

Nº 29, Jan - Jul, 2026

1ª edição



**Literaturas migrantes, diaspóricas
e errantes: mobilidades
transculturais e identidades em
deslocamento**

REVISTA DIGITAL DA FACULDADE DE LETRAS
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE BRAGANÇA
ISSN: 2358-0526

Apresentação

Alessandra Conde, Angélica Pinheiro, Lyslei Nascimento

Artigos

Escrita em deslocamento: memória, ritual e experiência diaspórica na poética de Lúcia Aizim

Rodrigo Felipe Veloso

Deslocamentos e entre-lugares no romance *Qinā' bi-lawn al-samā'* de Bassem Khandaqji

Gilberto Gamer

Os “Territórios da Espera” numa Europa em mudança: leitura cronotópica do livro *O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso

Fátima Velez de Castro

Melancolia e saudade do migrante sertanejo na Amazônia paraense no romance *Terra de Icamiba* de Abguar Bastos

Jorlei de Lima Mescouto

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

Bárbara Chaves Cardoso

As águas da migração: deslocamento e tensões identitárias de Alfredo nas obras de Dalcídio Jurandir

Edenor das M. G. Castro Júnior

Camões macarrônico: diálogos intertextuais do lírico ao paródico entre Luís de Camões e Juó Bananére

Pedro Godoi Rosario

Personagens em trânsito: a imigração no conto “;Gua!”, de Luiz Ruffato

Luana Coelho

A vida é curta, os navegantes muitos: identidades imaginadas em *Descrição de um naufrágio*, de Cristina Peri Rossi

Julia Pilla Guedes

Habitar em trânsito: espaço-memória, herança e pertença na ficção sino-americana

Wen Yang

Entre uma escrita exusíaca e uma poética da emulação: a encruzilhada da razão negra no poema “Caderno de retorno”, de Edimilson de Almeida Pereira

Thiago Alberto dos Santos Batista, Luis Heleno Montoril Del Castilo

Tema livre

Discriminação e resistência: um estudo de *Cartas a uma negra* na perspectiva da trajetória ocupacional e da metanegritude

Christopher Rive St Vil, Vitória Silva de Souza



Apresentação

A revista **A Palavrada**, da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Pará, campus de Bragança, recebeu, para a edição 29, artigos referentes à temática Literaturas migrantes, diaspóricas e errantes: mobilidades transculturais e identidades em deslocamento. A afirmação “Yo vivo aquí, de tránsito, acordándome del porvenir” (Carpentier, 1953, p. 285) condensa, de modo exemplar, uma experiência de existência marcada pelo deslocamento e pela transitoriedade, que se projeta não apenas sobre o presente, mas também sobre a memória e o futuro. Essa condição de trânsito atravessa sujeitos, narrativas e formas estéticas, configurando experiências de exílio, deslocamento, diáspora e errância que tensionam noções de pertencimento, território, identidade e cultura. A literatura, ao elaborar essas experiências, torna-se um espaço privilegiado de reflexão sobre vidas em movimento e sobre a maneira de ser dos sujeitos moventes: o emigrado, o exilado, o renegado e o transplantado. Nesse contexto, emergem formas literárias marcadas pelas mobilidades, sensíveis às problemáticas da desterritorialização e atentas às tensões produzidas pelos processos culturais derivados do exílio e da errância, voluntários ou forçados. Como observa Pizarro (2004), os processos culturais contemporâneos estruturam-se a partir da multiplicidade e da articulação de um espaço cultural dinâmico, associado a novas formas de relação entre indivíduos e culturas. Zilá Bernd (2010, p. 18) agrupa os conceitos de deslocamento, diáspora e migrância/errância como mobilidades migratórias transculturais e os conceitualiza como as “várias possibilidades de deslocamento em que

comunidades étnicas são compelidas ao trânsito, aos processos muitas vezes traumáticos de emigração/imigração”. Segundo Maria José de Queiroz (1998, p. 20), “o exílio vincula-se, por interação, ao largo espectro dos males da ausência. Vinculados à ideia de perda e desarraigamento”. Nesse sentido, no âmbito dos percursos literários americanos, delineiam-se horizontes possíveis de deslocamento do olhar, conforme elucida Piglia (2001): um deslocamento interpretativo em direção às margens, às bordas e às formas híbridas decorrentes da diáspora, fruto das migrações, das fricções culturais e do encontro com o Outro. A literatura, assim, não apenas representa o migrante, o diaspórico e o errante, mas dá visibilidade à multiplicidade de sujeitos e à pluralidade cultural. Os artigos reunidos nesta edição investigam como narrativas e poéticas contemporâneas elaboram experiências de mobilidade, como exílio, diáspora, errância, desterritorialização e reterritorialização, problematizando identidades em movimento.

Alessandra Conde (UFPA)

Angélica Pinheiro (UFPA)

Lyslei Nascimento (UFMG)

Editoras

Escrita em deslocamento: memória, ritual e experiência diaspórica na poética de

Lúcia Aizim

Writing in displacement: memory, ritual, and diasporic experience in the poetics of

Lúcia Aizim

Rodrigo Felipe Veloso¹

Resumo: Este artigo investiga a presença da tradição judaica e da experiência migrante na poética de Lúcia Aizim, com foco na construção de uma escrita marcada pelo deslocamento, pela errância e pela condição diaspórica do sujeito lírico. A partir da análise da obra *Alma pastora das coisas* (1974), examina-se como a poeta elabora a figura do estrangeiro exilado, desterrado de sua origem por circunstâncias históricas e existenciais adversas, e situado em uma zona liminar entre o pertencimento e a exclusão. Nesse sentido, a poesia de Aizim revela uma identidade heterogênea e fragmentada, constituída na tensão entre memória ancestral, experiência migrante e reinscrição simbólica no espaço brasileiro. O estudo compreende a escrita poética como espaço de mobilidade transcultural, no qual elementos da tradição judaica, como o rito, a memória coletiva e a experiência do exílio, dialogam com imagens, paisagens e afetos do cotidiano brasileiro. Conforme assinala Berta Waldman, a singularidade da poética de Aizim reside justamente na articulação entre herança cultural judaica e referências tropicais, produzindo uma linguagem que ressignifica o lugar do estrangeiro no contexto nacional e desloca fronteiras identitárias fixas. Amparado teoricamente em contribuições de Berta Waldman (2016; 2019), Seligmann-Silva (2007) e Arnold Van Gennep (2011), entre outros, o artigo analisa o cotidiano e o ritual como dispositivos simbólicos que estruturam a memória diaspórica e a experiência de errância. Assim, a poesia de Lúcia Aizim configura-se como uma escrita de resistência e reinvenção, na qual o deslocamento não se apresenta apenas como perda, mas como força criadora e forma de reexistência no campo literário brasileiro.

Palavras-chave: Literatura judaico-brasileira; Lúcia Aizim; Ritos de margem; Memória; Identidade.

Abstract: This article investigates the presence of Jewish tradition and migrant experience in the poetics of Lúcia Aizim, focusing on the construction of a writing marked by

¹ Pós-doutor em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG e doutor em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF. Professor no curso de Letras da Universidade Estadual de Montes Claros - UNIMONTES. Membro permanente do Núcleo de Estudos Judaicos (NEJ - UFMG), do Grupo Interdisciplinar de Estudos Literários Lusófonos (GIELLUS - UEPB), sobre a diáspora e memória na literatura de escritoras judias no Brasil (UNIMONTES) e no projeto de extensão Resgatando a dignidade e a liberdade por meio da leitura (UNIMONTES). E-mail: rodrigof_veloso@yahoo.com.br.

displacement, wandering, and the diasporic condition of the lyrical subject. Based on an analysis of the work *Alma pastora das coisas* (1974), it examines how the poet elaborates the figure of the exiled foreigner, banished from their origin by adverse historical and existential circumstances, and situated in a liminal zone between belonging and exclusion. In this sense, Aizim's poetry reveals a heterogeneous and fragmented identity, constituted in the tension between ancestral memory, migrant experience, and symbolic reinscription in Brazilian space. The study understands poetic writing as a space of transcultural mobility, in which elements of Jewish tradition, such as rite, collective memory, and the experience of exile, dialogue with images, landscapes, and affects of Brazilian daily life. As Berta Waldman points out, the uniqueness of Aizim's poetics lies precisely in the articulation between Jewish cultural heritage and tropical references, producing a language that redefines the place of the foreigner in the national context and shifts fixed identity boundaries. Theoretically supported by contributions from Berta Waldman (2016; 2019), Seligmann-Silva (2007), and Arnold Van Gennep (2011), among others, this article analyzes the everyday and ritual as symbolic devices that structure diasporic memory and the experience of wandering. Thus, Lúcia Aizim's poetry is configured as a writing of resistance and reinvention, in which displacement is presented not only as loss, but as a creative force and a form of re-existence in the Brazilian literary field.

Keywords: Brazilian Jewish Literature; Lúcia Aizim; Marginal Rites; Memory; Identity.

Há a lenda, o salmo, a luz das velas

Há sempre algo que me prenda.

(Lúcia Aizim)

*O exílio vincula-se, por interação, ao largo
espectro dos males da ausência. Vinculados à ideia
de perda e desarraigamentos.*

(Maria José de Queiroz)

*A necessidade da sobrevivência impõe aos
narradores, artistas e historiadores, uma forma
de trazer à tona e reconstruir um arquivo a partir
de uma memória esparsa, das cinzas.*

(Lyslei Nascimento)

1 Introdução

Lúcia Aizim configura-se como uma das vozes mais expressivas da poesia e da prosa da literatura brasileira de expressão judaica, inscrevendo sua escrita no cruzamento entre diáspora, memória e reinvenção identitária. Seu livro de estreia, *Alma pastora das coisas* (1974), inaugura uma poética marcada pela experiência do deslocamento e pela elaboração simbólica do exílio. Nascida em Kryzhopol, na então Rússia (atual Ucrânia), em 4 de julho de 1915, Aizim chega ao Brasil ainda na infância, aos cinco anos de idade, trazendo consigo uma herança cultural atravessada pela ruptura territorial e pela condição migrante. Embora seu talento literário não tenha sido inicialmente reconhecido no âmbito familiar, é a partir da década de 1960, especialmente com seu ingresso no curso de Letras da Faculdade Nacional, que a autora passa a desenvolver de modo sistemático sua produção artística. Nesse percurso, destaca-se o incentivo intelectual de escritoras como Bella Josef, Nélida Piñon, Henriqueta Lisboa e Stella Leonardos, cujas interlocuções contribuem para o amadurecimento de sua escrita.

A poética de Aizim articula lirismo, memória e cotidiano, instaurando um discurso que conjuga cadência verbal e densidade imagética. No plano da expressão, sua escrita evoca procedimentos que remetem às cantigas de amigo e ao ornamento medieval das iluminuras, como se o texto fosse simultaneamente palavra e imagem. Tal composição sugere uma poética visual e simbólica, na qual signos, letras e representações figurativas se entrelaçam em manuscritos iluminados que conferem às páginas um refinamento estético singular. Trata-se de uma escrita que “pinta” o mundo por meio da linguagem, iluminando-se aos olhos do leitor e reinscrevendo o gesto poético como ritual de memória.

No âmbito mais amplo da literatura brasileira de expressão judaica, particularmente nos contos, poemas e romances produzidos ao longo do século XXI, observa-se com frequência o encontro tenso e produtivo entre a tradição judaica e a cultura brasileira. Temas como assimilação e pertencimento, exclusão e exílio, memória e reinvenção atravessam essas narrativas, que frequentemente tematizam as dificuldades, idealizações, nostalgias e ambivalências decorrentes da experiência migrante. Tais vivências podem ser compreendidas à luz dos ritos de passagem, nos termos de Arnold Van Gennep, uma vez que o sujeito deslocado se encontra em uma condição liminar, situada entre a ruptura com a origem e a busca por uma nova forma de agregação social e simbólica. Esse estado de interestrutura representa uma experiência de individualidade marcada pelo isolamento relativo e pela autonomia frente ao grupo, evidenciando uma identidade em trânsito.

O universo assim configurado revela-se instável e não permanente: um território de confronto cultural e de tentativas de síntese, no qual a superação das polaridades nem sempre se concretiza plenamente. Os ritos de passagem emergem, nesse contexto, como expressão do movimento constante entre o ir e o permanecer, entre dois mundos que se interpenetram. Trata-se de uma identidade em transformação contínua, que pode ser pensada à luz do que Seligmann-Silva (2007) denomina de uma literatura “extremamente marginal” no contexto brasileiro ao tratar da Shoah, mas cuja existência, ainda que minoritária, é fundamental para compreender os modos de inscrição da memória traumática no campo literário nacional.

Diante desse quadro, torna-se imprescindível investigar como se constitui a literatura brasileira de expressão judaica nesse espaço de marginalidade simbólica, sobretudo por meio de uma análise crítico-textual que privilegie as estratégias de construção da memória. Questiona-se, assim, se a literatura da Shoah pode ser compreendida como uma forma ritual; se o sujeito em exílio ocupa, de fato, um lugar de margem e liminaridade no processo ritualístico; e se, ao aproximar arte e existência, emergem estratégias de enunciação que, sobretudo na escrita feminina, desestabilizam discursos hegemônicos. Nesse sentido, a figura do feminino atua como força (des)construtora do ser e do estar no mundo, transformando a narrativa em um espaço de reinscrição simbólica. Quando a literatura assume tal configuração, a história narrada apresenta-se como ritual ligado à memória, no qual a experiência é constantemente reatualizada como se fosse vivida pela primeira vez. Conforme assinala Van Gennep (2011), o rito “sugere e insinua a esperança de todos os homens na sua inesgotável vontade de passar e ficar, de esconder e mostrar, de controlar e libertar”.

É nesse horizonte teórico que este artigo analisa os poemas de Lúcia Aizim reunidos em *Alma pastora das coisas*, focalizando as temáticas da singularidade, da brasilidade e da condição do estrangeiro exilado em território brasileiro. A investigação fundamenta-se nos aportes críticos de Berta Waldman (2016; 2019), Seligmann-Silva (2007) e Arnold Van Gennep (2011), entre outros, com vistas a compreender como a poética de Aizim elabora uma estética da errância e da memória ritual.

2 Modos de vida e existência na poética de Lúcia Aizim

Ao compor *Alma pastora das coisas* (1974), Lúcia Aizim concebe a poesia como linguagem do mundo, transformando em palavras experiências atravessadas por temas universais, vida, morte, amor, natureza, sem dissociá-los da condição histórica e existencial do sujeito migrante. Adentrar sua poética implica percorrer um espaço de sombras e ecos, no qual vozes do passado emergem como ressonâncias de uma memória marcada pela violência histórica. Trata-se de um movimento de busca por abrigo simbólico, conforme observa Berta Waldman (2019) ao analisar a escrita dos sobreviventes do Holocausto.

A memória, nesse contexto, não se opõe ao esquecimento, mas se constrói na tensão entre supressão e preservação do vivido. Como afirma Waldman (2019), ela é seletiva, lacunar e descontínua, organizada como um artefato narrativo que preserva vazios e silêncios. A poesia de Aizim nasce desse espaço liminar da memória, funcionando como ritual que abriga sofrimento, perda e desejo de retorno à gênese. Tal ritualidade articula lembrança e esquecimento como paradoxos constitutivos da experiência judaica diaspórica, marcada pela peregrinação contínua.

Em *Alma pastora das coisas*, a metalinguagem associa o fazer poético à condição do judeu em diáspora, evidenciando a tensão entre o desejo de produzir uma escrita significativa e o desafio existencial de não se sentir estrangeiro em nenhum lugar. Essa duplicidade confere à obra uma dimensão contemplativa, na qual o ato de escrever dialoga com a transitoriedade do mundo e com a instabilidade identitária do sujeito migrante.

Bella Josef (1974), no prefácio da obra, observa que a poética de Aizim penetra em uma dimensão metafísica, na qual as coisas são vistas pela recordação, não como passado estático, mas como experiência vivida. A poesia, nesse sentido, não se limita à denúncia, mas anuncia uma vitalidade que resiste ao apagamento histórico.

O fazer poético de Aizim (re)une elementos dispersos do mundo, projetando a imagem do judeu exilado e refletindo sua própria ritualidade de vida. A palavra “alma” emerge como núcleo simbólico dessa identidade em trânsito, associada à vida, ao ser e à criação. Os poemas constroem uma cartografia afetiva na qual títulos, imagens e metáforas delineiam uma narrativa de gestação identitária e busca por pertencimento.

A volatilidade da poética de Aizim reflete a condição do sujeito que inventa novas geografias existenciais. O espaço imaginário criado em poemas como “Volátil” remete a um lugar onírico de harmonia, dialogando com uma pastoralidade ressignificada, em que o amor e o desejo de plenitude se impõem como forças estruturantes.

A presença do elemento “pastora” no título da obra articula-se a uma simbologia que aproxima natureza, espiritualidade e sobrevivência, sem se vincular rigidamente a uma escola literária específica. Em poemas como “Pastoral”, a alma vagueia em busca de si mesma, instaurando uma reflexão sobre o tempo, a eternidade e o mistério da existência. Elementos naturais funcionam como operadores simbólicos da travessia do sujeito, reforçando sua condição liminar no processo ritual da vida.

Nesse sentido, Waldman (2016) identifica na poética de Aizim uma brasilidade que se constrói a partir do diálogo entre o modelo bíblico do Cântico dos Cânticos e a paisagem tropical, na qual o estrangeiro se transforma em palavra. Tal operação não se limita a uma simples justaposição de referências culturais, mas institui um processo de transculturação simbólica em que a tradição hebraica é reinscrita no espaço brasileiro, transferindo sentidos e fundando novas possibilidades identitárias. A memória ritual que atravessa a obra revela o estado de desterritorialização do sujeito, que anseia por um “lar” cuja localização permanece indeterminada.

Esse “lar” não corresponde a um espaço geográfico estável, mas a uma instância simbólica continuamente reconstruída pela linguagem poética. A palavra, nesse contexto, assume função performativa: ela não apenas rememora a origem perdida, mas a recria no interior de uma paisagem outra, tropical e híbrida, transformando o exílio em gesto fundador.

Conforme ainda observa Waldman, se em outros poemas Aizim recorre a formas marcadamente luso-brasileiras para tematizar o desterro judaico, nesse movimento inverso a poeta apropria-se do tom e do léxico do poema hebraico para retornar ao Jardim do Éden, reinscrevendo-o no Rio de Janeiro. Ao invés de reiterar a expulsão e a condenação à errância, em alguns de seus poemas delega aos estrangeiros a tarefa de edificar a nova pátria. Essa inversão simbólica é altamente significativa: a errância deixa de ser apenas punição histórica e converte-se em possibilidade criadora.

O mito bíblico, assim, é reconfigurado sob o signo da migração moderna, em que a transição não implica exclusivamente perda, mas abertura para novas formas de pertencimento. Ao fundir o texto bíblico com a paisagem tropical, povoada por macacos, antas e onças, e ao evocar, por exemplo, a “Carta de Pero Vaz de Caminha” e os relatos dos viajantes dos séculos XVI e XVII, Aizim inscreve sua poesia na tradição fundacional brasileira, porém a interpela ao inserir nela a memória diaspórica judaica. O Éden, nesse caso, não é apenas origem, mas recomeço em solo estrangeiro.

Essa ambivalência produz a coexistência de anseios conflitantes na poesia de Aizim. De um lado, o legado do judaísmo, diáspora, religião, memória ancestral, funciona como matriz ritual e simbólica; de outro, a cultura local indaga o sujeito, oferecendo-lhe novas formas de sensibilidade e de inserção no mundo. O resultado não é assimilação plena nem isolamento identitário, mas um estado de permanente negociação.

A busca de sentido, que Waldman identifica como força motriz da aventura poética, constitui-se menos como resolução de um conflito e mais como prática contínua de elaboração da própria migração. A perseguição desse sentido, longe de ser meio para alcançar uma síntese estável, torna-se o próprio fim do projeto poético: escrever é manter viva a tensão entre memória e presente, entre herança e reinvenção. Sendo assim, a poesia de Aizim configura-se como espaço liminar em que exílio e pertencimento coexistem, transformando a errância em princípio estruturador de uma identidade em constante movimento.

3 A experiência do sujeito marginal e o ritual da memória

Os ritos de margem, conforme argumenta Arnold Van Gennep (2011), constituem momentos fundamentais de transição entre estados sociais e simbólicos. Aplicados à literatura da Shoah e à experiência do exílio, esses ritos configuram espaços de reflexão, criação e reinvenção identitária. A escrita de Aizim, ao articular vestígios da tradição judaica e a experiência brasileira, constrói um discurso de emancipação simbólica, no qual a migração deixa de ser apenas perda e passa a ser também força criadora.

Conforme argumenta Edward Said,

O exílio significa que vamos estar sempre à margem, e o que fazemos enquanto intelectuais tem de ser inventado porque não podemos seguir caminhos prescritos. Se pudermos tentar esse destino não como uma privação ou algo a ser lastimado, mas como uma forma de liberdade, um processo de descoberta no qual fazemos coisas de acordo com nosso próprio exemplo, à medida que vários interesses despertarem nossa atenção e segundo o objetivo particular que nós mesmos ditamos, então ele será um prazer único (Said, 2005, p. 69).

Desse modo, a figura do judeu marginal inscreve-se em uma problemática constitutiva marcada pela convivência tensa entre dois mundos. De um lado, emergem sentimentos de perda, fratura e conflito resultantes do choque entre grupos sociais distintos

em termos étnicos, culturais e históricos; de outro, o sujeito judeu diaspórico busca estratégias de adaptação e sobrevivência em contextos nos quais operam relações assimétricas de poder. Essa condição não se resolve por assimilação plena, mas se estrutura como experiência contínua de liminaridade, atravessada pela ambivalência identitária.

Conforme observa Jacó Guinsburg (1967, p. 14), “o homem marginal é aquele a quem o destino condenou a viver entre dois mundos, em duas sociedades ao mesmo tempo, e a formar-se sob a influência de tradições e culturas diversas”. Nessa perspectiva, o judeu marginal configura-se como sujeito paradoxal, cujas atitudes e afetos oscilam entre pertencimento e exclusão. A tensão que o atravessa não é apenas social, mas também simbólica e existencial, produzindo um estado permanente de inquietação e instabilidade. Essa representação ganha contornos literários no universo de Aizim, cuja obra retrata o conflito entre memória traumática e busca por reintegração simbólica.

Para Rodrigo Veloso (2025), a poesia de Aizim delineia o cenário da travessia do indivíduo sem pátria, cuja condição de desterrado o impele a partir em direção ao desconhecido. Contudo, essa travessia não se restringe ao deslocamento geográfico ou histórico; ela se configura, sobretudo, como experiência liminar que atravessa o interior do sujeito. A liminaridade, nesse sentido, manifesta-se como estado permanente de transição, no qual o eu-lírico habita simultaneamente o passado e o presente, a memória e o porvir, a origem e o exílio. O percurso migratório converte-se, assim, em metáfora existencial: o sujeito deslocado não apenas atravessa territórios físicos, mas enfrenta zonas de indeterminação identitária que o obrigam a reelaborar continuamente sua pertença.

Essa dualidade, associada à figura do judeu em peregrinação, remete à longa tradição do exílio como marca histórica e simbólica. O estigma do errante, herdado de narrativas bíblicas e reforçado pela experiência diaspórica moderna, inscreve-se na subjetividade como memória coletiva que molda a percepção de si e do mundo. Em Aizim, essa herança não aparece como repetição passiva de um destino trágico, mas como interpelação produtiva entre perda e reinvenção. O sujeito poético assume a errância não apenas como condenação, mas como condição constitutiva de sua identidade, transformando o exílio em espaço de reflexão e criação.

Sob esse prisma, a travessia descrita por Veloso (2025) pode ser compreendida como experiência de fronteira: o desterrado encontra-se entre culturas, entre idiomas, entre temporalidades, e é justamente nessa interseção que se constrói sua voz. A peregrinação judaica, mais do que deslocamento físico, converte-se em dispositivo ritual que sustenta

uma preservação da memória e uma estética da incompletude. O exilado, marcado pela ausência de pátria-raiz, passa a habitar a linguagem como território possível. Para tanto, a liminaridade interior e exterior não configura apenas ruptura, mas também força criadora, pois é no intervalo, no entre-lugar, que a poesia de Aizim encontra sua força e singularidade.

O exílio e a diáspora, conforme Zilá Bernd (2010, p. 18), articulam-se como “várias possibilidades de deslocamento em que comunidades étnicas são compelidas ao trânsito, aos processos muitas vezes traumáticos de emigração/imigração”. De modo complementar, Maria José de Queiroz (1998, p. 20) observa que “o exílio vincula-se, por interação, ao largo espectro dos males da ausência. Vinculados à ideia de perda e desarraigamento”. Nesse sentido, a literatura de Aizim atua como um espaço de mediação interpretativa, permitindo deslocar o olhar para margens e bordas culturais, em consonância com Ricardo Pligia (2001), que enfatiza a construção de horizontes híbridos e interculturais decorrentes do encontro com o Outro.

No percurso discursivo de *Alma pastora das coisas*, a imagem do judeu em condição liminar e marginal é acionada por meio de cenas de forte impacto imagético, que evocam a memória traumática da guerra e da perseguição. O fragmento “Sobre os telhados, oculta/ espreitando a mesa, em breve/ a bomba há de explodir. Será/ num sábado? no verão?/ Ela não me pertence, tampouco/ pelas estradas – as crianças/ esqueléticas, mortas” (Aizim, 1974, p. 27) condensa uma atmosfera de ameaça iminente e violência cotidiana. A referência ao sábado intensifica a dimensão simbólica da cena, pois remete à ruptura do tempo sagrado judaico, violado pela barbárie histórica.

Essa paisagem devastada se amplia em imagens de degradação total: “Há estrelas de aço mastigando/ toda a terra. Toda. Os roseirais todos./ Luta-se à porta. Invisíveis os homens/ a cada instante, caem” (Aizim, 1974, p. 27). O léxico metálico e bélico (“estrelas de aço”, “mastigando”) sublinha a mecanização da morte e a desumanização dos corpos, remetendo diretamente à experiência da Shoah e à aniquilação sistemática da vida judaica. O verbo “cair” reaparece como marca da queda irreversível, da morte sem retorno.

Nesse cenário, o sujeito poético se reconhece “desarmado”, condição que ultrapassa a ausência de armas físicas e alcança a impotência ética e simbólica diante da violência histórica. A poesia, ainda que concebida como potência expressiva, revela seus limites frente ao extermínio: “Estou desarmada,/ nenhuma faca me acompanha./ Perdoai” (Aizim, 1974, p. 27). O pedido de perdão explicita a consciência da insuficiência da linguagem,

instaurando uma ética da fragilidade que reconhece a paralisia do gesto poético diante do horror.

Entretanto, o canto da poetisa não se encerra na imobilidade. Ele ressoa entre dois tempos e dois mundos: um passado marcado pela dor e um presente que, apesar de ferido, ainda abriga a possibilidade do (re)nascimento. “Que estima pode haver entre/ meu coração e o rochedo?/ Flor dos mortos. Tão pesada” (Aizim, 1974, p. 28) traduz a tensão entre sensibilidade e rigidez, entre vida pulsante e memória petrificada. Nesse contexto, a poeta assume também a figura da tecedeira, aquela que, mesmo em meio aos escombros, recompõe a vida fio a fio: “Mas aquela que morria/ teia a teia se tecendo [...] logo outro renascia” (Aizim, 1974, p. 29). O gesto de tecer representa a reconstrução da existência após a catástrofe, inscrevendo a memória como prática de resistência.

Diversos símbolos estruturam esse luto ritualizado. A lágrima, recorrente na obra, assume valor de passagem e testemunho. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2001), ela simboliza dor e intercessão, e em Aizim se manifesta como marca da desertificação interior: “Quando a última lágrima caiu/ endurecida – um deserto/ afundou entre seus olhos” (Aizim, 1974, p. 32). Em “Lago Amargo”, a repetição do verbo “cair” intensifica a ideia de esgotamento e permanência do sofrimento: “de lágrimas/ que tinham/ caído/ caído/ caído/ de meus olhos” (Aizim, 1974, p. 43).

Mesmo nos poemas em que se anuncia certa serenidade, como em “Céu coral e ouro”, o eu-lírico reconhece sua condição residual: “serei talvez apenas a sombra/ de uma grande lágrima que caiu” (Aizim, 1974, p. 64). A lágrima, assim, articula o plano individual e coletivo, ligando a experiência íntima ao trauma histórico compartilhado.

Outro símbolo central é o pássaro, metáfora recorrente da libertação e da alma em trânsito. Em “Cantiga de muito pesar”, a multiplicação dos caminhos evidencia a errância constitutiva do sujeito diaspórico: “Havia um caminho. Pelo/ caminho outro caminho./ Mais outro” (Aizim, 1974, p. 42). O pássaro cantando atrás da casa sugere a promessa de abrigo e transcendência, ainda que jamais plenamente alcançada. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2001), o pássaro representa a alma liberta do corpo, imagem que se intensifica em “A ilusória paisagem”, onde a beleza aparente convive com a brutalidade da morte: “A cabeça decepada do homem atrás/ do muro” (Aizim, 1974, p. 45).

Cinco andorinhas girando no ar.
A cabeça decepada do homem atrás

do muro.

A paisagem azul.
Tudo é apenas aparência.
Há outra paisagem mais real
– aquela que pulsa selvagem
e humana e está sem que se vê
desesperadamente diante de nós (Aizim, 1974, p. 45).

O pássaro simboliza a força e a vida e é amiúde a imagem da luta entre a vida e a morte. A ilusão diante da visão da paisagem presente no poema condiciona o eu-lírico a destacar a concepção da alma-pássaro que percorre os horizontes e capta a essência da vida, ou seja, a efemeridade e transformação cotidiana. Na tradição africana dos iacutos “depois da morte, os bons e os maus sobem ao céu, onde suas almas tomam a forma de pássaros. Provavelmente as almas-pássaros pousam sobre os ramos da Árvore do mundo, imagem mítica, quase universal” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 686).

Nesse sentido, o tema da morte, presente em “A noite, essa pesada chave”, concentra o peso da melancolia e da finitude. Elementos como a flor murcha, os jornais acumulados e a poeira reiteram o tempo que passa sem apagar a memória da violência. A poeira, símbolo bíblico da criação e da finitude humana (Chevalier; Gheerbrant, 2001), reforça o vínculo entre origem, morte e sobrevivência histórica.

O céu se apagou.
Estrelas pequeninas fulgiram
na pretidão mansa, espaçada.
Passarinhos saudaram a noite
com seu breve canto. As flores
murcharam dentro do jarro.
O quarto se encheu de jornais.
Sobre a fina poeira pousou
Mais uma camada de poeira.
Meu coração guarda
um sei lá que de amargura
que vai ficando um pouco mais
espessa ao fim do dia (Aizim, 1974, p. 61).

Toda a cena poética acontece no período noturno que concebe o poder do mistério e da metamorfose das coisas em terra, entretanto, as coisas não se transformam naturalmente, pelo contrário, elas têm finitude, duração, a exemplo da “flor murcha” que exprime o curso regular do tempo e as idades cosmogônicas e representam também as almas dos mortos. Por isso, o canto do pássaro à noite está associado “às almas do outro

mundo, às almas dos mortos que vem gemer durante a noite perto de sua antiga morada” (Chevalier e Gheerbrant, 2001, p. 689).

A vida, nesse contexto, é medida não apenas pelo calendário, mas pela essência que escapa à quantificação: “Quem te mediu a essência?” (Aizim, 1974, p. 15). A esperança do sujeito liminar concentra-se na aceitação da imperfeição humana como transparência ética: “[...] na transparência perfeita/ da humana imperfeição” (Aizim, 1974, p. 47).

Nesse contexto, a “Canção nº 4” embala o indivíduo sem pátria a refletir sua condição marginal, uma vez que

Um certo mar me arrasta
e transgride além das pedras
sem memória. Flutuamos leves.
Há um certo mar além do que existe.
Há um certo mar que não acaba
nem vago vaga. De tão fundo
o mar não ousa. O mar ao mar
murmura amor, nome.
Sob o nome a água
que a tua boca proibida
atentamente bebe (Aizim, 1974, p. 84).

O mar é “símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos e transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, [...] um estado transitório, [...] o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem do morto” (Chevalier e Gheerbrant, 2001, p. 593). Nos reinos longínquos de sua origem, a poetisa (re) sente a dor da distância da pátria primeira e denuncia no poema sua experimentação em novo ambiente, lar que adotou transitoriamente. Em outras palavras, a imagem do mar é via de mão dupla, é a imagem do ser ambíguo da poetisa, pois a condiciona transitar entre o lembrar e o esquecer, memórias de um tempo marcado na história pelo nefasto período do Holocausto e, além disso, o mar é a razão pela qual, simbolicamente, se concede a vida e a subtrai, pois é criação divina e também está associado ao mundo e ao coração humano como lugar das paixões e navegações. Logo, o mar, em “Canção nº 4”, sintetiza essa condição ambígua de origem e dissolução, vida e morte, lembrança e esquecimento.

As memórias poéticas de *Alma pastora das coisas* mobilizam, assim, o mito da unidade perdida e inscrevem a experiência migrante como busca contínua por pertencimento. A travessia ritual, sobretudo o rito de margem, torna-se condição necessária

para a transformação identitária do sujeito. A figura do judeu, longe de ser permanente, reinventa-se na mobilidade, na pluralidade linguística e cultural.

Dessa maneira, a poesia de Aizim se apresenta como rito de passagem, onde a memória, a tradição e o imaginário simbólico se entrelaçam, e o sujeito marginal reinventa-se, transcende fronteiras culturais e temporais e tece, como pastora e tecedeira, a trama do “largo mundo que não acaba” (Aizim, 1974, p. 74), preservando a memória, a identidade e a esperança da vida em sua pluralidade e densidade.

Por fim, o elemento bíblico emerge como morada simbólica dessa errância. No encontro entre o humano e o divino, o sagrado e o profano, a poesia de Aizim constrói um espaço de vigília e reflexão, no qual a transcendência não apaga a dor, mas a reinscreve como possibilidade de sentido: “Deus era grande, eu era pequenina/ tínhamos de nos encontrar” (Aizim, 1974, p. 69). Assim, a poética de Lúcia Aizim se afirma como escritura migrante, ritual e memorial, na qual a identidade se constrói no movimento, na travessia e na permanente negociação entre mundos.

4 Conclusão

A análise da obra *Alma pastora das coisas*, de Lúcia Aizim, destaca como a literatura pode funcionar sendo espaço de mediação simbólica e memória histórica, em que o sujeito situado no rito liminar e marginal da vida constrói trajetórias de sobrevivência identitária e cultural. O percurso poético da autora revela que o judeu, embora marcado pelo trauma, pela perda e pelo desarraigamento, encontra na palavra e na metáfora instrumentos de ressignificação de seu existir, permitindo transitar entre memórias dolorosas e horizontes de esperança.

Os poemas estudados demonstram que elementos simbólicos, como a lágrima, o pássaro, o mar e a poeira, não apenas expressam a experiência subjetiva do eu-lírico, mas articulam ritos de passagem e processos de liminaridade, conforme as ideias de Zilá Bernd (2010) sobre deslocamento, diáspora e migrância. Esses símbolos capturam tanto o sofrimento e a melancolia decorrentes do exílio quanto a possibilidade de reconstrução de uma identidade híbrida e intercultural.

Além disso, a poética de Aizim se insere em um contexto de literatura transcultural, em que o encontro com o Outro e o atravessamento de fronteiras, geográficas, culturais e temporais, produzem formas híbridas de subjetividade. A poetisa atua como pastora e

tecedeira da vida, conectando memórias individuais e coletivas, traumas históricos e expectativas de futuro, reforçando a ideia de que a literatura não apenas representa o migrante, mas também dá visibilidade à pluralidade de sujeitos e à complexidade cultural.

Portanto, os poemas analisados permitem compreender que a experiência do deslocamento não se reduz à ausência ou à perda, mas envolve processos de negociação identitária e de criação simbólica, em que a literatura funciona como espaço de resistência, reinvenção e reconciliação com o passado e o presente. O sujeito literário, ao percorrer margens, fronteiras e horizontes múltiplos, revela que a diáspora não é apenas deslocamento físico, mas também ética, estética e memória em movimento. Dessa forma, *Alma pastora das coisas* se apresenta como obra paradigmática para pensar a literatura da migração, o exílio e a construção de uma identidade que, mesmo marcada pela dor e pelo trauma, encontra na palavra poética caminhos de renovação e de afirmação da vida.

Referências

AIZIM, Lúcia. *Alma pastora das coisas*. Rio de Janeiro: Vozes, 1974.

BERND, Zilá. *Memória e cultura: perspectivas transdisciplinares*. Canoas: Salles/Unilasalle, 2010.

BERND, Zilá. *Por uma estética dos vestígios memoriais: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

DAMATTA, Roberto. Apresentação. In: GENNEP, Arnold Van. *Os ritos de passagem*. Trad. Mariano Ferreira. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

GENNEP, Arnold Van. *Os ritos de passagem*. Trad. Mariano Ferreira. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

GUINSBURG, Jacó. *Entre dois mundos*. São Paulo: Perspectiva, 1967.

JOSEF, Bella. Prefácio. In: AIZIM, Lúcia. *Alma pastora das coisas*. Rio de Janeiro: Vozes, 1974.

PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio – y cinco dificultades*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência ou a literatura do exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

SAID, Edmund. *Representações do intelectual, As Conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

VELOSO, Rodrigo Felipe. Entre dois mundos: Adriana Armony, Giselda Leirner e Lúcia Aizim. *Arquivo Maaravi: Revista Digital De Estudos Judaicos Da UFMG*, 19(37), 273-287, 2025.

VELOSO, Rodrigo Felipe. “*Sal da terra, luz do mundo*”: ritos de passagem e alquimia, caminhos de transformação em Clarice Lispector. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016. 149p.

WALDMAN, Berta. Alguns traços da poesia de Lúcia Aizim. *Arquivo Maaravi: Revista Digital De Estudos Judaicos Da UFMG*, 10(18), 1-7, 2016.

WALDMAN, Berta. Uma história concisa do Holocausto na literatura brasileira. *Arquivo Maaravi: Revista Digital De Estudos Judaicos Da UFMG*, 13(25), 20–53, 2019.

Recebido: 19/02/2026

Aprovado: 03/04/2026

Publicado: 29/07/2026

Deslocamentos e entre-lugares no romance *Qinā' bi-lawn al-samā'* de Bassem Khandaqji

Displacement and In-Between Spaces in the novel Qinā' bi-lawn al-samā' by Bassem Khandaqji

Gilberto Gamer¹

Resumo: O artigo examina o romance *Qinā' bi-lawn al-samā'* (“*Uma máscara da cor do céu*”, tradução nossa), de Bassem Khandaqji, como um caso-limite das literaturas migrantes, diaspóricas e errantes, que articula exílio interno, mobilidade impossibilitada e identidades fraturadas. A partir da historicização da obra literária – entendida como um testemunho situado e não como entidade autônoma –, a análise insere o romance no campo das produções que elaboram deslocamentos forçados, temporalidades suspensas e formas alternativas de pertencimento. A escrita de Khandaqji, produzida sob encarceramento e submetida à censura, emerge como enunciação subalterna e ecoa a formulação de Spivak sobre a fala que irrompe pelas fissuras do aparato que a silencia. A trajetória do protagonista é lida como dramatização de um hibridismo ontológico, em que a máscara identitária opera simultaneamente como dispositivo de sobrevivência e como revelação da arbitrariedade das fronteiras entre “eu” e “outro”. A errância do personagem inscreve-se no terceiro espaço de Bhabha, no entre-lugar de Santiago, na figura simmeliana do estrangeiro e aproxima-se da tradição literária do sujeito errante. A análise integra excertos do romance para evidenciar como a narrativa encena o conflito entre mobilidade e cerco, pertencimento e exclusão, memória e apagamento. Ao final, argumenta-se que a obra de Khandaqji – ficção e testemunho, invenção e documento – reinscreve a literatura como espaço de elaboração simbólica do trauma histórico. O texto sublinha o compromisso da produção literária com o real e a sua capacidade de iluminar experiências de vida marcadas pela violência estrutural, pela fratura identitária e pela busca persistente por um lugar.

Palavras-chave: exílio interno; errância; hibridismo identitário; literatura palestina contemporânea; mobilidade impossibilitada.

Abstract: This article examines the novel *Qinā' bi-lawn al-samā'* (“*A sky-blue mask*”, our translation) by Bassem Khandaqji as a limit case within migrant, diasporic, and wandering literatures, articulating internal exile, constrained mobility, and fractured identities. Starting from the historicization of the literary work – understood as a situated testimony and not as an autonomous entity –, the analysis situates the novel as a historically determined testimony that elaborates forced displacement, suspended temporalities, and alternative forms of belonging. Written under incarceration and subject to censorship, Khandaqji’s narrative emerges as a subaltern enunciation in Spivak’s sense: a voice that breaks through the fissures of the apparatus that seeks to silence it. The protagonist’s trajectory is read as a dramatization of an ontological hybridity in which the mask operates both as a device of survival and as a revelation of the arbitrariness of identity boundaries. The character’s errancy unfolds within Bhabha’s “third space,” Santiago’s “in-between spaces”, and the Simmelian figure of the stranger, while also resonating with the broader literary tradition of the wandering subject. The analysis integrates

¹ Mestre em Administração de Negócios pela University of Otago, Nova Zelândia.

excerpts from the novel to show how the narrative stages the conflict between mobility and enclosure, belonging and exclusion, memory and erasure. Ultimately, the article argues that Khandaqji's work – at once fiction and testimony, invention and document – reaffirms literature as a privileged space for the symbolic elaboration of historical trauma. It underscores the commitment of literary production to the real and its capacity to illuminate lives shaped by structural violence, identity fracture, and the persistent search for place.

Keywords: internal exile; errancy; identity hybridity; contemporary Palestinian literature; constrained mobility.

1 Introdução

Se tomarmos como eixos as experiências de mobilidade forçada ou contínua – como exílio, diáspora e errância –, bem como a produção de identidades instáveis, temporalidades deslocadas e formas alternativas de pertencimento cultural, torna-se possível reconhecer, no campo da literatura contemporânea, um conjunto expressivo de obras que elaboram essas questões sob diferentes registros estéticos e históricos. A modernidade, marcada por deslocamentos massivos, rupturas territoriais e reconfigurações identitárias, produziu um repertório literário vasto, no qual a mobilidade se apresenta tanto como experiência concreta quanto como figuração simbólica das tensões históricas e culturais do século XX.

Ao se fazer um recorte dos últimos cem anos no âmbito brasileiro – ainda que de maneira não exaustiva –, é possível identificar diversas narrativas que tematizam essas formas de deslocamento, acrescidas das problemáticas da desterritorialização e da reterritorialização, e das consequentes instabilidades identitárias. Essas obras distribuem-se entre representações de exílio histórico-político (Julián Fuks, Ferreira Gullar, Elisa Lispector), experiências de errância ou deslocamento simbólico (Caio Fernando Abreu, Lucia Aizim, Clarice Lispector, João Gilberto Noll) e narrativas de migração interna, diáspora ou deslocamento internacional (Bernardo Carvalho, Milton Hatoum, Graciliano Ramos), por exemplo.

Entretanto, quando se adota uma abordagem mais estrita dessas categorias – sobretudo no que diz respeito ao exílio, à diáspora e à errância como experiências histórico-políticas concretas – torna-se necessário um refinamento conceitual. Nesse sentido, é particularmente elucidativa a formulação de Maria José de Queiroz (1998, p. 20), para quem o exílio se vincula “ao largo espectro dos males da ausência” e se articula às ideias de perda, desarraigamento e ruptura forçada. Ao comentar a narrativa de Sinuhe, o egípcio, Queiroz (1998, p. 20) destaca que o exílio se configura como punição territorial: “Ir para o exílio não estava escrito na minha mente nem no meu coração. Eu me arranquei por força do solo onde estava”, afirma o

personagem, cuja anistia posterior apenas reforça o caráter coercitivo e traumático da experiência.

Said complementa:

O exílio é estranhamente fascinante de se pensar, mas terrível de se vivenciar. É a ruptura incurável imposta entre um ser humano e seu lugar de origem, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais poderá ser superada. E embora seja verdade que a literatura e a história contenham episódios heróicos, românticos, gloriosos e até triunfantes na vida de um exilado, estes não passam de tentativas de superar a dor paralisante do estranhamento. As conquistas do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre (Said, 2000, p. 173, tradução nossa).

A distinção entre exílio e errância também se impõe. Como sugere Olivieri-Godet (2014), a errância possui uma dualidade intrínseca que a define. Em sua faceta positiva, manifesta-se como “a busca de um além, como uma imersão existencial no imprevisível em busca da alteridade reveladora” (Olivieri-Godet, 2014, p. 166, tradução nossa) e “a aventura empreendida conscientemente de uma jornada iniciática de autodescoberta” (Olivieri-Godet, 2014, p. 165, tradução nossa). Cavalcanti *et al.* (2017) confirmam estes aspectos ao afirmarem que em diversas tradições literárias e filosóficas a figura do errante aparece associada à liberdade, à experimentação e à abertura ao outro.

Por outro lado, em sua faceta negativa, ela expõe a dor do desenraizamento involuntário, permeado por travessias hostis, com foco na fluidez do movimento e na condição de estar permanentemente em trânsito, independentemente de onde se partiu. Entretanto, enquanto a figura do exilado vive em constante tensão em função do lugar que deixou para trás, na errância o foco recai sobre o deslocamento contínuo e imprevisível, sem fixação em um destino estável (Olivieri-Godet, 2014).

A partir dessa delimitação, torna-se produtivo recorrer à distinção proposta por Walter Benjamin (1991) entre *Erlebnis* e *Erfahrung*: de um lado, a vivência imediata, episódica ou simbolicamente elaborada; de outro, a experiência acumulada, histórica e transformadora, que se inscreve no sujeito como marca permanente. Em função dessa distinção, impõe-se a pergunta crítica: quantos autores, que tematizam o exílio e o deslocamento, de fato experimentaram tais situações como condição estruturante de suas trajetórias – experiência efetiva de expulsão, desenraizamento e ruptura com o território de origem –, e não apenas como matéria subjetiva, simbólica ou metafórica da escrita?

Quando aplicamos esse critério – o da experiência histórica concreta de exílio – ao conjunto de autores brasileiros mencionados anteriormente, o corpus se reduz de maneira significativa. Surge então uma segunda questão: entre aqueles que efetivamente viveram o exílio, quantos experimentaram uma forma de desterro que se realiza *dentro* do próprio território nacional, isto é, uma condição de exílio interno?

No caso brasileiro, mesmo entre aqueles diretamente afetados pelo exílio político durante a ditadura civil-militar, a experiência do desterro se caracteriza, em geral, pela saída do território nacional e pela manutenção – ainda que remota – de um horizonte de retorno. Trata-se, portanto, de um exílio externo, marcado por ruptura dolorosa, mas não por uma vivência de desterritorialização dentro do próprio país. De modo semelhante, experiências de deslocamento interno ou de marginalização estrutural, embora fundamentais para compreender a formação social brasileira, não configuram, nesse enquadramento estrito, uma condição de exílio político-territorial.

É precisamente nesse ponto que se torna necessário deslocar o olhar para as margens, como nos lembra Ricardo Piglia (2020, p. 3, tradução nossa): “Olhar de viés nos dá uma percepção, talvez, diferente, específica. Há certa vantagem, às vezes, em não estar no centro”. Ao fazê-lo, abre-se espaço para considerar experiências de exílio que não se realizam por meio da travessia internacional, mas pela permanência forçada em um território que se torna inacessível, fragmentado ou interdito. É nesse deslocamento que emerge *Qinā’ bi-lawn al-samā’* (“Uma máscara da cor do céu”, tradução nossa), doravante representada pela sigla “UMCC”, romance do escritor palestino Bassem Khandaqji, vencedor do *International Prize for Arabic Fiction* (IPAF, 2024), escrito durante seu encarceramento e publicado originalmente em árabe, em 2023, pela editora Dar al-Adab (Beirute). O texto já foi vertido para o italiano (Khandaqji, 2024) e tem tradução inglesa prevista para março de 2026. Seu enredo elabora uma forma de exílio que se passa dentro do próprio território histórico, em circunstâncias que transformam a mobilidade em um atributo desigualmente distribuído e a permanência em um tempo suspenso onde o futuro não se projeta como promessa, mas como memória saudosista e sonhadora que dialoga, de maneira exemplar, com a frase do escritor cubano Alejo Carpentier em seu romance *Los Pasos Perdidos*: “Eu vivo aqui, esta noite, de passagem, a me lembrar do porvir – do vasto país das Utopias permitidas, das Icárias possíveis” (Carpentier, 1968, p. 264, tradução nossa).

Ao dramatizar existências em trânsito no interior de fronteiras que se tornam intransponíveis para certos corpos, *UMCC* radicaliza as categorias de exílio, errância e

desterritorialização. A narrativa apresenta um caso-limite, a partir do qual se pode repensar – de modo crítico – as formas contemporâneas de mobilidade, pertencimento e identidade.

1.1 Declaração de escopo interpretativo

A leitura crítica de *UMCC* exige, antes de tudo, uma delimitação metodológica clara. Este artigo não se propõe a arbitrar disputas históricas, políticas, religiosas ou territoriais entre palestinos e israelenses, nem a determinar qual narrativa corresponderia a uma suposta verdade objetiva dos fatos. O foco aqui é estritamente literário: examinar como uma obra de ficção elabora, a partir de uma perspectiva situada, formas de exílio, mobilidade, pertencimento e identidade. Para tanto, é necessário reconhecer que toda realidade é mediada por percepções, interpretações e enquadramentos narrativos – e que, portanto, não existe acesso neutro ao real.

Essa constatação, amplamente difundida no senso comum contemporâneo, aparece sintetizada na frase frequentemente atribuída ao estrategista político norte-americano Lee Atwater – ainda que sem registro textual verificável – segundo a qual “fatos são fatos, mas a percepção é a realidade” (WHO FIRST SAID FACTS ARE FACTS BUT PERCEPTION IS REALITY?, 2024, p. 1, tradução nossa). A formulação, embora popular, ecoa uma longa tradição literária e filosófica que problematiza a pretensão de objetividade unívoca. Luigi Pirandello, em sua peça *Assim é, se lhe parece* – tradução para o português de *Così è (se vi pare)* de 1917 –, definida pelo próprio autor como uma “farsa filosófica” (Serafim, 2015, p. 12), desmonta a ideia de uma realidade única e acessível por instrumentos racionais estáveis e mostra que cada personagem habita uma versão parcial, fragmentária e irreduzível do mundo. A realidade, em Pirandello, não é um dado, mas uma construção perspectivista.

Essa mesma intuição é levada ao limite por Friedrich Nietzsche, cuja formulação preservada em *A Vontade de Poder* – obra póstuma, editorialmente reconstruída e, portanto, filologicamente delicada ainda que filosoficamente relevante – afirma: “não há fatos, só interpretações. Não podemos verificar nenhum fato ‘em si’: talvez seja um absurdo querer uma tal coisa” (Nietzsche, 2008, p. 260). Se nenhum fato pode ser verificado em si, essa impossibilidade se intensifica quando lidamos com eventos sedimentados por camadas milenares de narrativas, memórias, disputas e reelaborações simbólicas.

É nesse horizonte que se inscreve *UMCC*. Como observa uma crítica publicada na Al Jazeera:

Não é fácil, de qualquer forma, usar informações históricas, políticas, de direitos humanos e religiosas em uma obra literária que possa levar a que essas informações sejam desviadas de seu caminho artístico. Portanto, o escritor deve ser muito preciso e cuidadoso para que seu romance não recorra a uma franqueza grosseira ou retórica e nem ajuste contas às custas da própria arte do romance (Hamza, 2024, p. 1, tradução nossa).

O texto de Khandaqji (2023), inserido no contexto do conflito israelense-palestino onde as realidades – fraturadas, múltiplas, coexistentes e, muitas vezes, inconciliáveis – vividas por diferentes grupos são moldadas por histórias, traumas, mitologias políticas e percepções que não se deixam reduzir a um denominador comum, é exemplar nesse sentido.

2 A perspectiva do autor e o porquê de escrever

Bassem Khandaqji nasceu em 1983 na Palestina. Entretanto, sua perspectiva de mundo está ligada a um processo histórico que começou bem antes, em 1948, com a *Nakba* – termo cunhado pelo intelectual sírio Constantino Zurayq para descrever a vitória de Israel sobre os estados árabes naquele ano:

A derrota dos árabes na Palestina não é um simples revés ou um mal passageiro. É uma catástrofe [*Nakba*] em todos os sentidos da palavra e uma das mais duras provações e tribulações que os árabes enfrentaram ao longo de sua longa história – uma história marcada por inúmeras provações e tribulações (Zurayq, 1956, p. 2, tradução nossa).

A *Nakba* representou a destruição de centenas de vilarejos e o deslocamento de 750.000 refugiados (Manna', 2013). Em função disso, a família de Khandaqji – assim como milhares de outras – foi inevitavelmente impactada, o que fez com que ele crescesse cercado pelas histórias da “perda do paraíso” (Manna', 2013, p. 91, tradução nossa) e por outras memórias – transmitidas por objetos, relatos e símbolos – que passaram a constituir parte fundamental da identidade coletiva palestina (Khoury, 2025).

A esse primeiro trauma histórico somou-se a *Naksa* (contratempo ou revés, em árabe) de 1967, que resultou na ocupação israelense da Cisjordânia, Gaza e Jerusalém Oriental e produziu uma nova onda de deslocamentos (Khoury, 2025). Khandaqji nasceu e cresceu nesse

contexto, sob ocupação militar, em um território marcado por restrições de mobilidade, vigilância e instabilidade política.

Em 1987, quando tinha quatro anos, eclodiu a Primeira Intifada. Para uma criança que vivia sob ocupação, esse levante não era apenas um evento distante, mas parte do ambiente social e político que moldava a vida cotidiana. Durante sua adolescência, os Acordos de Oslo (1993) alimentaram expectativas de autodeterminação – “esperanças de que o povo palestino apátrida conquistaria em breve a liberdade e a independência” (Manna’, 2013, p. 87, tradução nossa). No entanto, como observa Khoury (2025), o processo de paz excluiu das negociações tudo o que antecedia 1967, o que contribuiu para a frustração das expectativas iniciais.

A desilusão de Khandaqji se intensifica com o fracasso das negociações de Camp David em junho de 2000 e a erupção da Segunda Intifada, em setembro do mesmo ano. Para sua geração, naquele momento, a promessa de um Estado independente se desfez. Quatro anos depois, Khandaqji foi preso pelas forças israelenses, sob a acusação de envolvimento no atentado a bomba no Mercado Carmel, no coração do distrito comercial de Tel Aviv. Ele foi condenado em 7 de junho de 2005 a três penas de prisão perpétua. Após quase duas décadas de encarceramento, foi libertado em 2023, no contexto de uma troca de prisioneiros, e transferido para o Egito.

É essa trajetória histórica que moldou a realidade vivida por Khandaqji e, portanto, sua percepção de mundo – uma experiência marcada pela continuidade de perdas, rupturas e traumas coletivos. Sua escrita emerge desse contexto: não como mero testemunho, mas como forma de elaboração simbólica de uma experiência histórica de despossessão, cerco e luta. O fato de ter sido laureado com o *International Prize for Arabic Fiction* em 2024 dialoga com a formulação de que “a caneta é mais poderosa que a bomba” (Tessel, 2024, p. 1, tradução nossa), o que sugere que críticos e público reconheceram a literatura de Khandaqji como uma forma meritória de resistência. Mas isso nos conduz a uma questão adicional: por que escrever? O que leva um sujeito diante de uma condição de sofrimento histórico, despossessão, cerco e mobilidade impossibilitada a transformar o trauma em literatura?

