Decolonialidade e subjetividade nos traços de Castanha Do Pará

Recorremos às discussões de Piza (2021), quando nos alerta para os perigos de uma identidade enrijecida, que reduz a multiplicidade cultural a uma visão única e limitadora. A perspectiva do pensamento decolonial, conforme Piza (2021), propõe uma ruptura com as estruturas colonizadoras, enfatizando a autonomia cultural e a valorização das subjetividades locais.

A filósofa argumenta que a decolonialidade é uma forma de perceber e sentir o mundo sem as amarras da visão eurocêntrica. Como bem aponta Souza (2022), há uma lógica na constituição positiva da sociedade eurocêntrica que estabelece que as sociedades latino-

¹⁴ Uma técnica de **pincelada** em uma revista em quadrinhos se refere ao uso do pincel (tradicional ou digital) para criar traços expressivos e texturizados através do uso de aquarela.

americanas precisam ser construídas como negativa na esfera cognitiva e estética quanto na esfera Moral.

E é precisamente o que acontece na realidade. Assim, para fazer oposição especular perfeita, a sociedades latino-americanas são percebidas por todas as versões hegemônicas desse culturalismo como “afetivas passionais” e em consequência, corruptas, dado que supostamente “personalistas”, como se houvesse, em algum lugar do mundo, sociedades “impessoais” (SOUZA, 2022, p. 33)

O autor critica a tendência das teorias clássicas em interpretar a realidade brasileira a partir de perspectivas eurocêntricas e sublinhar os determinismos econômicos. Souza defende a criação de uma teoria crítica que reconheça a singularidade dos processos históricos e sociais de sociedades periféricas, onde fatores como a cultura, as relações de poder e o racismo estrutural desempenham papéis centrais. Ao expor a invisibilidade das classes populares e dos grupos marginalizados, Souza sugere uma nova visão que valorize suas experiências e lutas, sublinhando a importância de uma solidariedade baseada no reconhecimento de uma identidade e consciência social próprias, criando assim um projeto de emancipação social adaptado às realidades locais.

Assim, observamos que Gidalti Júnior leva as últimas consequências esse enfrentamento na sua HQ Castanha do Pará, onde expressa nas representações de personagens uma poética visual que desafia estereótipos dos sujeitos da periferia, trazendo à tona uma subjetividade autônoma e multifacetada. A narrativa propõe uma perspectiva autêntica e não filtrada pela visão colonizadora, permitindo que a cultura local se manifeste em sua complexidade. O cenário onde a narrativa do personagem Castanha acontece não é meramente estéril de outras narrativas. A vida pulsante, contraditória e exuberante dos sujeitos da periferia aparece com força imaginal. Na Figura 6 observamos uma “pelada” ou “travinha” com a garotada que remete a memórias discursivas ainda não perdidas no tempo, com sua lógica afrontosa de ordem nas brincadeiras de rua muito comum na periferia:

“-Pri

- Si

- Meu pau! Pri sou eu cheiroso. Fui pegar a trave lá na casa do caralho”.

- Tri!!! É apostando chulipa, é?

A narrativa explora com maestria gráfica essas situações cotidianas que fazem parte do repertório da periferia de Castanha que revelam as tensões entre o pertencimento à sua

cultura (o brega, o futebol, a religiosidade) e a opressão que ele enfrenta (violência doméstica e falta de oportunidades), refletindo uma vivência de resistência e identidade híbrida que Piza caracteriza como essencial para o pensamento decolonial. Também o texto da HQ corrobora com este intento, pois carrega nos trejeitos e clichês da fala “papa-chibe”¹⁵ cotidiana das pessoas da periferia, um insulto poético portador de sentidos que vão além das “armadilhas” da visão colonial preconceituosa do “texto correto e adequado”.

