





## A antropologia poética de Gilbert Durand e os arquétipos da narrativa literária

Gilbert Durand's poetic anthropology and archetypes of literary narrative

Roberto Antônio Penedo do Amaral  0000-0002-4426-9429  7662501395554138  
Universidade Federal do Tocantins (UFT)  
Leila Dias Pereira da Costa  0000-0002-5250-7562  0259639207782415  
Universidade Estadual do Tocantins (Unitins)

---

**Resumo:** O artigo se propõe a discutir os arquétipos da narrativa literária, a partir da antropologia poética do pensador interdisciplinar francês Gilbert Durand (1921-2012). O traçado discursivo tem no chamado trajeto antropológico do imaginário durandiano o seu pano de fundo, a partir do qual, o autor estabelece o dinamismo semântico do imaginário diurno e do imaginário noturno, formadores elementares da narrativa mítica, da doutrina religiosa, do sistema filosófico e da narrativa histórica e lendária, a partir das quais pode-se fazer ilações sobre as matrizes da narrativa ficcional contemporânea. Em outras palavras, a antropologia poética de Gilbert Durand promove sérias reflexões sobre a constituição do fio do discurso narrativo atual, a partir de conceitos como esquemas, arquétipos e símbolos.

**Palavras-chave:** Antropologia poética. Narrativa literária. Imaginário. Símbolo. Arquétipo.

---

**Abstract:** The article proposes to discuss the archetypes of literary narrative, based on the poetic anthropology of the French interdisciplinary thinker Gilbert Durand (1921-2012). The discursive outline has the so-called anthropological path of the Durandian imaginary as its background, from which the author establishes the semantic dynamism of the daytime imaginary and the nocturnal imaginary, elementary formators of the mythical narrative, the religious doctrine, the philosophical system, and of the historical and legendary narrative, from which conclusions can be drawn about the matrices of contemporary fictional narrative. In other words, Gilbert Durand's poetic anthropology promotes serious reflections on the constitution of the current narrative discourse thread, based on concepts such as schemes, archetypes, and symbols.

**Keywords:** Poetic Anthropology. Literary narrative. Imaginary. Symbol. Archetype.

---

## Considerações iniciais

No prefácio de *As palavras e as coisas* (1961/1992), o filósofo francês Michel Foucault (1926-1984) atribui a gênese da obra a um texto do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), no qual menciona certa “enciclopédia chinesa intitulada *Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos*” (BORGES, 1999, p. 94), que apresenta uma incongruente classificação de animais,

a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) amestrados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães soltos, h) incluídos nesta classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um finíssimo pincel de pelo de camelo, l) etcétera, m) que acabam de quebrar o vaso, n) que de longe parecem moscas (BORGES, 1999, p. 94).

O pensador francês demonstra sua perplexidade espraiando-se em largo riso, provocado que foi pela leitura do inaudito escrito tão distanciado da familiaridade do pensamento ocidental assentado na ordenação lógica, racional e conceitual.

A taxinomia revelada pela enciclopédia chinesa torna-se ainda mais intrigante por se apresentar em ordem alfabética, dando a ela ares de verossimilhança, o que coloca o *logos* do ocidente diante de seu próprio limite, ou seja, na impossibilidade de pensar tal possibilidade.

Porém, tal irrealização não se apresenta com força suficiente para impedir a sanha cartesiana de dar um mínimo de sentido e razão de ser à ordem apresentada pelo bestiário chinês. Foucault rearranja a impraticável classificação referida numa nova ordem, palatável ao modo de pensar falocêntrico. Em sua nova apresentação, os animais referidos seriam divididos, basicamente, em reais, aqueles com existência física observável e tangível (embalsamados; amestrados; leitões; cães soltos; que se agitam como loucos; que acabam de quebrar a bilha), e, fictícios, pois que só existiriam no âmbito do imaginário (pertencentes ao imperador; sereias; fabulosos; inumeráveis; desenhados com um finíssimo pincel de pelo de camelo).

Uma nova dificuldade se impõe a esta, pois, a grande questão não é justapor animais reais e fictícios numa série alfabética, mas em que espaço se poderia se promover o inusitado encontro. Para Foucault, não há outro *topos* possível para essa improvável reunião animalesca, senão no espaço da linguagem, localizada, neste caso, naquela folha em branco que Borges transcreveu as imagens que dele desejavam irromper. A nosso ver,

existe um âmbito, anterior à linguagem, em que se deu o pandemônio bestial borgiano, o da imaginação.

A pressuposição do contagiante e perplexo riso de Foucault, quando tomou conhecimento da improvável fábula borgiana, lembrou-nos do efeito risível provocado pelas anedotas de abstração<sup>1</sup>, apresentadas por Guimarães Rosa (1908-1967) em sua obra *Tutameia* (2001), e de seu respectivo resíduo promovedor do escanchamento dos “[...] planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para novos e mágicos sistemas de pensamento” (2001, p. 30, grifos do autor). Tal possibilidade não se consuma senão por um alargamento cognitivo que sulca poros na fronteira entre o razoável e o absurdo, modo de ventilar outras disposições de conhecimento e compreensão. Inegavelmente, por essa via, o pensamento oriental, representado aqui pela enciclopédia chinesa, leva larga vantagem em relação ao ocidental, já que está envolvido, desde a sua fundação, numa atmosfera preta de elementos metafísicos, e cuja linguagem escrita não se perfaz em linhas horizontais distanciando-se do infinito, mas se alteia em colunas verticais, os ideogramas, resguardando a busca de intimidade com o Alto.

A impossibilidade de o pensamento ocidental abarcar interpretativamente os motivadores daquele absurdo conagraçamento bestial está na tentativa de pensar as imagens, em que o texto borgiano se constitui, abjurando-as, ou seja, não tomando-as desde sua densidade simbólica ou, como diria Guimarães Rosa (2001), pensando-as até o fim. Onde o menosprezo, por parte do falocentrismo ocidental pelo mundo das imagens, pela intensidade equívoca do âmbito do imaginário, instaurador da exigência de uma fina sintonia interpretativa para o vislumbre dos inúmeros e mutáveis sentidos de suas manifestações.