Uma primeira hipótese remonta à tradição pré-moderna da psicologia dos afetos. Em *The Anatomy of Melancholy*, Robert Burton (1883, p. 18, tradução nossa) afirma: “Escrevo sobre a melancolia de modo a me manter ocupado para evitá-la. Não há maior causa para a melancolia do que a ociosidade, nem melhor cura do que a ocupação”. A escrita aparece, assim, como antídoto contra a estagnação psíquica, como forma de impedir que a dor se transforme

em paralisia. Em Khandaqji, cuja vida é marcada por confinamento e suspensão temporal, essa dimensão terapêutica da escrita adquire ressonância particular.

Otto Rank, por sua vez, desloca o foco da melancolia para a finitude. Em *Art and Artist* (1932/1975), ele argumenta que a criação artística é uma resposta à mortalidade, um modo de inscrever-se simbolicamente no mundo e de produzir uma forma de permanência diante da impermanência da vida. A escrita, nesse sentido, não apenas cura: ela projeta o sujeito para além de si e oferece uma promessa de continuidade. Para um sujeito que escreve sob encarceramento, privado de circulação e de futuro previsível, essa dimensão rankeana da criação como gesto de sobrevivência simbólica torna-se especialmente pertinente.

A essas duas perspectivas soma-se a reflexão de Viktor Frankl, para quem a produção de sentido diante do sofrimento inevitável constitui a tarefa humana fundamental. Em *Man's Search for Meaning* (1946/1963), Frankl afirma que o sofrimento só se torna destrutivo quando carece de sentido. A escrita, nesse horizonte, é um modo de conferir inteligibilidade ao que ameaça dissolver o sujeito – uma forma de transformar dor em narrativa, caos em forma, violência em linguagem.

Por fim, testemunhos, tais como os elaborados por Primo Levi, Dori Laub e Claude Lanzmann, radicalizam essa compreensão. Para Levi (1947/1988, p. 8), a necessidade de narrar a passagem pelo *lager*² era “um impulso imediato e violento” que competia com necessidades elementares. Laub (1995, p. 64) sugere que, apesar da impossibilidade da descrição completa do trauma – ou justamente por conta dela (Claude Lanzmann *apud* Caruth, 1995, p. 154) –, o testemunho, paradoxalmente, é vital para o sobrevivente, ao que Seligmann-Silva (2008, p. 66) acrescenta que tais narrativas permitem aos sujeitos religar-se ao mundo e iniciar um “desejo de renascer”.

Embora o contexto histórico de Khandaqji seja distinto, essa reflexão sobre o testemunho como necessidade vital diante de catástrofes históricas ilumina sua escrita. Em condições de encarceramento prolongado, mobilidade impossibilitada e trauma coletivo contínuo, a literatura torna-se espaço de reconstrução de sentido e de reinscrição do sujeito no mundo.

3 Implicações

² Refere-se à palavra alemã *Konzentrationslager* – campo de concentração.

A condição histórica e biográfica de Khandaqji produz um conjunto de implicações subjetivas e sociais que moldam sua escrita. Essas implicações podem ser compreendidas à luz de diferentes tradições teóricas que pensam o exílio, a marginalidade, o estranhamento e a construção do estrangeiro.

Abdelmalek Sayad (1998), ao analisar a experiência da *elghorba* – termo árabe que designa o estado de afastamento, exílio e vida entre estranhos – descreve-a como associada à “escuridão”, à perda de orientação, ao isolamento e à infelicidade. A *elghorba* não é apenas deslocamento físico, mas uma condição existencial de desenraizamento que o sujeito tenta *mascarar* para sobreviver à contradição de viver em um lugar que não o acolhe. Embora Khandaqji não seja migrante no sentido clássico, sua experiência aproxima-se dessa lógica: trata-se de viver entre estranhos, em um espaço que se torna hostil, opaco e desorientador.

Essa fratura pode ocorrer mesmo na ausência de deslocamento geográfico, o que justifica a pertinência da categoria de exílio interno. Tal noção permite compreender experiências em que o sujeito permanece no mesmo território, mas se vê progressivamente desalojado de seus quadros de reconhecimento, de sua língua simbólica ou de sua inserção social. Nesses casos, o exílio não se dá pela travessia da fronteira, mas por meio de um dispositivo que opera no cotidiano, nas relações sociais e nas formas de pertencimento. A situação de Khandaqji – originalmente presente na Palestina, mas privado de circulação, de participação e de futuro – exemplifica essa forma de desterro.

A marginalidade que emerge dessa condição pode ser pensada a partir da tipologia proposta por Regina Igel (1997), segundo a qual ela se manifesta em três modalidades: “exterior” (Igel, 1997, p. 175), “comunitária” (Igel, 1997, p. 185) e “interior” (Igel, 1997, p. 200). No caso de Khandaqji, a marginalidade exterior decorre da sociedade circundante israelense, cujos dispositivos políticos, jurídicos e militares produzem formas de exclusão, vigilância e despossessão. Quanto à modalidade comunitária, o encarceramento prolongado produz, por si só, uma forma de afastamento estrutural em relação à comunidade de origem, o que cria zonas de silêncio, distância e impossibilidade de participação plena. Já a modalidade interior diz respeito ao sentimento íntimo de afastamento, invisível aos outros, mas de consequências profundas – angústias pessoais “consideradas insolúveis”, como observa Igel (1997, p. 200) – que a literatura pode transformar em forma simbólica.

A sociologia do estrangeiro, tal como formulada por Georg Simmel, oferece outra chave interpretativa. Para Simmel (1908/1983), o estrangeiro é um ser humano distante que está próximo. O termo alemão *Fremder*, originalmente utilizado pelo autor no capítulo que trata do

tópico em seu livro *Soziologie* (1908) – traduzido como *estrangeiro* na versão em português e como *estranho* na versão inglesa – captura essa ambiguidade. No caso de Khandaqji, ambas as dimensões parecem operar simultaneamente: ele é estrangeiro em seu próprio território e estranho dentro da ordem social que o cerca. Como observa uma leitura contemporânea de Simmel, “As pessoas não são estrangeiras em si mesmas, mas sim para alguém ou alguns que assim as definem” (Ramos, 2012, p. 11, tradução nossa). Ser estrangeiro, portanto, é uma construção social – e Khandaqji é construído como tal pelos mecanismos de vigilância, exclusão e controle.

Zygmunt Bauman (1998, p. 27) aprofunda essa reflexão ao mostrar que toda ordem social cria seus próprios padrões e mecanismos de expulsão: “Todas as sociedades produzem estranhos. Mas cada espécie de sociedade produz sua própria espécie de estranhos e os produz de sua própria maneira, inimitável”. A resposta do grupo hegemônico àqueles que não se encaixam nos padrões é a marginalização, o confinamento, a vigilância. A figura do estranho, nesse sentido, não é apenas rejeitada: ela é necessária para reforçar a coesão interna da ordem dominante. A posição de Khandaqji – simultaneamente palestino, prisioneiro e sujeito politicamente marcado – inscreve-se nessa lógica: ele é o estranho que a ordem tenta neutralizar, mas cuja existência revela as fissuras dessa mesma ordem.

Essa perspectiva dialoga com reflexões filosóficas sobre *hospitalidade*. Jacques Derrida e Julia Kristeva mostram que a receptividade moderna é, frequentemente, condicional: o estrangeiro é aceito na medida em que se torna *legível*, *traduzível* (Derrida; Dufourmantelle, 1997) e, em última instância, *assimilável* (Kristeva, 2024). Quando essa assimilação falha – ou se revela impossível –, o sujeito permanece em uma zona de suspensão, nem totalmente incluído nem plenamente excluído. No plano literário, essas implicações subjetivas e sociais se manifestam por meio de personagens que habitam espaços intermediários, tanto geográficos quanto simbólicos. Eles vivem entre mundos, não apenas no sentido espacial, mas também narrativo e linguístico. Essa condição liminar reverbera diretamente na escrita, que passa a incorporar formalmente a experiência da errância, da fragmentação e da instabilidade identitária. É nesse horizonte que se pode compreender a observação de Nicolau Sevcenko (1999, p. 21), segundo a qual a literatura é o espaço onde “os desejos inexecutáveis, os projetos impraticáveis [...] e os homens vencidos pelos fatos” – entendidos aqui, à luz da crítica nietzschiana, como interpretações hegemônicas que se impõem como verdade – encontram sua forma de expressão.

Dessa forma, ao inscrever sua experiência de vida como condição histórica produzida – e não como fatalidade abstrata –, Khandaqji faz de *UMCC* um espaço de confronto simbólico, no qual a marginalidade deixa de ser apenas objeto de representação para tornar-se princípio organizador da construção narrativa.

Neste ponto, cabe ressaltar, mais uma vez, que alguns termos que serão utilizados na síntese do enredo – relacionados à temática do colonialismo tal como formulada no próprio romance – não expressam posicionamento do presente estudo, mas reproduzem categorias e vocabulário empregados pela narrativa, seja na voz do narrador, seja nas reflexões internas do protagonista. Tais expressões são tratadas aqui como elementos textuais, e não como juízos analíticos externos. O objetivo é preservar a fidelidade ao corpus e respeitar a linguagem com que o texto constrói suas tensões, ambiguidades e conflitos, sem que isso implique adesão a qualquer interpretação política. A leitura permanece ancorada na perspectiva literária, na análise das estratégias narrativas e na dinâmica interna dos personagens. Sobretudo, a análise que segue mantém o compromisso metodológico assumido ao longo deste artigo: não tomar partido político nas disputas históricas, territoriais ou identitárias entre israelenses e palestinos, mas examinar exclusivamente o funcionamento literário, simbólico e narrativo do romance em questão.

4 Síntese do enredo de *UMCC*

O romance acompanha a trajetória de Nur al-Shahdi, jovem palestino refugiado, habitante de um campo marcado pela pobreza, pelo silêncio do pai e pela ausência da mãe, cuja vida é atravessada pela prisão do amigo Murad e por uma persistente sensação de não pertencimento. Dotado de traços asquenazitas e um cultivado domínio de um hebraico fluente, ele encontra por acaso, em um mercado de pulgas, uma carteira de identidade pertencente a um judeu israelense chamado Or Shapira. Durante anos, ele hesita em usá-la, até que decide recorrer a essa identidade – física e simbólica – como forma de circular por Jerusalém e pelo mundo colonial que o exclui.

Em Jerusalém – cidade que o romance descreve com forte carga sensorial e histórica – Nur encontra seu único espaço de respiração. Ali, entre becos, cúpulas e memórias, ele inicia um projeto literário: escrever um romance sobre Maria Madalena. Isso o compele a investigar sua presença nos evangelhos canônicos e gnósticos, sua relação com Jesus e com Pedro, bem

como os rituais e tradições associados à sua figura, além de levá-lo a buscar referências arqueológicas e históricas que possam sustentar a narrativa que deseja construir.

A oportunidade surge quando Nur, sob a identidade de Or Shapira, é aceito como voluntário em uma missão arqueológica internacional organizada pelo Instituto Albright – dedicada à segunda temporada de escavações no sítio da Sexta Legião Romana, localizado nas proximidades do *kibutz* Mishmar HaEmek, construído sobre as ruínas da antiga aldeia palestina de Abu Shusha. A travessia até o *kibutz* envolve postos de controle, vigilância e protocolos de segurança, e marca o início de sua convivência com arqueólogos estrangeiros, pesquisadores israelenses e voluntários de diferentes países.

Entre os membros da missão estão Ayala Sharabi, uma jovem israelense de origem oriental, e Sama' Ismail, palestina de Haifa. Ayala se aproxima de Nur/Or com familiaridade e humor, enquanto Sama' se destaca por recusar discursos coloniais e reivindicar sua palestinidade diante de estrangeiros e israelenses.

O cotidiano da missão é marcado por um cronograma rigoroso: escavações ao amanhecer, catalogação de achados arqueológicos à tarde e palestras à noite. Nur participa das atividades, observa as camadas do sítio arqueológico e acompanha as discussões sobre a Sexta Legião Romana, suas estruturas militares e sua presença histórica na região. Ao mesmo tempo, tenta encontrar tempo e espaço para avançar em seu projeto literário sobre Madalena.

Durante uma visita guiada ao *kibutz*, conduzida pelo oficial de segurança Natan Khodorovsky, surgem tensões entre os membros da missão quando uma arqueóloga belga, Nicole, questiona a narrativa oficial sobre as ruínas da região ao mencionar informações que ouvira de Sama'. A discussão evidencia divergências entre as versões históricas apresentadas pelo *kibutz* e as memórias palestinas sobre a *Nakba*.

Em paralelo, Nur vive episódios de exaustão, insônia e confusão, intensificados por um sonho vívido no qual desce a um poço nas ruínas e encontra um corredor secreto que o conduz a uma sala iluminada por tochas, onde uma figura feminina – semelhante a Sama', semelhante a Madalena – conduz um ritual gnóstico. A experiência o abala profundamente e repercute em seu comportamento nos dias seguintes.

A tensão política explode quando sobreviventes do Holocausto visitam a missão arqueológica e Sama' confronta Ayala sobre a *Nakba*, a limpeza étnica e a disputa por narrativas de sofrimento. Nur, dividido entre Or e sua própria origem, assiste impotente ao embate – até que, ao encontrar Sama' a chorar sob um cipreste, finalmente abandona a máscara e revela sua verdadeira identidade ao lhe dizer, em árabe, que também é palestino.

5 Margens, hibridismo e identidades em trânsito: leitura crítica do romance

A Palestina contemporânea, atravessada por ocupação, deslocamento e vigilância, ecoa precisamente a descrição que Gloria Anzaldúa (1987, p. 3, tradução nossa) utilizou para caracterizar a fronteira entre os Estados Unidos e o México: “uma ferida aberta onde o Terceiro Mundo se fricciona contra o Primeiro e sangra”. É nesse cenário – espaço de fricção contínua, onde identidades são produzidas sob tensão e onde o sujeito vive simultaneamente dentro e fora das estruturas que o oprimem – que se desenrola a trajetória de Nur al-Shahdi, cuja identidade se constrói nas margens – geográficas, linguísticas, políticas e ontológicas – e cuja narrativa encarna, de modo exemplar, o hibridismo e a alteridade como princípios estruturantes. O romance encena precisamente essa vida em trânsito: não o trânsito físico, interditado pela ocupação e pelo encarceramento, mas o trânsito identitário, linguístico, onírico, espiritual – um trânsito que se dá entre línguas, máscaras, cidades, tempos, memórias e feridas. O território da Palestina atual, imerso em cercas, muros, vigilância e deslocamentos forçados, torna-se o palco de uma errância que não se realiza no movimento, mas na impossibilidade dele. É nesse paradoxo – o exílio sem saída, a diáspora sem partida, a errância sem deslocamento – que o romance se inscreve.

A condição carcerária do autor confere ao romance uma dimensão extrema. Enquanto cumpria três sentenças perpétuas consecutivas, Bassem Khandaqji escreveu *UMCC* nos interstícios do sistema carcerário israelense, submetido à censura e à destruição periódica de suas páginas. A narrativa nasceu, portanto, de um lugar que Gayatri Spivak (2010) reconheceria como o do subalterno – aquele cuja voz só pode emergir através de fissuras, contradições e brechas do aparato que o silencia. O romance não fala somente sobre a marginalidade palestina; ele fala a partir dela. Sua enunciação é, desde a origem, uma forma de resistência: escrever é insistir na existência. A literatura torna-se, assim, o espaço onde o sujeito subalternizado pode, ainda que precariamente, produzir sentido diante da violência histórica que o atravessa.

Essa violência aparece desde as primeiras páginas, quando Nur, ainda no campo de refugiados, caminha por becos que “o apertavam, cercavam-no, aproximavam-se cada vez mais” (Khandaqji, 2024, p. 6, tradução nossa), até concluir que “não nascera no beco – nascera do beco” (Khandaqji, 2024, p. 6, tradução nossa). A imagem é decisiva: o beco não é cenário, mas matriz; não é espaço, mas origem. A identidade de Nur é moldada por essa geografia de compressão, clausura, precariedade, ausências e perdas.

É nesse horizonte que a vida de Nur se organiza como errância. Sua experiência aproxima-se de figuras literárias marcadas pela impossibilidade de fixação, como o “judeu errante” reelaborado por Samuel Rawet – que, nas palavras de Silveira (2014, p. 94), “ultrapassa o sentido da lenda e problematiza questões como o tempo, o outro e sua própria identidade”. Dialoga também com a experiência dos (i)migrantes judeus descrita por Luis Krausz, para quem a vida se define pela dúvida permanente sobre o lugar que lhes caberia no mundo – dúvida transmitida entre gerações e “nunca resolvida, de maneira que as migrações continuavam e continuavam, em busca do lugar verdadeiro – que talvez fosse sempre em outro lugar, ou estivesse em lugar nenhum” (Krausz, 2017a, p. 155-156, *apud* Seligmann-Silva, 2020, p. 462). Nur encarna esse entre-lugar: uma existência cuja lógica se assemelha à imagem evocada por Adriana Lisboa (2010, p. 116), isto é, da “árvore que nasceu no barranco, o tronco torto para sempre e as folhas se espichando crédulas ao sol porque é isso que as folhas fazem. Ficam primas do cão escorraçado que come o prato que um dia resolvem lhe dar porque é isso que os cães fazem”.

Essa instabilidade encontra sua forma mais concreta na duplicação identitária de Nur que atravessa o romance. A máscara de Or Shapira não é mero artifício narrativo, mas a dramatização de um paradoxo de contornos existenciais e místicos que Benedito Nunes (1989, p. 126), ao considerar aspectos esotéricos relacionados ao personagem G. H. de Clarice Lispector, formulou como “não somos aquilo que somos” e “somos aquilo que não somos”. Apesar de ambos representarem a luz – significado das palavras *Nur* em árabe e *Or* em hebraico – Nur é aquilo que não pode ser (Or), e não é aquilo que é (Nur). Sua identidade se constrói na fratura, no intervalo, no entre-lugar – e é justamente nesse espaço instável que o romance encontra sua força.

A cena em que Nur ensaia sua apresentação diante do espelho é emblemática:

— Olá... Meu nome é Or... Or Shapira.

Fitou novamente sua imagem refletida no espelho. Pigarreou e falou em hebraico, mais sério:

— Bom dia... Sou Or... Or Shapira.

Refletiu sobre si mesmo diante do espelho... Parou... Esboçou um sorriso artificial que exalava magnetismo:

— Sim, sou apaixonado por arqueologia desde tenra idade... Além disso, trabalho como guia turístico.

Fez uma pausa com repulsa e desdém:

— Não... Isso é encenação demais... Não creio que Or se apresentaria assim (Khandaqji, 2024, p. 60, tradução nossa).

O espelho devolve não apenas a imagem, mas a impossibilidade de coincidir consigo mesmo. A máscara exige uma performatividade precisa, quase ritualística, que Nur tenta dominar, mas que o excede. A cada tentativa, ele se aproxima do “coração do mundo colonial” (Khandaqji, 2024, p. 39, tradução nossa), como ele próprio diz, mas ao custo de afastar-se do seu. Sua humanidade se organiza como exílio, atravessada pela linguagem – o árabe que o ancora e o hebraico que o desloca. A cada vez que retorna ao campo de refugiados, ao silêncio do pai, ele recupera sua origem, mas perde o acesso ao espaço interdito, ao fazer de sua identidade não uma substância, mas um movimento contínuo entre margens, um hibridismo ontológico que faz do outro não apenas um interlocutor, mas uma presença que habita seu próprio eu.

A transformação de Nur em Or não é mera impostura, mas aquilo que Homi Bhabha (1998, p. 62) denomina “terceiro espaço”: um interstício onde a identidade se negocia por meio da performatividade e da mímica do colonizador. O romance mostra, com precisão quase antropológica, como a identidade israelense é performada por meio de traços corporais, sotaques, gestos, roupas, documentos, modos de circulação. Nur aprende a pronunciar como um asquenazita, a usar uma corrente com a Estrela de Davi, a comprar roupas em lojas sionistas, a imitar o comportamento dos jovens de Tel Aviv. Ele mesmo reconhece: “Entrava na loja para observar o outro escolher suas roupas, e então comprava as mesmas... São os detalhes, não é mesmo, meu amigo?!” (Khandaqji, 2024, p. 40-41, tradução nossa). Mas essa mímica não produz pertencimento; produz estranhamento, ao expor a arbitrariedade das categorias identitárias impostas pelo aparato dominante. A máscara revela mais do que oculta: evidencia a fragilidade das fronteiras entre árabe e judeu, refugiado e cidadão, ocupado e ocupante.

Essa condição se torna explícita quando ele, já no *kibutz*, tenta conciliar Nur e Or (Khandaqji, 2024, p. 83, tradução nossa): “— O que você quer de mim? Quando vai me libertar da sua loucura? — Quando me libertar da sua!”.

O diálogo entre Nur e Or – entre o eu e o outro que o habita – é o núcleo dramático do romance. A máscara não é apenas instrumento; é personagem. Or fala, exige, acusa, ironiza, seduz, ameaça. Ele é o duplo que se infiltra no eu, o estrangeiro que se instala no interior, o colonizador que ocupa o corpo do colonizado. A identidade, aqui, é campo de batalha. Assim, Nur transita entre um *quase-Or* e um *nunca-Or*: sua máscara é eficaz, mas nunca de forma total; há sempre um resto, um resíduo, uma fissura. Esta situação ecoa o conceito de entre-lugar: Nur

vive “entre a submissão ao código e contravenção, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão” (Santiago, 2000, p. 26). Mesmo quando circula por dentro da sociedade israelense, ele permanece estrangeiro – *extraneus*, o que é de fora. Jerusalém o acolhe e o rejeita; o *kibutz* o fascina e o oprime; o campo de refugiados o define e o aprisiona. Sua temporalidade é disjuntiva: ele vive entre o antes e o depois, entre o que foi perdido e o que não pode ser plenamente alcançado.

Todo esse hibridismo se articula, também, com o que Edward Said (1990, p. 64) chamou de “geografias imaginativas”: sistemas dicotômicos que organizam o mundo em oposições rígidas – nós/eles, civilizado/bárbaro, moderno/atrasado – e que o romance desestabiliza ao mostrar que Nur habita simultaneamente múltiplas narrativas, línguas e memórias. É aí que a figura de Sama³ ganha relevo. Ela ocupa uma posição liminar: palestina cidadã de Israel, ela vive entre mundos que se repelem. Sua posição pode ser pensada a partir da figura do estrangeiro em Simmel (1983): alguém que está simultaneamente próximo e distante, dentro e fora, pertencente e não pertencente. Sua firmeza, sua recusa em ocultar a origem árabe e sua consciência política sinalizam um processo pelo qual ela, para sobreviver, precisou se remodelar e proteger sua interioridade com uma forma com a qual pudesse se reidentificar (Lisboa, 2010). Esse processo de autoconstrução defensiva ecoa a dialética bachelardiana do oculto e do manifesto, na qual o ser mais mole, à maneira de um caracol, edifica a concha mais dura (Bachelard, 2000) – a fortaleza que, ao mesmo tempo que o protege, o define. Isso faz com que Sama’ desestabilize Nur e Or simultaneamente: ela é o espelho que revela a farsa, a verdade, o desejo e o impossível.

Essa tensão se torna explícita na cena decisiva em que Sama’ dialoga com Or em árabe – e na qual ele, pela primeira vez, abandona a máscara. Ela resiste à ideia de que Or Shapira seja palestino, e prefere atribuir a ele uma origem judaica com base no que seus sentidos registravam: o árabe de Or era perfeito demais para ser verdadeiro; seu corpo era asquenazita demais para ser palestino. Essa desconfiança diante da língua compartilhada ecoa uma passagem emblemática do filme *Viagem ao começo do mundo*, de Manoel de Oliveira – citado por Chiarelli e Oliveira Neto (2016) –, em que um personagem que retorna à aldeia dos pais em Portugal não é reconhecido pela tia justamente por exprimir-se em francês. “Por que que ele não fala a nossa fala?”, pergunta a anciã, ao que o intérprete que acompanha o sobrinho responde: “Não é a língua que importa, o que importa é o sangue” (Chiarelli; Oliveira Neto,

³ O paralelo aqui é inevitável: tanto o nome da personagem (céu, em árabe) quanto a tonalidade escolhida para a cor azul da máscara remetem a um mesmo “algo” expansivo – similar a uma sensação de liberdade – que é sempre almejado e buscado por aqueles que se sentem confinados, ainda que possa parecer inalcançável.

2016, p. 19). Somente quando Or/Nur a convence de que, além de falar sua língua, possui *sangue árabe*, Sama' deixa de percebê-lo como um possível agente do *Shin Bet* (serviço de segurança interna e contra-inteligência de Israel), o que revela que o reconhecimento do outro não se ancora exclusivamente na língua, mas em uma trama mais densa que envolve corpo, história e herança.

Por fim, o romance de Khandaqji pode ser iluminado pela frase de Bernardo Kucinski (2014, p. 8), parte da narrativa *K. Relato de uma busca*: “Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu”. *UMCC* possui uma natureza híbrida: é ficção e testemunho; é invenção, mas também documento e denúncia. Ao articular errância, máscara, arqueologia e sonho, o romance performa a verdade de uma experiência coletiva que não pode ser plenamente dita, mas que insiste em emergir pela literatura – não como síntese reconciliadora, mas como forma de resistência àquilo que busca silenciá-la. Trata-se de um espaço onde o sujeito subalternizado pode existir, ainda que precariamente; onde o exílio interno encontra voz, a errância encontra forma e a diáspora sem movimento encontra linguagem.

6 Considerações finais

Ao final deste percurso analítico, confirma-se a necessidade – metodológica e ética – de dessacralizar a literatura e refratar a crença em sua suposta transcendência ou autonomia. Como lembram Chalhoub e Pereira (1998, p. 7), toda obra literária é “evidência histórica objetivamente determinada”, situada em um processo específico e, por isso mesmo, portadora de propriedades que exigem uma leitura atenta às suas condições de produção, circulação e recepção, e cuja inteligibilidade depende de interrogá-la em sua inserção no movimento social. O romance *UMCC* não apenas se deixa historicizar: ele exige essa operação. Escrito desde a prisão, sob censura, vigilância e destruição material de páginas, o texto nasce de um ponto extremo da experiência histórica – um ponto em que a literatura não pode ser tomada como expressão de um criador singular, mas como gesto de sobrevivência, resistência e inscrição no mundo. A narrativa não se refugia na ficção para escapar da realidade; ao contrário, ela a enfrenta, a reconfigura e a devolve ao leitor como testemunho.

Nesse sentido, *UMCC* não pode ser lida à margem do tempo e do espaço que a engendram. A escrita de Bassem Khandaqji é um acontecimento datado, atravessado pela indeterminação própria da vida histórica tal como ela é vivida pelos sujeitos: como incerteza, como urgência cotidiana de intervir para fazer do real um devir possível. O valor da obra, como

Chalhoub e Pereira (1998) também nos fazem recordar, não se explica por sua eventual canonização futura, nem por uma leitura retrospectiva que a tome como antecipação de formas narrativas posteriores, mas pelo que ela expressa aos seus contemporâneos – e, sobretudo, pelo modo como transforma a experiência histórica palestina em matéria literária sem neutralizá-la. A literatura, como lembra Márcio Seligmann-Silva (2008), enquanto produto testemunhal indissociável da vida, mantém um compromisso irredutível com o real, mesmo quando recorre à ficção, ao sonho ou à alegoria.

É justamente nesse ponto que a narrativa se revela emblemática. Ao acompanhar um sujeito cindido entre línguas, identidades e regimes de pertencimento, o romance constrói uma figura que não pode ser compreendida fora do entre-lugar que habita. Tal configuração aproxima-se de reflexões desenvolvidas no campo dos estudos sobre imigração e diáspora, em especial na literatura judaica produzida no Brasil, onde críticos como Berta Waldman identificam uma linguagem deslocada, diaspórica, forjada no ponto de intersecção entre culturas que coexistem sem jamais se fundirem plenamente (Coelho, 2008). Se, naquele contexto, a literatura surge como espaço privilegiado para a conjugação do ser judeu e do ser brasileiro – viável no plano da escrita (Waldman, 2003) –, em *UMCC* algo semelhante ocorre na tensão entre palestinidade e israelidade. Também aqui a literatura se alinha à sugestão da autora, e escava um entre-lugar que evita a polaridade dos binários – não para conciliá-los, mas para fazê-los coexistir em fricção permanente.

Essa fricção se manifesta tanto na temática quanto na forma. Os mesmos dilemas que afligem os sujeitos da literatura migrante – o isolamento, o temor, a ausência de vínculo, a crise de identidade e a percepção de não serem integrados – reemergem na história de Nur, agora configurados por novas determinações históricas. As figuras do errante e dos (i)migrantes sem destino fixo – tão recorrentes na tradição literária judaica – são reconfiguradas no corpo de um refugiado palestino que circula por dentro do mundo do ocupante sem jamais pertencer a ele. A errância deixa de ser apenas metáfora existencial e se torna prática cotidiana de sobrevivência, mediada por documentos falsos, códigos linguísticos e performances identitárias.

Nesse ponto, como observa Edward Said (1996), a experiência do estrangeiro adquire uma densidade particular, tal qual o sentimento de um intelectual exilado: as posições de não pertencimento de ambos podem também produzir uma forma específica de liberdade – a possibilidade de olhar de fora. No entanto, no romance de Khandaqji, esse olhar não é simplesmente exterior. Trata-se antes de um olhar de fora a partir de dentro, de uma visão crítica

que emerge da intimidade forçada com as estruturas do poder colonial. Nur não observa o mundo israelense a partir de uma distância segura; ele o habita, o performa, o atravessa e paga por isso um custo psíquico elevado. O deslocamento, aqui, não garante transparência nem superioridade moral, mas produz uma consciência fraturada, simultaneamente lúcida e exausta.

Essa condição aproxima o romance de uma ética do estranhamento. Como sugere Stefania Chiarelli (2016) em entrevista ao *Programa Universo Literário*⁴, o estrangeiro – à semelhança da criança – olha o mundo de maneira inaugural, porque não domina plenamente os códigos que os outros naturalizaram. Esse estranhamento interrompe o automatismo da percepção e permite revisitar aquilo que parecia óbvio. Em *UMCC*, essa desabituuação não é apenas efeito da migração ou do deslocamento espacial, mas resultado direto da vida sob ocupação, onde cada gesto cotidiano pode ser reinterpretado como ameaça ou transgressão.

Tal perspectiva conduz inevitavelmente a uma outra consideração: se, como argumenta Judith Butler (2012), os limites do conhecível são determinados por relações de poder, então aquilo que não se encaixa nos sistemas epistemológicos autorizados tende a ser rejeitado, silenciado ou considerado ininteligível. Diante disso, a postura ética não pode ter como base a aversão ao que é estranho, mas sim a abertura crítica a saberes não sancionados. A literatura, nesse contexto, torna-se um espaço privilegiado para a introdução do desconhecido no campo discursivo, não como exotismo, mas como desafio às formas vigentes de inteligibilidade.

É também nesse horizonte que a escrita aparece como promessa. Como observa Adriana Armony ao refletir sobre os espaços do exílio,

o estranho/estrangeiro produz a fortaleza da sua morada (sua concha) a partir da fraqueza e da morte, apontando para uma saída que, sintoma ou cura, se concretiza não tanto em espaços reais quanto no plano minucioso da imaginação. Se o caminho do exílio tem duas pontas e a origem sempre se perde, resta traduzir o luto e o desejo na promessa de uma escrita (Armony, 2018, p. 325).

Em *UMCC*, a literatura não oferece redenção nem fechamento reconciliador; oferece, antes, uma forma de habitar o impasse, de dar forma narrativa ao que não encontra lugar no discurso oficial.

Por fim, ao situar o romance de Khandaqji no campo mais amplo das literaturas do exílio, da imigração e do refúgio, confirma-se a pertinência de abordagens comparativas que reconhecem nesses textos não um fenômeno marginal, mas um dos topos centrais da

⁴ O trecho correspondente tem início aos 10 minutos e 19 segundos da entrevista.

experiência humana contemporânea. Se migrantes e refugiados frequentemente escapam às categorias tradicionais da sociologia e das ciências políticas – por não constituírem massas homogêneas ou sujeitos políticos facilmente delimitáveis –, a literatura mostra-se particularmente apta a apreender suas experiências contraditórias, ambíguas e fragmentadas. *UMCC* inscreve-se, assim, nesse campo promissor, não como exceção, mas como obra que evidencia, com força estética e densidade histórica, que narrar o deslocamento ou a imobilidade forçada é também disputar os regimes de visibilidade, memória e verdade que organizam o mundo.

Referências

ANZALDÚA, G. *Borderlands: the new mestiza = La frontera*. San Francisco: Aunt Lute, 1987.

ARMONY, A. O estranho e a concha: espaços do exílio em Adriana Lisboa. *Letrônica*, v. 11, n. 3, p. 316–326, 2018. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/letronica/article/view/31267>. Acesso em 12 Fev. 2026.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. 5 ed. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama; Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BENJAMIN, W. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. 2 ed. Tradução de José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. In: BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas*, v. 3. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BURTON, R. *The anatomy of melancholy*. Philadelphia: E. Claxton & Company, 1883.

BUTLER, J. *Parting ways: Jewishness and the Critique of Zionism*. New York: Columbia University Press, 2012.

CARPENTIER, A. *Los Pasos Perdidos*. México, D. F.: Compañía General de Ediciones, S. A., 1968.

CARUTH, C. Introduction. In : Caruth, C. (org.). *Trauma. Explorations in memory* (p. 151-157). Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.

CAVALCANTI, L. *et al.* (org.). *Dicionário crítico de migrações internacionais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2017.

CHALHOUB, S.; PEREIRA, L. A. de M. *A História contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CHIARELLI, S. Falando com estranhos: o estrangeiro e a literatura brasileira. Entrevistadora: Michelle Bruck. Belo Horizonte: Programa Universo Literário, 02 mar. 2016. *Podcast*. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/online/radio/arquivos/042341.shtml>>. Acesso em: 11 fev. 2026.

CHIARELLI, S.; OLIVEIRA NETO, G. de. (org.) *Falando com estranhos: o estrangeiro e a literatura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

COELHO, E. C. *Olhares imigrantes: literatura judaica no Brasil*. 2008. 116 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/server/api/core/bitstreams/8a45a897-882b-49ef-931a-080869963b5a/content>>. Acesso em: 09 fev. 2026.

DERRIDA, J.; DUFOURMANTELLE, A. *De l'hospitalité*: Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre. Paris: Calmann-Lévy, 1997.

FRANKL, V. *Man's Search for Meaning*. Boston: Beacon Press, 1963 [1946].

HAMZA, A. قناع بلون السماء سؤال الهويات [“UMA máscara da cor do céu”: Questões de identidade e existência no romance do prisioneiro palestino Bassem Khandaqji]. *Al Jazeera – ثقافة*, 28 abr. 2024. Disponível em: <<https://www.aljazeera.net/culture/2024/4/28/-قناع-بلون-السماء-سؤال-الهويات>>. Acesso em: 15 fev. 2026.

IGEL, R. *Imigrantes judeus / escritores brasileiros: o componente judaico na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

IPAF (INTERNATIONAL PRIZE FOR ARABIC FICTION). *A Mask the Colour of the Sky*. Disponível em: <<https://en.arabicfiction.org/books/mask-colour-sky>>. Acesso em: 15 fev. 2026.

KHANDAQJI, B. *Qinā bi-lawn al-samā'*. Beirute: Dar Al-Adab, 2023. *E-book*.

KHANDAQJI, B. *Una maschera color del cielo*. Tradução de Barbara Teresi. Roma: Edizioni e/o, 2024. *E-book*.

KHOURY, N. The Meanings of a Second Nakba. *Journal of Genocide Research*, p. 1–16, 2025. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14623528.2025.2582281>>. Acesso em 21 Fev. 2026.

KRISTEVA, J. *Strangers to ourselves*. New York: Columbia University Press, 2024.

KUCINSKI, B. K. *Relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LAUB, D. Truth and testimony: the Process and the struggle. In: Caruth, C. (org.). *Trauma. Explorations in memory* (p. 61-75). Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.

- LEVI, P. *É isto um homem?*. Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988 [1947].
- LISBOA, A. *Azul corvo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- MANNA', A. The Palestinian Nakba and Its Continuous Repercussions. *Israel Studies*, v. 18, n. 2, pp. 86–99, 2013. Disponível em: <www.jstor.org/stable/10.2979/israelstudies.18.2.86>. Acesso em 20 Fev. 2026.
- NIETZSCHE, F. W. *A vontade de poder*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- NUNES, B. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.
- OLIVIERI-GODET, R. Errance, migrance, migration. In: BERND, Z.; CAS-GIRALDI, N. D. (dir.). *Glossaire des mobilités culturelles*. Bruxelles: P.I.E. Peter Lang, 2014. p. 165-181.
- PIGLIA, R. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. *Crítica Literaria*, 2020. Disponível em: <<https://piglia.pubpub.org/pub/k99hnwfn/release/1>>. Acesso em: 09 fev. 2026.
- QUEIROZ, M. J. de. *Os males da ausência, ou A literatura do exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- RAMOS, O. S. Tres miradas sociológicas ante el extrañamiento del mundo. In: SIMMEL, G. et al. *El extranjero: sociología del extraño*. Madrid: Ediciones sequitur, 2012. p. 9-20.
- RANK, O. *Art and Artist*. New York: Agathon Press, 1975 [1932].
- SAID, E. W. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SAID, E. W. *Reflections On Exile and Other Essays*. Cambridge, MA.: Harvard University Press, 2000.
- SAID, E. W. *Representations of the Intellectual: The 1993 Reith Lectures*. New York: Vintage Books, 1996.
- SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SAYAD, A. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. Tradução de Cristina Murachco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Zv7FgDXS/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 09 fev. 2026.

SELIGMANN-SILVA, M. Entre locais e temporalidades: a arte do exílio de Luis Krausz. In: HASSAN, W. S.; LIMA, R. (Org.) *Literatura e (I)migração no Brasil. Literature and (Im)migration in Brazil*. Rio de Janeiro: Makunaima, 2020. p. 458-485. E-book. Disponível em

<https://www.researchgate.net/publication/344368033_LITERATURA_E_IMIGRACAO_N_O_BRASIL_LITERATURE_AND_IMMIGRATION_IN_BRAZIL>. Acesso em: 20 fev. 2026.

SERAFIM, L. S. O não-absoluto do real: uma leitura de *così è (se vi pare)*, de Luigi Pirandello. *Nova Revista Amazônica*, n. 5, Jan./Jun. 2015, p. 11-20. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/nra/article/view/6416>>. Acesso em: 13 fev. 2026.

SILVEIRA, F. dos S. As errâncias de Ahasverus entre o passado e o futuro: o Judeu Errante na obra de Samuel Rawet. *WebMosaica - Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall*, v. 6, n. 2, 2014, p. 92-105. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/webmosaica/article/view/53268/32927>>. Acesso em: 23 fev. 2026.

SIMMEL, G. *Sociologia*. Tradução de Carlos Alberto Pavanelli *et al.* São Paulo: Ática, 1983 [1908].

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TESSEL, O. The pen is mightier than the bomb: Mastermind of 2004 attack in Tel Aviv nominated for literary prize. *YnetGlobal*, 26 jun. 2024. Disponível em: <<https://www.ynetnews.com/culture/article/h1qnk2fnt>>. Acesso em: 21 fev. 2026.

WALDMAN, B. *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

WHO first said facts are facts but perception is reality? (17 out. 2024). In: Answers.com. Disponível em: <https://www.answers.com/philosophy/Who_first_said_facts_are_facts_but_perception_is_reality>. Acesso em: 17 fev. 2026.

ZURAYK, C. K. *The Meaning of the Disaster*. Beirut: Khayats College Book Cooperative, 1956. Disponível em: <<https://archive.org/details/the-meaning-of-the-disaster-qustantin-zurayk-constantine-zurayk>>. Acesso em: 21 fev. 2026.

Recebido: 28/02/2026

Aprovado: 12/07/2026

Publicado: 29/07/2026

Os “Territórios da Espera” numa Europa em mudança: leitura cronotópica do livro *O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso

The “Waiting Territories” in a changing Europe: chronotopic reading of the book *O Retorno* [*The Return*], by Dulce Maria Cardoso

Fátima Velez de Castro¹

Resumo: O conceito de “territórios da espera” permite compreender como os projetos migratórios podem ter momentos de desaceleração. “Esperar” para chegar ao destino gera processos de desterritorialização e reterritorialização. A Geografia Literária contribui para a compreensão de fenômenos migratórios, como as migrações de retorno, que ocorreram no processo de descolonização africana. A leitura geográfica do livro *O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso, possibilita responder à questão-chave: como a migração forçada de portugueses, residentes nas colônias, foi condicionada pelos “territórios de espera”? Utilizando a metodologia de análise de conteúdo, será discutida a realidade ficcionada pela autora, que vivenciou esse processo na sua adolescência, desde a fuga (desterritorialização) até a chegada a Portugal, onde foi necessário esperar e reconfigurar o espaço temporário de vida (reterritorialização). Esta reflexão pode ser útil para compreender a dinâmica das migrações contemporâneas numa Europa em transformação, com uma matriz migratória cada vez mais diversa e intercultural.

Palavras-chave: Territórios da Espera; Geografia Literária; Migrações; Retorno; Reterritorialização.

Abstract: The concept of “waiting territories” help to understand how migratory projects can have moments of deceleration. “Waiting” to arrive at destination, implies processes of deterritorialization and reterritorialization. Literary Geography contribute to understand migratory phenomena, such as return migrations, which occurred in the process of African decolonization. The geographic reading of the book *O Retorno* [*The Return*], by Dulce Maria Cardoso, make possible to answer the key-question: how forced displacement of Portuguese people, living in colonies, was conditioned by “waiting territories”? Using the methodology of content analysis, it will be discussed the reality fictionalized by the author, who experienced this process in her adolescence, from the escape (deterritorialization) to the arrival in Portugal, where it was needed to wait and reconfigure the temporary living space (reterritorialization). This reflection can be useful to understand the dynamics of contemporary migrations in a changing Europe, with an increasingly diverse and intercultural migratory matrix.

Keywords: Waiting Territories; Literary Geography; Migrations; Return; Reterritorialization.

¹ Licenciada em Geografia (com Especialização em Ensino), Mestre em Estudos sobre a Europa. Doutora em Geografia e Pós-Doutorada em Literatura. Trabalha como Professora Auxiliar no Departamento de Geografia e Turismo da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coordenadora do Mestrado em Ensino da Geografia.
Revista A Palavrada (ISSN 2358-0526), 29, jan-jun, p. 43-56, 2026 - 1ª edição

1 Introdução

Os movimentos migratórios fazem parte da história da humanidade, como um processo que ultrapassa tempo(s) e espaço(s). Isto significa que o debate que hoje vem sendo agudizado na Europa, sobre o incremento da imigração e a alteração da matriz identitária, corresponde à própria história das migrações. Dito de outra forma: quer o continente europeu, quer outras regiões do mundo, têm na sua cronotopia uma forte componente multicultural, derivada de sistemas migratórios relativamente consolidados, de entradas e de saídas de capital humano, numa lógica multiescalar. Autores como Ribeiro (2002), Papademetriou (2008), Bartram, Poros e Monforte (2014), Fukuyama (2018), Hass, Castle e Miller (2020) convergem nestas ideias, reforçando a convicção de que a identidade europeia está alicerçada numa matriz de diversidade cultural evidente, que mais não é do que o resultado da complexidade histórico-geográfica das migrações visíveis no(s) território(s). A toda esta dinâmica não foi alheio Portugal que, no período pré e pós integração europeia, viveu vários momentos migratórios de grande relevo para a constituição do que é hoje a sociedade portuguesa, que tanto viu emigrar população jovem ativa, como assistiu à entrada de imigrantes, em várias fases da época contemporânea (Barreto, 2020).

A análise de tempos e espaços específicos na história das migrações europeias permite-nos individualizar momentos específicos, que revelam grande interesse de estudo sob vários pontos de vista, nomeadamente para ajudar no debate contemporâneo, no que diz respeito à forma limitada como muitas vezes está a ser abordada a presença do “Outro” no espaço público, remetendo a discussão para um passado recente, que remete o interlocutor na direção da origem da sua identidade, enquanto cidadão de um país que vive e viveu movimentos migratórios também na história contemporânea. Crê-se que estudos desta natureza possam contribuir para se repensar o “eu” e o “tu” baseado na ideia de “inside” e “outside” de Fukuyama (2018, p. 25), em que o primeiro se advoga de valores morais superiorizados face ao segundo, e por isso mais perto do correto e da verdade, gerando uma ideia de níveis diferenciados de cidadania.

Nesse sentido, irá ser analisada a obra *O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso², a qual retrata o percurso de Rui, um jovem adolescente que vive o processo de descolonização de forma intensa e marcante. A autora conta como o protagonista participou na ponte aérea entre Angola e Lisboa, desde os momentos finais na casa da família em Angola, passando pelas

² Será analisada a oitava edição, reimpressa em 2020. A primeira edição data de 2011.

imagens caóticas do aeroporto, até chegar a Portugal e ser realojado num hotel do Estoril. Fazem parte da narrativa a mãe e a irmã mais velha, que o acompanham na viagem, assim como o pai, que é preso ainda no local de origem e só, posteriormente, se virá reunir com a família já “na sua terra”, como ele próprio refere. É uma narrativa clara e lúcida, a três tempos, que parece derivar de remanescências da própria autora, numa espécie de biografia projetada neste rapaz, que observa, de forma perspicaz, uma cronotopia ainda bem viva na memória coletiva portuguesa – a do retorno e a dos retornados (Quinteiro e Elicher, 2021; Vieira, 2024).

Tendo em conta as ideias já discutidas, este trabalho tem dois objetivos. O primeiro é analisar o processo migratório inerente ao narrador da história, desde a saída de Angola (desterritorialização) até à chegada ao “território da espera” na metrópole portuguesa (reterritorialização); o segundo é discutir como decorreu a permanência nos vários territórios da espera, numa lógica de confinamento geográfico, e do que isso implicou em termos de relações interpessoais entre o(s) “eu(s)” e o(s) “tu(s)”, os “insiders” e “outsiders”.

Em termos metodológicos foi usada a análise de conteúdo, por se revelar muito adequada a este tipo de investigação, tendo como referência epistemológica as “geografias literárias”, as quais se baseiam numa lógica analítica de textos. Esta corrente geográfica defende que o estudo das representações espaciais na literatura (ficção e não-ficção) nos pode fornecer elementos de grande interesse para a compreensão de fenómenos marcados por tempos e espaços específicos (Brosseau and Cambron, 2003; Alexander, 2015; Hones, 2022). Referi-se à ideia-chave de Brosseau (2016, p. 3), o qual menciona que “[...] between the scientific representation of the world and the social one, influenced by stereotypes, literature is a third path towards an understanding the world”.

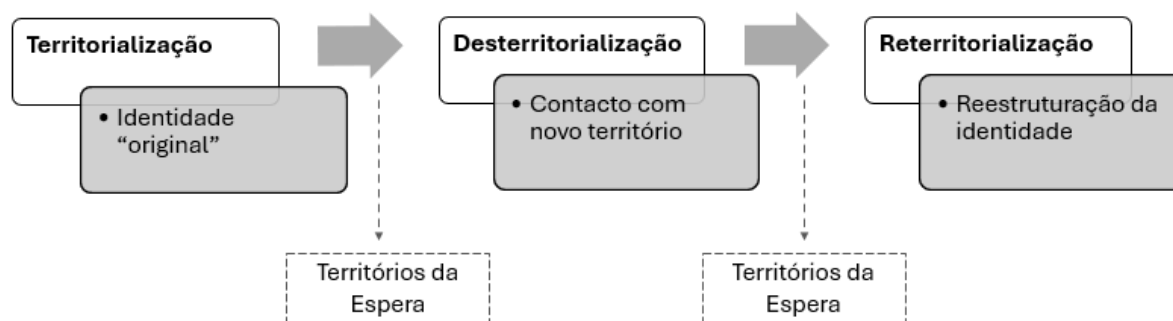
Por isso, a convicção é a de que esta obra pode ajudar a compreender a dinâmica dos movimentos migratórios contemporâneos numa Europa em mudança, com uma matriz migratória cada vez mais diversa, refletida na dimensão intercultural. E se tal contribuir para esclarecer análises parciais e limitadas no que se refere à ideia de uma identidade europeia/nacional cristalizada e única, este estudo também terá atingido o objetivo estrutural comum de que a Academia não se pode afastar, isto é, o de que as Humanidades não são uma (in)utilidade no campo científico, muito pelo contrário: sem o conhecimento profundo de uma História e uma Geografia do “eu” e do “tu”, viveremos apenas nas sombras da caverna.

2 Os “territórios da espera” e a relação com os processos de “desterritorialização” e “reterritorialização”

O Retorno, de Dulce Maria Cardoso, constitui-se como uma obra de referência para o estudo do processo migratório associado à descolonização, concretamente no que se refere ao movimento de população “retornada” de Angola para Portugal, no pós-revolução de 1974. A riqueza e a complexidade do texto permitem leituras interdisciplinares de grande interesse, numa lógica que Pombo (2021, p. 85) designa por “práticas de cruzamento”, isto é, uma abertura intrínseca a várias áreas do saber, em que cada uma se deixa cruzar e contaminar por todas as outras. Está-se, portanto, perante uma lógica de diálogo, onde a palavra (literatura), o tempo (história) e o espaço (geografia) são interligados por conceitos que, não sendo comuns, passam a ser entendidos numa lógica de abordagem entrecruzada.

O estudo baseia-se nos pressupostos definidos por Rogério Haesbaert (2004; 2014), sobre os conceitos de “desterritorialização” e “reterritorialização”, pelo significado intrínseco às migrações, no que concerne à relação entre o tempo, o espaço e a identidade do indivíduo que empreende a deslocação. Significa que a saída do local de origem e a chegada ao local de destino fazem com que os indivíduos sejam privados das referências territoriais, das estruturas fixas e normativas que, até ao momento, tinham sido estruturantes da sua matriz identitária. Esta perda reflete-se na perda de relações de poder e de afinidade com o novo território, o que pode gerar efeitos negativos mais ou menos circunstanciais, como o sentimento de perda ou o receio do desconhecido. Todavia, com a vivência quotidiana do novo território, haverá lugar à criação de novos vínculos, assim como um domínio do território, que se passa a conhecer e a integrar a identidade individual: está-se perante o processo de reterritorialização (Figura 1).

Figura 1: Sequência do processo de des/reterritorialização



Fonte: Elaboração Própria (2026).

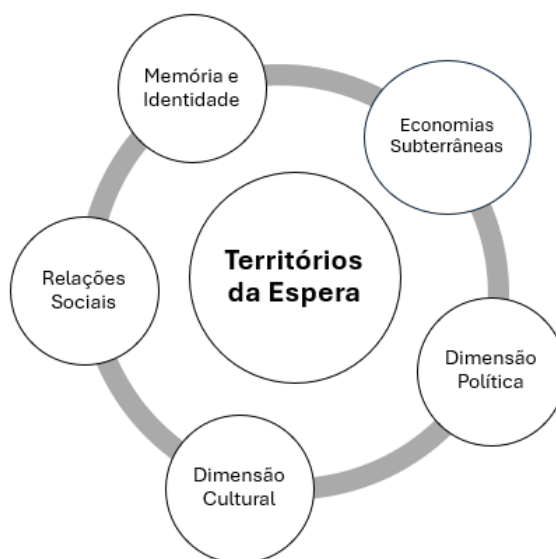
Todavia, a consideração desta sequência é apenas um ponto de partida, uma vez que a complexidade dos projetos migratórios implica a existência de processos que vêm alterar este processo. Na prática, significa que o(s) tempo(s) de transição entre a fase da desterritorialização e a fase da reterritorialização são substancialmente diferenciado, de indivíduo para indivíduo, além de não ser contínuo. No caso da obra *O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso, destaca-se a existência explícita do conceito de “territórios da espera”, ao longo do movimento migratório, o que atribui uma óbvia descontinuidade entre a saída do local de origem e a chegada ao destino final, com vários momentos de paragem.

Por isso, o conceito de “território da espera” torna-se central neste estudo, pelo que foi tomada em conta a visão de Musset e Vidal (2011; 2016), Musset (2015), assim como de João Luis Fernandes (2019). Para estes autores, a espera faz parte do movimento, isto é, os momentos de paragem, de desaceleração, de interrupção da deslocação. Todavia, “parar” não representa um imobilismo estático, mas antes a constituição de um espaço que se torna território, por aí se desenvolverem relações de poder, pressões, conflitos.

Em termos materiais, identifica-se como território da espera um aeroporto, onde aguardamos uma ligação aérea; uma paragem de autocarro ou uma estação de comboios, onde esperamos pelo transporte; um banco no corredor de uma Faculdade, onde aguardamos o início de uma aula, etc. No campo migratório, o exemplo mais paradigmático é o do campo de refugiados, em que se aguarda a continuação da viagem, em direção ao local de destino migratório, aparentemente seguro e estável.

Do ponto de vista dos sujeitos que migram, os territórios da espera constituem-se num duplo sentido. Por um lado, são espaços de imobilidade, caracterizados pela tirania da espacialidade que implica fechamento ao exterior, confinamento, saturação e, muitas vezes, concentração de pessoas na mesma situação. Mas, por outro lado, também representam a esperança no futuro, o desejo de continuar a viagem, a expectativa de se atingir um lugar melhor. Em termos cronotópicos, é nos territórios da espera que se reduz o espaço e se estende o tempo, significando que a permanência prolongada num espaço confinado leva a que se desenvolva uma dinâmica própria destes lugares (Figura 2).

Figura 2: Dimensões associadas aos territórios da espera



Fonte: Elaboração Própria (2026).

A permanência prolongada dos indivíduos “entre-espacos” não é vazia (André, 2024). Nela se inscrevem as margens, neste caso a de partida, onde se reflete a dimensão cultural que medeia a identidade individual, a memória coletiva, que constitui uma determinada territorialidade. Esta dinâmica vai sendo paulatinamente transformada numa “micro-desterritorialização”, pela perda de contacto com os lugares de origem. Isto ocorre, sobretudo, quando o período de permanência nos territórios da espera se prolonga, havendo necessidade de sobreviver à pobreza, pelo que muitas vezes se desenvolvem economias subterrâneas ligadas a atividades ilícitas (desde a venda ambulante até à prostituição), com o objetivo de sobrevivência. Além disso, pela convivência mais ou menos tensa, desenvolvem-se relações sociais mediadas pela dimensão política de poder, onde pessoas e grupos desenvolvem códigos de conduta próprios, assim como relações hierárquicas informais, que levam ao domínio dos (ainda) mais vulneráveis.

Badie (1997) refere que os fluxos migratórios não são apenas modos de passagem entre territórios, mas antes experiências de perda de referências territoriais, que ultrapassam lógicas legislativas de fronteira(s), onde os indivíduos se dissolvem e se voltam a reintegrar. Por isso, os territórios da espera podem representar os já referidos “entre-espacos”, onde ocorrem processos de “micro-desterritorialização” e “micro-reterritorialização”, dependendo do tempo e do espaço de confinamento. No que concerne às migrações, podemos encontrar uma grande variedade de situações, que vão desde a espera de poucas horas na travessia de fronteiras, até

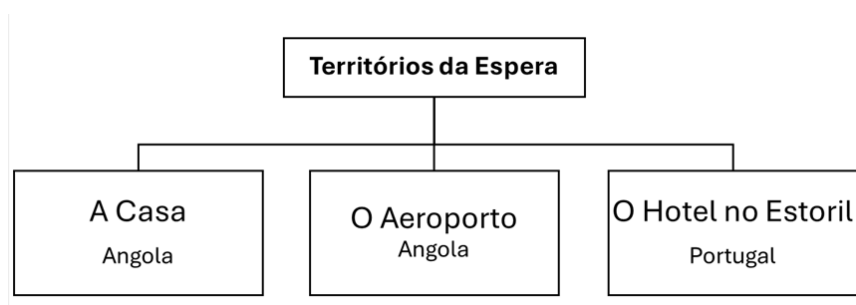
esperas prolongadas em campos de refugiados (veja-se o caso dos Rohingya, há várias décadas a viver nesta situação entre o Bangladesh e Myanmar).

