

Começando a teorizar o transmodernismo: pensamento decolonial e releituras da história pela ficção na América

Beginning to theorise transmodernism: decolonial thought and reframings of history through fiction in America

Jorge Antonio Berndt¹

Universidad de Vigo; Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Marianna Bernartt Silva²

Universidad de Santiago de Compostela; Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Jacielle da Silva Santos³

Universidade Federal do Norte do Tocantins

Resumo: Neste artigo, propõe-se iniciar uma teorização da poética do transmodernismo a partir do diálogo com o pensamento decolonial e da análise de releituras da história pela ficção na América. Partindo da hipótese de que determinadas produções literárias e visuais operam por meio da reinscrição crítica do passado, identificam-se operações recorrentes como instalação contraditória de formas modernas, fagocitação cultural, deslocamento epistêmico e emergência de subjetividades historicamente marginalizadas. São incluídas discussões sobre a teorização decolonial, a arquitetura, o cinema e a poesia, bem como análises a respeito das metaficções historiográficas *Santa Evita* (Eloy Martínez, [1995] 2023) e *Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz* (Maranhão, 1997). Fundamenta-se, para isso, no arcabouço epistemológico oferecido pela Literatura Comparada latino-americana (Coutinho, 2003) e pelos estudos decoloniais (Dussel, 2004). Com respeito aos mecanismos analíticos, salientam-se os conceitos oferecidos por Arnheim (2005), Genette ([1972] 2017), Rozas-Krause (2022) e outros. Ao articular arte e teoria em um mesmo campo relacional, o estudo sugere que o transmodernismo configura um horizonte estético aberto, cuja investigação permanece necessariamente provisória e em construção.

Palavras-chave: Transmodernismo; Decolonialidade; Ressignificações; Literatura Comparada; Metaficção historiográfica.

Abstract: This article proposes to initiate a theorization of the poetics of transmodernism through a dialogue with decolonial thought and an analysis of fictional re-readings of history in the Americas. Departing from the hypothesis that certain literary and visual productions operate through the critical reinscription of the past, the study identifies recurring operations such as the contradictory installation of modern forms, cultural phagocytosis, epistemic displacement, and the emergence of historically marginalized subjectivities. It includes discussions on decolonial theory, architecture, cinema, and poetry, as well as analyses of the historiographic metafiction *Santa Evita* (Eloy Martínez, [1995] 2023) and *Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz* (Maranhão, 1997). The argument is grounded in the epistemological framework of Latin American

¹ Doutorando em Letras, Universidade de Vigo e Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Email: jorgeantonio.berndt@uvigo.gal

² Doutoranda em Letras, Universidade de Santiago de Compostela e Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Email: marianna.silva1@unioeste.br

³ Doutora em Letras, Universidade Federal do Norte do Tocantins. Email: jacyla03ale@gmail.com

Comparative Literature (Coutinho, 2003) and decolonial studies (Dussel, 2004). With regard to analytical mechanisms, the study draws on concepts developed by Arnheim (2005), Genette ([1972] 2017), Rozas-Krause (2022), among others. By articulating art and theory within the same relational field, the article suggests that transmodernism constitutes an open aesthetic horizon whose investigation necessarily remains provisional and in progress.

Keywords: Transmodernism; Decoloniality; Reframings; Comparative Literature; Historiographic Metafiction.

Submetido em 1 de março de 2026.

Aprovado em 21 de julho 2026.

Introdução

Entre os conceitos mobilizados pelos estudos decoloniais, o de *transmodernidade* figura, paradoxalmente, entre os mais inovadores e os menos explorados no campo da poética ou da literatura comparada. Frequentemente associado a uma retórica de superação — da modernidade, do eurocentrismo, da colonialidade —, o termo costuma circular somente no campo filosófico, sociológico ou geohistórico do grupo de pesquisa que o articulou (M/C), dispensado do esforço teórico necessário para que se torne uma ferramenta efetiva de leitura cultural e artística.

Frente a esse contexto, é evidente a necessidade de teorizar o termo *transmodernismo*, se não para fixar-lhe uma delimitação, ao menos para impedir que ele se perca no interior do esforço recente da construção de uma estética latino-americana e decolonial. Tal como ocorreu anteriormente com o pós-modernismo, a ausência de uma reflexão sistemática sobre suas implicações estéticas também tende a reduzir o conceito a um marcador cronológico ou a uma palavra de ordem desprovida de densidade crítica.

A noção foi originalmente formulada como transmodernidade por Enrique Dussel com o objetivo de nomear um horizonte histórico e ético que não se confunde com o aperfeiçoamento interno da modernidade europeia. Ao contrário, a transmodernidade desloca o centro epistêmico da reflexão filosófica para as exterioridades produzidas pelo próprio projeto moderno/colonial, concebendo-se como a culminação crítica — ainda em processo — dos projetos de descolonização iniciados, mas não concluídos, nos séculos XIX e XX.

Esse deslocamento foi posteriormente aprofundado no interior do grupo M/C, especialmente nas formulações de Ramón Grosfoguel (2008), que enfatizam a transmodernidade como um projeto plural, sustentado por uma multiplicidade de

respostas críticas provenientes de culturas e lugares epistêmicos subalternizados em todos os continentes. Trata-se, portanto, de uma proposta que substitui a lógica universalista da modernidade eurocentrada por aquilo que Walter Mignolo (2000) denominou diversalidade como projeto universal.

A partir dessa compreensão, Zulma Palermo (2011) propôs uma articulação entre transmodernidade e produção artística, abrindo espaço para pensar práticas estéticas que não apenas tematizam a colonialidade, mas que operam formal e epistemicamente contra ela. É nesse contexto que emerge a necessidade de se pensar uma *poética do transmodernismo*, entendida não como um estilo homogêneo nem como um período histórico delimitado, mas como um conjunto de estratégias estéticas, narrativas e formais que atravessam diferentes artes e tradições culturais da América e de outros espaços globais.

É a partir desse enquadramento que este artigo propõe iniciar uma teorização da poética do transmodernismo, tomando como campo de observação obras artísticas produzidas na América — na literatura, nas artes visuais, no cinema e em outras práticas culturais — que reconfiguram criticamente as relações entre história, memória e ficção. Assim como na metaficção historiográfica analisada por Linda Hutcheon (1987), essas obras não abandonam a história, sob a égide do pós-modernismo, mas a reinscrevem a partir de perspectivas subalternizadas, tensionando os regimes narrativos herdados da modernidade/colonialidade.

1. Instalar, deslocar e reinscrever: pensamento transmoderno e projetos decoloniais

Para compreender o que se denomina, neste artigo, de uma poética do transmodernismo, é necessário retomar a noção de poética tal como formulada no âmbito da teoria literária contemporânea. Em particular, deve-se focar na acepção que a entende não como um conjunto normativo de preceitos estéticos, mas como um campo de reflexão voltado às condições de funcionamento das formas culturais. Essa compreensão, mobilizada de modo decisivo por Linda Hutcheon (1987) em sua teorização do pós-modernismo, fornece o arcabouço teórico a partir do qual esta análise se desenvolve.

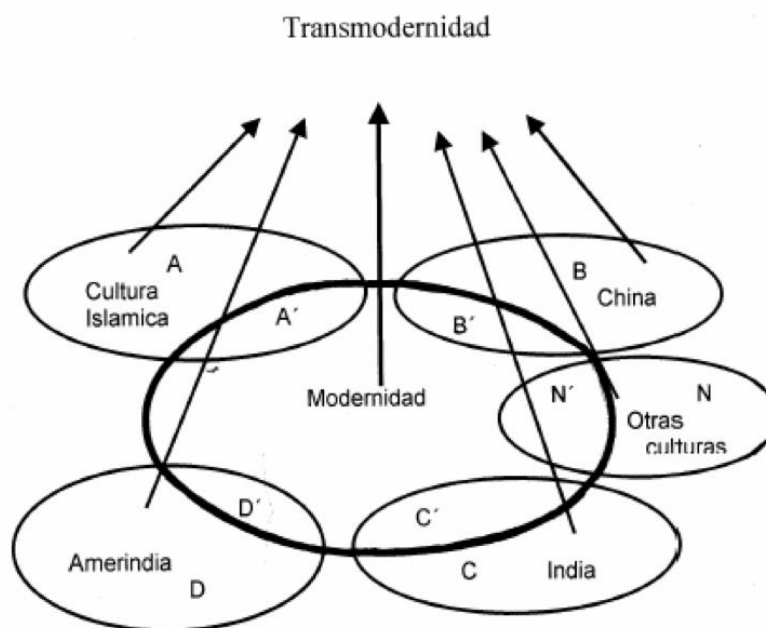
Nessa perspectiva, poética não designa uma estética prescritiva nem um estilo único identificável, mas um conjunto de princípios descritivo-críticos que buscam

explicar como determinadas práticas artísticas operam historicamente, que relações estabelecem com a tradição e que efeitos produzem no campo cultural. Afastando-se tanto da ótica deontológica de matriz clássica quanto das concepções românticas centradas na subjetividade autoral, essa é uma reflexão sobre os modos de funcionamento, circulação e significação das formas, ao modo de Genette ([1972] 2017)⁴, mas amplificado, ao se debruçar sobre o transmodernismo como um modo de pensar/enunciar e um processo cultural não necessariamente linear.

