Corrupio e Tangará, de Lourdes Ramalho: fabulações dis/u-tópicas mais-que-humanas na vida multiespécie

Corrupio and Tangará, by Lourdes Ramalho: more-than-human dys/u-topical fables in multispecies life

Leandro de Sousa Almeida[1]
Valéria Andrade[2]

Resumo

O presente artigo analisa a dramaturgia infantil de Lourdes Ramalho (1920–2019), com foco em seu cordel dramatúrgico *Corrupio e Tangará* (Ramalho, 2008), destacando dimensões utópicas e distópicas na narrativa e suas implicações éticas e multiespécies. A partir de análise dramatúrgica e de teorias sobre utopia, distopia e fabulações mais-que-humanas, respectivamente em Bloch (2005), Moylan (2000), Jameson (2005), Levitas (2013), Haraway (2016), Le Guin (2001), De La Cadena (2010), Kohn (2013), Tsing (2015) e Despret (2016), argumenta-se que a peça articula tensões entre ruptura ética e reconstrução social em uma perspectiva que descentraliza o humano. O roubo do ovo do Tangará Real pelo detetive Galo Serapião configura um cenário distópico, marcado por carência e transgressão ética. Entretanto, a ação coletiva das personagens, aliada ao perdão da Tangará, projeta possibilidades utópicas de solidariedade, cooperação e cuidado interespécie. Elementos simbólicos como o Corrupio e a dança ritualística da Tangará reforçam sociabilidade e pertencimento em redes de interdependência entre espécies. A obra propõe modos de fabulação não centrados no humano, promovendo ética compartilhada e reconfiguração comunitária. Nesse sentido, a dramaturgia infantil de Lourdes Ramalho, por meio de fabulações mais-que-humanas, articula crítica social, imaginação e convivência multiespécie, questionando normas patriarcais e hierarquias humanas.

Palavras-chave: Lourdes Ramalho; Dramaturgia infantil; Utopia e distopia; Fabulações mais-que-humanas; Ética interespécie.

[1] Pós-Doutorando em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI/UEPB). Professor de Linguagens e Códigos na Secretaria de Educação de Sumé-PB e docente na Licenciatura em Pedagogia da Faculdade Rebouças de Campina Grande (FRCG). E-mail: leandro.sousa@aluno.uepb.edu.br.

[2] Pós-Doutora em Estudos Avançados sobre a Utopia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto-Portugal (Arus/Flup/U.Porto). Professora Titular de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura no Centro de Desenvolvimento Sustentável do Semiárido da Universidade Federal de Campina Grande (CDSA/UFCG) e no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI/UEPB). E-mail: val.andradepb@gmail.com.

Abstract

This article analyzes the children's dramaturgy of Lourdes Ramalho (1920–2019), focusing on her dramaturgical cordel *Corrupio e Tangará* (Ramalho, 2008), highlighting utopian and dystopian dimensions in the narrative and their ethical and multispecies implications. Based on dramaturgical analysis and theories on utopia, dystopia, and more-than-human fabulations, respectively in Bloch (2005), Moylan (2000), Jameson (2005), Levitas (2013), Haraway (2016), Le Guin (2001), De La Cadena (2010), Kohn (2013), Tsing (2015), and Despret (2016), it is argued that the play articulates tensions between ethical rupture and social reconstruction within a perspective that decenters the human. The theft of the Royal Tangará's egg by detective Galo Serapião constitutes a dystopian scenario marked by deprivation and ethical transgression. However, the collective action of the characters, coupled with Tangará's forgiveness, projects utopian possibilities of solidarity, cooperation, and interspecies care. Symbolic elements such as the Corrupio and Tangará's ritualistic dance reinforce sociability and belonging within interdependent multispecies networks. The work proposes modes of storytelling not centered on the human, promoting shared ethics and community reconfiguration. In this sense, Lourdes Ramalho's children's dramaturgy, through more-than-human fabulations, articulates social criticism, imagination, and multispecies coexistence, questioning patriarchal norms and human hierarchies.

Keywords: Lourdes Ramalho; Children's dramaturgy; Utopia and dystopia; More-than-human fabulations; Interspecies ethics.

Lourdes Ramalho

A dramaturga Maria de Lourdes Nunes Ramalho (1920-2019) é considerada autora paraibana, embora tenha nascido em Jardim do Seridó - Ouro Branco, no Rio Grande do Norte. Tendo fixado residência em Campina Grande desde meados dos anos 1950, por meio da sua atuação emblemática nesta cidade, imprimiu seu nome na agenda artístico-cultural da Paraíba, tornando-se referenciada também como "grande dama da dramaturgia nordestina" (Andrade, 2007, p. 211). Nesse sentido, sua produção pode ser também compreendida como uma prática de fabulação situada, no sentido proposto por Donna Haraway (2016), na qual narrar implica engajar-se com mundos concretos e suas múltiplas formas de vida.

Tendo vivido uma longa vida de quase um século, vindo a falecer aos 99 anos, "Dona Lourdes", como era conhecida entre amigos e familiares, escreveu, em seus mais de oitenta anos de carreira, algo em torno de uma centena de peças, algumas das quais ganharam destaque nacional, a exemplo de *As velhas*, *Fogo-fátuo* e *Maria roupa de palha*, que

levaram seu nome a ser aclamado em palcos do Brasil, e do exterior, em países como Portugal e Espanha (Andrade, 2012). Tal amplitude de produção permite observar, como sugere Anna Tsing (2015), uma atenção às formas de vida ordinárias e às relações que emergem em contextos específicos, onde humanos e não humanos coexistem em tramas de interdependência.

A autora se destacara em seu tempo não só porque se posicionava diante de injustiças sociais, históricas e políticas, mas também porque seu empreendimento de ressignificação das raízes populares ibéricas do universo cultural do Nordeste brasileiro a consagrou como empreendedora sociocultural (Andrade, 2012), resultando na façanha de contribuir para a formação de uma identidade singular em meio ao processo social e estético da discussão artística e cultural na Paraíba dos séculos XX-XXI. Tal processo pode ser lido, à luz de Marisol de la Cadena (2010), como uma prática cosmopolítica, na qual diferentes ontologias, humanas e outras, participam da composição do mundo social.

