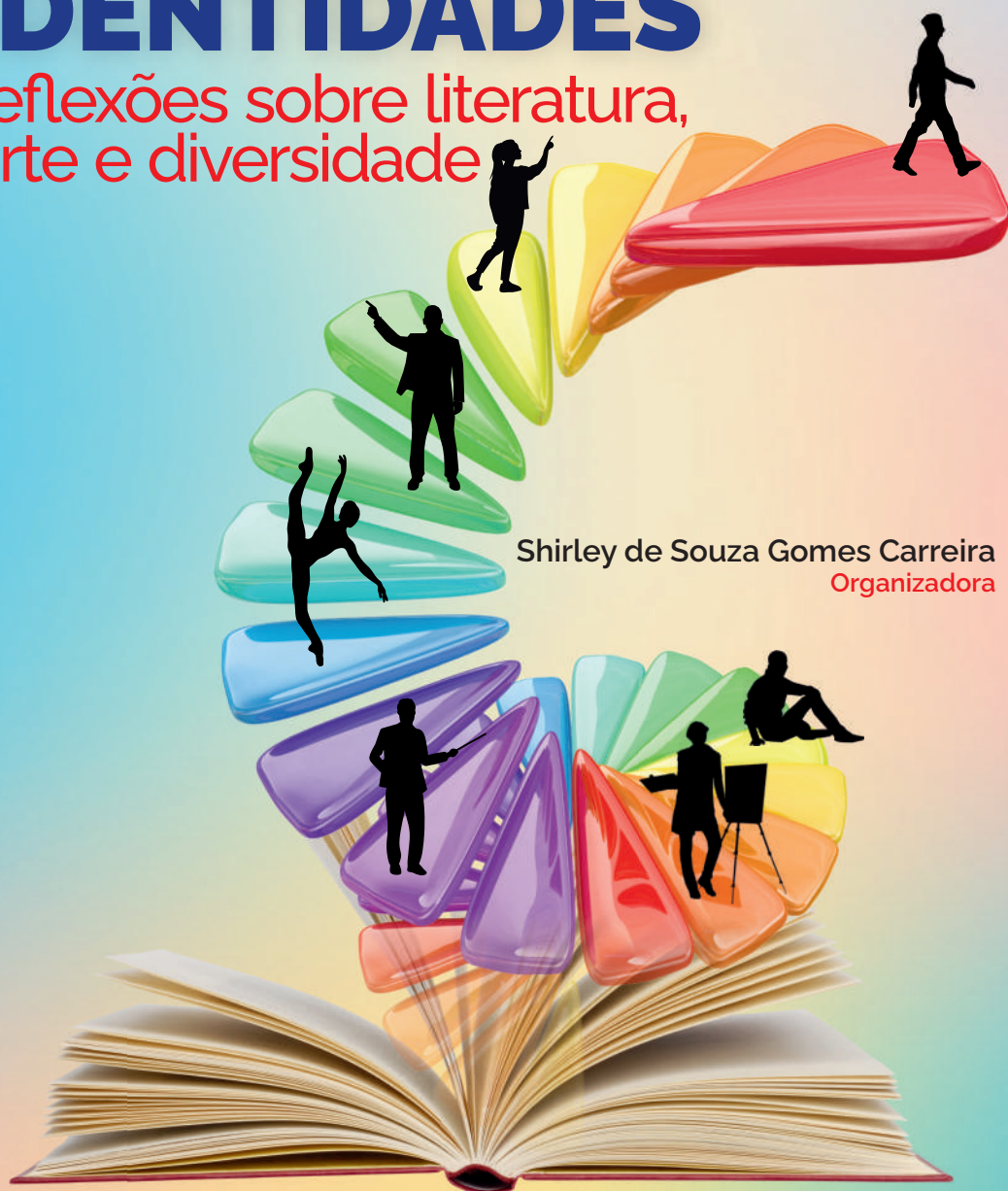


DESLOCAMENTOS, HETEROTOPIAS, IDENTIDADES

reflexões sobre literatura,
arte e diversidade



Shirley de Souza Gomes Carreira
Organizadora

**Deslocamentos, heterotopias, identidades:
reflexões sobre literatura, arte e diversidade**



Pareceristas ad hoc

Literatura

Alessandra Cristina Moreira de Magalhães (CEFET-RJ)

Isabel Cristina Rodrigues (UERJ)

João Marcos Reis de Faria (UERJ)

Luciano de Oliveira (UEMS/UFMS)

Maria Carolina Barbosa (COLUNI-UFF)

Tiago Cavalcante da Silva (CPII)

Violeta Virginia Rodrigues (UFRJ)

Lingua Portuguesa

Felippe de Oliveira Tota (IFSul)

Heloise Vasconcellos Gomes Thompson (IFRJ)

Isabel Cristina Rodrigues (UERJ)

Thalita Cristina Souza Cruz (UNIRIO)

Violeta Virginia Rodrigues (UFRJ)

Línguas Adicionais

Adriana Cristina Lopes Gonçalves Mallmann (UERJ)

Ângela Cristina Rodrigues de Castro (Centro de Estudos de
Pessoal/Forte Duque de Caxias – CEP/FDQ)

Edson de Siqueira Estarneck (SME-RJ/SEMED)

Silvia Adélia Henrique Guimarães (UERJ)

Wanessa Cristina Ribeiro de Sousa (EDEM)



Shirley de Souza Gomes Carreira
(Organizadora)

**Deslocamentos, heterotopias, identidades:
reflexões sobre literatura, arte e diversidade**



Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Shirley de Souza Gomes Carreira [Org.]

Deslocamentos, heterotopias, identidades: reflexões sobre literatura, arte e diversidade. São Carlos: Pedro & João Editores, 2025. 205p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-2577-7 [Digital]

DOI: 10.51795/9786526525777

1. Literatura. 2. Diversidade. 3. Deslocamento. 4. Heterotopia. 5. Arte. I. Título.

CDD – 410

Capa: Marcos Della Porta

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB – 8-8828

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Editorial da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil); Ana Patrícia da Silva (UERJ/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2025

SUMÁRIO

Prefácio	7
<i>Fabianna Simão Bellizzi Carneiro</i>	
Apresentação	11
Literatura comparada e diversidade cultural	15
<i>Eduardo F. Coutinho</i>	
Identidade e pertencimento em <i>Lar em chamas</i>, de Kamila Shamsie	27
<i>Shirley de Souza Gomes Carreira</i>	
Traçando rotas em terreno dominado: uma análise da arte táctica na busca por mobilidade(s) dos personagens de <i>Passageiro do fim do dia</i>	45
<i>Diana Trindade Drumond</i>	
Brincadeira é coisa séria: representações identitárias da infância diaspórica em <i>Precisamos de novos nomes</i>	69
<i>Cora Romanazzi Tôrres</i>	
Heterotopia negra: por uma nova história da literatura (afro) brasileira	101
<i>Claudio do Carmo</i>	
A cidade imaginada: o Rio de Janeiro nas narrativas de Paulo Lins e Nei Lopes	121
<i>Paulo Cesar Silva de Oliveira</i>	

Da Bahia ao samba: rumores de identidade carioca	147
<i>Débora Chaves</i>	
A língua <i>yaathé</i> viva: resistência, proteção e potência das letras no documentário de Alexandre Alencar	167
<i>Maria Cristina Cardoso Ribas</i>	
A teatralização trágica de uma narrativa bíblica	185
<i>Douglas Rodrigues da Conceição</i>	
Sobre a organizadora	205

PREFÁCIO

Deslocamentos, heterotopias, identidades: três eixos abarcados pelos textos que compõem esta coletânea; três eixos que nos convocam a pensar como a tessitura ficcional elabora mundos nos quais o deslocamento pode ser tanto fuga quanto possibilidade; o “contraespaço” foucaultiano, às vezes, se torna abrigo; e a identidade, que muitas vezes se quer rígida pelos mecanismos de poder, pode dinamizar a necessária (des)construção de nossas subjetividades.

Vemo-nos, então, diante de três termos que não mantêm dependência entre si de forma necessária, mas que imbricados iluminam diferentes áreas do saber. Lembremos das premissas de Milton Santos (1996) ao defender que o geógrafo erra quando estuda apenas o lugar por si mesmo, sem considerar a história das relações e dos objetos sobre os quais se dão as trocas humanas. Indo mais além (proposta inclusive deste livro), ao juntarmos os conceitos: deslocamentos, heterotopias, identidades e as produções culturais contemporâneas, surge uma bela possibilidade para compreendermos as várias e variadas experiências que configuram nosso mundo.

Pensem, em um primeiro momento, em cada termo.