Para encetar essa poética, cabe ressaltar que, tal como o pós-modernismo, o transmodernismo não deveria ser entendido como uma ruptura absoluta. Antes, uma de suas particularidades reside em uma prática heterogênea, que funciona em simultâneo a partir das formas modernas ou pós-modernas e contra essa herança epistemológico-estética ocidental. Não se trata de uma falha ontológica, mas do motor teórico-estético do movimento decolonial, que — em contraposição ao ideal da univocidade ontológica da primeira e da segunda modernidade — emerge do hibridismo de gêneros, de vozes, de ideologias e mesmo de cosmovisões, conforme destaca o esquema dusseliano abaixo:

Figura 1. Transmodernidade Dusseliana.

⁴ Em *Figuras III*, Genette ([1972] 2017) formula que o estudo de uma poética não recai exatamente sobre as obras, mas, sim, sobre as formas que compõem os textos, conforme argumenta no excerto seguinte: “Parece-me então que em literatura o objeto histórico, ou seja, ao mesmo tempo durável e variável, não é a obra, são os elementos transcendentais às obras e constitutivos do jogo literário que chamaremos apressadamente de formas: por exemplo, os códigos retóricos, as técnicas narrativas, as estruturas poéticas, etc” (Genette, 2017, p. 21). Além de manifestar a relevância de tais atributos do jogo literário ou textual, Genette (2017, p. 21) também descreve a possibilidade de se estudar diacronicamente a transformação de ditas tendências formais: “Existe uma história das formas literárias, como de todas as formas estéticas, bem como de todas as técnicas, devido ao fato de que através dos tempos tais formas duram e se modificam”.



Fonte: Dussel (2004)

O esquema descreve o sentido da transmodernidade cultural como uma irrupção de culturas universais em desenvolvimento que assumem os desafios da modernidade e da pós-modernidade, mas a partir de outro lugar: o lugar de enunciação de suas próprias experiências culturais. Em razão de serem impossíveis no interior da lógica colonial-moderna, as suas respostas conformam o que o autor denominado de uma pluriversalidade, isto é, a possibilidade da existência de múltiplos universos ou modos de pensar simultaneamente. Em decorrência, o transmodernismo explora aqueles traços que “se situam ‘para além’ (e também “anteriormente”) das estruturas valorizadas pela cultura moderna euro-norte-americana, que permanecem vigentes no presente nas grandes culturas universais não europeias e que se colocaram em movimento em direção a uma utopia pluriversal”⁵ (Dussel, 2004, p. 19, tradução nossa).

Em consonância com a concepção de transmodernidade proposta por Dussel, as produções associadas ao transmodernismo podem ser compreendidas, portanto, como um campo de articulação entre múltiplos eixos culturais, históricos e epistêmicos. Assim como no esquema em que a transmodernidade se configura a partir de diversas

⁵ Tradução nossa: “Se sitúan “más-allá” (y también “anterior”) de las estructuras valoradas por la cultura moderna europeo-norteamericana, y que están vigentes en el presente en las grandes culturas universales no-europeas y que se han puesto en movimiento hacia una utopía pluriversal” (Dussel, 2004, p. 19).

exterioridades que convergem criticamente sem se dissolver em uma síntese homogênea, as expressões transmodernas nas artes operam, em nossa ótica, por meio do diálogo tenso entre formas, saberes e temporalidades distintas.

Esse diálogo não se redesenha pela fusão ou pela neutralização das diferenças, mas por operações simultâneas de instalação, deslocamento e reinscrição. As formas herdadas da modernidade são inicialmente instaladas como condição de inteligibilidade; em seguida, deslocadas de seus centros epistêmicos tradicionais; e, por fim, reinscritas a partir de perspectivas situadas nas margens do sistema moderno/colonial. O resultado não é uma unidade cultural estável, mas um compósito estético em permanente tensão, no qual diferentes tradições e experiências históricas podem coexistir sem hierarquização prévia.

Também é digna de nota a perspectiva temporal assinalada por Dussel mediante a aceção de uma transmodernidade situada além da modernidade e também em anterioridade a ela. Essa disposição situacional implica que uma poética do transmodernismo poderia estender-se para além da contemporaneidade ou de um futuro utópico, encontrando o discurso decolonial em diferentes espaços e temporalidades, desde os discursos de resistência nativo-americanos frente aos conquistadores dos séculos XV e XVI até as obras do *boom* latino-americano, por exemplo.

Essas contradições, que formam o compósito do transmodernismo, podem ser associadas ao importante conceito de *fagocitación*. Elaborado por Rodolfo Kusch (1962) como práxis matricial inscrita no antagonismo entre o ser e o estar, a fagocitação é descrita como a absorção das “coisas pulcras do Ocidente”⁶ (Kusch, 1962, p. 15) pelas “coisas fétidas da América”⁷ (Kusch, 1962, p. 15), isto é, como um processo pelo qual o projeto ontológico do ser – ligado à definição, à forma estável e à instituição – é fagocitado pela historicidade densa do estar, que opera desde abaixo, no plano indígena-popular, distendendo e corroendo a ficção de universalidade do ser. Em tal lógica, o estar não nega frontalmente o ser, mas o desarma ao incorporá-lo, metabolizando-o no interior de uma lógica relacional e territorial que antecede e excede a ontologia ocidentalizante.

No campo cultural, o que está sendo desafiado por tal conceito é a ideia de uma América capaz de tão somente reproduzir, como um simulacro, o discurso da metrópole.

⁶ Tradução nossa: “pulcras cosas de Occidente” (Kusch, 1962, p. 15).

⁷ Tradução nossa: “cosas hedientas de América”⁷ (Kusch, 1962, p. 15).

Contrariamente, enfatiza-se por essa leitura outra, fagocitante, a sua capacidade de ressignificar, seja a partir do movimento de instalação e deslocamento silencioso, da desconstrução das formas e das figuras consagradas ou da reinscrição das vozes dos marginalizados pela retórica monotópica da modernidade, conforme argui Santiago (2000), que identifica nesse quesito subversivo uma das maiores contribuições da América Latina:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz (Santiago, 2000, p. 16).

A fagocitação, nesse sentido, não elimina as formas herdadas da modernidade; ela as instala, desloca e reinscreve, convertendo-as em espaços de tensão produtiva nos quais a autoridade do centro é metabolizada e reconfigurada desde a exterioridade colonial. Esse tensionamento, expresso pela ideia da fagocitose ou do entre-lugar americano, pode ser lido como um dos eixos fundantes do que temos denominado de uma poética do transmodernismo, na medida em que reintroduzem na equação a “meditação silenciosa e traiçoeira” da releitura segunda, da produção teórica e cultural americana. Essa operação torna-se visível em “Así transcurren mis sueños, mis visiones”, de Elicura Chihuailaf (2000, p. 95):

As Palavras são como o som
do Kultrum
estão dizendo meus antepassados
pois se sustentam no mistério
da sabedoria
Por isso sua linguagem florida
conversarás com os amigos
e irás parlamentar com os winka

Montado sobre um arco-íris viajo
pelo mundo
Os Quatro Donos do Vento
me acompanham
Talvez nas nuvens deva combater
contra nossos adversários
-vou pensando
talvez um dia com sangue pintarei
os caminhos do meu povo (Chihuailaf, 2000, p. 95, tradução nossa).⁸

⁸ Tradução nossa: “Las palabras son como el sonido/del Kultrum/me están diciendo mis Antepasados/pues se sujetan en el misterio/de la sabiduría/ Por eso con tu lenguaje florido/conversarás con los amigos/e irás a

O poema do escritor mapuche Elicura Chihuailaf (2000) manifesta uma cosmovisão ancestral, evocando, por meio da poesia, as sabedorias dos ventos, dos espíritos e do arco-íris. Nele, o sujeito poético compara um conceito ocidental da palavra, oriundo dessa língua transplantada, ao tambor mapuche denominado Kultrun, para assinalar, em um encontro de cosmopercepções, que ambas as formas “se sustentam no mistério da sabedoria”. Nessa leitura, os sentidos evocados pela e na palavra vão desenhando a resistência do sujeito em construção. É o som do Kultrun que permite o contato com os seus ancestrais ou, mais que um contato, o estabelecimento de uma das faces do eu poético que reafirma seu eu indígena, pertencente a uma comunidade, a mapuche do Chile. Essa evocação não foi escolhida ao acaso, ela salienta a ancestralidade do eu poético ao mesmo tempo em que faz ecoar as vozes de uma comunidade que foi silenciada pelos winka.