Retomamos com Piza (2021) essa heterogeneidade de sentidos, que potencializa a importância de reconstruir as subjetividades a partir de uma ótica descentralizada, onde identidades podem se expressar sem as “armadilhas” da homogeneização cultural. Diz ela

O outro nunca contemplado na totalidade europeia, como afirma Dussel, é quem deveria irromper e ousar falar. Não se tratava, deste modo, de dissolver subjetividades, pois isso poderia ser válido para o fetichizado sujeito europeu, mas não para sujeitos de um contexto em que pessoas concretas vivem em estado de vulnerabilidade profunda. O subalterno deveria ousar falar e falou (PIZA, 2021, p. 287).



FIGURA 6 – Castanha e os garotos da rua jogando travinha.
FONTE: Moura Júnior, 2016, p. 15.

4. Tecendo a subjetividade amazônica cotidiana

¹⁵ "Papa-chibé" é um regionalismo informal da Amazônia que se refere a uma pessoa nascida no Pará. É uma expressão que está relacionada com a ancestralidade e com a cultura paraense.

Pensar a subjetividade no cotidiano amazônico urbano requer uma abordagem multidimensional, que leve em conta a experiência vivida, as narrativas culturais, as relações de poder e as formas de existência e resistência. Seja na oralidade dos mercados, na estética do brega, nas práticas religiosas sincréticas ou nas disputas territoriais e ecológicas, a subjetividade amazônica urbana se configura como um campo dinâmico de significações, em constante negociação entre o passado e o presente.

Dialogamos assim com Ricoeur (2010), em que a subjetividade se constitui narrativamente. Ou seja, no espaço amazônico urbano, comunicação e cultura se constituem mutuamente, seja na oralidade, nos espaços públicos e privados, nas histórias contadas sobre a cidade – seja por meio da música, da literatura ou da imprensa popular – estruturam modos de ser e de pertencer. Perspectivas essas que encontramos no cotidiano do personagem Castanha. Em busca de comida, observamos ele perambular por todo o centro comercial da cidade, passando por “cartões postais” da cidade como Ver-O-Peso, Palácio Antônio Lemos¹⁶, Igreja da Sé¹⁷ e Largo das 11 Janelas¹⁸, espaços comumente visitados por turistas e outras pessoas.

Ainda inspirados em Paes Loureiro, a narrativa gráfica da HQ instiga a nos “perder” junto com o garoto Castanha em um lugar experiencial de sentidos dúbios, rico em tensões sociais e em confronto com realidades permeadas por complexas batalhas particulares e tragédias familiares, e ainda assim, conforme vamos folheando a revista é possível se deixar molhar pela chuva, pelo copo “pé-sujo”¹⁹ de cerveja para tomar uma golada comemorando a vitória seja do Papão ou do Leão, os times do coração do paraense, ou comendo um churrasquinho de gato da rua Gaspar Viana com farofa coletiva.

A rua é o lugar de vivência de Castanha, movendo-se como uma sombra, invisível aos olhos da sociedade pretensamente civilizada e moral. Gidalti Junior através da

¹⁶ O Palácio Antônio Lemos, localizado em Belém (PA), é um edifício histórico de estilo neoclássico, construído no final do século XIX. Originalmente sede do governo estadual, atualmente abriga o Museu de Arte de Belém (MABE).

¹⁷ A Igreja da Sé, ou Catedral Metropolitana de Belém, é um dos templos mais importantes da cidade, construída no século XVIII em estilo barroco e neoclássico. É famosa por sua arquitetura imponente e por ser o ponto de partida do Círio de Nazaré.

¹⁸ O Largo das 11 Janelas, em Belém, é um complexo cultural localizado em um casarão colonial do século XVIII, originalmente um hospital militar. Hoje, abriga um espaço gastronômico e um museu de arte contemporânea, com vista privilegiada para a Baía do Guajará

¹⁹ O **copo pé-sujo** é uma gíria da periferia de Belém que se refere ao copo americano ou de vidro simples, geralmente usado em bares populares (os chamados "pé-sujos") para tomar cerveja bem gelada. É um símbolo de boteco raiz, onde a bebida é servida sem frescura, mas com muito sabor e tradição.

antropomorfização do personagem Castanha, imprime-lhe uma cabeça de urubu, ave de rapina bastante comum nos arredores das áreas periféricas ou em ambientes em que se comercializam alimentos, como carnes, peixes e aves. Não apenas ele, mas todas as crianças que aparecem na história possuem cabeças de animais. A escolha do urubu para o protagonista da HQ se entrelaça com o enredo da narrativa, tendo saído de casa devido às incontáveis violências físicas e psicológicas que sofre e presencia, alimenta-se daquilo que consegue pegar antes que outras pessoas o afugentem e o agridam, e o tratam como a um animal sujo, indesejado e repugnante, tal como a um urubu, que os feirantes querem longe de seus alimentos expostos.