O termo deslocamento pode se relacionar tanto ao movimento físico propriamente – migrações, travessias, errâncias –, quanto aos vários deslocamentos simbólicos, subjetivos, virtuais que perfazem a experiência humana. Em 1996, Paul Virilio em *O espaço crítico* usava o termo “cidade sem portas” ao se referir às cidades “tecnologizadas” que se formavam no ocaso do século XX. Há quase trinta anos, não se tinha o entendimento desse fluxo virtual de pessoas e informações tal como se tem hoje.

Atualmente, lidamos com conceitos mais amplos como nomadismo digital, errância cibernética, itinerâncias virtuais, presença desterritorializada, todavia, ainda presenciamos atos

brutais como guerras territoriais canceladas em nome da religião; expropriação e desterritorialização dos povos originários; genocídios; massacres contra grupos civis motivados por raça, religião, nacionalidade ou orientação política; movimentos diaspóricos; enfim, atos que reforçam a falácia do “mundo sem fronteiras” e ainda intensificam travessias forçadas e precárias. Em meio a isso, as desigualdades sociais e econômicas surgem na medida em que alguns corpos se deslocam com liberdade, ao passo que outros são obrigados a abandonar seus territórios e modos de vida, expondo a tensão constante entre abertura e exclusão. Aqui, as artes nos conclamam à seguinte reflexão: nem todos atravessam o mundo sob as mesmas condições ou por suas próprias escolhas.

Nesse fluxo muito forçado de migrações e travessias, que corta de forma abrupta o passado, a memória, a língua nativa, os laços afetivos e comunitários, podemos pensar em como o conceito de heterotopia, conforme postulado por Michel Foucault (2013), pode tanto rechaçar como abrigar. Se milhões de pessoas, anualmente, buscam refúgio em outras cidades ou países por causa de guerras, violações de direitos humanos, perseguições, pobreza extrema, desastres climáticos, a heterotopia, então, não seria apenas um *tópos* diferente, mas algo que revela as perversas dinâmicas de poder, as desigualdades e exclusão. Paradoxalmente, a heterotopia também aponta fissuras e brechas onde possibilidades se constituem, onde uma flor nasce na rua, conforme nos lembra o poeta Carlos Drummond de Andrade, onde subjetividades “não-normativas” e “não-hegemônicas” se inscrevem no campo cultural, por exemplo.

Vê-se, portanto, que os eixos – deslocamentos, territórios e locais heterogêneos – se aproximam a partir das identidades que os compõem. É exatamente nessa intersecção entre pessoas e espaços que podem surgir questionamentos ou até mesmo novas formas de “estar no mundo”. Deve-se sempre sublinhar o fato de que todo espaço é atravessado por histórias, memórias e tensões; bem como toda identidade é igualmente resultado de trajetórias que se cruzam e se transformam ao longo do caminho. Indubitavelmente,

não podemos idealizar o espaço utópico aos moldes Thomas More. Penso que nossa realidade contemporânea, atravessada por disputas territoriais e hierarquizações espaciais, não se alterará: certos poderes continuarão separando identidades que podem ser reconhecidas e as que devem permanecer à margem. É nesse hiato, quando as sociedades insistem em determinar quais identidades merecem reconhecimento e quais devem ser relegadas ao silêncio, que a literatura, o cinema, as artes visuais e as performances “entram em cena”, afinal: “A identidade é marcada pela diferença, mas parece que algumas diferenças [...] são vistas como mais importantes que outras, especialmente em lugares particulares e em momentos particulares” (Woodward, 2009, p. 11).

Assim, a importância das artes e da literatura revela-se precisamente na capacidade de mimetizar os discursos de exclusão e ódio tão presentes nas fronteiras mundiais, bem como expor os refinados e sutis mecanismos que regulam vozes, corpos, histórias de vida. Consoante Michèle Petit no livro *Leituras* (2013, p. 163): “[...] a língua e a literatura às vezes não concedem nenhum espaço; porém, quando chega o momento, podem fazer com que digam outra coisa”. Apego-me às palavras de Petit e acrescento o seguinte: podem fazer com que digam muita coisa.

Nessa teia de elementos, refletir sobre a diversidade exige de nossas sociedades um olhar com muita acuidade – exige que abandonemos a visão ingênua, uma vez que diversidade não é um simples fato social a ser administrado, mas um fenômeno político, gerado pelas forças desiguais do mundo globalizado. Talvez a riqueza da diversidade esteja não somente na mera coexistência de diferenças, mas na capacidade de questionar as engrenagens que buscam fixar, hierarquizar e excluir.

Nesse sentido, a coletânea que ora se apresenta oferece a seus leitores territórios onde todas as fronteiras são tensionadas, e sempre pelo viés crítico da arte. Vemo-nos, em todos os capítulos, diante de “trilhas”, diante de possibilidades. E em meio a essas possibilidades, os textos aguçam nossa capacidade crítica ao analisarem como as identidades são desafiadas, negociadas,

ignoradas e, por vezes, reinventadas. Seguindo a “trilha”, o leitor incauto deve se assegurar de que não há caminhos fáceis ou mapas definitivos. A segurança está no fato de que os textos, aqui reunidos, ao articularem reflexões teóricas e leituras sensíveis de obras diversas, reafirmam que pensar deslocamentos, heterotopias e identidades é, em última instância, pensar os modos pelos quais produzimos sentido, pertencimento e futuro.

Por fim, abordar os três eixos presentes no título desta coletânea – através da arte – nos leva ao reconhecimento de nossa mutabilidade. Estamos em constante mudança e somos atravessados por experiências várias, muitas, múltiplas. E é nesse complexo emaranhado que se (ins)(re)escrevem linguagens, estéticas, movimentos outros.

O deslocamento traz perda e dor; como também pode trazer transformação. Novas identidades nascem de novas travessias.

Goiás, 08 de dezembro de 2025.

Profa. Dra. Fabianna Simão Bellizzi Carneiro
Universidade Federal de Catalão (UFCAT)

Referências

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico; as heterotopias*. Posfácio de Daniel Defert. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. Fundamentos teóricos e metodológicos da geografia. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença*. A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. p. 07-72.

APRESENTAÇÃO

A identidade se constitui no jogo dialógico entre a unidade e a diversidade. Se, por um lado, remete à similaridade entre pessoas e grupos, por outro, é reafirmada pela diferença. É, portanto, no interior de um contexto sociocultural que a identidade cultural se configura.

Ante o princípio da unidade que rege o poder hegemônico e reduz o diferente à condição de subalterno, cada vez mais, as identidades fragmentadas e ofuscadas pela história colonizadora se insurgem, tornando as vozes antes silenciadas presentes na literatura e nas artes contemporâneas. Muitas dessas vozes eclodem de espaços heterotópicos, marginais, espaços outros criados, definidos e reproduzidos a partir de relações de poder (Foucault, 2013), e reivindicam o reconhecimento da sua diferença.

Nesta obra, que ora apresentamos, a diversidade é o conceito que permeia todos os textos, seja por meio da tematização dos deslocamentos humanos e, conseqüentemente, de questões identitárias inerentes aos sujeitos migrantes, seja como uma forma de resistência ou de afirmação da diversidade racial, étnica e cultural expressa por meio de produtos culturais midiáticos, ou ainda por meio da transposição entre gêneros.

O primeiro capítulo, de Eduardo de Faria Coutinho, intitulado “Literatura comparada e diversidade cultural”, tendo como ponto de partida uma breve retrospectiva das transformações sofridas pela Literatura Comparada desde o seu surgimento no século XIX, aborda o papel dinâmico e plural da disciplina no panorama literário atual da América Latina ao ultrapassar o anseio totalizador de suas fases anteriores, estabelecendo um diálogo transcultural, calcado no reconhecimento e na valorização das diferenças.

Em “Identidade e pertencimento em *Lar em chamas*, de Kamila Shamsie”, Shirley de Souza Gomes Carreira discorre sobre o impacto da xenofobia em uma família de descendentes de imigrantes muçulmanos, pondo à prova o referencial identitário das personagens e os elos de pertencimento. A obra, que é uma releitura da tragédia *Antígona*, de Sófocles, focaliza a relação conflituosa de minorias raciais com o Estado britânico.

No terceiro capítulo, intitulado “Traçando rotas em terreno dominado: uma análise da arte tática na busca por mobilidade(s) dos personagens de *Passageiro do Fim do Dia*”, Diana Trindade Drumond analisa como os personagens subalternizados de *Passageiro do Fim do Dia* enfrentam severas limitações em sua mobilidade geográfica, social e econômica em um contexto de desigualdades perpetuadas por uma sociedade capitalista. Ao fazê-lo, explora também o modo como os personagens subalternizados empregam táticas para resistir e sobreviver em ambientes controlados por forças hegemônicas.