No caso abordado neste trabalho – o retorno da antiga colónia africana - estamos perante uma espera limitada no tempo e no espaço, mas que se reveste de uma grande importância para se compreender os mecanismos de permanência em espaços confinados, e de como isso veio afetar as relações interpessoais entre o(s) “eu(s)” e o(s) “tu(s)”, os “insiders” e “outsiders”. A partir do relato de Rui, o jovem protagonista da história, quem lê tem acesso a descrições cénicas e psicológicas, que se interconectam com as dimensões associadas aos territórios da espera (Figura 2), em especial no que concerne às relações sociais, à memória e identidade e à dimensão cultural. O relato é tecido em torno da mãe, da irmã e do pai ausente, em estreita relação com outras pessoas retornadas, que viram a vida suspensa por um processo de descolonização violento, marcado por uma guerra de 13 anos, que terminou com uma deslocação forçada de população autóctone.

3 Os “territórios da espera” em *O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso

Esta deslocação, materializada em fluxo migratório, não é um ato contínuo, mas sim uma viagem com vários momentos de interrupção. No caso da obra em análise, foram identificados tempos de espera definidos por espacialidades específicas, marcadas por relações de tensão e de poder, que transformam os espaços em territórios (Figura 3).

Figura 3: Territórios da Espera na obra *O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso



Fonte: Elaboração Própria (2025).

Os dois primeiros são em Angola. A narrativa inicia-se em Casa, num contexto de espera pela saída para o aeroporto. As personagens manifestam sentimentos de confusão, de desespero, o que é visível quando a progenitora tenta fazer a mala, sabendo que terá de deixar tudo para

trás: “[...] mas a mãe regressou com a toalha das dalias e começou a chorar outra vez, nunca mais verei o meu enxoval, nunca mais verei esta toalha [...]” (Cardoso, 2020, p. 14). Segue-se o Aeroporto, num relato relativamente breve, mas intenso, em que o agregado familiar, sem o pai, que ficou detido, aguarda por um voo na ponte aérea entre Angola e Portugal.

O terceiro – hotel no Estoril –, já em Portugal, é aquele em que Dulce Maria Cardoso se detém por mais tempo, isto é, é o território da espera mais explorado, em que é possível aprofundar a dinâmica da compressão do espaço e do prolongamento do tempo. Esta parte inicia-se com o espantamento de Rui sobre o país a que chega, e onde nasceram os seus pais: “[...] então a metrópole afinal é isto” (Cardoso, 2020, p. 65). A afirmação parece referir-se ao confronto entre a imagem territorial formada acerca de um lugar, do qual só conhece pela descrição e impressões realizadas pelos pais e por outras pessoas que aí nasceram e viveram; e a realidade experienciada pelo próprio, quando sai do avião e se começa a movimentar, a observar, isto é, a usar todos os sentidos para apreender a espacialidade envolvente. Uma análise individualizada permite explorar um pouco mais as dinâmicas próprias da (des/re)territorialização, assim como da própria espera.

3.1 *Casa em Angola*

A autora explora o processo de desterritorialização, iniciado na residência da família, por um lado, através do sentimento de pertença, marcado por um território que já se conhece e se domina, pelo espaço vivido da quotidianidade; por outro, pela angústia da mudança, que significa o acesso a um território que ainda não se conhece, e que, por isso, gera sentimentos de insegurança.

Predomina uma visão duplicada de um país que está prestes a ser local de destino migratório. Rui refere que “[...] sempre houve duas terras para a mãe, esta que a adoeceu e a metrópole, onde tudo é diferente e onde a mãe era também diferente. O pai nunca fala da metrópole, a mãe tem duas terras, mas o pai não. Um homem pertence ao sítio que lhe dá de comer” (Cardoso, 2020, p. 11). Este excerto faz o leitor refletir sobre a questão da pertença territorial que, neste caso, oscila entre o lugar onde se nasce e o lugar onde se vive. Pode-se considerar que ambas as visões estão marcadas pelo que Yi Fu-Tuan designa por “Topofilia” (Tuan, 2015), isto é, a relação afetiva que os indivíduos estabelecem com os territórios. Pode-se perceber que há uma dicotomia materializada pela mãe, que “adoeceu” no local de chegada, o que revela uma reterritorialização marcada pelo carácter negativo impresso pela doença; e

uma reterritorialização positiva, assumida pelo pai, fruto de relações de trabalho frutíferas. Nestes casos, assume-se a importância da memória na estruturação da identidade territorial, na forma como ambos os indivíduos reagem ao curso da vida. Significa que, em termos práticos, as memórias podem ser invocadas para justificar a ligação intensa aos territórios do passado ou, noutra perspetiva, podem ser sublimadas, gerando uma atitude de continuidade do curso da vida e de construção de novas vivências nos territórios do presente.

No que diz respeito à dimensão da angústia, este sentimento ocorre porque os personagens revelam uma marcada consciência da finitude de um ciclo através da (i)materialidade, que ocorre desde a referência aos objetos quotidianos até à própria temporalidade: “nunca mais vamos dormir a sesta nas espreguiçadeiras, o pai nunca mais se vai sentar no banco de madeira para que o barbeiro lhe apare o cabelo e lhe faça a barba” (Cardoso, 2020, p. 17-18). Esta convicção é reforçada pela perda das relações sociais, em que os próprios protagonistas também estão a ir embora.

Em termos operacionais, a espera em Casa também é determinada pela dimensão política que ocorre na mudança de poder, a qual vai limitar a mobilidade da população que pretende sair para Portugal, em que “[...] nem os tiros conseguem desfazer o silêncio da nossa partida, amanhã já não estamos aqui. Ainda que gostemos de nos enganar dizendo que voltamos em breve, sabemos que nunca mais estaremos aqui. Angola acabou. A nossa Angola acabou” (Cardoso, 2020, p. 14). A angústia, desenvolvida no tempo e no espaço da espera, é alimentada pela ideia de que as novas relações de poder irão impedir o regresso desta população em fuga, até porque o contexto político fará mudar Angola do ponto de vista social, económico e cultural.

Em suma, na espacialidade da *Casa*, o território da espera caracteriza-se por integrar o início do processo de desterritorialização, visível no sentimento de perda das infraestruturas, dos objetos e das relações sociais. Também inclui sensações de angústia e de questionamento sobre o(s) lugar(es) de pertença dos progenitores, que viveram a experiência diferenciadora de terem nascido em Portugal, mas da vida adulta, isto é, da autonomia, ter sido desenvolvida em Angola, onde formaram a sua própria célula familiar.

3.2 *Aeroporto em Angola*

É abordado apenas em um capítulo do livro, mas revela-se de grande importância, não só para se compreender o encadeamento da história, mas por se constituir como o paradigma clássico exemplificativo do que se entende por território da espera.

Os breves momentos passados neste espaço são relatados, em paralelo, com os momentos finais da permanência em casa: os militares levam o pai com violência, o que se pressupõe por alguns elementos da descrição (vasos caídos na escada de Casa, o uso da arma pessoal, o arranque do jipe a fazer poeira); a mãe e os filhos são acompanhados por um familiar (o Tio Zé), que os incita a entrar no avião, embora haja reticências em se deixar o progenitor em Angola, presumidamente detido e sem indicação do paradeiro.

Em cenas que revelam um contexto confuso de imobilidade, de tirania espacial, mãe e filhos confinam-se a um espaço fechado, de onde não podem sair, saturado com tantas pessoas – brancas e negras – que procuram fugir ao conflito. Rui revela: “[...] o aeroporto tão diferente do aeroporto das tardes de domingo em que o pai nos trazia para vermos aviões, há centenas de pessoas à nossa volta [...] uma confusão tão grande, tantas malas e tantos caixotes, tanto lixo, lixo, lixo [...]” (Cardoso, 2020, p. 59). Neste caso, o Aeroporto, enquanto território da espera, representa um período temporal muito limitado (horas), mas que é o ponto de transição entre a vida que conheceram até aí e o desconhecido, de passagem “entre-mundos” (André, 2024, p. 179). Essa mudança opera-se numa cronotopia muito rápida, termina de forma crua, para se entrar na segunda parte do livro – a chegada a Portugal e a instalação no Hotel do Estoril.

3.3 *Hotel no Estoril, Portugal*

O hotel representa uma cronotopia mais densa e peculiar pois, se por um lado, mãe e filhos já estão em Portugal, por outro ainda estão retidos neste território da espera, de onde não podem sair. Esta incapacidade foi imposta pela urgência de uma fuga que não permitiu a preparação da viagem e, conseqüentemente, a estruturação de um projeto migratório ponderado: “Três malas e 20 contos é tudo o que temos até resolvermos a vida” (Cardoso, 2020, p. 78). Rui dá conta do estranhamento da chegada a um lugar do qual apenas têm uma imagem territorial que lhes foi construída, pelo que diz “[...] então a metrópole afinal é isto” (Cardoso, 2020, p. 65).

Então, pela necessidade de permanência no hotel, até o regresso do pai e a estabilização da vida (local para morar, ingresso no mercado de trabalho), os três têm de viver uma sobreposição espacial de duas realidades distintas e paralelas: a dos hóspedes e a dos retornados. Em termos práticos, significa que os primeiros estão numa lógica “entre-tempos”, isto é, o período de trabalho e o período de lazer, numa pausa de férias com início e fim bem definido. Já os segundos vivem a incerteza de uma cronotopia esbatida, que se pode estender no tempo

(até quando?) e no espaço (para onde?). A segregação é algo presente no uso do espaço, tanto no restaurante, de uso comum, como nos próprios quartos, que se tornam “micro-territórios da espera”, onde a vida continua, ainda ligada a hábitos do local de origem, em quotidianos nucleares onde se procura recuperar uma certa normalidade do quotidiano, por exemplo, através da realização de algumas receitas culinárias (ex: chamuças), que embora perturbassem todos os hóspedes com o cheiro intenso a fritos, revelava uma estratégia de manter a normalidade possível e o que restava dos laços ao local de origem em África.

A dinâmica do confinamento e a incerteza face ao futuro são marcadas por relações sociais de tensão, de poder entre fricção social entre hóspede/empregado-retornado, como é assumido nestes excertos: “os empregados não nos querem cá e não nos gostam de servir” (Cardoso, 2020, p. 91); “[...] hóspedes que não se misturam connosco, hóspedes sentados nas mesas que lhes estão reservadas [...] ao pé da janela [...]” (Cardoso, 2020, p. 92). Trata-se do confronto entre o “eu-autóctone” e o “eu-alóctone” que, embora pertençam à mesma nação, comungam de iniquidades sociais e culturais visíveis, na forma de estar e de ser. Esta forma de imobilidade é marcada pela tirania espacial e pela demarcação dos lugares de cada grupo, numa lógica de hierarquização.

Todavia, a tensão também é visível entre “retornado-retornado”, o que demonstra a heterogeneidade social no cerne do próprio grupo de deslocados, como está patente quando Rui observa que “há muita gente de Moçambique aqui no hotel, mas os de Angola quase não se dão com os de Moçambique” (Cardoso, 2020, p. 88). É interessante perceber como os territórios da espera se constituem como lugares de conflito, onde há um ténue equilíbrio entre modos de o habitar. Também estão patentes relações de poder mais ou menos (in)formais que o transformam numa lógica de “microestatalidade”, facto esse visível no discurso do gestor do hotel quando, à chegada, os recebe da seguinte forma: “sei que não serve de conforto, mas há muitas famílias separadas como a vossa, infelizmente não são os únicos [...]. Aqui no hotel há regras que têm de ser cumpridas [...] seja num hotel, seja num país [...]” (Cardoso, 2020, p. 68-69).

Mas na complexa dinâmica do hotel como território da espera, Rui descobre um lugar de fuga que, embora na continuação da tirania do imobilismo, lhe dá a sensação de fuga ao confinamento e lhe permite momentos de liberdade: trata-se de um terraço com vista para o mar, a que só ele acede. É esta imagem de independência que vai aparecendo na sua estadia no Estoril, e com a qual a história se encerra, perante um dia de sol morno e soalheiro de outono. O ciclo de transição está prestes a mudar e o território da espera a ser um espaço do passado, cujo presente se reveste de esperança e de oportunidades, em que se inicia o processo de

reterritorialização, pois “[...] um quarto pode ser uma casa e este quarto e esta varanda de onde se vê o mar é a nossa casa [...]” (Cardoso, 2020, p. 164).

4 Conclusão

Entretanto, o pai chega a Portugal e junta-se à família no Hotel do Estoril. *O Retorno* termina assim com uma nota de esperança, pela reunificação familiar e pela dissolução do território da espera, que ocorre através da saída do hotel e da ida para a nova casa (reterritorialização). No início da história, Rui afirma que “[...] gostava de ir para o Brasil ou para a África do Sul. Então se fossemos viver para a América como o Sr. Luis é que era uma maravilha. Deve ser bom viver na América [...]” (Cardoso, 2020, p. 17). Todavia, após a experiência vivida, termina dizendo que “[...] de cada vez que lhe falava do Brasil o pai respondia, nunca mais ninguém me tira da minha terra [...]” (Cardoso, 2020, p. 243).

Tendo em conta os objetivos definidos para este trabalho, conclui-se que o processo migratório inerente ao narrador da história, desde a saída de Angola (desterritorialização) até à chegada ao “território da espera” na metrópole portuguesa e posterior reterritorialização, foi complexo e revelou a dimensão particular vivida por muitos dos retornados que chegaram a Portugal no pós-25 de abril de 1974. A permanência nos vários territórios da espera, numa lógica de confinamento geográfico, e do que isso implicou em termos de relações interpessoais entre o(s) “eu(s)” e o(s) “tu(s)”, os “insiders” e “outsiders”.

A obra analisada constitui-se como um retrato artístico e literário sobre fluxos migratórios, que se reveste de uma grande importância para várias áreas do conhecimento, não só pela beleza da escrita, como pela riqueza narrativa, que permite abordagens diversificadas e interdisciplinares, sobre um período importante da história portuguesa, angolana e africana, que ainda está bem presente na memória coletiva destes países.

Referências

ALEXANDER, N. On literary geography. *Literary Geographies*, 1, p. 3-6, 2015.

ANDRÉ, J. M. *Pelos caminhos de Hermes: culturas, educação, hospitalidade e mediação*. Coimbra: Grácio Editor, 2024.

BADIE, B. *O fim dos territórios*. Ensaio sobre a desordem internacional e sobre a utilidade social do respeito. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

BARRETO, A. Democratização e mudança social (1960-2000). In: PINTO, A.C.; MONTEIRO, N.G. (org.). *História social contemporânea. Portugal 1808-2000*. Lisboa: Objectiva-Penguin Random House, 2020, p. 217-257.

BARTRAM, D.; POROS, M. V.; MONFORTE, P. *Key concepts in migrations*. Londres: Sage, 2014.

BROSSEAU, M.; CAMBRON, M. Entre géographie et littérature: frontières et perspectives dialogiques. *Recherches Sociographiques*, 3-44, p. 525-547, 2003.

CARDOSO, D. M. *O retorno*. 8.ed. Lisboa: Tinta da China, 2020.

FERNANDES, J. L. Os territórios de espera e o fluxo recente de migrantes clandestinos na Europa. O caso particular do campo Jungle, em Calais (França). In: PINA, H.; MARTINS, F. (ed.). *Grandes problemáticas do espaço europeu. Um (re)posicionamento estratégico das questões ambientais e socioculturais?* Porto: Universidade do Porto-Faculdade de Letras, 2019, p. 155-169.

FUKUYAMA, F. Identity. *Contemporary identity politics and the struggle for recognition*. Londres: Profile Books, 2018.

HAESBAERT, R. *O mito da desterritorialização*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2004.

HAESBAERT, R. *Viver no limite*. Território e multi/transterritorialidade em tempos de insegurança e contenção. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2014.

HASS, H.; CASTLES, S.; MILLER, M. J. *The age of migration*. International population movements in the modern world. 6.ed. Nova Iorque: The Guilford Press, 2020.

HONES, S. *Literary geography*. Oxon: Routledge, 2022.

MUSSET, A. De los lugares de espera a los territorios de la espera. ¿Una nueva dimensión de la geografía social? *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 61-2, p.305-324, 2015.

PAPADEMETRIOU, D.G. *A Europa e os seus imigrantes no séc. XXI*. Lisboa: Fundação Luso-Americana, 2008.

POMBO, O. *Interdisciplinarietà*. Ambições e limites. Óbidos: Alêtheia Editores, 2021.

QUINTEIRO, S.; ELICHER, M.J. “O Cortiço” de Aluísio Azevedo e “O Retorno” de Dulce Maria Cardoso: os espaços dos migrantes. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, 43, p.1-11, 2021.

RIBEIRO, M. M.T. *Identidade europeia e multiculturalismo*. Coimbra: Quarteto Editora, 2002.

ROSEMBERG, M. Literary spatiality as seen through the prism of geography. *L'Espace Géographique*, 4-45, p. 289-294, 2016.

TUAN, Y.F. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Londrina: Editora da Universidade Estadual de Londrina, tradução de Livia de Oliveira, 2015.

VIDAL, L.; MUSSET, A.; VIDAL, D. Sociedades, mobilidades e deslocamentos: os territórios da espera. O caso dos mundos americanos (de ontem a hoje). *Revista Franco-Brasileira de Geografia*, 13, p.1-24, 2011.

VIDAL, L.; MUSSET, A. (ed.) *Waiting Territories in the Americas: Life in the Intervals of Migration and Urban Transit*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2016.

VIEIRA, J. (2024). Só chegamos aonde não somos esperados. Uma leitura de “O Retorno”, de Dulce Maria Cardoso. *Abriu*, 13, p.123-140, 2024.

Recebido: 24/03/2026

Aprovado: 19/07/2026

Publicado: 29/07/2026

Melancolia e saudade do migrante sertanejo na Amazônia paraense no romance *Terra de Icamíaba* de Abguar Bastos

Melancholy and longing for the migrant from the Pará Amazon in the novel *Terra de Icamíaba* by Abguar Bastos

Jorlei de Lima Mescouto ¹

Resumo: A literatura paraense dispõe de vários registros a respeito da migração sertaneja na Amazônia, e este artigo tem o objetivo de corroborar a melancolia e a saudade desses migrantes, uma vez que foram praticamente obrigados a migrar, devido às péssimas condições de vida impostas no Sertão nordestino. Averigua-se o processo migratório para o Pará, visto que tal assunto é relevante para a cartografia paraense do começo do século XX, por uma ótica do migrante na Amazônia. A pesquisa é bibliográfica, tendo como *corpus* de análise o romance *Terra de Icamíaba* (1934), do autor Abguar Bastos, e utilizando como referencial teórico outras produções que também tratam sobre a migração na Amazônia, Bertini (2016), Braga; Silva (2013), Buriti (2012), Cunha (2020), Furtado (2018), Reis (2022), Sayad (1998), Scliar (2008). Por meio deste estudo, evidencia-se como o romance *Terra de Icamíaba* representa a melancolia e a saudade dos migrantes sertanejos, contribuindo para as discussões sobre migração na literatura paraense.

Palavras-chave: Migração; Melancolia; Saudade.

Abstract: The literature of Pará contains numerous accounts of migration from the Sertão to the Amazon, and this article aims to highlight the melancholy and longing felt by these migrants, who were practically forced to migrate due to the appalling living conditions in the northeastern Sertão. This study examines the migratory process to Pará, as this topic is relevant to the early 20th century history of Pará, viewed from the perspective of migrants in the Amazon. This is a bibliographic study, using the novel *Terra de Icamíaba* (1934) by Abguar Bastos as its *corpus* of analysis, and drawing on other works that also address migration in the Amazon as a theoretical framework: Bertini (2016), Braga; Silva (2013), Buriti (2012), Cunha (2020), Furtado (2018), Reis (2022), Sayad (1998), and Scliar (2008). This study highlights how the novel *Terra de Icamíaba* portrays the melancholy and longing of migrants from the Sertão, contributing to discussions about migration in the literature of Pará.

Keywords: Migration; Melancholy; Longing.

¹ Graduado em Letras – Português, pela Universidade Federal do Pará (UFPA) – Campus universitário de Bragança.

1 Introdução

Na literatura paraense encontram-se narrativas de migrantes oriundos do sertão nordestino que se deslocaram para o estado do Pará. Embora Sayad (1998) trate principalmente da imigração entre países, suas reflexões também podem contribuir para compreender alguns aspectos da migração interna, considerando as diferenças entre esses deslocamentos. Nesse sentido, suas ideias ajudam a pensar as contradições vividas pelos migrantes nordestinos que se deslocaram para a Amazônia, uma vez que uma das características do fenômeno migratório é contribuir para “dissimular a si mesmo sua própria verdade” (Sayad, 1998, p. 45).

Ademais, tal mudança não garante uma permanência duradoura, já que não se sabe ao certo se os migrantes permanecem, ou logo se mudam novamente, sendo caracterizados como indivíduos marginalizados no meio em que se encontram. Fato é que a questão econômica se torna um motivo crucial para essa ação, uma realidade em que os retirantes em alguns momentos podem ser vistos apenas como mão de obra, isto é, como solução para suprir a ausência de trabalhadores na Amazônia, que, por vezes, preferem mudar-se para outros lugares em busca de melhores condições de vida (Barboza, 2015).

Por meio da literatura paraense, temos, nesse trabalho o objetivo de analisar a melancolia e a saudade dos migrantes sertanejos na Amazônia, os quais foram praticamente obrigados a se deslocar para tal região, visto que a vida no Sertão se fazia difícil. Não havia recursos para desenvolver a agricultura e a pecuária, culminando em inúmeras dificuldades em relação à alimentação. Todavia, o fator mais pertinente acerca da miséria sertaneja foi causado pela elite que dominava a economia local, e que, por sua vez, possuía propriedades com recursos, nas quais os sertanejos poderiam trabalhar na produção agrícola e pecuária gerando renda para sua sobrevivência. Entretanto, os interesses dos proprietários favoreciam a saída dos sertanejos do Sertão, uma vez que sua mão de obra seria usada na Amazônia, contribuindo para que esses sujeitos permanecessem em condições de miséria (Buriti, 2012).

A exploração econômica da Amazônia, por meio da extração do látex da seringueira, demandava mão de obra. Contudo, a princípio, devido ao preconceito em relação à região Norte, havia a ideia de que a Amazônia era um lugar difícil para se viver, onde existiam apenas matas e animais selvagens. Entretanto, por meio de propagandas, essa perspectiva negativa foi modificada (Cunha, 2020). Logo, a região Norte começou a ser vista como uma terra próspera, onde havia trabalho e riquezas, sendo comparada à lendária terra de Eldorado. Essa perspectiva incentivou muitos sertanejos a migrarem para a região com a esperança de melhorar suas vidas,

proporcionando ao governo a mão de obra necessária para o trabalho. Todavia, as condições de trabalho não se mostraram satisfatórias, eram impostas pelos seringalistas, donos dos seringais. Esse trabalho pode ser considerado análogo ao trabalho escravo, visto que os sertanejos não conseguiam se libertar dessa realidade opressora (Furtado, 2018).

Esta pesquisa, de cunho bibliográfico, tem como *corpus* principal de análise o romance *Terra de Icamiba* (1934), do autor Abguar Bastos. Como referencial teórico, utilizam-se artigos que abordam a trajetória dos migrantes na Amazônia, considerando os vários registros dessa temática ao longo do século XX e sua repercussão na sociedade paraense.

No romance, são representados homens que vieram trabalhar na região e confiaram em seus empregadores que, na prática, são descritos como: “gananciosos. traiçoeiros, desconfiados. Para iludir. Sorriem. Finjem meticulosidades para enganar o próximo” (Bastos, 1934, p. 42). Verifica-se, no romance, que o autor enfatiza a ilusão dos personagens, pois os seringalistas enganavam os migrantes, aproveitando-se do trabalho exercido por eles e não os recompensavam de forma justa.

Assim, o que conseguiam com o trabalho não era o suficiente nem ao menos para se alimentarem de maneira satisfatória. Consequentemente, os trabalhadores eram obrigados a contrair dívidas com seus patrões, as quais não conseguiam pagar. Essa situação fazia com que continuassem presos aos seringais.

O autor Abguar Bastos (Belém, 1902 - São Paulo, 1993), intelectual, literato, jornalista e político, iniciou sua carreira erudita como poeta, romancista, ensaísta e historiador. Suas obras foram divulgadas principalmente em jornais e revistas de Belém e Manaus no começo do século XX. Tornou-se um escritor que exaltava os registros amazônicos na literatura paraense (Reis, 2022).

Para Bastos (1934), a literatura produzida na Amazônia deveria contemplar os aspectos e as particularidades dessa região, contribuindo, assim, com o modernismo brasileiro. Em suas obras, também são marcantes questões ideológicas, antropológicas, culturais e políticas relacionadas à realidade da região amazônica. Mesmo quando o autor saiu de Belém em 1930, para morar em outras cidades do Brasil, como São Paulo e Rio de Janeiro, não se desprende da região Norte, e a Amazônia continuou fazendo parte da produção literária do poeta. Pode-se considerar que a política e a poesia foram os principais alicerces de suas produções, contribuindo para uma nova perspectiva acerca da literatura paraense.

Dentre suas produções literárias, destacam-se as obras: *Certos caminhos do mundo*, publicada em 1935, cujo cenário tropical se situa entre o vale acreano e vale do Purus; e *Safra*,

publicada em 1937, uma narrativa de caráter social e coletivista, centrada nos homens que colhem a safra. Destaca-se ainda o romance *Terra de Icamíaba - romance da Amazônia*, publicado no Rio de Janeiro, no ano de 1934, que constitui o *corpus* de análise deste artigo.

O romance *Terra de Icamíaba* tem como foco mostrar a luta do homem com o meio brutal e selvagem. Um dos personagens principais é o migrante que saiu do Sertão do Ceará, buscando uma vida melhor em terras paraenses, na floresta amazônica. O enredo retrata que, no Sertão nordestino, a vida se fazia sofrida, recursos eram insuficientes para a sobrevivência, levando-os a migrar para a Amazônia, com o propósito de conseguirem uma melhor condição de vida.

Entretanto, essa possibilidade não passou de uma utopia para muitos migrantes, diante das condições encontradas durante o período da extração do látex (matéria-prima da borracha). Assim, os aventureiros deparavam-se com uma realidade cruel: trabalhavam como escravos, corriam riscos na mata e sofriam ameaças dos seringalistas que dominavam a região.

Como consequência de todo esse sofrimento, destaca-se, como um dos aspectos de análise da obra literária em questão, a melancolia. Segundo Scliar (2008), Hipócrates (médico da Grécia Antiga) diferenciava a melancolia endógena, em que sem razão a pessoa se torna taciturna e busca a solidão; da melancolia exógena, consequência de um trauma externo. Por um olhar mais filosófico, Aristóteles levanta a questão: por que todos os homens que de certa forma tiveram grandes expressões na filosofia, na poesia entre outras artes, se faziam melancólicos? Pelo visto, mesmo que a melancolia seja algo ruim, em contrapartida pode tornar o seu portador genial em tais ações (Scliar, 2008).

Em relação ao migrante na literatura, a melancolia apresenta-se como um sentimento recorrente em tais registros. Embora esse sentimento possa proporcionar algo positivo, sua maior ação não deixa de ser o sofrimento humano, causado por inúmeros fatores. A melancolia constitui um ponto de análise na obra *Terra de Icamíaba*, uma vez que o sofrimento dos sertanejos em terras paraenses, inicia-se com a saída do Sertão e continua durante grande parte do período que se encontram na Amazônia. Esse sentimento está associado às péssimas condições de trabalho, aos perigos que enfrentavam, bem como à falta de humanidade para com eles.

Como consequência desse sentimento negativo, surge a saudade da terra natal (Sertão nordestino), que para o autor brasileiro José Tobias (1997), é uma lembrança amarga e prazerosa, de um amor que não se faz mais presente (Bertini, 2016). Já com um olhar mais poético, o escritor português Luís de Camões pensa em saudade com um sentido triste e

dramático, posto que se tem lembranças e choro por alguém especial (Bertini, 2016). Como foco também de análise no *corpus* da pesquisa, a saudade é algo evidente no romance, considerando que os sofrimentos passados no Pará, acarretaram aos migrantes tal sentimento pelo Sertão, a lembrança desse espaço contrapõe-se às condições de exploração e sofrimento enfrentadas pelos migrantes nos seringais.

2 Melancolia e saudade do migrante sertanejo

Por intermédio do romance *Terra de Icamiba*, a ficção literária retrata as experiências de migrantes sertanejos em terras paraenses. Entre eles, destaca-se o personagem Lucas, que saiu do Sertão do Ceará com o propósito de conseguir melhores condições de vida. Contudo, tal mudança foi difícil para o sertanejo, pois precisou deixar sua família e seu lugar de origem, adentrando em um percurso de ilusão e sofrimento.

Lucas constituiu família no Pará, composta por sua mulher, Carolina, e o seu filho, Bepe, aos quais dedicava tudo o que conseguia conquistar por meio dos trabalhos que exercia. Ainda assim, o retorno financeiro não era satisfatório, uma vez que a maior parte dos lucros sempre ficava com os comerciantes desonestos. Essa situação proporcionou a Lucas somente os sentimentos de melancolia e saudade de sua terra natal, o Sertão.

2.1 Melancolia do migrante

Já no início, a obra enfatiza o momento em que o migrante sertanejo chega ao Pará e sente o choque de estar em terras desconhecidas: “Lucas aproveita a maré. Fica só, em terra alheia. Os seus olhos são dois açúdes” (Bastos, 1934, p. 14). Essa viagem à Amazônia não foi fácil, pois o migrante deixou para trás a sua história e tudo o que havia vivido no Sertão do estado do Ceará. Essa mudança drástica imediatamente ocasionou uma extrema melancolia ao sertanejo:

Terminando o serviço da estrada de ferro, Lucas perdeu o emprego. Então comprou uma canoa e foi fazer comércio em Mojú. Porém a sorte não o ajudou bastante e Lucas, quazi esmorecido, aventurava, agora, percorrendo o acará. De regresso, já sem fé nos sucessos de vida nova, dismava em voltar ao ninho das jandaias do seu ciará despovoado (Bastos, 1934, p. 18).

Nesse momento, verifica-se o descaso com o personagem Lucas ao longo do seu percurso. Esse percurso provoca a melancolia no migrante, que enfrenta diversas dificuldades,

como conseguir e manter um emprego por um longo período. Embora tenha deixado sua terra, é como se a terra não o houvesse deixado, pois, mesmo distante, Lucas pensa na possibilidade de retornar um dia ao Sertão.

Além disso, é válido observar, que ao chegarem ao novo lugar, os migrantes podem enfrentar dificuldades de adaptação e integração. Desse modo, as difíceis condições encontradas na Amazônia também aparecem, no romance, associadas a imagens negativas desse espaço e à forma como os migrantes eram vistos. No Marajó, por exemplo, os nordestinos são comparados a sucurijus, imagem que evidencia a animalização e a representação depreciativa desses sujeitos.

Quando Lucas conseguiu alguma chance de prosperar na região, foi impedido pela desonestidade dos comerciantes, que se aproveitaram do migrante para obter maiores lucros por meio das negociações. Essas adversidades contribuíram para a melancolia do personagem: “O cearense é predestinado. Briga no Ciará com o fogo. Briga no Pará com as águas grandes. Chega ao Amazonas, briga com o mato. Briga com o impoludismo. Briga com a perfídia dos aviadores e dos mascates” (Bastos, 1934, p. 42).

Outro espaço presente na trajetória de Lucas é o seringal, que apresenta novas dificuldades ao personagem: “Trabalhou muito. Conheceu as madrugadas antes dos passaros e não lhe foi possível o anelo. O leite da seringueira, brilhante e pastoso, foi apenas um relampago de grandeza” (Bastos, 1934, p. 61).

O fator familiar se tornou o principal motivo para o migrante suportar a condição de trabalho exaustivo, visto que Lucas vivia com sua esposa, Carolina, e seu filho, Bepe. Todo o seu esforço no trabalho árduo era direcionado ao sustento da família. Além de trabalhar nos seringais, continuou em busca de algo melhor, explorando terrenos com a plantação de cana, arroz e maniva, e o que conseguiu como lucro, investiu no plano verde das searas.

Lucas continuou fazendo negócios com os homens do comércio, fornecendo produtos agrícolas:

Lucas assinou promissórias que seriam abatidas, entre ambos, se houvesse fracasso. De repente, uma inundação varreu a colheita e demorou nos campos. Quando findou o tempo convencional de vencimento, mandou executar as letras. Sem repartir os prejuízos. Lucas avizado não acreditou (Bastos, 1934, p. 62).

A perda da colheita e os problemas decorrentes das negociações agravam a situação financeira do personagem. Para quitar suas dívidas, Lucas entrega aquilo que havia conquistado com seu trabalho: terras e rebanhos. As perdas intensificam sua melancolia, sobretudo porque

seus esforços estavam relacionados ao desejo de garantir melhores condições de vida para Carolina e Bepe.

Em meio à melancolia, Lucas ainda teve forças para conversar com o filho, a respeito da desgraça que passava. Em uma conversa franca, alertou o filho que não confiasse em ninguém, comparando a bondade com caroços de piquiá, nos quais os espinhos estão escondidos. Sua experiência de sofrimento culmina em suas últimas palavras ao filho: “Ainda disse: – Bepe, eu tenho chorado muito. Ajitou-se convulsamente e escondeu os olhos no unico epigrama de sua vida: – Bepe, a gente, aqui, até perde o geito de morrer. E morreu, de bruços, com vergonha da morte” (Bastos, 1934, p. 63). A melancolia que esteve em grande parte da vida do migrante, durante o período em que viveu no Pará, o acompanhou até o momento de sua morte, encerrando um percurso marcado por perdas, frustrações e sofrimento, desânimo e vergonha, por tudo o que havia passado no processo de deslocamento.

Ademais, observa-se, na obra, um processo de animalização dos migrantes, relacionado às condições extremas às quais esses sujeitos eram submetidos. Essa representação envolve aspectos ligados à alimentação, à higiene e ao isolamento vivido pelos trabalhadores. Segundo Braga (2013), a ausência prolongada de contato com mulheres também integra esse processo de representação, chegando a envolver práticas de zoofilia. Tais elementos contribuem para a construção de uma imagem primitivista, monstruosa e selvagem atribuída a esses sujeitos.

2.2 Saudade do Sertão

No romance, quando o cearense chegou ao Pará, a saudade tomou parte em sua vida, pois deixou os seus vínculos afetivos para trás: “Quando o cearense chora é a saudade que rompe os açúdes: são os parentes queridos que, para matar a sede do amor vêm puxar agua dos olhos do amigo” (Bastos, 1934, p. 15). O impacto provocado pelo distanciamento de sua terra e de seus familiares torna-se, assim, um dos primeiros motivos para que o personagem pense em retornar ao interior do Ceará.

Estar longe de suas origens pode enfraquecer o migrante, e Bastos (1934) enfatiza essa possibilidade na narrativa por meio da luta entre dois animais:

Era a briga da cascavel e do camaleão. Mediam-se, arremeteram, porfiavam. Golpes fulos arrematavam botes elasticos. Mas o que impressionava era a rezistencia do camaleão, que, de quando em quando, saltava, buscava, adiante, a sombra do pracaxi e voltava mais indomavel e forte (Bastos, 1934, p. 19).

Nessa passagem, o camaleão recupera suas forças ao se aproximar do pracaxi (árvore do Sertão). Essa cena pode ser relacionada à experiência do migrante, cuja terra de origem representa o espaço de seus vínculos afetivos e familiares. No Sertão, Lucas contava com a presença da família, que o ajudava a enfrentar as dificuldades do cotidiano. No novo espaço, distante desses vínculos, o personagem encontra-se fragilizado, o que intensifica a saudade de sua terra natal.

Essa adversidade e outras enfrentadas por Lucas, devido à dificuldade em conseguir emprego ou em sofrer no trabalho exaustivo e pouco recompensador, provocavam no migrante a vontade de retornar para o Sertão, pois além de sentir saudade de sua família e cultura, também se recordava da fauna que havia no bioma.

Perante essas péssimas condições de vida passadas no Pará, o cearense sentiu saudade até mesmo das dificuldades vividas no Sertão: “Antes ficar no Ceará e morrer sob a faca do patrício, do que correr o Amazonas e morrer sem alma, porque a alma ficou empenhada, ficou até dobrada, dentro do bolso do regateiro” (Bastos, 1934, p. 42). Observa-se que a experiência vivida na Amazônia intensifica a saudade do Sertão, a ponto de o personagem preferir retornar à difícil realidade de sua terra natal.

Nessa exploração do homem pelo homem, o saldo de todo o trabalho ficava com os patrões, fazendo com que o sentimento de saudade não pudesse ser correspondido, uma vez que os migrantes não conseguiam dinheiro sequer para comprar a passagem de volta para sua terra. Além disso, havia um sistema opressor que não permitia aos trabalhadores reclamarem com os patrões, posto que poderiam ser agredidos fisicamente pelos seus jagunços.

Outro ponto a se pensar é o isolamento social do migrante, que passava a maior parte do dia trabalhando, e por isso, não tinha momentos de lazer, o que, consequentemente lhe causava solidão e tristeza, bem como as relações sociais inconfiáveis nos ambientes de trabalho, pois havia pessoas mal-intencionadas com o intuito de se aproveitar dos outros. Diante disso, evitar tais relações mostrava-se como uma alternativa.

A obra apresenta, portanto, diferentes circunstâncias que despertam no migrante nordestino o desejo de retornar ao Sertão. Contudo, esse retorno se tornou uma utopia. Com a formação familiar e o passar dos anos morando no Pará, o personagem estabelece outras relações com o lugar em que vive, o que pode amenizar a dor provocada pelo afastamento de sua terra de origem. Em contrapartida, o sentimento de saudade permanece, e o sertanejo consciente da realidade, já poderia conformar-se com a morte dos seus parentes mais velhos, e lamentar por não ter conseguido vê-los novamente em vida.

3 Conclusão

Em síntese, o romance *Terra de Icamiba* aborda a migração sertaneja para a Amazônia paraense em um contexto marcado pelas propagandas que apresentavam a região como um espaço de prosperidade e melhores condições de vida. Entretanto, os trabalhadores nordestinos encontraram uma realidade marcada pela exploração de sua mão de obra, favorecendo as classes dominantes do começo do século XX, período marcado pela extração do látex e pela ascensão da produção da borracha.

Como foco de análise da obra literária em pauta, a melancolia e a saudade decorrentes da migração sertaneja na Amazônia causaram nos sertanejos o arrependimento por terem se aventurado na região Norte, a exemplo de Lucas. Esse deslocamento aconteceu pela necessidade que os migrantes tiveram em conseguir melhor condição econômica, em razão das péssimas situações de vida, enfrentadas no Sertão nordestino, resultantes da falta de oportunidade de trabalho.

A produção de Abguar Bastos foi precisa ao mostrar os motivos que provocaram nos migrantes a melancolia e a saudade de sua terra natal. Esses sentimentos estão relacionados à realidade enfrentada na Amazônia, marcada pela floresta densa e perigosa e pela presença de homens que valorizavam apenas a questão financeira, aproveitando-se dos trabalhadores pobres que migraram para esse local de aflição.

Referências

BARBOZA, Edson Holanda Lima. Retirantes cearenses na província do Amazonas: colonização, trabalho e conflitos (1877-1879). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 35, n. 70, p. 131-155, set. 2015.

BASTOS, Abguar. *Terra de icamiaba*. Rio de Janeiro: Andersen Editores, 1934.

BERTINI, Fátima. O conceito de saudade (*Desiderium*): a pertinência de uma tradução. *Santa Bárbara Portuguese Studies*, Santa Barbara, v. 2, p. 1-10, 2016.

BRAGA, Débora Renata de Freitas; SILVA, Allison Marcos Leão da. A selva, de Ferreira de Castro: representações das margens e das minorias. *Língua & Literatura*, Manaus, v. 15, n. 24, p. 143-163, ago. 2013.

BURITI, Catarina de Oliveira; AGUIAR, José Otávio. Secas, imigrações e representações do semiárido na literatura regional: por uma história ambiental dos sertões no nordeste brasileiro. *Textos e Debates*, Boa vista, v. 2, n. 15, p. 7-31, abr. 2012.

CUNHA, Tuylla Rayane Tavares da. Dos sertões nordestinos aos seringais amazônicos: trabalho, exploração e resistência. *In: XIII Encontro Estadual de História*. Natal: Histórias e mídias: narrativas em disputas, 2020.

FURTADO, Marli Tereza. Coronel de barranco, de Cláudio de Araújo Lima, e a Amazônia do áureo período da borracha na literatura brasileira em 1970. *In: Congresso Internacional 2018*. Belém: Associação Brasileira de Literatura Comparada, p. 1895-1902, 2018.

REIS, Marcos Valério Lima. *Terra de icamiaba* de Abguar Bastos e a fundação do romance amazônico. *Projeto História*, São Paulo, v. 73, p. 128-153, jan./abr. 2022.

SAYAD, Abdelmalek. O que é um imigrante? *In: SAYAD, Abdelmalek. A imigração ou os paradoxos da alteridade*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 45-72.

SCLIAR, Moacyr. O nascimento da melancolia. *Ide*, São Paulo, v. 31, n. 47, p. 133-138, dez. 2008.

Recebido: 25/03/2026

Aprovado: 19/07/2026

Publicado: 29/07/2026

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 — fronteira (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 caminhanes. 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 culposo” (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

**As águas da migração: deslocamento e tensões identitárias de Alfredo nas obras
de Dalcídio Jurandir**

**The waters of migration: displacement and identity tensions in Alfredo Across
the works of Dalcídio Jurandir**

Edenor das M. G. Castro Júnior¹

Resumo: Este artigo examina os processos de pertencimento, identidade e deslocamento cultural vivenciados pelo personagem Alfredo nos romances *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941) e *Belém do Grão-Pará* (1960), de Dalcídio Jurandir. A investigação parte da premissa de que as migrações do protagonista superam a mudança geográfica, impactando profundamente sua subjetividade e seus laços com os espaços amazônicos. O objetivo principal é discutir como o trânsito entre Cachoeira e a capital gera crises de inserção e tensões identitárias nas múltiplas Amazôniaas construídas pelo autor. Realizou-se uma pesquisa qualitativa de cunho bibliográfico, fundamentada em estudos teóricos sobre mobilidades culturais, territorialidade e identidade regional. O referencial analítico se divide em três eixos: hibridização e mobilidades transculturais; desenraizamento e crise de pertencimento; e as conexões entre espacialidade, Amazônia e cultura. Conclui-se que Alfredo habita constantemente um entrelugar entre o ambiente ribeirinho e o meio urbano, enfrentando processos contínuos de fragmentação identitária e errância subjetiva no universo literário de Jurandir.

Palavras-chave: Deslocamento cultural; Identidade; Dalcídio Jurandir; Amazônia; Alfredo.

Abstract: This article examines the processes of belonging, identity, and cultural displacement experienced by the character Alfredo in the novels *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941) and *Belém do Grão-Pará* (1960), by Dalcídio Jurandir. The study is based on the premise that the protagonist's migrations extend beyond geographical relocation, profoundly affecting his subjectivity and his ties to Amazonian spaces. Its primary objective is to discuss how Alfredo's movement between Cachoeira and the state capital gives rise to crises of belonging and identity tensions across the multiple Amazons constructed by the author. This qualitative bibliographic study draws upon theoretical approaches to cultural mobility, territoriality, and regional identity. The analytical framework is organized around three main axes: hybridity and transcultural mobility; uprootedness and the crisis of belonging; and the interconnections among spatiality, the Amazon, and culture. The findings indicate that Alfredo continuously inhabits an in-between space between the riverside environment and the urban setting, undergoing ongoing processes of identity fragmentation and subjective wandering throughout Jurandir's literary universe.

Keywords: Cultural displacement; Identity; Dalcídio Jurandir; Amazon; Alfredo.

¹ Especialista em Saberes, Linguagens e Práticas Educativas na Amazônia pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará (IFPA). Graduando em Letras – Português pela Universidade Federal Rural da Amazônia (UFRA). E-mail: edenor.ufra@gmail.com.

1 Introdução

A literatura, como expressão estética e fenômeno social, constitui a nascente espaço privilegiada para a compreensão das dinâmicas entre sujeito e território, sobretudo em contextos marcados por atritos históricos, mobilidades culturais e dilemas identitários. Nesse sentido, a produção literária moderna passou a incorporar maior atenção às experiências regionais e às tensões sociais brasileiras. Da mesma forma, na Literatura Amazônica, mais do que cenário, os escritores problematizam vivências atravessadas por deslocamentos, crises de pertencimento e processos de desterritorialização, fazendo emergir uma Amazônia alheia a qualquer homogeneidade.

Sob essa ótica, a produção de Dalcídio Jurandir (1909-1979) ganha centralidade, pois o Ciclo do Extremo Norte (1941-1978) constrói uma representação das realidades amazônicas. Em *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941) e *Belém do Grão-Pará* (1960), Alfredo atravessa deslocamentos entre o território ribeirinho e a capital paraense. Sua trajetória ultrapassa a mudança geográfica, revelando fragmentações subjetivas, experiências de trânsito e crises de pertencimento que emergem das tensões históricas, sociais e culturais presentes nas diferentes espacialidades amazônicas.

Além disso, as obras se localizam na Amazônia do início do século XX, marcada pelas cicatrizes do pós-ciclo da borracha e pelas tentativas de modernização de Belém. Como afirma Benedito Nunes, o percurso de Alfredo se desloca “do rural ao urbano”, revelando uma Amazônia atravessada por desigualdades históricas (Nunes, 2004, p. 15-16). Enquanto Belém buscava sustentar uma imagem de progresso, o interior amazônico permanecia marcado pela precariedade e pelo isolamento, evidenciando tensões entre modernidade e tradição.

As reflexões de João de Jesus Paes Loureiro se tornam fundamentais para compreender a especificidade cultural presente na obra do autor. Segundo Loureiro (1995), a cultura amazônica nasce das relações simbólicas entre sujeito e natureza, especialmente rios e florestas, elementos centrais do imaginário amazônico. Assim, memórias, experiências coletivas e percepções de mundo moldam a forma como o sujeito amazônico interpreta sua realidade, fazendo com que o espaço regional ultrapasse o aspecto geográfico e participe diretamente da construção identitária.

Entretanto, no caso do personagem Alfredo, a relação com os territórios que ocupa se revela conflituosa. Em *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), Belém surge como horizonte idealizado de ascensão e mudança diante das limitações do interior ribeirinho. Contudo, em

Belém do Grão-Pará (1960), a capital se transforma em um lugar de estranhamento, exclusão e fragmentação. Dessa forma, Alfredo passa a ocupar uma posição intermediária, marcada pela não associação tanto ao lugar de origem quanto ao ambiente urbano da capital amazônica.

Nessa perspectiva, as reflexões de Elena Palmero González em *Deslocamentos culturais: identidades e espacialidade* (2010) ajudam a entender que o deslocamento vai muito além do simples ato de se mover pelo ambiente. Ele atravessa a subjetividade, a cultura e a própria identidade do sujeito, produzindo experiências de trânsito, desterritorialização e instabilidade identitária. Assim, o percurso de Alfredo pode ser interpretado não apenas como mudança espacial, mas como uma experiência contínua de deslocamento cultural dentro das próprias espacialidades amazônicas.

Diante disso, a presente pesquisa possui natureza qualitativa, buscando compreender os processos de deslocamento cultural, pertencimento e construção identitária presentes na trajetória do personagem Alfredo em duas obras de Dalcídio Jurandir. O objetivo geral consiste em analisar como os deslocamentos entre os territórios de Cachoeira e Belém produzem tensões identitárias e experiências de desenraizamento dentro das múltiplas Amazônia representadas pelo autor. Como objetivos específicos, pretende-se analisar as duas obras selecionadas, apresentar as noções teóricas relacionadas às mobilidades culturais e observar como essas questões aparecem na constituição subjetiva do personagem.

O corpus da pesquisa é constituído pelos romances *Chove nos Campos de Cachoeira*, (2019) e *Belém do Grão-Pará* (1960). A escolha dessas narrativas ocorre porque acompanham momentos distintos da trajetória de Alfredo, permitindo observar como o personagem experiencia deslocamentos físicos, culturais e subjetivos entre o espaço ribeirinho marajoara e a capital paraense.

Metodologicamente, a pesquisa se fundamenta em uma abordagem bibliográfica, desenvolvida por meio da leitura de livros, artigos científicos e pesquisas voltadas aos estudos literários, culturais e amazônicos. Entre os principais referenciais teóricos estão João de Jesus Paes Loureiro (1995), Elena Palmero González (2010) e Zilá Bernd (2010), além de estudos críticos sobre a obra dalcidiana desenvolvidos por autores como Benedito Nunes (2003; 2004) e Paulo Nunes (2007).

2 O caminhar de Alfredo pelas Amazônia de Dalcídio Jurandir

O modernismo brasileiro, movimento literário de renovação estética, costuma ter a Semana de 1922 como marco central. Contudo, essa efervescência ecoou de forma plural pelo país. Em Belém, a Academia do Peixe Frito articulou uma vanguarda própria para romper com a *Belle Époque* (1871–1914), inaugurando a representação das tensões amazônicas que fundamentam a escrita de Dalcídio Jurandir.

Entre esses grandes autores, destaca-se Dalcídio Jurandir (1909 – 1979), o qual é autor do *Ciclo do Extremo Norte* (1941 – 1978), conjunto de romances que acompanha diferentes espacialidades amazônicas por meio da trajetória do personagem Alfredo. Conforme afirma Benedito Nunes (2004, p. 15-16), o percurso do protagonista atravessa “[...] do rural ao urbano, de Cachoeira [...] à metrópole paraense [...]”. Dessa forma, o ciclo romanesco se estrutura a partir do trânsito entre ambientes distintos da Amazônia.

As obras *Chove nos Campos de Cachoeira* (2019) e *Belém do Grão-Pará* (1960) assumem centralidade dentro do projeto literário dalcidiano. A primeira obra apresenta Alfredo ainda imerso na paisagem ribeirinha marajoara, enquanto a segunda desloca o personagem para a capital paraense, evidenciando o choque entre diferentes experiências amazônicas.

A narrativa constrói uma Amazônia distante de qualquer homogeneidade, marcada por contrastes sociais, econômicos e culturais. Sobre essa construção narrativa, Benedito Nunes (2004, p. 17) afirma: “As paisagens urbanas e rurais recorrentes [...] se personificam na memória de Alfredo, um dos principais personagens [...] visceralmente próximo do narrador”.

O espaço literário ultrapassa a função de mero cenário para se tornar elemento constitutivo da subjetividade do protagonista. Essa abordagem dialoga com a pesquisa defendida por João de Jesus Paes Loureiro na obra *Cultura amazônica: uma poética do imaginário* (1995), na qual analisa a relação simbólica entre sujeito e espacialidade. Na mesma linha de investigação regional, Paulo Nunes, em *Útero de areia, um estudo do romance Belém do Grão-Pará* (2007), ressalta que a escrita de Dalcídio constitui uma “oportunidade para se conhecer melhor a região Norte do Brasil” (Nunes, 2007, p. 15). O *Ciclo do Extremo Norte* se consolida, assim, como um instrumento que problematiza as experiências locais e desconstrói visões estereotipadas sobre a região.

No romance *Chove nos Campos de Cachoeira*, Dalcídio Jurandir constrói uma narrativa profundamente vinculada ao território ribeirinho marajoara. A vila de Cachoeira surge marcada pela lentidão, pelo isolamento e pelas dificuldades sociais próprias do contexto pós-ciclo da borracha.

Nesse lugar, Alfredo experimenta um sentimento constante de inadequação, alimentando o desejo de partir para Belém. Logo nas primeiras páginas do romance, a paisagem já revela a atmosfera melancólica da narrativa: “Voltou muito cansado. Os campos o levaram para longe [...] os desejos de Alfredo caíram pelo campo, como borboletas mortas” (Jurandir, 2019, p. 23). A descrição dos campos queimados, da chuva e da vastidão silenciosa evidencia não apenas o espaço físico amazônico, mas também a interioridade do personagem. Alfredo se encontra emocionalmente atravessado pela paisagem, como se o ambiente refletisse suas próprias inquietações.

Acerca dessa relação entre linguagem e espacialidade, Paulo Nunes (2007) afirma que, nos romances marajoaras de Dalcídio Jurandir, “observa-se uma tendência de o autor vestir cenas, personagens e situações na paisagem líquida da Amazônia” (Nunes, 2007, p. 105). Tal aspecto demonstra a presença de uma escrita profundamente marcada pelas águas, pelos rios e pelas experiências ribeirinhas.

Massaud Moisés (2001, p. 190) considera que o Ciclo do Extremo Norte constitui “um romance-rio [...] desenrolada à beira-rio”. Essa definição caracteriza a própria estrutura da narrativa dalcidiana como um fluxo contínuo e caudaloso, mimetizando o curso das águas amazônicas. O movimento do texto acompanha a correnteza fluvial, de modo que a própria condução da trama se desenrola no ritmo das marés e das viagens. Os deslocamentos dos personagens e a progressão dos fatos literários passam a espelhar a dinâmica do rio, consolidando a paisagem marajoara como o fator determinante que dita o andamento e a própria forma da narrativa de Dalcídio Jurandir.

Se em *Chove nos Campos de Cachoeira* (2019) a narrativa enfatiza o isolamento ribeirinho, em *Belém do Grão-Pará* (1960) a capital paraense surge marcada pelas contradições da modernidade decadente. A cidade apresentada por Dalcídio Jurandir carrega as ruínas deixadas pelo declínio econômico da borracha, revelando desigualdades sociais, exclusão e instabilidade urbana. O romance inicia expondo a decadência da família Alcântara: “Com a queda do velho Lemos, no Pará, os Alcântaras se mudaram da vinte e dois de junho para uma das três casas iguais [...] podiam se dar por felizes naquele ‘ostracismo’” (Jurandir, 1960, p. 2).

A mudança espacial da família simboliza a própria derrocada da elite ligada ao período áureo da borracha. Belém, antes idealizada por Alfredo, passa gradativamente a revelar sinais de ruína e fragmentação social. Ao chegar à capital, Alfredo passa a perceber uma cidade distante do imaginário construído em Cachoeira. O narrador afirma que o personagem “andava de noite feito um sonâmbulo” (Jurandir, 1960, p. 54).

Sobre essa configuração narrativa, Ivone dos Santos Veloso e Alex Santos Moreira afirmam que Belém oscila “entre o encantamento e o desencantamento” (Veloso; Moreira, 2019, p. 25). Tal oscilação reflete diretamente a experiência vivida por Alfredo, que chega à cidade carregando expectativas, mas passa a experimentar não pertencimento e frustração. Da mesma forma, Marlí Tereza Furtado salienta que “os signos da decadência e da ruína estão bem marcados em Belém do Grão-Pará” (Furtado, 2010, p. 90).

Além disso, Paulo Nunes sustenta que a mudança dos Alcântara para a Avenida Gentil Bittencourt configura “a transferência física da família [...] para um entre-lugar” (Nunes, 2007, p. 84). Belém surge simultaneamente como espaço de circulação urbana e exclusão social. Esse “entre-lugar” também simboliza a posição ocupada por Alfredo dentro da narrativa, sendo um sujeito deslocado entre diferentes mundos, incapaz de pertencer integralmente a qualquer deles.

