

Cenários da migração e poéticas da água em Aida Gomes e Igiaba Scego¹

Migration scenarios and poetics of water in Aida Gomes and Igiaba Scego

Bárbara Chaves Cardoso²

Resumo: Partindo de um questionamento postulado por Néstor Canclini, este artigo tem o objetivo de analisar possíveis reflexões sobre migração na contemporaneidade a partir das experiências descritas nos romances *Os pretos de Pousaflores* (2023), de Aida Gomes, e *Minha casa é onde estou* (2018), de Igiaba Scego. Tal análise engloba as possibilidades de reconstrução da própria identificação fora da ideia restritiva da nação ao lidar com a rejeição observada hoje na Europa. Observa-se também o espaço de personagens emblemáticas em ambas as obras como vozes expressivas de uma tentativa de resistência diante do não-pertencimento. Além disso, é parte deste trabalho a reflexão sobre as imagens aquáticas como poética dessa literatura. Como arcabouço teórico, utiliza-se os pensamentos de Di Cesare (2020), Glissant (2021), Fanon (2020), Mbembe (2020) e Macé (2018) para refletir sobre a falta de espaço do migrante e do negro na sociedade hoje, bem como as ideias de Spivak (2012) na análise da perpetuação das vozes narrativas presentes nas obras.

Palavras-chave: Migração; Água; Aida Gomes; Igiaba Scego.

Abstract: Starting from a question posed by Néstor Canclini, this article aims to analyze possible reflections on migration in contemporary times based on the experiences described in the novels *Os pretos de Pousaflores* (2023), by Aida Gomes, and *Minha casa é onde estou* (2018), by Igiaba Scego. This analysis encompasses the possibilities of reconstructing self-identification outside the restrictive idea of nation when dealing with the rejection observed today in Europe. It also observes the space of emblematic characters in both works as emblematic voices of an attempt at resistance in the face of non-belonging. Furthermore, this work includes a reflection on aquatic imagery as a poetic element in this literature. As a theoretical framework, the thoughts of Di Cesare (2020), Glissant (2021), Fanon (2020), Mbembe (2020) and Macé (2018) are used to reflect on the lack of space for migrants and black people in society today, as well as the ideas of Spivak (2012) in the analysis of the perpetuation of narrative voices present in the works.

Keywords: Migration; Water; Aida Gomes; Igiaba Scego.

1 Introdução

¹ Este artigo é fruto de reflexões desenvolvidas no âmbito da disciplina “O mar, uma antiga linguagem – imaginários líquidos na literatura e na cultura”, ministrada pela Profa. Dra. Stefania Chiarelli, no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense no segundo semestre de 2025.

² Mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal Fluminense, UFF. E-mail: barbarachaves4@gmail.com.

Nestor Canclini, no ensaio intitulado “¿Qué representan hoy los pasaportes?” (2014), reflete sobre a realidade imaginada e utópica das fronteiras nacionais em face da questão atual da migração. O antropólogo argentino nota que a ideia de globalização criou uma falsa sensação de que o mundo se abria ao nomadismo quando, na realidade, fronteiras eram erguidas, especialmente para impedir a circulação de determinados indivíduos. Uma convivência harmônica e igualitária proposta por esse momento, desse modo, se revela ilusória e novas experiências de estrangeiridade se proliferam pelo mundo. A exigência de uma identidade nacional ocorre para alguns, a especulação financeira divide quem possui direito à terra e quem não possui. Os passaportes sinalizam aqueles que não são bem-vindos, permanecendo “em trânsito”, e reforçam a impossibilidade de pertencimento que domina o mundo atual. Sem tal documento, dispositivo de segurança determinante para o controle da população e para a administração do poder, não há cidadania ou identidade (Di Cesare, 2020, p. 298). Ao concluir sua reflexão, Canclini (2014) constrói a seguinte proposta: “A pergunta para a arte: como levantar nessa cena uma poética?”³.

Em *Os pretos de Pousaflores*, obra publicada em 2011 em Portugal, Aida Gomes constrói uma narrativa polifônica que engloba narrações de diferentes personagens que participaram do período posterior à independência angolana no final de século XX. O enredo apresenta Silvério, um português branco que, após décadas vivendo em uma Angola colonial, retorna a Portugal com a independência do país africano, levando consigo os três filhos negros que teve com três angolanas diferentes, Justino, Belmira e Ercília. Sendo mestiços migrantes, os três flutuam entre duas culturas nacionais e enfrentam a falta de acolhimento em uma Europa aversa ao estrangeiro. Neste trabalho, destaco Belmira, cuja caracterização, filha do meio em uma família dividida por duas culturas, permite um estudo comparado mais circunscrito dentro da proposta deste artigo.

O romance de Igiaba Scego, *Minha casa é onde estou*, cuja primeira publicação data de 2010, também possui como pano de fundo os processos migratórios de um país que foi colônia, a Somália, para um país que foi sua metrópole, Itália. A protagonista que centra a história, uma Igiaba personagem, é nascida na própria Itália, enxerga-se como italiana, mas é lida como uma estrangeira por aquela sociedade. Entre uma família somali e uma vivência italiana, a personagem também flutua entre culturas e reflete sobre sua impossibilidade de pertencer àquele lugar.

³ “La pregunta para el arte: ¿cómo levantar en esta escena una poética?” (2014, n.p.)

Este trabalho pretende explorar uma possível construção poética nesses dois romances contemporâneos que abordam processos de migração e de integração nacional em cenários europeus cujas relações coloniais com países africanos ainda se encontram em jogo. Ainda, pretende-se analisar as imagens de água que emergem em ambas as narrativas e como elas podem fazer parte de uma poética expressiva desse momento. Em ambas as obras aqui evidenciadas, busca-se analisar, com base no questionamento de Canclini (2014), que poéticas são sugeridas na cena da migração contemporânea por essas autoras pós-coloniais, se é possível levantar alguma e de que modo é possível enxergar a si mesmo em um espaço intermediário quando as construções nacionais são monolíticas e excluem o estrangeiro.