## O trajeto antropológico do imaginário

Colocar-se na perspectiva de uma antropologia poética é, para o pensador interdisciplinar francês Gilbert Durand (1921-2012), ter em mente que tudo respeitante ao

<sup>1</sup> Eis algumas delas: “[...] é o caso do garotinho, que, perdido na multidão, na praça, em festa de quermesse, se aproxima de um polícia e, choramingando, indaga: – Seo guarda, o sr. não viu um homem e uma mulher sem um meninozinho assim como eu?!” (ROSA, 2001b, p. 31, grifos do autor). “[...] aguda solução foi a de que se valeu o inglês, desesperado já com as sucessivas falsas ligações, que o telefone lhe perpetrava – ‘Telefonista, dê-me, por favor, um ‘número errado’ errado...” (ROSA, 2001b, p. 31, grifos do autor). “[...] a maneira de um sujeito procurar explicar o que é o telégrafo-sem-fio: – ‘Imagine um cachorro *basset*, tão comprido, que a cabeça está no Rio e a ponta do rabo em Minas. Se se belisca a ponta do rabo, em Minas, a cabeça, no Rio, pega a latir...’” (ROSA, 2001b, p. 31, grifo do autor).

ser humano não nos deve ser estranho ou irrecusável. É com esta divisa que ele se lança ao que nomeou de “trajeto antropológico do imaginário”, assim definido: “*a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimidades objetivas que emanam do meio cósmico e social* (2002, p. 41, grifos do autor). O objetivo central do trajeto antropológico do imaginário é não se submeter a um primado ontológico, seja ele objetivo ou subjetivo na busca das motivações simbólicas, posto que, seu pressuposto se assenta numa “gênese recíproca” do simbolismo “[...] que oscila do gesto pulsional ao meio material e social, e vice-versa” (DURAND, 2002, p. 41).

É, portanto, com o caráter de *reversibilidade* que se estabelece o roteiro investigativo durandiano sobre o imaginário. O próprio imaginário, para Durand (2002), se traduz no citado trajeto, em que a representação do que é por nós percebido, permite-se ser recolhida e plasmada por nossos imperativos pulsionais e que, mediante a reversibilidade, também se converte na resposta adaptativa ao contexto em que nos localizamos. Em outras palavras, o símbolo é o resultado da trama entre os imperativos biopsíquicos e as intimidades sociais (DURAND, 2002).

O trajeto antropológico pode ter como ponto de partida, tanto o aspecto cultural como a dimensão da psique humana, porque a essência do símbolo reside na fronteira reversível destes dois fundamentos.

Para a realização de seu trajeto, Durand (2002) busca estabelecer um método de convergência<sup>2</sup>, ao mesmo tempo, pragmático e relativista, de forma que as amplas constelações de imagens sejam estruturadas desde as obsessivas aparições isomórficas<sup>3</sup> dos símbolos. O *plus ultra* do método, consubstanciado no termo convergência, está na capacidade deste em encontrar, nos vários campos do pensamento, constelações de imagens homólogas<sup>4</sup>. O aspecto semântico, fundamento de todos os símbolos, faz com que a

---

<sup>2</sup> O termo “convergência” deve ser aqui tomado como oposição à contradição. Durand, buscando afastar-se de estruturas simbólicas fechadas em si mesmas, opta por construir um método que, em vez de aprisionar as imagens e os símbolos a categorias semiológicas, liberta-os semanticamente: “*só se pode falar de “estrutura” quando as formas deixam o domínio da troca mecânica para passar ao do uso semântico, quando o estruturalismo aceita de uma vez por todas ser ‘figurativo’*”. Sem esta condição, a tentativa estruturalista se perde na procura estéril do que Ricoeur chamava ‘o sentido do não-sentido’ (DURAND, 2002, p. 16).

<sup>3</sup> Isomorfismo é uma palavra tomada emprestada por Durand, à terminologia química, e que quer significar a capacidade que os símbolos possuem de transitar em diversas estruturas simbólicas e com outras aparências, mantendo sempre a mesma força semântica.

<sup>4</sup> Durand afirma que seu método convergente se traduz pela homologia e não pela analogia. Nas suas próprias palavras, “a analogia procede por reconhecimentos de semelhança entre relações diferentes quanto aos seus termos, enquanto a convergência encontra constelações de imagens semelhantes termo a termo em domínios diferentes do pensamento. [...] A analogia é do tipo A é para B o que C é para D, enquanto a convergência seria, sobretudo do tipo A é para B o que A’ é para B’” (DURAND, 2002, p. 43).

convergência entre eles se dê entre suas características materiais, e não por suas disposições semiológicas, fazendo com que a homologia que os qualifica se dê por seu caráter morfológico e estrutural e não por seu funcionamento sintático. Em resumo, o método convergente durandiano tem como foco a variação temática com que as imagens são unidas e *re*-unidas em diferentes constelações simbólicas, no âmbito das mais diversas áreas do pensamento: psicanálise, religião, mitologia, iconografia, literatura, pois “[...] os símbolos constelam porque são desenvolvidos de um mesmo tema arquetipal, porque são variações de um mesmo arquétipo” (DURAND, 2002, p. 43).

As convergências de constelações simbólicas homólogas, por sua vez, se estruturam “[...] em torno de núcleos organizadores que a arquetipologia antropológica deve esforçar-se por distinguir através de todas as manifestações humanas da imaginação” (DURAND, 2002, p. 43-4).

O foco convergente em que vem assentar-se o trajeto antropológico também revela suas duas faces constitutivas: a estática, ou seja, respeitante à dimensão condensada e inesgotável do símbolo, e, a cinemática, a tentativa de acompanhar com rigor a dinâmica das imagens em suas várias apresentações (DURAND, 2002).