Outro aspecto fundamental da obra se encontra na construção do narrador e na utilização da memória como eixo narrativo. Em *Belém do Grão-Pará*, a narrativa em terceira pessoa frequentemente se aproxima da consciência dos personagens, sobretudo da subjetividade de Alfredo. Segundo Benedito Nunes (2004, p. 19), “a voz do narrador tende a ser neutralizada pela dos personagens”. Em diversos momentos, a narrativa mistura a voz do narrador às percepções de Alfredo, como no trecho: “Teria visto ele, aquela noite, ao pé da esteira de Libânia?” (Jurandir, 1960, p. 54).

A construção narrativa de Dalcídio Jurandir revela uma escrita marcada pela interiorização, pelas lembranças e pelas oscilações subjetivas. Esse movimento é identificado por Benedito Nunes (2004) como a oscilação central do ciclo romanesco dalcidiano: o tensionamento constante entre o registro da realidade social e a imersão na interioridade poética dos sujeitos. Sob essa perspectiva, o tempo narrativo deixa de seguir uma linearidade rígida, movimentando-se entre passado, memória e experiência presente. Em *Belém do Grão-Pará*, os acontecimentos frequentemente retornam às lembranças da antiga prosperidade da cidade durante o ciclo da borracha, fazendo com que a decadência histórica e o fluxo da memória individual se entrecruzem continuamente.

A estrutura memorialista moderna do romance se consolida, conforme aponta Benedito Nunes, na medida em que a narrativa se desenvolve em “lembrança após lembrança, parte após parte” (Nunes, 2004, p. 16). Sob essa perspectiva, a memória deixa de ser um mero recurso de recordação passiva para se tornar o mecanismo fundamental de construção identitária do protagonista. Esse processo de rememoração contínua funciona como um fluxo dinâmico, em

que o ato de lembrar reconstrói as experiências vividas pelo sujeito em diferentes tempos e lugares.

É precisamente essa dinâmica da memória que conecta a interioridade do personagem aos seus trânsitos geográficos, revelando que a experiência migratória constitui o eixo estruturador das narrativas analisadas. Alfredo se movimenta entre espacialidades amazônicas distintas, como o universo ribeirinho da infância e a capital urbanizada da juventude, de modo que cada recordação ativa uma nova crise de pertencimento. Assim, sua trajetória ultrapassa a simples mudança geográfica: o deslocamento físico espelha uma busca interior. Ao articular essas múltiplas Amazôniaas, onde memória, identidade e espaço se entrecruzam, a narrativa transforma o próprio ato de deslocar-se na estrutura que sustenta a subjetividade e a trajetória do protagonista.

3 As águas da territorialidade, do deslocamento e da identidade cultural

A fundamentação teórica acerca das mobilidades no campo literário se pauta na premissa de que a literatura atua como um território de representação das simbologias do trânsito e das rupturas subjetivas do sujeito. Conforme pondera Zilá Bernd (2010), tais mobilidades não se limitam ao plano puramente geográfico, mas envolvem deslocamentos complexos que atravessam a memória, a linguagem e a cultura. Sob essa perspectiva transcultural, a análise proposta pela autora revela que a experiência do sujeito ficcional contemporâneo é marcada por um trânsito simbólico ininterrupto entre múltiplas identidades. Dessa forma, o conceito de mobilidade ganha espessura teórica, passando a definir o ato de se mover entre diferentes ambientes como um mecanismo que reconfigura profundamente a percepção do indivíduo sobre si mesmo, sobre o outro e sobre o próprio território.

Ao refletir sobre a amplitude dessas transformações, Bernd afirma que “as diferentes formas de mobilidade podem ocorrer: no espaço (viagens, deambulações, deslocamentos, flâneries); no tempo (ocorrências de grandes saltos temporais em obras ficcionais e poéticas); no nível do discurso [...]; no nível da linguagem [...], etc.” (Bernd, 2010, p. 12). Ao categorizar essas variantes, a pesquisadora demonstra que o ambiente literário permite a coexistência de fluxos geográficos e subjetivos, tornando as fronteiras espaciais e temporais permeáveis.

Essa abordagem sobre a maleabilidade das fronteiras e a sobreposição de diferentes planos espaciais ganha contornos específicos ao dialogar com os estudos sobre as particularidades regionais, especialmente no cenário da Amazônia. É sob essa ótica de trânsito

e multiplicidade que Jean Batista da Cunha (2023) destaca que a formação dos povos amazônicos é marcada por profundos processos de hibridização, evidenciando a pluralidade intrínseca da região. O autor sustenta que “a cultura dos povos amazônidas está longe de ser uma cultura homogênea”, uma vez que o contato entre indígenas, colonizadores e os vetores da modernidade intensificaram “a hibridização cultural na região” (Cunha, 2023, p. 38). Diante disso, constata-se que a própria configuração sociocultural da Amazônia se constitui a partir de interações descontínuas e tensões históricas, operando como um território ideal para a manifestação das mobilidades e das crises identitárias na literatura.

A compreensão dessas transformações se amplia ao observar que “as mutações culturais se produzem de fato sob o impacto conjunto dos fluxos migratórios, das reestruturações políticas, dos novos meios de comunicação e das novas tecnologias” (Bernd, 2010, p. 14). Com isso, as identidades deixam de ser vistas como blocos fixos e estáveis, assumindo um caráter híbrido e multifacetado. A experiência da mobilidade acaba por moldar sujeitos que habitam o trânsito entre diferentes universos culturais, sem se prenderem a um senso rígido de comunidade, transformando essa condição de errância em uma das marcas centrais da contemporaneidade.

Ao mergulhar na questão das mobilidades transculturais, Elena Palmero González (2010) propõe uma leitura dos deslocamentos que vai muito além da geografia, atingindo, de forma visceral, a subjetividade. O movimento gera fissuras nos vínculos identitários, o que obriga, segundo a autora, o indivíduo a repensar seu próprio sentido de pertencimento em meio a espacialidades culturais fragmentadas. Ao investigar essa dinâmica, González sustenta que “o deslocamento não implica apenas mudança de lugar, mas uma transformação da percepção de si e do mundo, produzindo novas formas de relação entre identidade, memória e território” (González, 2010, p. 118).

Isso posto, o que se percebe é que o deslocamento ganha o contorno de uma vivência profundamente subjetiva, na qual o sujeito é lançado em processos constantes de desorientação e estranhamento, o qual leva ao trânsito entre diferentes territórios produz fraturas na percepção do pertencimento e coloca o indivíduo em condição permanente de instabilidade.

Segundo Elena Palmero González, “as experiências de deslocamento colocam o sujeito em zonas de fronteira, onde as identidades deixam de ser estáveis para assumir formas híbridas e mutáveis” (González, 2010, p. 121). Nota-se, a partir daí, que a fronteira deixa de ser apenas uma demarcação nos mapas para se tornar um território subjetivo, onde o desejo de pertencer colide com a sensação de estranhamento. O indivíduo em trânsito vive, na verdade, um esforço

constante de mediação, equilibrando o que resta de sua memória de origem com as pressões de uma nova realidade territorial. É desse atrito que emerge a mobilidade como uma crise profunda de identidade.

Nesse contexto, Agnis da Silva Corrêa (2025) demonstra que a expansão urbana de Belém esteve associada aos deslocamentos populacionais e às ocupações periféricas provocadas pelas desigualdades sociais. Segundo a autora, “muitos habitantes removidos das baixadas e vindos do interior ocuparam áreas fora da primeira légua patrimonial” (Corrêa, 2025, p. 13), evidenciando tensões entre pertencimento e exclusão na mobilidade urbana da Amazônia.

Como bem pontua Bernd, “o movimento pode ser, assim, a chance de uma nova definição do homem ‘que não se reconhece mais no território que ocupa, mas no espaço-tempo que libera pela palavra e pelas imagens’” (Bernd, 2010, p. 16). O que se extrai desse pensamento é que a individualidade do sujeito contemporâneo deixa de ser um reflexo estático do solo que ele pisa para se tornar uma construção fluida, alimentada pelas simbologias que o movimento espacial produz. Assim, o sentimento de pertencer se desvincula da rigidez do mapa geográfico, passando a se consolidar nas tramas culturais e nos processos subjetivos que emergem durante o próprio trânsito.

Essa condição se projeta com vigor nos estudos sobre o romance memorialista moderno, nos quais a trajetória dos protagonistas é frequentemente marcada pela tensão da experiência migratória. Ao discutir as bases desse fenômeno, Bernd esclarece que “a própria etimologia da palavra já aponta para essa duplicidade de sentido: ‘errar’ do latim *iterare*, viajar, vaguear, mas também ‘errar’ do latim *errare*, incorrer em erro, em engano” (Bernd, 2010, p. 20).

No horizonte da crítica literária, essa dualidade conceitual subsidia a compreensão de narrativas fundadas no trânsito regional, uma vez que o deslocamento pode assumir tanto uma dimensão positiva quanto traumática. Ao mesmo tempo em que possibilita novos encontros culturais, o ato de migrar também provoca rupturas afetivas, perdas identitárias e crises de pertencimento. Dessa forma, a errância e a migrância definem o estatuto do sujeito ficcional deslocado, o qual passa a viver em constante e complexa negociação entre a sua cultura de origem e o seu destino.

Ao compreender que os processos de territorialização e desterritorialização estão ligados às relações de pertencimento construídas pelos sujeitos com os lugares que ocupam, Chaves Moura (2023) diz que, “territorialização é o processo pelo qual as pessoas criam laços de pertença e identidade com um determinado espaço” (Moura, 2023, p. 16). Em contrapartida,

a desterritorialização produz “perda de identidade e laços sociais” (Moura, 2023, p. 16), evidenciando tensões entre enraizamento e exclusão.

Para Bernd, “o conceito evoca tanto espaços geográficos e históricos quanto psicológicos ou mentais, chamando atenção para o momento da passagem de um para outro “espaço” e a transformação que essa passagem acarreta” (Bernd, 2010, p. 19). Dessa maneira, os deslocamentos culturais produzem mudanças profundas nas formas de percepção do sujeito. A passagem entre diferentes ambientes modifica relações afetivas, memórias e individualidade, fazendo com que o pertencimento deixe de ser estável e passe a se constituir como experiência fragmentada e móvel.

Essa transição do geográfico para o plano psicológico e mental ganha contornos específicos quando deslocada para a realidade da Amazônia, universo em que o território desempenha papel fundador na subjetividade. É nesse ponto que as formulações de Bernd (2010) convergem para as reflexões de João de Jesus Paes Loureiro (1995), o qual demonstra como o ambiente amazônico molda, de forma direta, a identidade de quem o habita. Para Loureiro (1995), a cultura da região brota das trocas simbólicas entre o homem e a natureza, de modo que o território transcende a dimensão física e se entranha na própria construção simbólica do sujeito.

Conforme sustenta o autor, “a cultura amazônica é construída a partir das relações do homem com a natureza, numa interação simbólica em que rios, florestas e imaginário coletivo participam da formação cultural do sujeito amazônico” (Loureiro, 1995, p. 35). Por isso, investigar as subjetividades amazônicas exige aceitar que o território regional é parte ativa da subjetividade individual. As vivências culturais locais são, portanto, atravessadas por memórias e imaginários muito específicos de relação com o solo e as águas. Nesse cenário, qualquer deslocamento, por menor que seja, repercute inevitavelmente na individualidade de quem se move.

Nesse contexto, Jakson Silva da Silva (2022) destaca que, apesar dos processos de urbanização e modernização de Belém, a cidade mantém fortes heranças indígenas, negras e ribeirinhas presentes nos espaços de vida popular. Segundo o autor, “a urbanização modernizadora, entretanto, não apagou seus traços indígenas e negros em lugares de vida e economia popular, tradição e pertencimento” (Silva, 2022, p. 106). Dessa forma, a capital amazônica revela tensões entre modernidade e tradição, evidenciando múltiplas formas de pertencimento cultural.

Paes Loureiro (1995), ao refletir sobre a cultura amazônica, diz que a experiência amazônica é atravessada simultaneamente por permanências culturais e transformações históricas relacionadas à modernização regional. Desse modo, os deslocamentos dentro da própria Amazônia revelam tensões culturais que atravessam a experiência do sujeito amazônico contemporâneo. O trânsito entre diferentes espacialidades produz crises identitárias, fragmentações subjetivas e dificuldades de pertencimento, sobretudo quando o indivíduo passa a ocupar lugares intermediários entre tradição e modernidade.

Portanto, as reflexões de Zilá Bernd (2010), Elena Palmero González (2010) e João de Jesus Paes Loureiro (1995) permitem compreender que os deslocamentos ultrapassam a dimensão geográfica e atingem diretamente a cultura e as formas de pertencer. As mobilidades transculturais produzem sujeitos marcados pela instabilidade identitária, pela errância e pela constante negociação entre diferentes territórios simbólicos. Nesse sentido, tais perspectivas teóricas se tornam fundamentais para analisar os deslocamentos vivenciados pelo personagem Alfredo.

4 As águas da migração em Alfredo

Em *Chove nos Campos de Cachoeira* (2019), a construção da subjetividade de Alfredo manifesta-se de modo indissociável da representação espacial marajoara, configurando um sentimento contínuo de inadequação e estagnação diante do ambiente ribeirinho. Longe de ser um mero plano de fundo, o espaço de Cachoeira se projeta como o elemento limitador que inviabiliza as transformações pessoais acalentadas pelo protagonista. Logo no início da narrativa, o narrador estabelece esse estado de letargia ao pontuar que:

A tarde sem chuva em Cachoeira lhe dá um desejo de se embrulhar na rede e ficar sossegado como quem está feliz por esperar a morte. Os campos não voltaram com ele, nem as nuvens nem os passarinhos e os desejos de Alfredo caíram pelo campo como borboletas mortais (Jurandir, 2019, p. 23).

A força plástica dessa imagem literária aproxima diretamente a interioridade do personagem da esterilidade da paisagem amazônica. A figura de linguagem em “borboletas mortais” atua aqui como a materialização poética do definhamento das expectativas do protagonista; em vez de sugerirem a metamorfose ou a vivacidade comumente associada ao inseto, as asas caídas e inertes simbolizam a falência prematura de seus anseios diante da imobilidade da província. Essa correspondência entre o íntimo e o geográfico reverbera ao

longo da obra; os campos, que em descrições posteriores do romance surgem calcinados e desolados pelo sol inclemente da entressafra, refletem também o esgotamento emocional de Alfredo, que passa a enxergar o próprio lugar de origem como um território incapaz de comportar seus desejos.

Esse descompasso vivenciado no enredo expõe as fraturas de uma identidade amazônica clivada e heterogênea, moldada no interior de tensões culturais múltiplas que opõem o ritmo tradicional da vida interiorana às promessas de progresso da modernidade. Dalcídio constrói a subjetividade do herói no cruzamento tenso entre as vivências comunitárias locais e o horizonte de expectativas urbanas ligado a Belém. Essa clivagem dialoga de maneira produtiva com as discussões de Jean Batista da Cunha (2023), quando o autor afirma que “a cultura dos povos amazônidas está longe de ser uma cultura homogênea”, pois os contatos históricos entre povos indígenas, colonizadores e processos de modernização intensificaram “a hibridização cultural na região” (Cunha, 2023, p. 38). No romance, a hibridização apontada pelo crítico não se traduz em conciliação, mas em um doloroso trânsito cultural: ao retornar à vila, enquanto a capital habita seu discurso como um ideal de emancipação, a materialidade de Cachoeira o vincula a uma realidade que ele rejeita, mas que constitui sua própria origem.

O desajuste do protagonista perante o meio familiar e comunitário aprofunda sua posição intermediária dentro do universo dalcidiano, transformando-o em um estrangeiro em sua própria terra. O descompasso prático entre suas aspirações intelectuais, alimentadas por leituras solitárias, e o cotidiano prático da vila condensa as incertezas de quem sabota os laços locais sem conseguir, todavia, ancorar-se no universo pretendido. Esse dilaceramento subjetivo encontra respaldo nas análises de Noronha e Pimentel (2024), os quais afirmam que “a miscigenação ocorrida com o menino lhe causa várias incertezas, porque ele se sentia entre dois mundos” (Noronha; Pimentel, 2024, p. 155). Alfredo, portanto, não consegue se sentir pertencente integralmente ao espaço tradicional de Cachoeira, carregando o estigma de desajustado em relação ao progresso urbano, o que faz com que sua identidade se constitua exatamente nesse entre-lugar, marcado por ambiguidades culturais e instabilidade subjetiva (Nunes, 2007).

Essa condição de suspensão intensifica-se drasticamente em *Belém do Grão-Pará* (1960), momento em que o território urbano desmistifica o ideal de ascensão antes projetado pelo jovem para revelar sinais de decadência social, desigualdade e exclusão. O deslumbramento inicial cede lugar a um profundo estranhamento físico e psicológico diante da capital paraense. Em determinado trecho, o narrador afirma que:

Como tudo no Brasil, não se levava a sério o ensino no Barão do Rio Branco. Por isso é que vinha o Alfredo ostentando aquele Quadro de Honor. Alfredo andava de noite feito um sonâmbulo. Tinha encontros com as corujas. Sabia lá que cavilações trouxe de Marajó? (Jurandir, 1960, p. 54).

A caracterização de Alfredo como um “sonâmbulo” que tem “encontros com as corujas” evidencia, pela linguagem ficcional, a construção de um sujeito incapaz de se reconhecer no ambiente que atravessa. A perda de referências espaciais e afetivas ganha contornos de violência física e choque cultural no episódio em que o protagonista, recém-chegado à capital, sofre a humilhação de ter o cabelo raspado no denominado “Salão Elegante” (Jurandir, 1960 p. 20):

Mas estremece, como se o barbeiro, com aquela máquina, o tivesse cortado lá dentro do coração. Quis saltar da cadeira, fugir. O carrasco nem bem lhe aplicou a máquina a fundo, já lhe devorava montes de cabelo e logo com feroz velocidade outra tanto lhe comi [...] O barbeiro governava-lhe a cabeça, colocava ela em todas as direções, como se o tivesse degolado. Roendo o coco, a máquina lhe rola também o orgulho e aquele deslumbramento pela cidade.

Ao qualificar o barbeiro como um “carrasco” cuja máquina “devora” o cabelo e opera uma decapitação simbólica (como se o tivesse degolado), a prosa dalcidiana projeta no corpo do próprio herói a agressividade repressora da cidade. O corte do cabelo deixa de ser um evento corriqueiro para se tornar um rito impositivo de despersonalização, em que a máquina “rola também o orgulho” e extirpa as ilusões alimentadas na província. Essa transição violenta, que transforma a visão da cidade de um lugar encantado para um ambiente hostil, confere densidade literária às formulações de Elena Palmero González (2010), quando a autora afirma que “o deslocamento não implica apenas mudança de lugar, mas uma transformação da percepção de si e do mundo, produzindo novas formas de relação entre identidade, memória e território” (González, 2010, p. 118). A violência institucional sofrida no Salão Elegante força Alfredo a uma agressiva reelaboração de si, mostrando que a travessia geográfica fratura sua subjetividade e reorganiza sua individualidade cultural a partir da perda e do desterro íntimo.

A própria geografia da narrativa, que faz Alfredo se movimentar entre rios, ruas, baixadas e espaços periféricos, reforça a hibridez dessa experiência ao fazê-lo ocupar territórios divididos entre tradições amazônicas e processos de modernização urbana. A identidade do personagem emerge, assim, desse contato conflituoso entre diferentes Amazônia, validando empiricamente o que apontam os estudos de Jackson Sousa dos Santos, Débora Frazão Ferreira e Márcia Aparecida da Silva Pimentel (2025), quando os autores afirmam que “a identidade

não se constrói sem o vínculo com os lugares atravessados” (Santos; Ferreira; Pimentel, 2025, p. 13).

Nota-se que Dalcídio Jurandir constrói Alfredo como um sujeito atravessado por experiências contínuas de trânsito cultural. O personagem vive entre espacialidades distintas, memórias fragmentadas e referências culturais múltiplas, sem alcançar estabilidade identitária. Sua trajetória evidencia que a experiência migratória na Amazônia produz processos profundos de reorganização subjetiva. Dessa forma, as experiências vividas por Alfredo revelam diretamente as mobilidades transculturais e a hibridização cultural presentes nas narrativas dalcidianas.

A minuciosidade na descrição do ambiente se revela, por conseguinte, como um eixo estruturante das crises subjetivas e dos processos de fuga que acometem as personagens dalcidianas. O mal-estar geográfico experimentado por Alfredo desde as primeiras páginas de *Chove nos Campos de Cachoeira* funciona como o motor de sua desterritorialização, conferindo centralidade analítica ao romance antes da aplicação de modelos teóricos. Essa dinâmica romanesca antecipa e dá corpo ao que propõem Demétrius Souza Araújo e Simone Cristina Mendonça (2022, p. 76) ao afirmarem que “Descrever meticulosamente o espaço é fundamental no fazer literário de Dalcídio, isso para que compreendamos os processos de fuga de seus personagens, para que seja possível perceber o trânsito, a desterritorialização constante e a reterritorialização precária na Amazônia”.

Essa relação conflituosa se materializa na própria tessitura dramática do romance quando o personagem observa a vila marajoara marcada por imobilidade e melancolia. A rejeição ao lugar provinciano se converte em sofrimento físico e apelo desesperado, evidenciando que o confinamento geográfico sufoca o jovem protagonista. Em determinado momento da narrativa, ele chora e suplica para a mãe:

Misturado com o escuro da porta do corredor vem a sua “viagem” para Belém. Sua mãe lhe dera uma esperança mais forte. Mas cadê os uniformes, o sapato, a roupa de ir? Enquanto não tivesse isso tudo não se conformava que estivesse tão próximo assim de viajar. Quantas vezes, já com o frio da febre ou ainda com a febre, não ia chorando se queixar, bater os pés na cozinha onde sua mãe lava as xícaras do café ou mexe a panela: — Mamãe, me mande para Belém. Eu morro aqui, mamãe. Cresço aqui e não estudo. Quero estudar, quero sair daqui! (Jurandir, 2019, p. 231).

A percepção construída pelo personagem evidencia que o ambiente ribeirinho deixa de representar acolhimento identitário e passa a assumir uma dimensão opressiva. Alfredo enxerga a vila como um território incapaz de corresponder aos seus desejos de transformação pessoal. Seu imaginário passa então a projetar Belém como possibilidade de ruptura com aquela

realidade considerada limitada. O que se desenha nesse apelo não é apenas o anseio por uma mudança de coordenadas geográficas, mas uma ruptura subjetiva definitiva entre o personagem e o território. Embora Alfredo continue habitando fisicamente em Cachoeira, ele opera um desligamento emocional daquele espaço, antecipando uma fragmentação dos vínculos afetivos que encontra paralelo conceitual nas reflexões de Pracidina Chaves Moura (2023). Segundo a autora, a desterritorialização ocorre através da perda das conexões construídas entre sujeito e lugar, processo capaz de produzir “perda de identidade e laços sociais” (Moura, 2023, p. 16).

Dalcídio articula essa fratura interior tensionando diretamente a paisagem e a engrenagem psicológica do personagem. Para suportar o aprisionamento na vila, Alfredo recorre à imaginação lúdica e ao devaneio como táticas de fuga, subvertendo a própria rigidez do meio em que está inserido. Em determinado trecho, percebe-se que Alfredo utiliza a imaginação como forma de fuga daquela dimensão espacial em que se encontra,

pois a bolinha fazia os holandeses ficarem por baixo dos engenheiros brasileiros. Cachoeira seria uma obra-prima da engenharia brasileira. A bolinha o levava do insondável e imenso mundo dos meninos para onde quisesse levar (Jurandir, 2019, p. 178).

A paisagem amazônica, portanto, deixa de funcionar como lugar de pertencimento simbólico e passa a reforçar a sensação de isolamento do personagem. O ambiente natural, marcado pelos campos, pelas chuvas e pela vastidão silenciosa, intensifica continuamente o desejo de deslocamento vivido por Alfredo.

A transferência para o ambiente urbano, contudo, desfaz a ilusão da fuga libertadora, pois em *Belém do Grão-Pará* Alfredo depara-se com uma nova modalidade de asfixia, marcada por desigualdades sociais e decadência urbana. A capital antes idealizada desmorona em impressões turvas e desorientadoras, impedindo o protagonista de fincar raízes ou encontrar estabilidade identitária. Em determinado momento da narrativa, o narrador fala que:

Suas impressões não podiam ser nítidas. A cidade vagava num nevoeiro morno, com as suas fachadas fugidias, trilhos faiscando, as torres da Basílica entre as sumaumeiras, estas desfiando lenta sombra na calçada, nos telhados. Seu olhar, memória e imaginação em nada se fixavam. A cidade ondulava sempre. E ao chegar à casa dos Alcântaras, nada mais queria senão dormir. Belém era uma embriagues (Jurandir, 1960, p. 22).

A construção da cena evidencia um personagem emocionalmente esmagado pela dimensão urbana da capital paraense. O espaço urbano não produz acolhimento, mas amplia ainda mais sua sensação de desenraizamento, fazendo com que o olhar e a imaginação do jovem “em nada se fixavam”. Alfredo vive uma condição errante. Seu deslocamento não resulta em

Revista A Palavrada (ISSN 2358-0526), 29, jan-jun, p. 82-108, 2026 - 1ª edição

integração plena, mas em um trânsito contínuo entre lugares onde o pertencimento permanece incompleto. O personagem se movimenta entre diferentes Amazônia sem conseguir reconhecer nenhuma delas como território definitivo.

Essa itinerância identitária indica que a travessia de Alfredo constitui, em última análise, uma experiência existencial rica em problematizações estéticas sobre a região. O percurso do protagonista funciona como uma lente crítica, validando o argumento dos estudos recentes de Jackson Sousa dos Santos, Débora Frazão Ferreira e Márcia Aparecida da Silva Pimentel (2025), quando os autores afirmam que “ao acompanhar Alfredo, compreendemos que sua travessia não se limita ao deslocamento, mas abarca uma leitura sensível do mundo” (Santos; Ferreira; Pimentel, 2025, p. 12). Cada ambiente percorrido produz alterações em sua forma de perceber a si mesmo e ao território amazônico.

A própria Belém construída por Dalcídio intensifica essa fragmentação identitária. Como foi discutido, o personagem atravessa territórios urbanos decadentes sempre em condição provisória. Alfredo não encontra estabilidade nem no ambiente ribeirinho nem na capital urbanizada. Sua subjetividade permanece constantemente deslocada entre memória, desejo e frustração. Nesse sentido, a experiência urbana não rompe completamente com Cachoeira, mas mantém o personagem preso a uma condição contínua de trânsito subjetivo.

Percebe-se que Dalcídio Jurandir constrói Alfredo como um sujeito atravessado permanentemente pela instabilidade territorial. Sua trajetória evidencia vínculos frágeis com os espaços que ocupa, revelando processos contínuos de desenraizamento e reconstrução identitária. Alfredo se movimenta entre diferentes espacialidades amazônicas sem alcançar pertencimento definitivo, experienciando continuamente deslocamentos físicos e subjetivos. Dessa forma, o percurso do personagem evidencia diretamente os processos de deslocamento, territorialização e crise de pertencimento nas espacialidades amazônicas construídas por Dalcídio Jurandir.

Como terceira análise, observa-se a relação entre Amazônia e identidade na trajetória de Alfredo. Na poética dalcidiana, a natureza e a urbe não operam como meros cenários inertes, mas atuam como forças vivas que moldam, fraturam e reconfiguram a subjetividade dos sujeitos que as habitam. Rios, campos, chuvas, ruas e embarcações participam constantemente da formação identitária de Alfredo, fazendo com que sua experiência existencial esteja profundamente vinculada às espacialidades amazônicas que atravessa. Essa simbiose estética e dolorosa entre o homem e o meio antecipa e ilustra de forma magistral as formulações de João de Jesus Paes Loureiro (1995), ao afirmar que a cultura amazônica é uma “produção humana

que vem incorporando [...] motivações simbólicas que resultam em criações que estreitam, humanizam ou dilaceram as relações dos homens entre si e com a natureza” (Loureiro, 1995, p. 70). Em Dalcídio, portanto, a espacialidade é o próprio motor que dilacera e humaniza a caminhada do protagonista.

Essa relação aparece ainda em *Chove nos Campos de Cachoeira*, quando Alfredo observa o ambiente ao seu redor marcado por melancolia e abandono, fraturando a própria célula familiar ao projetá-la como um ambiente de isolamento doméstico. Em determinado momento da obra, o narrador descreve que:

Alfredo ver dona Amélia mais longe, mais distante de si, como se o chalé fosse repartido por compartimentos fechados como uma casa de estranhos. Seu pai era aquele homem que, manso ou impulsivo, vivia entre os catálogos, sem dar, não porque fosse austero, a intimidade que o filho sonhava. Alfredo via-se solitário, irremediavelmente solitário. Cada vez mais desconhecendo o que se passava em torno de sua solidão (Jurandir, 2019, p. 118-119).

A percepção do personagem evidencia uma Amazônia distante das imagens excêntricas frequentemente produzidas sobre a região. O espaço amazônico, para Alfredo, surge atravessado por silêncio, solidão e imobilidade, aspectos que interferem diretamente na maneira como ele percebe a si mesmo e o território em que vive. O personagem apenas habita fisicamente Cachoeira, mas emocionalmente está distante de se sentir parte do lugar. Na poética dalcidiana, a paisagem e os interiores domésticos operam como uma extensão emocional do herói, convertendo os rios, os campos e as chuvas em vivências que atravessam e moldam sua interioridade. Essa simbiose estética faz com que a tristeza e o desejo de partida assumam participação ativa na constituição subjetiva, destituindo a geografia de uma função puramente regionalista ou ornamental.

Em *Belém do Grão-Pará*, essa articulação entre a espacialidade e a identidade adquire contornos ainda mais complexos, sendo tensionada pelas contradições estruturais da capital. Ao ingressar no ambiente urbano, Alfredo tenta mimetizar os códigos locais para aplacar sua condição de retirante e forçar um pertencimento que lhe evite a rejeição. Ao chegar a Belém, Alfredo busca se aproximar daquele novo lugar, pois:

Em meio de seu desalentado assombro, o menino teimou agora em parecer o menos matuto possível, para achar tudo aquilo muito natural. Compreender a cidade, aceitá-la, era a sua necessidade. Ser amado por ela, saboreá-la com vagar e cuidado, como saboreava um piquiá, daqueles piquiás descascados, cozidos pela mãe, receando sempre os espinhos (Jurandir, 1960, p. 18).

A comparação com “piquiá” revela o cuidado doloroso do herói, ciente de que o usufruto da cidade esconde “espinhos” capazes de feri-lo. Esse pressentimento se confirma logo em seguida, quando o deslumbramento inicial fracassa diante de uma Belém sombria, cuja dimensão espacial projeta um peso opressor sobre sua consciência e desestabiliza suas certezas, evidenciando uma espacialidade que interfere diretamente em sua individualidade:

Afastou-se do Necrotério sob o mesmo balanço da viagem, se enfiou por um beco, agora na cidade velha. ao pé do barranco onde podia ver este e aquele resto da velha fortaleza. E como o rio e a doca desaparecessem, Belém se fazia mais escura apesar do sol ou por isto mesmo aquelas casardes e aqueles silêncios o deixavam de coração escuro, o andar confuso. E voltar dali, sabia? Sobre o beco, as torres da Sé, gordas, da cor do tempo. “Catedral”, disse o menino, muito compenetrado. E como tão silenciosas aquelas igrejas lhe falavam! E seu silêncio e sombra deslizavam pelos sobrados fieis, o beco e as mastreações. Os sinos ignoravam o morto no necrotério (Jurandir, 1960, p. 18).

A caminhada com o “andar confuso” e o “coração escuro” pelas ruelas da Cidade Velha projeta, por meio da geografia ficcional, o conflito identitário de Alfredo, que vaga por um cenário cindido entre a modernização impositiva e os resquícios de uma ancestralidade marginalizada. Belém apresenta-se como um território híbrido no qual casarões, becos e sobrados silenciosos guardam as heranças e assimetrias da região, asseverando o que discute Jakson Silva da Silva (2022, p. 106) ao apontar que “a urbanização modernizadora, entretanto, não apagou seus traços indígenas e negros em lugares de vida e economia popular, tradição e pertencimento”.

No romance de Dalcídio, essa coexistência contraditória não pacifica a subjetividade do protagonista; pelo contrário, aprisiona-o em uma zona de fronteira cultural, onde a capital não rompe em absoluto com o universo ribeirinho de Cachoeira, mas também inviabiliza sua integração plena à modernidade urbana. Essa permanente tensão entre o imaginário herdado das experiências marajoaras e as transformações geradas pelo processo de urbanização demonstra como Alfredo personifica a dinâmica cultural da própria região. Dalcídio Jurandir constrói a Amazônia como um espaço essencialmente plural e heterogêneo, rechaçando visões totalizantes ao cindir o ciclo romanesco em múltiplas experiências geográficas e sociais.

O trânsito incessante de Alfredo entre os campos de Cachoeira e as ruas periféricas de Belém impede qualquer pertencimento absoluto, transformando a itinerância no próprio traço constitutivo de seu ser. Essa engrenagem literária ilustra com precisão as pesquisas de João de Jesus Paes Loureiro (1995), que compreende que a cultura amazônica se constrói exatamente nesse movimento de permanências e transformações, situando o homem da região entre as

forças da mudança e a herança de suas memórias tradicionais. Alfredo carrega as marcas do Marajó para o interior da urbe, vivenciando na pele a fricção contínua desse processo histórico.

Percebe-se, portanto, que Dalcídio Jurandir constrói a trajetória de Alfredo a partir de uma profunda relação entre território amazônico e formação identitária. A Amazônia dalcidiana ultrapassa a condição de cenário regional para assumir função ativa na constituição subjetiva do personagem. As espacialidades amazônicas atravessam continuamente suas percepções, memórias e formas de pertencimento, revelando individualidades construídas no contato constante com rios, cidades, periferias e experiências culturais diversas. Dessa forma, a trajetória de Alfredo evidencia diretamente as relações entre Amazônia, espacialidade e identidade cultural presentes no universo literário de Dalcídio Jurandir.

Considerações finais

O desenvolvimento da pesquisa possibilitou analisar como os deslocamentos entre Cachoeira e Belém atravessam a constituição identitária do personagem Alfredo nas obras de Dalcídio Jurandir. A articulação teórica reuniu discussões voltadas às espacialidades amazônicas, às mobilidades culturais e às crises de pertencimento presentes no ciclo romanesco do autor, compreendendo o deslocamento não apenas como mudança geográfica, mas como experiência subjetiva e cultural. A partir dessa leitura, foi possível levantar interpretações que demonstram como o trânsito espacial se reflete diretamente na subjetividade do protagonista.

A análise revelou que Jurandir constrói a Amazônia como espaço múltiplo, atravessado por tensões sociais, culturais e históricas. Nesse cenário, o trânsito entre Cachoeira e Belém produz em Alfredo experiências contínuas de desenraizamento, instabilidade identitária e dificuldade de pertencimento. O personagem se desloca entre diferentes espacialidades amazônicas sem conseguir se integrar plenamente nem ao ambiente ribeirinho marajoara nem à urbanidade da capital paraense, evidenciando o impacto psicológico e social dessas migrações literárias.

A investigação focada nas obras *Chove nos Campos de Cachoeira e Belém do Grão-Pará* permitiu identificar como o autor articula o território, a memória e a subjetividade dentro das narrativas. Esse movimento amparou-se nas noções de deslocamento, territorialidade e mobilidades transculturais, trazendo contribuições importantes de autores como João de Jesus Paes Loureiro (1995), Elena Palmero González (2010) e Zilá Bernd (2010). Desse modo, foi

possível apontar como essas discussões aparecem diretamente na trajetória de Alfredo, sobretudo através das experiências de errância e fragmentação identitária.

A partir da compreensão de que os deslocamentos provocam no protagonista uma condição marcada pela ruptura dos vínculos, a pesquisa demonstrou que Alfredo vivencia continuamente um estado intermediário. Ele passa a ocupar um entre-lugar cultural no qual sua identidade permanece fragmentada entre tradição e modernidade, interior e capital, memória e deslocamento. Observou-se, assim, através de uma abordagem qualitativa e comparativa, que as experiências vividas pelo personagem ultrapassam o aspecto físico e atingem diretamente sua percepção de si mesmo e das dimensões espaciais que ocupa.

Embora o recorte tenha se concentrado em duas obras do Ciclo do Extremo Norte e a escassez de estudos recentes sobre as tensões específicas de Alfredo tenha delimitado o aprofundamento de algumas discussões, este trabalho busca contribuir para a fortuna crítica de Dalcídio Jurandir e para os estudos das espacialidades amazônicas. Abre-se, com isso, espaço para que futuras pesquisas ampliem a análise para outras narrativas do ciclo romanesco dalcidiano, aprofundando os estudos sobre deslocamento, memória e pertencimento dentro das múltiplas Amazônia construídas pela literatura de expressão amazônica.

Referências

ARAÚJO, Demétrius Souza; MENDONÇA, Simone Cristina. Desterritorialização e reterritorialização no ciclo romanesco de Dalcídio Jurandir: caminhos entre Cachoeira e Belém. In: RIBEIRO, Nilsa Brito *et al.* *Linguagens e dinâmicas territoriais nas amazonias*. Rio Branco: Nepan, 2022. p. 72-97. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Laila-Mayara-Drebes/publication/372401727_Linguagens_e_dinamicas_territoriais_nas_amazonias/links/64b452d5b9ed6874a52488b8/Linguagens-e-dinamicas-territoriais-nas-amazonias.pdf#page=72 Acesso em: 1 maio 2026.

BERND, Zilá (org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

CORRÊA, Agnis Mirian da Silva. *De costas para o rio? As reformas urbanas de saneamento ambiental e a disputa pelo direito à cidade em Belém*. 2025. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Sociais) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal do Pará, Belém, 2025.

CUNHA, Jean Batista da. *Auto do Carão: estudo sobre as identidades culturais dos povos amazônidas através das cirandas do Amazonas*. 2023. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Aquidauana, 2023.

FURTADO, Marli Tereza. *Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2010.

GONZÁLEZ, Elena Palmero. Deslocamentos culturais: identidades e espacialidades. In: BERND, Zilá (org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010. p. 109-127.

JURANDIR, Dalcídio. *Belém do Grão-Pará*. São Paulo: Livraria Martins, 1960.

JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos campos de Cachoeira*. Belém: CEJUP, 2019.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. Belém: Cejup, 1995.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. v. 3. São Paulo: Cultrix, 2001.

MOURA, Pracidina Chaves. *A desterritorialização dos moradores do povoado Canela e a sua reterritorialização no espaço urbano de Palmas-TO*. 2023. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal do Tocantins, Porto Nacional, 2023.

NORONHA, Silvio Leonardo Alves; PIMENTEL, Flavio Reginaldo. A transculturação narrativa presente em Três casas e um rio de Dalcídio Jurandir: representações transculturais do personagem Alfredo. *Revista Falas Breves*, Breves, v. 10, n. 13, p. 149-166, maio 2024. Disponível em: <https://www.falasbreves.ufpa.br/index.php/revista-falas-breves/article/view/326> Acesso em: 1 maio 2026.

NUNES, Benedito. Dalcídio Jurandir: as oscilações de um ciclo romanesco. *Asas da Palavra*, Belém, v. 8, n. 17, p. 11-22, jun. 2004. Disponível em: <https://revistas.unama.br/asasdapalavra/article/download/1893/1054> Acesso em: 1 maio 2026.

NUNES, Benedito. Os inocentes da passagem. *Matraga*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 159-164, jan./dez. 2003. Disponível em: <http://www.pglettras.uerj.br/matraga/matraga15/matraga15a15.pdf> Acesso em: 1 maio 2026.

NUNES, Paulo Jorge Martins. *Útero de areia, um estudo do romance 'Belém do Grão-Pará', de Dalcídio Jurandir*. 2007. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: dalcidiojurandir.com.br/pdf/estudos-academicos/utero-de-areia-um-estudo-do-romance-belem-do-grao-para-dalcidio-jurandir.pdf Acesso em: 1 maio 2026.

SANTOS, Jackson Sousa dos; FERREIRA, Débora Frazão; PIMENTEL, Márcia Aparecida da Silva. Travessias como geopoética: interpretação fenomenológica das espacialidades de Alfredo nas obras dalcidianas. In: ENCONTRO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM GEOGRAFIA, 16., 2025, Macapá. *Anais...* Campina Grande: Realize Editora, 2025. Disponível em: editorarealize.com.br/edicao/detalhes/anais-do-xvi-encontro-nacional-de-pos-graduacao-e-pesquisa-em-geografia. Acesso em: 02 maio 2026.

SILVA, Jakson Silva da. Lugar de vida popular e bem viver em Belém (PA): pertencimento, tradição e identidade. *Humanitas*, Belém, v. 2, n. 1/2, p. 95-116, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/rhumanitas/article/view/14509> Acesso em: 1 maio 2026.

VELOSO, Ivone dos Santos; MOREIRA, Alex Santos. Belém do Grão-Pará: Signos da ruína e da decadência no Romance de Dalcídio Jurandir. *Caleidoscópio*, Maceió, v. 7, n. 1, p. 24-28, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/caletroscopio/article/view/3799/2960> Acesso em: 1 maio 2026.

Recebido: 11/05/2026

Aprovado: 19/07/2026

Publicado: 29/07/2026

Camões macarrônico: diálogos intertextuais do lírico ao paródico entre Luís de Camões e Juó Bananére

Macaronic Camões: intertextual dialogues from the lyrical to the parodic between Luís de Camões and Juó Bananére

Pedro Godoi Rosario ¹

Resumo: A presença de Luís de Camões na cultura brasileira é multifacetada e recorrente. Neste artigo traçamos a obra de Camões desde sua influência em textos épicos do século XVIII e seu papel na educação dos séculos XIX e XX até as releituras irreverentes e críticas do século XX, como as incorporações em telenovelas, canções da MPB e no rock. Concentramo-nos, porém, na apropriação paródica feita por Juó Bananére, pseudônimo de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, que, no contexto pré-modernista, subverteu o soneto “Alma minha gentil” em “Sogramigna”, trocando a elegia amorosa camoniana por uma sátira à figura da sogra. Através dessa análise, buscamos demonstrar como a obra de Camões, longe de ser mera herança estática, dialogou com tensões sociais e artísticas brasileiras, servindo tanto à celebração do cânone quanto à sua dessacralização. Ao explorar a linguagem híbrida e o humor crítico de Bananére, refletimos sobre a capacidade da literatura de ressignificar tradições, transformando reverência em provocação e evidenciando, assim, a vitalidade contínua de Camões como espelho de identidades e contradições no Brasil.

Palavras-chave: Luís de Camões; Juó Bananere; Alexandre Marcondes Machado; paródia; intertextualidade.

Abstract: The presence of Luís de Camões in Brazilian culture is multifaceted and recurrent. This article traces the reception of Camões’s work from its influence on eighteenth-century epic texts and its role in nineteenth- and twentieth-century education to the irreverent and critical reinterpretations of the twentieth century, including its incorporation into telenovelas, MPB songs, and rock music. Our main focus, however, is the parodic appropriation carried out by Juó Bananére, the pseudonym of Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, who, within the pre-Modernist context, subverted the sonnet “Alma minha gentil” in “Sogramigna”, replacing Camonian love elegy with a satire of the mother-in-law figure. Through this analysis, we seek to demonstrate how Camões’s work, far from constituting a merely static legacy, engaged with Brazilian social and artistic tensions, serving both the celebration of the canon and its desacralization. By exploring Bananére’s hybrid language and critical humor, we reflect on literature’s capacity to resignify traditions, transforming reverence into provocation and thereby revealing the enduring vitality of Camões as a mirror of identities and contradictions in Brazil.

Keywords: Luís de Camões; Juó Bananére; Alexandre Ribeiro Marcondes Machado; parody; intertextuality.

¹ Doutorado em Literatura de Língua Portuguesa pela Universidade de Coimbra. Atualmente é membro do Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. E-mail: pedro.godoi.rosario@gmail.com.

1 Introdução

A presença de Luís de Camões na cultura brasileira constitui um fenômeno que atravessa séculos e se renova em formas artísticas as mais diversas — da poesia épica colonial à música popular do século XX. Longe de se restringir à reverência canônica, a recepção da obra camoniana no Brasil revela um movimento dinâmico de apropriação, releitura e ressignificação, no qual convivem a celebração da herança literária lusófona e o impulso crítico e paródico característico da modernidade brasileira. É nessa tensão produtiva entre tradição e ruptura que se insere a obra de Juó Bananére (pseudônimo de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado), escritor ítalo-brasileiro do início do século XX que, através de uma linguagem inventiva ancorada no estereótipo do imigrante italiano de São Paulo, produziu paródias de poemas canônicos que anteciparam, em tom e procedimento, o humor corrosivo que o Modernismo de 1922 consagraria como ferramenta crítica. O presente artigo propõe-se a examinar a paródia Sogramigna, publicada no livro *La divina increnca* (Bananére, 1924), como caso exemplar desse gesto de desmistificação do cânone ao partir do célebre soneto 80 de Camões, “Alma minha gentil, que te partiste” (Camões, 1994).

2 Camões no Brasil

Camões é figura constante na cultura e na sociedade brasileira há muitos séculos, como a influência de *Os Lusíadas* na poesia épica brasileira do século XVIII, em obras como *Caramuru* e *O Uruguay* (Kalewska, 2014) ou então através do “emprego disseminado e generoso de *Os Lusíadas* nas escolas do Império e da República” (Hue, 2015) no século XIX. Porém, é no século XX que observamos uma vasta utilização da obra camoniana em gêneros artísticos e tratamentos distintos. Podemos citar a telenovela, que no final da década de 1990 (com reprise nos anos 2000) apresentou *Xica da Silva*. Nessa dramaturgia, Márcia Franco em *Camões em duas canções da MPB*, explica:

Aí as *Rimas* estão presentes quer no processo de alfabetização da Imperatriz do Tejuco, quer justificando um caso de adultério entre madrastra e enteado, cujo fim é infeliz. Logo que aprende a ler, Xica da Silva recita um dos mais famosos sonetos camonianos. Movendo os afetos, em consonância com a concepção do poético, difundida entre o Renascimento e o século XVIII, “Amor é um fogo que arde sem se ver” também é recitado nos momentos-chave do romance adúltero (Franco, 2010, p. 139).

É também no século XX que Camões se fará presente na música brasileira desde marchinhas carnavalescas como “As armas e os barões” de Lamartine Babo e Almirante lançada

em 1936 (Vivacqua, 2004), até mesmo em canções de grupos de rock, como a música “Monte Castelo” de 1989 do grupo Legião Urbana que cita trechos inteiros do soneto “Amor é fogo que arde sem se ver” ou então na canção “Língua” de Caetano Veloso lançada no álbum *Velô* de 1984 em que a “posse do Português é dada a Luís de Camões o dono da língua portuguesa. O cantor tem uma relação metalinguística e erótica com a língua de Camões, gosta de roçá-la com a própria língua” (Franco, 2010, p. 147). Mesmo em canções menos famosas há alguma presença da mítica camoniana, como em “Voz da América” de Belchior de 1979 em que o compositor cearense canta “Que Inês possa me ouvir/ posta em sossego a sós / Num quarto de pensão / beijando um estudante”.

Todavia, é na literatura do início do século XX que a influência de Camões é ainda mais clara e presente, sendo lembrado e citado por autores como Mário de Andrade (Franco, 2019), em *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima com forte influência de *Os lusíadas* (Alves, 1993), na poesia de Manuel Bandeira, como lembrado pelo autor em seu livro *Crônicas da província do Brasil*:

Com Silva Ramos o que se procurava em Camões não eram os atestados de bom comportamento de um pronome oblíquo nem a personalidade irregular de um infinitivo, mas a força rítmica da oitava decassílabo, atrás da qual choravam as lágrimas de Inês ou de longe bradava o despeito amoroso de Adamastor (Bandeira, 2006, p. 116).

Entre tantas influências e admiradores, havia também o espaço para a sátira, a paródia, da obra de Camões. É o caso de Juó Bananére.

3 Camões encontra Juó Bananére

No início do século XX no Brasil, antes de 1922, marco inicial do Modernismo como movimento artístico, alguns autores começaram a produzir obras que não se encaixavam nos academicismos do século anterior e já apresentavam alguns traços do Modernismo. Sendo assim, convencionou-se chamar o período de Pré-Modernismo. Nas palavras de Benedito Antunes:

O termo “Pré-modernismo”, que vem sendo utilizado para designar essa fase, reflete de algum modo essa avaliação. Criado por Alceu Amoroso Lima, ele foi consagrado por Alfredo Bosi, que o separa em duas acepções: uma cronológica, que englobaria tudo o que se produziu antes do Modernismo; outra estética, que se restringe aos autores que anteciparam traços do Modernismo (a exemplo da visão crítica da sociedade brasileira, em contraposição à literatura mais conservadora) (Antunes, 2021, p. 31).

Entre os autores consagrados que participaram desse período, como Monteiro Lobato, Euclides da Cunha e Lima Barreto, havia a figura de um escritor ítalo-brasileiro desconhecido que escrevia para a revista *O pirralho*: Juó Bananére. Esse era o pseudônimo criado por Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, em 1911, para o personagem fictício ítalo-brasileiro que teve sua primeira aparição na revista *O pirralho* 10, na coluna “As cartas d’Abax’O Pignes”, assinada inicialmente por Annibale Scipione (pseudônimo criado por Oswald de Andrade) que escrevia textos em um português misturado com o italiano, referência aos bairros de imigrantes italianos na cidade de São Paulo. No entanto, como Oswald de Andrade precisou se ausentar do Brasil, ele “convida o estudante Alexandre Machado, então com 19 anos, para substituí-lo” (Antunes, 2021, p. 32). A figura de Juó Bananére foi desenhada pelo artista Voltolino, e apresenta os traços estereotipados do imigrante italiano:

A sua figura apresenta traços mais populares e cômicos do que a de seu antecessor, tanto na cabeleira desgrehada, nos bigodões em pontas e nas pernas arqueadas, como na casaca, no chapéu, na impagável bengala e no cachimbo fumarento que o acompanham. Com isso, a figura de Bananére passaria a evocar os imigrantes italianos mais populares, simbolizados por aqueles que viviam na Baixada do Piques, um bairro pobre e densamente povoado por operários italianos que se localizava mais ou menos onde é hoje a Praça da Bandeira (Antunes, 2021, p. 32).

O personagem criado por Machado irá então ganhar mais espaço e notoriedade na revista ao produzir seus textos cômicos e paródicos, seguindo a mesma escolha de Andrade com relação à linguagem, ao buscar o estereótipo do imigrante italiano morador da cidade de São Paulo que mistura a língua portuguesa com a italiana. Tal escolha reflete o contexto paulistano da época (além do preconceito contra a crescente leva de imigrantes recém-chegados):

Numa cidade como a São Paulo da época, povoada de imigrantes de diversas nacionalidades, era comum surgirem imitações cômicas do seu modo de falar, alimentadas geralmente por certo sentimento de recusa ao estrangeiro que ocupava a cidade. No próprio *Pirralho* havia, além de Bananére, outras figuras cômicas que imitavam o francês, o alemão e até a variante caipira do português. O imigrante italiano, enquanto habitante majoritário da cidade, foi talvez o objeto mais frequente de diversas manifestações culturais na música, no teatro, na literatura, em revistas cômicas, quase sempre na forma de maliciosas caricaturas (Antunes, 2021, p. 33).

Dessa maneira, era pelo riso, pelo cômico, que se buscava estereotipar e caricaturar o imigrante, o diferente. A busca pelo humor, característica marcante do começo do Modernismo brasileiro e ferramenta crítica de seus autores, já se apresentava no Pré-modernismo de Juó

Bananére, como explicita Maurício Martins do Carmo em sua obra *Paulicéia scugliambada, paulicéia desvairada*:

O riso pode ser interiorizado ou explícito. Neste caso, é notório que o Modernismo, na literatura brasileira, tenha valorizado o riso explícito como instrumento dotado de poder crítico. A personagem Bananére protagoniza causa de riso explícito e múltiplo. Ri-se da ignorância do italiano seguríssimo de si; ri-se da cultura dessacralizada; ri-se da postura de alguém que se pretende “gandidato á Gademía Baolista de Letras”, mas que é inapto para isso. Antecipando-se à corrosão modernista mediada pelo humor, Bananére é um dos inauguradores da graça bruta, sem floreios intelectuais, calcada no exagero deformador, mais cômica, menos irônica ou espirituosa. Distorcendo os objetos pela paródia, Juó Bananére os caricaturava (Carmo, 1998, p. 66).

Ademais, um aspecto importante dessa caricatura feita por Machado e do seu tom humorístico, foi a escolha da linguagem em que Bananére se comunicava, já que não era apenas uma forma documental de uma época, mas também uma forma autoral de uma personagem criada de um “reflexo do tipo social ítalo-paulistano” (Scabin, 2023, p. 155), sendo assim, uma linguagem de difícil categorização:

Bananére escrevia numa linguagem própria, anárquica, em *paulistaliano*, segundo Monteiro Lobato, em *macarrônico*, segundo Otto Maria Carpeaux ou em *ítalo-paulista*, segundo a célebre caracterização feita por Antônio de Alcântara Machado: “as deformações da sintaxe e da prosódia, aqui italianização da língua nacional, ali nacionalização da italiana”, resultando “numa saborosa salada ítalo-paulista” (Scabin, 2023, p. 155).

Essa linguagem inventiva, além da sua tentativa de se parecer com a forma de falar dos italianos imigrantes de São Paulo, foi também ferramenta para que Bananére começasse a se aventurar em gêneros além da crônica, como foi o caso, bem-sucedido, da paródia. Nada de muito novo, já que essa mistura de línguas tem, historicamente, uma clara intenção parodística:

(...) o verdadeiro macarronismo é uma técnica literária que foi antigamente usada em muitos países, sobretudo no século XVI e XVII na França, na Espanha e especialmente na Itália, onde chegou a surgir um grande poeta macarrônico: Teófilo Folengo, autor de uma epopéia herói-cômica, *Baldus*, em língua misturada de italiano e latim, livro que exerceu profunda influência sobre Rabelais e Cervantes (...) [e] cuja língua é uma sátira tremenda contra a arrogância dos humanistas latinizados, enquanto o enredo é um terrível libelo de acusação contra a degeneração aristocrática italiana (Carpeaux, 1958, p. 202-203).

Vale ressaltar que, no caso de Bananére, o conceito de paródia parece ser mais amplo do que o da simples utilização do humor, seja na escolha da linguagem, seja na escolha do tema, pois a sua obra parece se aproximar mais da oscilação entre o bom humor e o tom depreciativo, como analisado por Linda Hutcheon:

A paródia é, pois, na sua irónica «transcontextualização» e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem-humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no «vaivém» intertextual (*bouncing*) para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, entre cumplicidade e distanciação (Hutcheon, 1985, p. 48).

Mais ainda, Juó Bananére, em seu livro *La divina increnca*, apresenta este conceito amplo de paródia apresentado por Hutcheon e espera do leitor o empenho para buscar as referências textuais mais diversas: seja na referência às obras clássicas, como *La divina commedia* de Dante Alighieri; ou a poesia de Camões, como na poesia parnasiana brasileira; ou nas tendências do movimento futurista, buscando sempre a “increnca” da paródia ao ridicularizar, dessacralizar e desmitificar (Carmo, 1988).

4 Alma minha e Sogramigna

Uma das obras escolhidas para a “increnca” de Bananére foi o soneto de número 80 “Alma minha gentil, que te partiste” de Camões:

Alma minha gentil, que te partiste
Tão cedo desta vida descontente,
Repousa lá no Céu eternamente
E viva eu cá na terra sempre triste.

Se lá no assento etéreo, onde subiste,
Memória desta vida se consente,
Não te esqueças daquele amor ardente
Que já nos olhos meus tão puro viste.