2 “Era como uma ponte suspensa entre dois mundos”: uma cena de *entrelugar*

De início, especificaremos a cena a ser analisada: um *entrelugar*. O *entrelugar* se apresenta como uma condição intermediária em que não se sente a existência de um pertencimento diante de uma divisão muito restritiva entre comunidades imaginadas, que não proporcionam espaço acolhedor para identidades múltiplas e implica na convergência entre o eu e a terra. Neste caso, a herança do momento colonial, somada à diáspora, proporciona tais identidades múltiplas. As personagens focalizadas neste trabalho aparecem em um espaço intermediário ao terem sido criadas entre culturas diferentes atreladas a nações que buscam, como qualquer comunidade imaginada, requisitos rígidos para permitir o pertencimento. Por apresentarem uma constituição familiar que transita entre o espaço do colonizador e o espaço do colonizado, as personagens se encontram em meio a uma confusão interna provocada pela visão dicotômica que se herda do mundo colonial maniqueísta.

Belmira, em *Os pretos de Pousaflores*, é a irmã do meio, intermediária em uma régua na qual o filho mais velho, Justino, criado até a adolescência em Angola, busca sua africanidade ao não ser recebido em Portugal, e a filha caçula, Ercília, levada muito jovem para a Europa, tenta adaptar-se com pouco sucesso às normas impostas pela tia que lá os recebe, a portuguesa Marcolina. A filha do meio divide-se entre uma suposta rebeldia por não se encaixar nos parâmetros prescritos pelos habitantes de Pousaflores, o que acarreta problemas e a sensação de que não se é bem-vinda naquele espaço (Gomes, 2023, p. 209), mas ter o sonho ambicioso de se tornar poeta como a portuguesa Florbela Espanca. Belmira não se comporta como Ercília, mas também não vê retorno possível à Angola, como Justino. Para ela, em ambos os lados, Angola “terra dos infelizes” e Portugal “nação equivocada”, “a sorte é parca” (Gomes, 2023, p.

181). Tal dualidade sugere que o problema de seu desencaixe não é uma rejeição pessoal à cultura portuguesa em si, mas à necessidade de se inserir em moldes que não foram feitos tendo em consideração uma identidade que não pode ser fixa, essencial e permanente. A personagem Igiaba, de *Minha casa é onde estou*, de maneira semelhante, é um ponto fora da curva dentro de sua própria família, na qual seus parentes não entendem sua decisão de viver na Itália, antiga metrópole do país de origem familiar, “permanecer na terra dos nossos ex-colonizadores” (Scego, 2018, p. 14). Concomitantemente, é nítida sua angústia com o desconhecimento sobre a Somália. Essa protagonista expressa o seu próprio entrelugar através da reunião de elementos que provocam em si uma “linda confusão” (Scego, 2018, p. 146), dividida entre o que seria o arcabouço da origem somali familiar e a inevitável influência do colonizador, a Itália, ao ter vivido no país por grande parte de sua vida: a primeira língua falada fora o italiano, mas “todas as canções de dormir e musiquinhas eram em somali” (Scego, 2018, p. 146).

A ascendência toma importante espaço na construção do entrelugar em ambos os casos analisados. O nascimento de Igiaba é indicado como um choque de culturas mesmo dentro da Somália, no qual “Eu era o fruto do encontro entre pessoas muito diferentes, entre um sedentário de uma cidade marítima e uma nômade da savana oriental” (Scego, 2018, p. 74). Já no que tange ao avô paterno, Igiaba personagem ressalta que ““Era como uma ponte suspensa entre dois mundos”” (Scego, 2018, p. 82). Ao retomar essa figura, a narradora cita Anzaldúa:

Estava com o fascismo e contra o fascismo. Estava dentro e estava fora. Era vítima e era algoz. Meu avô, de alguma maneira, encarnava o que Glória Anzaldúa, escritora chicana que venero, chamava de *herida abierta*, ferida aberta. Vovô também foi uma ferida aberta na qual o terceiro mundo se debate com o primeiro e sangra. Carrego essa ferida na minha caixa torácica (Scego, 2018, p. 84).

Para Anzaldúa, é na ferida de dois mundos em fusão que se produz uma terceira coisa, uma cultura de borda — fronteiriça (1987, p. 3). Nesta construção nova do terceiro espaço se situa também a descendência desse avô, uma neta que questiona o espaço herdado, inclusive racialmente, ao não se assemelhar às construções nacionais reforçadas ao seu redor que lhe dão o sentimento de se estar tão perto, entre duas coisas tangíveis, porém sempre colocada para “fora” de algo, debatida e sangrada para longe. Belmira, por sua vez, é resultado da imposição colonial e patriarcal que perdura ao longo do século XX na África portuguesa. Se por um lado sua mãe, Geraldina, é dada aos 15 anos pelo pai, o soba Chingandji, ao colono Silvério, por outro, o português, após um relacionamento violento (Gomes, 2023) a abandona grávida, para anos depois separar mãe e filha ao levar Belmira para viver consigo. A personagem também se encontra nesta ferida entre dois mundos, considerando sua experiência nos primeiros anos de

Revista A Palavrada (ISSN 2358-0526), 29, jan-jun, p. 66-85, 2026 - 1ª edição

vida junto à sua mãe no interior de Angola. As práticas tradicionais que lá aprende são distintas das que assimila quando vai morar com seu pai, o qual a ensina outros códigos e modos de vida que, em um imaginário oriundo do processo colonial, anulariam os anteriores. Nos processos migratórios familiares, ambas as personagens se encontram divididas entre dois blocos monolíticos nos quais a construção nacional impede uma visão somatória das identidades, e as mantém fragmentadas. Glissant (2021, p. 173) lembra que

A identidade enquanto raiz condena o emigrante (especialmente na fase das segundas gerações) a um estiramento lancinante. Frequentemente rejeitado no local de sua nova ancoragem, ele se vê constrangido a exercícios impossíveis de conciliação entre seu antigo e seu novo pertencimento.

Tal processo provoca a sensação angustiante da impossibilidade de pertencer, uma ferida aberta transposta em dúvida existencial sobre como agir para tornar-se, de fato, bem-vindo em algum lugar.