A rua também nos leva a um mergulho profundo na complexidade da vida de meninos de rua, como Castanha, em um contexto marcado pela violência policial e pela marginalização social. A narrativa efetivamente articula a luta diária desses jovens entre o roubo como meio de sobrevivência e a construção de uma identidade permeada de estigmas, revelando como a necessidade de furtar é impulsionada por uma total falta de opções sociais e econômicas. Ao expor a brutalidade da polícia, que se torna uma força opressora, a obra não apenas critica a criminalização da pobreza, mas também provoca uma reflexão sobre a desumanização que esses meninos enfrentam. A subjetividade de Castanha é explorada em suas esperanças e medos, proporcionando ao leitor uma visão íntima de sua luta por reconhecimento e dignidade em meio a um cenário hostil que frequentemente o rotula como criminoso.

A morte do menino, ao final da narrativa, representa a transfiguração imaginal do personagem Castanha (Figura 7) assumindo seu caráter metafórico e simbólico, quando se transforma na ave urubu. A realidade ganha contornos trágicos já que a narração insinua que o menino teria sido morto depois de ter sido atropelado por um ônibus após fugir de um policial. A fala da narradora, D. Iracema, a vizinha fofoqueira que efetivamente é quem conta toda a história do Castanha diz a um policial:

- Posso até me arrepender do que vou dizer. Deus que me perdoe, mas... Sabe que até seria melhor se esse menino sumisse? Tô te falando! Sabes por quê? Se a coisa só traz problema e faz os outros sofrerem... é melhor que ela não exista! (MOURA JUNIOR, 2016, p. 75)

A cena nos remete a uma importante e necessária reflexão. Além do pensamento decolonial, a noção de necropolítica, desenvolvida por Achille Mbembe é abordada por Suze Piza (2022). Nos relata a filósofa que Necropolítica é a prática de submeter certas

populações a condições de precariedade e morte, frequentemente sob a justificativa da ordem e do progresso (2022, p. 133). Em *Castanha do Pará*, essa ideia é expressa nas cenas em que as populações enfrentam a violência estrutural, a negligência estatal e a exclusão social, que as colocam em situações de constante vulnerabilidade. Em páginas específicas, como aquelas em que Castanha enfrenta a repressão policial e a falta de oportunidades, Gidalti evidencia como essas populações são sujeitas a uma política de morte que as mantém às margens da sociedade, reforçando as críticas de Piza à forma como a identidade e a vida de grupos marginalizados são desvalorizadas.



FIGURA 7 – Morte e transfiguração de Castanha.
FONTE: Moura Júnior, 2016, p. 75.

A HQ ousa nos apresentar um universo urbano que é, ao mesmo tempo, profundamente violento e exorbitante de uma cultura outra, desafiando uma estreita visão convencional da Amazônia como um lugar exclusivamente exótico e culturalmente limpo para o turismo. A HQ utiliza elementos da cultura popular, como o açaí, o carimbó, a língua regional e o visual da cidade, para criar uma narrativa que revela a riqueza e a complexidade das periferias amazônicas. Dessa forma, não se trata de aceitar a violência, mas de conviver com os processos de imposição, de tal sorte que se crie modos de convivência que motivem as experiências de resistência (Amaral Filho, 2022, p. 179).