Conforme sistematizou Valéria Andrade, considerada uma das pesquisadoras mais aprofundadas na dramaturgia ramalhiana, Dona Lourdes empreendeu uma obra dividida em Dois Ciclos. Essa sistematização, incorporada posteriormente às pesquisas de outros estudiosos da dramaturgia ramalhiana, pode ser encontrada em textos como: *Lourdes Ramalho e o teatro na Paraíba na segunda metade do século XX: representações e possibilidades de leitura* (Relatório Técnico DCR/CNPq/UFPB, 2006); *Lourdes Ramalho na cena teatral nordestina: sob o signo da tradição reinventada* (Editora Ideia, 2007); *Lourdes Ramalho: viver e fazer viver a vida e o teatro* (EDUEPB, 2011) e *Lourdes Ramalho e o ofício de escrever-pensar teatro* (Editora Horizonte, 2012). Ora bem, parafraseando as ideias da pesquisadora sobre cada uma das fases do repertório dramatúrgico ramalhiano, descrevemos a seguir os dois ciclos. Tal organização também permite compreender diferentes regimes narrativos, nos quais se articulam formas de fabulação que, como sugere Eduardo Kohn (2013), extrapolam o humano enquanto centro exclusivo de significação.

Configurado como o primeiro, nas décadas de 1970 e 1980 a dramaturga desenvolveu um projeto destinado a (re)inventar criticamente a cultura do Nordeste brasileiro. A dramaturga catalogara distintos modos de viver e de dizer o mundo de mulheres e homens nordestinos, registrando hábitos, inclusive linguísticos e alimentares, costumes e comportamentos relacionados à vida familiar e em comunidade, crenças e práticas religiosas. Textos que marcam esse primeiro ciclo são: *A feira*, *Chã dos esquecidos*, *A*

eleição, *Fogo-fátuo* e *Uma mulher dama*. Essa catalogação pode ser entendida não apenas como registro etnográfico, mas como fabulação relacional, na qual humanos e ambientes se constituem mutuamente, em consonância com perspectivas mais-que-humanas.

Constituindo o que então se configura como o segundo ciclo, a partir de 1990, a dramaturga trabalha na promoção de uma ressignificação das raízes ibero-judaicas do universo popular nordestino do século XVI. Debruça-se a autora em restaurar traços ancestrais da cultura da sua região, dado que a proposta estética de desvendamento e de ressignificação das raízes étnicas e culturais do universo popular nordestino remete à cultura ibérica. Textos que marcam esse segundo ciclo são: *Romance do conquistador*, *O trovador encantado*, *Charivari* e *O reino de Preste João*. Nesse movimento, observa-se uma fabulação histórica que, conforme Ursula K. Le Guin (2001), reconfigura temporalidades e tradições como formas de imaginar outros mundos possíveis.

Aos textos que compõem esses dois ciclos da dramaturgia ramalhiana segundo Valéria Andrade, acrescenta-se um conjunto também numeroso de textos visceralmente comprometidos com a infância e suas peripécias, que se inserem na obra ramalhiana já desde os inícios de sua escrita dramatúrgica, quando a autora, ainda criança, tinha como diversão favorita brincar de teatro. Intensificada por volta dos anos 2000, esta outra produção da dramaturga destinada a crianças e jovens, que consideramos instituir-se com um terceiro ciclo, tem como objetivo revisitar personagens mitológicos, das fábulas, do folclore e da literatura popular em verso e de contos de fadas, além de provérbios e danças dramáticas. Sua crítica social se funde à brincadeira e ao humor, na recorrência a temas e personagens que povoam o imaginário popular. Em seu ofício de dramaturga que, para além de criadora, procede esteticamente como autora/adaptadora, Lourdes Ramalho apropria-se das narrativas tradicionais para transmutá-las à luz das dinâmicas socioculturais do seu tempo, em diálogo com a crítica social emergente nos seus dias de mulher dramaturga e nordestina dos séculos XX-XXI. Entre outros textos que marcam esse terceiro ciclo estão: *Novas aventuras de João Grilo*, *Maria roupa de palha*, *Malasartes Buenas Artes*, *Anjos de caramelada* e *Corrupio e Tangará*. Nesse conjunto, a fabulação assume um caráter explicitamente mais-que-humano, ao mobilizar animais, seres encantados e forças da natureza como agentes narrativos, aproximando-se das reflexões de Vinciane Despret (2016) sobre a capacidade dos não humanos de participar ativamente da produção de mundos e sentidos.

Dramaturgia dis/u-tópica

Como nos ensina Karl Mannheim (1972), um estado de espírito pode ser considerado utópico quando se encontra em incongruência com o estado de realidade no qual surge. Essa incongruência não deve ser entendida como mera fantasia ou fuga da realidade; ao contrário, ela expressa uma tensão crítica entre aquilo que existe e aquilo que poderia existir. É justamente nesse descompasso que reside a força criativa da utopia. Para este autor, a utopia emerge quando determinados grupos sociais passam a perceber as limitações do presente e, a partir dessa percepção, projetam horizontes alternativos de organização social, política ou cultural. Assim, o pensamento utópico não é simplesmente um devaneio abstrato, mas uma forma de consciência que questiona a ordem vigente e revela suas contradições. Ao imaginar possibilidades distintas, a utopia torna visível aquilo que o cotidiano tende a naturalizar, abrindo espaço para novas interpretações da realidade, inclusive quando se considera, para além do humano, a participação de múltiplas formas de existência na composição do real, como sugerem as abordagens mais-que-humanas (Kohn, 2013).

Nesse sentido, as utopias carregam em si um potencial transformador. Elas funcionam como desenhos imaginativos de realidades melhores, que desafiam as estruturas estabelecidas e estimulam a reflexão crítica sobre os rumos da sociedade. Mesmo quando não se concretizam plenamente, tais projeções exercem um papel fundamental: ampliam o horizonte do possível e alimentam a capacidade humana de pensar mudanças. Desse modo, a utopia não deve ser reduzida a um ideal inalcançável. Antes, ela constitui um instrumento intelectual e social de questionamento e renovação. Ao romper com a aparente inevitabilidade do presente, o pensamento utópico convida indivíduos e coletividades a reconsiderar seus valores, suas instituições e suas formas de convivência, mantendo viva a ideia de que a realidade histórica é, em última instância, passível de transformação, inclusive nas relações entre espécies e modos de vida, conforme propõe Donna Haraway (2016) ao pensar futuros compartilhados.

À luz desse pensamento formulado por Karl Mannheim, a criação literária pode ser compreendida como um produto espiritual profundamente vinculado ao tempo histórico e ao contexto social de quem a produz. A obra de uma escritora ou de um escritor, isto é, seja na poesia, na narrativa, na dramaturgia ou em outros gêneros literários híbridos, não

nasce em um vazio, mas emerge da experiência sensível e crítica que o sujeito estabelece com o mundo ao seu redor, incluindo suas relações com ambientes, animais e materialidades. Nesse sentido, o ato de escrever ultrapassa a dimensão puramente estética, pois ele se configura também como um gesto de interpretação e de posicionamento diante da realidade, entendido aqui como uma rede ampliada de existências interdependentes (Tsing, 2015).