Nesse espaço intermediário, elas são estrangeiras, condição que Julia Kristeva estabelece como: “Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso” (1994, p. 15). O espaço do estrangeiro, para Kristeva (1994, p. 15), “é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada”. Ainda que possuam percepções diferentes no que se refere ao modo de lidar com o processo de colonização, Portugal e Itália parecem possuir um ponto em comum no processamento do trauma colonial e sua inserção na história nacional: observadas estrategicamente como colonialismos brandos, seja pela proposta lusotropical que fraterniza todo o império português ou pela política de silêncio e esquecimento italiano ressaltada por Igiaba Scego (2018, p. 15), ambas as nações não conseguiram debater com clareza os crimes cometidos e as consequências fantasmáticas que ainda pairam por seus territórios, assombrando determinados caminhantes. Evidentemente, como lembra Frantz Fanon, não há uma métrica pertinente para se quantificar a maldade colonial: “uma sociedade é racista ou não é [...] é utópico verificar em que se distingue um comportamento desumano de outro comportamento desumano” (Fanon, 2020, p. 101). Percebe-se com obras contemporâneas como as aqui analisadas que o fim da colonização não revisa tais problemáticas em suas construções nacionais, e as novas construções de um “nós” homogêneo e restrito automaticamente provoca a exclusão de um outro alguém. Isso dificulta o entendimento do entrelugar, pois

onde os discursos racista, nacionalista ou etnicamente absolutista orquestram relações políticas de modo que essas identidades [europeu e negro] pareçam ser mutuamente exclusivas, ocupar o espaço entre elas ou tentar demonstrar sua continuidade tem sido encarado como um ato provocador e mesmo opositor de insubordinação política (Gilroy, 2012, p. 34).

Sem um lugar exato para se encaixar, esses sujeitos são Outros, que, se são impossibilitados de se fundir com a população, devem ser repelidos “devolvidos ao lugar de onde vieram ou simplesmente expulsos de nossas fronteiras, no contexto do novo Estado de segurança que agora marca nossas vidas” (Mbembe, 2020, p. 97). A infância de Belmira e seus irmãos na aldeia de Pousaflores é marcada por essa rejeição, como revela o episódio emblemático em que a personagem em foco e sua irmã são chamadas pelo apelido de pretas da Guiné (Gomes, 2023), o que causa confusão na mais nova já que as duas nunca estiveram na Guiné. A homogeneização dos pretos em um grupo classificado como “eles”, estranhos e ameaçadores para a nação, provoca o isolamento destas personagens. Paralelamente, a personagem Igiaba, que na escola “chorava, sem entender por que tinha que sofrer todas aquelas maldades” (Scego, 2018, p. 148), revela também a sensação da estrangeiridade desde a infância através dessa sensação de que se é um corpo estranho, que, como Di Cesare (2020) descreve, perturba a ordem pública e está fora do lugar, sem poder se integrar. A narradora recorda que “Eu, meu pai e principalmente minha mãe, com seu véu islâmico, éramos considerados *extraterrestres*. Todos nos olhavam e apontavam o dedo, como se faz no zoológico em frente à jaula do leão” (Scego, 2018, p. 74, grifo nosso). O uso do termo “extraterrestre” por Igiaba internaliza o sentimento perpetuado pela marca de uma presença que se constitui como “anomalia intolerável”, cuja existência inquieta o ego, já que “infringe o princípio orientador em torno do qual o Estado foi erigido, mina aquele nexo precário entre nação, solo e monopólio do poder estatal que está na base da ordem mundial” (Di Cesare, 2020, p. 26).

Tais estrangeiridades são notáveis na medida em que, ao nos atentarmos aos casos das personagens, vemos que ambas possuem determinados requisitos legais para integrar a nação. Di Cesare (2020, p. 209) afirma que “o estrangeiro é estranho, pois apresenta documentos que atestam uma outra identidade, fala uma outra língua, tem um outro passaporte”, mas é evidente que os casos são variados e a rejeição nacional ultrapassa essa exigência. Aqui, as suas fisionomias são também um ponto de discussão. Igiaba é uma cidadã italiana e confirma sua posse de documentação por causa de seu pai que nos “anos 1980, obtivera a cidadania” (Scego 2018, p. 103) e pôde transmiti-la a seus filhos. Enquanto isso, Belmira é filha de um homem português e a descrição dos documentos de batismo que incluem Silvério como pai de seus irmãos nos permite inferir a existência dos seus próprios. O *jus sanguinis* difundido na Europa

atestaria suas cidadanias. Nesse contexto, a cidadania dessas jovens deveria ser facilmente reconhecida, na medida em que poderiam comprovar seus pertencimentos pelo sangue. Contudo, a fisionomia entra também em jogo neste processo, sendo marcadora de uma pressuposta nacionalidade a qual ambas não podem acessar, ainda que os papéis lhes garantam algum direito. Sob essa ótica, perpetua-se de maneira habitual o nanorracismo, que Mbembe (2020, p. 101) estabelece como “o racismo tornado cultura e respiração, em sua banalidade e capacidade de se infiltrar nos poros e veias da sociedade, neste momento de embrutecimento generalizado, de descerebração mecânica e de enfeitiçamento em massa”. Ele configura macro e microdispositivos jurídico-burocráticos e institucionais, da máquina estatal, e fabrica clandestinos e ilegais, isolando determinados grupos na periferia das cidades e multiplicando os “sem papéis”, “quando não se acomoda pura e simplesmente ao naufrágio em alto-mar” (Mbembe, 2020, p. 100-101). Dessa maneira, a categoria dos que não se assemelham são isolados estruturalmente por um Estado de segurança ainda associado a um discurso antigo de diferença racial e étnica que corrobora com infligir violência aos fracos, inimigos e intrusos, e a vida cotidiana é seu teatro privilegiado de ação (Mbembe, 2020).

A construção nacional pautada em criar padrões, generalizações e uma cultura homogênea provoca a fixação de modelos monolíticos de identidade, “formadas e transformadas no interior da *representação*” (Hall, 2015, p. 30), que não condizem com a realidade empírica, principalmente diante da pós-modernidade e da migração. Paul Gilroy aponta o mal entendimento da mistura entre formas culturais distintas ao ser concebida em termos étnicos simples, como uma colisão entre comunidades completamente formadas e mutuamente excludentes (2012, p. 42-43), o que provoca a percepção de uma intrusão ilegítima em uma vida nacional erroneamente interpretada como estável e tranquila e etnicamente indiferenciada. Belmira, ao se debater contra esses dois mundos maniqueisticamente estabelecidos, concebe um olhar *de fora*, que permite questioná-los e questionar a ideia de um pertencimento arraigado necessariamente à terra, mirando em algo além. Igiaba, no exercício de desenhar Mogadíscio com os familiares, pouco conhecida para si, re-desenha uma Mogadíscio conectada à Roma, a partir de uma história que cruza ambos os territórios e os enxerga paralelamente. Esses pontos de vista, posicionados em um espaço “fora do lugar”, permitem o questionamento das consequências não solucionadas da colonização e a reconstrução de histórias familiares que refletem o testemunho de um momento histórico permeado de silenciamentos.