Os sentidos evocados na e pela sensorialidade projetam um eu poético que pelo som do Kultrun e pelas visões de seus sonhos transportam o leitor para a comunidade mapuche do Chile. Essa evocação sensorial tem a função não somente de apresentar a cultura da comunidade e a ancestralidade do eu poético, mas antes de tudo – por meio da escolha das palavras e das figuras do tambor, do vento e do arco-íris – sensibilizar o outro, aquele winka que outrora não soube ouvir, aquele que é indiferente aos modos de vida do outro e os rejeita.

Outro elemento que representa uma estratégia de resistência simbólica é a forma pela qual os versos estão dispostos. Podemos lê-los como uma representação do vento e do som que se propagam no ar, como uma dança em que a ênfase está na tradição da cultura mapuche (*Kultrun, la sabiduría*), no contato com a cultura do outro (*el mundo, nuestros enemigos*) e no próprio pensamento do eu poético (*voy pensando*).

Como sugere Zulma Palermo (2011, p. 317), essa inscrição literária configura uma política de fronteira: “Pela língua que se estabelece um trânsito fronteiriço entre duas ‘nações’ de valor institucional distinto: a chilena e a mapuche [...], buscando uma nova nacionalidade sem exclusões, em um cruzamento de povos, territórios, memórias e

parlamentar con los winka/Montado sobre un arcoiris viajo/por el mundo/los cuatro dueños del viento/me acompañan/Tal vez en las nubes deba combatir/contra nuestros enemigos/-voy pensando/tal vez un día con sangre pintaré/los caminos de mi Pueblo” (Chihuailaf, 2000, p. 95).

religiões”. A poesia de Chihuaílaf, nesse sentido, propõe uma ética do ser-com e um modo de escrita transmoderno que conjuga memória, identidade e passado.

Ressoando o movimento de fagocitação chihuaílafiano, a prática artística de Wilfred Lam (1902-1982) também projeta, a partir de seu jogo de cores e formas, uma fagocitação dos modelos vanguardistas europeus, como o de seu próprio mestre Picasso, configurando um híbrido capaz de coligar, nem sempre harmoniosamente, as heranças latino-americanas, africanas e transibéricas. *La Sombre Malembo, Dieu du Carrefour* (Lam, 1943) mostra, por exemplo, um porto de escravos na costa da África, a partir da composição de um cenário surrealista que combina o simbolismo afro-cubano, com supostas referências a orixás e elementos da santeria/lucumí, aos procedimentos da arte vanguardista ocidental. Esse tipo de profusão pictórica é, em nossa perspectiva, simultaneamente um gesto de instauração dos modelos exteriores considerados “globais” e o seu deslocamento rumo ao local.

No entanto, como demonstra a leitura de Catelli (2021), um dos problemas da crítica foi reconhecer em tal *poiesis* lamiana apenas a consolidação de um movimento africanizador e não a sua potencialidade para a consolidação de uma *aisthesis* decolonial. Esse conceito, junto ao de gnoseologia, configura um espaço do conhecer e do sentir que não estaria sujeito à epistemologia e à estética eurocêntricas, como explica Mignolo (2010, p. 19, tradução nossa): “Estas duas categorias são, ao mesmo tempo, analíticas e projetivas, na medida em que tornam possível construir uma gnoseologia e uma *aesthesis* decoloniais. Ou seja, uma reconstituição na qual se entrelaçam o imaginário moderno/colonial e o pensamento fronteiriço decolonial”⁹. Segundo Catelli (2021), tal tomada de consciência com respeito à recepção da criação pictórica do artista habilitaria, a partir de sua incorporação, um giro intelectual:

a possibilidade de que suas obras nos ensinem (no duplo sentido que aqui se atribui ao verbo) uma passagem para dimensões do conhecer e do sentir que já não estejam sujeitas apenas a uma epistemologia e a uma estética moderna/colonial — passagem que Lam percorre em sua prática artística —, sem perder de vista o sentido político específico dessas obras em relação aos processos de descolonização e às lutas anti-imperialistas no espaço antilhano dessa época (Catelli, 2021, s.p.).¹⁰

⁹ Tradução nossa: “Estas dos categorías son a la vez analíticas y proyectivas en la medida en que hacen posible construir gnoseología y aesthesis decoloniales. Es decir, reconstitución en la que se entrelaza el imaginario moderno/colonial con el pensamiento fronterizo decolonial” (Mignolo, 2010, p. 19).

¹⁰ Tradução nossa: “la posibilidad que sus obras nos enseñen (en el doble sentido al que se abre aquí el verbo) un pasaje hacia dimensiones del conocer y del sentir que ya no están sujetas solamente a una epistemología y estética moderna/colonial — pasaje que Lam transita en su práctica artística — y sin perder

Como argumenta a autora, trata-se também de uma mutação na compreensão — e com efeito na recepção do fenômeno estético, já mais politizado a partir dessa perspectiva — e das próprias obras.

Essa mesma operação de instalação, deslocamento e reinscrição que se observa nas práticas de um Chihuailaf ou de um Lam encontra formulação conceitual em diferentes vertentes do pensamento americano. Desde José Carlos Mariátegui (1928), que desloca o marxismo para se integrar ao horizonte indígena andino, até a Filosofia da Libertação articulada por Enrique Dussel (1977), delineia-se uma tendência a instalar correntes teóricas europeias para ressignificá-las desde a experiência histórica latino-americana. Em oposição a uma dependência intelectual, desenha-se a reconfiguração crítica, na relação entre o local e o global.

Paralelamente, outra vertente enfatiza a lógica da digestão cultural. A fagocitação de Rodolfo Kusch (1962; 1976), a antropofagia modernista de Oswald de Andrade (1928), a transculturação reformulada por Ángel Rama (1982) e o trabalho de contaminação descrito por Silviano Santiago (2000) convergem na recusa das ideias de pureza e unidade cultural. Em todos esses casos, a forma europeia não é negada, mas posta em diálogo, como salienta Coutinho sobre o olhar teórico-crítico latino-americano:

É na captação das especificidades [...] das diversas Literaturas Latino-Americanas e no olhar lançado sobre a tradição literária do continente, que o comparatismo adquire sentido na América Latina, passando de um estudo mecânico de fontes e influências a uma disciplina de abordagem do fenômeno literário capaz de desencadear um verdadeiro diálogo de culturas (Coutinho, 2003, p. 26).

Mais recentemente, conceitos como a desobediência epistêmica de Walter Mignolo (2000) ou as formulações de Zulma Palermo (2011) acerca da transmodernidade ampliam essa tendência, deslocando o debate para o plano da exterioridade ontológica e epistêmica. No contexto da América do Norte, reflexões como as de Taiaiake Alfred (2009) sobre autodeterminação indígena reiteram, sob outra configuração histórica, o mesmo gesto de reinscrição desde a margem, o tensionamento entre estar e ser e a re-emergência.

de vista el sentido político específico de las mismas respecto de los procesos de descolonización y antiimperialistas del espacio antillano en esta época” (Catelli, 2021, s.p.).

Pode-se entender que as ideias que atravessam essas perspectivas não estabilizam uma escola comum, mas uma operação compartilhada: a recusa da universalidade abstrata e a elaboração de formas teóricas localizadas, capazes de metabolizar a tradição ocidental sem se subordinar a ela. É nesse sentido que tais correntes podem ser compreendidas como manifestações teóricas de uma tendência decolonial e/ou transmoderna na América. Assim, de uma maneira ou de outra, essas experiências teóricas respondem, expandindo a ideia para além do espaço hispânico, à indagação de Salazar Bondy (1968) em *¿Existe una filosofía de nuestra América?* afirmativamente, empreendendo uma poética autêntica e alinhada a um movimento de diálogo com as heranças culturais e gnosiológicas da América, de ressignificação de tais práticas em função dos contextos e, finalmente, de reinscrição do que tem sido denominado de subalternizado.