E se vires que pode merecer-te
Alguma cousa a dor que me ficou
Da mágoa, sem remédio, de perder-te,

Roga a Deus, que teus anos encurtou,
Que tão cedo de cá me leve a ver-te,
Quão cedo de meus olhos te levou (Camões, 1994, p. 156).

Neste clássico da poesia camoniana, observamos o eu-lírico que sofre com a morte da mulher amada referindo-se a ela como “alma minha gentil” em um caso em que o “sujeito lírico toma como símile metonímico da dama (...) a sua alma” (Moreira, 1998, p. 129). Neste tipo de soneto amoroso, o poeta sente-se desolado por não conseguir concretizar o seu desejo de estar com a mulher amada:

O impedimento da concretização do desejo amoroso protagonizado pela dama inalcançável traduz-se numa vivência marcada pela dor, pelo pranto e pela desventura de que o sujeito lírico se apercebe através de um processo de autoanálise e de comparação com a realidade circundante. Deste exercício do pensamento, intimista e contrastivo, resulta a percepção de que o mundo é regido por razões alógicas ou por anti-leis e que a vida é marcada pela figura do tempo veloz que lhe imprime um carácter efêmero, transitório e mutável (Moreira, 1998, p. 39).

Neste mundo sem lógica, o eu-lírico se vê distante da mulher amada que faleceu, rogando a Deus para que possa logo encontrá-la no plano espiritual, pois já não tolera de tanta saudade.

Contudo, no soneto paródia de Juó Bananére, as motivações do eu-lírico são bem diferentes:

Sogramigna²

Sogramigna infernale chi murré
Vintes quatro anno maise tardi che devia,
Fique aí a vita intêra e maise un dia,
Che io non tegno sodades di vucê.

Nu doce stante che vucê murrê
Tive tamagno ataque di legria
Che quasi, quasi, murri aquillo dia,
Co allegro chi apagné di ti perdê.

I oggi cuntento come un boi di carro,
I mais libero d'un passarigno,
Passo a vita pitáno o meu cigarro,

I imaginando chi aóra inzatamente
Tu stá interrada até o piscocigno
Dentro d'un brutto taxo di agua quente (Bananére, 1924, p. 20).

Em primeiro lugar, faz-se importante notar a preocupação estética e estrutural da paródia de Bananére, uma vez que possui o mesmo rigor métrico do soneto de Camões com a utilização de versos decassílabos, além do esquema de rimas em que os dois quartetos de ambos os sonetos possuem rimas interpoladas (ABBA) e os dois tercetos rimas encadeadas (CDC/ DCD).

Em seguida, ao analisarmos para quem o soneto se destina em sua primeira estrofe, observamos que não há mais a dama amada e morta de Camões que tão cedo foi tirada dele, mas sim a sogra odiada do eu-lírico que viveu mais do que deveria (vinte quatro anos a mais,

² Tradução própria: Sogra minha infernal que morreu/ Vinte e quatro anos mais tarde que devia/ Fique aí a vida inteira e mais um dia/ Que eu não tenho saudades de você./ No doce instante que você morreu/ Tive tamanho ataque de alegria/ Que quase, quase, morri aquele dia./ Com a alegria que tive de te perder./ E hoje contente como um boi de carroça,/ E mais liberto que um passarinho,/ Passo a vida pitando meu cigarro./ E imaginando que agora exatamente/ Tu estás enterrada até o pescocinho/ Dentro de um bruto tacho de água quente.

segundo Bananére). Não há o sofrimento e a tristeza pela distância da amada como em Camões, mas sim o desprezo sem nenhuma saudade.

Na segunda estrofe do soneto, Bananére apresenta a sua alegria pela morte da sogra que quase morre de felicidade, enquanto no soneto camoniano o eu-lírico espera que sua amada possa ainda preservar a memória do tempo terrestre para se lembrar do amor dele por ela.

Por fim, no soneto “Sogramigna”, o eu-lírico vibra contente e fuma seu cigarro ao imaginar a sogra enterrada até o pescoço e ardendo no inferno, sem nenhum tipo de remorso. Já no soneto 80 de Camões, vemos o eu-lírico sentir mágoa pela dor que a morte da amada causou e a pedir que a dama rogue a Deus para terminar logo com sua vida, para assim poder voltar a ver quem tanto amou.

Dessa forma, ao analisarmos a paródia de Camões feita por Bananére, fica claro o estranhamento causado primeiramente pela linguagem inventada, apesar da musicalidade se manter; e depois pela temática inusitada, que trata através de um humor perverso, mas de certa forma cotidiano por estar no universo das piadas feitas com a sogra. Como resultado, observamos uma maneira de desmistificação do cânone, exigindo do leitor o movimento de aproximação e distanciamento de uma obra vastamente conhecida, como a de Luís de Camões.

É pertinente reforçar que o mesmo Camões também subvertia, à sua maneira, a lírica clássica horaciana, como no soneto “Amor, coa esperança já perdida”, um poema da tradição imagética associada ao naufrágio amoroso, porém confrontando o texto clássico ao ressaltar a transformação do contexto e sentido da imagem que em Horácio é leve e irônico, e em Camões é grave e plangente (Achcar, 1992).

Considerações finais

Em síntese, a presença de Camões na cultura brasileira revela-se multifacetada e perene, transcendendo séculos e manifestando-se em diversos gêneros artísticos e contextos históricos. Desde a influência direta em obras épicas do século XVIII até a apropriação criativa e, por vezes, irreverente no século XX, a obra camoniana tem sido um ponto de referência tanto para a celebração quanto para a subversão.

Nesse sentido, a paródia de Juó Bananére, com seu humor crítico e linguagem inventiva, exemplifica como a tradição literária pode ser revisitada e ressignificada, desconstruindo a seriedade do cânone e abrindo espaço para novas leituras e interpretações.

Assim, a interação entre a obra de Camões e a cultura brasileira não apenas reforça a relevância do poeta português, mas também evidencia a capacidade da literatura de dialogar com diferentes realidades e expressões, mantendo-se viva e dinâmica ao longo do tempo.

Referências

AS ARMAS e os barões. Intérprete: Lamartine Babo e Almeirante. Compositor: Alberto Ribeiro. In: ALÔ! Alô! Carnaval. Intérprete: Vários. [S. l.]: Victor, 1936.

ACHCAR, F. *Lírica e lugar comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. 1992. 187f. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

ALVES, H. J. S. A memória épica portuguesa de Jorge de Lima: novo elementos no centenário do poeta. *Vértice*, Coimbra, n. 57, p. 119-124, nov./dez. 1993.

ANTUNES, B. Juó Bananére, um escritor ítalo-brasileiro. *Letras De Hoje*, Porto Alegre, v. 56, n. 1, p. 29-40, 2021.

BANANÉRE, J. *La divina incrensa*. São Paulo: Livraria do Globo/Irmãos Marrano Editores, 1924.

BANDEIRA, M. *Crônicas da província do Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CAMÕES, L. de. *Rimas*. Coimbra: Almedina, 1994.

CARMO, M. M. do. *Paulicéia scugliambada, paulicéia desvairada: Juó Bananére e a imagem do italiano na literatura brasileira*. Niterói: EDUFF, 1997.

CARPEAUX, O. M. *Presenças*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1958.

FRANCO, M. A. Camões em duas canções da MPB. *Floema*, Vitória da Conquista, n. 7, p. 137-153, 2010.

FRANCO, M. A. Camões no modernismo paulista. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 202, p. 137-148, set. 2019.

HUE, S. M. Camoniana brasileira – séculos XIX e XX. In: HUE, S. M. *Camões nos prelos de Portugal e da Europa (1563-2000): a biblioteca camoniana de D. Manuel II*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, pp. 187-196.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia: ensinamento das formas de arte do século XX*. Edições 70, 1985.

KALEWSKA, A. A tradição de Camões na poesia brasileira durante o Arcadismo ou a reinvenção do imaginário épico em «O Uruguay» de Basílio da Gama e n'«O Caramuru» de Santa Rita Durão. *Studia Iberystyczne*, Kraków, n. 13, p. 111-131, 2014.

LIMA, J. *Invenção de Orfeu*. Alfaguara, 2017.

LÍNGUA. Intérprete: Caetano Veloso. Compositor: Caetano Veloso. *In*: VELÔ. Intérprete: Caetano Veloso. [S. l.]: Philip Records, 1984.

MONTE Castelo. Intérprete: Legião Urbana. Compositor: Renato Russo. *In*: AS QUATRO estações. Intérprete: Legião Urbana. Rio de Janeiro: EMI, 1989.

MOREIRA, M. M. D. P. R. *Os sonetos amorosos de Camões: estudo tipológico*. Braga: Universidade do Minho, 1998.

SCABIN, R. C. C. *Fronteiras da italianidade: língua, identidade e representação no macarronismo ítalo-paulistano dos periódicos humorísticos (1911-1930)*. 2023. 316 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

VIVACQUA, R. *Crônica carnavalesca da história: música popular*. Brasília: Thesaurus, 2004.

VOZ da América. Intérprete: Belchior. Compositor: Belchior. *In*: ERA uma vez um homem e seu tempo. Intérprete: Belchior. [S. l.]: Warner, 1979.

Recebido: 13/05/2026

Aprovado: 27/07/2026

Publicado: 29/07/2026

Personagens em trânsito: a imigração no conto “;Gua!”, de Luiz Ruffato

Characters in transit: immigration in the short story “;Gua!”, by Luiz Ruffato

Luana Coelho¹

Resumo: Partindo dos pressupostos sobre mobilidade (Bernd, 2010), errância (Godet-Olivieri, 2010) e a figura do estrangeiro (Capaverde, 2007) e do imigrante (Sayad, 1998), o presente trabalho visa analisar as relações de personagens em trânsito no conto “;Gua!”, de Luiz Ruffato, publicado na coletânea *A cidade dorme*, de 2018, que reúne vinte narrativas. Com enredo que enfoca uma protagonista imigrante boliviana, que circula vendendo guarda-chuvas nas ruas de São Paulo, passando por outros trabalhos informais, o conto tensiona o encontro da jovem com outros em semelhante situação, pessoas fora de seu local de origem. Ademais, com auxílio de estudos sobre o conto contemporâneo, com autores como Schollhammer (2007; 2012) e Coelho e Figueiredo (2023), infere-se como a narrativa hodierna abarca as questões acerca da imigração, vivência cidadina, trabalho e mobilidades na literatura brasileira, evidenciado na narrativa de Luiz Ruffato por aspectos como a polifonia de discursos, simultaneidade e velocidade presentes na grande São Paulo.

Palavras-chave: Conto; Contemporaneidade; Mobilidades; Imigrante; “;Gua!”, de Luiz Ruffato.

Abstract: Based on assumptions about mobility (Bernd, 2010), wandering (Godet-Olivieri, 2010), and the figure of the foreigner (Capaverde, 2007) and the immigrant (Sayad, 1998), this work aims to analyze the relationships of characters in transit in the short story “;Gua!”, by Luiz Ruffato, published in the anthology *A cidade dorme*, 2018, which brings together twenty narratives. With a plot focusing on a Bolivian immigrant protagonist who wanders the streets of São Paulo selling umbrellas and engaging in other informal jobs, the story explores the tension between the young woman and others in similar situations, people outside their place of origin. Furthermore, with the aid of studies on the contemporary short story, with authors such as Schollhammer (2007; 2012) and Coelho and Figueiredo (2023), it can be inferred how contemporary narrative encompasses issues concerning immigration, urban life, work, and mobility in Brazilian literature, evidenced in Luiz Ruffato's narrative by aspects such as the polyphony of discourses, simultaneity, and speed present in greater São Paulo.

Keywords: Short story; Contemporary; Mobilities; Immigrant. “;Gua!”, by Luiz Ruffato.

¹ Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa Pós-Graduação em Letras (PPGL) pela Universidade Federal do Pará.

1 Introdução

Conceitos como mobilidades, errância e a figura do estrangeiro emergem na criação literária contemporânea, personificados principalmente na imagem no imigrante, segundo o estudo de Godet-Olivieri (2010, p. 198):

No Brasil, a partir dos anos 80, a reflexão sobre as afiliações identitárias amplia-se significativamente para a temática das migrações, integrando, aos componentes anteriores considerados como matrizes da formação da sociedade brasileira, a figura do imigrante como representação inovadora dos deslocamentos e passagens culturais mais recentes. No atual contexto das trocas culturais, o enfoque difere das figurações do imigrante na literatura do final do século XIX e da primeira metade do século XX.

Todavia, as discussões acerca da temática da migração são antigas, apenas assumindo novas roupagens, “para além das contingências geopolíticas, novos fundamentos éticos e estéticos (como a instabilidade enunciativa) participam da constituição de um novo sujeito. Surge, então, uma outra ética da subjetividade fundada na migrância e não na estabilidade do eu” (Godet-Olivieri, 2010, p. 192). Aqui se destacam dois importantes termos para compreender as relações migratórias na literatura: errância e estrangeiro. Sobre o primeiro conceito, de acordo com Godet-Olivieri (2010, p. 189), percebe-se que

as múltiplas faces da errância na literatura foram moldadas pelo mito e pela história através do tempo. Desde a narrativa bíblica que evoca o êxodo de um povo em busca da terra prometida, ao poema homérico que narra as aventuras de Ulisses – figura paradigmática do personagem errante – na viagem de retorno à Itaca, passando pela loucura a um só tempo grotesca e lúcida de um Dom Quixote – ser descentrado em guerra contra o mundo, enquanto percorre as estradas na Mancha em busca de sua Dulcineia – as figuras da errância exploram diversos aspectos, mas têm em comum a ideia de deslocamento físico ou mental, voluntário ou involuntário.

Nesse sentido, a errância mostra-se ambivalente: por uma perspectiva a imagem positiva de uma aventura, de descoberta, a busca por si e por outros ao redor; e, por outra visão, a imagem negativa, como “desenraizamento involuntário, enfocando a violência das travessias impostas de territórios, representadas pelas figuras do imigrante, do refugiado, do exilado, do marginal, errantes excluídos” (Godet-Olivieri, 2010, p. 189).

Já o estrangeiro, de acordo com Capaverde (2007, p. 249), “é o outro do familiar, o estranho; o outro do conhecido, o desconhecido; o outro do próximo, o distante, o que não faz parte, o que é de outra parte”. De acordo com a autora, a figura do estrangeiro está presente desde a expulsão de Adão e Eva do jardim do Éden, passando pelo papel de rival, como na imagem do bárbaro. Na contemporaneidade, a aceitação ou não da figura do estrangeiro pode

se manifestar através de preconceitos, como o racismo e a xenofobia. Contudo, como ressalta a autora, “a realidade dos países colonizados promove outras relações entre o autóctone e o estrangeiro, muitas vezes confundindo papéis e ressemantizando os mitos construídos, como é possível observar no contexto da América Latina” (Capaverde, 2007, p. 249).

Em um primeiro momento, a figura do estrangeiro na literatura da América Latina ocupa o lugar do outro que merece valorização, com personagens atrelados às inovações e descobertas científicas e tecnológicas; no período do movimento modernista ocorre o apoio à antropofagia, sendo “uma forma de incorporar o outro, dando-lhe novos significados e papéis” (Capaverde, 2007, p. 250).

Desse modo, os caminhos feitos por figuras errantes e estrangeiras estão mergulhados em abordagens literárias que contemplem a alteridade e a hibridação; o que culmina em outra categoria determinante: as mobilidades. Segundo Bernd (2010, p. 13): “a consulta aos dicionários aponta para definições ambivalentes do termo mobilidade: por um lado remete à facilidade de mover-se, de mudar de expressão ou de opinião, de aceitar variações; por outro, remete à inconstância, à instabilidade, à fluidez”.

Buscando definir tipologias de análise, Bernd (2010) cataloga as formas de mobilidades no nível do espaço, tempo, discurso e da linguagem. De maneira mais complexa, divide os tipos de mobilidades em: a) mobilidades memoriais ou intersubjetivas, b) migratórias transculturais, c) transacionais, d) espaciais (do imaginário das metrópoles), e) desviantes.

Partindo dos estudos de Pascal Gin, Bernd atesta a preocupação com “os riscos de que a experiência da mobilidade, tal como compreendida hoje, com suas transações e transformações culturais, seja considerada apenas em sua positividade” (Bernd, 2020, p. 13). Isto é, deve-se levar em consideração o impacto cultural das mobilidades na contemporaneidade, que estão intrinsecamente ligadas às sociedades capitalistas.

Se nas sociedades modernas, “operam-se rupturas, afastando-se da tradição portadora de permanência. Esse tipo de sociedade apreende tudo sob o aspecto do movimento, substituindo, por consequência, a ordem pela desordem” (Bernd, 2010, p. 15), na contemporaneidade “as mutações culturais se produzem de fato sob o impacto conjunto dos fluxos migratórios, das reestruturações políticas, dos novos meios de comunicação e das novas tecnologias, dos fluxos de capitais e das lógicas mercantis que marcam o mundo contemporâneo” (Moser, 2004, p. 26 *apud* Bernd, 2010, p. 14).

Nesse ponto, evidencia-se que a ideia de contemporâneo é intrínseca à urgência da intempestividade, visto que “pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente

contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentindo, inatual” (Agamben, 2009, p. 58). Desse modo, compreende-se que os escritores que estão alinhados plenamente ao seu período, não podem enxergá-la pelo viés contemporâneo, que assimila seu tempo justamente “[...] para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (Agamben, 2009, p. 62). Com isso, é inerente à literatura a absorção de problemáticas que acometem os indivíduos, posto que ao mesmo tempo em que se enxerga as mazelas de determinado período, sabe-se que não é possível a dissociação, “[...] sabe que não pode fugir ao seu tempo. A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (Agamben, 2009, p. 59).

Voltando às mobilidades, Godet-Olivieri (2010) relaciona-as com o conceito de deslocamento e migrância, com base no trabalho de Pierre Ouellet, que

[...] desenvolve o conceito de migrância buscando dar conta das mutações da subjetividade no contexto das nossas sociedades pós-coloniais, no qual, por razões diversas, políticas, econômicas, culturais ou outras, o ser humano vive em deslocamento. Deslocado, desabrigado, o homem não possui mais um lugar onde possa se sentir em casa (*chez lui*). A migrância não diz respeito apenas à travessia física de territórios. A esta dimensão exterior da migrância como deslocamento físico, sobrepõe-se a dimensão interior, ontológica e simbólica da migrância, o deslocamento do “Sentido do Ser” (“*du Sens de l’Être*”) (Godet-Olivieri, 2010, p. 192).

Nesse sentido, a própria criação literária é envolvida pelas mobilidades, visto que as influências e escolhas dos autores é um movimento que não se limita “[...] aos escritores e pensadores que os antecederam no âmbito de um território cultural dado, mas aqueles de culturas distantes, extrapolando fronteiras e rompendo paradigmas” (Bernd, 2010, p. 12). Como se pode notar no vasto trabalho de Luiz Ruffato, que herda tanto características da geração modernista, quanto de autores estrangeiros, como o irlandês Laurence Sterne, tal qual ressalta Schollhammer (2007) sobre a escrita ruffatiana:

Ruffato responde ao desafio de procurar uma linguagem capaz de expressar a metrópole moderna e inscreve-se assim nas experiências da vanguarda modernista lançado mão de técnicas futuristas, dadaístas, expressionistas, cubistas e surrealistas, como a montagem, a polifonia, a colagem, as enumerações, os experimentos sinestésicos e outras técnicas que visam dar corpo à cidade como o espaço da simultaneidade de tempos históricos diferentes (Schollhammer, 2007, p. 71).

Desse modo, partindo do breve contexto e conceituações elucidados, o presente trabalho visa analisar o conto “¡Gua!”, de Luiz Ruffato, inserido na coletânea *A cidade dorme*, publicado em 2018. O livro reúne vinte histórias, escritas ao longo de quase duas décadas, muitas que se cruzam com o romance de estreia de Ruffato, *Eles eram muitos cavalos* (2001); ambos

Revista A Palavrada (ISSN 2358-0526), 29, jan-jun, p. 119-131, 2026 - 1ª edição

marcados pela geografia da metrópole de São Paulo, apresentando escrita fragmentada e a velocidade e simultaneidade da experiência citadina:

Os contos de *A cidade dorme* (2018) traçam um caminho repleto de sonhos, desilusões, conflitos que rodam a Cidade: eles vêm desde Cataguases, município de Minas Gerais onde nasceu Luiz Ruffato, passam por memórias de infância, histórias sobre futebol, marcas da ditadura e violência, até finalmente chegar na grande Cidade atual. Os personagens são pessoas comuns e, por vezes, esquecidas: crianças, o trabalhador informal, um andarilho, a prostituta, o imigrante; os indivíduos que vivem na e em torno da Cidade - espaço tão conturbado e aglutinador de todas essas figuras da exclusão social (Coelho; Figueiredo, 2023, p. 114-5).

O conto “¡Gua!” retrata uma imigrante boliviana, que entre trabalhos informais no centro de São Paulo, vende guarda-chuvas. Nesse pequeno enfoque da vida da jovem, seu caminho se cruza com outros imigrantes e pessoas à margem da sociedade, que vivem praticamente invisíveis perante o fluxo intenso na grande cidade. Em uma entrevista para o site *Blog da Companhia*, em 2018, Ruffato explicou sua visão acerca do conto: “Pega os bolivianos em São Paulo, por exemplo. Estão lá há muitos anos e ninguém fala dos bolivianos. E tem um conto, ¡Gua!, que fala de uma menina boliviana. Não falo disso porque é pra fazer, falo porque eu vejo, tenho olhos e vejo. Escolho e vejo esses aspectos da sociedade” (Ruffato, 2018, n/p). A reflexão do autor condiz com que Schollhammer relata sobre a construção das narrativas de *Eles eram muitos cavalos* (2001),

[...] a partir de caminhadas nas ruas de São Paulo durante as quais colecionava e anotava tudo o que encontrava — textos diversos, publicidades, santinhos, cardápios, falas, anúncios eróticos, advertências e imagens. Quando chegava em casa era só converter essa coleção de fragmentos e índices em texto, mantendo a estrutura caótica e fragmentada e inconclusa dentro de uma escrita criativa que tende a ser uma precipitação do real, um coágulo insolúvel de realidade dentro da representação simbólica (Schollhammer, 2012, p. 142).

Portanto, as reflexões seguintes partem das relações entre os conceitos de mobilidades, errância e estrangeiro no conto contemporâneo brasileiro perante o movimento imigratório que ocorre em “¡Gua!”.

2 O movimento imigratório em “¡Gua!”

O conto “¡Gua!” inicia com uma jovem, não nomeada, vendendo guarda-chuvas próximo ao grande fluxo do trânsito, em plena época natalina. A escrita da narrativa mistura o discurso direto e indireto, a língua portuguesa e espanhola, recursos como o negrito e itálico, a

fala do narrador e da personagem, além da percepção do caos que ocorre ao redor, sempre retornando para a fala da garota que chama a atenção para a chuva que irá cair:

¡Mire la lluvia!, ¡Mire la lluvia!, a voz trémula abafada pelos motores dos carros, pelo alarido dos transeuntes – um pinheiro caminha apressado em direção a um ônibus –, suor escorrendo no rosto, **¡Mire la lluvia!, ¡Mire la lluvia!**, a mão esquerda esgrime um enorme guarda-chuva preto, Made in China, outros espalhados sobre a banca, resguardada do sol do início da parte pela marquise de uma loja de discos, **¡Señora!, ¡Señora!, ¡Mire!, ¡Mire!** (Ruffato, 2018, p. 61).

Ao se passar na véspera do Natal, a fraternidade e serenidade associada ao mês de dezembro é contraposta na narrativa pela falta de paciência dos condutores no trânsito, nas buzinas irritadas, no destaque de como a protagonista se encontra imperceptível imersa naquela multidão: “A indinha – sem sutiã, os pequenos seios duram a malha fina – às vezes incomodava-se com a algazarra, sentia-se sufocada pela gasolina queimada, humilhada com os olhares opacos que a tornavam invisível, com a sua falta de sorte” (Ruffato, 2018, p. 61).

Cansada daquele cenário, a jovem pensa no Natal, em sair livremente pelas ruas da cidade para admirar as decorações, longe da realidade cercada por aqueles que “[...] non son mujeres, ni hombres, sino animales, animales, ¿comprendes?” (Ruffato, 2018, p. 61-62). Essa simultaneidade de ângulos que envolve o conto, atravessada constantemente pela polifonia, demarca o “anseio por focalizar nas narrativas atuais personas que estão à beira da sociedade e que são constantemente engolidas” (Coelho; Figueiredo, 2023, p. 116).

Percebe-se na fala da protagonista seu incômodo com as pessoas ao redor, que a ignoraram, o que leva a refletir que a jovem na narrativa “[...] vive a estrangeiridade geográfica, pois não é brasileir[a] e aqui tenta se instalar e desenvolver-se profissionalmente. Os parâmetros com que observa e critica a realidade que encontra são estrangeiros ao local” (Capaverde, 2007, p. 253).

Em determinado momento se tem um vislumbre da passagem da protagonista para outro trabalho: exaustivas horas (entre catorze e dezesseis) manuseando “uma máquina-de-costura industrial nos fundos de um galpão no Bom Retiro” (Ruffato, 2018, p. 62), em uma demanda que a deixava com as “pernas anestesiadas, cabeça leve, prestes a desmaiar, como no soroche” (Ruffato, 2016, p. 62). Relevante destacar que o bairro do Bom Retiro, em São Paulo, é repleto de lojas de roupas e tecidos, conhecido por ser um local com grande fluxo de imigração coreana.

Tal qual é citado no conto, ao relatar que a mulher que comandava o galpão de confecções era uma coreana, que supervisionava os trabalhos andando pelo local chamando atenção, batendo palmas, “[...] ameaça, grita, Pálí! Pálí!, não entendia uma palavra, mas

conhecia de cor aquela expressão de ódio que se nutre por quem se despreza” (Ruffato, 2018, p. 62). Essa passagem marca um contraponto interessante: ambas são imigrantes, mas em posições opostas, nas relações de poder entre empregador e empregado. Nesse sentido, pensa-se sobre a construção da identidade cultural, que em países latino-americanos “foi engendrada sob o olhar estrangeiro, pois as primeiras criações e registros foram produzidos pelo colonizador” (Capaverde, 2007, p. 249).

Portanto, desde a colonização até o contexto hodierno, “as definições com relação aos limites e interpretações que se possam dar àquele de outro lugar sofreram muitas mudanças, sendo possível observar este processo segundo a criação literária que reflete a transformação que a figura do estrangeiro sofre no imaginário local” (Capaverde, 2007, p. 249). Desse modo, somente na literatura contemporânea a imagem do estrangeiro é vista como forma de transculturação, “já que o entendimento do estrangeiro como um outro rico em conteúdo para diálogos e trocas, livre das oposições antagônicas, só será possível com a desconstrução do conceito de nação e fronteira geográfica em termos culturais” (Capaverde, 2007, p. 250).

Em outro momento da narrativa de Ruffato, surge a menção a um rapaz, provavelmente também imigrante, que faz parte de um grupo de trabalhadores que teve os documentos retidos pelo patrão, que a protagonista conhecera “[...] comprando camisas para revender no centro da cidade, as araras abarrotando a Kombi amarela” (Ruffato, 2018, p. 62). Descobre-se, então, que a jovem está há quatro dias nas ruas tentando vender sua mercadoria, que apenas uma idosa comprou, desconhecendo-se se por pena ou simpatia: “levava el paraguas, tentou puxar assunto, agradecida, mas não conseguia falar português, entendia mal e mal” (Ruffato, 2018, p. 62).

Finalmente, a chuva cai, e a menina, que antes passava despercebida, começa a ser cercada pelos transeuntes, em busca de um guarda-chuva:

¡Senõr!, “¡Senõr!, “¡Mire!, “¡Mire! De repente, gotas espelhadas coloriram o asfalto quente, e as pessoas buscaram refúgio, um terno-gravata aproximou-se e, sem discutir preço, carregou um guarda-chuva, e vieram outros e outras, uma moça vestindo um tailleur preto, sapatos de salto alto, uma barba ruiva, duas garotas piercing-e-tatuagem (Ruffato, 2018, p. 62).

Percebe-se no trecho supracitado como as pessoas, tal qual a protagonista, são identificadas pelo que estão vestindo ou por suas características físicas. São pessoas que vão e vem no centro da cidade, sem serem vistas ou representadas em profundidade sobre quem são ou quais os seus nomes. Todas diferentes, mas ao mesmo tempo iguais na simultaneidade do cotidiano citadino, como a protagonista do conto, que sem nome, é a imigrante que se desdobra em serviços exaustivos, para se sustentar.

Com a chuva e, conseqüentemente, o início da venda de seu produto, a jovem parece se animar, pela primeira vez na narrativa: “[...] suas mãos encheram-se de notas, novas e amarrotadas, e seu pequeno corpo andino abriu-se num sorriso largo, sua pele de bronze arrepiou-se na umidade, vontade de molhar a cabeça na sagrada água que desabava do céu de chumbo” (Ruffato, 2018, p. 62).

Encaminhando-se para o fim do conto, há um outro encontro simbólico: a protagonista e um homem vestido de Papai Noel, com a “roupa vermelha respingada, almoçando uma quentinha, pensamentos sobrenadando na enxurrada empoçada na boca-de-lobo entupida” (Ruffato, 2018, p. 62-63). Em seguida, comentando sobre a chuva, o homem diz “Ah, de chovesse assim na minha terra...” (Ruffato, 2018, p. 62), no que a garota lamenta “*Mi terra... Mi terra es nada ahora*” (Ruffato, 2018, p. 62).

Infere-se aqui que homem também é uma espécie de imigrante, saído provavelmente de uma região de seca para o estado de São Paulo, e a menina, que veio de outro país para o Brasil, teve sua terra devastada, sem mais detalhes. A lembrança que ambos têm de sua origem, de seus laços afetivos com a terra e com a invisibilidade na metrópole, onde eles são mais uma mão de obra do trabalho informal, remete ao pensamento de Pierre Ouellet sobre a instabilidade que assola o sujeito contemporâneo, constatando que “[...] a estabilidade entre os indivíduos é cada vez menor, já que eles se encontram em constantes deslocamentos, sentindo-se ‘desalojados em toda parte’” (Bernd, 2010, p. 16). Como evidencia Sayad (1998, p. 45) sobre a ambivalência migratória:

A imigração condena-se a engendrar uma situação que parece destiná-la a uma dupla contradição: não se sabe mais se se trata de um estado provisório que se gosta de prolongar indefinidamente ou, ao contrário, se se trata de um estado mais duradouro mas que se gosta de viver com um intenso sentimento do provisoriado

Entre as diferenças e igualdades, ambos os personagens se encontravam ali na narrativa, a garota com seus guarda-chuvas, e o homem vestido de Papai Noel, com seu gorro, carregando uma placa com a propaganda “Os melhores preços de importados da praça! Confira” (Ruffato, 2018, p. 63). A assertiva de Capaverde (2007), ao analisar personagens em migrâncias, parece encontrar espaço aqui, visto que no “[...] fruto do embate entre a alteridade e identidade, isto é, o contraste entre o mesmo e o outro, entre as diferenças e as semelhanças, gera[-se] um sentimento de ser, de alguma forma, sempre estrangeiro” (Capaverde, 2007, p. 252).

Luiz Ruffato conta que a ideia sobre a representação do personagem surgiu de uma conversa cotidiana: “Uma amiga falou pra mim que nunca tinha pensado num Papel Noel comendo no intervalo de trabalho e eu fiquei pensando que aquele cara é humano, aquilo é

trabalho” (Ruffato, 2018, n/p). E assim ele é visto na narrativa: comendo uma quentinha no intervalo do serviço, entrando “[...] no McDonald’s. Ao retornar, após jogar a embalagem de alumínio no lixo e usar o banheiro para urinar e fazer um bochecho, a chuva havia cessado” (Ruffato, 2018, p. 63).

O personagem que surge no final acaba por ser o único realmente empático, que enxerga a protagonista, tenta conversar com ela, apesar de não compreender espanhol, a surpreendendo pelo singelo gesto de lhe desejar feliz Natal:

Antes de atravessar a faixa de pedestres, buscou a moça e, simpático, gritou, **Feliz Natal pra você, menina, feliz Natal!** Ela, que arrumava os guarda-chuvas restantes, parou, acenou desajeitada e por um momento acompanhou, estática, o homem gordo perder-se em meio à multidão nervosa. Suspirou. **¡Señora!, mire la lluvia!, ¡senõra!, mire la lluvia!** (Ruffato, 2018, p. 63).

Dentre as formas que podem ocorrer as mobilidades em uma narrativa, segundo exposto por Bernd (2010), destaca-se aqui a mobilidade no espaço e no nível do discurso. Apesar da autora expor que a mobilidade de espaço diz respeito às “viagens, deambulações, deslocamentos, *flâneries*” (Bernd, 2010, p. 12), essas características não estão explícitas no conto de Ruffato, visto que a narrativa curta é centrada em um momento específico, apenas inferindo que a menina, por ser imigrante, já se desterritorializou. Porém, os personagens estão imersos em deslocamentos o tempo todo, seja em um passado imigrante, ou nos transeuntes que circulam no espaço citadino, conforme discorre Sá (2007, p. 94) sobre as narrativas ruffatianas:

A ideia da cidade, da sua enormidade, é dada pela multiplicação de histórias individuais - histórias diferentes que podem potencialmente se multiplicar ao infinito, como a própria cidade. [...] A cidade não é internalizada pelo drama de um indivíduo, mas pelos pequenos dramas de muitos indivíduos. É fragmentária precisamente porque aponta para a multiplicidade de si mesma.

A característica da escrita fragmentada dialoga diretamente com a mobilidade no nível do discurso descrita por Bernd (2010, p. 12) como “mudanças de vozes narrativas, múltiplos enunciadores que transferem a posição de enunciadore de um sujeito a outro”. Essa característica é perceptível na narrativa de Ruffato ao entrelaçar os discursos direto e indireto, as vozes do narrador e da protagonista, que por diversos momentos tem seus pensamentos expressos em negrito ou itálico, sem o clássico travessão ou elemento mais formal: “*Sí, ¡animales!*, silêncio, nada de olhares vizinhos, nada de cicios, nada de nada, ¡Nada! Berram os ponguitos amontoados pelos cantos, envolvidos em ponchos e retalhos” (Ruffato, 2018, p. 62).

No que diz respeito às tipologias, destacam-se as “mobilidades migratórias transculturais” e as “mobilidades espaciais (do imaginário das metrópoles)”. No primeiro caso, que corresponde a categorias como “Deriva, Deslocamento, Des(re)territorialização, Diáspora, Errância/migrância, Nomadismo, Percurso e Transnação” (Bernd, 2010, p. 18), leva a um tipo de mobilidade que

implica as várias possibilidades de deslocamento em que comunicações étnicas são compelidas ao trânsito, aos processos muitas vezes traumáticos de emigração/imigração, tendo por consequência efeitos – que podem ser brutais – de desterritorialização. Essa migração pode se dar no interior de uma comunidade dada, empurrando para a marginalização (criminalidade, tráfico, favelas, etc) (Bernd, 2010, p. 18).

Apesar dos personagens de “¡Gua!” não estarem em uma marginalização ligada a violência criminal, estão atrelados a um movimento migratório que leva os sujeitos a uma violência social, da marginalização de servir de mão-de-obra, trabalhar demasiadas horas, em troca de pouco sustento em um lugar que não é seu de origem, enfrentando até mesmo as dificuldades linguísticas, que os distancia dos demais. Como ressalta Bernd (2010, p. 19), “[...] em sociedades com características socioeconômicas tão distintas, se verificam consequências nefastas análogas ao modo de funcionamento capitalista das sociedades contemporâneas”. Nessa dinâmica social, destaca-se que o “imigrante é essencialmente uma força de trabalho, e uma força de trabalho provisória, temporária, em trânsito” (Sayad, 1998, p. 54). Desse modo,

[...] a sociedade de imigração [...] consente em tratá-lo, ao menos enquanto encontra nisso algum interesse, como se esse provisório pudesse ser definitivo ou pudesse se prolongar de maneira indeterminada. Enquanto a expansão econômica, grande consumidora de imigração, precisava de uma mão-de-obra imigrante permanente e sempre mais numerosa, tudo concorria para assentar e fazer com que todos dividissem a ilusão coletiva que se encontra na base da imigração (Sayad, 1998, p. 46-7).

Já as “mobilidades espaciais (do imaginário das metrópoles)”, correspondem às “Circulações urbanas e *Flânerie*”. Situa-se o deslocamento no espaço nas “[...] circulações urbanas, apontando as transformações porque passam todos aqueles que transitam pelas grandes cidades [...], e do *flâneur*, figuração privilegiada do deslocamento” (Bernd, 2010, p. 22). Sobre a figura do *flâneur*, tão popular nos estudos de Walter Benjamin, define-se como “um nômade pós-moderno, figura necessária à decodificação das metrópoles contemporâneas, em cujas ruas e avenidas é preciso reaprender a perder-se e a perder seu tempo no meio da multidão, condição indispensável para ver o belo caos das grandes cidades” (Robin, 2009 *apud* Bernd, 2010, p. 22).

A jovem boliviana, a coreana supervisora do galpão de costura, o rapaz revendedor de roupas, o homem vestido de Papai Noel: todos constroem uma conjuntura de migrações, que

“[...] na situação de exilados ou de migrantes, não encontraram ainda o lugar de pertencimento e de reconstrução identitária” (Bernd, 2010, p. 14). Ademais, todos os personagens, em algum nível, servem de mão-de-obra, como ressalta Sayad (1998, p. 55): “a estadia autorizada ao imigrante está inteiramente sujeita ao trabalho, única razão de ser que lhe é reconhecida: ser como imigrante, primeiro, mas também como homem – sua qualidade de homem estando subordinada a sua condição de imigrante”.

Essa dinâmica migratória centrada em São Paulo, encontrada na narrativa de Ruffato, condiz com os dados obtidos pelo Censo Demográfico, realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Ao verificar sobre a migração e formação populacional do estado de São Paulo, segundo dados obtidos pelo Sistema Estadual de Análise de Dados de São Paulo (Seade):

Em 2022 havia 44,4 milhões de residentes no território paulista. Segundo o Seade, 79,7% eram naturais da região, 11,3% do Nordeste, 4,4% de outras áreas do Sudeste e 3,7% dos demais Estados brasileiros. Em relação aos estrangeiros, 0,8% de nascidos fora do País contabilizaram a população total. As mulheres predominaram em todos os grupos de naturalidade, exceto entre os estrangeiros (Lopes, 2025, n/p).

Essa parte da população, tanto na realidade, quanto na ficção, passa por um processo de deslocamento e perdas, posto que “aquele que parte não é nunca o mesmo: na travessia há perdas, reterritorializações e transfigurações” (Capaverde, 2007, p. 252). Ao falar de migrâncias, não há “[...] apenas no sentido geocultural, associadas ao deslocamento físico, à passagem de um território a outro, mas de um deslocamento de natureza ontológica e simbólica, ou seja, deslocamento do sentido e do ser na experiência da alteridade” (Bernd, 2010, p. 16).

3 Considerações finais

Ao analisar o conto *¡Gua!*, de Luiz Ruffato, levou-se em consideração a importância de se contextualizar o impacto cultural das mobilidades, errância e a figura do estrangeiro no sentido hodierno, visto que a sociedade contemporânea e capitalista aglutina esses sujeitos em migrâncias.

As figuras da errância podem experienciar diferentes perspectivas, porém possuem em comum a ideia do deslocamento, seja positivo ou negativo, físico ou mental, voluntário ou involuntário. Partindo dessa perspectiva, os personagens do conto de Ruffato emergem como imigrantes que percorrem caminhos de deslocamento que o levam ao trabalho informal, à marginalização, às lembranças saudosas de sua terra de origem.

Para além do temático, a estilística do texto também evidencia a dinâmica tumultuosa que esses indivíduos se encontram, tais como a polifonia dos discursos, o intercalar das reflexões da protagonista com a fala do narrador, a garota na rua buscando vender sua mercadoria sendo marcada pelo som das buzinas dos carros parados próximo a ela, no caótico trânsito de São Paulo.

Infere-se, sobretudo, que esse cenário migratório demonstra que o deslocamento faz com que esses sujeitos se tornem apenas mais um no grande caleidoscópio que é a vivência e a experiência citadina marcada pelo caos, simultaneidade e fragmentação das relações.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

BERND, Zilá. Introdução. In: BERND, Zilá et al. *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010. p. 11-24.

CAPAVERDE, Tatiana da Silva. Estrangeiro. In: BERND, Zilá (org). *Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas*: DFMLA. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2007. p. 249-255.

COELHO, Luana da Silva; FIGUEIREDO, Elielson. Os caminhos pelo conto: uma análise de *A cidade dorme*, de Luiz Ruffato. *RE-UNIR - Revista do Centro de Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Rondônia*, Porto Velho, v. 10, n. 1, p. 114-129, 2023. Disponível em: <https://periodicos.unir.br/index.php/RE-UNIR/article/view/7468>. Acesso em: 3 maio. 2026.

GODET-OLIVIERI, Rita. Errância/migrância/migração. In: BERND, Zilá et al. *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010. p. 189-209.

LOPES, Isabella. Naturalidade em São Paulo é diversa, com maioria nascida no próprio Estado. *Jornal da USP*. São Paulo, 2025. Disponível em: <https://jornal.usp.br/?p=941686>. Acesso em 02 maio, 2026.

SÁ, Lúcia. Dividir, multiplicar, repetir: a São Paulo de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). *Uma cidade em camadas*. Vinhedo: Horizonte, 2007.

SAYAD, Abdelmalek. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. Fragmentos do real e do real do fragmento. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). *Uma cidade em camadas*. Vinhedo: Horizonte, 2007.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. n. 39, jan/jun. 2012. p. 129-148.

RUFFATO, Luiz. ¡Gua!. In: RUFFATO, Luiz. *A cidade dorme*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 61-63.

RUFFATO, Luiz. Rupturas – Mateus Baldi entrevista Luiz Ruffato. *Blog da Companhia*, 2018. Disponível em: <http://www.blogdacompanhia.com.br?conteudos/visualizar/Rupturas-Mateus-Baldi-entrevista-Luiz-Ruffato>. Acesso em: 30 abr. 2026.

Recebido: 14/05/2026

Aprovado: 12/07/2026

Publicado: 29/07/2026

A vida é curta, os navegantes muitos: identidades imaginadas em *Descrição de um naufrágio*, de Cristina Peri Rossi

Life is short, sailors are many: imagined identities in *Description of a wreck*, by Cristina Peri Rossi

Julia Pilla Guedes¹

Resumo: Neste trabalho, analisamos as metáforas e imagens poéticas de três poemas do livro *Descripción de un naufragio*, de Cristina Peri Rossi, com o objetivo de examinar como essas imagens suscitam reflexões sobre identidades relacionadas ao território e ao gênero. Nosso foco são os poemas XXXVIII, XXXIX e XL do livro, em que Peri Rossi constrói complexas metáforas: a de um naufrágio, que é a ambientação dos poemas, e da história, que se apresenta como uma personagem: uma mulher de biquíni. Para ler suas metáforas e imagens, partimos dos conceitos de metáfora e de predicado impertinente de Paul Ricoeur (1989) e da imaginação aquática de Gaston Bachelard (2002). Para discutir as ramificações dessas imagens e metáforas em relação a possíveis identidades, mobilizamos as reflexões das autoras da teoria e crítica literária feminista Simone de Beauvoir (2009) e Adrienne Rich (1995), pensando a questão da representação de mulher, e relacionamos imagens criadas no livro com o conceito de *new mestiza* de Gloria Anzaldúa (1999), comparando-o com a figura complexa criada nos poemas.

Palavras-chave: Poesia uruguaia; Imaginação poética; Textos de exílio; crítica literária feminista.

Abstract: This article analyzes the metaphors and poetic images in three poems from Cristina Peri Rossi's *Descripción de un naufragio*, aiming to examine how they give rise to reflections on possible identities related to territory and gender. The analysis focuses on poems XXXVIII, XXXIX, and XL, in which Peri Rossi constructs two central metaphors: the shipwreck, which provides the poetic setting, and history, personified as a woman wearing a bikini. To examine these metaphors and images, the study draws on Paul Ricoeur's concepts of metaphor and impertinent predication (1989), as well as Gaston Bachelard's notion of aquatic imagination (2002). It also mobilizes the contributions of feminist theorists and literary critics Simone de Beauvoir (2009) and Adrienne Rich (1995) to discuss representations of women, and relates the images created in the poems to Gloria Anzaldúa's concept of the *new mestiza* (1999), comparing it with the complex female figure constructed by Peri Rossi.

Keywords: Uruguayan poetry; Poetic imagination; Exile texts; Feminist literary criticism.

1 Introdução

Descripción de un naufragio (1975) é o segundo livro de poesia de Cristina Peri Rossi e o primeiro publicado no exílio. Em 1972, sua obra foi proibida nos meios de comunicação

¹ Mestranda em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas. E-mail: juliapguedes@gmail.com.

uruguaio pela ditadura militar, e, nesse ano, a autora partiu buscando exílio, para Barcelona, cidade em que mora até hoje². A obra de Peri Rossi é marcada pelo tema e pela poética do exílio, especialmente na poesia. Nos primeiros anos longe de Montevideu, ela publica, além de *Descripción de un naufragio*, o livro de poesia *Diáspora* (1976) e *Estado de exilio* (2003), que, apesar de publicado muitos anos depois, foi quase todo escrito em 1973³. Neste artigo traçamos um caminho que passa pelo exílio real da poeta e como ela própria compreende a presença do exílio nesse livro para então fazer uma análise das imagens poéticas em seus poemas, considerando especialmente o que elas propõem para uma construção de identidades a partir das metáforas criadas pela poeta.

No texto *Detente, instante, eres tan bello* (2016), Peri Rossi conta que escreveu *Descripción de un naufragio* ainda em Montevideo, pouco antes de começar seu exílio em Barcelona, e reflete sobre esse momento de sua vida e sua relação com o livro:

Me exilié, además, con un libro de poemas inédito, una alegoría: Descripción de un naufragio. Estaba escrito en hojas de papel cebolla de diferentes colores, una pequeña delicadeza que me permitía, como editó Neruda su Barcarola. Eso era lo que estaba ocurriendo entonces en Uruguay: un naufragio. El plan Cóndor suscrito por los ejércitos de Argentina, Paraguay, Chile, Uruguay y Brasil había tenido un macabro éxito y el país estaba sumido en un estado de “guerra interno”, figura constitucional que los militares aprobaron para desencadenar la represión más violenta y salvaje que pudieron concebir. El libro narra poéticamente ese naufragio, que es el de un proyecto político, de una generación (la alegórica marinería) de un país y de una relación sentimental (Peri Rossi, 2024, p. 31).

Peri Rossi dá um sentido ao naufrágio que está no título e que percorre toda a obra: as ditaduras latino-americanas impulsionadas pelo imperialismo estadunidense estariam naufragando países inteiros, junto com seus projetos políticos – suas pessoas e seus sonhos. Essa visão do livro como uma alegoria está presente também no verso da capa da primeira edição do livro, em que se lê:

Descripción de un naufragio es la culminación del ciclo alegórico: concebido como un relato en verso que imita el flujo de las mareas, describe un naufragio político y sentimental a través de una peripecia marina, creando una hermosa y tensa atmósfera erótica de múltiples imágenes que reflejan tanto el ámbito social como el íntimo (Peri Rossi, 1975, n.p.).

² Biografia da poeta disponível em <http://www.cristinaperirossi.es/web/?page_id=2> Acesso em: 30 jul. 2025.

³ Na *Poesía completa* (2021), o livro segue *Diáspora* na ordem cronológica e essa informação é trazida em nota de rodapé.

Esses trechos são interessantes para nós como possíveis olhares para o livro, considerando em especial a “tensa atmosfera erótica de múltiplas imagens” (Ibidem, tradução nossa), que se conecta fortemente com o que lemos nos poemas analisados. Entretanto, não tomamos essas palavras como guias de interpretação. A ideia de que o naufrágio é uma alegoria para a situação política latino-americana dos anos 70, apesar de ser relevante, não será o foco deste trabalho, por entendermos que ela se mostra limitante. Para além dessa correspondência direta com a política do seu momento, buscamos ler a metáfora do naufrágio como uma que faz emergir novas significações. Para isso, nos será valiosa a visão de metáfora do filósofo francês Paul Ricoeur:

Como se a metáfora desse um corpo, um contorno, um rosto ao discurso... Mas como? É, na minha opinião, no momento de emergência de uma nova significação, fora das ruínas da predicação literal, que a imaginação oferece a sua mediação específica (Ricoeur, 1989, p. 218).

Nossa leitura das metáforas criadas por Peri Rossi se dá, então, não no sentido de encontrar uma correspondência real a partir da criação ficcional, e sim no caminho de compreender essa emergência de uma nova significação e como ela pode ecoar para construir outros sentidos. O grande gesto político do livro, na nossa leitura, é ensaiar novas ideias e novos valores a partir dessas metáforas imaginativas. Segundo Ricoeur (1989, p. 219-220):

O último papel da imagem não é apenas difundir o sentido nos diversos campos sensoriais, mas suspender a significação na atmosfera neutralizada, no elemento da ficção. É, na verdade, este elemento que veremos ressurgir, no fim do nosso estudo, com o nome de utopia. Mas verifica-se, já, que a imaginação é exactamente aquilo que todos entendemos por isso: um jogo livre com possibilidades, num estado de não-compromisso em relação ao mundo da percepção ou da acção. É neste estado de não-compromisso que ensaiamos ideias novas, valores novos, novos modos de estar no mundo.

Lemos, nos poemas de Peri Rossi, esse estado de não-compromisso em relação ao mundo da percepção ou da ação. A metáfora principal de seu livro, o naufrágio, não é lida aqui apenas como uma tragédia, como seria naturalmente lido no seu sentido literal. Há uma ambivalência que perpassa todo o livro. Apesar de o naufrágio ser tragédia, ele também pode ser, ao mesmo tempo, ocasião para encontro, renovação, sonhos eróticos, conexão com o plano espiritual, resistência a tiranias, libertação, conhecimento. O poema XXXVII, que antecede os analisados nesse artigo, termina com os seguintes versos:

los brazos del amor
 en brutales navegaciones
 Ni una vez siquiera
 miró hacia atrás
 el pasado perdido
 el pasado pasado
 el futuro desconocido
 y por desconocido, deseable,
 qué brazos te esperarían en el agua
 en el mar
 Marinero, ¿necesitaras un naufragio
 para conocer a tu mujer? (Peri Rossi, 2022, p. 173).

Nele, como em outros poemas do livro, lemos a água como motor poético dessa ambivalência. As navegações são brutais e o naufrágio, para essa “mulher de marinheiro”, é de alguma maneira desejável, por representar um futuro desconhecido. A água, além de causar dor e sofrimento, também abraça aqueles que buscam novas identidades. Gaston Bachelard, em seu livro *A água e os sonhos* (2002), faz uma investigação sobre a água como matéria original produtora de imagens poéticas e nele aponta “que as matérias originais em que se instrui a imaginação material ligam-se a ambivalências profundas e duradouras” (Bachelard, 2002, p. 12). A água está presente do começo ao fim do livro em diferentes estados: profunda, revoltada, como chuva, fluido, redemoinho, corrente, onda, nuvem, espelho, caminho, manancial. Ela cumpre funções muito distintas e carrega sentidos muitas vezes contraditórios. Segundo Bachelard:

Uma matéria que não é uma ocasião de ambivalência psicológica não pode encontrar o seu duplo poético que permite transposições sem fim. Por conseguinte, é necessário haver dupla participação — participação do desejo e do medo, participação do bem e do mal, participação tranqüila do branco e do preto (Bachelard, 2002, p. 13).

Essa participação dupla é a que observamos nas metáforas construídas no livro. Especificamente nos poemas que analisamos, a água não é tão marcante como personagem, mas faz parte de suas atmosferas, em que essa ambivalência permite a criação de imagens complexas. Nesse artigo fazemos um recorte de três poemas de *Descripción de un naufragio*, que podem ser pensados como uma trinca. Eles antecedem o último do poemário e aparecem, na *Poesía completa*, com a numeração XXXVIII, XXXIX e XL.

O livro, que, depois de 1975, apenas foi republicado na reunião de sua obra, conta com ilustrações de Lil Castagnet, parceira de trabalho e de vida de Cristina desde aquela época, e tem uma estrutura pouco ortodoxa. É composto de 40 poemas de tamanhos e estilos diversos. Alguns têm título, outros não, alguns têm características visuais importantes (um deles é escrito

em forma de barco e alguns simulam os movimentos das ondas), outros não. A voz poética também varia: por vezes simula marinheiros, militantes políticos, uma delas é de uma mulher e em outras, não se sabe, além do seu tom ser por vezes mais narrativo e outras, mais poético. Alguns poemas propõem continuações de anteriores, outros parecem mais independentes. O que os une é o mar, as navegações, as viagens, os naufrágios.

2 En escuadras imprecisas

O primeiro poema da tríade começa com “Y el capitán que naufragaba” (Peri Rossi, 2022, p. 174), construção que nos remete aos poemas anteriores, em que é narrada a história de um naufrágio e “o capitão” é um dos personagens. Porém, diferente dos anteriores, logo vemos que esse não nos traz exatamente uma narrativa:

Y el capitán que naufragaba en escuadras imprecisas
vio pasar en síntesis a la historia,
ella llevaba un bikini
y los senos destemplados
Eran los jinetes de la reyecía
Era la diáspora de soldados
«Paren las máquinas» gritaba a bordo,
a bordo de la síntesis de la historia,
cuando ya todos habíamos pasado al otro lado (Peri Rossi, 2022, p. 174).

Apesar de aparentar ser uma continuação pelo seu começo, o poema logo nos surpreende com predicados bizarros: “naufragava em esquadras imprecisas [...] a história/ ela usava um biquíni [...] os seios descontrolados eram os cavaleiros da realeza / era a diáspora de soldados” (Ibidem, tradução nossa). Usamos a definição de predicado bizarro de Ricoeur (1989, p. 218):

A própria semelhança é função do emprego dos predicados bizarros. Ela consiste na aproximação que subitamente anula a distância lógica entre campos semânticos até aí afastados para originar o choque semântico que, por sua vez, suscita a chama de sentido da metáfora. A imaginação é a percepção, a visão súbita, de uma nova pertinência predicativa, a saber, uma maneira de construir a pertinência na impertinência.

A partir desses predicados bizarros, como sugere Ricoeur, nosso objetivo é fazer um exercício imaginativo para construir pertinências nessa impertinência. Para isso, é interessante apontar uma intertextualidade que julgamos relevante para nossa análise: a com o poema *Gambito de Rei* de Rodolfo Hinostroza, poeta peruano contemporâneo de Peri Rossi. Ele é o primeiro poema do livro *Contra Natura*, publicado em 1971, em Barcelona, depois de ganhar

o prêmio Maldoror em 1970. Nele são narrados, ao mesmo tempo, um jogo de xadrez e uma conversa sobre o estatuto da História. Publicado na época em que provavelmente Peri Rossi escrevia *Descripción de un naufragio*, há semelhanças suficientes para nos chamar a atenção para uma intertextualidade. A primeira delas é o uso da expressão “esquadras imprecisas”, que aparece no começo do poema:

Y continué P4AR
 "Jugada peligrosa", dijo el Maestro, "de la escuela romántica. Andersen
 sale así en La Inmortal. Cuide Ud. 4T y tal vez haga tablas"
 Y salieron mis esquadras imprecisas
 transparente mediosueño bajo el canto del pájaro campana
 y el árbol que todo lo sabe desplegando sentencias en románicas. PxP
 aceptó el Negro. Y yo C3AR (Hinostroza, 1971, p. 9).