A relação com a literatura que ambas as personagens sinalizam em suas respectivas obras é permeada pela análise, compreensão e dignidade desses lugares intermediários. É perceptível, contudo, que há, ainda, em curso na narrativa global uma ótica estadocêntrica, ou seja, assume-se sempre o ponto de vista de quem pertence a um Estado e olha para fora, enquanto o migrante à fronteira é tomado como “um estrangeiro perigoso, um inimigo oculto e clandestino, um selvagem invasor, um potencial terrorista — certamente não um hóspede” (Di Cesare, 2020, p. 29-31). Desta maneira, Donatella Di Cesare (2020, p. 119) estabelece que “é preciso assumir o ponto de vista dos migrantes — não apenas dos refugiados que pedem asilo, mas da massa que foge da pobreza, que se move em busca de ‘uma vida digna de ser vivida’”. Na condição limítrofe, ele revela os atravessamentos inegáveis dentro e fora das fronteiras, constituição comum, ainda que negada, de toda comunidade imaginada. Edward Said, ao pensar na impossibilidade de habitar, sugere que, para além do desenraizamento brutal, a situação permite uma visão em *contraponto*. É possível, de fora, cogitar novas possibilidades de habitação. Haveria um benefício na posição de se enxergar todo o mundo como terra estrangeira: tal visão “dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que para tomar emprestada uma palavra da música — é *contrapontística*” (Said, 2003, p. 59). O contraponto consiste em uma técnica na qual melodias mantêm uma independência mesmo quando tocadas simultaneamente, provocando, desta maneira, um diálogo.

Podemos atrelar essa visão contrapontística oferecida por Said às narrativas de Gomes e Scego. Nesta condição do entrelugar, as personagens em questão possuem um olhar de fora, *contrapontístico*, porque seus pontos de vista enxergam os dois ambientes em paralelo, o que reduz o julgamento ortodoxo e eleva a simpatia compreensiva, produzindo também um sentimento particular de realização que, ainda que seja dissimulado, cansativo e desgastante, permite agir como se “estivéssemos em casa em qualquer lugar” (Said, 2003, p. 59-60).

2 “Nossa língua é o código do nosso coração pulsante”: pode a subalterna falar?

Percebe-se que a visão do *contraponto* tem uma falha que poderia minar as tentativas: “o exílio jamais se configura como o estado de estar satisfeito, plácido ou seguro” (Said, 2003, p. 60). É evidente que as personagens de Gomes e Scego apresentadas neste trabalho integram ou integraram um grupo subalternizado, ou seja, constituído pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos do estrato social dominante (Spivak, 2000 *apud* Almeida, 2021, p. 16).

Evidentemente, como mulheres negras, suas vozes são duplamente subalternizadas. Questiona-se, diante disso, como tais figuras falam, ou tentam, diante da cena apresentada.

Notadamente, Gomes e Scego, em suas diferentes abordagens de um *entrelugar*, refletem sobre a literatura e o impacto do fazer literário para suas personagens. Iniciando na infância, é marcante o desejo de Belmira se tornar uma poeta à maneira de Florbela Espanca e seu interesse por livros clássicos europeus. Dentre os três filhos, é Belmira “que parece atender ao chamamento da leitura” (Gomes, 2023, p. 172), escolhendo como livro para pegar emprestado o *Charneca em flor*, “de uma tal Florbela Espanca” (Gomes, 2023, p. 171). A poeta portuguesa é recuperada algumas vezes, o que demonstra sua presença importante ao longo da vida da personagem. Quando se torna prostituta, ela revela ao seu cliente: “Coronel, o que eu queria era ser poetisa, mas escrever poemas não está na moda. [...] digo ao coronel, acho que sofro de neurastenia, já a Florbela Espanca sofria da mesmíssima coisa” (Gomes, 2023, p. 281). A menção à neurastenia pode nos remeter ao poema “Neurastenia” de Florbela Espanca, em que a poeta apela na última estrofe que sua voz seja reproduzida quando ela mesma não consegue falar.

Ó chuva! Ó vento! Ó neve! Que tortura!
Gritem ao mundo inteiro esta amargura,
Digam isto que sinto que eu não posso!!... (Espanca, 2015, p. 27).

A amargura e o tormento da poeta se espelham no sentimento da Belmira marginalizada na Europa, e a voz de Florbela parece ser instrumentalizada pela moça para dizer naquele momento algo que ela mesma não pode, ao não possuir voz ativa própria naquela situação (Cardoso, 2025, p. 96). A personagem, tomada de “uma estranha melancolia” (Gomes, 2023, p. 280), tem o corpo utilizado para o trabalho e para a exploração sexual, impedido de ser ouvido, o que demonstra que as estratégias de racialização e sexualização coloniais continuam se projetando na atualidade.

Concomitantemente, para Igiaba, em *Minha casa é onde estou*, o elefantinho africano do Bernini da Piazza della Minerva, somali, tendo o mesmo olhar de sua mãe (Scego, 2018, p. 55), é também um interlocutor. Seu olhar comunica à narradora uma solidariedade, já que, estando “em perpétuo exílio” (Scego, 2018, p. 54), também transmite a percepção daqueles como Igiaba e a mãe: “deslocado no espaço, deslocado no tempo, deslocado de tudo” (Scego, 2018, p. 54). O olhar, “o mesmo olhar dos exilados” (Scego, 2018, p. 54), inspira a construção de uma rede de significantes que articula África e Roma no imaginário da personagem e clarificam outras experiências do entrelugar.

As personagens analisadas relacionam o próprio talento criativo com as palavras às suas mães. Quem promove a liberação das palavras de Igiaba em um momento de repressão delas é sua mãe, Kadija, que mesmo com pouca habilidade na língua italiana, conversa com a professora de sua filha sobre a situação de emudecimento vivida pela jovem, o que impulsiona um auxílio. Igiaba também reforça a importância da contação de histórias na cultura somali. Sua relação com as narrativas somalis compartilhadas por Kadija, é mediada pelo sangue: “as fábulas jorravam sangue” (Scego, 2018, p. 7). A personagem relembra sua infância em que, ao ouvir as histórias, sempre torcia para o bem vencer o mal, um pensamento que ela conclui ser maniqueísta, apresentando-a como *dhigmiirad*, uma devoradora de sangue humano (Scego, 2018, p. 8). Contudo, ao longo da obra, a narradora reforça as proximidades entre Roma e Mogadíscio, que não se colocam de maneira maniqueísta dentro de sua própria formação subjetiva, mas sobrepostas, como a presença de uma estátua de elefante em meio à Roma:

Nossas fábulas são mais próximas do que se possa imaginar. E talvez também nós o sejamos. Roma e Mogadíscio, minhas duas cidades, são como duas irmãs siamesas separadas no nascimento. Uma inclui a outra e vice-versa. Pelo menos é assim no universo dos meus sentidos (Scego, 2018, p. 9).