A escritora ou o escritor, ao observar as tensões, contradições e desigualdades de seu tempo, mobiliza a imaginação criadora para questionar aquilo que se apresenta como natural ou imutável. A literatura torna-se, então, um espaço simbólico de elaboração crítica, no qual a realidade é revisitada, reinterpretada e, muitas vezes, desafiada. Assim como a utopia descrita por Mannheim nasce da incongruência entre consciência e realidade, a criação literária também pode surgir desse desajuste, dessa inquietação que leva o sujeito criador a buscar, por meio da palavra, outras formas de compreender e reinventar o mundo, inclusive por meio de fabulações que redistribuem agência para além do humano (Despret, 2016).

Sob essa perspectiva, a obra literária assume um papel que é simultaneamente estético e reflexivo: ela registra sensibilidades, revela conflitos sociais e oferece novas possibilidades de leitura da experiência humana. Ao julgar o seu tempo e ao se recusar a aceitar passivamente determinadas configurações da realidade, o autor ou autora transforma a escrita em uma forma de intervenção simbólica, capaz de tensionar valores estabelecidos e abrir caminhos para outras formas de imaginar o social, inclusive em chave cosmopolítica, onde diferentes entidades participam da construção do mundo comum, como propõe Marisol de la Cadena (2010).

É nessa direção que se torna possível analisar o fazer dramatúrgico de Lourdes Ramalho, pois sua produção teatral evidencia um diálogo intenso com as múltiplas matrizes culturais que compõem o universo nordestino e brasileiro. Em sua dramaturgia, diferentes tradições, linguagens e referências culturais se entrelaçam, revelando tanto as semelhanças quanto as dessemelhanças que constituem esse mosaico cultural, incluindo também formas de vida e imaginários que extrapolam o humano. No entanto, esse processo não se limita a uma simples reprodução de elementos culturais já existentes; ao contrário, a dramaturga os reconfigura criativamente, transformando-os em matéria estética e crítica, em um gesto que pode ser lido como fabulação situada (Haraway, 2016).

Desse modo, o teatro de Lourdes Ramalho pode ser compreendido como um espaço de reinvenção cultural, no qual as tradições são revisitadas, tensionadas e ressignificadas. Ao incorporar diversas vozes e experiências, sua dramaturgia não apenas reflete o contexto social do qual emerge, mas também propõe novas maneiras de pensar as identidades, as memórias e os conflitos que atravessam a sociedade, incluindo relações interespécies e ecologias culturais. Nesse movimento, sua obra confirma aquilo que a reflexão de Mannheim sugere: que as produções culturais, especialmente as literárias, podem operar como formas de consciência crítica, capazes de intervir simbolicamente na realidade e de ampliar os horizontes do possível, inclusive ao imaginar mundos compartilhados entre humanos e não humanos.

Se esta discussão trata sobre a estratégia estética da utopia – e mesmo da distopia – empreendida na dramaturgia para crianças, é indispensável convidar para esta roda de diálogo considerações atinentes a pesquisas que tangenciam a perspectiva dos estudos sobre a utopia, a exemplo das elaboradas pelas professoras Valéria Andrade, Ana Cristina Marinho Lúcio e Maria Ignez Novais Ayala, dado que as respectivas autoras reúnem estudos sobre o teatro infantil e a cultura popular nordestina, podendo tais abordagens ser ainda tensionadas e ampliadas por leituras contemporâneas que incorporam a fabulação mais-que-humana como chave interpretativa.

Aproximando-nos aqui desta definição e buscando alargá-la, compreendemos que este ciclo da obra ramalhiana edifica um Reino Utópico, em que à luz do que discute Maria Ignez Novais Ayala (1997), a utopia se concebe não como algo distante ou inalcançável, como na acepção popular do termo, senão como conexão/ponte entre sonho e realidade, instauradora de outra possibilidade de mundo, ou seja, um Mundo às Avessas, o que também pode ser pensado como prática de fabulação especulativa no sentido de Donna Haraway (2016).

Neste ínterim, compreendemos que a utopia presente na dramaturgia infantil de Lourdes Ramalho se constrói a partir da combinação fantástica de elementos oriundos do universo de experiência das(os) leitoras(es)/espectadoras(es). Embora tais elementos sejam reconhecíveis no cotidiano e nas vivências empíricas, eles se afastam do real ao serem reorganizados de maneira incomum, produzindo deslocamentos de sentido por meio da linguagem poética e da imaginação dramática, inclusive ao redistribuir agência entre diferentes seres. Nessa perspectiva, conforme aponta Ayala (1997), essa produção

pode ser compreendida como uma dramaturgia que coloca o mundo "às avessas", instaurando tensões e cruzamentos entre o ideal e o real, em diálogo com perspectivas mais-que-humanas (Kohn, 2013).

Desse modo, ao mesmo tempo em que dialoga com experiências conhecidas do público infantil, a obra cria um espaço simbólico em que a realidade pode ser ressignificada e reinventada. Essa inversão ou reorganização do mundo cotidiano amplia as possibilidades de leitura e interpretação, pois permite que o imaginário funcione como um dispositivo de reflexão crítica, inclusive sobre as relações entre espécies. Assim, a dramaturgia não apenas entretém, mas também provoca questionamentos sobre valores, comportamentos e estruturas sociais, possibilitando que as(os) leitoras(es)/espectadoras(es) percebam o real sob novas perspectivas e imaginem outras formas possíveis de organização da vida social, incluindo formas de coexistência multiespécie, como sugere Anna Tsing (2015).

Em pormenores, o modo como a dramaturga promove a utopia em seus textos repousa na inserção de procedimentos estéticos oriundos de uma linguagem tipicamente característica da cultura popular. E ela o faz como estratégia para aproximar as(os) leitoras(es)/espectadoras(es) da obra – em se tratando do contexto nordestino –, ao mesmo tempo que estas(es) fazem uma expedição num universo novo, pouco explorado, pelo maravilhamento de uma viagem utópica, durante e ao final da qual aprendem a transubstanciar – à la Haquira Osakabe (1998) – matéria ideal em matéria real. Outrossim, aprendem a naturalizar o sonho, a acreditar que este Mundo às Avessas pode ser alcançado, inclusive como mundo compartilhado entre diferentes formas de vida. Além disso, a se sentirem motivados a intervir em sua realidade, como num Ambiente de Inovação (Almeida, 2021), a fim de encontrarem meios e recursos para se engajar em projetos de resolução de problemas observados em sua sociedade, ou seja, uma jornada utópica do texto/palco para a vida e da vida para o texto/palco, em consonância com éticas relacionais mais amplas (Despret, 2016).