Como decorrência desse trabalho fagocitante, presente como força motriz tanto na produção artística quanto na teoria, torna-se igualmente central a noção de *desconstrução*. Tratam-se aqui dos conceitos e imagens oriundos da retórica da modernidade/colonialidade que, ao serem desmontados pelo discurso decolonial, são reintroduzidos em um horizonte outro. Portanto, não se trata de uma destruição absoluta, mas de um deslocamento que expõe a historicidade e a parcialidade das figuras consagradas pela narrativa eurocentrada.

Entre as formas privilegiadas por esse gesto encontram-se os gêneros híbridos de história e ficção na literatura, inicialmente dedicados à representação de momentos decisivos e de personalidades celebradas pela historiografia oficial, a partir do que Fleck (2017) alcunha de as modalidades clássica e tradicional do romance histórico. No contexto transmoderno, contudo, essa forma não é simplesmente retomada: ela é tensionada desde dentro e de fora, submetida a um processo de desestabilização que problematiza a autoridade de seus protagonistas e o estatuto de verdade de seus relatos. A figura do indivíduo histórico-mundial — no sentido lukacsiano — deixa de operar como centro incontestado da narrativa e passa a ser atravessada por fissuras, hesitações e perspectivas concorrentes.

É precisamente nesse ponto que a metaficção historiográfica latino-americana, já aventada por Pulgarín (1995) a partir da chave de leitura do pós-modernismo, revela a potência contraditória do transmodernismo. Em *Vigilia del Almirante*, de Augusto Roa Bastos (1992), a imagem monumental de Cristóvão Colombo não é simplesmente negada, mas desarticulada por meio de um jogo narrativo que expõe a construção textual da

história e a instabilidade de seus fundamentos. A desconstrução, nesse artefato estético, não conduz ao vazio, mas à reinscrição crítica da memória colonial a partir de uma perspectiva que desloca o centro da enunciação.

Uma das formas dessa desconstrução emerge de um exercício fundamental de carnavalização ou configuração grotesca da imagem do navegador, que aparece em diferentes instantes associado à sujeira — “peregrinava oferecendo a reis, príncipes, papas e cardeais um mundo portentoso de riquezas. O mendigo em hábito de penitente oferecia à venda uma quimera inaudita que ninguém queria aceitar sob sua única palavra de honra”¹¹ (Roa Bastos, 1992, p. 90, tradução nossa) — ou se referindo a questões do ventre baixo: “Me atacam ereções terríveis, não só do órgão genital. Todo o corpo, todo o ser, fica rígido e em riste”¹² (Roa Bastos, 1992, p. 113, tradução nossa). Essa operação torna-se particularmente visível, no entanto, quando a história do almirante, contada em forma autodiegética, ganha contornos de uma confissão *in extremis*, e passa a friccionar as bordas do documento e da ficção, ao passo que é também desmontada ou situada pela enunciação de outros narradores.

Assim, quando Colombo revela os dados a ele transferidos por um piloto que teria ido à América antes de sua viagem — “Em onze mil calculou o Piloto as que compõem o arquipélago que ele batizou com o nome de Onze Mil Virgens”¹³ (Roa Bastos, 1992, p. 39, tradução nossa) — ou faz referências a Filipa Moniz Perestrelo, Beatriz Enríquez de Arana ou a Beatriz de Bobadilla e a sua vida privada, vai-se tensionando nessa escritura os limites do conhecido, bem como o que se pode ou não dizer a partir da história e da ficção. Um dos pontos culminantes dessa reflexão no romance emerge quando o narrador se debruça sobre as experiências vertidas por Colombo em seu *Libro de Memorias* e faz avançar uma filosofia da história e da ficção:

Tal é a diferença que existe entre as histórias documentadas e as histórias fingidas que não se apoiam em outros documentos que não sejam os símbolos. Ambas são gêneros de ficção mista; só diferem nos princípios e nos métodos. As primeiras buscam instaurar a ordem, anular a anarquia, abolir o acaso no passado, armar quebra-cabeças perfeitos, sem hiatos, sem fissuras, alcançar conjuntos tranquilizadores com base na

¹¹ Tradução nossa: “Peregrinaba ofreciendo a reyes, príncipes, papas y cardinales un mundo portentoso de riquezas. El mendigo en hábito de penitente ofrecía en venta una quimera inaudita que nadie quería aceptar bajo su sola palabra de honor” (Roa Bastos, 1992, p. 90).

¹² Tradução: “Me atacan erecciones terribles, no sólo del órgano genital. Todo el cuerpo, todo el ser, se me pone rígido y en hiesto” (Roa Bastos, 1992, p. 113).

¹³ Tradução nossa: “En once mil calculó el Piloto las que componen el archipiélago que él bautizó con el nombre das Once Mil Vírgenes” (Roa Bastos, 1992, p. 39).

prova documental [...] As histórias fingidas, em contrapartida, abrem a imaginação ao espectro incalculável do acaso tanto no passado quanto no futuro; abrem a realidade ao tecido de suas leis obscuras (Roa Bastos, 1992, p. 78-79, tradução nossa)¹⁴.

Roa Bastos afirma que tanto as histórias documentadas quanto as fingidas pertencem a um mesmo campo de ficção mista, mas diferem em seus princípios e métodos. As primeiras procuram impor ordem ao passado por meio da prova documental, eliminando o acaso e construindo uma totalidade coerente e sem fissuras. Já as histórias fingidas, por não se apoiarem em documentos, abrem espaço para a imaginação e para a contingência, admitindo o papel do acaso e explorando as zonas obscuras da realidade, tanto no passado quanto no futuro. Esse exercício de metaficcionalidade de Roa Bastos (1992) é complementado por um último parágrafo em que ele trata de um terceiro caminho, que é aquele da hibridação, do encontro entre o discurso histórico e o ficcional, diríamos ainda da fagocitação:

Há um ponto extremo, no entanto, em que as linhas paralelas da ficção chamada história e da história chamada ficção se tocam. A linguagem simbólica sempre fala de uma coisa para dizer outra. Alguém escreve tais histórias sobre Gêngis Khan, Júlio César ou João Evangelista e não tem por que dizer a verdade sobre eles. Toma seus nomes e inventa uma vida totalmente nova. Ou finge escrever uma história para contar outra, oculta crepuscularmente nela, como as escrituras sobrepostas dos palimpsestos (Roa Bastos, 1992, p. 79, tradução nossa).¹⁵

Nesse trecho, Roa Bastos radicaliza a reflexão anterior ao afirmar que há um ponto limite em que história e ficção — aparentemente paralelas — se cruzam. Ele desloca a questão para o plano da linguagem, sustentando que todo discurso simbólico diz uma coisa para significar outra. Assim, escrever sobre figuras históricas como Gêngis Khan ou Júlio César não implica compromisso com a verdade factual: o nome funciona como pretexto para a invenção de outra vida, de outra história. Do mesmo modo, pode-se

¹⁴ Tradução nossa: “Tal es la diferencia que existe entre las historias documentadas y las historias fingidas que no se apoyan en otros documentos que no sean los símbolos. Las dos son géneros de ficción mixta; sólo difieren en los principios y en los métodos. Las primeras buscan instaurar el orden, anular la anarquía, abolir el azar en el pasado, armar rompecabezas perfectos, sin hiatos, sin fisuras, lograr conjuntos tranquilizadores sobre la base de la probanza documental [...] Las historias fingidas, en cambio, abren la imaginación al espectro incalculable del azar tanto en el pasado como en el futuro; abren la realidad al tejido de sus oscuras leyes” (Roa Bastos, 1992, p. 78-79).

¹⁵ Tradução nossa: “Hay un punto extremo, sin embargo, en que las líneas paralelas de la ficción llamada historia y de la historia llamado ficción se tocan. El lenguaje simbólico siempre habla de una cosa para decir otra. Alguien escribe tales historias sobre Gengis Khan, Julio César o Juan el Evangelista y no tiene por qué decir la verdad sobre ellos. Toma sus nombres e inventa una vida totalmente nueva. O finge escribir una historia para contar otra, oculta crepuscularmente en ella, como las escrituras superpuestas de los palimpsestos” (Roa Bastos, 1992, p. 79).

simular a escrita de uma história para narrar outra, dissimulada sob a primeira, à maneira de um palimpsesto.