Gildati Junior explora uma poética visual que resiste à hegemonia elitizada, permitindo que a identidade amazônica se projete sem a necessidade de adequação a padrões externos. A presença de símbolos regionais – como a feira do Ver-o-Peso, o carimbó e o futebol de rua – na narrativa de *Castanha do Pará* reflete um modo de vida comunitário, no qual a cultura local se consolida e persiste em meio à modernidade urbana. Assim, a HQ contribui para uma valorização da estética e ética locais, promovendo um imaginário que é ao mesmo tempo individual e coletivo, humano e social, capaz de interpelar e engajar o leitor em uma visão de mundo particular e potente.

Essa subjetividade marcada pela resistência, conforme aponta Piza (2021), torna-se um aríete em *Castanha do Pará*, uma vez que os personagens, ao viverem suas realidades, questionam as visões impostas sobre a vida moldada por um discurso que invisibiliza a periferia. Gildati Junior cria uma narrativa que desafia o leitor a reconsiderar suas percepções e caminhar rumo a uma cultura viva e em constante transformação.

5. Considerações Finais

A análise de *Castanha do Pará* revela como a história em quadrinhos pode servir como um poderoso veículo de construção e reflexão sobre a identidade e a subjetividade amazônica. A obra do desenhista e publicitário Gildati Junior desconstrói estereótipos e traz à tona uma Amazônia urbana, onde as subjetividades são construídas em meio a um cenário de resistência cultural e diálogo com uma poética que oscila entre o real e o imaginário. Utilizando uma perspectiva decolonial e explorando o imaginário amazônico de maneira rica e multifacetada, a HQ proporciona ao leitor uma visão complexa e desafiadora da realidade amazônica.

Ao utilizar elementos da cultura popular e da estética regional, *Castanha do Pará* revela a pluralidade das identidades amazônicas e contribui para a valorização das culturas periféricas da região. A obra se coloca como uma resistência às "armadilhas" identitárias descritas por Piza, revelando que a identidade amazônica é, na verdade, uma construção viva e dinâmica. Ao dar voz e humanidade aos personagens que vivem em situações extremas, Gildati propõe uma resistência estética e narrativa contra o apagamento cultural e a política de morte. Essa resistência, segundo Piza, é uma forma de des-pensar as identidades e desconstruir os estereótipos de passividade frequentemente atribuídos a populações periféricas. Assim, a obra não apenas narra uma realidade social, mas também convida o

leitor a refletir sobre os efeitos do colonialismo persistente e da necropolítica, instigando uma crítica necessária às estruturas de poder que ainda impactam a vida amazônica e outras periferias globais.

A narrativa da HQ retrata, em várias páginas de *Castanha do Pará*, um lugar que desafia a visão homogênea e folclorizada da região, ao dar voz a personagens cuja identidade é moldada pela vivência local. Ou seja, contra um pensamento em que teima falar de uma Amazônia exótica e exuberante, sem considerar a diversidade diversa complexa de suas realidades. Essa abordagem está em sintonia com a crítica de Piza ao "pensamento homogeneizante" que negligencia a diversidade de vozes e experiências da Amazônia. Logo, Gildati Junior explora uma poética visual que resiste à hegemonia, permitindo que a identidade amazônica se projete sem a necessidade de adequação a padrões externos.

Por meio do "pensamento criativo" de Amaral Filho, a narrativa gráfica estabelece um contraponto ao sistema dominante, permitindo que vozes marginalizadas encontrem um espaço de expressão autêntica. A resistência cultural se faz presente não apenas nos traços da HQ, mas também na maneira como os personagens enfrentam a realidade, criando suas próprias soluções e buscando autonomia. Essa dimensão cultural periférica destaca a criação de um espaço simbólico de pertencimento e ação que vai além da simples oposição ao sistema, apresentando-se como um espaço de agência. A obra constrói uma estética própria, permeada por símbolos e elementos da cultura popular de Belém, que se mostram tanto em paisagens urbanas quanto em aspectos culturais locais. Sob a ótica de Durand e do imaginário, observamos que esses elementos não apenas contextualizam, mas também reforçam uma cosmovisão amazônica que articula o passado e o presente, explorando aspectos humanos e sociais da periferia.