Esses seriam, quem sabe, alguns dos modos de operação da estratégia estética da dis/u-stopia em uma dramaturgia destinada a um público infantil que, justamente por se encontrar em processo de formação educativa, política e cultural, demanda o contato com reflexões sobre questões relevantes para o exercício da cidadania. Entre essas questões, destacam-se temas relacionados às relações interpessoais mais equitativas entre mulheres

e homens em contextos ainda marcados por desigualdades, ou seja, aspectos que, não raro, permanecem pouco explorados no cotidiano da sala de aula, podendo ainda ser ampliados para reflexões sobre convivência interespécie.

Nesse espaço imaginário criado pela dramaturga, o público leitor/espectador infantojuvenil encontra não propriamente lições moralizantes ou prescrições rígidas de boa conduta, mas provocações reflexivas que contribuem para uma formação mais ampla e sensível. Trata-se de um convite à compreensão crítica das relações sociais, mediado pela ludicidade e pela potência da linguagem dramática, incluindo a percepção de que humanos não são os únicos agentes do mundo. Assim, em um conjunto de obras escritas por Lourdes Ramalho, considerada uma autora frequentemente associada a uma "personalidade diplomata", observa-se a construção de uma crítica sociocultural sutil, porém significativa. Tal crítica se realiza por meio de narrativas que, ao mesmo tempo em que dialogam com o universo infantoinfantil, introduzem questionamentos sobre valores e desigualdades, revelando uma postura estética e política delicada, mas não menos audaciosa, especialmente ao tensionar hierarquias entre humanos e não humanos.

A coletânea *Maria roupa de palha e outros textos para crianças* (Ramalho, 2008) é acolhida, neste momento, como corpus representativo da dramaturgia de Lourdes Ramalho para crianças, em torno do qual se defende o argumento do empreendimento da estratégia estética da dis/u-topia. De autoria de Lourdes Ramalho e contando com a organização das professoras Valéria Andrade e Ana Cristina Marinho Lúcio, a coletânea compõe-se de quatro textos: *Anjos de caramelada*, *Novas aventuras de João Grilo*, *Maria roupa de palha* e *Corrupio e Tangará*. Ampliando as discussões desenvolvidas anteriormente em Almeida (2024), propomos uma leitura-interpretação representativa deste último texto para a discussão que se segue, em que analisamos alguns dis/u-topismos ramalhianos imbricados no pensamento e nas atitudes das personagens. Compreenderemos modos de fabulação não centrados no humano, voltados para a ética compartilhada e a reconfiguração comunitária, por meio de fabulação, articulação crítica social, imaginação e convivência multiespécie que promovem questionamentos acerca de normas patriarcais e hierarquias humanas, em diálogo com cosmopolíticas (De La Cadena, 2010).

Corrupio e Tangará: análise dis/u-tópica

Na cultura popular, "corrupio" apresenta pelo menos duas acepções. A primeira refere-se a um brinquedo giratório que se movimenta a partir do tensionamento e do relaxamento de um elástico ou fio, produzindo um movimento circular contínuo. A segunda diz respeito a uma modalidade de ciranda, na qual duas ou três pessoas dão as mãos com os braços cruzados e passam a girar juntas enquanto entoam uma música ou cantiga de sua preferência. Em ambos os casos, o termo remete à ideia de movimento, rotação e dinamismo, características associadas ao brincar e às manifestações lúdicas da cultura popular, podendo também ser compreendido como uma forma de coreografia relacional entre corpos humanos e mais-que-humanos.

Por sua vez, "tangará" é o nome atribuído a pequenas aves coloridas pertencentes à família dos Piprídeos, comuns na América Central e do Sul. Algumas espécies são popularmente conhecidas como tangará-dançarino, denominação relacionada ao comportamento característico dessas aves durante o período reprodutivo. Nesse contexto, o macho realiza uma espécie de dança ritualizada para atrair a fêmea antes do acasalamento, movimento que chama atenção pela agilidade e pelo aspecto performático, o que evidencia, conforme Eduardo Kohn (2013), que a produção de sentido e comunicação não se restringe ao humano.

Assim, tanto "corrupio" quanto "tangará" evocam imagens de giro, dança e movimento, elementos que dialogam simbolicamente com a dimensão lúdica e expressiva presente em diversas manifestações culturais. Essa simbologia não se limita a um recurso ilustrativo, mas funciona como uma chave interpretativa relevante para a compreensão das dimensões utópicas e distópicas presentes na narrativa, sobretudo quando entendida como fabulação que articula múltiplas formas de vida (Haraway, 2016).

O "corrupio", enquanto dança circular, representa uma prática coletiva fundada na união, no ritmo compartilhado e na interação entre os participantes. Ao dar as mãos e girar em conjunto, os sujeitos constroem simbolicamente uma experiência de comunidade, em que cada participante integra um mesmo movimento social, podendo-se estender essa leitura à constituição de coletivos multiespécies. Nessa perspectiva, a circularidade da brincadeira sugere valores como cooperação, equilíbrio e interdependência, configurando uma imagem utópica de convivência baseada na participação e na partilha, portanto, na

interação. Ao mesmo tempo, essa dinâmica coletiva evidencia que o movimento só se sustenta quando todos permanecem conectados, reforçando a ideia de que a vida em sociedade, seja humana e/ou não humana, depende do reconhecimento do outro e da manutenção dos vínculos que estruturam a experiência comunitária.

Já a tangará, ave conhecida pelo ritual de dança que marca o período reprodutivo, introduz outra camada simbólica à narrativa. O movimento coreográfico realizado no processo de cortejo remete à expressividade do corpo, à comunicação por meio do gesto e à dimensão performática das relações. Nesse sentido, a figura da tangará pode ser lida como metáfora da exibição, da disputa por reconhecimento e da busca por interação com o outro, incluindo relações interespecíficas. Assim, enquanto o "corrupio" enfatiza a experiência coletiva e circular, a tangará destaca a dimensão performativa e relacional dos sujeitos, ampliando a leitura simbólica da obra ao articular movimento, expressão e sociabilidade como elementos centrais da construção narrativa, em consonância com as proposições de Vinciane Despret (2016).