Essa formulação introduz uma perspectiva metaficcional ao explicitar o artifício da escrita e a sobreposição de planos narrativos. A estratégia que aí se delineia aproxima-se, portanto, da metalepse, na medida em que embaralha as fronteiras entre níveis de relato — entre o discurso que aparenta referir o passado e aquele que, sob essa aparência, produz outra narrativa. Ao assumir esse jogo de deslocamentos e superposições, Roa Bastos mobiliza uma potência própria de uma poética transmoderna e decolonial: desestabilizar os regimes de verdade herdados, reinscrever nomes e arquivos hegemônicos em novas tramas simbólicas e revelar que toda história é atravessada por camadas de ficção que a reconfiguram.

Além da desmontagem de personalidades como Cristóvão Colombo, que foram utilizadas para representar heroicamente os valores da modernidade/colonialidade, cabe mencionar a desconstrução de figuras oriundas da própria América e que recebem interesse de seus escritores. Dorado Mendez (2019) identifica em *La Carroza de Bolívar*, de Evelio Rosero (2012), a carnavalização e a paródia como mecanismos primordiais na desconstrução do perfil heroico do assim denominado libertador da América e a redimensionalização humanizada e latinoamericanizada da mesma figura em *El General en su laberinto*, de García Márquez (1989), conforme descreve na citação abaixo:

A releitura do próprio discurso ficcional na literatura evidencia a constante busca dos povos latino-americanos pelas raízes da sua identidade espelhada nos grandes personagens históricos. Em *La carroza* se questiona o próprio discurso contemporâneo com relação à figura de Simón Bolívar arquitetado por um dos literatos mais relevantes a nível nacional, continental e mundial: Gabriel García Márquez. As barreiras do proibido, do legítimo e do oficial são infringidas e fragmentadas pela arte romanesca que produz novas perspectivas, novos questionamentos e plurais “verdades” oriundas do contexto latino-americano. A desconstrução literária em ambas as obras produz efeitos estéticos que divergem, afirmando a repercussão que os feitos do Libertador ainda possuem na nossa contemporaneidade, ao mesmo tempo que mostram como o fazer artístico continua a buscar novas veredas para a descolonização ideológica dos povos latino-americanos (Dorado Mendez, 2019, p. 73).

A releitura ficcional de figuras históricas, como Simón Bolívar em García Márquez, revela, na descrição de Dorado Mendez (2019), a literatura latino-americana como espaço de questionamento dos discursos oficiais e de produção de múltiplas verdades orientadas por um projeto de descolonização ideológica. De maneira similar a

essas escritas voltadas para Bolívar, *Santa Evita*, do argentino Eloy Martínez (1995), fomenta o deslocamento da autoridade da história oficial, do corpo como signo político e da narrativa linear do Estado-nação, ao passo que reinscreve a memória e o mito popular no relato, dando espaço para o excesso e o excluído no que se refere às histórias de Eva Perón (1919-1952).

Essas ressignificações do passado na América operam-se, no romance, por meio de um conjunto de procedimentos narrativos que desestabilizam a autoridade de um discurso histórico único e linear, colocando em relação, nem sempre pacífica, registros distintos de enunciação. Por um lado, podemos mencionar a inclusão na diegese de conteúdos sem bases sólidas no campo científico, como o mito popular a respeito de Eva Perón, os objetos sagrados por ela tocados, ou mesmo a inclusão de relatos, que nem sempre se conformam como os quebra-cabeças da historiografia de que tratava Roa Bastos (1992). Um desses episódios encontra-se na relação entre o coronel Koenig e o corpo de Eva Perón, que ademais de expor os seus sentimentos contraditórios, por meio do auxílio de uma voz heterodiegética com focalização interna em forma de discurso indireto livre — “Meu Deus, que saudade sentia dela. Afinal, era ele quem dava as ordens ou eram os outros? Tinha perdido a si próprio. Essa mulher, ou o álcool, ou a fatalidade de ser um militar o perderam” (Eloy Martínez, 2023, p. 184) — aparece enterrando Eva Perón ou uma de suas supostas cópias no cemitério privado de sua família na Alemanha:

Cravou a enxada ao lado da lareira, começou a cavar. A fúria dos golpes calava as queixas de suas vértebras, mas sabia que, quando acabasse, a dor nas costas seria atroz [...] Por volta da meia-noite, ele a beijou na testa, depositou sob seus pés descalços o maço de cadernos escolares e o manuscrito de *Mi mensaje* e selou a tampa do ataúde com uma fileira de pregos [...] No início, quando a depositou na fossa e começou a cobri-la com os escombros da lareira [...] sentiu vontade de chorar e pedir perdão pela última vez. Mas logo em seguida abriu-se um oásis de alívio dentro dele. Já que não podia continuar a defendê-la, Evita estaria melhor assim (Eloy Martínez, 2023, p. 262).

Como se pode observar pela referência ao beijo e à disposição dos livros e cadernos, bem como pela questão do pranto e do pedido de perdão, há na cena uma inversão dos signos do poder. O Coronel — representante do Estado, da autoridade e ordem militar, da racionalidade moderna e da *Revolución Libertadora* — emerge deslocado, emocionalmente vulnerável e ambivalente com respeito a sua função e o cadáver de Eva Perón. É nesse gesto ambivalente e desconstrucionista que se evidencia a

operação transmoderna de deslocamento da monumentalidade histórica, reinscrevendo o corpo de Evita como arquivo vivo de uma memória em disputa.

Por outro lado, há, em *Santa Evita*, o trabalho no campo discursivo. A título de exemplo, este pode ser empregado a partir da interrupção do fluxo da narração da diegese e da inserção da voz enunciativa do romance, que ao longo do relato produz reflexões sobre as bases para a sua reconstrução narrativa, como no seguinte trecho: “As fontes em que se baseia este romance são de confiança duvidosa, mas somente no sentido em que também o são a realidade e a linguagem: nelas se infiltraram lapsos de memória e verdades impuras” (Eloy Martínez, 2023, p. 69). Observa-se, nesse movimento metaléptico, não apenas a suspensão momentânea do relato, mas a exposição explícita do estatuto precário de toda pretensão documental, uma vez que o romance coloca sob suspeita não só as fontes históricas, mas a própria realidade e a linguagem que as sustentariam.

Ao igualar documento, memória e linguagem no campo da “confiança duvidosa”, o texto de Eloy Martínez (1995) desautoriza a hierarquização tradicional entre discurso historiográfico e discurso ficcional, deslocando a história do lugar de instância legitimadora para inseri-la em um contrato de leitura ou um regime narrativo marcado pela instabilidade, pela contaminação e pela impureza dos sentidos, como o próprio *alter ego* do autor revela ao relatar, no último capítulo do romance, o seu diálogo com os generais que buscavam corrigir a sua versão da história: “— como o senhor mesmo disse, é um romance — expliquei — nos romances, o que é verdade também é mentira. Os autores constroem à noite os mesmos mitos que destruíram pela manhã” (Eloy Martínez, 1995, p. 189).

Assim, mediante uma narrativa que tematiza o processo mesmo de seleção e escrita do romance, constrói-se uma fagocitação desconstrucionista do discurso biográfico tradicional, da narrativa jornalística da qual o autor faz parte e do modelo do romance histórico tradicional (Fleck, 2017). A metaficção historiográfica de Eloy Martínez (1995) absorve a historiografia estatal, mas a transforma em narrativa fragmentária, espectral e instável, inserindo-a em uma experiência latino-americana da instabilidade política, da violência e da memória popular, não abandonando a história, mas a reterritorializando.

Se em *Santa Evita* a poética transmoderna se manifesta na instabilidade do arquivo e na desmontagem da monumentalidade histórica, outras produções estruturam a poética

decolonial de outras formas, como o importante conceito da *reinscrição* de sujeitos historicamente silenciados no centro da narrativa cultural. Publicado em 1997, o romance *Rosa Maria Egípcia da Vera Cruz* ficcionaliza a trajetória de Rosa Maria Egípcíaca — africana escravizada nascida na Costa da Mina no início do século XVIII, posteriormente alforriada e autora de *Sagrada Teologia do Amor de Deus* (Egípcíaca da Vera Cruz, 1752), considerada a primeira obra escrita por uma mulher negra no Brasil. Processada pela Inquisição e deportada para Lisboa, sua figura permaneceu fragmentária nos registros históricos. O romance de Heloisa Maranhão (1997) intervém precisamente nesse vazio, não para restaurar uma verdade definitiva, mas para tensionar as fronteiras entre arquivo e invenção, bem como conduzir uma empresa de constituição do imaginário sobre uma dessas figuras esquecidas na economia simbólica brasileira.