De modo similar, Belmira enraíza sua capacidade de elaborar histórias na figura da mãe Geraldina, deixada para trás em Angola, e uma linhagem materna oriunda de um espaço tradicional africano. Uma memória materna no rio Sulo abre sua narrativa: “A mãe Geraldina dizia que os brancos escrevem nos livros e nós, os de Quelingeli, escrevemos no peito” (Gomes, 2023, p. 18). Notadamente, a palavra e a sua transmissão oral são também um marco relevante para a cultura bantu, predominante na região angolana. Tal relação com a contação de histórias é relevante ao observarmos como Belmira reproduz a prática ainda criança para sua irmã mais nova, Ercília, como uma busca de levar adiante o sentimento que a narrativa proporciona a si mesma. A mais nova, ao fazer muitas perguntas durante o período de viagem de Angola para Portugal, é entretida e confortada pela mais velha com histórias do espírito da água que “à meia-noite, ele vira metade-bicho-metade-demônio-metade-pessoa-metade-homem-metade-mulher” (Gomes, 2023, p. 33).

A memória do rio relacionada à mãe conecta-se ao momento em que Geraldina levava Belmira para morar com o pai, sob o pretexto de que ele a ensinasse a escrever, com um adendo significativo: “Então um dia escreve uma carta que começa assim, eu, Belmira, mando cumprimentos para o meu avô Chingandji, o meu irmão João Sotomaior Guerra e a minha mãe Geraldina, lá no Quelingeli, prometes?” (Gomes, 2023, p. 20). Secco, ao tratar das imagens que

Manuel Rui utiliza para caracterizar a oralidade africana antes da chegada dos invasores, remete ao narrar à água fluindo: “Um narrar que se institui como rito cosmogônico, na medida em que reencena a religação cósmica com as matrizes orais do ato de contar” (Secco, 2021, p. 26). Uma linearidade fluente da palavra de autoria feminina é presente nas duas obras, indicando uma fidelidade à valorização das vozes de mulheres do Sul Global que as precedem.

No entanto, é evidente que há um difícil processo na verdadeira fluidez dessas falas. Aqui, referimo-nos não a uma fala literal, mas à possibilidade de assumir uma posição discursiva dentro de um espaço dialógico de interação. Como Gayatri Spivak afirma, a mulher subalterna não pode falar, e quando fala, precisa encontrar meios para se fazer ouvir. Igiaba, em sua infância, se encontra emudecida pelas violências constantes ao seu redor. Entre muitas ofensas, a personagem relata a comparação que seus colegas de classe fazem de si com o personagem da série *Radici*, Kunta Kinte, através, contudo, de uma interpretação errada: “Em vez de dizer: ‘Que lindo, seu irmão negro é um herói, nós o admiramos’, diziam-me ‘Você é como Kunta Kinte, negra suja, vamos te açoitar. Você nasceu para ser escrava’” (Scego, 2018, p. 148). Ainda que enxergasse a história representada na série de outra maneira, Igiaba não conseguiria apresentar tal versão aos colegas. Nesse contexto, a imagem da menina estrangeira é um objeto de um desejo inicial de subjetivar o negro, contudo, a partir de uma representação intraduzível, tornando-o bode expiatório de sua própria história. Em diferença do exemplo de Spivak sobre a imolação das viúvas, na qual o imperialismo como estabelecedor da “boa” sociedade determina a mulher como proteção da sua própria espécie (Spivak, 2021, p. 128), aqui, a migrante é um corpo estranho a ser hostilizado para a proteção desta “boa” sociedade.

No caso de Belmira, vemos também seu silenciamento gradual, que culmina em não se tornar poeta publicada e aclamada de fato, mas parecer sucumbir à máquina que a tritura. A carta pedida por mãe Geraldina torna-se uma promessa distante e difusa da infância, na qual Belmira de início, em Portugal, tenta cumprir, mas é habitualmente cortada: “(A tia está a chamar-me. É sempre assim. Nunca me deixa escrever. Deixa acabar rápido.)” (Gomes, 2023, p. 75). Com o passar do tempo, nota-se que a carta não é terminada:

Passou uma semana. Não terminei a carta. Escrevi o nome e o endereço no envelope: ‘Dona Maria Geraldina, Quelingeli, Rio Sulo, Angola.’
Afiei o lápis muitas vezes. Não estou a conseguir recomeçar, tenho tanto para contar à mãe Geraldina desde aquele dia à beira do rio (Gomes, 2023, p. 97).

O irmão Justino pede à Belmira que escreva músicas para sua banda, mas ela não o faz: “A Belmira ainda não escreveu nem uma letra. A moça anda transtornada” (Gomes, 2023, p.

107). Sua professora indica que a personagem ainda escrevia versos, algo que, contudo, era cerceado por ela mesma, que não considerava o ato desenvolvimento de aptidões úteis (Gomes, 2023, p. 108). Eventualmente, a arte dessa personagem vai para “o caixote do lixo (cemitério dos meus escritos)” (Gomes, 2023, p. 182).