No capítulo seguinte, “Brincadeira é coisa séria: representações identitárias da infância diaspórica em *Precisamos de novos nomes*” Cora Romanazzi Tôrres aborda a configuração identitária da protagonista sob a perspectiva da diáspora e da infância, destacando o brincar como forma de representação simbólica e dramatização dos traumas vividos por ela e seus amigos e que vão, de alguma forma, impactar suas vidas ao se tornarem adultos.

Em “Heterotopia negra: por uma nova história da literatura (afro) brasileira”, Cláudio do Carmo reflete sobre a inserção de uma literatura afro-brasileira no campo geral da literatura brasileira, argumentando que a heterotopia negra representa um espaço de resistência e reimaginação, onde vozes e narrativas marginalizadas encontram um lugar de expressão, reconhecimento, criação e inovação, possibilitando o surgimento de novas narrativas e formas de expressão.

No capítulo intitulado “A cidade imaginada: o Rio de Janeiro nas narrativas de Paulo Lins e Nei Lopes”, Paulo Cesar Silva de

Oliveira investiga a emergência do samba como ideia e os impactos/reflexos de sua rápida ascensão no campo intelectual da então capital do país, focalizando em particular as obras *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins (2012), e *A lua triste descamba*, de Nei Lopes (2012), de modo a demonstrar que essas narrativas reelaboram uma história cultural não única e aberta, bem como elaboram ficcionalmente um repovoamento do discurso literário através de novas cartografias que permitem a vinda de sujeitos subalternizados e novas locações periferizadas.

No capítulo seguinte, intitulado “Da Bahia ao samba: rumores de identidade carioca”, Débora Chaves discorre sobre as raízes afro-baianas do samba carioca, sinalizando que a identidade presente no samba de roda não se limita a uma expressão estética; ela é, sobretudo, um ato político e cultural.

Em “A língua *yaathé* viva: resistência, proteção e potência das letras no documentário de Alexandre Alencar”, Maria Cristina Cardoso Ribas aborda a questão da diversidade pelo viés da Ecocrítica Intermediática. Ao analisar um documentário inédito que apresenta o Yaathê, única língua indígena do sertão de Pernambuco que se mantém integralmente viva, ela focaliza a luta da etnia Fulni-ô pela preservação de sua língua nativa.

Estendendo a questão da diversidade à adaptação, Douglas Rodrigues da Conceição analisa a obra *Abraham sacrificant*, de Théodore de Bèze, consagrada à teatralização do capítulo bíblico de Gênesis 22, considerando-a uma tradução criativa e uma espécie de protorrevolução do drama ao se apresentar como um tipo de teatro experimental.

Das questões sociais urgentes na contemporaneidade ao estudo do texto literário em suas diversas formas, esta coletânea de ensaios busca problematizar espaços heterotópicos e de diversidade que testemunham o esforço de um grupo de pesquisadores em discutir o papel da arte em geral e da literatura em particular na configuração de um pensamento sobre o mundo em que a crítica literária desempenha papel fundamental. Esperamos que este livro tenha uma boa acolhida pelos leitores e

que possa contribuir para renovar e ampliar o campo literário como espaço crucial para a reflexão acerca de nosso conturbado presente.

A organizadora.

Referências

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico; As heterotopias* / Michel Foucault. Posfácio de Daniel Defert. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

LITERATURA COMPARADA E DIVERSIDADE CULTURAL¹

Eduardo F. Coutinho²

A Literatura Comparada, disciplina surgida no século XIX, à época da grande voga dos estudos de teor comparatista, sempre ocupou, no quadro das ciências humanas do período, um lugar *sui generis*, por se ter constituído como disciplina acadêmica em oposição ao estudo das chamadas “literaturas nacionais”, e por ser, portanto, desde o início caracterizada por uma perspectiva transnacional. Ao contrário das primeiras, que tinham como objeto de estudo a produção literária das diferentes nações, concebidas como entidades políticas homogêneas, a Literatura Comparada transitava pela esfera das diversas literaturas nacionais, abordando-as em suas relações, e instituindo um cânone próprio, composto de obras oriundas dessas distintas nações. Além disso, desde seus primórdios, a disciplina incluiu estudos comparativos entre a produção literária e as demais formas de manifestações artísticas, bem como entre a literatura e outras áreas do saber, em especial setores das Humanidades considerados afins, como a História e a Filosofia.

E se a Literatura Comparada, apesar do seu cunho interdisciplinar e do afã de se autodefinir sempre demonstrou reconhecer fronteiras entre as disciplinas, hoje estas fronteiras foram lançadas por terra, em consequência do questionamento que

¹ <https://doi.org/10.51795/97865265257771526>

² Doutor (PhD) em Literatura Comparada pela Universidade da Califórnia, Berkeley (1983). Professor Titular Emérito de Literatura Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pesquisador 1 A do CNPq. Professor Visitante do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UERJ- PPLIN. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4745-7940>. E-mail: eduardocoutinho17@gmail.com.

vem sendo empreendido cada vez com mais vigor em torno de seu próprio objeto de estudo – a obra literária – e dos demais pilares que até então sustentaram a sua construção, como os conceitos de “nação” e “idioma”. Até recentemente a obra literária era vista como uma espécie de “fato natural” e os discursos que se erigiam sobre ela partiam dessa premissa: tratava-se de um texto que em algum momento fora definido como literário. Agora, porém, este privilégio concedido ao texto literário vem sendo posto em xeque, tornando problemático todo tipo de estudo que o toma como ponto de partida. Para alguns estudiosos inclusive, a literatura é uma prática discursiva intersubjetiva como muitas outras, e sua especificidade, ou, melhor, sua “literariedade”, consiste em uma construção elaborada por razões de ordem histórico-cultural. Do mesmo modo, a “nação” e o “idioma”, que até então constituíram referenciais seguros para a Literatura Comparada, hoje se revelam como constructos frágeis, sem base de sustentação. A primeira, dado originário do que veio a constituir-se como “literaturas nacionais”, contraponto fundamental dos estudos comparatistas, é agora vista como uma “comunidade imaginada”, com o mesmo peso de outras calcadas em referenciais distintos, como língua, etnia ou religião; e o segundo, responsável por conferir homogeneidade a um *corpus*, que funcionou muitas vezes como alternativa para a ideia de “nação”, revela-se agora como construção baseada em interesses puramente políticos e hegemônicos.

Essa transformação por que passou a Literatura Comparada, de uma prática coesa e unânime de comparação de autores, obras e movimentos literários, que reforçava a identificação arbitrária de estados-nação com idiomas nacionais vistos como suas bases naturais, para uma reflexão mais ampla, consciente de sua própria condição de discurso e do lócus de sua enunciação, constituiu uma verdadeira reviravolta na agenda da disciplina. Agora, o interesse maior do comparatista deslocou-se, entre outras coisas, da preocupação com a natureza e função da literatura no plano internacional, para a tentativa de compreensão das diversas

contradições da categoria do literário em diferentes culturas. A contextualização tornou-se uma palavra de ordem nos estudos comparatistas e o estético passou a ser visto como um valor entre outros, sempre associado a fatores de outra sorte, que incluem necessariamente o político.

Na primeira metade do século XX, os raios do Iluminismo que dominaram a visão de mundo ocidental nos séculos precedentes, haviam talvez atingido seu grau máximo de intensidade, e, a despeito dos sinais de exaustão que já se começavam a apresentar, observava-se, no campo das ciências humanas, forte preocupação com uma espécie de aproximação às ciências exatas e naturais, e tal se expressava frequentemente por um afã de universalização, que deixava de lado toda diferença específica, ignorando as circunstâncias históricas que cercavam fatos, fenômenos e acontecimentos. No caso dos estudos literários, esse afã se verificou através de uma supervalorização do elemento estético, de uma espécie de “aura” do produto literário, que o tornaria distinto e superior a todo e qualquer outro tipo de discurso. O estético, embora nunca pudesse ter sido mensurado, e consequentemente definido com exatidão, era aceito com naturalidade e tomado como referência para distinguir a produção literária de qualquer outro tipo de produto, situando-o numa esfera hierarquicamente superior. No entanto, com a dificuldade de mensuração e delimitação do que seria o estético, tomou-se por base a tradição conhecida – as obras que tinham sido consagradas até então com o selo do estético – e estas adquiriram um caráter de exemplaridade, erigindo-se como padrões de referência. E como as obras conhecidas e marcadas com esse selo eram as provenientes das culturas mais poderosas, em especial do universo euro-norte-americano, a consequência inevitável foi a instituição dessas culturas como modelares.