No poema de Hinostroza, as esquadras têm o sentido de pelotão de guerra, metáfora comum no xadrez, e a imprecisão parece estar ligada à insegurança do jogador. Além disso, vemos uma conversa entre dois jogadores de xadrez, apresentados como aluno e mestre. A outra aproximação com o poema de Peri Rossi é que a conversa logo se encaminha para uma discussão sobre História (no caso de Hinostroza, escrita com H maiúsculo):

Y por entonces la Realidad era
 una impetuosa fantasmagoría / cierto impulso
 en la materia del ánima humana la conduce a negar el pasado.
 "Eh!", insistí otra vez "Cómo voy a seguir?
 Qué decir de la Historia si es licencia poética
 decir que se repite, que el incesante error
 de los vencidos se repite, que el Poder del Imperio se repite?"
 (Hinostroza, 1971, p. 9).

No poema do peruano, essas duas vozes conversam sobre o estatuto da História de uma maneira que nos parece pertinente, e investigar essa discussão pode nos trazer elementos de análise para a impertinência do poema de Peri Rossi. Segundo Ethel Barja, no livro *Poesía e insurrección* (2023), “El primer poema, ‘Gambito de rey’, introduce una atmósfera de contienda metafísica. El énfasis en las oposiciones históricas en él recuerda la concepción de la realidad en términos del materialismo dialéctico” (Barja, 2023, p. 224). Assim como em *Gambito de Rei*, Peri Rossi parte de uma visão da história (no caso dela, escrita com letras minúsculas), mas, ao invés de um diálogo socrático, ela nos apresenta uma série de predicados impertinentes. O poema de *Descripción de un naufragio* não nos traz resoluções ou opiniões, não conseguimos fazer qualquer análise sem uma força de imaginação. Buscamos, então, responder à pergunta:

o que faz imaginar essa história que usa biquíni e cujos seios são cavaleiros da realeza e uma diáspora de soldados?

Ao trazer as esquadras imprecisas de Hinostroza para seu poema, Peri Rossi coloca a dúvida do aprendiz de jogador de xadrez, que tem a segurança do jogo para errar e filosofar, em um capitão real, cujo barco naufraga. Na visão dele, a história em síntese passa usando um biquíni. Se considerarmos a concepção do materialismo dialético, a síntese corresponderia ao resultado do embate entre tese e antítese, tem uma forma de mulher, talvez tal qual a liberdade do famoso quadro de Eugène Delacroix⁴. Mas, diferente do quadro, em que a mulher é um símbolo respeitável, essa parece mais uma burla, com um toque de erotismo. Seus seios estão à mostra não porque não pôde segurar seu vestido enquanto carregava a bandeira da pátria e uma arma revolucionária, como no famoso quadro: ela está de biquíni, mostrar seus seios é uma intenção. E soldados não caminham atrás dela, como no quadro, e sim são seus seios: ocupam o lugar que pode ser da alimentação ou da perversão.

Ao analisar essa mulher, é possível fazer uma leitura de que no poema – em sua ironia – há uma visão crítica das representações de mulheres. Simone de Beauvoir em seu livro *O segundo sexo* (2012) explora como a figura da mulher, na cultura ocidental, é representada enquanto símbolo:

Vê-se a que ponto a figura da mulher se espiritualizou desde o aparecimento do cristianismo; a beleza, o calor, a intimidade que o homem deseja ter através dela não são mais qualidades sensíveis; em lugar de resumir a saborosa aparência das coisas, torna-se a alma delas; mais profundo do que o mistério carnal, há em seu coração uma secreta e pura presença em que se reflete a verdade do mundo. Ela é a alma da casa, da família, do lar. Ela é também a das coletividades mais amplas; cidade, província, nação. Jung observa que as cidades sempre foram assimiladas à Mãe pelo fato de conterem os cidadãos em seu seio: eis por que Cibele se apresenta coroada de torres; pela mesma razão fala-se em “pátria mãe”; mas não é somente o solo nutriz, é uma realidade mais sutil que encontra seu símbolo na mulher (Beauvoir, 2012, p. 220).

A partir desses símbolos associados à positividade que apresenta a filósofa, podemos ler essa mulher de Peri Rossi com uma imagem torcida: os cavaleiros e soldados não se alimentam dos seios, e sim *são* os seios. O desejo do capitão que a imagina não cria grandes subterfúgios para sexualizá-la. É uma imagem crua, uma mulher de biquíni. Durante o naufrágio de seu barco, a visão dele não é como a de um aluno de xadrez que pensa na repetição da história e na chance dos vencidos. Na visão dele, a história se embaralha: ele mistura as lutas históricas com seu desejo erótico, e essa mistura carrega soldados de diferentes tempos e filiações: aqueles do

⁴ Nos referimos ao quadro “A liberdade ganhando o povo”, de 1830 por Eugène Delacroix.

rei, aqueles que buscam uma causa pela qual lutar ou vão forçados, saindo de seus países. A metáfora construída pelo capitão sugere que “a história é uma mulher”, e, a partir da crítica às construções patriarcais do símbolo “mulher”, podemos também criticar a construção da história e imaginar: a história, como essa mulher, também não seria a construção desejante desse capitão?

O capitão grita que “parem as máquinas”, o que podemos associar à escrita de uma história. Como jornalistas em uma redação, ele anuncia que há um erro no que foi escrito, no que ficou para a história. Mas é tarde demais. A experiência os chama, independentemente do que foi escrito, o poema nos lembra que estão naufragando. Nos últimos dois versos, a síntese da história é o barco e todos, incluindo a voz poética do poema já haviam passado para “o outro lado”. Podemos nos perguntar que outro lado seria esse: seria o outro lado da história, do tabuleiro de xadrez, do rio de Caronte? Não há uma resposta definitiva, mas, de qualquer maneira, o capitão não as pôde evitar. Enquanto ele vê passar em síntese a história, o que ele não vê é todos passando ao outro lado.

Diferente de Hinostroza, Peri Rossi não nos dá uma reflexão filosófica. As imagens criadas por ela nos levam a imaginar identidades nesse espaço-tempo poético: os capitães, responsáveis por não naufragar e tentar ver saídas, os soldados em diáspora ao lado de cavaleiros da realeza, que lutam por valores tão distintos, mas acabam no mesmo barco e a mulher, que é, ao mesmo tempo, a história em síntese e o barco que naufraga. No poema seguinte, essa mulher é ainda mais explorada, e nos será interessante pensar na inversão desse predicado. Se o lemos como “a história é mulher”, podemos também ler “a mulher é história” e, a partir dessa inversão, imaginar outros significados para essa relação.

3 En mi casa hay sitio para todos

No segundo poema da tríade, a personagem principal segue sendo a história, a mulher de bikini. E a ambivalência do predicado impertinente se mantém. Essa personagem não é unívoca, e nos parece conter em si uma contradição de representação da mulher. Afinal, essa palavra, mulher, é, a um só tempo, uma que foi muito construída pelo olhar masculino e, ao mesmo tempo, uma identidade reivindicada pelas que, apesar de serem muitas vezes subjugadas a esse lugar, querem construí-lo por dentro. A teoria feminista, desde seus textos fundadores⁵,

⁵ Podemos considerar como textos fundadores da teoria feminista os livros *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf, publicado originalmente em 1929, e *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, de 1949.

explora essa tensão, e especialmente a partir de textos de literatura. Adrienne Rich explica uma dificuldade de imaginação especialmente debatida nos anos 1970, quando foi publicado *Descripción de un naufragio*:

Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for women, is more than a search for identity: it is part of our refusal of the self-destructiveness of male-dominated society. A radical critique of literature, feminist in its impulse, would take the work first of all as a clue to how we live, how we have been living, how we have been led to imagine ourselves, how our language has trapped as well as liberated us, how the very act of naming has been till now a male prerogative, and how we can begin to see and name—and therefore live—afresh (Rich, 1979, p. 35).

Rich, no texto *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision* (1971), fala de uma busca das mulheres por identidade pela literatura. Segundo ela, é necessário, antes de podermos nos conhecer, entender como somos ensinadas a nos imaginar, e é esperançosa em relação à possibilidade de nos nomearmos de novas maneiras. Vemos essa tensão entre olhares na personagem de Peri Rossi, e no segundo poema, ela é ainda mais complexa:

Y en bikini vimos pasar
en síntesis la historia,
era una puta rubia
de grandes senos esponjosos
de los cuales pendían boquiabiertos
tres ministros y cinco generales,
indolente ella a veces les acariciaba la calvicie
cosquilleaba en sus cabezas con una serpentina (Peri Rossi, 2022, p. 175).

No segundo poema, a voz poética é coletiva, “vimos”, e a história a quem veem parece, pelo menos a princípio, ser ainda mais uma figura construída pelo olhar masculino: “uma puta loira” (Peri Rossi, 2022, p. 175, tradução nossa). Logo em seguida, entretanto, a imagem começa a se distorcer: seus seios grandes são esponjosos e deles pendem homens. A imagem que a princípio satisfaria um erotismo masculino se desloca para um lugar de incômodo. Há algo que, como no primeiro poema, rompe de alguma maneira com o poder do olhar masculino. “A história é mulher” porque, tal qual essa, seria criada a partir do ponto de vista do poder. Ao mesmo tempo, “a mulher é história”, pois tensiona suas representações (como submissa, como figurante), valendo-se dessas mesmas representações para tomar o poder e, talvez, como traz Adrienne Rich, poder ver, nomear e viver de maneira autônoma. A história do poema vale-se daquilo que lhe é atribuído como mulher e joga com o desejo dos homens para seduzir os poderosos e conquistar o poder:

La historia bailaba una danza macabra en Birmingham
 se entregaba a las macacos en Río de Janeiro
 la historia se prostituía en los bulevares de Montevideo
 y en las cafeterías de Shangai
 era una envidiable puta rica
 era rubia
 era indecente
 era incandescente
 era legisladora y estadista
 tenía unos senos maravillosos
 impartía justicia en los tribunales (Peri Rossi, 2022, p. 176).

Ainda com ironia, Peri Rossi constrói a imagem de uma história que tira proveito do desejo masculino, para então se transformar na “puta legisladora estadista” (Peri Rossi, 2022, p. 176). Essa figura, por um lado, abriga uma subversão: a ideia de uma mulher no poder que, com seus “seios maravillosos” (Peri Rossi, 2022, p. 176), ministra justiça. Mas a subversão não se sustenta pelo poema: essa mulher que detém o poder, ao mesmo tempo, não muda suas dinâmicas: ela usa como enfeites os oprimidos: “la historia dejaba colgar de sus brazaletes / cinco negros perseguidos por el K.K.K., / y de sus aretes, tres universitarios desangrándose” (Peri Rossi, 2022, p. 176); ela diz que ““En mi casa hay sitio para todos”” (Peri Rossi, 2022, p. 177), mas “entrenaba a los agentes de la C.I.A. en California” (Peri Rossi, 2022, p. 177).

Há, nessas referências históricas, para além de uma questão de representação da mulher, questões de identidades a partir de território e pátria. A história viaja pelo mundo e diz que há lugar para todos em sua casa, mas a dinâmica de encontrar identidade territorial é muito diferente de acordo com quem se é. Os cavaleiros de smoking do municipal assistem à sua dança, enquanto os negros perseguidos pela KKK são enfeites em seus braços. A história não subverte as lógicas de poder colonial, e sim as reforça. No processo de subversão de sua identidade, essa mulher que é a história conseguiu o poder, mas não se livrou de suas representações, como acredita Adrienne Rich que é o caminho. Apesar de ser uma imagem distorcida dos poderosos, ela se comporta como eles.

Nos versos finais do poema, entretanto, lemos uma rachadura na figura até então cínica criada por Peri Rossi. Esse desvio está conectado justamente à ambiguidade aquática. A voz poética deixa de ser coletiva e deixa de falar de outras pessoas para se voltar a si. A história fala com ela, e volta a se assemelhar a um barco, como no primeiro poema:

«La vida es corta» proclamaba,
 «Los navegantes, muchos»
 medio loco quedé por su vientre

combado como una cúpula
y las caderas doradas se movían como velas
«Ven al mar, que es el morir» bromeaba (Peri Rossi, 2022, p. 177).

A morte, aqui, carrega uma ambivalência. Por um lado, ela pode ser a morte literal, de pessoas subjugadas à história dos vencedores. Ao mesmo tempo, ela é a possibilidade de renovação: em um sistema que apenas se reproduz, a morte é necessária, o naufrágio é necessário. Nesse barco, que é a síntese da história, que é uma mulher, o poder, na mão de qualquer pessoa, reproduzirá as suas violências. O naufrágio, como morte aquática, é ambivalente, e está muito relacionado com o erotismo, outro aspecto essencial para pensar esses poemas, e que está no último verso deste: “y en la vagina, veneno” (Peri Rossi, 2022, p. 177), e que vamos analisar no último poema da tríade.

4 No se veían los muertos, solamente el bikini

O último poema analisado aqui é o penúltimo do livro, e a voz poética é individual do começo ao fim. Ela não fala de outros personagens nem constrói um eu coletivo. Quem vê a história é ela, e ela não mais a vê passar, e sim dançar, “ella iba y venía” (Peri Rossi, 2022, p. 178), é um acontecimento. A voz poética a olha desejante: “Toda la noche quise poseerla” (Ibidem). Ela continua de biquíni e com poderosos pendurados em si:

ella llevaba
nada más que bikini
un general
colgado de la oreja
un petrolero en el pecho
y se paseaba
sobre los cadáveres
de los mártires de Tlatelolco (Peri Rossi, 2022, p. 178).

Os mártires de Tlatelolco estão a seus pés, mortos, e ela passeia por cima deles. No último poema, o cenário não mais varia de Birmingham a Shangai: é a Plaza de las Tres Culturas, no Conjunto Urbano Nonoalco Tlatelolco, na Cidade do México. O cenário remete a acontecimentos históricos: é a noite do dia 2 de outubro de 1968 e a de 13 de agosto de 1521 – duas datas que ficaram para a História.⁶ A voz poética vê os mortos de Tlatelolco como mártires,

⁶ Referimo-nos aqui a dois acontecimentos históricos, o primeiro conhecido como “massacre de Tlatelolco”, ocasião em que a polícia matou, na praça, estudantes protestantes e o segundo o dia em que os conquistadores dizimaram uma população asteca, na mesma praça.

e ainda se explica pelo seu desejo injusto: “no se veían los muertos / solamente el bikini / y los pezones flotar” (Peri Rossi, 2022, p. 178). A cidade nomeada nos faz sentir a tensão de uma identidade territorial cindida. Os mortos de Tlatelolco sentem o peso da colonização e do imperialismo, tanto por sua morte real quanto por sua morte simbólica, pois existe uma resistência do poder em reconhecê-los e contar sua história. Ainda assim, a voz poética busca um lar. Ela é diferente dos outros poemas, em que pouco se vê seu desejo. Nesse, em cenário de devastação, ela busca identidade. Alayón Castro, em seu trabalho *El erotismo en la poesía de Cristina Peri Rossi (1971-1979)*, analisa essa voz:

Aunque aquella mujer encarne la parte más dura de la sociedad, la voz poética continúa sintiendo deseo por ella, de esta manera, como describe Mateo del Pino (2002: 187), el erotismo permite mostrar la sexualidad como una realidad más del ser humano, pero también, se convierte en el arma subversiva para luchar contra las convenciones sociales y las injusticias (Alayón Castro, 2017 p. 53).

O poema termina com uma dúvida: “Ella invitaba a bailar / y nunca supe / si se trataba de su casa / o de su sexo” (Peri Rossi, 2022, p. 178-179). Existe nesse fim uma busca da voz poética por sexo ou casa. Mas ela nunca soube o que a dança que a história propunha oferecia. Sexo e casa aqui se misturam, e o verso anterior, “y los pezones flotar” (Peri Rossi, 2022, p. 178), nos leva a imaginá-los embaixo d’água. Como no poema anterior, o convite da história parece insinuar uma morte aquática, e, segundo Bachelard: “A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal” (Bachelard, 2002, p. 6). A voz poética quer encontrar lar nessa mulher-história, “anclar en tus senos” (Peri Rossi, 2022, p. 178), mas o que encontra é essa morte que desmorona constantemente, que é uma resposta erótica a essa busca frustrada por casa, por identidade. Gomez Ocampo (2020), em sua tese de doutorado, analisa, no livro, o erótico como uma maneira de lidar com o exílio:

Eroticism is presented as an alternative to forced displacement, while the sea takes on an important role in the different representations of the body. The poetic construction of the sea serves as a liquid and visual stage where the different characters flow. It helps them negotiate and recast the signs of exile, enabling a constant reconfiguration of the self (or the many selves) (Gomez Ocampo, 2020, p. 42-43).

A morte aquática permite essa reconfiguração. O mar é perigoso e poderoso. Nele, existe uma possível resistência às restrições impostas pelo poder que limita a construção de identidades, tanto em termos de gênero quanto em termos de território. Nesse sentido, é interessante mobilizar o pensamento da intelectual Gloria Anzaldúa (1999) que cria a figura da

new mestiza, uma que se desenvolve a partir justamente de questionamentos de identidade relativos a gênero e a território. Talvez, a partir dessa morte aquática, possa ser pensada uma figura que de fato rompa com as reproduções históricas. Segundo Anzaldúa (1999, p. 78):

The new mestiza copes by developing a tolerance for contradictions, a tolerance for ambiguity. She learns to be an Indian in Mexican culture, to be Mexican from an Anglo point of view. She learns to juggle cultures. She has a plural personality, she operates in a pluralistic mode—nothing is thrust out, the good the bad and the ugly, nothing rejected, nothing abandoned. Not only does she sustain contradictions, she turns the ambivalence into something else.

5 Conclusão

Nessa tríade, há muitas histórias em disputa. Em especial, existe uma clara contraposição entre representações do poder, seja imperialista ou patriarcal, e figuras de resistência a ele. Peri Rossi não traz uma posição ou uma reflexão filosófica sobre a história: sua metáfora mostra, com seus predicados impertinentes, a relação tensa de desejo que estabelecemos com ela. Especialmente no momento em que escreve, algumas relações são claras: o poder imperialista dos Estados Unidos e da Europa sobre a América Latina e a Ásia; a resistência de estudantes e a brutalidade da polícia; a luta das mulheres por representar-se a si mesmas. Essa metáfora apresenta uma potencialidade ambivalente que, à luz da imaginação aquática, permite diferentes leituras.

Essa figura ambígua e fruto de desejo, a mulher-história e a história-mulher, é ao mesmo tempo criação do poder colonial e masculino e espaço de disputa e resistência. E suas imagens aquáticas, especialmente a do naufrágio, que surge no começo do primeiro poema, mas que acompanha essa história, funcionam para retratar a ambivalência e o contraditório do desejo que cerca a voz poética. No primeiro poema, ela está no naufrágio, “a bordo da síntese da história”, e, no último, em estado de exílio, talvez exílio da própria história. Mas ainda a deseja, como deseja identidades — ainda que, com dor, elas sejam problemáticas, construídas pelos que detêm o poder. A saída poética de Peri Rossi é o naufrágio, que é ao mesmo tempo fatalidade e estratégia de resistência. Estratégia esta que pode abrir caminhos para a *new mestiza* de Gloria Anzaldúa, que não mais reproduz a história: “She reinterprets history and, using new symbols, she shapes new myths. She adopts new perspectives toward the darkskinned, women and queers. She strengthens her tolerance (and intolerance) for ambiguity” (Anzaldúa, 1999, p. 80)

A vida é curta, os navegantes muitos: por um lado, existe uma navegação que transcende a vida. Em uma leitura filosófica, o navegar, a busca por identidade, exige a morte para renascer

de outra forma. Em uma leitura mais política, os poemas questionam o que fica para a história, quais identidades são lembradas, estão nos livros, e quais morrem — ou são afogadas.

Referências

- ALAYÓN CASTRO, Laura. *El erotismo en la poesía de Cristina Peri Rossi (1971-1979)*, Monografia (Graduação em Estudos Hispânicos: língua e literatura). Facultad de Letras de la Universidad de Lleida, Lleida, 2017.
- ANZALDÚA, G. *Borderlands/La frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.
- BARJA, Ethel. *Poesía e insurrección, La Revolución cubana en el imaginario latinoamericano*. Madrid: Iberoamericana, 2023.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2002.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2009.
- GÓMEZ OCAMPO, Yunuen. *Bodies in Transit: Violence and exile in Southern Cone art and literature*. Tese (doutorado em Filosofia em Línguas e Literaturas Hispânicas. UC Santa Barbara, Santa Barbara, 2020.
- HINOSTROZA, Rodolfo. *Contra Natura*. Barcelona: Barral, 1971.
- MARTÍN FRANCISCO, María del Cristo. *El discurso del poder en la obra poética de Cristina Peri Rossi*. Orientador: Belén Castro Morales. 2015. 473p. Tese (doutorado). Escuela de Doctorado y Estudios de Posgrado. Universidad de La Laguna, La Laguna, 2016.
- PERI ROSSI, Cristina. *Cita en Montevideo*. Montevideo: Estuario, 2024
- PERI ROSSI, Cristina. *Descripción de un naufragio*. Espanha, Editorial Lumen, 1975.
- PERI ROSSI, Cristina. *Poesía completa*. Madrid: Visor libros, 2022.
- RICH, Adrienne. *On lies, secrets, and silence: selected prose, 1966-1978*. New York: W.W. Norton, 1995.
- RICOEUR, Paul. *Do texto à ação*. Porto: RÉ S Editora, 1989.

Recebido: 15/05/2026

Aprovado: 27/07/2026

Publicado: 29/07/2026

Habitar em trânsito: espaço-memória, herança e pertença na ficção sino-americana

Dwelling in transit: memory-space, heritage and belonging in Chinese American fiction

Wen Yang¹

Resumo: O presente artigo propõe uma leitura comparativa do espaço como operador material da memória e da formação identitária na ficção sino-descendente dos EUA. Parte-se da hipótese de que, para as personagens sino-descendentes, a pertença se constrói por meio de uma aprendizagem sensível de espaços herdados, culturalmente codificados e quotidianamente praticados, nos quais o passado se torna habitável e a identidade se forma em trânsito. O *corpus* reúne os romances *The Joy Luck Club*, *Bone*, *Interior Chinatown* e *The Family Chao*. O enquadramento teórico articula a sociologia da memória de Maurice Halbwachs com as teorias da memória cultural de Jan Assmann e Aleida Assmann, em diálogo com a noção de espaço diaspórico de Avtar Brah, a concepção de identidade diaspórica em Stuart Hall, a ideia bhabhaiana de terceiro espaço e os conceitos de desterritorialização e reterritorialização de Gilles Deleuze e Félix Guattari. A análise mostra que os espaços domésticos e comunitários não funcionam apenas como cenários narrativos ou depósitos nostálgicos da origem; constituem, antes, mediações materiais por meio das quais a memória se fixa, circula, é disputada e ganha novas condições de legibilidade e pertença.

Palavras-chave: espaço-memória; diáspora chinesa; ficção sino-descendente; EUA; identidade em trânsito.

Abstract: This article proposes a comparative reading of space as a material operator of memory and identity formation in Sino-descendant fiction in the United States. It starts from the hypothesis that, for Sino-descendant characters, belonging is constructed through a sensory apprenticeship in inherited, culturally coded, and everyday-practiced spaces, in which the past becomes habitable and identity is formed in transit. The corpus consists of the novels *The Joy Luck Club*, *Bone*, *Interior Chinatown*, and *The Family Chao*. The theoretical framework brings together Maurice Halbwachs's sociology of memory and Jan Assmann's and Aleida Assmann's theories of cultural memory, in dialogue with Avtar Brah's notion of diasporic space, Stuart Hall's conception of diasporic identity, Homi Bhabha's idea of the third space, and Gilles Deleuze and Félix Guattari's concepts of deterritorialization and reterritorialization. The analysis shows that domestic and communal spaces do not merely function as narrative settings or nostalgic repositories of origin; rather, they constitute material mediations through which memory is fixed, circulated, contested, and endowed with new conditions of legibility and belonging.

¹ Wen Yang é licenciado e mestre em Português e atualmente cursa o terceiro ano do Doutorado em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Sua pesquisa concentra-se na literatura diaspórica sob uma perspectiva pós-colonial, com ênfase nos estudos sobre memória, diáspora e identidade, especialmente em autores e textos de ascendência portuguesa e chinesa no contexto norte-americano. E-mail: yangwenrgr@163.com.

Keywords: memory-space; Chinese diaspora; Sino-descendant fiction; United States; identity in transit.

1 Introdução

Nas literaturas diaspóricas dos EUA, o espaço raramente comparece como simples pano de fundo descritivo, surgindo, antes, como meio material através do qual a experiência do deslocamento se torna habitável, transmissível e inteligível. Se, para os sujeitos migrantes, a casa, a rua ou o bairro podem condensar a rememoração de um “lá” efetivamente vivido, para os seus descendentes a relação é mais oblíqua: aquilo que se herda não é, em regra, a lembrança direta do país de origem, mas um conjunto de práticas, ritmos, disposições, objetos e itinerários pelos quais o passado foi sendo materialmente reinscrito no presente. É nesse ponto que o espaço se revela decisivo para pensar identidades formadas em condições de trânsito.

Este artigo parte da ideia de que a mobilidade diaspórica não se esgota no movimento inicial de emigração ou imigração. Nas gerações descendentes, ela prolonga-se como condição existencial e cultural, atravessando modos de habitar, de recordar, de circular e de interpretar os sinais do quotidiano. A deslocação deixa, então, de ser apenas geográfica e passa a manifestar-se no interior da própria experiência doméstica e comunitária. Nesses lugares aparentemente banais, a memória coletiva adquire forma sensível e torna-se praticável.

O *corpus* selecionado é composto por quatro obras: *The Joy Luck Club* (Tan, 1989), *Bone* (Ng, 1993), *Interior Chinatown* (Yu, 2020) e *The Family Chao* (Chang, 2022). Embora distintos na sua poética, no seu enquadramento geracional e na sua organização narrativa, estes textos convergem na centralidade atribuída ao espaço doméstico e comunitário como lugar de sedimentação da memória e de negociação identitária.

Importa, então, perguntar de que maneira os espaços domésticos e comunitários, nessas narrativas sino-descendentes, deixam de constituir dados neutros da materialidade envolvente para se afirmarem como suportes de memória cultural e dispositivos de formação identitária. A hipótese aqui sustentada é a de que, para os descendentes da diáspora chinesa, a pertença se constrói por meio de uma familiaridade reiterada com espaços herdados e codificados, nos quais a memória coletiva se torna sensorialmente legível e socialmente praticável.

O espaço, assim entendido, não guarda apenas o passado. Organiza-o, reativa-o, interpreta-o e projeta-o sobre o futuro. A presença diaspórica adquire, por isso mesmo, a forma

de uma reterritorialização seletiva. Práticas e sensibilidades vindas da cultura de origem inscrevem-se nos novos contextos e transfiguram-nos, sem que daí resulte qualquer restauração íntegra de um passado anterior ou qualquer dissolução completa na cultura hegemônica.

Metodologicamente, o artigo assenta numa leitura cerrada dos excertos selecionados, articulando análise textual e reflexão teórica sem subordinar o texto literário a um modelo apriorístico. O artigo organiza-se em dois momentos complementares: primeiro, estabelece-se o enquadramento teórico; em seguida, analisam-se quatro figurações espaciais da memória sino-diaspórica, da casa ao bairro, do edifício de habitação e trabalho ao espaço ritual comunitário.

2 Espaços de memória e (re)configuração identitária na diáspora sino-americana

A reflexão sobre a articulação entre memória e espaço encontra um dos seus pontos de formulação mais influentes na sociologia de Maurice Halbwachs (1980, p. 140):

Every collective memory unfolds within a spatial framework. Now space is a reality that endures: since our impressions rush by, one after another, and leave nothing behind in the mind, we can understand how we recapture the past only by understanding how it is, in effect, preserved by our physical surroundings.

Ao deslocar a atenção da lembrança individual para as estruturas coletivas que a enquadram, Halbwachs mostra que a memória não é uma faculdade puramente interior, mas um processo socialmente situado e materialmente apoiado. Mais do que uma realidade estável que resiste ao desgaste do tempo, o espaço afirma-se, nessa perspectiva, como condição de possibilidade da própria rememoração. Se as memórias individuais tendem a dissipar-se sob a forma de vivências descontínuas, só mediante quadros materiais relativamente permanentes se torna possível reinscrever o passado no presente. O espaço não funciona, pois, como cenário passivo do recordar; opera como meio ativo de armazenamento, de reconhecimento e de recuperação do vivido.

Ao alargar o horizonte da memória para além da interação comunicativa imediata, Jan Assmann sublinha, por sua vez, que a sua estabilidade depende de processos de externalização simbólica e de codificação cultural, sem os quais o passado não se conservaria para além da experiência viva (Assmann, 2010, p. 122). A memória cultural opera por meio de formas simbólicas, sobretudo signos, suportes, imagens, rituais e lugares, que se tornam reconhecíveis

como veículos de transmissão (Assmann, J., 2011, p. 44). A eficácia mnésica dos espaços não decorre, por conseguinte, da sua mera materialidade, mas do processo cultural que os converte em signos partilháveis.

De forma convergente, Aleida Assmann insiste em que os lugares, embora não possuam uma faculdade inata de memória, são essenciais para a sua construção cultural, porque lhe conferem estabilidade, autenticidade e continuidade:

Even if places themselves have no innate faculty of memory, they are of prime importance for the construction of cultural memory. Not only do they stabilize and authenticate the latter by giving it a concrete setting, but they also embody continuity, because they outlast the relatively short spans of individuals, eras, and even cultures and their artifacts (Assmann, A., 2011, p. 282).

Em situação de deslocamento, a continuidade não é garantida por uma permanência territorial plena e estável, mas pela capacidade de determinados espaços sobreviverem aos indivíduos e de se converterem em suportes materiais de inscrição da herança. É por isso mesmo que, na diáspora, a casa, o restaurante, a rua, o bairro e o edifício comunitário adquirem relevo particular como formas situadas através das quais a herança se torna materialmente reconhecível em contexto de ruptura.

Ainda nessa linha, Jan Assmann chama a atenção para o mundo dos objetos e dos microambientes que cercam o indivíduo, aquilo que designa por *entourage matériel*, isto é, o ambiente material que sustenta e contribui para a identidade (Assmann, J., 2011, p. 24-25). A relevância dessa formulação reside em deslocar o problema da memória das escalas monumentais para a intimidade do quotidiano. Não são apenas os grandes marcos da história que transportam memória. Também o fazem objetos domésticos, odores, letreiros e trajetos repetidos. Nesse sentido, os espaços em contextos diaspóricos deixam de ser apenas recipientes neutros de objetos para se tornarem mediações materiais da pertença.

Todavia, no quadro das literaturas migrantes e diaspóricas, pensar o espaço apenas como suporte de continuidade não basta, pois os mesmos lugares que estabilizam a memória podem também expor conflitos, hierarquias e fronteiras de pertença. É nesse ponto que a noção de espaço diaspórico, proposta por Avtar Brah, se torna particularmente produtiva: “Diaspora space is the point at which boundaries of inclusion and exclusion, of belonging and otherness, of ‘us’ and ‘them’, are contested” (Brah, 1996, p. 205). A diáspora não designa, assim, unicamente a dispersão a partir de uma origem; designa um campo relacional em que trajetórias

distintas se cruzam, em que o “nós” e o “outro” são continuamente reordenados, e em que a pertença se torna inseparável da disputa pelas suas fronteiras.

Ainda no pensamento de Brah, torna-se decisiva a distinção entre a ideologia do retorno e aquilo que a autora designa como *homing desire*. Nem todas as diásporas sustentam uma ideologia de regresso; muitas vivem, antes, a necessidade de produzir formas de “lar” em contextos de dispersão (Brah, 1996, p. 16, 188). Essa deslocação semântica é essencial para pensar os sujeitos descendentes para quem a ligação à origem passa, não raro, menos por um desejo efetivo de retorno territorial do que pela prática de refazer “casa” em espaços herdados, investidos de práticas culturais e afetivas que oferecem continuidade à distância.

Nesse sentido, os conceitos de desterritorialização e reterritorialização, tal como formulados por Gilles Deleuze e Félix Guattari, permitem evitar uma leitura meramente deficitária da experiência diaspórica. A desterritorialização não deve ser entendida apenas como perda de lugar, desenraizamento ou afastamento de uma origem anterior, mas como movimento que desfaz certas inscrições prévias e, ao mesmo tempo, torna possível a composição de novas formas de ligação, ao passo que a reterritorialização não significa regresso a uma territorialidade originária, intata ou anterior ao deslocamento, mas a criação contingente de ancoragens parciais, artificiais e provisórias, através das quais elementos já deslocados passam a sustentar novas pertencas (Deleuze; Guattari, 2005, p. 54, 174).

Se Deleuze e Guattari permitem, assim, pensar a diáspora para além da simples perda territorial, Stuart Hall desloca a questão para o plano da formação identitária, ao insistir em que a identidade diz respeito tanto ao “ser” como ao “tornar-se”, pertencendo ao passado, mas também ao futuro (Hall, 1990, p. 225). Sob esse prisma, a identidade cultural diaspórica não deve ser entendida como essência imutável, nem como simples conservação de uma origem anterior, mas como processo de devir, quer dizer, como posicionamento historicamente produzido (Hall, 1990, p. 226). Essa formulação é pertinente porque, ao articular memória e transformação, permite compreender que também o espaço deixa de ser mero depósito da origem para se tornar meio ativo de (re)construção identitária.

Ora, em contextos diaspóricos, o espaço doméstico e o espaço comunitário não funcionam apenas como vestígios materiais de um lugar perdido; tornam-se ancoragens e mediações através das quais se formam subjetividades marcadas pela deslocação. A mobilidade deixa, por conseguinte, de se reduzir à travessia física entre países, e a identidade diaspórica já não se define pela alternativa entre perda e recuperação. Entre o lugar de origem e o contexto

de chegada, formam-se zonas intermédias de inscrição. Por meio de práticas quotidianas, casas reorganizadas e bairros culturalmente codificados convertem o lugar de acolhimento em campo de memória.

É nesse plano que se forma um “terceiro espaço” entre herança e adaptação, no qual códigos e objetos culturais são recontextualizados e adquirem novas funções (Bhabha, 1990, p. 211; Bhabha, 2004, p. 55). A desterritorialização e a reterritorialização deixam, pois, de designar etapas sucessivas — primeiro perda, depois reposição — para nomearem movimentos simultâneos de deslocação e (re)configuração, inscritos na própria espessura material do quotidiano diaspórico.

No contexto sino-diaspórico norte-americano, é precisamente nos espaços domésticos e comunitários que a memória deixa de ser apenas lembrança de uma origem para se converter em força formadora da identidade dos descendentes chineses, obrigando-os a reconhecer, negociar e reconfigurar uma herança que só se torna habitável sob formas deslocadas e materialmente traduzidas.

3 Habitar a memória, negociar a pertença na ficção sino-americana

Em *The Joy Luck Club*, o espaço doméstico apresenta-se como uma das primeiras instâncias em que a memória cultural se torna sensível para as filhas sino-americanas, não sob a forma de uma herança plenamente inteligível, nem como continuidade pacificada de uma origem, mas enquanto regime de leitura do mundo que se transmite por gestos, deslocações materiais, pressentimentos e formas oblíquas de interpretação.

É nesse sentido que o apartamento de São Francisco, observado por Lena St. Clair no momento em que a mãe reorganiza a sua disposição interna segundo uma lógica que a filha apenas parcialmente compreende, deixa de ser um mero interior familiar para se converter num espaço culturalmente interpretável, onde a ordem dos objetos, das aberturas e dos fluxos domésticos passa a ser investida de uma função de advertência, equilíbrio e proteção. A filha descreve-o no excerto seguinte:

As soon as we got home from grocery shopping, she began to put the cans and vegetables away. And then, as if something were not quite right, she removed the cans from one shelf and switched them with the cans on another. Next she walked briskly into the living room and moved a large round mirror from the wall facing the front door to a wall by the sofa.

“What are you doing?” I asked.

Revista A Palavrada (ISSN 2358-0526), 29, jan-jun, p. 146-164, 2026 - 1ª edição

She whispered something in Chinese about “things not being balanced,” and I thought she meant how things looked, not how things felt. And then she started to move the larger pieces: the sofa, chairs, end tables, a Chinese scroll of goldfish.

[...]

And the next day, when I came home from school, I saw she had again rearranged everything. Everything was in a different place. I could see that some terrible danger lay ahead.

“Why are you doing this?” I asked her, afraid she would give me a true answer.

But she whispered some Chinese nonsense instead: “When something goes against your nature, you are not in balance. This house was built too steep, and a bad wind from the top blows all your strength back down the hill. So you can never get ahead. You are always rolling backward.”

And then she started pointing to the walls and doors of the apartment. “See how narrow this doorway is, like a neck that has been strangled. And the kitchen faces this toilet room, so all your worth is flushed away.”

“But what does it mean? What’s going to happen if it’s not balanced?” I asked my mother (Tan, 1989, p. 108-109).

O gesto materno não se reduz, portanto, a uma preferência estética, nem a uma sobrevivência supersticiosa deslocada para o contexto norte-americano; trata-se antes de uma prática de reinscrição cultural pela qual o apartamento é submetido a uma racionalidade herdada que o transforma em campo de forças, isto é, num espaço onde a vida familiar pode ser afetada pela posição do espelho, pela relação entre a cozinha e a casa de banho, pela inclinação do edifício e pela estreiteza da porta.

A leitura interpretativa de Patricia L. Hamilton confirma essa lógica ao observar que, em *The Joy Luck Club*, a inquietação materna não deve ser tomada como simples irracionalidade, mas como efeito de um sistema espacial coerente no interior do *feng shui* (Hamilton, 1999, p. 138). Nessa perspectiva, o apartamento converte-se num texto culturalmente legível. Aquilo que Lena reduz, no seu próprio olhar, a uma fala chinesa aparentemente sem sentido corresponde, para a mãe, a uma rede concreta de sinais ligados à energia e à continuidade familiar.

A casa americana torna-se, assim, um quadro espacial da memória coletiva, não porque reproduza materialmente uma China originária, mas porque acolhe, na sua própria configuração urbana e doméstica, uma forma chinesa de interpretar o espaço, antecipar o infortúnio e proteger a família. É nesse sentido que a formulação de Jan Assmann se torna particularmente operativa: “Memory needs places and tends toward spatialization” (Assmann, 2011, p. 25). No caso de Lena, a memória cultural espacializa-se na disposição do apartamento, convertendo, desse modo, portas, espelhos, inclinações e fluxos domésticos em sinais através dos quais a filha começa a perceber uma herança que ainda não compreende plenamente.

A cena é tanto mais significativa quanto essa transmissão não se efetua por adesão imediata. Lena tende a perceber a lógica da mãe como fala opaca, estrangeira, quase absurda; contudo, a pergunta que encerra o excerto revela que a filha já foi tocada por esse código espacial que ainda não domina. Mesmo sem o decifrar plenamente, passa a habitar o apartamento sob o signo de uma ameaça pressentida.

A memória cultural atua, pois, menos como conteúdo explicitamente recebido do que como inquietação incorporada. Não se transmite aqui como doutrina, mas como aprendizagem sensível de que o espaço doméstico possui uma espessura simbólica que excede a sua organização funcional. É nesse intervalo entre resistência e afetação que a casa se converte em espaço de formação identitária. A disposição dos objetos ensina Lena a reconhecer o lar como lugar onde se cruzam presságios, desequilíbrios e responsabilidades familiares; e o *feng shui* obriga-a a experimentar o apartamento como lugar de tradução, onde uma gramática materna, herdada e parcialmente ilegível, interfere na sua percepção do mundo norte-americano.

O apartamento de São Francisco não se transforma, por isso mesmo, numa réplica da China, mas num espaço híbrido em que a memória familiar se deposita como forma de presença inquietante, relida pela mãe e afetivamente interiorizada pela filha, sem jamais se converter por completo em explicação racional.

Se a casa de Lena torna visível uma memória espacial inscrita na intimidade doméstica, *Bone*, de Fae Myenne Ng, desloca essa aprendizagem para a escala urbana da comunidade, fazendo de Chinatown não um simples cenário étnico, nem uma imagem pitoresca de pertença cultural, mas uma cartografia de percursos, nomes antigos e sociabilidades sedimentadas, através da qual a memória da geração imigrante continua a orientar os descendentes e a reinscrevê-los numa rede de obrigações familiares e comunitárias.

Quando Leila procura o padrasto, Leon, pelo bairro, torna-se particularmente evidente essa dimensão ambivalente do espaço comunitário, na medida em que a focalização interna da narradora-protagonista sino-americana deixa perceber que o seu conhecimento dos percursos de Chinatown, dos seus pontos de encontro e dos modos discretos pelos quais a informação circula não lhe assegura uma verdadeira liberdade de movimento; antes a reinscreve, quase contra a sua vontade, numa rede de responsabilidade familiar e comunitária da qual não pode afastar-se inteiramente, como se lê na própria narração de Leila:

I hated looking for Leon at the Square, seeing him hanging around with those time wasters, so I went and checked a couple of other places first. Uncle's Cafe was just

down the corner from the hotel; often Leon passed his mornings there, drinking coffee and reading the newspaper. At Uncle's Cafe, every single table is an old-man table. Old men telling jokes and laughing, but no old Leon. The register lady shook her head at me. No Leon, she said. So I continued, turning onto Waverly Place, the two-block alley famous in the old days as barbers' row. Leon still calls it Fifteen-Cent Alley, after the old-time price of a haircut. Now Waverly Place has everything: there's the First Chinese Baptist Church, the Jeng Sen Buddhism Taoism Association, the Bing-Kong Tong Free Masons, the Four Seas Restaurant and the Pot Sticker, several travel agencies and beauty salons, but only one barber shop.

On Washington, I looked into the Shing Kee Grocery, where Leon sometimes helped sort vegetables, but no luck. No Leon. I walked down the steps to Woey Loy Goey and looked for Leon's friend, the head cook. Mr. Wong sat behind the counter, drinking coffee and reading the newspaper. He glanced up when he saw me and muttered, "The Square," and then went back to his paper.

I couldn't avoid going there (Ng, 1993, p. 7-8).

A progressão do excerto obedece a uma lógica de rastreio espacial. Leila não se dirige imediatamente à Square, mas atravessa antes uma série de lugares onde Leon poderia ter deixado sinais da sua passagem, como se Chinatown funcionasse como uma rede de hábitos, testemunhas e memórias sedimentadas. *Uncle's Cafe*, *Waverly Place*, *Shing Kee Grocery*, *Woey Loy Goey* e a própria *Square* compõem, então, uma topografia de sociabilidades repetidas, em que cada ponto remete para uma geração, uma rotina, uma economia de trabalho e uma forma de permanência comunitária. Procurar Leon é, nesse sentido, mais do que cumprir um gesto filial: é atravessar a memória da comunidade chinesa em São Francisco tal como ela se inscreve em lugares praticados, nomeados e investidos pelo grupo.

A antiga designação de *Waverly Place* como "*Fifteen-Cent Alley*" é exemplar dessa espessura temporal. O nome não descreve apenas uma rua; conserva uma economia passada, uma prática social e uma memória geracional que sobrevivem à transformação material do bairro. Para Leon, essa designação permanece ativa porque mantém viva uma relação anterior com Chinatown; para Leila, porém, a sua persistência revela que o bairro não é apenas espaço de circulação, mas arquivo de temporalidades sobrepostas, no qual a herança comunitária se manifesta menos como narrativa explícita do que como mapa de percursos, nomes e obrigações.

Ng evita, contudo, qualquer leitura nostálgica ou pacificada desse arquivo urbano, pois a familiaridade de Leila com Chinatown, longe de se confundir com liberdade plena, reinscreve-a precisamente na rede que lhe permite agir. Saber onde procurar, a quem perguntar e como a informação circula significa também reconhecer-se implicada numa economia comunitária de vigilância, expectativa familiar e responsabilidade filial. A comunidade ampara e orienta na mesma medida em que controla, fazendo do bairro um espaço onde o reconhecimento de

pertença coincide com a delimitação dos comportamentos, dos trajetos e das obrigações que cabem à filha.

Chinatown aproxima-se, assim, daquilo que Brah designa como espaço diaspórico. Não é um enclave harmonioso da origem, fechado sobre si mesmo, mas um espaço urbano em que pertença e constrangimento definem um posicionamento minoritário no interior da sociedade norte-americana. O itinerário de Leila torna visível uma identidade formada por oscilação. Ela não está fora de Chinatown, pois domina os seus códigos internos, reconhece as suas redes e sabe mover-se entre os seus lugares; mas também não está inteiramente dentro, porque resiste à capacidade do bairro de absorver a vida individual e de converter a pertença em responsabilidade.

A sua identidade sino-americana constitui-se então nesse movimento ambivalente, em que percorrer o bairro significa reconhecer uma herança, ao passo que desejar escapar dele implica afirmar uma subjetividade que não se deixe esgotar pela memória comunitária. O espaço funciona, portanto, como operador de identidade não porque ofereça uma origem estável, mas porque obriga a narradora a negociar, a cada passo, a sua posição perante uma comunidade que a formou e uma sociedade que a situa como diferença.

A ambivalência entre pertença e constrangimento, já delineada em *Bone*, reaparece em *Interior Chinatown*, de Charles Yu, sob uma forma mais satírica e racializada, na medida em que o espaço comunitário deixa de funcionar apenas como lugar de continuidade memorial para se tornar também dispositivo de atribuição racial, atravessado pela linguagem do guião, pela encenação dos papéis secundários e pela crítica às categorias que historicamente reduziram os sujeitos asiático-americanos a figuras genéricas, funcionais ou descartáveis.

O edifício dos apartamentos *SRO* de Chinatown, onde vive Willis Wu, situado sobre o restaurante *Golden Palace*, não é, por isso, um simples espaço de habitação precária, nem mero prolongamento da comunidade imigrante, mas uma estrutura vertical em que se sobrepõem casa, trabalho, vizinhança, palco, arquivo de sobrevivência e mecanismo de confinamento. A narrativa faz ver e ouvir esse espaço como um interior coletivo, saturado por línguas, roupas, ruídos e formas mínimas de comunicação quotidiana:

Home is a room on the eighth floor of the Chinatown SRO Apartments. Open a window in the SRO on a summer night and you can hear at least five dialects being spoken, the voices bouncing up and down the central interior courtyard, the courtyard in reality just a vertical column of interior-facing windows, also serving as the community clothes drying space, crisscrossing lines of kung fu pants for all the Generic Asian Men, and for the Nameless Asian Women, cheap knockoff qipaos, slit

Revista A Palavrada (ISSN 2358-0526), 29, jan-jun, p. 146-164, 2026 - 1ª edição

high up the thigh, or a bit more modest for Matronly Asian Ladies, terrycloth bibs for Undernourished Asian Babies, often shown in montages, and of course don't forget the granny panties and soiled A-shirts for Old Asian Women and Old Asian Men, respectively. This interior space also acting as a conduit for information via the invisible, complex, and (to an outsider) incomprehensible inter-window messaging system for the building, which works in real time and is lower than the lowest of tech-basically you point your face in the general direction of the person you want to communicate with and you yell at them what you want them to know. Somehow, despite the cacophony (or because of it) your recipient usually gets the message (Yu, 2020, p. 62).

A passagem permite compreender o *SRO* como espaço de memória coletiva antes mesmo de qualquer rememoração explícita, pois a comunidade não se organiza aí por arquivos formais, monumentos ou genealogias lineares, mas por uma ecologia material e sonora feita de dialetos que atravessam o pátio interior, roupa estendida entre janelas, mensagens gritadas de uma divisão para outra e sinais reconhecíveis apenas por quem participa dessa vida comum.

O pátio, longe de ser mero vazio arquitetônico, funciona como caixa de ressonância social, onde a comunidade se escuta, se vigia e se reconhece. Contudo, Yu introduz de imediato uma torção crítica nessa memória espacial. As roupas penduradas remetem para categorias como “*Generic Asian Men*”, “*Nameless Asian Women*” ou “*Old Asian Men*”, fazendo com que a materialidade doméstica revele, ao mesmo tempo, a persistência de uma sociabilidade partilhada e a inscrição dos estereótipos através dos quais essa comunidade foi historicamente lida pelo olhar exterior.

Importa realçar que a recorrência de “*Generic Asian Man*” (e de outras categorias análogas) ao longo do romance reforça justamente essa redução do sujeito asiático a uma figura indiferenciada e desindividualizada: “The simulated stereotyped generic Asian identities are interminably contested against the idealized simulacra of mythologized oriental archetypes” (Hassan; Faheem; Qadeer, 2023, p. 128). Assim, o *SRO* não conserva apenas uma memória comunitária; ele torna visível também a memória racializada das formas de representação que precedem Willis e condicionam a sua aparição social.

A essa dimensão representacional soma-se, em seguida, uma forma mais material de confinamento, produzida pela sobreposição entre habitação, trabalho e performance que estrutura a relação espacial entre o *SRO* e o *Golden Palace*. Willis vive por cima do restaurante, mas o *Golden Palace* não se restringe ao piso térreo, uma vez que seus ruídos e odores sobem pelos andares, atravessam os quartos e invadem o sono, anulando a separação entre intimidade e exposição, repouso e exploração, vida privada e papel racializado, como a narrativa explícita no excerto seguinte:

Revista A Palavrada (ISSN 2358-0526), 29, jan-jun, p. 146-164, 2026 - 1ª edição

In the long tradition of immigrants living above their place of work, the SRO sits on top of Golden Palace. It goes: ground floor restaurant, the mezzanine for offices, then seven more floors of SRO living-fifteen Single-room apartments per floor, a small bathroom with shower and toilet at the end of the hall. Noises and odors from the kitchen never stop pushing up from below, day and night, year-round (even on Thanksgiving and Christmas), so that when you're sleeping you are, in a way, still inside the restaurant. You never really leave Golden Palace, even in your dreams (Yu, 2020, p. 62-63).

A frase final condensa o modo como o espaço penetra a subjetividade: Willis pode retirar-se para o quarto, mas não abandona o restaurante; pode dormir, mas continua submetido ao cheiro, ao ruído e à lógica laboral que estruturam o edifício. O *entourage matériel*, aqui, não corresponde apenas a objetos familiares capazes de assegurar uma continuidade identitária, mas a um ambiente material contínuo (cozinhas, corredores, odores, paredes finas, escadas, quartos mínimos, vozes e ruídos incessantes) que molda o sujeito a partir de fora, fazendo da pertença espacial uma forma de inscrição corporal e social. *Golden Palace* é, simultaneamente, casa, local de trabalho, cenário de representação e limite simbólico: não oferece a Willis uma origem plena a que possa regressar, mas um espaço onde a memória comunitária se confunde com a dificuldade de sair do papel que lhe foi reservado.

Resta, aliás, frisar que a organização vertical do edifício *SRO* aprofunda essa inscrição espacial. Cada piso dispõe de regras, figuras, afetos e expectativas próprias; subir as escadas equivale, assim, a atravessar uma genealogia condensada da comunidade sino-americana, na qual família, vizinhança, trabalho, vergonha, dever filial e aspiração social se acumulam numa arquitetura de proximidade forçada. A narrativa descreve essa travessia como passagem por territórios sobrepostos:

As you climb the stairs to your room, you pass by every floor, each one its own ecosystem, its own set of rules and territories.
The second floor is where your folks live. You should stop in. It would make her happy. Not that she would show it. Not that she would smile. More likely a scowl. You should be a better son. For a moment. But it won't be a moment. It'll be more. It will be guilt, and that heavy feeling, it will be a deep sigh, it will be heavy and unspoken and you don't know if you can do that right now (Yu, 2020, p. 63).

A escada deixa, então, de ser ligação funcional entre pisos para se tornar dispositivo de memória afetiva e familiar. O segundo andar, onde vivem os pais, ativa imediatamente a culpa filial, a obrigação de cuidado e a dificuldade de enfrentar a densidade emocional da família. Subir ou passar por um andar deixa de ser gesto neutro e converte-se numa ação carregada de

expectativas. O edifício comunitário não acolhe apenas Willis; recorda-lhe, pela própria disposição vertical dos corpos e das relações, quem ele deve ser.

É por condensar passagem física, interpelação familiar e posicionamento social que a escada pode ser aproximada da imagem bhabhaiana do “espaço liminar”, não como sua simples repetição, mas como reencenação narrativa, satírica e racializada, de uma zona “entre”. Bhabha formula essa potência simbólica do vão da escada nos seguintes termos: “The stairwell as liminal space, in-between the designations of identity, becomes the process of symbolic interaction, the connective tissue that constructs the difference between upper and lower, black and white” (Bhabha, 2004, p. 5).

Nessa metáfora, o vão da escada não é apenas um lugar de passagem, mas um espaço intervalar onde as designações identitárias se tornam negociáveis, pois a diferença emerge no próprio trânsito entre posições. Em Yu, todavia, essa liminaridade não se abre para uma liberdade abstrata, nem para uma simples suspensão das hierarquias; pelo contrário, a escada do SRO torna-se o lugar em que Willis atravessa, a cada piso, uma distribuição prévia de papéis familiares, comunitários e racializados. É nessa inflexão que a arquitetura vertical do SRO radicaliza criticamente a imagem bhabhaiana, não como zona aberta de indeterminação, mas como passagem codificada, na qual cada deslocação entre pisos reinscreve Willis em afetos e deveres familiares, condições de trabalho e estereótipos raciais.

Willis pertence ao edifício não apenas porque reconhece os seus códigos sensoriais e sociais, mas porque essa familiaridade coincide com uma organização espacial e social que lhe atribui um lugar antes mesmo que ele possa escolhê-lo. Habitar o SRO é, por isso mesmo, habitar uma liminaridade constrangida, uma zona de passagem atravessada por papéis previamente distribuídos e um arquivo de sobrevivência comunitária que guarda também a memória racializada das representações que converteram os sujeitos sino-descendentes em figuras secundárias.

Por fim, em *The Family Chao*, de Lan Samantha Chang, o espaço comunitário assume uma configuração distinta da Chinatown urbana de Bone e da arquitetura vertical do SRO em *Interior Chinatown*, pois o “*Spiritual House*” não se apresenta como lugar monumental da continuidade chinesa, mas como antigo ginásio escolar reaproveitado, precário e ritualizado, no qual a memória cultural se instala precisamente por não encontrar uma forma institucional plenamente disponível.

A sua relevância reside nessa condição deslocada. Sem corresponder a uma instituição religiosa ou escolar plenamente definida, o edifício torna-se um espaço de reterritorialização parcial, onde práticas devocionais, objetos rituais, cheiros, alimentos, corpos femininos e relações de cuidado reorientam uma materialidade norte-americana anteriormente destinada a outra função. A chegada de James torna visível a sobreposição entre a adaptação comunitária do edifício e a ritualização da memória:

They're standing in the former gymnasium of an old elementary school. This is the Spiritual House, purchased by Gu Ling Zhu Chi a dozen years ago, when the city shifted its resources to larger educational facilities. Nobody knows how much she paid, or where she found the money; Leo claims the school district was glad to off-load the shabby building at a bargain price. The gym is small, with a stage at one end and doors on either side. Several men from the community and a dozen women, half of them robed in brown, chat in clusters on the wooden basketball court still marked with its colored lines and semicircles. In the center of the court is a table displaying a three-foot porcelain figure of Guan Yin (Chang, 2022, p. 21).

O *Spiritual House* não apaga as marcas do lugar anterior. As linhas coloridas e os semicírculos do campo de basquetebol permanecem inscritos no chão; o palco e as portas conservam a memória funcional da antiga escola; a pequena escala do ginásio sugere uma institucionalidade frágil. No entanto, colocada no centro do campo, a figura de *Guan Yin*, associada à compaixão e à proteção na devoção budista chinesa, desloca o regime de leitura do edifício: a memória religiosa chinesa não substitui a materialidade norte-americana do espaço, mas instala-se nela, reorganizando-a a partir de dentro. O resultado não é a reprodução de um templo originário, mas uma composição diaspórica em que escola desativada, ginásio comunitário e lugar ritual coexistem sem se anularem.