Além disso, a dança do corrupio pode ser interpretada como metáfora de um ideal de convivência harmoniosa. Ao discutir o conceito de utopia, Ernst Bloch (2005) afirma que as expressões culturais e simbólicas do cotidiano carregam imagens de esperança e antecipações de um futuro melhor. Nessa perspectiva, a dança circular pode ser compreendida como uma dessas imagens antecipadoras, pois representa uma forma de sociabilidade baseada na cooperação, no compartilhamento e na participação coletiva, inclusive entre espécies. O gesto de dar as mãos e girar em conjunto sugere, simbolicamente, uma experiência social marcada pelo equilíbrio entre os sujeitos, em que o movimento do grupo depende da presença e da ação de todos.

Por outro lado, a ave tangará, conhecida por sua dança ritualística e pela vivacidade de suas cores, também carrega uma dimensão simbólica associada à celebração da vida e à continuidade da espécie. A dança pré-nupcial do chamado tangará-dançarino constitui um momento de encontro e de comunicação entre os seres, no qual o movimento corporal assume um papel central na construção do vínculo, evidenciando formas de agência mais-que-humanas. Assim, quando o ovo do tangará é roubado, não se configura apenas um acontecimento narrativo isolado, mas uma ruptura de um ciclo vital e simbólico que representa a continuidade da vida. Tal ruptura pode ser lida, portanto, como a introdução de uma dimensão distópica na narrativa, na medida em que interrompe a harmonia

natural e desestabiliza o equilíbrio que sustenta o processo de renovação e permanência da espécie.

Essa ruptura introduz uma dimensão distópica na narrativa, pois evidencia a quebra de uma ordem natural e social anteriormente marcada pela harmonia. Conforme observa Tom Moylan (2000), as narrativas distópicas costumam revelar contextos em que valores fundamentais, a exemplo de justiça, equilíbrio e solidariedade, são enfraquecidos ou corrompidos, incluindo as relações entre humanos e não humanos. Nesse sentido, o roubo do ovo pode ser interpretado como um acontecimento que expõe tensões éticas e sociais no universo da peça ramalhiana. Mais do que um simples conflito narrativo, esse episódio simboliza a ruptura de um equilíbrio coletivo e a emergência de práticas que ameaçam a continuidade da vida e da convivência. Ao introduzir esse elemento de desordem, a narrativa tensiona o horizonte utópico anteriormente sugerido, convidando o público a refletir sobre as consequências das ações humanas e sobre a necessidade de restaurar princípios de cuidado, responsabilidade e respeito nas relações sociais e interespécies.

Em *Corrupio e Tangará* (Ramalho, 2008) também se observa um movimento utópico de busca, desencadeado a partir de um ato criminoso: o roubo do ovo do Tangará Real de seu ninho. Esse acontecimento inicial instaura o conflito que mobiliza a narrativa e rompe momentaneamente o equilíbrio do universo representado, incluindo suas ecologias relacionais. Diante dessa situação, a Tangará passa a contar com a ajuda de Corrupio e do detetive Galo Serapião, que iniciam uma investigação em busca de recuperar o ovo e restabelecer a ordem rompida. Esse percurso investigativo não se limita apenas à resolução de um crime, mas configura uma jornada coletiva marcada pela cooperação entre os personagens, evidenciando redes de interdependência. Ao mobilizar diferentes sujeitos em torno de um objetivo comum, a narrativa reforça valores como solidariedade, responsabilidade e justiça, elementos que se articulam à dimensão utópica da obra ao apontar para a possibilidade de reconstrução do equilíbrio social.

Esse acontecimento inicial estabelece a tensão central da narrativa, pois a história se inicia em um cenário marcado pela quebra de confiança e pela violação de um vínculo fundamental: a relação entre mãe e filho. O roubo do ovo simboliza, assim, a privação da maternidade e a ameaça à continuidade da vida, instaurando uma situação de desordem que ultrapassa a esfera individual e repercute em toda a comunidade de animais,

configurando uma comunidade multiespécie. Desse modo, o conflito narrativo adquire uma dimensão simbólica mais ampla, uma vez que a perda do ovo representa não apenas um dano afetivo, mas também a ruptura de um princípio de cuidado e proteção que sustenta a convivência coletiva. Ao afetar diretamente a Tangará e mobilizar os demais personagens, o episódio evidencia como a violação de um direito fundamental desestabiliza o equilíbrio da comunidade, reforçando a necessidade de restaurar valores como responsabilidade, justiça e solidariedade entre os sujeitos, humanos e não humanos.

Ruth Levitas (2013) afirma que a utopia pode ser compreendida como um método de imaginação social que emerge justamente da crítica às injustiças do presente. Nessa perspectiva, o pensamento utópico não se limita à idealização de mundos perfeitos, mas funciona como um exercício reflexivo que permite questionar realidades marcadas por desigualdades e rupturas. Assim, quando a Tangará decide iniciar a busca pelo ovo roubado, sua atitude pode ser interpretada como uma resposta utópica a uma situação distópica, inclusive no plano das relações interespécies. Diante da perda e da desordem instaurada pelo crime, a personagem mobiliza outros sujeitos, a exemplo do Corrupio e o detetive Galo Serapião, para reconstruir a ordem rompida. Desse modo, a investigação que se inicia não representa apenas a tentativa de recuperar um objeto perdido, mas a busca pela restauração de vínculos, pela reparação de uma injustiça e pela retomada de um equilíbrio coletivo anteriormente comprometido. Leia-se o fragmento a seguir:

Corrupio	Eu vi um pinto passando com penacho cor do sol!
Tejuassu	O bico era dourado, olhos da cor do arrebol!
Corrupio	Ave peregrina e rara, igual, não há uma só!
Tangará	Ave assim – só tem meu filho, que é o Tangará Real! Então nasceu! – Está vivo! Vamos todos procurar!
Galo	Maldição! Fugiu de casa eu o tenho que pegar!
Corrupio	Um procura deste lado.
Tejuassu	O outro do lado de lá!
Tangará	Dou uma busca pelo meio!
Galo	A busca eu vou controlar! Ver se o tanjo para casa pra Galinha o agarrar!

Todos — Roda, roda para a frente,
roda pra frente e pra trás.
Roda, roda, sobe, desce,
vamos ver quem roda mais!

Galo — Ah, se pego aquele pinto
ninguém o vê, nunca mais!

Tejuassu — O Galo está resmungando
coisas sobre o Tangará!

Corrupio — Resmungou? Vocês ouviram?
Então vamos apertar!
o detetive de araque
que roubou o Tangará!