A descrição das constelações de imagens só pode se dar por uma elaboração discursiva que deve, obviamente, ter um ponto de partida. Isso implica numa questão fulcral para o método durandiano, no sentido de este não recair no mesmo equívoco das outras tentativas de estruturação das motivações simbólicas, qual seja, a de se orientar sempre por uma ontologia definitiva, quer ligada ao mundo objetivo, quer ligada a psique humana. Durand quer permanecer sempre postado em favor da reversibilidade de uma “psicanálise objetiva”, tal como a lição aprendida a Roger Bastide (1898-1974), afirmadora de que “a pulsão individual tem sempre um ‘leito social’ no qual corre facilmente ou, pelo contrário, contra os obstáculos do qual se rebela” (DURAND, 2002, p. 42). O autor justifica que, se, forçosa e metodologicamente, é imprescindível começar uma investigação a partir de um determinado ponto, não significa que tal escolha seja ontologicamente a primeira, mas a que a conveniência temática exige. A opção de seu trajeto antropológico recaiu, então, em iniciar a descrição das imagens do âmbito psicológico em direção ao cultural, “a procedência dos imperativos bio-psicológicos sobre as intimações sociais só será aqui reafirmada pela sua comodidade metodológica” (DURAND, 2002, p. 46). Portanto, não por razões ontológicas, mas metodológicas.

Tendo optado por iniciar seu trajeto antropológico do imaginário desde a psique humana, Durand (2002) precisava, então, estabelecer, nesse campo, as, por ele chamadas, “metáforas de base”, a partir das quais ele constrói a sua estrutura das motivações

simbólicas.

É a partir da noção de “dominantes reflexas”, cunhada por Vladimir Mikhailovich Betcherev (1857-1927), como elemento central de sua reflexologia, que Durand irá estabelecer os fundamentos de sua estrutura antropológica do imaginário. Para ele, a reflexologia betchereviana apresenta uma possibilidade real de estudo sobre o sistema nervoso e cerebral do recém-nascido e “a trama metodológica sobre a qual a experiência da vida, os traumatismos fisiológicos [e psicológicos], a adaptação positiva ou negativa ao meio virão inscrever os seus motivos e especificar o ‘polimorfismo’ tanto pulsional como social da infância” (DURAND, 2002, p. 47).

São, pois, estas dominantes reflexas, a básica organização sensório-motora constituidora dos sistemas de adaptação no processo de desenvolvimento humano e, sobretudo, a partir das quais deveria referir-se “toda a representação em baixa tensão nos processos de assimilação constitutivos do simbolismo” (DURAND, 2002, p. 47).

A primeira dominante reflexa é a “posicional”, que tem primazia em relação a todos os demais reflexos quando se coloca o corpo do infante na posição vertical. Essa dominante estaria vinculada à sensibilidade equilibradora e visualizadora do corpo humano. Para Durand (2002), não terá importância se a noção de verticalidade alcançada pela criança seja física ou intuitiva, em vez de matemática. Porque o aspecto posicional e suas implicações são, nesse momento, muito mais fundamentais que o aspecto geométrico. “Pode-se dizer que numa tal dominante reflexa se acumulam o *analogon* afetivo e o *analogon* cinestésico da imagem” (DURAND, 2002, p. 48, grifos do autor).

A dominante da nutrição é a segunda dominante reflexa. Manifesta-se pelos reflexos succionais dos lábios e pelos movimentos orientados pela cabeça do recém-nascido. Tais gestos são mobilizados por estímulos externos e pela vontade de alimentar-se. Assim como na dominante posicional, na atuação da dominante digestiva, os outros reflexos ficam em estado de espera, pois “a dominante age sempre com um certo imperialismo, pode já ser considerada como um princípio de organização, como uma estrutura sensório-motora” (DURAND, 2002, p. 49).

A terceira dominante reflexa é a copulativa. Há algumas dificuldades que envolvem a definição e caracterização dessa dominante. Pois, os estudos sobre ela, realizados pelo neuropsicólogo J. M. Oufland, recaíram somente sobre o animal adulto e macho, implicando que a sua generalização deverá amparar-se em fontes de pesquisa realizadas também em outras áreas.

Para Oufland, segundo Durand, essa dominante se expressa “pela concentração das

excitações no reforço do complexo braquial<sup>5</sup>” (2002, p. 49) e, origina-se de complexas articulações internas do organismo animal, mobilizadas por secreções hormonais produzidas em épocas de cio. Fato este que chama a atenção de Durand para o caráter cíclico e rítmico que envolve a dominante copulativa.

Diz o pensador francês ser irrecusável a percepção de uma variedade de movimentos e ritmos em torno dos ciclos e processos de acasalamento, em que “o próprio ato sexual, nos vertebrados superiores, é [...], em certas espécies, precedido de verdadeiras danças nupciais” (DURAND, 2002, p. 49), e complementa: “É portanto sob o signo do ritmo que se desenrola o ato sexual” (DURAND, 2002, p. 49).

Fundamentado em Clifford Morgan (1915-1976), Durand (2002, p. 50) irá apresentar três ciclos que se sobrepõem na rítmica sexual:

o ciclo vital, que na realidade é uma curva individual de potência sexual, o ciclo sazonal, que apenas pode interessar à fêmea ou ao macho de uma espécie dada ou ainda aos dois ao mesmo tempo; enfim, os ciclos de oestrus, só encontrados nas fêmeas dos mamíferos.

O ciclo de *oestrus* é explicitado por Durand, a partir do exemplo dos chimpanzés apresentados por Morgan, como sendo uma ocasião em que ocorre uma alteração na hierarquia social entre os sexos opostos. Nesse caso, ocorreria uma sobredeterminação social do ato sexual.

Durand (2002) enriquece a sua discussão com a teoria de Karl Groos (1861-1946) sobre os diversos jogos e exercícios infantis que apresentam aspectos rítmicos nos gestos e nas repetições de sons e de palavras, que, para ele, se caracterizariam como um pré-exercício da sexualidade. Nessa mesma esteira, incluindo a psicanálise, Durand lembra os estudos de Jung sobre a presença desse pré-exercício da plena sexualidade no onanismo infantil.

Freud mesmo dirá que essa rítmica sexual está originalmente associada à rítmica da sucção, portanto, é possível encontrar uma via de comunicação entre a dominante sexual e a dominante digestiva, “o mamar seria também pré-exercício do coito” (DURAND, 2002, p. 50).