Nesse espaço, a reterritorialização opera, portanto, não por restituição de uma forma perdida, mas por apropriação situada de um espaço disponível. O antigo ginásio só se torna suporte de memória porque é continuamente marcado por corpos, objetos, alimentos, incenso e gestos repetidos; não recorda por si mesmo, mas passa a recordar quando uma comunidade o investe de práticas capazes de transformar uma arquitetura residual em lugar de pertença. A deslocação de James no interior do *Spiritual House* torna sensível essa transformação, já que o seu percurso não é apenas movimento físico, mas passagem por uma sequência de sinais materiais que solicitam simultaneamente o olhar, o olfato, o corpo e a memória:

James makes his way across the small gym, passing the table with the toddler-sized statue of the bodhisattva, clothed in robes of gold, surrounded by small dishes of food

and pots of burning joss sticks. Nearby, there's a bowl of sesame candy. Winnie picks out a piece and hands it to James, who puts it in his pocket. Then, taking his arm, she leads him past the stage. They leave the gym. They're standing in a school hallway, near a window (Chang, 2022, p. 23).

Ao atravessar o ginásio, aproximar-se da mesa devocional, passar pela estátua, pelo incenso, pelos alimentos e pelo palco, James encontra uma herança que não se apresenta como discurso abstrato da origem, mas como disposição sensorial do espaço. A memória cultural torna-se perceptível no próprio ato de circular. Antes de se converter em explicação, ela é apreendida sensorialmente, como no doce de sésamo que Winnie lhe entrega. Essa ligação entre espaço ritual e memória doméstica torna-se explícita quando James recorda a devoção de Winnie a *Guan Yin*, mantida em casa através de objetos humildes e improvisados:

The strong smell recalls his mother's incense table at home. She raised James and his brothers as Christians, and even wore a little gold cross on a fine chain around her throat, but she never gave up Guan Yin. Her Pu Sa [in this context, Pu Sa refers to Guan Yin] stood on a small table in a room upstairs. Before the statuette, she burned incense in a squat holder made of a peanut butter jar covered with tinfoil; next to this, she kept a glass of water in case Guan Yin might suffer from thirst (Chang, 2022, p. 23).

A pequena mesa, a estatueta, o incenso, o frasco de manteiga de amendoim coberto com folha de alumínio e o copo de água compõem uma gramática material da memória materna, na qual a herança chinesa não aparece como sistema monumental, puro ou institucionalmente estável, mas como prática íntima, adaptada às condições concretas da vida migrante. A esse respeito, convém reter a noção assmanniana de “figuras de memória”: “Memory figures need to be given substance through a particular setting and to be realized in a particular time. In other words, they are always related concretely to time and place” (Assmann, J., 2011, p. 24).

Guan Yin, o incenso e os objetos improvisados da mesa doméstica não funcionam, nesse sentido, como meros ornamentos devocionais; são formas condensadas de memória que só adquirem força porque se enraízam num arranjo material, familiar e sensorialmente repetido. A coexistência entre a educação cristã dos filhos, a cruz usada por Winnie e a permanência de *Guan Yin* impede, por sua vez, qualquer oposição simples entre tradição chinesa e assimilação americana: a casa já era, antes do *Spiritual House*, um lugar de tradução cultural, onde signos religiosos distintos se justapunham sem se resolver numa síntese pacificada.

Cumpram ainda notar que a crítica de Fang impede que o *Spiritual House* seja convertido em emblema harmonioso de autenticidade cultural. Ao recusar chamá-lo de templo e ao insistir

na sua dimensão informal, feminina, comunitária e materialmente limitada, Fang desloca a questão da pureza religiosa para as condições concretas da diáspora:

“These people aren’t real Buddhists,” he tells James, pulling him aside as Mary and Alice chat with James’s mother. “They’re just a random group of bodhisattva lovers. This is a woman’s group and a cult of personality, not a temple.”
[...]
There’s not enough money here to support the real thing. It’s a community center. And a humane society. And Gu Ling Zhu Chi isn’t a real teacher of sutras. She just lets them call her that, informally. She knows it,” he adds, glancing at the “head nun” or abbess. “That’s why she calls it the SH, not a temple. She’s not arrogant” (Chang, 2022, p. 24).

O comentário de Fang mostra que, numa cidade como Haven, onde a comunidade chinesa é pequena e os recursos são insuficientes para sustentar uma instituição religiosa propriamente dita, a continuidade cultural não se conserva pela reprodução fiel de uma forma originária, mas pela invenção de uma forma possível de pertença. O que existe é simultaneamente centro comunitário, grupo feminino, espaço de cuidado, abrigo informal e lugar ritual; e é precisamente essa impureza funcional que torna o *Spiritual House* diaspórico. Dir-se-ia que a memória não regressa ao seu lugar supostamente próprio, nem se preserva apesar da precariedade; cria lugar através dela.

Para James, essa experiência espacial torna-se inseparável da crise familiar, uma vez que o *Spiritual House* não apenas prolonga a devoção doméstica de Winnie, mas também desloca a mãe para fora da posição que os filhos lhe atribuíam no interior da casa e do restaurante familiar. O cheiro, *Guan Yin*, o incenso e os objetos rituais remetem para uma memória conhecida; mas o espaço comunitário em que esses sinais reaparecem revela uma dimensão da mãe que já não coincide inteiramente com a economia afetiva da família Chao.

Desse modo, a identidade do descendente forma-se diante de uma herança que reconhece e que, ao mesmo tempo, lhe escapa. A memória espacial assegura continuidade cultural, mas introduz diferença no interior dessa continuidade, mostrando que habitar a herança, na diáspora, não significa, em rigor, reencontrar uma origem plena e recuperável, e sim aprender a reconhecê-la nas suas formas deslocadas, precárias e relacionalmente (re)construídas.

4 Considerações finais

A leitura comparativa desses romances permite compreender que, na ficção sino-americana contemporânea, o espaço não funciona como simples enquadramento da experiência

diaspórica, nem como cenário secundário onde a memória cultural se deposita de modo estável, mas como mediação decisiva através da qual a herança se torna perceptível, praticável e incorporada pelos descendentes.

A casa, o bairro, o edifício de habitação e trabalho, a escada, o antigo ginásio escolar e os pequenos objetos rituais configuram, cada um à sua maneira, formas materiais de inscrição memorial, nas quais o passado não regressa como origem intata, mas se manifesta por sinais, percursos, odores, nomes, disposições espaciais e práticas quotidianas que orientam a perceção, a circulação e a posição dos sujeitos.

A memória diaspórica não se transmite, nessas narrativas, como conteúdo linearmente herdado, mas como aprendizagem espacial. Em Tan, Lena é exposta a um regime doméstico de leitura que não domina, mas que já altera a sua forma de perceber o apartamento; em Ng, Leila percorre Chinatown como quem atravessa simultaneamente um mapa de afetos, obrigações e temporalidades sedimentadas; em Yu, Willis habita um edifício onde a pertença comunitária se mistura com a codificação racial dos papéis disponíveis; em Chang, James reconhece, no *Spiritual House*, uma herança ao mesmo tempo familiar e estranha, deslocada da casa para uma cena ritual e comunitária. O que une esses percursos não é a recuperação de uma China perdida, mas a experiência de uma memória que se torna operante quando traduzida em lugares norte-americanos, parciais, híbridos e materialmente condicionados.

Daí que o espaço-memória, tal como se manifesta nesses textos, não possa ser lido como refúgio harmonioso da origem. A casa protege, mas inquieta; Chinatown orienta, mas vigia; o *SRO* acolhe, mas também fixa o sujeito numa organização social e racial anterior à sua escolha; o *Spiritual House* oferece continuidade ritual, mas apenas através da precariedade, da adaptação e da recomposição comunitária.

Ao inscrever-se no espaço, a memória não produz somente reconhecimento; produz também desconforto, dever, limite e fricção. Por conseguinte, a identidade sino-descendente não se constitui pela adesão plena à herança, nem pela sua recusa simples, mas por uma negociação contínua entre códigos familiares, formas comunitárias de pertença e estruturas sociais que situam esses sujeitos como diferença no interior da sociedade norte-americana.

A comparação dos quatro textos permite ainda deslocar a noção de diáspora de uma lógica puramente geográfica para uma lógica relacional e sensível. Do apartamento reordenado pelo *feng shui* ao antigo ginásio convertido em espaço ritual, esses lugares mostram que a

memória cultural sobrevive menos pela pureza da continuidade do que pela capacidade de se reinscrever em materialidades quotidianas e instáveis.

Nesse sentido, a formação identitária dos descendentes da diáspora chinesa nos EUA passa por uma verdadeira pedagogia do espaço. Aprender quem se é implica aprender a ler o que uma casa anuncia, a reconhecer o que um bairro exige, a suportar o que um edifício impõe, a perceber o que um objeto ritual conserva e desloca. A memória não se limita, portanto, a ligar os sujeitos a um passado familiar ou comunitário; organiza modos de habitar, circular, sentir e posicionar-se perante os outros. É nessa dimensão que os romances analisados revelam a sua força crítica, ao mostrarem que a identidade em trânsito dos sujeitos sino-descendentes não se define apenas pelo movimento entre países, línguas e culturas, mas também pela experiência quotidiana de viver em espaços que recordam, interpelam, acolhem e constroem.

Dir-se-á, então, que essas narrativas fazem da literatura um lugar privilegiado para pensar formas contemporâneas de deslocamento, não porque nelas a diáspora se resolva numa nostalgia da origem ou numa celebração abstrata da hibridez, mas porque tornam visível a complexidade concreta de sujeitos que habitam o trânsito sem deixarem de produzir lugar.

Referências

ASSMANN, Aleida. *Cultural memory and western civilization: functions, media, archives*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

ASSMANN, Jan. *Cultural memory and early civilization: writing, remembrance, and political imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

ASSMANN, Jan. Globalization, universalism, and the erosion of cultural memory. In: ASSMANN, Aleida; CONRAD, Sebastian (ed.). *Memory in a global age: discourses, practices and trajectories*. London: Palgrave Macmillan, 2010. p. 121-137.

BHABHA, Homi K. Interview with Homi Bhabha: The Third Space. In: RUTHERFORD, Jonathan (ed.). *Identity: community, culture, difference*. London: Lawrence & Wishart, 1990. p. 207-221.

BHABHA, Homi K. *The location of culture*. London: Routledge, 2004.

BRAH, Avtar. *Cartographies of diaspora: contesting identities*. London: Routledge, 1996.

CHANG, Lan Samantha. *The Family Chao*. New York: W. W. Norton, 2022.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. Tradução de Massumi, Brian. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

HALBWACHS, Maurice. *The collective memory*. Tradução de Ditter Jr., Francis J.; Ditter, Vida Yazdi. New York: Harper & Row, 1980.

HALL, Stuart. Cultural identity and diaspora. In: RUTHERFORD, Jonathan (ed.). *Identity: community, culture, difference*. London: Lawrence & Wishart, 1990. p. 222-237.

HAMILTON, Patricia L. Feng Shui, Astrology, and the Five Elements: Traditional Chinese Belief in Amy Tan's *The Joy Luck Club*. *MELUS*, Oxford, v. 24, n. 2, p. 125-145, 1999. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/467703>. Acesso em: 11 maio 2026.

HASSAN, Asrar; FAHEEM, Muhammad Afzal; QADEER, Amina. Metamorphoses: tracing the simulacra of oriental identity in Charles Yu's *Interior Chinatown*. *Journal of Xi'an Shiyong University, Natural Science Edition*, Xi'an, v. 19, n. 2, p. 128-132, 2023. Disponível em: <https://www.xisdjxsu.asia/viewarticle.php?aid=1836>. Acesso em: 10 maio 2026.

NG, Fae Myenne. *Bone*. New York: Hyperion, 1993.

TAN, Amy. *The Joy Luck Club*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1989.

YU, Charles. *Interior Chinatown*. New York: Pantheon Books, 2020.

Recebido: 15/05/2026

Aprovado: 27/07/2026

Publicado: 29/07/2026

Entre uma escrita exusíaca e uma poética da emulação: a encruzilhada da razão negra no poema “Caderno de retorno”, de Edimilson de Almeida Pereira

Between an exusiac writing and a poetics of emulation: the crossroads of black reason in the poem “Caderno de retorno”, by Edimilson de Almeida Pereira

Thiago Alberto dos Santos Batista¹
Luis Heleno Montoril Del Castillo²

Resumo: Este artigo interpreta o poema “Caderno de retorno”, de Edimilson de Almeida Pereira, publicado em *poesia +* (antologia 1985-2019), a fim de compreender como a poesia brasileira contemporânea de autoria negra mobiliza a encruzilhada como princípio poético e epistemológico capaz de tensionar a poética da emulação, formulada por João Cezar de Castro Rocha (2017). Em diálogo com Achille Mbembe (2018), Stuart Hall (2023), Luiz Rufino (2019) e, argumenta-se que a encruzilhada opera, no poema, como lógica de trânsito, mediação e reinscrição da experiência diaspórica, deslocando a linearidade da tradição ocidental e reconfigurando a relação com o cânone. Sustenta-se, assim, que a escrita exusíaca de Pereira tanto responde à tradição literária hegemônica, quanto a excede, ao converter o gesto de emular em gesto de encruzihar. Por meio dessa inflexão, memória, corpo, oralidade e ancestralidade deixam de figurar como resíduos culturais e passam a atuar como princípios ativos de invenção estética e crítica.

Palavras-chave: Caderno de retorno; Edimilson de Almeida Pereira; Encruzilhada; Poética da emulação.

Abstract: This article interprets the poem “Caderno de retorno” by Edimilson de Almeida Pereira, published in *poesia +* (antologia 1985-2019), in order to understand how contemporary Black-authored Brazilian poetry mobilizes the crossroads (encruzilhada) as a poetic and epistemological principle. This principle is capable of challenging the poetics of emulation formulated by João Cezar de Castro Rocha (2017). In dialogue with Achille Mbembe (2018), Stuart Hall (2023), Luiz Rufino (2019), and Leda Maria Martins (2021), it is argued that the crossroads operates within the poem as a logic of transit, mediation, and reinscription of the diasporic experience, displacing the linearity of Western tradition and reconfiguring the relationship with the canon. Consequently, it is maintained that Pereira’s exusiac writing (escrita exusíaca) does not merely respond to the hegemonic literary tradition but exceeds it by converting the gesture of emulating into a gesture of “crossroading” (encruzihar). Through this inflection, memory, body, orality, and ancestry cease to appear as cultural residues and instead function as active principles of aesthetic and critical invention.

Keywords: Caderno de retorno; Edimilson de Almeida Pereira; Crossroads; Poetics of emulation.

¹ Doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Pará. E-mail: cuthiagobatista@gmail.com.

² Doutor e professor no Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Pará. E-mail: heleno@ufpa.br.

1 Introdução

Este artigo propõe uma reflexão sobre o que, em minha pesquisa de doutorado,³ venho articulando como “encruzilhada da razão negra” na poesia contemporânea brasileira.

A encruzilhada pode ser compreendida, inicialmente, como um entre-lugar ou terceiro espaço, nos termos de Silviano Santiago (2000), a partir do qual emerge uma categoria ao mesmo tempo epistemológica, política e estética. No âmbito da cultura negra brasileira e afrodiaspórica, essa noção se vincula a um modo encantado de perceber o mundo, capaz de tensionar os discursos historicamente produzidos sobre os sujeitos negros. Como o objeto deste estudo é a poesia, importa destacar que tal tensão se realiza, aqui, sobretudo no plano da forma e da linguagem.

O que pretendo dizer sobre um modo “encantado” de perceber o mundo está longe de uma visão ingênua ou estereotipada, e mais próximo a uma racionalidade complexa cuja elaboração conceitual ainda exige maior precisão. Mantenho, por ora, essa formulação provisória, porque ela permite nomear um campo de experiências, saberes e práticas que será progressivamente melhor delineado ao longo deste texto.

A literatura afro-brasileira – ou, em formulações correlatas, literatura negra ou literatura de autoria negra – “integra a tradição fraturada da Literatura Brasileira”, como observa Pereira⁴. Trata-se de uma produção marcada pela afirmação da especificidade afro-brasileira em termos históricos, sociais, étnicos e simbólicos, mas também por sua inserção crítica no conjunto da literatura nacional. Essa fratura decorre, em larga medida, da experiência colonial: a multiplicidade de modos de ver e pensar que constitui a formação brasileira foi historicamente tensionada pelo predomínio da língua do colonizador e pelas violências simbólicas que ela ajudou a sedimentar. É nesse horizonte que se insere o poema “Caderno de retorno”, publicado em *poesia +* (antologia 1985-2019), de Edimilson de Almeida Pereira:

Contra a blitz na memória
a Memória.

Contra o desprezo ao que dançamos

³ Projeto de pesquisa intitulado “*É na encruza que ele trabalha*” – *a Razão Negra na poesia brasileira e amazônica*, submetido ao processo seletivo do ano de 2024 do Programa de Pós-graduação em Letras da UFPA, cujo objetivo é investigar a razão negra na literatura brasileira e amazônica, a partir da categoria da encruzilhada, considerando as interseções de raça, gênero, classe e outras categorias sociais.

⁴ PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Panorama da literatura afro-brasileira*. Disponível em: <https://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/147-edimilson-de-almeida-pereira-panorama-da-literatura-afro-brasileira>. Acesso em: 20 dez 2025.

a Dança.

Contra o repúdio ao que falamos
a Fala.

Nos fundos do país a festa não termina
será uma para disfarçar outra guerrilha?
Quem a percorre
desde a sala
pensa nos esqueletos
que trepidam sobre outros emudecidos.

Quero às vezes me desligar do lugar onde nasci
como um rádio que se desviasse das ondas
tantos os furos no olho
tantos mortos a esmo
tantos assomos para o sacrifício
tantos tiros no muro.
Sob tanto sono tranquilo um circo de horrores
um lampejo
de que iremos de cadillac
ao paraíso.

Estamos exatos na métrica na rima
nas campanhas de salvação da fauna, estamos
experts sempre atentos.
Ó como somos plásticos
para olhar de esguelha
e entender os mitos.
Mais uma série de ensaios
explica — o país era outro mas, iludidos,
deitamos gatos para acordar lebres.
Ante as versões
de spix, martius & company
atenção, repare, escute
a pulga atrás da orelha.

Como soou o país tocado pelas mil duzentas
e setenta e três línguas indígenas
antes que minassem
a nuvem, o vento, a tempestade?
Como o recitam as cento e oitenta
exiladas do dicionário?
E as africanas que negociaram
em senzalas e praças?
E o português se arvorando
em camaleão nos trópicos?

Ah o cansaço de discutir como são as coisas
e como poderiam ter sido
as visões, os reveses
as infiltrações que torcem o umbigo da palavra.
Há reptos lêndas e maios no meu país
ícones entristecidos
miragens
que me atam de vez à sua quermesse.

O pequeno afogado continua em nós
 como o encontraram
 de pé no lodo da lagoa. Embora Vênus ardesse
 e ganhássemos no futebol
 a notícia desarmou o domingo.
 O que é aceitável nos compraz, ainda se torto
 Jorge perdendo o mesmo páreo
 no jockey club
 Waldemiro cachacinha
 escondendo a giz
 as manchas das roupas
 na Lavanderia Palhaço.

Mas e a infância agredida pelos peixes?
 A criança morta, de pé, na memória?
 Se me dessem o escafandro
 haveria como aninhar os olhos fixos
 as mães em pânico.
 Pudera ser o gancho para içar os afogados.
 Um recife, um canivete, meu bem,
 para o abraço ilegível do mar.

Morremos pela boca, exceto Exu,
 guia de Tirésias
 que desacata Gregório de Matos
 Macunaíma e François Villon.
 Exu calibã
 luva insuspeita de Shakespeare
 caçador que tem em si a caça
 e se irrita
 preso a uma dezena de nomes.

Nessa geração
 que é minha e pouco decifro
 a distância entre o descampado e o pátio
 é maior. Das escarificações na face
 restou o baralho
 a flexão de rugas
 sob a fuligem.
 Cruzar a cidade é moer mais que mover-se
 o amigo e sua bagagem
 revestida de selos
 quedam num depósito
 identificados
 como não identificados.

Nessa geração (incomunicável) que decifro
 algo se costura quando se desprende
 a guitarra elétrica de Ogum
 a visita de Zambi
 aos legumes nos stands
 tudo a olho nu.
 Nem atinamos com a direção, seguimos
 por uma ave
 um desfile
 uma vítima
 por zelo algum
 mas tão possíveis que saltamos

da alma e partimos (Pereira, 2019, p. 229-232).

Contra a “blitz”, o “desprezo” e o “repúdio”, ações que sugerem controle, sentimento de superioridade, violência e repressão, e rejeição, o poema afirma uma tríade de gestos constitutivos de um modo de ser coletivo. Se levamos em consideração a voz poética em terceira pessoa do plural e o lugar de enunciação de um autor negro, torna-se possível delimitar, ainda que não de forma rígida, a comunidade histórica evocada nesses versos. A afirmação da memória contra o esquecimento, da dança contra o desprezo e da fala contra o repúdio aponta para um desejo recorrente na poesia afro-brasileira contemporânea: constituir-se como espaço de invenção e de reinterpretação da experiência histórica da negritude. Desse modo, os versos iluminam a formação identitária dos sujeitos negros brasileiros a partir da confrontação entre regimes de visibilidade e regimes de apagamento. Vejam-se os versos a seguir:

Nos fundos do país a festa não termina
será uma para disfarçar outra guerrilha?
Quem a percorre
desde a sala
pensa nos esqueletos
que trepidam sobre outros emudecidos (Pereira, 2019, p. 229).

A estrofe acima coloca em confrontação a imagem da “festa”, como marca da identidade nacional brasileira, com a imagem dos mortos e emudecidos – deste mesmo país em festa – sob a “sala”, contraponto com os “fundos”, sugerindo uma diferença de classe e, obviamente, de raça. Para os da sala, só há festa se houver quem a sustente com seus próprios ossos e ofícios. No entanto, não há no poema um julgamento moral sobre a festa nos fundos do país, pelo contrário, a pergunta “será uma para disfarçar outra guerrilha?”, parece até retórica, porque no fundo o que há é a esperança de que, sim, a festa seja o prenúncio da revolta. A celebração aos do fundo, não é apenas espaço de sociabilidade, é também espaço para tecer planos de vitória. É um modo ritual, performático, de extravasamento da tensão muscular, o qual esteve e está permanentemente submetido os sujeitos colonizados, como disse Frantz Fanon ([1961]2022) em *Os condenados da terra*. A festa atua na dinâmica da economia libidinal, ou seja, no desejo.

Em vista dessa última afirmação, é que este artigo se orienta à luz da poética da emulação, de João Cezar de Castro Rocha (2017) – categoria que será melhor deslindada na seção seguinte –, com o objetivo de compreender como essa poesia contemporânea brasileira de autoria negra transforma o gesto de “emular” em gesto de “encruzilhar”, ou seja, de que modo a poética negra contemporânea reconfigura a emulação, antes associada à tradição

ocidental de disputa e superação, em uma poética da encruzilhada, na qual os saberes de Exu produzem trânsito, mediação, multiplicidade capazes de reencantar os discursos.

Será preciso, por exemplo, mostrar como o poema performa a emulação ao dialogar com o cânone e a tradição literária nacional e estrangeira e, ao mesmo tempo, se inscreve na encruzilhada ao reorganizar sentidos a partir de Exu, do corpo, da oralidade e da multiplicidade de vozes.

2 A poética da emulação

O conceito formulado por João de Castro Rocha (2017), poética da emulação, em *Culturas shakespearianas: teoria mimética e os desafios da mimesis em circunstâncias não hegemônicas*, constitui uma chave decisiva para repensar a literatura latino-americana para além do binarismo entre dependência e originalidade. Ao deslocar o debate tanto da antropofagia quanto de certa compreensão simplificada da mimese colonial, Rocha (2017) propõe entender a criação literária em contextos não hegemônicos como prática relacional, estrategicamente orientada pela assimetria. Ancorado na teoria mimética de René Girard, o autor substitui o ideal romântico da invenção autônoma pela noção de desejo mediado: o escritor não cria a partir de um ponto originário puro, mas se constitui em relação com modelos, repertórios e formas de prestígio previamente instituídas. Nessa perspectiva, a emulação deixa de designar cópia inferior ou derivação passiva e passa a nomear um gesto de confronto produtivo, no qual a apropriação do modelo já implica desvio, reinscrição e disputa simbólica. Isso é possível de ser percebido nos seguintes versos de “Caderno de retorno”:

Estamos exatos na métrica na rima
nas campanhas de salvação da fauna, estamos
experts sempre atentos.
 Ó como somos plásticos
 para olhar de esguelha
 e entender os mitos.
Mais uma série de ensaios
explica — o país era outro mas, iludidos,
deitamos gatos para acordar lebres.
Ante as versões
de spix, martius & company
 atenção, repare, escute
 a pulga atrás da orelha (Pereira, 2019, p. 230).

Nesses versos, delineia-se uma crítica aos modos pelos quais o Brasil foi interpretado e descrito, tanto do ponto de vista estético quanto histórico. Assim, “estamos exatos” possibilita pensar um intelectual ou artista que, além de cultivar uma racionalidade, encontrou adequação

Revista A Palavrada (ISSN 2358-0526), 29, jan-jun, p. 165-182, 2026 - 1ª edição

formal e domínio da técnica, enquanto a rima e a métrica sinalizam para a tradição literária e legitimação do cânone. Mas esse aceno a um modelo canônico de interpretação estética e histórica do país, no poema, Pereira o faz com mordaz ironia.

No percurso histórico da literatura brasileira, muitos autores tiveram de voltar o rosto para o espelhamento tenso entre colonizado e colonizador:

Os primeiros autores que pensaram e escreveram sobre o Brasil possuíam formação europeia; e mesmo aqueles que se esforçaram por exprimir uma visão de mundo a partir de experiências locais tiveram de fazê-lo na língua herdada do colonizador. Eis o drama do intelectual no Novo Mundo! A marca de nossa identidade literária pode estar no reconhecimento dessa fratura, que nos coloca no intervalo entre a aproximação e o distanciamento das heranças da colonização.⁵

Edmilson de Almeida Pereira sintetiza bem a situação não hegemônica – para lembrar Rocha (2017) – dos autores afro-brasileiros, em artigo intitulado *Panorama da Literatura Afro-Brasileira*. E, se no quadro pós-colonial, não há mais, em tese, a presença imediata do colonizador, persistem os desdobramentos culturais e simbólicos como lastro, a exemplo do cânone literário.

É assim que um cânone literário, nesse quadro, não pode ser compreendido como simples repertório neutro de obras consagradas, mas como dispositivo de legitimação, hierarquização e distribuição desigual de prestígio simbólico. Ele organiza regimes de visibilidade, define padrões de valor e naturaliza critérios de excelência que, embora apresentados como universais, respondem a processos históricos localizados de poder. Por isso, mesmo em formações nacionais periféricas, o cânone pode reproduzir internamente lógicas de hegemonia herdadas da colonialidade, reiterando a centralidade de determinadas línguas e experiências em detrimento de outras. Quando Rocha (2017) observa que a suposta universalidade de um autor depende, em larga medida, da língua em que escreve e da posição geopolítica dessa língua, evidencia-se que o problema estético é inseparável das condições materiais e simbólicas de circulação. A emulação, nesse sentido, emerge como resposta crítica a essa economia desigual do reconhecimento.

É nesse ponto que a observação de Edmilson de Almeida Pereira ganha relevo teórico no interior do argumento aqui desenvolvido. Pereira reconhece que a literatura brasileira se forma sob o signo de uma fratura constitutiva – entre a experiência local e a língua, os modelos e os critérios herdados da colonização –, e nomeia o impasse histórico a partir do qual a poética

⁵ PEREIRA, Edmilson de Almeida. *Panorama da literatura afro-brasileira*. Disponível em: <https://www.lettras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/147-edmilson-de-almeida-pereira-panorama-da-literatura-afro-brasileira>. Acesso em: 20 dez 2025.

da emulação se torna legível. Ainda que não empregue diretamente o vocabulário de Rocha (2017), sua formulação permite compreender que, para escritores afro-brasileiros, a relação com a tradição não se dá nem pela submissão reverente nem pela recusa abstrata, mas por uma prática tensa e imperativa de reapropriação com escuta desconfiada: “atenção, repare, escute / a pulga atrás da orelha”. Em outras palavras, a emulação pode ser entendida como resposta ativa à violência simbólica do cânone: o escritor situado em posição não hegemônica reentra no espaço da tradição para desarranjar seus códigos, deslocar seus centros de autoridade e disputar, desde dentro, as formas de legibilidade literária. A pulga atrás da orelha opera como figura epistemológica da encruzilhada, pois não se estabiliza o conhecimento, este permanece inquieto.

Nos versos citados há pouco de “Caderno de retorno”, aparece com nitidez a força dialógica e estratégica desse espelhamento tenso, que em parte define a poética da emulação: “[...] uma tentativa de fazer frente a uma situação política concreta, ou seja, a desigualdade objetiva [...]” (Rocha, 2017, p. 37) enfrentada por intelectuais, artistas e escritores menos favorecidos pelos intercâmbios culturais, políticos ou econômicos, de modo que a localização periférica ou não hegemônica “[...] *favorece* essa potência estratégica, mas não determina sua atualização” (Rocha, 2017, p. 256).

Portanto, quando o poema contrapõe a tradição literária e reordena hierarquias de valor no interior da linguagem, o que se inscreve não é uma recusa externa ao cânone, mas uma relação de enfrentamento internalizada na própria tessitura do texto. O gesto de Edimilson de Almeida Pereira reconhece a força histórica dos repertórios hegemônicos, mas recusa a posição subalterna que lhes conferiria autoridade incontestada. A memória, a dança e a fala – antes submetidas à blitz, ao desprezo e ao repúdio – passam, assim, a funcionar como contraprincípios de valor, isto é, como instâncias a partir das quais o poema redistribui o sensível e reorganiza a cena da legitimidade literária. A emulação, aqui, já não se resume ao medir-se com o modelo para superá-lo; ela começa a ser atravessada por outra lógica, menos centrada na agonia da disputa e mais aberta à mediação, ao cruzamento e ao desvio. É nesse limiar que a leitura da poética da emulação exige o passo seguinte: sua inflexão em direção à encruzilhada como forma negra de pensamento e de escrita.

3 A encruzilhada e a razão negra

Em “o pequeno afogado continua em nós”, temos uma formulação que se atrela à ideia de que o morto é uma presença coletiva, que não ficou no passado. Tal colocação é fundamental para compreender o diálogo com a lógica da encruzilhada, urdida noutra racionalidade, a qual admite o trânsito contínuo da coexistência entre os vivos e os mortos. Desse modo, a encruzilhada pode ser lida como figura de emergência de uma outra voz e de uma outra racionalidade, irredutíveis à normatividade branca ocidental. Stuart Hall (2023, p. 27), ao citar Iain Chambers, delinea com precisão a situação do sujeito afrodiaspórico, que

diante da “floresta de signos” (Baudelaire), [encontra-se] sempre na encruzilhada, com [suas] histórias e memórias (“reliquias secularizadas”, como Benjamin, o colecionador, as descreve) ao mesmo tempo em que [esquadrinha] a constelação cheia de tensão que se estende diante de [si], buscando a linguagem, o estilo, que vai dominar o movimento e dar-lhe forma.

Nesse horizonte, a encruzilhada pode ser compreendida como espaço de enunciação da razão negra, isto é, como forma de pensamento que se constitui pela mediação, pela ambiguidade e pelo atravessamento. A leitura do poema de Pereira torna visível essa racionalidade precisamente porque nele a linguagem se organiza por cruzamentos, descentramentos e coexistências que escapam à lógica unívoca da tradição dominante.

Como soou o país tocado pelas mil duzentas
e setenta e três línguas indígenas
antes que minassem
a nuvem, o vento, a tempestade?
 Como o recitam as cento e oitenta
 exiladas do dicionário?
 E as africanas que negociaram
 em senzalas e praças?
 E o português se arvorando
 em camaleão nos trópicos? (Pereira, 2019, 230).

Note-se que o poema não pergunta como “era” o país, mas como “soou”, um verbo que implica ressonância acústica. Consequentemente, ele convoca um corpo para que ressoe por ele aquele país. Ou seja, a linguagem é compreendida enquanto experiência sonora e corporal. Além do mais, evidencia-se a distância do monolinguismo da língua dominante que destituiu, historicamente, a ecologia da relação cosmológica entre humanos e não humanos, que na estrofe acima estão figurados como a nuvem, o vento e a tempestade. Com a pergunta “E as africanas que negociaram / em senzalas e praças?”, Pereira reitera a linguagem como lugar de negociação, de circulação e movimento do ser do povo negro deste país e, com isso, no poema eclode uma escrita exusíaca, pois nasce do choque entre a língua do colono e do colonizador.

Para pensar a razão negra, conceito que se empresta do filósofo e historiador camaronês Achille Mbembe (2018), é necessário considerar a articulação histórica entre raça, capitalismo e colonialismo, uma vez que tais processos se constituem de forma imbricada no interior da modernidade.

Mbembe, em *Crítica da razão negra*, é quem nos dá suporte para discutir esses temas e pensar a razão negra:

Esse termo ambíguo e polêmico designa várias coisas ao mesmo tempo: figuras do saber; um modelo de exploração e depredação; um paradigma da sujeição e das modalidades de sua superação, e, por fim, um complexo psico-onírico. Essa espécie de jaula enorme, na verdade uma complexa rede de desdobramentos, de incertezas e de equívocos, tem a raça como armação (Mbembe, 2018, p. 27).

Mbembe (2018) explora a complexa intersecção entre raça, modernidade e colonialismo, oferecendo uma análise crítica sobre o impacto do pensamento colonial na formação das identidades e na estrutura das sociedades contemporâneas.

Essa articulação é central no pensamento de Mbembe (2018) porque permite compreender como a raça se converteu em tecnologia de classificação, exploração e sujeição, ao mesmo tempo que estruturou a autocompreensão da própria modernidade ocidental. A problematização do universalismo europeu feita pelo filósofo mostra que o colonialismo não foi episódio periférico da modernidade, mas uma de suas condições constitutivas. A crítica da razão negra, nesse sentido, não se limita a descrever formas de dominação, ela evidencia os modos pelos quais identidade, poder e violência se entrelaçam na longa duração colonial e em seus desdobramentos contemporâneos.

Como as “raízes do Brasil”⁶ estão atreladas ao colonialismo, não é preciso muito esforço para observar que as consequências dele impactaram tanto a formação da sociedade brasileira

⁶ Em referência a *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, obra canônica do pensamento social brasileiro e decisiva para a consolidação de um paradigma de interpretação da formação nacional. Lida criticamente no presente, porém, essa tradição interpretativa evidencia também seus limites, na medida em que universaliza uma determinada narrativa de Brasil sem tomar a experiência negra como dimensão estruturante da vida social, da violência colonial e da constituição do país. Nesse sentido, a centralidade do livro no debate sobre formação nacional não elimina a necessidade de interrogá-lo a partir de perspectivas que exponham os silêncios raciais inscritos no próprio cânone das interpretações do Brasil. Vejamos esse trecho: “À influência dos negros, não apenas como negros, mas ainda, e sobretudo, como escravos, essa população não tinha como oferecer obstáculos sérios. Uma suavidade dengosa e açucarada invade, desde cedo, todas as esferas da vida colonial. Nos próprios domínios da arte e da literatura ela encontra meios de exprimir-se, principalmente a partir do Setecentos e do rococó. O gosto do exótico, da sensualidade brejeira, do chichisbeísmo, dos caprichos sentimentais, parece fornecer-lhe um providencial terreno de eleição, e permite que, atravessando o oceano, vá exibir-se em Lisboa, com os lundus e modinhas do mulato Caldas Barbosa. Nós lá no Brasil / A nossa ternura / A açúcar nos sabe, / Tem muita doçura. / Oh! se tem! tem. / Tem um mel mui saboroso / É bem bom, é bem gostoso. [...] / Ah nhanhã, venha escutar / Amor puro e verdadeiro, / Com preguiçosa doçura, / Que é Amor de Brasileiro” (Holanda, 1995, p. 61).

quanto a formação da literatura brasileira, isto é, do cânone nacional. Especificamente quanto à questão da presença ou ausência da pessoa negra no cânone nacional, seja como autor ou personagem, Eduardo de Assis Duarte, em artigo *Faces do negro na literatura brasileira*, pontua que

No arquivo da literatura brasileira construído pelos manuais canônicos, a presença do negro mostra-se rarefeita e opaca, com poucos personagens, versos, cenas ou histórias fixadas no repertório literário nacional e presentes na memória dos leitores. Sendo o Brasil uma nação multiétnica de maioria afrodescendente, tal fato não deixa de intrigar e suscitar hipóteses em busca de seus contornos e motivações. E já de início se configura de modo inequívoco um dado fundamental para esta reflexão: o fato de o negro estar presente muito mais como tema do que como voz autoral. Examinados os manuais — componente significativo dos mecanismos estabelecidos de canonização literária —, verifica-se a quase completa ausência de autores negros, fato que não apenas configura nossa literatura como branca, mas aponta igualmente para critérios críticos pautados por um formalismo de base eurocêntrica que deixa de fora experiências e vozes dissonantes, sob o argumento de não se enquadrarem em determinados padrões de qualidade ou estilos de época.⁷

Diante do exposto por Duarte, não é difícil supor que a razão da baixa presença do negro na literatura (ou de sua presença predominante apenas como tema) resida no fato de que o espaço do cânone nacional ainda é fortemente regido por relações de poder em que vigoram dicotomias racistas, nas quais o negro é “este (ou então aquele) que vemos quando nada se vê, quando nada compreendemos e, sobretudo, quando nada queremos compreender” (Mbembe, 2018, p. 12).

Sendo “um cânone literário um fato incontornável” (Pereira, 2022, p. 25) na vida literária de uma sociedade, a necessidade de questioná-lo possui igual incontornabilidade, pois sendo estrutura de poder, ele “se impõe como um mecanismo que sintetiza as vertentes de criação, orienta os procedimentos de interpretação e estabelece modelos de identidade cultural” (Pereira, 2022, p. 25) e, como no cânone literário brasileiro repercute os princípios que fundamentam o cânone literário ocidental, restaria ao negro a fixação ôntica da raça a que lhe enquadra, o que Mbembe (2018, p. 61) chama de a “consciência ocidental do Negro”.

A razão negra de que fala Achille Mbembe (2018), portanto, possui uma espécie de dupla consciência: de um lado a “consciência ocidental do Negro”, que fixa o negro num caráter ôntico, impondo-lhe um vazio ontológico, e do outro a “consciência negra do Negro” (Mbembe, 2018, p. 65), uma “declaração de identidade”, um discurso utilizado pelos intelectuais negros

⁷ DUARTE, Eduardo de Assis. *Faces do negro na literatura brasileira*. *Literafro – Portal da Literatura Afro-Brasileira*, Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, [c. 2012]. Disponível em: <https://www.lettras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-criticos/1676-eduardo-de-assis-duarte-faces-do-negro-na-literatura-brasileira>. Acesso em: 20 dez. 2025.

para se contrapor ao primeiro. Note-se, assim, que a razão negra parte de uma experiência cindida, incerta e ambígua, precisamente, porque tem a raça como articuladora.

Os versos “Morremos pela boca, exceto Exu, / guia de Tirésias” mostram de que maneira a Razão Negra aparece como razão relacional e mediadora. Dada a condição apresentada nos parágrafos anteriores, é próprio dessa razão o exercício contínuo da mediação, do movimento, da semovência (Pantoja; Autor; Autor, 2024), que por sua lógica interna, não vai em busca de fechamentos nem sínteses. A razão negra pensa por cruzamentos. Veja que não há negação do mito grego, mas a mediação, o atravessamento dele por Exu e, aqui, brilha um movimento da encruzilhada como lugar da coexistência sem hierarquia.

A referência de Pantoja, Autor e Autor (2024) permite adensar teoricamente a leitura da encruzilhada ao aproximá-la de uma estética diaspórica fundada não na estabilidade da forma, mas em sua vibração fantasmática, em suas sombras, rasuras e semovências. Como propõem os autores, trata-se de pensar a semovência como potência de deslocamento e reinscrição, isto é, como um modo de existir e significar que não se reduz ao deslocamento linear nem à fixidez identitária. Em “Caderno de retorno”, essa semovência pode ser percebida como dinâmica interna da própria linguagem poética: a palavra move-se porque é atravessada por restos, ecos, memórias e presenças que não se deixam plenamente capturar – “Há reptos lêndeas e maios no meu país / ícones entristecidos / miragens”. A lógica do fantasma, nesse contexto, não remete a uma ausência abstrata, mas à persistência de vidas, gestos e historicidades que retornam sob forma oblíqua, como vestígio e assombro, rasurando a superfície disciplinada do discurso. É justamente aí que Exu e a encruzilhada se tornam decisivos: como operadores de mediação, os quais não resolvem a fratura diaspórica, mas a fazem falar, circular e diferir. Desse modo, o poema de Edimilson de Almeida Pereira pode ser lido como escrita de sombras e de trânsito, em que o corpo, a fala e a memória não recompõem uma origem perdida, mas performam uma sobrevivência movente, rasurada e relacional, capaz de converter o que o cânone tomaria como resto em potência de forma e pensamento.

No verso “Cruzar a cidade é moer mais que mover-se”, a razão negra aparece como pensamento e sobrevivência do corpo que, na literatura, se manifesta como aquilo que chamei, em minha pesquisa de mestrado, sob orientação do professor Dr. Luís Heleno Montoril del Castillo, de corpo-escritura (Autor). No modo de pensar da razão negra, o pensamento é inseparável do corpo e, portanto, da história marcada na pele dos sujeitos racializados e de sua luta por sobrevivência. Para esses sujeitos, portanto, cruzar a cidade é também moer-se, pois implica a corrosão do corpo, implica correr risco, colocar-se em atrito, submeter-se ao desgaste;

não se trata, portanto, de um movimento neutro. Nesse ponto, emerge outro movimento da encruzilhada: ela deixa de ser metáfora ou alegoria e passa a designar uma experiência vivida, na qual pensar é atravessar. Isto é,

a encruzilhada é a boca do mundo, é saber praticado nas margens por inúmeros seres que fazem tecnologias e poéticas de espantar a escassez abrindo caminhos. Exu, como dono da encruzilhada, é um primado ético que diz acerca de tudo que existe e pode vir a ser. Ele nos ensina a buscar uma constante e inacabada reflexão sobre os nossos atos. É por isso que nosso compadre é tão perigoso para esse mundo monológico e para uma sociedade irresponsável com o que se exercita enquanto vida (Rufino, 2019, p. 5).

A encruzilhada desafia a lógica binária e linear da razão ocidental; opera por ambiguidade, multiplicidade e movimento. A razão negra, nesse contexto, é uma razão, como disse, relacional e corporal, atravessada pela história do colonialismo, mas que cria outras formas de pensar e de existir.

Podemos abrir a reflexão de que essa resistência à fixidez e à castração do movimento talvez não seja atributo exclusivo de Exu, ainda que nele assuma uma formulação particularmente densa para o horizonte afrodiaspórico mobilizado neste trabalho. Há, em outras tradições míticas, figuras que também encarnam uma ética da desmedida, da passagem e da perturbação das formas estabilizadas. Dionísio, por exemplo, na tradição grega, comparece como força de êxtase, transbordamento e desorganização das fronteiras entre corpo, linguagem e ordem social; Makunaíma, por sua vez, tal como reelaborado no imaginário ameríndio e na literatura brasileira, tensiona identidades fixas, desloca regimes de pertencimento e desafia expectativas de unidade moral ou formal. A aproximação entre essas figuras e Exu, contudo, não deve apagar suas diferenças nem reduzir suas cosmologias a um denominador comum abstrato. Interessa, antes, perceber que elas tornam legível, em tempos e lugares distintos, um princípio ético e poético de insubmissão à forma fechada. No caso de Exu, porém, esse princípio ganha, com Rufino (2019), um valor singular: ele não apenas desestabiliza a ordem, mas instaura uma pedagogia da responsabilidade diante do movimento da vida, isto é, uma ética da encruzilhada em que cruzar, traduzir e negociar mundos se tornam modos de existir e pensar. Assim, se Dionísio e Makunaíma ajudam a alargar comparativamente o campo da reflexão, é Exu quem, neste artigo, oferece a chave mais precisa para compreender como o poema de Edimilson de Almeida Pereira converte a recusa da fixidez em método de linguagem, crítica do monologismo e potência de reexistência.

Nessa direção, Stuart Hall (2023) contribui decisivamente para evitar qualquer essencialização da identidade negra. Em *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, a

identidade cultural não aparece como núcleo fixo e originário a ser simplesmente recuperado, mas como processo de produção, posição e enunciação, sempre marcado pela diferença, pela ruptura e pela tradução. A condição diaspórica, nesse sentido, não remete apenas ao deslocamento geográfico, mas a uma experiência histórica de desenraizamento e reinscrição, em que a memória atua menos como retorno a uma pureza perdida e mais como prática de recomposição. Lido a partir dessa chave, o poema de Edimilson de Almeida Pereira não reivindica uma origem estabilizada; ele dramatiza, antes, o trabalho de rearticular vestígios, vozes e gestos sob o signo da travessia. A encruzilhada, então, pode ser compreendida como a figura formal e conceitual dessa identidade em movimento: um lugar em que a memória não se fecha sobre si, mas se abre ao trânsito, à dobra e à reinterpretação.

É precisamente nesse ponto que a noção de razão negra, em Mbembe (2018), ganha maior densidade para a leitura do poema. Se a modernidade ocidental fabricou o Negro como signo de exterioridade, carência e disponibilidade para a exploração, a razão negra também nomeia o campo de respostas, recusas e reinvenções produzidas pelos sujeitos historicamente racializados. Não se trata, portanto, de inverter o sinal da metafísica ocidental, substituindo um universal por outro, mas de expor a violência constitutiva desse universalismo e de fazer emergir outros regimes de inteligibilidade. Em “Caderno de retorno”, tal gesto se manifesta quando a voz poética reorganiza a experiência histórica da negritude não como simples testemunho da dor, mas como elaboração estética de uma sobrevivência crítica. A memória, a dança e a fala deixam de ser apenas traços culturais ameaçados e passam a operar como categorias de conhecimento, isto é, como modos de pensar o mundo a partir de uma historicidade negra que escapa à gramática disciplinadora do colonialismo.

Com Luiz Rufino (2019), a encruzilhada deixa de operar apenas como imagem hermenêutica ou metáfora do entre-lugar e passa a nomear uma gramática epistemológica propriamente insurgente. Em *Pedagogia das encruzilhadas*, o cruzo designa algo mais que uma simples mistura ou convivência entre diferenças, ele designa um regime de produção de saber que desorganiza os fundamentos puristas, lineares e hierarquizantes da racionalidade ocidental moderna. A encruzilhada, nesse horizonte, institui uma lógica do inacabamento, da contingência e da responsabilidade ética diante da vida, na qual conhecer equivale a negociar, atravessar, traduzir e responder. É justamente nesse ponto que a aproximação entre Rufino (2019), Hall (2023) e Mbembe (2018) se torna particularmente fecunda para a leitura de “Caderno de retorno”: se Hall (2023) impede a essencialização da identidade ao pensá-la como posição diaspórica e processo de articulação, e se Mbembe (2018) desvela a raça como

dispositivo constitutivo da modernidade e da sujeição colonial, Rufino (2019) oferece a chave para compreender como, no interior dessa experiência histórica fraturada, emergem formas negras de pensamento que não apenas resistem, mas reinventam os próprios critérios do inteligível. Assim, no poema, Exu não comparece como emblema cultural ou resíduo religioso incorporado à superfície da linguagem; ele comparece como operador poético e filosófico, princípio de mediação, desvio e abertura, por meio do qual a escrita converte a memória em prática de reinscrição, a fala em tecnologia de mundo e a travessia em método. Desse modo, a razão negra, lida à luz da encruzilhada, deixa de ser apenas consciência crítica da violência colonial e passa a aparecer como potência inventiva de reexistência, isto é, como força capaz de desarranjar o monologismo do cânone e instaurar, no próprio corpo do poema, uma outra política do sentido.

À vista dessas formulações, a relação entre poética da emulação e poética da encruzilhada pode ser compreendida menos como oposição do que como deslocamento crítico de regime. Ambas respondem a uma condição de assimetria histórica e, por isso, partilham o fato de nascerem de situações de subalternização que exigem invenção formal e reposicionamento simbólico. No entanto, enquanto a emulação, tal como formulada por João Cezar de Castro Rocha (2017), ancora-se sobretudo na dinâmica agonística de confronto com a tradição letrada hegemônica, isto é, no gesto de medir-se com o modelo para reescrevê-lo sob diferença, a encruzilhada introduz uma lógica mais radical de coexistência, trânsito e multiplicação de mundos. “Agonista” e “confronto” não devem ser entendidas como ruptura ou rivalidade capaz de interromper ou interditar essa sala de espelhos, mas sim ato crítico de um combate contra a mera cópia. Em outro trabalho de Castro Rocha, *Machado de Assis, por uma poética da emulação* (2013) o combate se torna evidente ao observar a estratégia de Machado de Assis em “ruminar”, “emular” e “inventar” como etapas desse processo:

(...) Em terras sem palmeiras, sabiá algum pode cantar. O mais sério é que, no ritmo binário entre o alheio e o próprio, entre o cá e o lá, a *emulatio* perde vigor, pois ela se alimenta da oscilação permanente entre os dois polos. Afinal, sua prática demanda a adoção prévia de um modelo e, ao mesmo tempo, a crítica posterior do modelo adotado; somente assim a *imitatio* deixa de ser resultado final – mera cópia –, convertendo-se em ponto de partida de um processo de *invenção* – meta de todo artista (Rocha, 2013, p. 161).

O ponto crítico de renovação atual, proposto aqui como “encruza”, é que em vez de se orientar prioritariamente pela disputa com um centro, ela reorganiza o próprio campo da relação, porque não toma a tradição ocidental como referência exclusiva do trabalho poético, ainda que a atravesse e a desestabilize. Nesse sentido, quando Edimilson de Almeida Pereira

faz da encruzilhada um modo de pensar e de escrever, ele não abandona a emulação; ele a excede. Seu poema não apenas imita para superar ou inventar a partir desse centro ou tradição, mas “cruza” para proliferar sentidos, traduz para deslocar hierarquias e reinscreve, no interior da linguagem literária, uma racionalidade negra para a qual memória, corpo, oralidade e ancestralidade não constituem resíduos da tradição, mas princípios ativos de invenção estética e crítica. Esse é o terceiro elemento acrescido como suplemento à lógica da relação sujeito e modelo de Girard, replicado e reportado por Castro Rocha.

4 Considerações finais

Ao longo deste artigo, buscou-se demonstrar que “Caderno de retorno” não apenas pode ser lido à luz da poética da emulação, mas exige que essa chave seja deslocada e requalificada quando confrontada com a experiência histórica, estética e epistemológica da diáspora negra. Se, na formulação de João Cezar de Castro Rocha (2017), a emulação descreve o gesto pelo qual o escritor situado em condição não hegemônica mede-se com a tradição e a reinscreve sob diferença, no poema de Edimilson de Almeida Pereira esse movimento é tensionado por uma racionalidade que não se deixa reduzir à lógica agonística da superação do modelo. A presença de Exu, da memória, da fala, da dança e do corpo como instâncias de conhecimento indica que o trabalho poético não se organiza apenas como resposta estratégica ao cânone, mas como reorganização do próprio campo do sensível e do inteligível. Nesse sentido, a encruzilhada não constitui mero motivo temático do texto, mas o princípio formal e crítico por meio do qual a escrita performa a razão negra como mediação, trânsito, desvio e reexistência.

Por isso, mais do que concluir que a poética da encruzilhada sucede ou corrige a poética da emulação, importa reconhecer que ela explicita seus limites quando o problema da forma é atravessado pelas cosmologias negras e pela crítica da modernidade colonial. A encruzilhada, aqui, não substitui o conflito; ela o reinscreve em outra ordem de relação, na qual confronto, tradução, desvio, ancestralidade e multiplicidade deixam de se excluir mutuamente. É precisamente aí que o gesto exusíaco se revela decisivo: não como alegoria de indeterminação, mas sim como operador de linguagem capaz de descentrar o universalismo do cânone e de instaurar uma política poética do cruzamento. Ler Edimilson de Almeida Pereira a partir dessa chave permite, portanto, compreender que a literatura negra contemporânea tanto reivindica sua inclusão no espaço já dado da tradição literária brasileira quanto intervém nos próprios critérios que definem tradição, valor, legibilidade e pertencimento. Em última instância, “encruzilhar” a

emulação significa fazer da poesia um lugar em que a memória não retorna como origem fixa, mas como força de reinscrição do mundo.

Referências

- AUTOR. *Rasuras poético-fotográficas da Amazônia*. 2024. 63 f. Dissertação (Mestrado em letras) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Belém, 2024.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Faces do negro na literatura brasileira. *Literafro – Portal da Literatura Afro-Brasileira*, Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG . Disponível em: <https://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-criticos/1676-eduardo-de-assis-duarte-faces-do-negro-na-literatura-brasileira>. Acesso em: 20 dez. 2025.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. Lígia Fonseca Ferreira e Regina Salgado Campos. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende *et al.* 3. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2023.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MBEMBE, Achile. *Crítica da Razão Negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- PANTOJA, Roberta Isabelle Bonfim; Autor; Autor. “Estética diaspórica”: lógica do fantasma, sombras, semovência e rasuras em Dalcídio Jurandir, Paes Loureiro e Conceição Evaristo / “Diasporic aesthetics”: logic of the ghost, shadows, semmovenence and erasures in Dalcídio Jurandir, Paes Loureiro and Conceição Evaristo. *Revista A Palavrada*, [S.l.], n. 23, jun. 2024. ISSN 2358-0526. DOI: doi:<http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.8231251>. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/apalavrada/article/view/16344/10924>. Acesso em: 16 jul. 2025.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. Caderno de Retorno. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Poesia +* (antologia 1985-219). São Paulo: Editora 34, 2019.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Panorama da literatura afro-brasileira*. Belo Horizonte: Literafro – Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, s.d. Disponível em: <https://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/147-edimilson-de-almeida-pereira-panorama-da-literatura-afro-brasileira>. Acesso em: 20 dez. 2025.
- ROCHA, João Cezar de Castro. *Culturas shakespearianas: teoria mimética e os desafios da mimesis em circunstâncias não hegemônicas*. São Paulo: É Realizações, 2017.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTIGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. *In*: SANTIAGO, Silviano: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9 – 26.

Recebido: 15/05/2026

Aprovado: 21/07/2026

Publicado: 29/07/2026

Discriminação e resistência: um estudo de *Cartas a uma negra* na perspectiva da trajetória ocupacional e da metanegritude

Discrimination and resistance: a study of *Cartas a uma negra* in the perspective of occupational trajectory and metanegritude

Christopher Rive St Vil¹
Vitória Silva de Souza²

Resumo: Este artigo pretende investigar no romance epistolar *Cartas a uma negra* ([1978] 2021), de Françoise Ega, os problemas sociais vivenciados pelas mulheres migrantes, negras e antilhanas que eram marginalizadas e impelidas a progredirem nas suas trajetórias ocupacionais. A obra evidencia as diversas formas de discriminação racial sofridas no cotidiano dessas mulheres formadas ou em busca de qualificação. Ao chegarem à França metropolitana, elas eram contratadas apenas para serviços mal remunerados, como faxineiras em condição de “escravizadas”. Para tanto, analisa-se a desconstrução dos rótulos que eram impostos às mulheres negras do ponto de vista da metanegritude, demonstrando que a narradora-personagem procura ir além das etiquetas impostas, resgatando a memória e compartilhando as experiências, entre elas, de serem mulheres negras em busca de autonomia em uma sociedade que as classificava constantemente como insignificantes. Dessa forma, o estudo tem como principal arcabouço teórico autores(as) como Lilian Silva do Amaral Suzuki (2019), Lélia Gonzalez (2020), Juliana Cristina Teixeira (2021) e Christopher Rive St Vil (2024), que abordam temas como: a trajetória ocupacional, a discriminação ocupacional de migrantes e o desejo de romper com os estereótipos de acordo com a metanegritude. Conclui-se que a possibilidade de as mulheres negras e migrantes antilhanas de se transformar tanto no espaço geográfico quanto nos âmbitos de profissão e de cultura, mostra a liberdade de se reinventar, de possuir múltiplas identidades, de exercer diversas profissões, rejeitando qualquer tipo de classificação que as aprisione a um molde limitado de que mulheres negras devem ser sempre faxineiras.