Todos — Agarra, pega, segura,
o Galo Serapião!

Corrupio — Ele banca o detetive,
na verdade é o ladrão!

Todos — Agarra! Aperta! Segura!
Vamos dar-lhe uma lição!

Galo — Confesso! Sou réu confesso!
Eu roubei o Tangará!
A Galinha não tem ovo,
queria um filho criar!
Eu quis lhe dar de presente
o mimoso Tangará!

Tangará — O Galo está perdoado,
não queria fazer mal!
Queria dar à galinha
um presente sem igual!
Vá buscá-lo, depressinha
e vamos todos dançar!

Todos — Trintra-lá, trintra-lá,
a dança do Tangará! (Bis)

(*Todos cantam e dançam*.)

E assim terminou a estória
que teve em si bom final,
o criminoso se acusa,
arrepende-se do mal.

A mãe encontra seu filho
que é belo sem igual.
Façamos a festa juntos
num encontro fraternal.

Lictoc, lictoc,
um, dois, três e três, dois, um,
pula, roda, roda, pula,
batendo o pé no bumbum!
Um e dois e três e quatro,
quatro e três e dois e um!
(Ramalho, 2008, p. 107-109).

A revelação de que o próprio detetive é o culpado pelo crime constitui um elemento dramático significativo, pois rompe com a expectativa de justiça associada à figura do investigador. O detetive geralmente representa a ordem, a investigação racional e a restauração da verdade; contudo, no contexto da peça, ele se revela o agente da transgressão. Essa inversão evidencia um traço distópico importante: a falência das estruturas que deveriam garantir a justiça, inclusive quando observadas em uma comunidade multiespécie. Conforme observa Tom Moylan (2000), muitas narrativas distópicas exploram justamente esse tipo de contradição, em que as instituições ou figuras de autoridade deixam de cumprir sua função ética.

Além disso, a motivação do Galo Serapião no tocante a dar um filho à Galinha que não possui ovos, revela que o seu crime não nasceu exatamente da maldade individual, mas de uma experiência de carência afetiva e simbólica, atravessando também relações interespecíficas. A falta de ovos na vida da Galinha transforma-se em uma ausência existencial que o Galo tenta suprir de maneira equivocada. Nesse ponto, a narrativa revela um conflito moral complexo, pois o desejo de produzir felicidade para um sujeito gera sofrimento para outro, evidenciando a interdependência entre vidas. Fredric Jameson (2005) observa que a utopia e a distopia frequentemente emergem de contradições sociais profundas, nas quais as tentativas de resolver problemas individuais acabam revelando desigualdades estruturais mais amplas.

Nota-se que, assim como acontece em outros textos teatrais do terceiro ciclo da dramaturgia ramalhiana, a exemplo dos já citados *Maria roupa de palha* e *Novas aventuras de João Grilo*, existem os elementos de busca, viagem e sonho em *Corrupio e Tangará*. Os textos cuja natureza temática se distinguem pela estratégia estética da utopia trazem regularmente esses elementos para que suas personagens embarquem em jornadas em direção aos tesouros de suas buscas (Murdock, 2022), configurando percursos que também podem ser lidos como travessias em redes mais-que-humanas.

A jornada empreendida pelas personagens pode ser interpretada como um percurso simbólico de reconstrução social. Durante a investigação, surgem suspeitas e tensões que evidenciam a fragilidade das relações quando a confiança é quebrada, inclusive entre diferentes espécies. Entretanto, o fato de as personagens se mobilizarem coletivamente para descobrir a verdade revela uma dimensão utópica presente na própria ação dramática. Nesse sentido, a busca não é apenas uma estratégia narrativa, mas

também um processo de transformação das relações entre os sujeitos, humanos e não humanos, em consonância com perspectivas relacionais (Tsing, 2015).

O interessante é que, a despeito da busca por um ovo, o que as personagens encontram é um filhote da ave protagonista Tangará. Isso nos mostra que, de alguma maneira, qualquer Ser-Utópico está sujeito a surpresas, sejam elas boas ou ruins, porquanto o horizonte que lhe está proposto pode desafiá-lo a lidar com a frustração, inclusive diante da imprevisibilidade própria das relações entre formas de vida. A frustração nada mais é do que o sentimento que resulta da incongruência entre a expectativa e a realidade. Porém, com o pensamento e a atitude utópica, a Tangará não se resigna no sentimento de perda ou na frustração pela sua ausência no momento do nascimento do filhote roubado.

Essa postura revela aquilo que Bloch (2005) denomina de "consciência antecipadora", isto é, a capacidade de manter viva a esperança de transformação mesmo diante das adversidades do presente. A Tangará, ao não se entregar à desesperança, demonstra que a utopia não consiste em ignorar os conflitos da realidade, mas em agir de maneira ética para transformá-los, inclusive no âmbito das relações interespécies.

Pelo contrário, sendo um Ser-Utópico, a Tangará projeta um futuro cheio de boas expectativas mesmo diante dos infortúnios de uma sociedade distópica em que a privação e a falta movem as pessoas – neste caso representadas antropomorficamente por animais – a furtar até mesmo os sonhos alheios, evidenciando formas de fabulação que redistribuem agência entre humanos e não humanos (Haraway, 2016). A própria ação do Galo Serapião revela a lógica distópica de um mundo marcado pela escassez afetiva e simbólica. Movido pelo desejo de oferecer um filho à Galinha, ele decide apropriar-se do ovo de outra mãe. Tal gesto revela uma ética distorcida pela carência, na qual a realização de um desejo individual se sobrepõe ao direito do outro, tensionando a convivência multiespécie.

Na fala da Tangará, observa-se que a atitude empática de alguém que sabe lidar com os desafios positivamente e com inteligência emocional projeta o perdão a fim de ressignificar uma realidade pautada na (in)justiça com as próprias mãos e na punição. Esse gesto de perdão rompe com a lógica distópica da vingança e instaura uma ética relacional ampliada. Ruth Levitas (2013) argumenta que a utopia pode ser compreendida como uma forma de imaginar novas maneiras de organizar as relações sociais. Ao escolher o perdão em vez da punição, a Tangará propõe justamente uma outra forma de lidar com os

conflitos, baseada na reconciliação e na compreensão das motivações do outro, inclusive em uma comunidade mais-que-humana.