Essa preocupação com a construção de categorias universais, já presente nas correntes imanentistas que permearam o meio intelectual do Ocidente desde a década de 1920, encontrou no campo dos estudos literários sua mais forte expressão no período

de domínio do movimento estruturalista, máxime em sua fase inicial, que correspondeu, em grande parte, ao apogeu da chamada Escola Americana de Literatura Comparada, marcada primordialmente pela preocupação com o caráter autotélico do texto. A partir daí, no entanto, iniciou-se uma sorte de reação que começou a pôr em xeque o cunho universalizante das propostas de abordagem do fenômeno literário e dos padrões de avaliação, e voltou com força total a preocupação com o elemento histórico, não mais evidentemente na perspectiva do historicismo novecentista, mas como dado fundamental no processo tanto de produção quanto de recepção da literatura. A obra de arte não surgia do nada, mas antes de um contexto histórico-cultural determinado e era transportada para outro ou outros; assim, o estudo desses contextos adquiriu uma feição fundamental na abordagem de qualquer manifestação artística. Para a importância que os comparatistas passaram a dar então para a contextualização, tiveram papel de destaque a Escola Soviética de Literatura Comparada – descoberta por essa época no Ocidente – que reunira de modo bastante instigante contribuições do Formalismo e do Marxismo, e o grupo de filósofos pós-estruturalistas franceses, que puseram por terra os pilares da metafísica ocidental, desvendando as estruturas de poder camufladas nas suas construções, e puseram em questão as bases dos saberes da modernidade.

Mas, a despeito das contribuições recebidas dessas diversas correntes, foi com os Estudos Culturais, máxime em sua versão norte-americana, amplamente disseminada nas décadas de 1980 e 1990, que a Literatura Comparada realmente registrou um salto significativo no que diz respeito ao abandono da aura do literário e passou a contemplar uma gama muito mais ampla de textos, que incluía não só o que antes era designado de popular, e consequentemente excluído dos estudos literários, como também um tipo de produção textual até então considerado como pertencente a outros domínios. Os Estudos Culturais procederam a uma verdadeira desconstrução das estruturas petrificadas da metafísica ocidental, que hierarquizava o conhecimento e

privilegiava certas culturas, erigindo-as como modelares, e empreenderam um forte combate a todo e qualquer sistema homogeneizador, e a Literatura Comparada, que já vinha questionando seus princípios tradicionais, imbuíu-se de espírito semelhante e, em franco diálogo com aquela corrente, desencadeou fortes indagações à ideia de um discurso ou de uma cultura central, uniforme e exemplar, passando a colocar em plano também relevante o que era periférico, marginal ou excêntrico e a valorizar o local, o regional, e tudo o que antes era rejeitado como cultural de massas.

Central dentro do quadro mais recente da Literatura Comparada, a “questão do cânone”, como tem sido designada, constitui uma das instâncias mais vitais da luta contra o eurocentrismo que vem sendo travada nos meios acadêmicos, pois discutir o cânone nada mais é do que pôr em xeque um sistema de valores instituído por grupos detentores de poder, que legitimaram decisões particulares com um discurso globalizante. Um curso sobre as “grandes obras”, por exemplo, tão frequente nas universidades europeias e norte-americanas, quase sempre esteve circunscrito ao cânone da tradição ocidental e sempre se baseou em premissas que ou ignoravam por completo toda produção exterior a um círculo geográfico e cultural restrito ou tocavam tangencialmente nessa produção, incluindo, como uma espécie de concessão, uma ou outra de suas manifestações. Mas as reações a essa postura têm surgido de forma variada e com matizes diferenciados, dependendo do local de onde partem. Nos países centrais, é da parte dos chamados “grupos minoritários que provêm as principais indagações, e, nos contextos periféricos, a questão se tornou uma constante, situando-se em alguns casos na linha de frente do processo de descolonização cultural.

Ampla, complexa e variada, a questão do cânone literário se estende desde a exclusão de uma produção vigorosa oriunda de grupos minoritários, nos centros hegemônicos, e do abafamento de uma tradição literária expressiva, nos países que passaram por processos de colonização recente, como a Índia, até problemas

relativos à especificidade ou não do elemento literário, dos padrões de avaliação estética e do delineamento de fronteiras entre constructos como Literaturas Nacionais e Literatura Comparada. Todavia, com a desconstrução dos pilares em que se apoiavam os estudos literários tradicionais e a indefinição instaurada entre os limites que funcionavam como referenciais, o cânone ou cânones tradicionais não têm mais base de sustentação, afetando toda a estrutura da Historiografia, da Teoria e da Crítica Literárias. A crítica ao cânone, expressa por meio de um discurso pretensamente liberal, mas que no fundo escondia seu teor autoritário e totalizante, já se havia iniciado muito antes, contudo, na maioria dos casos, essa crítica se manifestou à base de uma oposição binária, que continuava paradoxalmente tomando como referência o elemento europeu. Conscientes de que não se trata mais de uma simples inversão de modelos, da substituição do que era tido como central pela sua antítese periférica, os comparatistas atuais que questionam a hegemonia das culturas colonizadoras abandonam o paradigma dicotômico e se lançam na exploração da pluralidade de caminhos abertos como resultados do contacto entre colonizador e colonizado, ou, melhor, entre dominador e dominado.

Na América Latina, continente profundamente marcado por um longo processo de colonização ainda hoje vivo do ponto de vista cultural e econômico, embora não mais das mesmas matrizes, a construção de cânones literários sempre esteve vinculada ao processo de formação e constituição das nações. Daí a preocupação, presente na produção literária de cada um dos diferentes países latino-americanos, com a especificação de sua singularidade, definida por traços que os diferem uns dos outros e de suas matrizes europeias. No entanto, se era evidente a preocupação, presente na construção desses cânones, com a especificidade do país em questão, por outro lado, paradoxalmente, eles eram totalmente calcados em referenciais europeus: só incluíam obras produzidas pela elite intelectual, cuja educação havia sido pautada em padrões europeus, e excluía toda sorte de produção que não

se encaixava nesse modelo. Assim, todo tipo do que poderia ser designado de “produção popular”, ou a produção de outros grupos desprivilegiados, como as comunidades indígenas ou africanas espalhadas por todo o continente, era excluído do veio da chamada “literatura nacional” e relegado a segundo plano, geralmente sob o rótulo de folclore.

A consciência da condição de constructos dos cânones tradicionais e o consequente desmascaramento da perspectiva ontológica presente na construção das diversas literaturas nacionais latino-americanas deram origem no continente a uma verdadeira batalha do cânone, que mudou radicalmente a visão corrente da questão. Tomando a “identidade” agora, nas palavras de Stuart Hall, como “uma produção que não está nunca completa, mas sempre em processo, e é sempre constituída por dentro, e não por fora, da representação” (1994, 392), e a “nação” como uma “comunidade imaginada”, os comparatistas abandonaram a ideia de um cânone único, substituindo-a pela noção de uma estrutura aberta, suficientemente flexível de modo a incluir um espectro de possibilidades, que variam de acordo com circunstâncias históricas diferentes. O cânone, nessa nova visão, não é uma entidade fixa, natural, mas uma construção como outra qualquer, ideologicamente marcada e sujeita a interesses de ordem eminentemente política; desse modo, ele é mutável e inteiramente dependente do olhar que lhe dá forma. Ao assumir esse olhar, os intelectuais latino-americanos passaram a enfocar a questão por uma perspectiva múltipla, e o resultado foi muito expressivo: toda aquela ampla produção até então excluída da órbita da literatura passou agora a ser levada em conta, tornando-se objeto de estudo inclusive no meio acadêmico. É o caso, apenas para citarmos alguns exemplos, de línguas ainda vivas como o quíchua ou o guarani, da produção em *créole* no Caribe francês, das chamadas formas populares, como o *corrido* mexicano e o cordel brasileiro, e da tradição oral ou compilada, como a das lendas maias.

Essa “abertura” do cânone, se assim se pode chamar, é um fenômeno que se verificou em todo o hemisfério ocidental na

segunda metade do século XX, mas sua importância na América Latina foi altamente significativa, na medida em que tornou audível uma série de vozes silenciadas durante séculos. Comunidades indígenas ou africanas, cuja produção nunca havia sido levada a sério, passaram a ser estudadas em instituições acadêmicas, e criaram-se centros especializados no desenvolvimento desses estudos. Novos grupos de imigrantes, de origem diversa, mas sobretudo europeia e asiática, também começaram a ter sua produção estudada, e em locais como as universidades surgiram novas áreas de especialização. Os estudos sobre a mulher tornaram-se um campo respeitável de pesquisas e os discursos sobre a literatura – a Teoria, a Crítica e a Historiografia – adquiriram um novo olhar, que põe em xeque as antigas barreiras entre a literatura e outras áreas do conhecimento. Em suma, a heterogeneidade da cultura do continente passou a ser contemplada, e conceitos como os de “literatura nacional”, forjados no meio acadêmico europeu, revelaram-se impróprios para expressar a realidade cultural híbrida de um continente onde nações como a Aimara, por exemplo, foram divididas pela imposição arbitrária de fronteiras políticas.