Na elaboração de sua estrutura das motivações simbólicas, Durand potencializa essas três dominantes reflexas como elementos sensório-motores matriciais ou metáforas de base, que integrar-se-ão, de forma natural, aos esquemas perceptivos. Ou seja, quando as

---

<sup>5</sup> Segundo Ferreira, “diz-se da ocupação material, em que se utiliza a força muscular, em especial a dos braços ou a das mãos” (1986, p. 280).

dominantes reflexas (postural, digestiva e copulativa) se encontrarem assimiladas com os objetos e situações das vivências perceptivas. É desse enleio *esquemático* (as dominantes reflexas) / *estrutural* (o quadro das experiências perceptivas), constantemente sobredeterminado, que os símbolos são formados.

Durand tomará os meios tecnológicos humanos, como o modo extensivo de confirmação e realização das dominantes reflexas no âmbito cultural. Para tanto, ele buscará inspiração nas pesquisas realizadas por André Leroi-Ghouran acerca do desenvolvimento dos instrumentos criados pelo ser humano.

O etnólogo francês chega a uma classificação material muito próxima àquela proposta por Bachelard, estabelecida em quatro categorias: a) a da terra, a matéria das percussões, suscitadora dos gestos de “partir”, “contar”, “modelar”; b) a do fogo, que indica os gestos de “aquecer”, “cozinhar”, “fundir”, “secar”, “deformar”; c) a da água, que implica nos gestos de “diluir”, “lavar”, “umedecer” e, d) a do ar, que promove os gestos de “secar”, “limpar”, “avivar”. No entanto, Leroi-Ghouran rompe com a rigidez que tais categorias, por seu aspecto objetivo, poderiam alcançar, reconhecendo que a matéria é moldada em função dos gestos e não o contrário. Consequentemente, a mobilização tecnológica tem no gesto seu fundamento, “os objetos não passam, no fim de contas, [...] de complexos de tendências, redes de gestos”. Assim, por exemplo, “um vaso não passa da materialização da tendência geral de conter os fluidos, na qual vêm convergir as tendências secundárias da modelagem da argila ou do corte da madeira ou casca [...]” (DURAND, 2002, p. 53).

A tendência geral são os gestos mobilizadores – “conter”, “flutuar”, “cobrir”, que singularizados numa determinada técnica desenvolvida – modelagem da argila, escultura da casca de árvores, cozimento da pele de animais –, culminam nas tendências secundárias – “um vaso”, “um barco”, “um telhado”.

As duas tendências que os objetos concretos resguardam permitem uma incomensurável possibilidade interpretativa da tecnologia dos utensílios. Transpostas para a estrutura imaginária, a polivalência convergente, homológica e isomórfica, enriquece o viés interpretativo sobremaneira, já que os símbolos, muito mais que os utensílios, são formações impuras, frutos da conjugação de várias dominantes. Alguns exemplos: a árvore pode simbolizar o ciclo sazonal e a ascensão vertical, reunindo a dominante copulativa e a posicional; a serpente pode simbolizar, por sua própria forma, o movimento do engolimento, o *uroboros*<sup>6</sup> e os temas da ressurreição, da renovação e do renascimento,

---

<sup>6</sup> Segundo Borges e Guerrero, “Heráclito dissera que na circunferência o princípio e o fim são um único ponto. Um amuleto grego do século III, conservado no Museu Britânico, dá-nos a imagem que melhor pode ilustrar essa infinidade: a serpente que morde a própria cauda ou, como primorosamente diria Martinez Estrada, “que começa no fim da cauda”. Uroboros (o que devora a própria cauda) é o nome técnico desse monstro, que depois os alquimistas prodigalizaram” (2000, p. 165).



convergiendo às dominantes digestiva e copulativa; o ouro pode simbolizar os raios do sol, o apuramento mais profundo de um elemento, o tesouro íntimo, reunindo a dominante posicional, a digestiva e a copulativa.

Por outro lado, os objetos simbólicos podem sofrer processos de inversão ou de redobramento em relação ao seu sentido primordial. Assim, poderão surgir imagens inesperadas, como a do “[engolidor] engolido, a árvore invertida, a barca-cofre que contém ao mesmo tempo que sobrenada, o cortador de elos que se torna o senhor dos elos, etc” (DURAND, 2002; p. 54), tornando mais complexas os amálgamas entre as dominantes reflexas.

É, portanto, seguindo uma equação proposta por Leroi-Gourhan (força + matéria = instrumento) que Durand (2002) afirmará que cada gesto implicado numa determinada matéria e aliada a uma determinada técnica suscitará também um material simbólico, seja um instrumento, seja um utensílio.

À dominante posicional corresponderão, nesse sentido, “as matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação, de purificação, de que as armas, os gládios, são símbolos frequentes” (DURAND, 2002, p. 54).

A dominante digestiva remeterá às “matérias da profundidade; a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios continentais, as taças e os cofres, e faz tender para os devaneios da bebida ou do alimento” (DURAND, 2002, p. 54).

A dominante copulativa implicará “nos ritmos sazonais e no seu cortejo astral, anexando todos os subtítulos técnicos do ciclo: a roda e a roda de fiar, a vasilha onde se bate a manteiga e o isqueiro, e, por fim, sobredeterminam toda a fricção tecnológica pela rítmica sexual” (DURAND, 2002, p. 55).

Inspirado por Jean Piaget (1896-1980), Durand (2002) incluirá em sua classificação tripartida a noção de “esquemas afetivos”. Para o pensador francês, é com uma ideia de instrumento que o pai e mãe surgem no imaginário infantil. Para além da dimensão afetiva em que se constituem a presença paterna e materna na vida do infante, elas também são vistas como portadoras de diversos instrumentos e utensílios secundários. Os seios da mãe, quando do desmame, serão substituídos pela mamadeira. O pai, embora possa ser um entrave para a criança no alcance do alimento materno, é admirado por sua força na utilização de instrumentos e utensílios para caça e para pesca. Não há como não reconhecer, então, a presença da dominante posicional, no simbolismo da postura elevada da figura do pai. Assim como, a relevância da presença da dominante digestiva no simbolismo alimentador e aconchegante da mãe.