A narrativa articula dados historicamente fundamentados a acontecimentos e personalidades inventadas, afastando o romance do modelo clássico scottiano, no qual a diegese preserva a hierarquia dos registros historiográficos dominantes. Em vez de apenas ambientar personagens ficcionais sobre um pano de fundo histórico estabilizado, a obra reconfigura a própria rede de sujeitos e acontecimentos — alterando, por exemplo, a identidade do proprietário da protagonista Dom Diego Velho Cavalcanti de Albuquerque ou o final da história, que se encerra com uma protagonista liberta e empoderada, que conquista uma herança de seu escravizador — de modo a deslocar o eixo de poder que organiza a memória colonial. Essa manipulação diegética, embora constitua um erro factual perante os documentos, funciona como um gesto crítico: ao redistribuir papéis sociais e inverter expectativas narrativas, o romance reinscreve a experiência da escravização e da agência feminina negra no interior da história nacional.

Além disso, do ponto de vista narrativo, a estrutura em camadas — que alterna entre a voz do *alter ego* autoral, do espírito de Xipoco-Xipocué, da própria Rosa Maria e de outras instâncias intradieéticas — produz um efeito de autorreflexividade que aproxima a obra da metaficção historiográfica. Uma amostra desse exercício metaficcional mostra-se logo no começo do texto, quando o *alter ego* da autora trava um diálogo com a própria Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz, defendendo o fato de a opinião pública brasileira não conhecer sobre a sua ancestralidade africana, com os seus heróis e figuras importantes: “Nós sabemos sabemos tanto a respeito de heróis europeus e norte e sul-americanos, mas, hélas, desconhecemos impérios e reis negros, obás e olus

administrando com habilidade e superior inteligência os seus reinos, poderosos e fortes, em pé de igualdade com os monarcas portugueses e espanhóis” (Maranhão, 1997, p. 10)

Observa-se que, divergindo do ceticismo da metaficção historiográfica pós-moderna (Hutcheon, 1987), nessa escrita a autorreflexão não conduz somente à suspensão do sentido, mas também à restituição simbólica da voz subalternizada, escravizada e apagada. Em outras palavras, ao permitir que Rosa narre a própria trajetória — da suposta nobreza africana à escravização, da prostituição forçada à fundação do recolhimento religioso —, o romance desloca o foco da narrativa histórica tradicional, que privilegia sujeitos masculinos e brancos, e centraliza, por meio de uma enunciação múltipla, um corpo feminino, negro e espiritualizado. Essa tese é reafirmada pela imagem da própria autora, no final do romance, em mais um diálogo com a protagonista da diegese:

Fecho o chuveiro. Enrolo-me na toalha. Volto ao quarto. Surpresa. Dou com Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz deitada na minha cama. Ela fala:

— Todo romance tem começo, meio e fim. Você, escritora, pluft! Mandou tudo pelos ares. Onde estão os personagens? Por quê? Sou neta de Derumo. Também conheço arte mágica.

Respondo com calma:

— Escrevi um romance exatamente com um começo, um meio e um fim. Tirei da cartola uma lebre, aquela pomba que voa e lenços das mais variadas cores, isto é, enredo, situações, personagens e tudo isso com que fim? Meu romance, ou seja, meu mergulho no antigo, tem um propósito: resolver o que não foi resolvido, inventar para desabafar, consertar o desconsertado. Na hora em que consegui, deitei fora personagem (Maranhão, 1997, p. 237).

Na passagem, explicita-se o caráter autorreflexivo do romance ao colocar autora e personagem em confronto direto, problematizando a própria estrutura narrativa e a ideia de linearidade clássica. Ao afirmar que escreve para “resolver o que não foi resolvido” e “consertar o desconsertado”, a narradora revela a ficção como gesto consciente de reinscrição e reparação simbólica do passado.

Esse redirecionamento de foco, por meio da reinscrição de visões anteriormente desconsideradas, ganha centralidade no recente giro decolonial da Arquitetura. Mais e mais teóricos, curadores de exposições, historiadores, editoras e arquitetos têm pensado acerca das violências coloniais em relação ao ambiente construído. O número *Descolonizar / Decolonize*, da revista *Arq Ediciones* (2022), exemplifica tal tendência, ao tratar das intervenções práticas efetuadas a partir da lógica decolonial em exposições da área da arquitetura e do *design*, destrinchar as relações entre os tipos de colonialismo e a Arquitetura, reescrever as histórias da origem da disciplina, explorar as conexões entre o

movimento modernista na arquitetura e o racismo, bem como reconstruir as cosmologias de autóctones para imaginar uma relação sustentável com a natureza e o espaço. Rozas-Krause (2022) apresenta a relevância desse aporte decolonial no fragmento em seu “Editorial”, marcando dois pontos fulcrais:

A relação entre descolonização e arquitetura importa em dois níveis. Por um lado, a descolonização já está moldando o nosso ambiente construído. Nos últimos anos, vimos monumentos serem derrubados, bem como edifícios e ruas serem renomeados devido às visões coloniais e racistas de seus homenageados. Por outro lado, a descolonização, enquanto método, permite-nos reexaminar o cânone arquitetônico e imaginar uma forma mais diversa e inclusiva de ensinar, construir e escrever a arquitetura. Por exemplo, em seu famoso ensaio “Ornamento e Crime”, Adolf Loos — um dos pais do modernismo — comparou a arquitetura ornamentada à arte corporal tribal. Como indica Irene Cheng em seu artigo, Loos argumentava, com uma lógica explicitamente racista, que os elementos decorativos eram marcadores de subdesenvolvimento, enquanto a abstração e o modernismo significavam progresso. Compreender como o racismo e o eurocentrismo estavam incorporados, inclusive de maneira estrutural, na arquitetura moderna permite-nos escrever novas histórias sobre aqueles que foram sistematicamente excluídos do discurso arquitetônico (Rozas-Krause, 2022, s.p., tradução nossa).¹⁶

A autora defende, por um lado, que a descolonização já integra o ambiente circundante, seja pela derrubada de estátuas que fazem parte do espaço público nas metrópoles americanas ou pela renomeação de ruas e outros espaços intersticiais. Por outro lado, como fundamentação para uma metodologia, a decolonialidade permite, segundo Rozas-Krause (2022), estudar desde outros ângulos o cânone arquitetônico, o seu ensino e a escrita ao seu respeito, no intuito de construir um espaço mais diverso e inclusivo. Por meio de uma exemplificação sobre o caso de Adolf Loos, com a sua tese sobre o desenvolvimento das técnicas na arquitetura, ela demonstra a importância de ambos os processos na constituição da disciplina, sem esquecer, no entanto, a sua contribuição para o futuro: “Porém, a descolonização não é apenas sobre o passado; ela é uma ferramenta tão poderosa precisamente porque olha, simultaneamente, para o futuro,

¹⁶ Tradução nossa: “The relationship between decolonization and architecture matters on two levels. On the one hand, decolonization is already shaping our built environment. In the past years, we have seen monuments being toppled as well as buildings and streets being renamed for the colonial and racist views of their name bearers. On the other hand, decolonization as a method allows us to re-examine the architectural canon and imagine a more diverse and inclusionary way of teaching, building, and writing architecture. For example, in his famous essay “Ornament and Crime,” Adolf Loos — one of the fathers of modernism — compared ornate architecture with tribal body art. As Irene Cheng indicates in her article, Loos argued, with an explicitly racist logic, that decorative elements were markers of underdevelopment while abstraction and modernism signified progress. Understanding how racism and Eurocentrism were embedded, even structurally in modern architecture, allows us to write new histories about those who have been systematically excluded from the architectural discourse” (Rozas-Krause, 2022, s.p.).

criando espaço para a imaginação e a criação de mundos” (Rozas-Krause, 2022, s.p., tradução nossa).¹⁷

O que denominamos de uma operação de reinscrição da exterioridade não se limita ao espaço literário ou arquitetônico. A pintura *The Scream*, do artista indígena canadense Kent Monkman (2017), é, por exemplo, um exercício de denúncia da política de remoção forçada de crianças indígenas para escolas residenciais no Canadá, entre os séculos XIX e XX. Exibida no Denver Art Museum, a obra referencia a conhecida pintura expressionista de Edward Munch (1863–1944) *Der Schrei der Natur*, de 1893, na qual se figura uma criatura amorfa que expressa angústia e desesperação. Direcionando-se ao trabalho de Munch, o ensaísta Földényi (2008, p. 66) comenta sobre a tópica do grito na história da arte:

[...] o grito em si não pode ser representado na pintura. É verdade que, no expressionismo, tendência artística da qual, segundo alguns, Goya teria sido precursor (Mayer, p. 141; Gantner, p. 40), haverá muitas tentativas de refletir sons, gritos. Contudo, tal propósito só foi alcançado de forma parcial; mesmo no quadro amplamente conhecido O Grito, de Munch, em vez do grito vemos a pessoa que grita, ou seja, o quadro, apesar das intenções do pintor, não passa de uma ilustração, uma anedota, isto é, uma representação literária. O objetivo é plasmar a força que motiva o grito (Földényi, 2008, p. 66, tradução nossa).¹⁸

De acordo com Földényi, por ser um fenômeno sonoro, o grito escapa à materialidade pictórica, que se limita ao domínio da visualidade. Com efeito, a pintura não pode representar o som em si, mas apenas seus efeitos corporais — a distorção da boca, o alargamento dos olhos, a tensão das mãos — sendo esse um dos desafios da representação de tal fenômeno sonoro na tradição ocidental. Em *Der Schrei der Natur* (Munch, 1893), o que se torna visível não é o grito como acontecimento acústico, mas a força que o atravessa e o desencadeia; posto que a imagem captura a intensidade afetiva que precede e excede o som.

¹⁷ Tradução nossa: “But decolonization is not only about the past; it is such a powerful tool precisely because it simultaneously looks into the future, creating space for imagination and world-building” (Rozas-Krause, 2022, s.p.).

¹⁸ Tradução nossa: “[...] el grito en sí no puede representarse en pintura. Es cierto que en el expresionismo, tendencia artística de la que según algunos Goya fue precursor (Mayer, p. 141; Gantner p. 40), habrá muchos intentos de reflejar sonidos, gritos. Pero tal propósito sólo se consiguió de forma parcial; incluso en el cuadro ampliamente conocido de *El grito* de Munch, en lugar del grito vemos a la persona que grita, es decir que el cuadro, pese a las intenciones del pintor, no es más que una ilustración, una anedota, esto es, una representación literaria. El objetivo es plasmar la fuerza que motiva el grito” (Földényi, 2008, p. 66).

Na pintura de Monkman (2017), por sua vez, há duas figuras que aparentam capturar, como sugere Földényi (2008), a força que motiva tal ação: inicialmente, da mulher, em primeiro plano, que é violentamente agarrada pelos oficiais no ímpeto de segurar seu filho. Nela, os componentes que sugerem a sonoridade são, além da boca, seus olhos, a testa franzida e o movimento dos braços e mãos. Sequencialmente, observa-se uma criança, em segundo plano, que é segurada por uma freira.

A obra representa, com forte apelo dramático, o instante em que crianças indígenas eram arrancadas de suas famílias por representantes da Polícia Montada e da Igreja. Monkman conjuga, assim, uma dicotomia entre a linguagem pictórica clássica — marcada pela representação formal dos corpos e da paisagem — e um conteúdo de violência explícita. Conforme aponta Arnheim (2005), os elementos compositivos de uma obra podem produzir um “equilíbrio dinâmico”, isto é, uma coesão visual decorrente da distribuição das forças na imagem. Esse princípio manifesta-se na pintura por meio das diagonais que organizam a cena, dos contrastes cromáticos — entre os tons frios das vítimas e os tons quentes das fardas dos algozes — e do uso da profundidade, que cria movimento. O resultado técnico é a sensação de tragédia coletiva, transformando o quadro em uma espécie de testemunho visual.

Não obstante, também é possível identificar um lampejo de esperança na pintura Monkman (2017). Ao fundo, o céu apresenta uma tonalidade cinza, no lado esquerdo, que se alonga até o final da casa retratada, onde também aparecem corvos, cuja presença contribui para a composição e complementa a cena. Para contrastar, há um pássaro indo em uma direção diferente, como se desejasse sair dali. Do lado direito, temos um céu azul com um tom mais claro em que um pássaro plana no ar representando uma sensação de liberdade. As três crianças que conseguem fugir do sequestro vão em direção ao céu mais claro, do lado direito, o que mais uma vez sugere o sentido de liberdade, de esperança, de um futuro diferente daqueles que foram capturados.

Fruto de uma pesquisa de cinco anos, *The Scream* constitui um exemplo de como a pintura pode operar como linguagem de resistência decolonial: não apenas ilustra um fato histórico, mas o reinscreve a partir de um lugar de enunciação indígena, abrindo espaço para novas leituras da história nacional canadense. Trata-se de uma pintura que se vincula a uma linha de produção que, como aponta Boutsalis (2022), desafia a história colonial.

A operação de reinscrição das narrativas invisibilizadas pela história oficializada também é tema da adaptação fílmica brasileira de *Ainda Estou Aqui*, com direção de Walter Salles (2024). A adaptação da obra de Marcelo Rubens Paiva aborda, em sua diegese, a vida familiar do escritor durante a ditadura civil-militar nos anos 1970, com enfoque na perspectiva de sua mãe, Eunice Paiva — advogada que se tornou ativista em detrimento do desaparecimento de seu marido, Rubens Paiva. Ao versar sobre a questão da adaptação da obra, Malta *et al.* (2025) assinalam o caráter intertextual e memorialístico da obra:

Robert Stam [...] em textos como *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, propõe uma abordagem intertextual da adaptação. Para Stam, adaptações cinematográficas não se limitam a estabelecer uma equivalência entre texto e imagem, mas constroem sentidos a partir de múltiplas fontes e códigos: o literário, o fílmico, o histórico, o cultural. Em *Ainda Estou Aqui*, é evidente esse jogo de intertextualidades — o livro de memórias, os documentos oficiais da ditadura, os arquivos audiovisuais e até as ausências (como as lacunas nos relatos e no corpo do pai desaparecido) são integrados ao filme como material textual a ser relido, ressignificado e tensionado. Assim, a adaptação se estabelece como um processo de palimpsesto, no qual diferentes camadas de memória são sobrepostas e reelaboradas (Malta *et al.*, 2025, p. 3).

Assim, apesar de não desafiar o cinema hollywoodiano tradicional, por meio da autorreflexão direta sobre a linguagem cinematográfica, ao modo das paródias pós-modernas de que trata Hutcheon (1987), a adaptação escrita por Murilo Hauser e Heitor Lorega não deixa de participar de uma moção de complementação da história pela ficção e, nesse caso específico, pela memória privada transformada em produção cinematográfica. Ela o faz dando vida às experiências silenciadas no âmbito público brasileiro da década de 1970; explorando imagetivamente os espaços inacessíveis da ditadura, como as salas de interrogatório, os corredores das instituições militares e as casas cerceadas; bem como se desdobrando sobre a espera e a busca por justiça.

Essas duas propostas não lidam, como se poderia supor, com o colonialismo moderno iniciado no século XV enquanto dominação metropolitana direta, mas com as formas persistentes da colonialidade que atravessam e constituem as sociedades americanas pós-independência. Ao reinscrever narrativamente experiências silenciadas — seja a violência das escolas residenciais no Canadá, seja os desaparecimentos forçados durante a ditadura brasileira —, tais obras evidenciam que a lógica colonial não se esgota na ruptura formal com a metrópole. Pelo contrário, demonstram como relações

hierárquicas de poder, regimes de saber e estruturas de representação, instaurados no projeto moderno/colonial, continuam a regular a produção de sentido e memória nas nações independentes. Nesse movimento, a reinscrição estética não apenas recupera histórias apagadas, mas torna visível a permanência dessas estruturas, convertendo a arte em espaço crítico de enfrentamento da colonialidade contemporânea.

Considerações finais

Neste artigo, apresentaram-se determinadas tendências estruturantes ou operações estéticas do que denominamos de uma poética do transmodernismo. Sublinhamos a instalação contraditória de formas herdadas da modernidade; sua fagocitação e digestão cultural; o deslocamento do centro epistêmico para a exterioridade colonial; a reinscrição histórica de subjetividades apagadas; a destruição das ideias de pureza e unidade; e a articulação entre autorreflexividade formal e responsabilidade ética. A poética do transmodernismo não pode ser entendida, aqui, no entanto, como um conjunto de dispositivos prescritivos, mas antes um campo: espaço relacional relativamente estruturado composto por posições em disputa, sendo estas últimas reguladas/atrassadas pelas experiências culturais e econômicas que circundam os artefatos estéticos e as produções teóricas.