Mas a grande contribuição decorrente da substituição de macro por micronarrativas no panorama cultural da América Latina foi a consciência que se desenvolveu da importância das diferenças contextuais. Importado da América do Norte, onde as lutas pelos direitos dos grupos minoritários conquistaram espaços cada vez maiores a partir dos anos de 1960, o estudo da produção desses grupos adquiriu uma face diversa na América Latina, na medida em que se associou às lutas de classe social. E isso fica evidente quando observamos que toda tentativa de reestruturação do cânone de qualquer país latino-americano tem em geral como eixo a inclusão de formas da chamada “cultura popular”, marginalizada pelo veio erudito da tradição literária. A priorização dessas formas não se verifica, é verdade, em detrimento da importância conferida a questões de ordem predominantemente étnico-culturais, até porque muitas vezes se torna difícil separar-se

com nitidez uma seara da outra, como é o caso do prestígio sempre exercido no continente pela palavra escrita sobre a falada, o que ocasionou violenta marginalização das culturas ágrafas de povos indígenas e africanos. Mas o que tem predominado em todas as instâncias, pelo menos como marco referencial na constituição dos cânones, têm sido oposições como aquela entre o erudito e o popular, que excluía da artéria principal inclusive a produção de regiões menos prestigiadas.

A mudança de foco verificada no seio dos estudos literários latino-americanos, que passaram da preocupação com a construção de uma literatura nacional para respaldar a identidade de um país para a preocupação com a representação da diversidade ou heterogeneidade desses países, é talvez o traço mais relevante desses estudos nas últimas décadas. É ainda um passo inicial que necessita amplo desenvolvimento, mas que, a despeito de seus possíveis riscos, já vem prestando importante contribuição, se não mais pela consciência que vem despertando. E é como uma disciplina marcada pelo signo da pluralidade e do dinamismo que a Literatura Comparada vem realizando hoje, na América Latina, sua tarefa de reconfiguração de identidades, configurando-se como uma seara ampla e movediça, com inúmeras possibilidades de exploração, que ultrapassou o anseio totalizador de suas fases anteriores e se erige como um diálogo transcultural, calcado no reconhecimento e na valorização das diferenças.

Referências

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities*. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Londres: Verso, 1983.

BERTENS, Hans; FOKKEMA, Douwe (orgs.) *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Amsterdam: John Benjamins, 1997.

BHABHA, Homi. *Nation and Narration*. Londres: Routledge, 1990.
BITI, Vladimir (org.). *Reexamining the National-Philological Legacy*. Amsterdam; N. York: Rodopi, 2014.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad cultural de las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.

CORNEJO POLAR, Antonio. Mestizaje, transculturación, heterogeneidad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40 (1994), p. 368-71.

CORSE, Sarah. *Nationalism and Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.

COUTINHO, Eduardo F. *Literatura Comparada na América Latina: ensaios*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

COUTINHO, Eduardo F. *Literatura Comparada: reflexões*. São Paulo: Annablume, 2013.

COUTINHO, Eduardo F. *Rompendo barreiras: ensaios de literatura brasileira e hispano-americana*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

DURING, Simon (org.). *The Cultural Studies Reader*. Oxford: Blackwell, 1994.

DUSSEL, Enrique. Europa, modernidad y eurocentrismo. In: LANDER, Edgardo (org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1992.

GUIBERNAU, Montserrat. *Nationalism. The Nation-State and Nationalism in the Twentieth Century*. Cambridge: Polity Press, 1996.

HALL, Stuart. Cultural Identity and Diaspora. In: WILLIAMS, Patrick & CHRISMAN, Laura (orgs.). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. N. York: Columbia UP, 1994. p. 392-403.

HOBSBAWM, Eric. *Nations and Nationalisms since 1780: Programme, Myth, Reality*. Londres: Cambridge UP, 1990.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. N.Y.: Londres, Routledge, 1988.

HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. Trad. Carlos Moreno. In: BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa (org.). *Pós-Modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP, 1991.

LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Minuit, 1979.

MIGNOLO, Walter. *¿Podemos pensar los no-europeos? Ética decolonial y geopolíticas del conocer*. Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2018.

MILLER, Hillis. The Function of Literary Theory at the Present Time. In: COHEN, Ralph (org.). *The Future of Literary Theory*. N.Y.: Routledge, 1989.

NAYAR, Pramod K. *Postcolonialism. A Guide for the Perplexed*. Londres, N. York: Continuum, 2010.

PALERMO, Zulma. *Desde la otra orilla: pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*. Córdoba, Argentina: Alción Editora, 2005.

PIZARRO, Ana. *América Latina: palabra, literatura y cultura*. 3 vols. São Paulo: Memorial da América Latina, 1993.

QUIJANO, Aníbal. *Ensayos en torno a la colonialidad del poder*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2019.

RAMA, Ángel. *La transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.

SAID, Edward. *Culture and Imperialism*. N. York: Vintage Books, 1993.

SAID, Edward. *Traveling Theory*. _____. In: *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard UP, 1983.

SPIVAK, Gayatri C. Can the Subaltern Speak? In: WILLIAMS, P. & CHRISMAN, L. (orgs.). *Colonial Discourse and Postcolonial Theory: A Reader*. N. York: Columbia UP, 1994.

VALDÉS, Mario; KADIR, Djelal (orgs.). *Literary Cultures of Latin America: A Comparative History*. 3 vols. Oxford: Oxford UP, 2004.

IDENTIDADE E PERTENCIMENTO EM LAR EM CHAMAS, DE KAMILA SHAMSIE¹

Shirley de Souza Gomes Carreira²

Introdução

A xenofobia tem se revelado como uma das faces tenebrosas do mundo contemporâneo. Com raízes etimológicas no grego, advindas da junção dos vocábulos "xénos" (estrangeiro) e "phóbos" (medo), o termo traduz o olhar preconceituoso em relação aos imigrantes e refugiados, vistos como *outsiders*, bem como práticas de discriminação que, muitas vezes, resultam em atos de violência.

Em alguns países europeus, procedimentos xenofóbicos têm sido institucionalizados a ponto de serem criadas medidas administrativas e legislativas com a função de evitar a entrada e permanência de "imigrantes indesejados", como, por exemplo, a Política de Ambiente Hostil do Ministério do Interior (*Home Office hostile environment policy*) do Reino Unido, anunciada em 2012 pela Coligação Conservadora-Liberal Democrata. Uma das mais duras políticas de imigração na história do Reino Unido, ela tem sido alvo de críticas e considerada desumana e ilegal, visto que tem atingido, inclusive, os membros da Comunidade das Nações, *Commonwealth*,

¹ <https://doi.org/10.51795/97865265257772744>

² Doutora em Literatura Comparada (UERJ). Docente permanente do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da UERJ- PPLIN. Professora Associada do Curso de Letras da FFP-UERJ. Líder do Grupo de Pesquisa CNPq Poéticas da Diversidade- UERJ. Procientista UERJ/ FAPERJ. Bolsista de Produtividade em Pesquisa Nível C do CNPq. Este artigo contou com o apoio da Bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq (Processo: 307595/2025-0) e da Bolsa de Produtividade em Pesquisa (PROCIÊNCIA) da FAPERJ. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8787-8283>. E-mail: shirleysgcarr@gmail.com.

causando-lhes sérios danos, como a ameaça de deportação, a negativa de acesso ao sistema de saúde, a benefícios e pensões³.

Não são poucas as obras literárias que abordam o tema da xenofobia, porém o propósito deste artigo é analisar como o romance *Lar em chamas*, de Kamila Shamsie (2017) recria ficcionalmente os embates ideológicos e morais derivados dessa questão.

Este estudo focaliza, em particular, a questão do estereótipo associado aos paquistaneses e seus descendentes, que leva alguns personagens a crises identitárias e a escolhas derivadas da ausência de elos de pertencimento.

Quem é Kamila Shamsie?

Nascida em Karachi, no Paquistão, filha de uma jornalista, neta e sobrinha-neta de escritoras, Shamsie deu continuidade à vocação familiar para a literatura. Autora de seis romances, dentre os quais *Sombras marcadas*, finalista do Prêmio Orange, e *Lar em chamas*, selecionado para o Man Booker Prize 2017, para o DSC Prêmio South Asian Literature e vencedor do Women's Prize for Fiction 2018. Três de seus romances receberam prêmios da Academia Paquistanesa de Literatura. Membro da Royal Society of Literature, a autora foi escolhida com um dos melhores jovens romancistas da Inglaterra pela revista *Granta* em 2013.