Tudo isso leva a uma pergunta: em qual plano existencial um pai perdoa o sequestrador do seu filho e ainda o convida para dançar? Textualmente, a Tangará diz: "não queria fazer mal! / Queria dar à galinha / um presente sem igual! / Vá buscá-lo, depressinha / e vamos todos dançar!" (Ramalho, 2008, p. 109). Nesse momento, a narrativa rompe completamente com a lógica da punição e transforma o conflito em celebração coletiva, aproximando-se de fabulações que imaginam futuros compartilhados. A dança passa a simbolizar a reconstrução da comunidade e a superação da ruptura social, configurando uma cena de recomposição multiespécie.

O Ser-Utópico, portanto, deve ser alguém que não está preso às dores do passado, por isso "Vamos todos dançar", com o verbo no imperativo, é uma conclamação que projeta um modo de viver coletivamente olhando para frente e esquecendo dos males de uma sociedade cujo sistema de valores degradado move os sujeitos a praticarem más atitudes e fazerem (in)justiça com as próprias mãos. Pelo contrário, essas mãos precisam estar juntas como na ciranda do corrupio, imagem que pode ser expandida para relações entre diferentes formas de vida. Uma sociedade formada por Seres-Utópicos se baseia em relacionamentos interpessoais equitativos e respeitosos para as pessoas serem melhores umas para as outras, bem como para coexistirem com outras espécies de maneira ética.

Assim, *Corrupio e Tangará* sugere que, mesmo em contextos distópicos marcados por carência, injustiça e transgressão, ainda é possível construir horizontes de convivência pautados na solidariedade, na empatia e na esperança, inclusive em chave multiespécie. A utopia, portanto, não aparece como um lugar distante da realidade, mas como uma prática ética que se manifesta nas escolhas cotidianas dos sujeitos, humanos e não humanos.

Multiespécies mais-que-humanas que somos

No enredo de *Corrupio e Tangará* (Ramalho, 2008) exploram-se as performances das personagens antropomorfizadas, como aves e outros animais, que se tornam agentes ativos de ética, cuidado e coletividade em um mundo marcado por rupturas e desigualdades, configurando uma cena de agência distribuída entre espécies. Ao centralizar a experiência da Tangará, do Galo Serapião e de Corrupio, a dramaturgia de

Lourdes Ramalho aqui analisada propõe uma leitura de mundos possíveis nos quais a vida não humana e a cooperação interespécie são fundamentais para a construção de sentido e justiça, aproximando-se de ontologias relacionais mais-que-humanas (Kohn, 2013). O voo simbólico do Tangará e a dança coletiva do Corrupio, ou seja, uma ciranda em que todos dão as mãos e giram, operam como práticas fabulatórias que articulam solidariedade, alteridade e cuidado, propondo uma crítica indireta ao individualismo, à violência normativa e à centralidade do humano nas narrativas tradicionais, em consonância com a fabulação especulativa de Donna Haraway (2016).

Neste contexto, a análise ora realizada se aproxima das abordagens de Haraway (2016) sobre fabulação especulativa, que propõe imaginar mundos nos quais humanos e não humanos coexistem eticamente, e de Le Guin (2001), cuja Teoria da Bolsa de Ficção permite criar universos narrativos nos quais hierarquias, normas e relações de poder podem ser transformadas ou subvertidas, deslocando o foco do herói individual para redes de interdependência.

No caso da dramaturgia *Corrupio e Tangará* (Ramalho, 2008), a tensão narrativa gerada pelo roubo do ovo do Tangará Real revela tanto a distopia, por meio da privação, do furto e da transgressão ética do Galo Serapião, quanto a utopia, na medida em que a ação coletiva e o perdão projetam possibilidades de reconstrução social e cuidado interespécies. O ovo e o filhote em que ele se transforma funcionam como objetos narrativos simbólicos que tensionam noções de posse, parentesco, justiça e responsabilidade compartilhada, abrindo espaço para reflexões sobre ética, alteridade e convivência multiespécie, especialmente quando se considera a redistribuição de vínculos para além do humano (Despret, 2016).

Além disso, a peça se insere em uma perspectiva crítica que questiona modos de narrar centrados exclusivamente no humano e na norma patriarcal ou colonial. Conforme Marisol De La Cadena (2010), a compreensão das ontologias em disputa permite perceber que diferentes formas de vida e existência, humanas e não humanas, ocupam o mundo comum de maneiras diversas e legítimas, o que amplia o horizonte interpretativo da obra.

Nesse sentido, *Corrupio e Tangará* (Ramalho, 2008) exemplifica a possibilidade de narrativas em que aves e outros animais assumem agência própria, subvertendo a lógica hegemônica do sujeito humano isolado, e revelando alternativas éticas e afetivas para lidar com conflitos e rupturas sociais. A decisão da Tangará de perdoar o Galo Serapião e de

convidar todos os personagens para dançar simboliza um gesto de reconfiguração comunitária e cuidado coletivo, o que se alinha à proposta de um dossiê voltado a fabulações não centradas no humano, com foco em relações de cuidado, parentesco e ética compartilhada, em uma perspectiva multiespécie.

O estudo da obra em tela também evidencia a relação entre utopia e distopia, mostrando como narrativas que apresentam rupturas éticas podem simultaneamente abrir espaços para projeções de esperança. Bloch (2005) argumenta que a utopia tanto se manifesta na consciência antecipadora, como já referido, quanto na capacidade de projetar futuros melhores mesmo diante das adversidades; Jameson (2005) destaca que a utopia é inseparável da análise das contradições sociais do presente; e Levitas (2013) lembra que imaginar futuros desejáveis implica construir métodos para reorganizar relações sociais. Nesse quadro, as personagens Tangará e Corrupio encarnam um gesto de fabulação que projeta modos de vida mais inclusivos e solidários, promovendo não apenas um futuro ético interespécie, mas também formas narrativas de resistência a regimes de exclusão e violência, inclusive entre espécies.

Portanto, a presente análise da dramaturgia *Corrupio e Tangará* (Ramalho, 2008) oferece um contributo ao debate ao demonstrar que a ficção pode ser uma ferramenta de decolonização narrativa, propondo modos de fabulação em que a vida multiespécie é reconhecida como central para a ética, a estética e a construção de comunidade, em diálogo com perspectivas que descentralizam o humano. A peça transforma conflitos e carências em oportunidades de reconstrução social e imaginação coletiva, alinhando-se ao desafio de imaginar composições narrativas que não sejam centradas no humano e que questionem os limites impostos pela modernidade ocidental, colonial e patriarcal.