Durand (2002) também faz convergir à sua tripartição das dominantes reflexológicas, a classificação tripartida de Dumézil e a bipartida de Piganiol. No caso da

dumeziliana, em razão das vinculações possíveis entre os rituais e as simbologias das diversas funções que o filólogo e historiador francês não conseguiu explicitar. Dessa forma, a dominante posicional durandiana irá encampar as duas primeiras funções, a realza-sacerdotal e a guerreira, por suas óbvias características, e a dominante digestiva, pelos mesmos motivos, subsumir-se-á à função produtora.

A bipartição de Piganiol será assimilada, em sua primeira caracterização, qual seja, a que diz respeito aos cultos às divindades masculinas, à dominante posicional e, a segunda, respeitante aos rituais dirigidos às divindades femininas, dividir-se-á entre as dominantes digestiva e copulativa.

Neste ponto, Durand (2002), já está em posição de anunciar a sua estrutura, a um tempo, bipartida e tripartida, do imaginário. A bipartida dividida em dois *Regimes* da imagem, o *diurno* e o *noturno*. A tripartida, que diz respeito às dominantes reflexas, subdivididas entre os dois regimes mencionados: a posicional, pertencente ao diurno, e, a digestiva e a copulativa, vinculadas ao noturno.

É importante atentar-se para as razões durandianas na montagem desta inaudita e complexa estrutura.

Em primeiro lugar, ela não se pauta pela contradição, mas pela indômita capacidade de convergência, dispondo a seu favor de toda uma gama de motivações antropológicas, sociológicas, históricas e psicológicas do símbolo, que, muitas vezes, não possuía a menor possibilidade de comunicação entre si.

Em segundo lugar, Durand nota que, no âmbito da psicanálise clássica, a tripartição das dominantes reflexas funciona de forma bipartida, “com efeito, a libido na sua evolução genética valoriza e liga afetivamente, de modo sucessivo, mas contínuo, as pulsões digestivas e as sexuais” (DURAND, 2002, p. 58). Assim, metodologicamente, há uma inegável vinculação entre as dominantes digestiva e copulativa.

Em terceiro lugar, há na visão de mundo do Ocidente, uma clara interrupção e descontinuidade entre o dia e a noite, fazendo com que, a esta última, normalmente, estejam vinculados os epítetos do terror, do mistério, do medo da escuridão. “Semanticamente falando, pode-se dizer que não há luz sem trevas enquanto o inverso não é verdadeiro: a noite tem uma existência autônoma” (DURAND, 2002, p. 67). Consequentemente, Durand proporá uma oposição entre o simbolismo do *Regime Noturno* ao do *Regime Diurno* das imagens.

O *Regime Diurno* estruturado, então, pela dominante posicional, caracterizar-se-á pela “tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais de elevação e da purificação” (DURAND, 2002, p. 58). O *Regime Noturno*, estabelecido pelas dominantes digestiva e copulativa, terá, em relação à primeira, “as técnicas do continente e

do hábitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora” (DURAND, 2002, p. 58), como referência, e, à segunda, “as técnicas do ciclo, do calendário agrícola, e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos” (DURAND, 2002, p. 58).

## O regime diurno e o regime noturno da imagem

Isso posto, faremos agora uma exposição um pouco mais detalhada sobre a caracterização dos regimes diurno e noturno da imagem, ilustrando-os com alguns exemplos.

O *Regime Diurno* da imagem, também chamado por Durand (2002), de heroico, é formado pelos símbolos que se caracterizam pela antítese e pela antinomia, ou seja, por um antagonismo de imagens que o imaginário individual e/ou coletivo considera como negativas, mas que, ao mesmo tempo, podem carregar um pendor positivo. Esta dualidade valorativa que determinadas imagens possuem, se estabelece pelo fato de elas sobredeterminarem as diversas aparências da passagem do tempo e da proximidade da morte, provocando, nos seres humanos, o medo e a angústia, quando do seu enfrentamento.

Nesse sentido, Durand subdividirá o *Regime Diurno*, quanto ao seu aspecto negativo, em três grandes constelações simbólicas: a teriomórfica, a nictomórfica e catamórfica. A cada uma delas, o pensador francês oporá outras três: a ascensional, a espetacular e a diairética.

A constelação simbólica teriomórfica se caracteriza pelas imagens bestiais que remetem à ideia da dissolução e da destruição provocadas pelo tempo e pela morte.

A primeira imagem teriomórfica apresentada por Durand não remete, necessariamente, a nenhum animal específico, mas ao esquema do movimento caótico de minúsculos seres germinando, proliferando, multiplicando-se e agitando-se em grande desordem. Essa imagem caótica é angustiante porque apresenta o incontrolável, o que foge ao domínio e ao controle do ser humano: o tempo que se esvai irrepetível e a inevitabilidade da morte. Durand (2002, p. 74) ilustra:

O esquema da animação acelerada que é a agitação formigante, fervilhante ou caótica parece ser uma projeção assimiladora da angústia diante da mudança, e a adaptação animal não faz mais, com a fuga que compensar uma mudança brusca por uma outra mudança brusca.

No *regime diurno* também podem ser encontrados animais mais singulares: o cavalo negro, cujo galope se assemelha ao rugir de um trovão – “é o que significa a crença popular que pretende que, quando troveja, ‘o diabo está ferrando o cavalo’” (DURAND, 2002, p. 79) –; o touro negro possuidor de enormes chifres em forma de meia lua – “os chifres dos bovídeos são o símbolo direto dos ‘cornos’ do crescente da lua, morfologia semântica que se reforça pelo seu isomorfismo com a gadanha ou a foice do Tempo Cronos” (DURAND, 2002, p. 82) – e os animais devoradores que possuem longas presas esfaceladoras de suas vítimas: leões, tigres, panteras e lobos. Recorrentemente, tais animais aparecem em narrativas orais ou escritas como anunciadores da cruelíssima espada de Cronos e da ceifa, individual e coletiva, imposta pela inclemente foice da Morte.