A abordagem da xenofobia em *Lar em chamas* assume um peso diferenciado pelo fato de a autora ser uma imigrante paquistanesa com cidadania britânica. Depois de se formar em Escrita criativa, pelo Hamilton College de Nova Iorque, e obter o título de Mestre em Belas Artes pela Universidade de Massachusetts Amherst, ela se mudou para a Inglaterra em 2007. Seu visto era do tipo concedido a escritores, artistas e compositores, mas, ainda, assim, conforme a autora atesta

³ Cf. Reportagem sobre o escândalo de Windrush, episódio decorrente de ameaças de deportação de imigrantes caribenhos, disponível em: <https://www.bbc.com/news/av/uk-politics-43831563>. 20 Abril 2018.

em uma reportagem do *The Guardian*⁴ datada de 4 de março de 2014, ela jamais imaginou o nível de complexidade que teria de enfrentar para obter a concessão do *Indefinite Leave to Remain* (ILR), ou seja, o direito de permanência, devido à mudança ocorrida nas leis de imigração e à extinção da categoria de visto que lhe fora concedida. Mesmo pertencendo a uma categoria de “imigrantes desejáveis”, ela experimentou a tensão vivida pela maioria não privilegiada e, inclusive, aquela gerada pelo rigor do *Life in the UK Test*.

Identidade e pertencimento em *Lar em chamas*

Aqueles que amamos [...] são inimigos do Estado.
Antígona, Sófocles

A questão da identidade tem sido amplamente examinada à luz de diferentes teorias e campos disciplinares, porém, para os fins desta análise há dois conceitos que perpassam o modo como o romance apresenta a questão da identificação e consequentemente do pertencimento: a autoidentidade e a heteroidentidade (Cuche, 2002), entendendo-se a primeira como o modo como o indivíduo se vê e a segunda o modo como é visto pela sociedade em que está inserido. A predominância de uma sobre a outra depende da distribuição de poder entre os atores sociais em interação.

Pode-se considerar, então, a identidade como um “conjunto de marcadores, que possibilitam identificar no outro aquilo que se constrói como sendo o sentido da diferença (comportamentos, indumentárias, línguas, parentescos, territórios, traços fenotípicos, entre outros)” (Ennes; Marcon, 2014, p. 287), e são acionados como referências de demarcação das fronteiras quando algo está socialmente em jogo.

As relações de poder, principalmente no que diz respeito à percepção da diferença, podem levar a um processo de

⁴ <https://www.theguardian.com/uk-news/2014/mar/04/author-kamila-shamsie-british-citizen-indefinite-leave-to-remain>

estigmatização (Goffman, 2008) de grupos étnicos e minorias sociais. No caso do imigrante, pode, ainda, gerar uma crise identitária gerada pela dificuldade de estabelecer vínculos de pertencimento.

Lar em chamas gira em torno de uma família de imigrantes muçulmanos de origem paquistanesa que vive na periferia de Londres. Isma, a irmã mais velha, aos 19 anos de idade, assume a posição da mãe, já falecida, no sentido de cuidar dos mais jovens, os gêmeos Aneeka e Parvaiz, visto que o pai, Adil Pasha, que os irmãos menores não chegaram a conhecer, era um jihadista que morreu enquanto era transportado a Guantânamo, prisão norte-americana situada na ilha de Cuba.

A obra se divide em 5 partes, cada uma intitulada com o nome de um personagem — Isma, Eamonn, Parvaiz, Aneeka e Karamat — e subdividida em capítulos. Embora seja narrada em terceira pessoa, o uso do discurso indireto livre permite a focalização nos pensamentos e pontos de vista de cada um dos personagens. Essa estrutura narrativa visa, de certo modo, a evitar uma possível leitura maniqueísta do romance.

A questão da discriminação étnica surge já no início da primeira parte, quando Isma, que aos 28 anos de idade, decidira realizar o seu sonho de cursar o Doutorado nos Estados Unidos, apesar de ter chegado ao aeroporto com três horas de antecedência, receia perder o voo, dado o escrutínio a que é submetida.

Escoltada até uma sala de interrogatório, ela assiste à inspeção de sua mala, muito embora tenha se assegurado de não levar nada que pudesse lhe trazer problemas. A policial inspeciona detalhadamente cada uma das suas peças de roupa, antes de deter-se em uma jaqueta de grife que Isma havia dobrado sobre o encosto de uma cadeira quando entrou:

Isto não é seu”, disse ela, e Isma tinha certeza de que a policial dissera isso não porque é no mínimo um tamanho maior, mas, sim, porque é bonita demais para alguém como você. “Eu trabalhava em uma loja de lavagem a seco. A mulher que trouxe isso disse que não queria

mais quando não conseguimos tirar a mancha.” Ela apontou para a mancha de graxa no bolso. “O gerente sabe que você pegou?” “Eu era a gerente.” “Você era gerente de uma lavanderia e agora está a caminho de um doutorado em sociologia em Amherst, Massachusetts? (Shamsie, 2017, p.7).

O tom desconfiado e acintoso da policial desencadeia uma série de explicações para justificar o fato de ela ter trabalhado em uma lavanderia apesar de ter uma instrução que lhe permitiria outra função. Assim, Isma menciona o fato de ser órfã e a responsabilidade que teve de cuidar dos irmãos mais novos, bem como informa que, agora, dará seguimento aos estudos com a ajuda da sua ex-orientadora da London School of Economics que leciona em Amherst, Massachusetts. A circunstância exemplifica com clareza a estigmatização dos muçulmanos no Reino Unido.

Com a entrada de outro funcionário em cena, o interrogatório continua. Começando com a pergunta “Você se considera britânica?”, ele a interroga por quase duas horas, em que ela tem de explicar seu posicionamento sobre os xiitas, os homossexuais, a rainha, a democracia, a invasão do Iraque, Israel, os homens-bomba e os sites de namoro, entre outras coisas, até que decidem devolver-lhe o cartão de embarque para o voo que ela já havia perdido.

Realocada no voo seguinte, Isma passa a viagem preocupada com o interrogatório que a espera em solo americano. Desta vez, entretanto, suas credenciais de futura doutoranda não são postas à prova e ela logo é acolhida pela Dra Hira Shah, que a recebe no aeroporto. A angústia que sentiu foi compartilhada por meio de uma troca de mensagens com a irmã, que, finalmente, lhe diz: “agora que sei que eles deixaram você passar, tia Naseem pode parar de rezar e eu posso me acalmar” (Shamsie, 2017, p. 10).

Nessa passagem, o conceito de identidade e a questão do pertencimento, que permeia o romance, é introduzido ao leitor. O interrogatório a que ela é submetida demonstra que a “inglêsidade” não é apenas um conjunto de dados sobre a cultura

do país, mas, principalmente, de posicionamentos que indicam a “lealdade” ao Reino Unido.

Pertencentes a uma dentre as muitas minorias oprimidas pelas leis de imigração e pela difusão de estereótipos entre os cidadãos britânicos, cada um dos irmãos adota uma postura diferente diante dos mecanismos de exclusão que têm de enfrentar. Isma adota a postura do imigrante politicamente correto, que cumpre as regras do país. Aneeka, que estuda Direito em uma prestigiosa instituição inglesa, mostra-se preocupada com a igualdade de direitos entre os britânicos e os imigrantes que conquistaram a cidadania, e Parvaiz, de personalidade frágil e carente da imagem do pai que nunca conheceu, é convencido por um militante do Exército Islâmico de que seu pai fora um herói, cujos passos deveria imitar, o que de fato ele faz assumindo a tarefa de filmar execuções.

Os gêmeos sempre tiveram uma relação quase simbiótica, que Isma, de certo modo, invejava, muito embora seu relacionamento com Aneeka fosse bom, e, apesar da distância, mantinham um contato diário pelo *Skype*.

A abertura do romance demonstra que Isma, apesar de contrariada com o excesso de exigências derivado da desconfiança britânica em relação aos muçulmanos, se mostra disposta a coadunar-se com o padrão de comportamento que garantirá a sua aceitabilidade social.

Ainda no primeiro capítulo, os caminhos de Isma e o jovem Eamonn se cruzam. Ao vê-lo pela primeira vez, ela percebe imediatamente a semelhança física do jovem com Karamat Lone, um membro do Parlamento a quem a família de Isma recorreu, sem sucesso, para obter informações sobre o pai dela. De fato, Eamonn é filho de Lone. O jovem havia largado o emprego em uma consultoria de administração e “estava dando um tempo para viver a vida que havia além das paredes dos escritórios — da qual fazia parte visitar os avós maternos em Amherst, uma cidade que ele amava por associá-la às férias de verão na infância” (Shamsie, 2017, p. 17). Nesse contato inicial, a conversa entre eles flui e, em um dado momento, tendo percebido que Isma usa o *hijab*, Eamonn

pergunta se ela o faz por uma questão de estilo ou de religião. Isma responde jocosamente:

Sabe, as duas únicas pessoas em Massachusetts que me perguntaram isso queriam saber se era uma questão de estilo ou de quimioterapia.” Rindo, ele perguntou: “Câncer ou Islã — qual é a aflição maior?”. Ainda havia momentos em que uma declaração como essa podia pegar uma pessoa desprevenida. Ele levantou as mãos rapidamente em sinal de defesa. “Jesus. Quero dizer, desculpe. Isso soou muito mal. Eu queria dizer que deve ser difícil ser muçulmano no mundo de hoje (Shamsie, 2017, p. 19).