O sofrimento psíquico atrelado à experiência da estrangeirização é evidente nos dois romances, nos quais a suposição de determinados paradigmas fere a presença do sujeito outricizado e silencia sua voz em ordem da proteção de uma cultura imaginada e um sistema bem programado. Diferentemente de Belmira, Igiaba ganha auxílio da professora, tendo a si proporcionado um espaço admissível de escapamento dessa subalternidade: alguém a ouvirá falar e lerá o que ela escrever. Contudo, é notável, com o panorama atual das políticas públicas e o imaginário que continua a se estabelecer na Europa, que não há um cessar completo dessa impossibilidade de diálogo. Para Belmira, há uma aparente continuidade dessa subalternidade, na medida em que se continua a não ser ouvida. Se, para Spivak, o escape da subalternidade está atrelado à essa capacidade de falar, é difícil observar uma saída completa da subalternidade para estas personagens. A presença de um coletivo feminino parece ter algum significado no esforço pela liberação e sobrevivência da palavra que foi subalternizada. A insistência em sua retomada ao longo das narrativas, permeada pela marca de literaturas de cunho oral, se conecta àquela historicamente utilizada no meio da resistência negra:

uma forma de literatura que, esforçando-se em exprimir o que é proibido designar, encontra, contra essa censura orgânica, meios cada vez mais arriscados. A literatura oral das plantações assemelha-se, desse modo, às outras técnicas de subsistência — de sobrevivência — implementada pelos escravos e seus descendentes diretos (Glissant, 2021, p. 97).

Para Igiaba, há uma força de superação do silêncio atribuída às mulheres: “[...] nós, mulheres, tivemos força para superar a infame tradição do silêncio. Nossa língua é o código do nosso coração pulsante [...]. Pela minha escrita hoje, que muito deve àquelas vozes de coragem” (Scego, 2018, p. 54). A protagonista de *Minha casa é onde estou* relembra a possibilidade de uma libertação, mesmo que momentânea e efêmera, através da escrita. Igiaba, na escola “era mais muda do que os peixes que nadavam no fundo do mar” (Scego, 2018, p. 150). Tinha medo por causa dos impropérios ouvidos todo dia. A professora, ao incentivar sua fala, suas redações sobre a Somália, faz um trabalho de mediação cultural e trabalha contra a subalternidade, criando espaços nos quais o subalterno possa se articular e ser ouvido. É a ajuda de sua professora para ter confiança na língua italiana e na produção escrita sobre si mesma que, segundo a personagem, “a salva”. É também no processo de remapear as memórias familiares

e, de alguma forma, a memória do emaranhado entre Itália e Somália, através da escrita, que Igiaba processa sua existência múltipla, concluindo que “era inútil tentar preencher todas as reticências das definições” (Scego, 2018, p. 155).

Já Belmira, em *Os pretos de Pousaflores*, é movida pela necessidade de criar histórias que sua mãe evoca como origem e sua irmã mais nova evoca como um legado possível. Ainda que sua vida pareça se afastar do futuro que vislumbra, é notável que a prática inventiva se perpetua por outros meios. Um exemplo ocorre de maneira mais sutil, ao considerarmos o único capítulo de *Os pretos de Pousaflores* que não tem um narrador de dentro da família protagonista. Ao analisarmos a voz de Belarmina, patroa de Belmira que aparece para relatar uma época em que a jovem começa a trabalhar como empregada doméstica, nota-se que o capítulo inicia com o nome de Belmira (Gomes, 2023, p. 226), como se por ela fosse narrado, considerando a regra geral da obra. Poderíamos especular que neste momento há uma interpretação da própria personagem ao tomar o lugar de sua patroa para falar o que não poderia ser dito por si mesma enquanto subalterna. A similaridade dos nomes, a presença do nome de Belmira no topo da seção e a continuidade lógica da construção romanesca corroborariam a hipótese de que Belmira ainda é a voz narradora, e “o processo de escrita na voz de outra pessoa pode trazer algum tipo de catarse da experiência traumática de viver sob as rígidas regras da mulher” (Cardoso, 2025, p. 95). Já mais à frente, Belmira conta que, apesar de ninguém conhecer os versos que ela insiste em escrever, ela anota tudo o que sente em seu caderno (Gomes, 2023, p. 296).

Ainda que haja muitos obstáculos, a trajetória das personagens reflete a importância da resistência em prol da externalização da própria voz e no ato de honrar também outras vozes. Considerar, ou seja, “olhar situações, ver vidas, julgar, tentar, enfrentar, trabalhar para se relacionar de outro modo com aqueles em quem presta, assim, atenção” (Macé, 2018, p. 30), é tão importante quanto deixar-se siderar, “permanecer medusado, petrificado, enclausurado, numa emoção que não é fácil transformar em moção [...]” (Macé, 2018, p. 28). No contexto da migração, isso é particularmente relevante na construção da poética, pois o migrante tem um significativo papel ao desmascarar o Estado: ele interroga e “relembra o Estado de sua constituição histórica, descrê de sua pureza mítica. E por isso obriga-o a repensar-se. Nesse sentido, a migração traz consigo uma carga subversiva” (Di Cesare, 2020, p. 28).

3 “O mar é uma espécie de janela do mundo”: poéticas aquáticas

Tendo especificado o cenário e refletido sobre a construção poética, analisamos uma poética específica para estas narrativas. A água invade ambas as histórias aqui trabalhadas através de seu caráter múltiplo e ambivalente. A prática narrativa de Belmira nasce no seio materno com Geraldina, no rio Sulo, e desemboca em Ercília, uma relação similar a que Igiaba descreve ao falar da contação de histórias de sua mãe, que, por sua vez, jorra sangue o qual ela devora. Tais relações são equiparáveis, segundo Bachelard (2018, p. 65), ao rio como corrente sanguínea do mundo, à água como sangue da Terra, nutridor e envolvente, e, sob essa ótica, às poéticas aquáticas como um caminho de reflexão sobre o mundo atual.

No caso de Belmira, vemos um círculo aquático em sua história ao pensarmos no mar que emerge na cena inicial e retorna em uma das cenas finais. *Os pretos de Pousaflores* tem como abertura a narração desta personagem lembrando de sua irmã mais nova, que questiona sem parar “alguma vez viste o mar?”, provocando a sua prática inventiva:

‘É assim, o mar tem telhas de zinco azul transparente e paredes de nuvens. Os peixes têm camisas prateadas e casacos de lapelas douradas. Os lagartos jardineiros alisam a areia para que nas águas dancem flores de sal coloridos.’

(As histórias que ela me obriga a inventar).

‘Viste onde, o mar?’

‘Vi no rio Sulo, onde é que havia de ser?’

Ali o mar é mesmo grande. A água tem sabor a esponja ácida de frutos do mato que crescem nas margens. O corpo afunda-se em verde. Saltam fragrâncias de erva-sabão (Gomes, 2023, p. 18).