No grupo dos símbolos nictomórficos, encontram-se as assombrosas imagens das trevas e da escuridão: o temor causado pela ausência da luz; pela impossibilidade de enxergar com clareza; pela incapacidade de se distinguir os objetos e os seres na penumbra; pelas ameaças do fundo negro, manifestado pelo poço abissal, pelo abismo obscuro, pelo subsolo misterioso, pelo porão abandonado. Inegável também a lembrança trazida pelo mergulhar nas trevas, com o fechamento do esquite e seu depositar a sete palmos do chão. Durand (2002, p. 91) comenta:

No folclore, a hora do fim do dia, ou a meia-noite sinistra, deixa numerosas marcas terríficas: é a hora em que os animais maléficos e os monstros infernais se apoderam dos corpos e das almas. Esta imaginação das trevas nefastas parece ser um dado fundamental, opondo-se à imaginação da luz e do dia.

Também se incluem, no quadro dos símbolos nictomórficos, as imagens que se articulam em torno às águas escuras e melancólicas. As águas densas, espessas, opacas que inspiram o suicídio e que também se dão como esconderijo inacessível para assassínios. Estendendo a larga constelação que as águas negras e tristes proporcionam, Durand revela o isomorfismo dessas com as lágrimas: “a água estaria ligada às lágrimas por um caráter íntimo, seriam uma e outras ‘a matéria do desespero’. É neste contexto de riqueza, de que as lágrimas são o sinal fisiológico, que se imaginam rios e lagos infernais” (2002, p. 98).

A água também pode feminizar-se, ganhando aspectos terríficos. A água densa se converte em líquido ambivalente, como portador da vida e da morte: o sangue. A água e o sangue transformam-se, nesse sentido, em dois grandes símbolos da feminilidade. Segundo Durand, “o que constitui a irremediável feminilidade da água é que a liquidez é o próprio elemento dos fluxos menstruais. Pode-se dizer que o arquétipo do elemento aquático e nefasto é o *sangue menstrual*” (2002, p. 101, grifos do autor).

O quadro dos símbolos catamórficos se constitui com as imagens da queda. O

medo de cair se consubstancia num dos maiores terrores ancestrais e arquetípicos. Trata-se de uma experiência universal por que passa o ser humano, sobretudo, no primeiro ano de vida. Para Durand (2002, p. 112), “as mudanças de nível brutais que se seguem ao nascimento seriam, ao mesmo tempo, a primeira experiência da queda e a ‘primeira experiência do medo’”. Tratando-se de um momento emblemático na vida do indivíduo, a queda passa por uma distensão simbólica, chegando a superar as suas implicações corporais até alcançar sobredeterminações psicológicas e morais. Vários mitos e lendas lidam com a temática da queda, da vertigem e do esmagamento. Durand (2002, p.113) cita alguns deles:

É Ícaro que cai, aniquilado pelo Sol de que se tinha querido aproximar demasiado, e vê-se precipitado no mar [...]; é Tântalo que, depois de ter ousado fazer devorar a carne do seu filho Pélope pelas divindades do Olimpo, é engolido pelo Tártaro. É Faetonte, filho do Sol, que por ter usurpado as prerrogativas paternas, é fulminado por Zeus e depois precipitado na dura Terra: é Íxion, Belerofonte e muitos outros que terminam os dias na catástrofe da queda.

Na Bíblia, o pecado original é apresentado como uma queda. O pecado, nesse sentido, torna-se um símbolo catamórfico de inegável valor, pois tem a ver com o descumprimento de uma lei divina, ou seja, uma recusa ao ensinamento de Deus, o que implica em tomar as rédeas da vida nas próprias mãos, optando pela desobediência e abandonando o caminho que conduziria à redenção. Ao agir dessa maneira, o ser humano “cairia em pecado”, pois estaria desafiando um ditame divino e buscando igualar-se a Deus. A queda primordial estaria associada ao início da contagem da temporalidade da existência humana e, com ela, viria a obrigatoriedade de ganhar o pão com o próprio suor; a mulher passaria a sofrer as dores do parto; a angústia, as enfermidades do corpo e o sofrimento dariam o mote da vida dos seres humanos, culminando no desfecho final e irremediável: a morte.

A partir da dominante postural é possível estabelecer uma outra configuração simbólica das estruturas diurnas, alcançando-lhes a dimensão positiva. Os símbolos ascensionais se postarão na contramão dos símbolos catamórficos, recuperando neles, antiteticamente, valores que visam à superação da queda do ser humano.

Há uma vasta constelação que caracteriza os símbolos ascensionais, sendo os pássaros, em suas inúmeras categorias, seus principais representantes. Há, de fato, uma grande fascinação do imaginário diurno pelo voo, uma busca interminável de superar a queda com a aquisição de asas. Asas que lembram os anjos; asas que elevam a pomba branca, símbolo do Espírito Santo; asas que estão nos pés de Hermes, o deus-mensageiro-alado, que traz notícias dos deuses aos homens. Os símbolos ascensionais estão também

presentes nas escadarias em várias narrativas míticas, como nos apresenta Durand (2002, p. 127):

o *durohana*, a subida difícil, da Índia védica; o *clímax*, escada iniciática do culto de Mitra: a escadaria cerimonial dos trácios; a escada que permite “ver os deuses” de que nos fala o *Livro dos mortos* do antigo Egito; a escada de bétula do xamã siberiano. [...]. Essa tradição da imortalidade ascensional comum ao xamanismo indonésio, tatar, ameríndio e egípcio encontra-se na imagem para nós mais familiar na escada de Jacó. [...]. É a mesma escada pela qual Maomé vê subir a alma dos justos e que também encontramos no *Paraíso* de Dante, “o mais verticalizante dos poetas”, e na ascensão mística de S. João da Cruz, *La subida de monte carmelo*.

Justifica-se, dessa maneira, o desejo dos humanos em buscar o além, a partir das construções de gigantescas arquiteturas sagradas, como portentosas catedrais, agudíssimas torres, templos erguidos em picos montanhosos. Da mesma forma, algumas construções são erigidas não por motivos sagrados, mas por fitos profanos, na tentativa de representar não o poder de Deus, mas o dos próprios humanos, mediante, por exemplo, os estonteantes arranha-céus que refletem em seus vidros fumê, grandezas e misérias. Em outras palavras, desde a flecha arremessada a partir do impulso muscular até o alçar do voo tecnológico dos ônibus espaciais, o desejo do ser humano pelas alturas para a superação e o esquecimento de sua queda é inconteste.