A questão religiosa gera um desconforto entre eles e faz com que Isma acredite que não se verão novamente, o que não se confirma, visto que passam a encontrar-se diariamente no café às 11 da manhã. Embora desejosa de que os encontros possam se alongar além disso, Isma percebe que, para ele, são apenas parte da sua rotina.

Quando o pai de Eamonn é nomeado Ministro do Interior, ela é obrigada a lidar com o orgulho que ele sente de um homem que ela despreza. O romance revela toda a controvérsia em torno de Karamat Lone a partir de uma foto dele entrando em uma mesquita que tinha estado no noticiário por seu “discurso de ódio”:

MATILHA DE LONE WOLF REVELADA, gritaram as manchetes quando um tabloide conseguiu a foto, quase no fim de seu primeiro mandato como MP. A resposta de Lone Wolf foi apontar que a foto tinha anos, que esteve ali só para participar das orações no enterro do tio, caso contrário nunca entraria em um espaço segregado por gênero. Seguiam-se fotos dele e da esposa caminhando de mãos dadas em uma igreja. Seu eleitorado de maioria muçulmana votou contra ele nas eleições que aconteceram algumas semanas mais tarde, mas rapidamente ele voltou ao Parlamento por meio de uma eleição suplementar que lhe garantiu um lugar seguro junto ao eleitorado majoritariamente branco, e então os tabloides que antes o atacaram agora o defendiam como um LONE DAS CRUZADAS enfrentando o atraso dos muçulmanos britânicos (Shamsie, 2017, p. 30).

O romance constrói uma imagem de Lone como uma figura pública problemática, que busca ascender social e politicamente a qualquer preço, ainda que tenha de negar suas origens. Sua postura evoca a perspectiva do psicólogo intercultural John Berry (2004), que classifica a assimilação como uma das estratégias que os imigrantes adotam em sua interação com a sociedade do país de adoção. A assimilação implica o apagamento dos traços de uma cultura original em detrimento de uma nova cultura.

Durante a conversa, Eamonn percebe que Isma é uma das pessoas que criticam seu pai e levanta-se lamentando o fato de não ter percebido isso antes: “Foi-se o rapaz simpático e atencioso e, em seu lugar, surgiu um homem carregando todas as feridas que ao pai, quase certeza, insensível como era, pareceriam nada mais que alfinetadas. Quando ele disse adeus, não havia como confundir o tom de decisão em sua voz” (Shamsie, 2017, p. 31).

Mais tarde, naquele mesmo dia, em conversa com sua antiga orientadora, esta faz com que ela se recorde de como se colocara ousadamente durante uma aula, ao tentar demonstrar que os descendentes de imigrantes eram discriminados na Inglaterra:

Os terroristas do 7/7 nunca foram descritos pela mídia como ‘terroristas britânicos’. Mesmo quando usavam a palavra ‘britânico’, era sempre ‘britânico de ascendência paquistanesa’, ou ‘muçulmano britânico’, ou, o meu favorito, ‘portadores de passaporte britânico’, alguma coisa sempre interposta entre o britanismo e o terrorismo” (Shamsie, 2017, p. 32).

Nessa breve argumentação, ela demonstrara diante de todos que a religião e a origem eram mais do que marcadores de diferença, eram estigmas. Assim, a par do seu interesse afetivo por Eamonn, ela não podia ignorar de quem ele era filho.

Isma é, entretanto, uma personagem contraditória. Apesar de toda a discriminação sofrida pelos muçulmanos, ela busca aceitação social, mesmo que, para isso, tenha de prejudicar o próprio irmão. O segundo capítulo termina com a revolta de Aneeka ao descobrir que

Isma havia contado à polícia sobre as atividades de Parvaiz, que, por esse motivo, não consegue retornar à Inglaterra, apesar de seu desejo de se desvincular do Exército Islâmico.

Buscando ser fiel ao que acredita, Isma decide contar a Eamonn sobre seu pai e seu irmão. Quando ele vai até o apartamento da jovem, se encanta com uma fotografia de Aneeka, para a decepção de Isma. Descrita pela irmã como uma jovem bela, Aneeka é comunicativa, ao contrário de Parvaiz e Isma que sempre “ficavam à margem de todos os grupos para que ninguém começasse a fazer perguntas sobre a vida deles” (Shamsie, 2017.p. 21).

Isma narra a Eamonn a história de seu pai, Adil Pasha, com quem ela se parecia fisicamente, e de cuja presença pouco pôde aproveitar. A única lembrança que tinha dele era de sua última vinda a casa, quando ela tinha oito anos. Tempo suficiente para deixar a esposa grávida dos gêmeos. Suas partidas nunca eram claras, mas sempre “mascaradas de honradez” (Shamsie, 2017.p. 39). De vez em quando, enviava dinheiro por algum camarada, até que, em 2001, sua mãe recebera a última ligação do marido. Seguiu-se um longo silêncio, rompido apenas pelo anúncio da sua morte, ocorrida no ano seguinte, porém revelada apenas dois anos depois. Quando um conhecido da família contatou um político em primeiro mandato no intuito de obter alguma informação sobre Adil Pasha, a única resposta foi: “Eles estão melhor sem ele” (Shamsie, 2017, p. 40). O político era o pai de Eamonn.

Ao contrário de oferecer à jovem o consolo que ela esperava, Eamonn procura justificar a postura de seu pai no governo:

É mais difícil para ele”, disse Eamonn. “Por causa de seu passado. Sobre tudo no início ele tinha de ser mais cuidadoso que qualquer outro MP e às vezes significava fazer coisas das quais se arrependia. Mas tudo que ele fez, até as escolhas erradas, foi porque tinha um senso de propósito. O serviço público, o bem do país, os valores britânicos. Ele acredita piamente nessas coisas. Todas as escolhas erradas que fez foram necessárias para levá-lo ao lugar certo, o lugar em que está agora (Shamsie, 2017, p. 41).

Isma percebe que o rapaz jamais entenderá a lacuna deixada por seu pai, a trajetória de uma família em que mãe e filhos lutaram contra a pobreza e o desamparo. Eles se despedem friamente e ele parte, informando que não retornará a Amherst para não incomodar mais os avós, mas se compromete a entregar à tia de Isma o envelope com de M&Ms que a jovem sempre esquecia de enviar pelo correio.

Na segunda parte do romance, Eamonn está em Londres e pensa em Isma, conjecturando se algum dia ver-se-ão novamente:

Ele se perguntava se ela faria contato na próxima vez em que estivesse em Londres. Provavelmente não. Apesar da tentativa de acabar com a tensão no último encontro, a história de seus pais tornara as coisas muito estranhas entre eles. Eamonn tentou imaginar como seria crescer sabendo que o pai era um fanático, sua morte um mistério aberto a especulações terríveis, mas a tentativa foi derrotada pela simples incapacidade de ele entender, para começo de conversa, como um homem feito Adil Pasha podia existir na Grã-Bretanha (Shamsie, 2017, p. 45).

Anualmente, seus pais faziam passeios à casa do tio-avô de Eamonn, durante o Eid, um feriado que sua mãe explicava como “para marcar o fim do mês de não observar o Ramadã para todos nós”. Nessas visitas, Karamat Lone modificava seu comportamento, desaparecendo “em outro idioma, com suas gesticulações e entonações próprias — mesmo quando falava inglês” (Shamsie, 2017, p. 46), algo que sua mãe odiava.

Essa passagem do romance enfatiza o fato de que, ainda que busque assumir uma “identidade britânica”, interiormente, Karamat ainda retinha os traços de sua origem, que, mais tarde, ele encararia como um obstáculo para a realização das suas aspirações. Na juventude, ele desejava ter a vida dos seus parentes ricos, enquanto passava a noite toda sentado em seu apartamento apertado em Bradford, estudando para os exames. O romance

revela o conflito que o personagem vive, dividido entre a ancestralidade e a ocidentalização que se autoimpõe.

Ao levar o presente de Isma para Tia Naseem, Eamonn é recebido calorosamente, visto que supõe a existência de algum tipo de compromisso entre ele e a sobrinha; mal-entendido que ele logo se apressa a desfazer. Nessa visita, ele tem a oportunidade de conhecer Aneeka, por quem se apaixona e com quem passa a ter um relacionamento amoroso.

A essa altura Parvaiz, o narrador da terceira parte, abalado com os atos de violência cometidos pelo Exército Islâmico, busca desesperadamente um meio de retornar ao Reino Unido. Aterrorizado com as cenas que fora obrigado a filmar e oprimido pelo receio de ser executado caso descobrissem o seu desejo de desertar, ele pede auxílio à Aneeka, que, por sua vez, pretende, por meio do seu relacionamento com Eamonn, obter a licença para o seu repatriamento.