Castanha do Pará representa não só uma HQ, mas um projeto de reinterpretação da cultura amazônica, na qual as histórias de personagens periféricos atuam como um reflexo das tensões e resistências de uma Belém que ao custo de um projeto colonial, invisibiliza toda uma sociedade e uma cultura. Através de traços que evocam um realismo cru, a obra lança uma nova perspectiva sobre o imaginário amazônico, reafirmando a riqueza simbólica das periferias e reafirmando a subjetividade autônoma da cultura amazônica. Dessa forma, a HQ assume um papel significativo na literatura decolonial contemporânea, consolidando-se como uma expressão artística da Amazônia que rompe barreiras e cria novos caminhos para a representação cultural.

Referências

- AMARAL FILHO, Otacílio. **Os artifícios da cultura e da resistência pelo pensamento criativo**. IN: Muniz Sodré: uma escola disruptiva. Organização Zilda Martins, Marcello Gabbay. Rio de Janeiro: Mauad X, 2022. Pág 175-214.
- BAITELLO JÚNIOR, Norval. A era da iconofagia: reflexões sobre a imagem, mídia, comunicação e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.
- CASTRO, Edna. Razão decolonial, experiência social e fronteiras epistemológicas. Em: Edna Castro (org.) Pensamento crítico latino-americano: reflexões sobre políticas e fronteiras. São Paulo: Annablume, 2019. pp. 35-62. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/otros/20200217045231/Pensamento-critico-latino-americano.pdf>
- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.
- DURAND, Gilberto. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução a arquetipologia geral**. Tradução Helder Godinho. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2012.
- FOCAULT, Micheal. **Microfísica do poder**. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.
- FREITAS PINTO, Renan Freitas. **A viagem das ideias**. ESTUDOS AVANÇADOS 19 (53), pp. 97-114. abr. 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142005000100007>
- GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.
- LEITÃO, Wilma Marques. VER-O-PESO: um mercado de coisas boas e belas. **CINCI. IV Colóquio Internacional sobre o comércio e cidade: uma relação de origem**. Uberlândia, 26 a 28 de março de 2013. Disponível em: http://www.labcom.fau.usp.br/wp-content/uploads/2015/05/4_cincci/019-wilma.pdf
- LOUREIRO, J. J. P. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. Belém: Cejup, 1995.
- LOUREIRO, J. J. P. **A conversão semiótica: na arte e na cultura**. Belém: EDUFPA, 2007
- LOUREIRO, J. J. P. **Mundamazônico: do local ao global**. Revista Sentidos da Cultura. Belém, v.1, n.1, p 31-40, jul-dez. 2014.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. **Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto**. El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global, p. 127-167, 2007.
- MAFFESOLI, Michel. **O imaginário é uma realidade (entrevista)**. *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, Porto Alegre, v. 1, n. 15, p. 74-82, ago. 2001.
- MONDZAIN, Marie-José. **Imagem, Sujeito, Poder (entrevista)**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko (UFPR). Outra Travessia, [S. l.], n. 22, p. 175–192, 2016. DOI: <https://doi.org/10.5007/2176-8552.2016n22p175>.

MORIN, Edgar. **O método 1: a natureza da natureza**. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MOURA JÚNIOR Gidalti. **Castanha do Pará**. São Paulo: Edição do Autor, 2016.

PIZA, Suzie. **Des-pensar as subjetividades, enfrentar as Armadilhas da identidade**. DasQuestões, Vol.8, n.2, abril de 2021. p. 284-291.

PIZA, Suzie. **Sequestro e resgate do conceito de necropolítica: convite para leitura de um texto**. Trans/Form/Ação, Marília, v. 45, p. 129-148, 2022, Edição Especial.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: o tempo narrado; tradução Claudia Berliner; revisão da tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

SANTOS, M. **O lugar e o cotidiano**. In B. Santos & M. P. Meneses (Org.), *Epistemologias do Sul* (pp. 584-602). São Paulo: Cortez. 2010.

SILVA, Juremir Machado da. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006

SOUZA, Jessé. **Brasil dos humilhados: uma denúncia da ideologia elitista**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Tradução de Livia de Andrade. São Paulo: DIFEL, 1983.