Se nos símbolos nictomórficos há um mergulho abissal na escuridão, com os símbolos espetaculares, teremos a emersão para cima e para a luz. A luz que impõe derrota às trevas, tendo como seu herói maior, o astro-rei, que, iluminando a tudo e todos, desfaz o medo ancestral e arquetípico criado pelas trevas. A luz que também faz par com a busca pelo alto, pelos cimos, pela elevação em direção à purificação, pelo pendor humano rumo à clareza. O filósofo Platão, na “alegoria da caverna”, faz com que seu personagem se desvencilhe dos grilhões das sombras e siga afanoso e aos tropeções, em direção à verdade, conduzido pelo lume inconfundível da razão.

A luz, símbolo espetacular maior, se dispersa isomorficamente em outros elementos que a retomam, como, por exemplo, a intelectualidade, a moralidade e a hierarquia. Ver com clareza remete à superação da obscuridade da ignorância pela clarividência da razão. Razão *versus* ignorância implica num encontro entre desiguais, o que sugere uma relação de saber e poder, portanto, clareza de ideias e hierarquia de conhecimento. Há nos símbolos espetaculares, pela luminosidade que neles se impõe, um privilégio e predominância no sentido da visão. Olhos que veem com desvelada potência em oposição ao anuviado olhar míope ou cego. Olhos que a tudo vigiam, que a tudo

iluminam, que nenhum movimento ou gesto se lhes escapa: olhos de Deus, feitos de esplendor e perscrutação. Como afirma Durand, “o *superego* é, antes de tudo, o olho do Pai e, mais tarde, o olho do rei, o olho de Deus, em virtude da ligação profunda que a psicanálise estabelece entre o Pai, a autoridade política e o imperativo moral” (2002, p. 152, grifo do autor).

Os símbolos espetaculares apontam, assim, em direção à claridade e ao alto na superação das trevas, da desordem e do caos.

O gládio do herói é o grande emblema dos símbolos diairéticos. O gládio que corta, que separa, que divide, que estabelece a dualidade entre o bem e o mal. O herói se posta ao lado dos deuses e dos reis, apresentando-se como o eterno defensor do bem. Como seus opositores, estão os monstros, as feras, a escuridão e todos os seus demônios, os abismos e todos os seus mistérios, os mares e toda sorte de criaturas e perigos. Contra todos esses inimigos, humanos ou não, o herói põe em risco a sua própria vida para alcançar a vitória. Iluminado pela luz prateada da lua, São Jorge continua em sua incansável luta contra o dragão; foram vários os desafios enfrentados e vencidos por Ulisses no retorno para sua amada Penélope; incontestável também a presença heroica de Hércules na conquista de seus doze trabalhos. Para Durand (2002, p. 161),

a arma de que o herói se encontra munido é, assim, ao mesmo tempo, símbolo de potência e pureza. O combate se cerca mitologicamente de um caráter espiritual ou mesmo intelectual, ‘porque as armas simbolizam a força de espiritualização e de sublimação’.

A representação simbólica que se posta numa condição esquizofrenicamente dualista e em estado permanente de vigilância armada, como é o caso do regime diurno da imagem, tende a conduzir a um processo alienante e a um estado de exaustão e enfado. A constante atitude bélica diante das faces do tempo e das mazelas da morte levam o ser humano a ver, em si mesmo, a sua força e a sua fraqueza. Diante da certeza de que o tempo corroerá a tudo e de que a morte virá buscar, mais cedo ou mais tarde, o seu quinhão, o humano se traveste de herói e luta ferozmente contra sua própria corrupção, mesmo sabendo que tal luta é vã e inglória.

Diante deste quadro de inexorabilidade, Durand (2002, p. 194) apresenta uma outra possibilidade equilibradora da imaginação simbólica,

consistindo em captar as forças vitais do devir, em exorcizar os ídolos mortíferos de Cronos, em transmutá-los em talismãs benéficos e, por fim, em incorporar na inelutável mobilidade do tempo as seguras figuras constantes, de ciclos que no próprio seio do devir parecem

cumprir um desígnio eterno. O antídoto do tempo já não será procurado no sobre-humano da transcendência e da pureza das essências, mas na segura e quente intimidade da substância ou nas constantes rítmicas que escondem fenômenos e acidentes.

Nessa direção, se a antítese estabelecia o mote na constelação dos símbolos diurnos, a eufemização será a atmosfera dos símbolos noturnos. Em outras palavras, toda a dinâmica, conduzida pela dominante posicional, será agora acolhida pelas dominantes digestiva e copulativa, para as quais Durand subdividirá o *Regime Noturno*, em estruturas místicas e sintéticas do imaginário, respectivamente.

As constelações simbólicas que configuram o regime noturno místico da imagem dizem respeito, do ponto de vista reflexológico, à dominante digestiva, e nelas se conjugam os processos de eufemização, de antífrase, de inversão de valores e de dupla negação.

A partir da referência aprazível da digestão, este regime do imaginário transforma o que era vertigem e queda incontável em descida lenta, plácida, benéfica, branda. A estrutura mística miniaturiza, desta maneira, o abismo em ventre e em taça receptora de substâncias nutritivas. Agora as trevas se eufemizam em noite sossegada; momento de descanso e de paz; intervalo de interiorização; pausa para o amor e para a inspiração poética. Agora a morte se eufemiza em descanso eterno, em tranquilo sonho, em espera por um novo amanhã. Agora o túmulo é berço, útero, espaço para um novo nascimento. Não existe, pois, o medo da morte, porque o tempo, eufemizado e anulado, deixa de existir.

Se as estruturas diurnas configuram um universo de valores masculinos, – hierarquizações, poder, heroísmo – as estruturas noturnas místicas põem em circulação imagens da feminilidade, em especial, as associadas à maternidade. Nas constelações simbólicas em que elas surgem, se amalgamam a imagem do ventre e do útero, porque ambos são lugares escuros, quietos, aprazíveis, seguros, interiores, fechados, em que se opera o mistério da metamorfose, da transmutação, em que se gesta o milagre da vida. Assim como o ventre feminino, o útero, as covas, as grutas, as ilhas, a crisálida, as casas, os jardins, as barcas, todo e qualquer espaço sentido e vivido como um refúgio, todo o lugar que convida à meditação e ao sonho, configuram associações de imagens que estão em torno ao regime noturno místico do imaginário.