A figuração do rio Sulo é o elemento aquático inicialmente relevante para essa origem distante da personagem. Água doce, para Bachelard, é relacionada a um mito de fundação, evocando uma origem lendária, sua fonte (2018, p. 158), que contrasta com a ideia de um mar que fabula o desconhecido. Nesse trecho da obra de Aida Gomes, a voz da mais experiente (Belmira) tenta narrar o mar de sua posição como “viajante”, tendo chegado na casa de Silvério posteriormente e parecendo à irmã mais nova alguém que pode ter conhecimentos do que está longe, um espaço de narrativas de aventuras.

O mar pode também emergir violentamente como cólera — uma vontade que se concretiza em adversário (Bachelard, 2018, p. 166). A partir disso, observa-se a presença da água em *Minha casa é onde estou*: “Um barco naufragado. Um daqueles que atravessam o Mediterrâneo tentando atracar num futuro qualquer em algum país do Ocidente” (Scego, 2018, p. 94). Igiaba reflete sobre os mortos e seu tratamento pela nação italiana, remetendo-se à travessia marítima que assola as vidas de diversos migrantes na atualidade. Há um barco que devora, a narradora sonha “frequentemente com barcos repletos de dentes, que agarram os jovens pelos tornozelos e os devoram como Cronos fazia com os seus filhos” (Scego, 2019, p.

125), um Mediterrâneo que está apodrecido pelos cadáveres excessivos (Scego, 2019, p. 124), e a vontade de encontrar nova vida parece, então, se concretizar em um adversário. A situação evoca as mãos de Kalungangombe, juiz dos mortos que trabalha nas profundezas, um Além-Túmulo dentro da crença banto (Ribas, 1989, p. 24). A entidade que suprime a vida, julga e pune os mortos provoca no mar um imaginário permeado pelo medo, refletido em um passado recente de tráfico marítimo de pessoas. Nesta visão, o mar constrói-se como um muro que “aos poucos, se erguia nas águas do nosso mar” (Scego, 2019, p. 124). A palavra tragédia, para a escritora, deve ser trocada por “homicídio culposos” (Scego, 2019, p. 126), na medida em que se escolhe abandonar estes viajantes às intempéries marítimas, incluindo seus corpos. Di Cesare lembra que a tentativa de adequar as fronteiras dos Estados europeus às nações fabricou a impossibilidade de assegurar direitos a quem não era cidadão de uma delas. Para a filósofa, há um paradoxo nessa configuração, já que “quem estava condenado a ser apátrida, privado dos direitos garantidos pela cidadania, era quem mais teria necessidade de defesa e proteção” (Di Cesare, 2020, p. 63). Temos como exemplo o delito de solidariedade, presente em alguns países, que criminaliza auxílio a imigrantes em situação irregular, o que muitas vezes provoca a manutenção do desamparo a pessoas em risco de vida.

Contudo, podemos buscar também outras imagens de Kalunga nesta literatura. Para Édouard Glissant (2021, p. 30), “o ventre dessa barca te dissolve, te atira num não mundo em que você berra. Essa barca é uma matriz, o abismo-matriz. Que gera o teu clamor. Que gera unanimidade futura”. O abismo, de acordo com o escritor caribenho, pode ser uma projeção e perspectiva do desconhecido, uma ruptura absoluta que semeia uma Relação que não é de estranhezas, mas conhecimento compartilhado (Glissant, 2021, p. 32-33). O mar, no romance de Aida Gomes, já não inspira a interpretação colérica. Evidencia-se o espaço de Kalungangombe, o oceano Kalûnga, como portal entre a vida terrestre e a vida marinha, um mundo espiritual (Fu-Kiau, 2024, p. 35). Dessa forma, considerando uma perspectiva cíclica da vida para a cultura banto, abaixo dessa linha estão os ancestrais e aqueles que virão a nascer. Quando o mar figura a visão de Belmira no final de *Os pretos de Pousaflores*, a personagem vê um oceano mais calmo, onde “O mar é uma espécie de janela do mundo” (Gomes, 2023, p. 307). Tal cena parece fechar o ciclo iniciado no início do romance, quando a jovem Belmira elucida o mar para a irmã. Há uma continuidade permitida pelo espelho das águas, que, segundo Bachelard, *naturaliza* a imagem para devolver um pouco de inocência e de naturalidade ao orgulho da própria contemplação íntima (2018, p. 23), e nesse caso, uma parte fundamental de si encoberta pelo trauma da migração. Sair do hostil interior de Portugal para o mar aberto

suscita reflexões para Belmira, em sua melancolia da vida adulta, rejeitada, silenciada e calejada. Ela se perde na visão do mar no litoral, “a gente até se esquece da vida que leva em terra” (Gomes, 2023, p. 307), ou seja, a dor da exclusão e do ostracismo perpetrado pela *terra*, simbolizada pela vida rural na aldeia de Pousaflores. A descrição que a personagem faz apresenta um cosmopolitismo conectado ao corpo d’água, que pode “ficar alma do mundo”, “sem raiz nem terra” (Gomes, 2023, p. 308). Nesse sentido, podemos inferir uma imagética aquática que busca uma integração para além da fixação em uma raiz única, característica própria da imaginação nacional excludente, sendo o mar uma terra sem leis humanas, mas regida pelos fenômenos naturais. A visão do mar, nesta cena, não se detém no mergulho para a morte, mas se apoia em um grande tecido que produz conexão entre os longínquos litorais e seus habitantes ainda por se conhecerem, no qual pode figurar o cronótopo do navio proposto por Gilroy: símbolo da importância da circulação, da migração, cruzamento de fronteiras e aqueles que são microssistemas de hibridez linguística e política (2012, p. 52). Diante dessa janela possível, “ficas com uma vontade danada de sair à procura do que fica do outro lado do mar” (Gomes, 2023, p. 308). De fato, Belmira conclui sua narrativa partindo de Portugal em direção à Suíça, desligada de quaisquer conexões rigidamente produzidas no seu próprio processo de identificação, deixando de ser apenas bagagem “do senhor seu pai” como fora ao ser levada para Portugal (Gomes, 2023, p. 310), e ganhando autonomia de decidir o próprio destino. Para Glissant (2020), a identidade não se detém na raiz, mas na Relação, e o errante tenta conhecer a totalidade do mundo sabendo de antemão que nunca conseguirá conhecer tudo. Ele mergulha nas opacidades da parte do mundo que acessa, concebe a totalidade, mas renuncia à pretensão de invocá-la ou possuí-la. Belmira não busca caber em uma categoria, mas abraça as possibilidades de se conhecer além das fronteiras, assim como Igiaba se reconhece enquanto encruzilhada, alguém que está sempre no limiar (Scego, 2018, p. 28). A visão do mar aberto parece um vislumbre de um futuro sonhável, que pode gerar outra percepção de habitação e convivência. Fu-Kiau (2024) recorda que *kalûnga* é também o princípio da vida na cosmologia bantu-kongo, uma força que faz com que a Terra e tudo nela estejam em perpétuo movimento.