Ademais, torna-se relevante assinalar que tais características – que denominamos de operações, por seu caráter geral, que implica a organização de diferentes estratégias escriturais e recursos narrativos — não formam um suposto estilo homogêneo. Inversamente, deixam-se manifestar de formas heterogêneas na pintura, na música, na arquitetura, no ensaio, na literatura e nas produções culturais diversas. O que as une é a recusa do universalismo abstrato e a reinscrição da experiência americana desde a marca da colonialidade.

Fica evidente que os deslindamentos aqui apresentados não podem ser compreendidos senão como provisórios e incompletos. Além de outras obras e tradições que podem e devem ser consideradas em futuras análises, as próprias operações estéticas precisam ser ampliadas e reconceptualizadas no seio das produções estéticas e gnosiológicas mesmas. Ademais, há de se considerar que se o transmodernismo constitui um campo em construção; sua poética não pode senão acompanhar esse movimento, permanecendo aberta a revisões, deslocamentos e ampliações, sempre se articulando em função dos seus espaços de enunciação.

Por fim, cabe realçar que, mais do que fixar um rótulo, o trabalho com a etiqueta do transmodernismo visa afirmar a possibilidade e a potencialidade de recolocar em debate as poéticas decoloniais não como gestos oblíquos de esvaziamento ou simples negação despropositada da modernidade, mas como projetos múltiplos, historicamente situados e “esteticamente” articulados. Trata-se de reconhecer, nas diferentes produções culturais da América, as sementes dos projetos decoloniais que, no plano teórico, vêm sendo desenvolvidos por diversos autores, permitindo aproximar arte e teoria como expressões convergentes de um mesmo horizonte crítico.

A adoção da categoria de poética do transmodernismo facilita, assim, a identificação dessas tendências variadas sob um conceito articulador comum, sem apagar suas particularidades. Tal perspectiva conceitual abre também um campo comparatista renovado: ao invés de buscar influências ou filiações lineares, torna-se possível observar correspondências estruturais, operações compartilhadas e convergências epistêmicas entre obras de diferentes tradições, linguagens e contextos (trans)nacionais.

Com efeito, contribui-se para a constituição crítica daquilo que o grupo de Antonio Candido (1965) identificou como as diretrizes ou os níveis de interação que a configuração do desenvolvimento literário latino-americano exigiria do comparatismo, sendo elas “a tradicional relação América Latina/Europa Ocidental, a relação entre as literaturas nacionais no interior da América Latina e a caracterização da heterogeneidade das literaturas nacionais no âmbito continental” (Coutinho, 2003, p. 24). Não obstante, mais do que estabilizar um programa, essa proposta, ancorada nas noções propaladas por Dussel e em um movimento comparatista descolonizado, pretende oferecer uma ferramenta crítica capaz de ampliar o debate e estimular novas leituras sobre as formas pelas quais a América reinscreve, desde suas exterioridades, os legados da colonialidade, a partir da chave de leitura da poética do transmodernismo.

Referências

ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual: uma psicologia da versão criadora. São Paulo: Martins Fontes, 2005. *E-book*.

ALFRED, Taiaiake. *Peace, Power, Righteousness: An Indigenous Manifesto*. 2. ed. Don Mills: Oxford University Press Canada, 2009.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, n. 1, p. 3–7, maio 1928. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/7064/2/Anno.1_n.01_45000033273.pdf. Acesso em: 26 fev. 2026.

BOUTSALIS, Kelly. How Kent Monkman's alter ego is challenging colonial history. *Macleans*, outubro, 2022. Disponível em: https://www.kentmonkman.com/s/2022_10_05_MacleansHowKentMonkmansAlterEgoIsChallengingColonialHistory_SM.pdf. Acesso em: 19 fev. 2025.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 1. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1965.

CATELLI, Laura. Mi pintura es un acto de descolonización: la encrucijada cultural y política de Wifredo Lam. *Revista Heterotopías del Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH*, v. 4, n. 7, Córdoba, jun. 2021. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/wifredo-lam-entrevista-catherine-david-0>. Acesso em: 26 fev. 2026.

CHIHUAILAF, Elicura. *De sueños azules y contrasueños*. 2. ed. Santiago: Editorial Universitaria; Editorial Cuarto Propio, 2000.

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

DORADO MENDEZ, Hugo Eliecer. América Latina - entre heróis e carnavais: o Laberinto e a Carroza de Simón Bolívar. *Estudios de Literatura Colombiana*, n. 46, p. 55-74, 2019.

DUSSEL, E. Transmodernidad e Interculturalidad (Interpretación desde la Filosofía de la Liberación). In: FORNET-BETANCOURT, Raul. *Crítica Intercultural de la Filosofía Latinoamericana Actual*. Madrid: Trotta, 2004. p. 123-160.

DUSSEL, Enrique. *Filosofía de la liberación*. México: Edicol, 1977.

DUSSEL, Enrique. *Hacia una filosofía política crítica*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2001. Disponível em: https://docs.enriquedussel.com/txt/Textos_Libros/53.Hacia_filosofia_politica_critica.pdf. Acesso em: 24 out. 2025.

ELOY MARTÍNEZ, Tomás. *Santa Evita*. [S.l.: s.n.].

FLECK, Gimeí Francisco. *O romance histórico de mediação*. Curitiba: CRV, 2017.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El general en su laberinto*. Bogotá: Oveja Negra, 1989.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GROSGOUEL, Ramón. Hacia un pluri-versalismo transmoderno decolonial. *Tabula Rasa*, n. 9, p. 199-215, 2008.

GROSGOUEL, R. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global (Decolonizing political-economy and postcolonial studies: Transmodernity, border thinking, and global coloniality). Tradução: I. M. Ferreira. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 80, p. 115–147, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/rccs.697>. Acesso em: [data de acesso].

HUTCHEON, Linda. Beginning to theorize postmodernism. *Textual Practice*, v. 1, n. 1, p. 10-31, 1987.

KUSCH, Rodolfo. *América profunda*. Rosario: Editorial Fundación Ross, 1962.

KUSCH, Rodolfo. *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1976.

LAM, Wifredo. *La Sombre Malembo, Dieu du Carrefour*. 1943. Óleo sobre tela, 158 × 126,4 cm. Coleção particular (The Rudman Trust – Private Collection).

MALTA, Francisco; LOSCH, Pedro; PEDROSO, Zeca. Entre imagens e lembranças: memória e identidade em Ainda Estou Aqui. *Avanca Cinema*, n. 16, [s.p.], 2025.

Disponível em:

https://www.avanca.org/SUB_publication.avanca.org/index.php/avancacinema/pt/article/view/638/1266. Acesso em: 26 fev. 2026.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta, 1928.

MIGNOLO, Walter. *Local histories / global designs: coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.

MIGNOLO, Walter. Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, v. 14, n. 25, p. 14-32, 2019. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6719043.pdf>. Acesso em: 20 out. 2025.

MONKMAN, Kent. *The Scream*. 2017. Acrílico sobre tela. Denver Art Museum, Denver, CO, United States.

MUNCH, Edvard. *Der Schrei der Natur* (The Scream). 1893. Óleo, têmpera e pastel sobre cartão, 91 × 73,5 cm. Oslo: National Gallery of Norway / Munch Museum.

PALERMO, Zulma. Por que vincular a Literatura Comparada com a Interculturalidade? In: CROLLA, Adriana (comp.). *Lindes actuales de la literatura comparada*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2011. p. 125-136.

PULGARÍN, Amalia. *Metaficción: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Caracas; Madrid: Espiral Hispano Americana, 1995.

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

ROA BASTOS, Augusto. *Vigilia del almirante*. Madrid: Santillana, 1992.

ROSETO, Evelio. *La carroza de Bolívar*. Barcelona: Tusquets Editores, 2012.

ROZAS-KRAUSE, Valentina. ¿Decolonizar la arquitectura? *ARQ (Santiago)*, p. 14-15, 2022. DOI: 10.4067/S0717-69962022000100014.

SALAZAR BONDY, Augusto. *¿Existe una filosofía de nuestra América?*. México: Siglo XXI Editores, 1968.

SALLES, Walter (dir.). *Ainda estou aqui*. Brasil: VideoFilmes, 2024. 1 filme (aprox. 130 min), son., color.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

WALSH, Catherine. *Interculturalidad crítica y educación intercultural*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Abya Yala, 2009.