Essa estrutura de imagem tem a ver, em grande medida, com o sonho arquetípico de regresso ao útero, ao estado pré-natal, fora do tempo e do espaço. Portanto, em sua constelação simbólica não existem monstros devoradores, não há trevas e nem caos, não há queda, abismos e nem mal. Aqui se ignoram as faces do tempo, não se concebe nem a dualidade e nem a antítese, nem o enfrentamento e nem a hostilidade. Aqui se sublima o terror que a morte inspira. Em última instância, a estrutura mística do imaginário não admite sequer a consciência de uma identidade individual, autônoma, segregada,



independente e diferente da alteridade. O desejo máximo é a assimilação, a fusão, a dissolução, a não-separação do ser. Durand, ao elucidar o aspecto místico dessa estrutura, diz: “Daremos ao adjetivo místico o seu sentido mais corrente, o qual se conjugam uma vontade de união e um certo gosto da intimidade secreta” (2002, p. 269).

A estrutura noturna sintética configura a segunda vertente do regime noturno da imagem, e diz respeito a um duplo esquema simbólico e mítico: os símbolos cíclicos e os progressistas.

Ao esquema cíclico, está ligado o drama agro-lunar ou astrobiológico e correspondem a ele, em geral, todos os mitos que reproduzem a estrutura do eterno retorno. A imagem das fases da lua: quarto crescente, lua cheia, quarto minguante e lua nova; a rotação dos astros pela abóboda celeste; a imagem do ciclo vegetal e das estações do ano são eventos simbólicos que se aliam à dimensão cíclica do tempo. O drama astrobiológico ensina que a estrutura de todos os fenômenos que ocorrem no universo está submetida a um devir cíclico, ordenado, previsível. A estrutura noturna sintética, assim, desconhece a angústia frente à passagem do tempo porque, simplesmente, percebe o sentido da ordenação de suas fases sucessivas, porque compreende a significação da organização interna do vir-a-ser temporal. A lei à qual toda a natureza, inclusive a humana, se submete, é a do eterno retorno: a perpetuação da vida passa pela morte, pois que, à morte, segue-se, necessariamente, uma regeneração. Daí se depreende, então, o princípio da alternância dos contrários e da harmonia dos opostos que caracterizam o esquema cíclico da estrutura noturna sintética. Nas palavras de Durand (2002, p. 346-7),

a imaginação sintética, com suas fases contrastadas, estará mais ainda, se isso é possível, sob o regime do acordo vivo. Já não se tratará da procura de um certo repouso na própria adaptabilidade, mas de uma energia móvel na qual a adaptação e assimilação estão em harmonioso concerto.

## Considerações finais

O fio do discurso, em que repousam as chamadas constelações simbólicas, Durand (2002) nomeará mito, compreendido por ele, como a trama em que se entrançam os esquemas<sup>7</sup>, os arquétipos<sup>8</sup> e os símbolos<sup>9</sup>, articulada numa narrativa. Neste itinerário, o

---

<sup>7</sup> “O esquema é uma generalização dinâmica e afetiva da imagem [...]. Faz a junção [...] entre as dominantes reflexas e as representações. [...] formam o esqueleto dinâmico, o esboço funcional da imaginação” (DURAND, 2002, p. 60).

mito traduz-se como um discurso narrativo mobilizado por um esquema, cujos símbolos se inscrevem em palavras e os arquétipos em ideias, “podemos dizer que o mito promove a doutrina religiosa, o sistema filosófico ou, [...] a narrativa histórica e lendária” (DURAND, 2002, p. 63), e acrescenta,

toda a “narrativa” (literária, como é óbvio, mas também em outras linguagens: musical, cênica, pictorial etc.) possui um estreito parente com o *sermo mythicus*, o mito. O mito seria, de algum modo, o “modelo” matricial de toda a narrativa, estruturado pelos esquemas e arquétipos fundamentais da psique do *sapiens sapiens*, a nossa (DURAND, 1996, p. 246).

É, sobretudo, portanto, nas imagens literárias, que Durand se debruça e constata, perplexo, a riqueza e a profundidade dos isomorfismos simbólicos nelas presentes.

## Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antonio Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BORGES, Jorge Luis. Outras inquisições. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas – v. 2*. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. 3. ed. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad. Liliane Fitipaldi. São Paulo: Cultrix, Editora Da Universidade de São Paulo, 1988.

---

<sup>8</sup> “Os arquétipos constituem as substantificações dos esquemas. [...] [são] o intermediário entre os esquemas subjetivos e as imagens fornecidas pelo ambiente perceptivo, seria, em linguagem de Kant, ‘como o número da linguagem que a intuição percebe’” (DURAND, 2002, p. 61).

<sup>9</sup> “Singularidade que se resolve na maior parte das vezes na de um ‘objeto sensível’, uma ‘ilustração’ concreta do arquétipo do esquema. Enquanto o arquétipo está no caminho da ideia e da substantificação, o símbolo está simplesmente do substantivo, do nome, e mesmo algumas vezes do nome próprio” (DURAND, 2002, p. 62).

DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JUNG, Carl Gustav. *O espírito na arte e na ciência*. Trad. Maria de Moraes Barros. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1987.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

**ROBERTO ANTÔNIO PENEDO DO AMARAL**

Doutor em Educação pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Docente na Universidade Federal do Tocantins (UFT), no curso de Filosofia e no Mestrado Profissional em Filosofia - PROF-FILO.

**Orcid iD:** <http://orcid.org/0000-0002-4426-9429>

**Lattes iD:** <http://lattes.cnpq.br/7662501395554138>

**E-mail:** roberto.amaral@mail.uft.edu.br

**LEILA DIAS PEREIRA DA COSTA**

Doutora em Sociologia pela Universidade de Brasília (UnB). Docente na graduação e na pós-graduação na Universidade Estadual do Tocantins (Unitins).

**Orcid iD:** <http://orcid.org/0000-0002-5250-7562>

**Lattes iD:** <http://lattes.cnpq.br/0259639207782415>

**E-mail:** ledipe@gmail.com