Neste sentido, a visão do funeral dos naufragados em *Minha casa é onde estou* possui outra face: Igiaba sente que precisa ir ao funeral, ainda que não conhecesse pessoalmente os envolvidos na tragédia: “Os mortos eram pessoas que eu não conhecia. Mas eu não poderia faltar ao funeral deles” (Scego, 2018, p. 92). Tal comoção, que Rosário lembra estar cada vez mais destoante da atual realidade italiana, cada vez mais intolerante aos migrantes (2022, p. 227), é também um lembrete de uma perspectiva alternativa, a existência de solidariedade.

Macé aponta a figuração de um enterro tendo como objetivo experimentar cada vida perdida como semelhante, “isto é, também dessemelhante. [...] Contemporâneos, interdependentes, iguais, devendo sê-lo” (2018, p. 31), que mesmo não sendo idênticos, se reconhecem em contraponto. O Atlântico, na obra de Scego, especialmente nesse episódio, é um inquestionável Kalungangombe, provocando o temor e o desaparecimento no abismo daqueles que viajavam em desespero. Contudo, seriam as lágrimas compartilhadas pelo grupo que se reúne na Piazza del Campidoglio um sinal de comunhão e consideração. A presença da comunidade, adjetivada por Scego como “invisível”, se reúne para gritar pelo direito de sepultar seus semelhantes mortos da maneira adequada, de modo a não perpetuar o longo silêncio que determinados grupos recebem. Em paralelo, o espaço onde Igiaba vê desconhecidos e amigos da Somália produz um “acolhimento caloroso” (Scego, 2018, p. 95) e perpetua a importância da ternura: “As pessoas ainda sabiam se indignar. As pessoas ainda não tinham perdido toda a ternura” (Scego, 2018, p. 95-96). Para Di Cesare (2020, p. 77), é exatamente esse pertencimento à comunidade “o fundamento da própria vida, pois é a condição de qualquer outro bem distribuído”.

No espaço de fora, contrapontístico, percebe-se a pertinência da mobilidade: “Somos o fruto de um encontro e de um afrontamento. Somos uma encruzilhada, pontos de passagem, pontes. Somos móveis” (Scego, 2018, p. 76). Igiaba, por um lado, se vê como “uma ponte, uma equilibrista, alguém que está sempre no limiar e nunca está” (Scego, 2018, p. 28-29). Para além da conexão entre terras, ser uma ponte é também uma visão acima da água que pode enxergar o panorama completo, para além das obstruções. Por outro lado, na visão de Belmira, a mesma água pode ser a abertura de algo novo, no qual a história própria é suficiente para receber o acolhimento. Enxergar-se de maneira rizomática, como propõe Glissant (2021), ao invés de definido por uma raiz única. Dessa maneira, o ponto de vista da diáspora permite entrever “a possibilidade de um novo modo de habitar, elevando a uma norma o que antes era exceção: a condição do exílio” (Di Cesare, 2020, p. 218).

Segundo Di Cesare (2020), lembrando Heidegger, a habitação como migração evoca o curso de um rio. O habitar não poderia encontrar legitimidade no sangue ou no solo, e então, muda o elemento na fenomenologia do habitar – da terra para a água (Di Cesare, 2020, p. 229). O imaginário aquático presente nas obras revela não um círculo fechado, mas um mar aberto, limiar, que permite a relação das narradoras analisadas com o exterior e com o que está nas margens. Ele reflete a procura pelo aprofundamento do acolhimento sem que seja possível voltar à rejeição. Reforça a necessidade de colocar-se à escuta e exigir consideração.

Referências

- ALMEIDA, Sandra. Prefácio. In: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021. p. 7-22.
- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. São Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.
- CANCLINI, Néstor Garcia. ¿Qué representan hoy los pasaportes?. Buenos Aires: *Revista Otra Parte*, 2014. Disponível em: <https://www.revistaotraparte.com/op/artes/que-representan-hoy-los-pasaportes/>. Acesso em 13/02/2026.
- CARDOSO, Bárbara Chaves. *Escrita de si e do entrelugar em “Os pretos de Pousaflores” e “Essa dama bate bué!”*. 2025. 157f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2025.
- DI CESARE, Donatella. *Estrangeiros residentes: uma filosofia da migração*. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2020.
- ESPANCA, Florbela. *Florbela: Antologia Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2015.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- FU-KIAU, Bunseki. *O livro africano sem título: cosmologia Bantu-Kongo*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2024.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. 2ªed. São Paulo: Editora 34, Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.
- GLISSANT, Édouard. *Poética da Relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- GOMES, Aida. *Os pretos de Pousaflores*. São Paulo: Editora Funilaria, 2023.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2015.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MACÉ, Marielle. *Siderar, considerar: migrantes, formas de vida*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2018.
- MBEMBE, Achille. *Políticas da Inimizade*. São Paulo: N-1 Edições, 2020.
- RIBAS, Óscar. *Ilundu*. Rio Tinto; Luanda: Edições Asa; União dos Escritores Angolanos, 1989.

ROSÁRIO, Livia Verena Cunha do. Minha casa é onde estou: os sentidos da migrância na obra de Igiaba Scego. In: FAEDRICH, Anna (org). *Literatura em movimento: pesquisa e investigação*: volume 7– 1.ed. – Uberlândia, MG: Editora Pangeia, 2022. p.322-337

SCEGO, Igiaba. *Minha casa é onde estou*. São Paulo: Editora Nós, 2018.

SCEGO, Igiaba. Viajantes. In: MELLO, Patrícia Campos; CÁRDENAS, Juan; CARVALHO, Bernardo; PADURA, Leonardo; SCEGO, Igiaba. *Fronteiras: territórios da literatura e da geopolítica*. Porto Alegre: Dublinense, 2019. p.121-139.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. *A magia das letras africanas: Angola e Moçambique - ensaios*. São Paulo: Editora Kapulana, 2021.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021.

Recebido: 10/05/2026

Aprovado: 20/07/2026

Publicado: 29/07/2026