Palavras-chave: *Cartas a uma negra*; faxineiras; trajetória ocupacional; metanegritude.

Abstract: This article aims to investigate in the epistolary novel *Cartas a uma negra* ([1978] 2021), by Françoise Ega, the social problems experienced by migrants, black and antilleans who were marginalized and pushed to progress in their occupational trajectories. The work highlights the various forms of racial discrimination suffered in the daily life of these women trained or seeking qualification. When they arrived in metropolitan France, they were hired only

¹ Prof. de Letras Francês (UEAP/GPLIC/NARRAFRO). Doutorando em Estudos de Literatura — Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em Estudos de Literatura — Literaturas Estrangeiras Modernas (UFF). Especialista em Ensino de Francês pelo Colégio Pedro II (CPII). Licenciado em Letras - Português e Francês pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Email: christopherrivestvil@gmail.com.

² Graduada em Letras - Francês pela Universidade do Estado do Amapá (UEAP). Email: yvszgmlsz@gmail.com.
Revista A Palavrada (ISSN 2358-0526), 29, jan-jun, p. 183-204, 2026 - 1ª edição

for low-paid services, such as cleaning women in the condition of “enslaved”. To this end, the deconstruction of the labels that were imposed on black women is analyzed from the point of view of *metanegritude*, demonstrating that the narrator-character seeks to go beyond the labels imposed, rescuing memory and sharing experiences, among them, of being black women seeking autonomy in a society that constantly classified them as insignificant. In this way, the study has as its main theoretical framework the authors such as Lilian Silva do Amaral Suzuki (2019), Lélia Gonzalez (2020), Juliana Cristina Teixeira (2021) and Christopher Rive St Vil (2024), who address topics such as: occupational trajectory, occupational discrimination of migrants and the desire to break with stereotypes according to *metanegritude*. It is concluded that the possibility of black women and antillean migrants to transform themselves both in geographical space, as a profession and culture, shows the freedom to reinvent themselves, to possess multiple identities, to exercise various professions, rejecting any kind of classification that imprisons them into a limited mold that black women should always be cleaners.

Keywords: *Cartas a uma negra*; cleaners; occupational trajectory; metanegritude.

1 Introdução

Vivemos em um mundo em transição, um mundo incompleto e indefinido, onde se estabelecem limites ao deslocamento, onde a livre circulação passa a não existir. As perguntas que nos soam são: quem tem direito de se deslocar? Quem é esse sujeito que se desloca? Como? Por quê? Uma reflexão sobre o direito de migrar, de se deslocar, é uma reflexão sobre poder. Antigamente, as fronteiras eram vistas como um lugar de passagem, mas agora se tornam espaços permanentes, nos quais os Estados-nação pressionam quem passa. Ao migrarem, os migrantes têm que atravessar fronteiras e romper com os limites estabelecidos pelos Estados-nação. Atravessar é buscar uma ação, é uma condição existencial. Não se deve esquecer que fronteiras e limites são desenvolvidos para estabelecer domínios, demarcar territórios e impedir a livre circulação (Hissa, 2006). Quem tem o poder decide quem entra ou sai de um território. Isso é visível quando se fala de passaportes: há “passaportes fortes” e “passaportes fracos”. Um passaporte forte permite a entrada sem visto, facilitando viagens e negócios. Um passaporte fraco restringe a mobilidade de quem busca uma vida melhor, ou seja, o direito à hospitalidade.

Pode-se constatar que as pessoas não circulam, mas as mercadorias circulam. As pessoas que migram são vistas pelos Estados-nação como um fardo, enquanto as mercadorias são lucros. Quem realiza o trabalho mais desvalorizado nos territórios de países ocidentais são os migrantes. Esses migrantes, muitas vezes vistos como fora da lei, intrusos, ilegais, são barrados nas fronteiras devido à intenção dos Estados-nação de reafirmar seu poder soberano. Migrantes e refugiados frequentemente ocupam a base da pirâmide social nos países receptores, enfrentando vulnerabilidade socioeconômica, xenofobia e barreiras linguísticas. Isso nos leva a pensar, na perspectiva dos Estados-nação, que o corpo migrante é uma mercadoria barata, um

corpo explorado, ou melhor, nas fronteiras ou nos campos de refúgio, esse corpo é um corpo de espera constante. Migrar é uma fratura incurável, uma dor, mas todos aqueles que se deslocam têm uma visão plural, uma potência, uma subjetividade escrupulosa e uma visão em contraponto.

Como salienta Donatella Di Cesare, em *Estrangeiros residentes: uma filosofia da migração* (2020), migrar não se refere somente ao ato de mudar de lugar, nem ao direito de escapar; trata-se, entretanto, de um direito à hospitalidade, um ato político e existencial que implica encontrar-se com o outro. Mas afinal, o que fazer dos migrantes? Acolhê-los? Não os acolher? Oferecer-lhes trabalhos? Que trabalho eles devem exercer? Quem não cresceu na miséria ou não viveu a fome tem dificuldade de imaginá-las e oferecer ao migrante um trabalho adequado para acorrer às necessidades da sua família. Por isso, migração e trabalho andam juntos porque a busca por melhores condições de vida, emprego e renda é o principal motor dos deslocamentos populacionais, tanto internos quanto internacionais. Migrantes movimentam a força de trabalho para áreas com alta demanda laboral, enquanto tentam escapar de crises econômicas ou desemprego no local de origem.

Muitos migrantes (em sua maioria negros), antes de se deslocarem, tinham experiências profissionais, habilidades adquiridas e cargos relevantes no país de origem, porém, ao chegar ao país receptor, essas experiências foram moldadas, é o que Lilian Silva do Amaral Suzuki (2019) nomeia de migração ocupacional ou trajetória ocupacional. A migração ocupacional ou trajetória ocupacional frequentemente envolve superação de barreiras como reconhecimento de diplomas, idiomas e, muitas vezes, resulta em rebaixamento ocupacional (aceitar cargos inferiores aos da origem no Sul Global) ou precarização. A migração ocupacional se trata de uma reconstrução das mudanças de posição ao longo da vida profissional de um indivíduo, porém, obviamente, essas trajetórias são também sociais, por ocorrerem em um contexto institucional, com normas e estruturas que condicionam as oportunidades de trabalho (Suzuki, 2019).

Na trajetória ocupacional, deve-se observar a história profissional, o que pode incluir uma análise, ao longo do tempo, do migrante (nesse estudo, são mulheres negras migrantes) numa mesma profissão ou em períodos de mobilidade profissional. Assim, a trajetória ocupacional de um indivíduo é definida socialmente na medida em que suas escolhas são limitadas pela existência de uma estrutura social, que se apresenta de forma desigual para os diferentes indivíduos. Ao considerar suas experiências laborais do passado, para essas mulheres negras e migrantes, o mercado de trabalho se apresentava de forma desigual, na medida em que

suas escolhas eram limitadas pela existência de uma estrutura social. Elas tinham dificuldade em exercer a profissão desejada e receber um salário adequado que pudesse pagar as despesas. Por serem migrantes, eram tratadas sem nenhuma dignidade e respeito. Não podiam nem sonhar e ter projetos futuros, como no caso de Maméga — protagonista do romance epistolar³ *Cartas a uma negra* (2021) — que sonhava em ser uma escritora, posto que, para a sociedade francesa na qual se passa o enredo, “o sujeito negro está em posição de subalternidade, desempenhando na maioria das vezes, papéis sociais animalizados ou de crianças mal adaptadas à vida em sociedade” (Luz, 2023, p. 27).

No romance, pode-se dizer que, ainda que Maméga e outras antilhanas tivessem formação em outras profissões ou almejassem um trabalho diferente dos que lhes eram impostos, elas não tinham voz na sociedade, não eram valorizadas por suas capacitações e inteligência, suas virtudes intelectuais eram ignoradas e elas só eram “admiradas” e contratadas pela cor e “força” braçal. Isso pois os brancos acreditavam que somente as mulheres negras poderiam exercer a função de faxineira ou babá, nada mais que fosse superior a isso. Isto é, apesar de sua formação, Maméga “ressalta como o diploma de ensino técnico não a favoreceu no mercado de trabalho de Marselha, nos anos 1960, por ser mulher negra” (Campello, 2022, p. 193).

Nesse sentido, mesmo que essas mulheres possuíssem um diploma profissional e quisessem atuar na profissão que estudaram, ao migrar, a cor da pele as destinava apenas à condição de faxineiras, cabeleireiras, babás, lavadeiras, jardineiras, cozinheiras, e se prostituírem, além de outras tarefas que lhes eram impostas, menosprezando o fato de elas serem totalmente capazes de assumir outras funções. As mulheres negras enfrentavam muito mais barreiras que os homens negros ao migrar. Além de serem sexualizadas, suas opiniões eram constantemente invalidadas, elas eram silenciadas, ignoradas, e viviam a opressão na pele, pelos maus-tratos e abusos cometidos por suas patroas e famílias.

Sendo assim, tais reflexões impulsionam as investigações sobre como a sociedade não acolhe os(as) migrantes e os(as) põe à margem, impondo-lhes serviços precarizados e mal remuneração, impedindo-os(as) da mobilidade e de se destacarem profissionalmente. Também mostramos as barreiras sociais excludentes que os migrantes vivenciam, sobretudo sendo

³ Segundo Vanessa Massoni da Rocha (2012, p. 23-24), o romance epistolar é o gênero que envolve a escrita em primeira pessoa centrada no desvendamento pessoal e na escrita memorialística. Como no romance em que Ega escreve para a autora Carolina Maria de Jesus através de cartas, suas vivências em relação ao trabalho doméstico e o racismo.

mulher, negra e antilhana, como veremos a seguir, na trajetória das personagens Cécile e Solange⁴.

2 Trajetória ocupacional de Cécile e Solange em Marselha: o trabalho doméstico sob um viés racializado

Cartas a uma negra ([1978]2021), de Françoise Ega apresenta vários relatos de mulheres negras antilhanas que saíram de suas terras à procura de melhores condições de vida por meio de empregos na França metropolitana, os quais eram socialmente desvalorizados e ocupados em sua maior parte pela comunidade negra, não por escolha, mas por imposição dos brancos que limitavam o progresso profissional das mulheres, sobretudo das mulheres negras. É o que podemos constatar no que Lélia Gonzalez (2020) nomeia de discriminação ocupacional, definida como a não aceitação de pessoas de cor em espaços profissionais ocupados normalmente pelos brancos. Esse grupo social dominante classifica os negros como “infantis” e “preguiçosos”. Por terem essa visão deturpada, os empregos que sobram são os considerados “inferiores”, sem prestígio e que exigem muita força braçal.

As mulheres negras eram destinadas a serviços domésticos em consequências do passado colonial, visto que durante a escravização, eram elas que amamentavam os filhos das mulheres brancas, cuidavam da casa, da comida e trabalhavam em lavouras. Como aponta Juliana Cristina Teixeira (2021), após a abolição da escravidão, muitas mulheres negras ex-escravizadas continuavam na casa dos seus patrões, submetendo-se aos mesmos serviços em troca de moradia e comida, pois não tinham possibilidade de exercer outras profissões mais bem remuneradas por conta da cor da pele, que as associava a profissões consideradas inferiores. Essas profissões tidas como inferiores são essenciais para o bom funcionamento social na vida dos antigos colonizadores, porque sem elas a classe alta não poderia usufruir do bem-estar de um ambiente limpo, de comida, de roupa limpa, e de outros serviços de extrema importância, mas que são desvalorizadas e, por isso, essas profissões são socialmente desvalorizadas.

Ao problematizar a figura das mulheres negras, numa sociedade estruturada racialmente e marcada pela questão de gênero, Françoise Vergès (2020) cita dois grupos de mulheres negras

⁴Recorte de estudo apresentado no segundo capítulo do Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). SOUZA, Vitória Silva de. *Para além da discriminação racial e da exploração de trabalho: o reconhecimento das vozes das faxineiras em Cartas a uma negra de Françoise Ega*. 44 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) — Universidade do Estado do Amapá, Curso de Licenciatura em Letras-Francês, Macapá, 2025.

que se fazem presentes na narrativa egaiana. O primeiro grupo é composto de mulheres que executam serviços perigosos e prejudiciais à saúde e mal remunerados, que são obrigadas a inalar produtos químicos, carregar peso, lidar com o cansaço das longas viagens para ir ao trabalho e voltar para casa. Isto é, aquelas mulheres negras que “abrem” a cidade, sem as quais a sociedade burguesa na qual estamos vivendo não funcionaria (Vèrges, 2020).

Já o segundo grupo de mulheres negras racializadas é composto que vão trabalhar como faxineiras, cozinheiras e babás nas casas de classe média dos brancos, para que os patrões possam desfrutar dos ambientes e serviços prestados por elas. Isso nos mostra como os corpos exaustos dessas mulheres negras ilustram os vínculos entre práticas de exploração do sistema da branquitude, do neoliberalismo, e de raça e gênero. Diante desse corpo invisível, cujo esgotamento retoma o período de escravidão, Vèrges vai nos dizer que:

A vida confortável das mulheres da burguesia só é possível em um mundo onde milhões de mulheres racializadas e exploradas proporcionam esse conforto, fabricando suas roupas, limpando suas casas e os escritórios onde trabalham, tomando conta de seus filhos, cuidando das necessidades sexuais de seus maridos, irmãos e companheiros (Vèrges, 2020, p. 26).

A partir dessas identidades transferidas para as mulheres negras como imorais, ignorantes, ladras, objetos de prazer e destinadas a serviços inferiorizados, vamos apresentar nesta seção duas personagens significativas na narrativa egaiana, Cécile e Solange, que sofreram discriminações raciais e de gênero, além de preconceito no trabalho. No país natal, ambas tinham mais privilégios em relação às demais mulheres negras antilhanas, tais como carros, casas e viagens a Paris. Elas eram casadas e isso não as impedia de serem estigmatizadas. Sendo migrantes, ambas compartilham experiências adquiridas através do trabalho e essas experiências são fundamentais para a construção de identidades, comunidades, famílias e oportunidades. Nessas experiências, o trabalho é, para elas, um aspecto crucial de coesão social e “um pilar para a existência de uma cidadania ativa e um passo fundamental na autoconstrução individual e no desenvolvimento de habilidades sociais” (Suzuki, 2019, p. 67).

Cécile, que morava na Martinica com os seus pais, já era noiva antes de decidir viajar para Marselha em busca de melhores condições de trabalho. Ela era formada em contabilidade em *Fort-de-France* e tinha uma empregada. Ao chegar a Marselha, deparou-se com uma outra realidade, na qual não podia atuar em sua área de formação. Essa limitação ilustra a ideia de trajetória ocupacional, na medida em que as escolhas de Cécile eram limitadas pela existência de uma estrutura social que lhe era apresentada de forma desigual (Suzuki, 2019). Sem custos para financiar uma vida melhor em Marselha, sem emprego, e em um país onde Cécile não tinha

amigos ou familiares, alguém que provavelmente conhecia Maméga, e da sua luta pelos direitos dos imigrantes e antilhanos, havia lhe dado o endereço dela, acreditando que Maméga conseguiria algo melhor para ela, isso porque, ao se candidatar a vagas em diversas agências de trabalho da cidade, a sua cor a impedia de ser contratada. As pessoas olhavam sua pele preta e, educadamente respondiam: “entraremos em contato” (Ega, 2021, p. 60) e ela realmente tinha esperanças, pois o trabalho era necessário para pagar o pequeno quarto no *Panier*, bairro onde ela morava.

Semana após semana, tendo em vista a dificuldade em trabalhar como contadora, ela aceitou passar roupa na sórdida lavanderia perto de sua casa. Fato que nos evidencia a inserção, a mobilidade, a transição e o caminho profissional no mercado de trabalho. Segundo a narradora onisciente, Cécile “viveu no meio do vapor exalado pelo ferro, que molhava tudo em volta. Para completar a renda, concordou em lavar o enxoval de um bebê, à noite, ao voltar para o seu quarto sem aquecimento” (Ega, 2021, p. 60). Aqui há certa questão de resiliência, apesar de ser um serviço pago. Ela nos mostra que estava pronta para fazer qualquer coisa para se sustentar, sendo aquela contadora de histórias ancestrais, a que ensina os primeiros passos e que cozinha e passa. Nas palavras de Vèrges (2020), isso contribuiu para as diferenças de classe, gênero e racialização, sendo desprezadas e tendo trabalho mal pago, explorado e invisível.

Nessa situação, pode-se perceber o que já mencionamos de discriminação ocupacional, uma vez que se faz presente a não aceitação de Cécile no emprego da sua formação (Gonzalez, 2020). O que se observa na trajetória ocupacional dela se assemelha à falta de perspectiva profissional abordada por Gonzalez, que expõe que essa discriminação racial faz com que as mulheres negras não tenham espaços superestimados na sociedade e que acabam prestando serviços domésticos, colocando-as em uma situação de sujeição e dependência das famílias de classe média branca. Tal condição nos faz refletir sobre o mito da “democracia racial” enquanto modo de representação/discurso que encobre a trágica realidade vivida por Cécile por ser mulher negra e migrante.

Constata-se que essa não aceitação pela cor da pele contribui para a imobilidade sócio-ocupacional de Cécile, isto é, em vez de progredir na sua carreira, ocupa um novo espaço no qual é marginalizada, só pode desempenhar os papéis sociais inferiores, perpetuando-se nas atividades precárias e impedindo-lhe uma ascensão social. Compreende-se, assim, que essas desvalorizações do trabalho exercido pelas mulheres negras — no caso de Cécile — são definições advindas de uma racialização, o qual é um conceito social e cultural utilizado como

justificativa para pessoas que querem se sobrepor às outras, utilizando poder para subestimá-las com base em características físicas e culturais (Vèrges, 2020).

Com essa falta de perspectiva de Cécile de exercer a profissão em que era formada ou de crescer em outros cargos considerados elevados, constata-se que ela, então, se sujeitava a passar roupas. Como ela passava e lavava roupas, estava em contato direto com a água gelada e sem aquecimento nos ambientes, o que a deixou com frieiras em seus dedos dos pés e das mãos, resultado de uma rotina totalmente cansativa e cruel para o seu corpo, ao ponto de ela não se aguentar e chorar. Maméga, totalmente comovida com o depoimento de Cécile, a deixa ficar no quarto da sua filha, a aconselha a sair de *Panier*, e diz que vai ajudá-la buscando um emprego na fábrica de biscoitos. Assevera Maméga:

[...] Se aqueça, irei à fábrica de biscoitos do bairro conseguir emprego para a senhora, assim, vai poder esperar mais tranquila o seu noivo retornar de Laos. A propósito, por que ele a fez vir tão cedo, já que vai ficar ainda mais seis meses por lá? [...] Cécile distinguiu na hora que meu tom áspero se tratava de fingimento, era absolutamente necessário recuperar o seu pobre maquinário, enguiçado pelo inverno (Ega, 2021, p. 61).

Depois de alguns dias na sombra, Cécile começou a trabalhar na fábrica de biscoitos e parecia que ela se contentava com aquela situação até que pudesse retornar para a sua casa e poder trabalhar como contadora. Mas enquanto esse dia não chegava, uma amiga de Cécile planejava como seria sua vida enquanto seu noivo ainda não havia chegado. Ambas trabalhavam na fábrica de biscoitos, depois na fábrica de conservas para enlatar anchovas, fábrica de limonadas e tâmaras. Compreende-se que os pensamentos da amiga de Cécile, assim como o de Cécile, são restritos a uma única função, elas aceitavam o que o sistema social da época destinava a elas, não davam voz aos seus próprios sonhos, talvez já estivessem desacreditadas de um futuro melhor e diferente do que estavam habituadas.

Conforme explica Suzuki (2019), observa-se que há um conjunto de condições que influenciam na formação de trabalhos “precarizados” na contemporaneidade, como, por exemplo, o crescimento do setor de serviços; a disseminação de mão de obra temporária, parcial e outras formas de trabalhos atípicos; os processos de produção não convencionais em fábricas e em trabalhos industriais, etc. Todos esses aspectos induzem ao aumento de empregos de baixa renda sendo ocupados pelas mulheres negras. Nota-se que o contexto racial e migratório presente na narrativa egaiana mostra os problemas associados às oportunidades de carreira, ao rebaixamento profissional, à conversão profissional, entre outros aspectos. Isto é, “De mucama

a mulata profissional, de mãe preta a doméstica, para as mulheres negras a linha entre a esfera doméstica e o mundo do trabalho permanecia imprecisa” (Gonzalez, 2020, p. 16).

Cécile era muito grata pela hospitalidade de Maméga. Sempre que ela a via escrevendo, ficava curiosa em saber do que se tratava. Um dia, Maméga permitiu que ela lesse seus escritos. Cécile se sentia conectada com o que Maméga escrevia e buscava apoiá-la. Dessa forma, Cécile afirmou sobre o que leu: “Mas como é bom! Mas é exatamente assim! Isso vai ser publicado!” (Ega, 2021, p. 71). Para além da trajetória ocupacional de Cécile, faz-se presente a de Solange na narrativa egaiana. No enredo, sabemos que Solange é amiga de Maméga e madrinha da sua filha. Diferente de Cécile, Solange tem um destaque maior nas cartas, aparecendo mais vezes, tendo mais voz na narrativa egaiana justamente por Solange e Maméga serem amigas de muitos anos e terem uma intimidade maior. Esta personagem é descrita como uma mulata vivaz que se recusa a falar francês, ou seja, “ela encontrou uma linguagem intermediária entre o crioulo e a língua de Voltaire, o suficiente para se comunicar” (Ega, 2021, p. 62). Em seu discurso, ela lamentava por chegar atrasada em seu trabalho, o que fazia com que seus patrões a explorassem ainda mais. No início do ano novo de 1963, passou na casa de Ega para lhe desejar feliz ano novo e passar um tempo com ela.

O esposo de Solange era marinheiro e, durante a licença dele, ela aproveitava para visitar a sua amiga. Ao encontrar Maméga juntamente com Cécile, Solange começou a relatar as injustiças vivenciadas no seu ambiente de trabalho como faxineira, no qual exercia essa função por quase 20 anos. Solange havia trabalhado na casa de uma mulher que todos os dias alterava o ponteiro do relógio para que ela pensasse que estava atrasada e assim teria que compensar trabalhando horas a mais, até que percebeu que a patroa a estava enganando e se aproveitando do seu serviço. Solange relatou:

Falei em entrar na justiça, ela pagou o que devia, dizendo que aquilo era uma gratificação, que não admitia minhas declarações. Claro que me demiti, fiquei em casa! Roubar meia hora de uma pobre negra, enquanto se viaja de avião para praticar esportes de inverno! É degradante, você não acha? (Ega, 2021, p. 63).

Nota-se que a patroa, ao ser confrontada, não assume seu erro, mas tenta inverter a situação como se ela fosse a patroa generosa e a doméstica é vista e tratada como barraqueira e ingrata. Como salienta Mariana Filgueiras de Souza (2024), nessa relação, marcada por questões raciais, pode-se notar que há

[...] práticas fundadas em ambiguidades que misturam pessoalidade com impessoalidade; aberturas com demarcação clara de limites; paternalismo com regras

firmadas em contratos; afetividade com condescendência; favores e sobras como pagamentos ou recompensas; fofocas e pequenos furtos como estratégias de resistência; violências psicológicas, patrimoniais, físicas, sexuais; abusos e assédios; trocas de aprendizados; obediência e desobediência; cumplicidade e castigos; distinção e ressentimento (Souza, 2024, p. 38).

Com isso, percebe-se que Solange não era escravizada formalmente, mas informalmente. Solange não trabalhava de graça, mas com o pagamento que recebia não dava para fazer qualquer coisa, ou seja, passava muito tempo trabalhando com pouca remuneração. Solange representa o elo mais fraco de uma sociedade que enriqueceu e se urbanizou, sendo moldada ao gosto da patroa e manipulada psicologicamente. Segundo Souza (2024), com o trabalho doméstico pode-se vislumbrar a maneira como o sistema da branquitude⁵ (Bento, 2022) atua e como pode desmascarar o racismo e os mecanismos de desumanização oriundos da escravidão. Já nas palavras de Teixeira (2021), o emprego doméstico é negligenciado em vários aspectos, como salários baixos, jornada de trabalho além do que é devido, ausência de um dia de descanso, restrições de ir e vir, riscos à saúde física e mental, e mais probabilidades de serem vítimas de abuso moral e sexual.

Uma outra situação de discriminação racial que deixou Solange mais entristecida foi em uma casa onde ela havia trabalhado por seis meses. A patroa tinha uma filha pequena e quase não cuidava dela, a menina passava mais tempo com a faxineira do que com a mãe. Mas, com o passar dos anos, a menininha cresceu e um dia Solange foi buscá-la na escola e a garota a tratou mal. Por ser uma mulher negra, ela é vítima da exclusão, da desumanização que o racismo provoca e de todas as formas de discriminação. Disse Solange a respeito da menina: “Ela acabara de perceber que eu era uma mulher negra, me disse para andar atrás dela. Certamente os pais tinham dito algo. Fiquei dois passos atrás da menina, e me doeu tanto que saí de mala e cuia” (Ega, 2021, p. 63).

Antes da sua chegada a Marselha, Solange trabalhava como cabeleireira em sua terra, contudo, ao imigrar, precisou assumir outra função, como a de doméstica, visto que, como cabeleireira, ela não conseguia trabalho, mesmo tendo boas referências e sendo totalmente capaz de exercer a profissão. Conforme explica Teixeira (2021), a concepção de que as

⁵ Segundo Cida Bento (2022, p. 18), as instituições públicas e privadas, e da sociedade definem, regulamentam e transmitem um modo de funcionamento que torna homogêneo e uniforme não só processos, ferramentas, sistema de valores, mas também o perfil de seus empregados e lideranças, majoritariamente masculino e branco. Esse fenômeno tem um nome, branquitude, e sua perpetuação no tempo se deve a um pacto de cumplicidade não verbalizado entre pessoas brancas, que visa manter seus privilégios. Esse pacto da branquitude possui um componente narcísico, de autopreservação, como se o “diferente” ameaçasse o “normal”, o “universal”.

mulheres negras devem ocupar somente os cargos domésticos é descrita como resultado da construção social estabelecida pela escravidão e pela cultura patriarcal. Isso quer dizer que a sociedade, na sua maior parte da cor branca, estabelecia quais valores, culturas, religiões deveriam ser seguidos e qual o lugar da mulher negra no meio social e profissional. Teixeira relata que, mesmo após a abolição da escravatura, a situação das mulheres negras se assemelhava à escravização informalmente, pois a maioria delas residia na casa dos seus patrões sem horário determinado para trabalhar e descansar, e isso as deixava em uma posição de vulnerabilidade a assédios, estupros, maus tratos constantes, e seus patrões aproveitavam da situação para explorá-las a todo momento.

Apesar das constantes frustrações em seu ambiente de trabalho como faxineira, Solange aspirava exercer outras profissões como cobradora de metrô e relatava com entusiasmo e espanto o fato de algumas mulheres negras antilhanas estarem trabalhando em metrôs, hospitais e açougues. Com essas novas ocupações profissionais, “Eles [*os patrões*] levam a sério o fato de as antilhanas fazerem parte do território francês e aceitam que as antilhanas sejam mais do que faxineiras!” (Ega, 2021, p. 110). Sabe-se que, apesar desse acontecimento, há uma discriminação relacionada à nacionalidade. Como aponta Suzuki (2019), na inserção do mercado de trabalho, existe uma classificação em relação a alguns grupos étnicos e nacionalidades, e a partir dessa classificação tem-se um efeito de discriminação positiva ou negativa e os(as) migrantes acabam por acumular um nível mais elevado de desvantagens do que outras. Dessa forma, o país que irá receber esses migrantes negros tende a estereotipá-los, direcionando-os para nichos específicos como trabalho doméstico.

Alguns meses depois, Solange finalmente havia mudado de patente, como a mesma faz referência, ao começar a trabalhar como fiscal no metrô furando bilhetes em Paris. Ela conseguiu comprar um pequeno apartamento e tinha virado uma parisiense em tempo integral, cheia de sonhos e expectativas, pensava em comprar uma casa em Strasbourg Saint Denis, em abrir um restaurante junto com Maméga. No entanto, esse sonho dela se torna irrealizável, seja pela condição financeira ou por uma fatalidade, como acidentes e doenças, posto que, no ano seguinte, em 1964, Solange teve o corpo esmagado ao atravessar os Grands Boulevards.

Ela não terá uma casinha em Strasbourg Saint Denis. As economias servirão para comprar um belo caixão. Ela também vai ter a alegria de uma aposentadoria definitiva na terra dos seus antepassados. Um avião levará seu corpo para casa. Ela devia ter algumas boas piadas em mente naquela noite, eu gostaria de vê-la dando risada ao partir (Ega, 2021, p. 235).

Ao longo da narrativa, não se sabe se de fato foi um acidente sem a intenção de matar, pois Maméga narra que ela estava na faixa de pedestre e ainda assim foi atingida, ou se a viam como qualquer coisa e sem importância, que avançaram e a mataram intencionalmente. Maméga mostra, através das suas palavras, com um pouco de ironia, que Solange guardou suas economias, pensando e fazendo planos para o futuro que serão utilizados para pagar seu caixão, ou seja, trabalhou e não conseguiu desfrutar plenamente do fruto do seu trabalho. Ao mesmo tempo que tentava lembrar-se de sua amiga feliz, ela lidava com a dor de ter perdido uma grande amiga de forma repentina e trágica.

Sendo assim, pode-se constatar como a obra *Cartas a uma negra* aborda as singularidades vividas por cada mulher negra, seja como faxineiras, lavadeiras, babás, atendentes de bilheteria, empacotadoras, açougueiras ou serviços gerais em órgãos públicos. Algumas são pouco escolarizadas devido ao acesso precário à educação, outras são formadas. O fato é que essas mulheres negras e migrantes, em sua maioria, trabalhavam em suas terras, mas ao se deslocarem para a França trocaram de profissão. É o que Gonzalez (2020) observa, por maior que seja a capacidade que a mulher negra demonstre, ela é *preterida*, ou seja, ignorada, deixada de lado, suas habilidades são desmerecidas. Como nos exemplos de Cécile e Solange que, ao chegar em Marselha, mostram as barreiras que as impediam de trabalhar, como contadora no caso de Cécile e de cabeleireira, no caso de Solange. Para sobreviver, elas se sujeitaram a trabalhar como domésticas, assumindo uma outra função, pois precisavam pagar contas, comer, se vestir e até mesmo ajudar a família.

De uma forma mascarada, pode-se afirmar que a discriminação racial ainda se faz presente, e por estar subentendida, se torna mais complexo perceber o quanto a colonização influencia na opressão das mulheres negras. A mulher negra migrante quase não tem opções, o trabalho de faxineira ou outros serviços que são vistos para pessoas de baixa intelectualidade são impostos a elas. Elas não têm alternativas e, quando querem ocupar uma outra profissão, são consideradas ingratas e mal-educadas. A partir dessas reflexões sobre a trajetória dessas mulheres negras migrantes antilhanas, pretende-se mostrar, do ponto de vista da metanegritude (St Vil, 2024a), a seguir, como Maméga procura ir além dessas condições desumanizadas, propondo alternativas para ocupar o devido lugar que se merece.

3 Metanegritude: para além da discriminação racial e da mudança de trajetória ocupacional

Christopher Rive St Vil (2024a) caracteriza a metanegritude como o processo de transformação, mobilidade, superação e experiência vivida. Poderia dizer, de antemão, que a metanegritude é essa recusa de ser identificado simplesmente por traços raciais, culturais ou geográficos. A metanegritude, enquanto experiência estética, questiona os adjetivos impostos e o corpo negro, posto que o racismo sempre visa o corpo negro e todas as suas peculiaridades. Além disso, a metanegritude visa se desvincular da identidade absoluta atribuída, isto é, do valor atribuído à pigmentação da pele, que é somente uma ilusão. Numa abordagem da metanegritude, veremos que a narrativa egaina não se contenta em reivindicar uma pertença negra, desconstrói-se a discriminação racial imposta na migração ocupacional e liberta o sujeito negro de qualquer exploração laboral.

Ao trabalhar com o romance epistolar *Cartas a uma negra* ([1978] 2021) de Françoise Ega na perspectiva da metanegritude (St Vil, 2024a), constatamos que a Maméga não se encaixa na trajetória ocupacional proposta pelo BUMIDOM⁶ que classificava e destinava às mulheres negras e imigrantes a serem faxineiras ou a exercerem funções que eram desvalorizadas na França, conforme foi discutido nas trajetórias de Cécile e Solange anteriormente. Com essa categorização e classificação, Maméga rejeita quaisquer estereótipos e rótulos destinados às mulheres negras e migrantes, ela procura ir além. Conforme a concepção da metanegritude, esse além concerne à possibilidade de ser um sujeito em movimento, ou seja, de poder assumir uma ou mais identidades e outras funções além do que é projetado para as mulheres negras. Isto é, pode-se afirmar que esse além é o poder de transformar-se de acordo com os próprios objetivos estabelecidos pelo indivíduo.

É nesse sentido que St Vil (2024a, p. 20) assegura que “[...] vale afirmar que a metanegritude é aberta a identificações múltiplas”, tendo em vista a pluralidade das identidades egaianas para desconstruir os discursos únicos sobre a trajetória ocupacional dos migrantes. Isso é posto nas oscilações profissionais exercidas pela Maméga: primeiro, ela é formada como datilógrafa, depois passou a ser faxineira, trabalhou como costureira e vendedora de especiarias,

⁶ BUMIDOM ou “*Bureau pour le développement des migrations dans les départements d’outre-mer*” foi um organismo público francês criado em 1963 para gerenciar a migração de habitantes dos departamentos ultramarinos (DOM) para a França metropolitana que selecionava pessoas que faziam parte do departamento ultramarino para irem trabalhar na metrópole. O programa ajudava na formação e capacitação, organizava a partida e a recepção dos imigrantes, fazendo a mediação entre os que precisavam de mão de obra e os que buscavam melhores condições de vida.

e, rompendo com o destino único reservado às mulheres negras na migração, tornou-se escritora nas horas vagas, apesar de não ser reconhecida durante o processo da escrita.

Adentrando no enredo, percebe-se que Maméga tenta exercer sua profissão de datilógrafa em Marselha, porém não consegue ocupar esse cargo, ainda que esteja vago. Como quaisquer mulheres negras vindo das Antilhas, há uma barreira social, econômica e racial que a impede de ser o que ela é. Isso quer dizer que o ser depende do estar. O estar, com seus códigos sociais, limita o ser (St Vil, 2024a). A partir dessa visão, Maméga percebe que as mulheres negras migrantes são etiquetadas para serem apenas faxineiras e babás e jamais alcançar uma ocupação bem remunerada. Comenta Maméga a respeito da discriminação racial que havia sofrido ao se candidatar para o emprego: “Tinha lido num jornal que precisavam de uma datilógrafa para uma vaga temporária. Eu me apresentei, mas a diretora do escritório disse que o lugar não estava mais disponível. Ela olhava para mim com espanto, percebi que minha pele a tinha surpreendido” (Ega, 2021, p. 30).

O olhar da diretora representa a não aceitação de mulheres negras em espaços profissionais diversos e põe em evidência a discriminação racial da sociedade da época, onde até mesmo as mulheres brancas que estavam abaixo dos homens na hierarquia social também propagavam o mesmo preconceito racial e xenofóbico. Nesta situação, a cor da sua pele é utilizada para inferiorizá-la e diferenciá-la das demais mulheres brancas, uma forma de agrupá-la a um único espaço cabível a ela e às mulheres da sua cor. Como diria Carlos Drummond de Andrade no poema intitulado “A negra” (1973):

A negra para tudo / a negra para todos / a negra para capinar plantar / regar / colher
carregar empilhar no paiol / ensacar / lavar passar remendar costurar cozinhar / rachar
lenha / limpa a bunda dos nhozinhos / trepar. / A negra para tudo / nada que não seja
tudo tudo tudo / até o minuto de / (único trabalho para seu proveito exclusivo) / morrer
(Andrade, 2015, p. 560-561).

É nesse sentido que a metanegritude nos permite questionar, então, o porquê de uma mulher negra migrante não poder ocupar o cargo que desejar, tendo total capacidade para exercer a profissão almejada, mas é anulada pela cor da sua pele. Em relação a isso, Achille Mbembe (2013) pergunta se a cor da pele e o corpo são realidades anatômicas, que é difícil que o sujeito negro se dissocie do seu próprio corpo. Por que, então, ambos são vistos como barreiras para a ascensão social? Pode-se afirmar que essas barreiras são frutos da colonização. Para romper com essa visão segregacionista, Mbembe (2013) assevera que se deve desfazer dos signos da servitude, romper com o modelo de existência imposto pelo outro, pois o sentido do corpo está ligado à transformação e ao movimento. O sujeito em movimento pode se

metamorphosear. Na narrativa egaiana, esse ato de metamorfose consiste em sair constantemente de si, ir além de si e se deslocar diante do outro.

Já que não pode ser datilógrafa, Maméga se candidatou para trabalhar como faxineira. Neste trabalho, Maméga era constantemente vista como uma negra exótica. As patroas esperavam que ela fosse ingênua, sem conhecimento, daquelas que aceitam tudo sem hesitar. Maméga não se moldava aos padrões estabelecidos pelos patrões, que acreditavam que todas as negras imigrantes eram ignorantes e a única tarefa que sabiam era relacionada à faxina. A autenticidade e conhecimento de Maméga incomodavam seus patrões porque ela abordava assuntos que os brancos acreditavam ser de domínio deles; por se considerarem mais intelectuais, moldavam as mulheres negras como um sujeito desprovido de inteligência.

Diante desse cenário problemático, Maméga mostrava que as suas compatriotas poderiam e deveriam cobrar pelos direitos, como no caso de Yolande, uma faxineira que estava com reumatismo, joelhos enfaixados, trabalhando em um domingo no jardim dos patrões enquanto eles estavam viajando. Quando Maméga viu aquela situação, ficou indignada que a patroa explorava Yolande, não lhe ajudava com os remédios e que dizia que ela era uma “empregada faz-tudo” e com essa afirmação, Yolande se conformava em não ter descanso. Na cena seguinte, Maméga enfrenta a patroa de Yolande e diz: “Ela está indo embora, e vai lhe pagar, porém trabalhando fora daqui! A senhora não fez contrato, mas ela pode fazer uma confissão de dívida. [...] Yolande se vestiu rapidamente e, mancando, me seguiu; seu rosto estava radiante. Podia enfim cogitar que sua servidão teriam um fim” (Ega, 2021, p. 16-17).

Percebe-se que Maméga não se intimidava, denunciava todas as formas de exploração cometidas pelos patrões, assumindo um novo comportamento audacioso diferente do projetado pela sociedade da época que esperava que as faxineiras fossem submissas em tudo. Ela se recusou a pertencer aos seus patrões e assumir-se como objeto deles, ou seja, diferentemente da época da escravidão, na qual o dono da escravizada explorava, dava forma à sua negra e dizia como ela devia se comportar, e a negra tomava essas características através da destruição e da explosão da sua forma anterior (Mbembe, 2013).

Ao abandonar seu emprego de faxineira, Maméga começou a trabalhar num hotel. Mas ela não estava preparada para o que viria a acontecer. Nesse hotel, onde Maméga trabalhava como costureira, um dia, foi impelida a trabalhar como faxineira pela patroa. A patroa não solicitou a opinião de Maméga, foi logo lhe entregando uma vassoura. Como mencionado anteriormente, percebe-se que a negra é para tudo: faxinar, lavar, varrer, levando-a a abandonar sua principal função. A patroa se aproveitava da bondade de Maméga para explorá-la e abusar

dos serviços prestados. Nesse intuito, vivenciando a exploração laboral, Maméga relatou como as mulheres negras são vistas na sociedade europeia: “Somos classificadas pelo governo e por toda a França como sendo, antes de tudo, faxineiras” (Ega, 2021, p. 145).

Diante de tal insistência da patroa em querer lhe atribuir uma outra função à qual Maméga não tinha se candidatado, ela recusou essa imposição e desabafou: “Pois então: é inconcebível que uma datilógrafa não seja uma datilógrafa, que uma costureira não seja, de imediato, uma costureira” (Ega, 2021, p. 145). É como se ela precisasse sempre se reafirmar para si e para os outros que a todo momento tentavam apagar as suas competências intelectuais e profissionais. Ao mesmo tempo, Maméga carrega dentro de si essa mobilidade, capacidade de transformar-se de acordo com suas preferências. Em alguns momentos, ela entrava em conflitos internos sobre quem ela queria ser e sobre o que fizeram dela. Trazendo a realidade que, embora ela fosse uma grande ativista social, justa e cheia de esperanças.

A sua trajetória ocupacional foi marcada por muitas imposições de patrões, ditando e mudando a função que ela deveria exercer, tentando apagar o seu protagonismo, as suas próprias decisões. Maméga aparecia sempre invisível no olhar dos patrões. Parece ser alguém sem identidade, confundida com outro nome, pois nunca a chamaram pelo seu próprio nome. Maméga brincou com a situação, assumindo várias identidades: Evelyne, Renélise, Jaqueline, Pierrette. Na carta de 16 de junho de 1963, Maméga adotou novamente uma nova identidade para substituir sua amiga Renée, que ia tirar seu apêndice em Paris.

Nessa troca de identidade, pela primeira vez, Maméga se sentiu valorizada, ou melhor, foi a primeira vez que uma patroa a chamou por um nome, só que esse nome é sempre dado, imposto pelo outro. Como salienta St Vil (2024a), nomear é vincular intenções e sentidos. É projetar seu olhar, contribuindo fortemente para a hierarquização da etnicidade, ao apagamento identitário. Isso mostra certa desqualificação, inferiorização. Em outras palavras, parece que, por ser faxineira, Maméga não pode possuir um nome próprio, não pode ser quem gostaria de ser, apenas ser desumanizada.

Essa situação de Maméga retrata a discriminação racial, ligada a fatores como colonização, submissão das mulheres negras ou até ao patriarcalismo. Nesse sentido, Érico Andrade (2023, p. 17) assevera que: “Do olhar do outro, um estereótipo se constrói; logo somos aprisionados no corpo negro, tornando tal estereótipo uma realidade psicológica; a mancha negra é a marca da imperfeição”. Já nas palavras de Grada Kilomba (2019, p. 37), “O sujeito negro torna-se então tela de projeção daquilo que o sujeito branco teme reconhecer sobre si mesmo”. Observa-se uma ligação entre a perspectiva do outro, a imagem que o homem branco

cria do negro como algo ruim, fora da normalidade. Nessa criação de outridade, Maméga relata em suas cartas:

Sinto que meu livro encontrará destinatário, assim me esqueço de que queria ser “ajudante” e acabei virando carpinteira! Que queria ser babá para cuidar de um anjinho loiro e acabei virando cozinheira! O que estou dizendo? Queria ser, queria ser... não tive tempo para ser nada, fizeram com que eu fosse, fico pensando nisso, sem ressentimento (Ega, 2021, p. 235).

Além dessas barreiras sociais impostas pelos patrões marseheses, Maméga também era invalidada pelos seus compatriotas que a mandavam cuidar de suas crias ao invés de estar escrevendo. Sua escrita não era valorizada, e seus conhecidos riam, como uma forma de dizer que aquilo que ela fazia não valia a pena ou não lhe cabia como uma mulher negra migrante. Seu esposo, Frantz Julien, acreditava que Maméga estava perdendo seu tempo, que não seria lida e nem reconhecida. Em outras palavras, “é como se só quem não tem pele negra pudesse ser qualificado de ‘escritor’” (St Vil, 2024b, p. 373). Só que, vimos que ser escritora negra, para Maméga, é escrever contra esse discurso e defender-se como tem de fazer uma mulher negra.

Ao terminar seu primeiro manuscrito, Maméga reflete sobre o processo da escrita, criando hipóteses a partir dos relatos dos seus compatriotas e imaginando pessoas o rejeitando por não dominar a língua culta:

É inexplicável, mas eu tinha mesmo o direito de maltratar a língua de Molière? Eu, uma pobre negra? Tinha eu o direito de dizer coisas bonitas em um francês meia-boca? É isso o que me preocupa! Os participios irregulares vão embora justo no momento em que estou escrevendo uma frase! [...] Ouço então um imenso clamor e um monte de gargalhadas! A multidão diz: ela foi corajosa, tendo só o diploma do curso primário! Que atrevida! (Ega, 2021, p. 88).

A narrativa egaiana mostrou as dificuldades que Maméga passou tentando achar uma editora que concordasse em publicar seu livro que desse importância ao conteúdo da obra, visto que muitos dos seus amigos e familiares a ridicularizaram por escrever, mas ela persistia. Djaimilia Pereira de Almeida relata em seu livro, *O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo* (2023), as dificuldades em ser reconhecida como uma escritora. Quando se viu como escritora, reconheceu-se como uma mulher, comum igualmente às suas amigas brancas que também eram escritoras, mas no momento em que seu livro ganha mais visibilidade e as pessoas passam a classificá-la como uma escritora negra, pondo em evidência sua raça e nacionalidade. Ela passa a compreender o tanto que sua cor influenciava na forma como ela era vista, no que o público esperava dela, disse Almeida (2023, p. 40): “A partir do momento em

que os textos começaram a ser lidos e comentados é que percebi que as pessoas me viam como uma pessoa que não fazia parte, uma pessoa que era negra ou que era diferente, etc”.

Ao reconhecer os privilégios em poder escrever e ser aceita como escritora, Almeida (2023) relembrou que, em um passado não tão distante, as mulheres negras não tinham espaços na esfera social e profissional na qual ela estava conquistando destaque. A autora expõe a sua conquista sem esquecer das mulheres que não tiveram a mesma oportunidade, pois viviam em um tempo em que o direito de existir e de se exprimir foi tirado delas. Almeida (2023) prefere ser vista apenas como escritora, sem os rótulos, contudo entende que a sua cor faz parte de sua identidade, de sua história e a forma que ela vê a vida irá influenciar na sua escrita, igualmente como qualquer outro autor que carrega dentro de si suas próprias particularidades.

Almeida (2023) reivindica, através da sua escrita, a autonomia de poder escrever sobre o que lhe apetece, ou seja, sobre qualquer assunto, ter a liberdade de falar sobre tudo quando lhe der vontade. Sem ser questionada ou ignorada, tendo o mesmo reconhecimento e visibilidade caso publicasse algo considerado como parte do nicho das escritoras negras. Com esse olhar através da metanegritude, a autora quer transpor as expectativas sobre as produções de autores negros, indo além das classificações atribuídas a ela, sendo responsável por si em se autoproduzir como um sujeito livre.

Essas classificações foram projetadas para pessoas negras em virtude da posição que os escravizados ocupavam na sociedade no período da colonização, como uma forma de objetificação e degradação. O ser negro e escravizado carregava um peso e um destino traçado pelos senhores, um futuro incerto (Mbembe, 2013). Essa ideia de inferioridade e obediência à hierarquização social é que busca limitar a autonomia das pessoas em serem escritoras, como se elas tivessem que reproduzir aquilo que estão pensando ser para elas.

Como afirma Maméga, se, numa época, os patrões só enxergavam as mulheres negras migrantes como faxineiras, teriam que mudar suas concepções tendo em vista que as mulheres negras estavam ocupando mais espaços na esfera profissional, pois “[...] A vida realmente mudou, acreditem em nós” (Ega, 2021, p. 235). Isto é, os escritores negros abriram espaço para os escritos de Maméga e ela passou a ser reconhecida como uma escritora: “A esperança ressurgiu apesar disso, pois o meu manuscrito está sendo lido, me falam de um comitê de leitura, os escritores negros aceitaram dar uma olhada nas minhas folhas. Eles estão me lendo, eu mesma, Maméga!” (Ega, 2021, p. 234).

A partir do relato de Maméga, tem-se a ideia de metanegritude que vai se opor ao modelo de faxineira criado pelo sistema da branquitude, como forma de escravidão (Teixeira, 2015;

Souza, 2024), mostrando a recusa de ser reconhecida ou classificada com base na etnicidade, cultura, nacionalidade e gênero. Do ponto de vista da metanegritude, constata-se que essa forma de denúncia e de recusa de Maméga é “a problematização e a superação de identidades estáveis [...]. Uma experiência corporal de mobilidade. Uma experiência da negritude em movimento. Uma experiência subjetiva” (St Vil, 2024a, p. 20).

De acordo com St Vil (2024a), o que está em jogo nessa (re)criação de si é o descentramento e performance do sujeito para enxergar o além do corpo negro, tornando-se agente e protagonista da sua própria narrativa. Dessa forma, Maméga finaliza seus escritos visando o que a metanegritude busca: o poder de ocupar qualquer cargo independente das classificações sociais, de transformar-se sem sofrer as limitações de ser etiquetado, de ser moldado, classificado. Sem serem questionadas, invalidadas, por sua cor ou origem.

4 Considerações finais

O presente artigo dedicou-se à análise da obra *Cartas a uma negra* ([1978] 2021), de Françoise Ega, um romance epistolar de suma importância para a compreensão do passado colonial e as consequências desta repressão nas gerações dos anos 1960. A pesquisa demonstrou como a narradora-personagem Maméga e as demais mulheres negras antilhanas (Cécile e Solange) viviam a mobilidade através da migração ocupacional na perspectiva da metanegritude. Essa possibilidade das mulheres negras e migrantes antilhanas de se transformarem tanto no espaço geográfico, como de profissão, de cultura, mostra a liberdade de se reinventar, de possuir múltiplas identidades, de exercer diversas profissões, rejeitando qualquer tipo de classificação que as aprisiona a um molde limitado de que mulheres negras devam ser sempre faxineiras.

A narrativa egaiana mostra que as mulheres negras migrantes foram as que mais sofreram com os estereótipos da colonização. Isto é, no aparato do discurso colonial, por questões de gênero e de raça, as mulheres negras migrantes eram invalidadas e apagadas diante da supremacia masculina. Carregando suas próprias singularidades, essas mulheres negras eram vistas como competentes apenas para serviços domésticos. Como elas eram enxergadas como outridade (Kilomba, 2019), elas acabavam se tornando a projeção da sociedade europeia da época. Tendo essas mulheres como faxineiras, era uma maneira do imperialismo racial se autoafirmar como superior, colocando-as em serviços mais inferiorizados e fazendo-as assumir uma posição de subordinação. O imperialismo racial é uma estrutura complexa que combina

elementos de raça, classe e gênero para manter o poder branco, o que influencia na dominação de um grupo sobre o outro (Hooks, 2020).

É neste intuito que Maméga se recusa a ser coisificada⁷ e, através do espaço literário, consegue se colocar no mundo, dando voz a si e às demais mulheres negras migrantes. Do ponto de vista da metanegritude, Maméga desfaz os rótulos e mostra que o ato de se recriar é um motor para a constituição de novas subjetividades, recompondo estilhaços, estabelecendo vínculo entre o passado e o presente, proporcionando imagens em constante transformação, tomadas de posições identitárias dinâmicas, abertas e moventes (St Vil, 2024a). Ela tem a autonomia de refletir, de expor a sua realidade em Marselha como mulher negra antilhana. As frustrações em tentar se reconhecer como um sujeito, de realizar seus sonhos e de partilhar suas lutas com o mundo evidenciam de que forma a sociedade marcada pelo colonialismo tratava as pessoas negras, desmascarando o racismo institucional e estrutural.

Em suma, este trabalho trata de diversas problemáticas (discriminação racial, trabalho laboral, migração ocupacional) que também são atuais, advindas de um passado colonial em que a relação do homem branco eurocêntrico com a pessoa preta era de extrema desigualdade e exploração. Trata-se de resgatar essa memória e tornar conhecidas as experiências dessas mulheres e muitas outras que não puderam denunciar os casos de discriminação racial, profissional, de gênero, e abusos sexuais. Mulheres que tiveram seus sonhos interrompidos, que foram proibidas de usufruírem dos mesmos direitos que uma pessoa branca.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. A negra. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião de 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 560-561.

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo ensaios*. São Paulo: Todavia, 2023.

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

DI CESARE, Donatella. *Estrangeiros residentes: uma filosofia da migração*. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2020.

EGA, Françoise. *Lettres à une noire*. Canada: Lux Éditeur, 2021 [1978].

⁷ Segundo Aimé Césaire (2010, p. 27-28), a colonização é igual a coisificação que é o termo utilizado para descrever o processo de desumanização imposto pelo colonizador que vê o colonizado como um objeto, que teve sua cultura e identidade arrancadas através da violência física e psicológica.

EGA, Françoise. *Cartas a uma negra*. Tradução de Vinícius Carneiro e Mathilde Moaty. São Paulo: Todavia, 2021.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

LUZ, Ana Izabel de Oliveira Sant'Anna. *Efeitos da colonização nas obras Quarto de despejo (1960), de Carolina de Jesus, e Lettres à une noire (1976), de Françoise Ega*. 36 f. Monografia-Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Arte, 2022.

MARIE, Claude-Valentin; TEMPORAL, Franck. Les DOM : terres de migrations. In: Les dynamiques démographiques internes de la France. Espace populations sociétés, 2011/3, 2011, p. 475-491. Disponível em: <<https://doi.org/10.4000/eps.4652>>. Acesso em: 21 abr. 2025.

MBEMBE, Achille. *Critique de la raison nègre*. Paris: Éditions La Découverte, 2013.

ROCHA, Vanessa Massoni da. *Por um protocolo de leitura do epistolar*. 2012. 426 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

ST VIL, Christopher Rive. Dany Laferrière: escritor ou escritor negro? In: *Literatura em movimento: volume 16*. Vanessa Massoni da Rocha (org.). Campinas, SP; Rio de Janeiro, RJ: Pangeia Editorial, EdUFF, 2024b.

ST VIL, Christopher Rive. *Para além da negritude caribenha, a metanegritude: um estudo sobre o percurso identitário de Dany Laferrière*. 2024. 152 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Niterói, 2024a.

SUZUKI, Lilian Silva do Amaral. Trajetórias ocupacionais de trabalhadores imigrantes no Brasil: caminhos desiguais. *Sociedade e Cultura*, v. 22, n.1, p. 66-87, jan./jun. Goiânia, 2019.

SOUZA, Mariana Filgueiras de. *As quirinas: a trabalhadora doméstica como protagonista na literatura brasileira contemporânea*. 2024. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2024.

SOUZA, Vitória Silva de. *Para além da discriminação racial e da exploração de trabalho: o reconhecimento das vozes das faxineiras em Cartas a uma negra de Françoise Ega*. 44 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) — Universidade do Estado do Amapá, Curso de Licenciatura em Letras-Francês, Macapá, 2025.

TEIXEIRA, Juliana Cristina. *Trabalho Doméstico*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2021.

TEIXEIRA, Juliana Cristina. *As artes e práticas cotidianas de viver, cuidar, resistir e fazer das empregadas domésticas*. 412 f. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Centro de Pós Graduação e Pesquisas em Administração, 2015.

VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu, 2020.

Recebido: 18/04/2026

Aprovado: 19/07/2026

Publicado: 29/07/2026