Nesse horizonte, uma afirmação que pontue *as multiespécies que somos nós* sintetiza a perspectiva defendida ao longo deste estudo, ou seja, de que a existência humana não pode ser pensada isoladamente, mas sempre em relação com outras formas de vida, compondo redes de interdependência. A dramaturgia analisada evidencia que humanos, animais e demais seres compõem redes de interdependência, nas quais o cuidado, a cooperação e a responsabilidade compartilhada tornam-se princípios fundamentais para a construção de mundos mais habitáveis. Assim, reconhecer-nos como multiespécies significa também reconhecer a complexidade das relações que sustentam a vida, como sugerem abordagens contemporâneas das ecologias multiespécies (Tsing, 2015).

Desse modo, a dramaturgia ramalhiana analisada mobiliza a fabulação artística para lembrar que viver é sempre coexistir. Ao colocar aves e outros animais no centro da narrativa, a obra desloca o olhar antropocêntrico e sugere que a comunidade não é formada apenas por humanos, mas por uma pluralidade de seres que habitam o mesmo território simbólico e material. A ciranda final entre os personagens, nesse sentido, funciona como metáfora de um mundo em que diferentes espécies podem compartilhar afetos, responsabilidades e destinos comuns, compondo coletivos híbridos.

Por fim, pensar as multiespécies que somos nós implica compreender que a ética do futuro passa necessariamente pela ampliação do campo do cuidado. As fabulações apresentadas na obra estudada apontam para uma imaginação política e estética capaz de reconhecer a diversidade da vida como fundamento da convivência. Nesse sentido, a narrativa dramatúrgica em questão não apenas conta uma história sobre aves e outros animais, mas propõe um convite reflexivo voltado para repensar o lugar do humano no mundo e de imaginar formas mais solidárias, plurais e interdependentes de existir, em consonância com uma ética mais-que-humana.

Referências

ALMEIDA, Leandro de Sousa. **Inês&Nós**: uma aplicação do método LerAtos na formação de professores leitores pela mediação do mito de Inês de Castro. 2021. 220f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade - PPGLI) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2021. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UEPB_d3ae83d9cc932feb7a42915a3f09eeeb. Acesso em: 11 mar. 2026.

ALMEIDA, Leandro de Sousa. **Lourdes Ramalho e o Método LerAtos na formação de Professoras Leiautoras Utópicas em bibliotecas de Portugal e do Brasil**. 2024. 383 f. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, PB, 2024. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UEPB_d5aa774deea02b464c70ebb802f743c7. Acesso em: 22 dez. 2025.

ANDRADE, Valéria. Lourdes Ramalho e o ofício de escrever-pensar teatro. *In*: GOMES, André Luís; Maciel, Diógenes André Vieira Maciel (Org.). **Penso teatro**: dramaturgia, crítica e encenação. Vinhedo: Horizonte, 2012. p. 220-238.

ANDRADE, Valéria. **Lourdes Ramalho e o teatro na Paraíba na segunda metade do século XX**: representações e possibilidades de leitura. Relatório Técnico DCR/CNPq (Programa de Pós-Graduação em Letras) - UFPB, João Pessoa, 2006. [Inédito]

ANDRADE, Valéria. Lourdes Ramalho na cena teatral nordestina: sob o signo da tradição reinventada. *In*: MACIEL, Diógenes André Vieira; ANDRADE, Valéria (Org.). **Dramaturgia fora da estante**. João Pessoa: Ideia, 2007. p. 207-222.

ANDRADE, Valéria. Lourdes Ramalho: viver e fazer viver a vida e o teatro. *In*: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **A feira**; O trovador encantado. Organização de Ria Lemaire. Campina Grande: EDUEPB, 2011. p. 29-51.

ANDRADE, Valéria; LÚCIO, Ana Cristina Marinho. Teatro para crianças: um reino encantado na dramaturgia de Lourdes Ramalho. *In*: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **Maria roupa de palha e outros textos para crianças**. Organizado por Valéria Andrade e Ana Cristina Marinho Lúcio. Campina Grande: Bagagem, 2008. p. 7-24.

AYALA, Maria Ignez Novais. Riqueza de pobre. **Literatura e Sociedade**, v. 2, n. 2, p. 160-169, dez.-1997. Disponível em: https://revistas.usp.br/ls/pt_BR/article/view/15694. Acessado em 11 mar. 2026.

BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

DE LA CADENA, Marisol. Indigenous cosmopolitics in the Andes: Conceptual reflections beyond "politics". **Cultural Anthropology**, v. 25, n. 2, p. 334–370, 2010.

DESPRET, Vinciane. **What would animals say if we asked the right questions?** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.

HARAWAY, Donna J. **Staying with the trouble**: making kin in the Chthulucene. Durham: Duke University Press, 2016.

JAMESON, Fredric. **Archaeologies of the future**: The desire called utopia and other science fictions. London: Verso, 2005.

KOHN, Eduardo. **How forests think:** toward an anthropology beyond the human. Berkeley: University of California Press, 2013.

LATOUR, Bruno. **Reassembling the social**: an introduction to actor-network-theory. Oxford: Oxford University Press, 2005.

LE GUIN, Ursula K. **Dancing at the edge of the world**: thoughts on words, women, places. New York: Grove Press, 2001.

LE GUIN, Ursula K. **The language of the night**: essays on fantasy and science fiction. Revised ed. New York: Perigee Books, 2001.

LEVITAS, Ruth. **Utopia as method**: The imaginary reconstitution of society. London: Palgrave Macmillan, 2013.

MANNHEIM, Karl. **Ideologia e utopia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

MOYLAN, Tom. **Scraps of the untainted sky**: science fiction, utopia, dystopia. Boulder: Westview Press, 2000.

MURDOCK, Maureen. **A jornada da heroína**. São Paulo: Cultrix, 2022.

OSAKABE, Haquira. A pátria de Inês de Castro. *In*: IANNONE, Carlos A; GOBI, Márcia V. Z; JUNQUEIRA, Renata S. (Org). **Sobre as naus da iniciação**: estudos portugueses de Literatura e História. São Paulo: Fundação Edunesp, 1998. p. 105-117.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. Corrupio e Tangará. *In*: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **Maria roupa de palha e outros textos para crianças**. Vol. 1. Organização e introdução: Valéria Andrade e Ana Cristina Marinho Lúcio. Campina Grande: Bagagem, 2008. p. 93-109.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **Maria roupa de palha e outros textos para crianças.** Vol. 1. Organização e introdução: Valéria Andrade e Ana Cristina Marinho Lúcio. Campina Grande: Bagagem, 2008.

TSING, Anna Lowenhaupt. **The mushroom at the end of the world**: on the possibility of life in capitalist ruins. Princeton: Princeton University Press, 2015.

Submetido em: 24 jun. 2026
Aprovado em: 27 out. 2026