Apesar de decepcionado ao descobrir que Aneeka tinha, a princípio, se aproximado dele com segundas intenções, Eamonn decide ajudá-la e tece um discurso de convencimento com o qual pensa persuadir o pai a conceder um passaporte ao rapaz:

O roteiro que ele havia traçado em sua mente já estava começando a desandar pelo simples fato de estar na presença do pai. Ele sabe que estava errado. Sofreu uma lavagem cerebral, mas agora entende e quer voltar. Ele não participou da luta, nunca recrutou ninguém ativamente. Ele só tem dezenove anos. Não há por que arruinar sua vida por causa disso. O nome dele nunca apareceu nos jornais: você pode fazer com que continue assim. Ele só precisa de um passaporte novo e voltar para o país sem chamar a atenção, sem acusações contra ele. Os amigos pensam que ele esteve no Paquistão esse tempo todo; ninguém nunca vai saber. É melhor para todos — imagine a tempestade que a mídia vai fazer se alguém descobrir que seu filho planeja se casar com a irmã de um rapaz que foi para Raqqa. Você jamais sobreviveria a isso (Shamsie, 2017, p. 79-80).

A resposta paterna não só é negativa, como acompanhada de uma proibição de contato com a jovem, que não é efetivamente cumprida.

Impedida de ir ao encontro do irmão em Istambul devido à retenção do seu passaporte, Aneeka recebe, aturdida, a notícia de seu assassinato, nas proximidades do Consulado Britânico.

Neste ponto do romance, o diálogo intertextual que a narrativa estabelece com a tragédia *Antígona*, de Sófocles, se delinea claramente. Assim como, na tragédia, Antígona enfrenta a proibição de Creonte, o novo governante de Tebas, de sepultar seu irmão com as honrarias tradicionais dos funerais sob a alegação de que Polinice tinha lutado contra a pátria, em *Lar em chamas*, Aneeka luta por todos os meios para levar o cadáver do irmão para ser sepultado em Londres.

Esquecido de que confessara ao próprio filho que sua postura pública não correspondia exatamente àquilo que era e acreditava, uma vez que, em segredo, recitava as orações muçulmanas que aprendera na infância, o Primeiro Ministro se mostra irredutível, assumindo, uma vez mais, o papel de paladino da “inglesidade”, que garantiu ao neto do colonizado assumir o cargo de Primeiro Ministro:

[...] no dia em que assumi o cargo, revoguei a cidadania de todos os cidadãos com dupla nacionalidade que deixaram a Grã-Bretanha para se juntar aos nossos inimigos [...] o corpo dele será repatriado para o seu país natal o Paquistão.[...] Não permitiremos que aqueles que se voltam contra o solo da Grã-Bretanha em vida maculem esse mesmo solo na morte (Shamsie, 2017, p.135-136)

O poder hegemônico é, assim, usado para enaltecer a imagem de Karamat como político e, paralelamente, denegrir a da jovem que seu filho ama:

Aneeka “Calcinha” Pasha, a irmã gêmea de dezenove anos do fanático muçulmano Parvaiz “Pervy” Pasha, foi apontada como cúmplice do irmão. Ela perseguiu o filho do ministro do Interior, Eamonn, 24 anos, e usou o sexo para tentar fazer uma lavagem

cerebral nele a fim de convencer seu pai a permitir que o irmão terrorista dela voltasse à Inglaterra [...] O valente ministro do Interior, que se posicionou firmemente contra os extremistas, pondo a própria vida em risco, permaneceu em silêncio enquanto uma investigação policial estava acontecendo. Nesta manhã, seu gabinete emitiu uma declaração curta revelando o caso sórdido e que se acredita estar hospedado com amigos em Norfolk. “Ela estava batendo na porta errada. O ministro do Interior nunca comprometeria a segurança deste país por qualquer motivo”, dizem fontes próximas à família Lone (Shamsie, 2017, p. 150).

Essa passagem do romance ressalta o efeito patêmico do discurso (Charaudeau, 2008), visto que os atos de fala seguem uma estratégia específica de construção cujo objetivo é mobilizar a opinião pública em favor do ministro e persuadir os leitores a crer que os irmãos Pasha representam uma ameaça à ordem.

Longe de render-se ao sistema, como sua irmã Isma, que dá uma entrevista agradecendo ao governo pela possibilidade de sepultar o irmão no Paquistão, Aneeka decide usar a mídia para mostrar a sua versão da história. Colocando-se junto ao cadáver do irmão em espaço aberto, debaixo de uma figueira de bengala na área do Alto-Comissariado Britânico Adjunto, ela expõe ao mundo seu sofrimento, bem como sua decisão de ficar ali “até que o mundo mudasse ou os dois se esfarelassem no chão que os rodeava” (Shamsie, 2017, p. 156).

Por ter concordado com a exposição pública do relacionamento entre seu filho e Aneeka, Karamat atravessa uma séria crise no casamento, pois a esposa o acusa de não proteger o filho, que, a essa altura, está oculto em algum lugar que ele prefere não saber qual é.

As redes de TV mostram a imagem da jovem que, diante do caixão aberto sob o sol escaldante, diz:

Nas histórias de tiranos cruéis, homens e mulheres são punidos com o exílio, os corpos são mantidos longe das famílias — as cabeças são empaladas em estacas, os cadáveres são jogados em valas sem

identificação. Todas essas coisas acontecem de acordo com a lei, mas não de acordo com a justiça. Estou aqui para pedir justiça. Faço um apelo ao primeiro-ministro: deixe-me levar meu irmão para casa (Shamsie, 2017, p. 166).

Se *Antígona* expõe o conflito entre as leis divinas e as leis humanas, em *Lar em chamas*, o conflito é posto entre a lei e a justiça. Para os britânicos a jovem é representada como uma imigrante depravada, porém a opinião pública no Paquistão reage de forma diversa, resolvendo defender uma mulher que confrontou “um governo poderoso, e não só um governo poderoso qualquer, mas um governo que tem péssimas relações quando o assunto são os muçulmanos” (Shamsie, 2017, p. 169).

A irredutibilidade de Karamat compara-se a de Creonte, ambos desafiados por seus próprios filhos. Eamonn grava e divulga um vídeo em que narra o que realmente aconteceu entre ele e Aneeka, enfatizando:

[...] eu sabia que Parvaiz Pasha estava tentando chegar ao consulado britânico em Istambul, não para um ato terrorista, mas porque ele queria um passaporte novo que lhe permitisse voltar para casa. Passei essa informação para os agentes do contraterrorismo — tenho certeza de que Aneeka fez o mesmo —, e não está claro para mim por que deixaram o público britânico continuar pensando que o terrorismo era o motivo de ele estar onde estava no momento de seu assassinato — assassinato que, tenho certeza, foi executado por aqueles de quem ele quase conseguiu escapar [...] A mulher a que vocês estiveram assistindo na tela de seus televisores é uma mulher que suportou sofrimentos terríveis, cujo país, cujo governo e cujo noivo lhe deram as costas no momento de uma profunda perda pessoal. Foi insultada pelo crime de se atrever a amar estando de cabeça coberta, foi vilipendiada por acreditar que tinha o direito de querer uma vida com alguém cuja história diverge da dela, foi denunciada por querer enterrar o irmão ao lado da mãe, ultrajada por seus protestos completamente legais contra uma decisão do ministro do Interior, que sugere uma animosidade pessoal (Shamsie, 2017, p. 180).

A imagem pública de Karamat Lone, tão cuidadosamente construída, passa a ser desmontada aos poucos, e uma outra história surge: a do filho ambicioso de imigrantes que casou por dinheiro e usou sua identidade de muçulmano para vencer, mas livrou-se dela quando julgou que começava a prejudicá-lo.

Contestado pela esposa, que pergunta por que ele não deixa em paz aquela jovem imersa em tristeza diante do cadáver do irmão apodrecendo ao sol, ele pensa no filho, que está indo ao encontro de Aneeka, enquanto a esposa o aconselha: “Seja humano. Conserte.” (Shamsie, 2017, p. 187).

Antes que possa fazê-lo, sua equipe de segurança leva a família para o quarto do pânico, uma espécie de *bunker*, devido a uma ameaça, que, logo é dada como falsa. Todavia, ela é cumprida, pois o alvo é outro. Logo, Karamat assiste, pela televisão, junto à esposa e à filha, à consequência drástica da situação que criou. Vê o filho, que caminha no parque ao encontro de Aneeka, ser abordado por dois homens, que o agarram e colocam um cinto com explosivos em sua cintura. Assiste incrédulo à corrida desesperada da jovem na direção de Eamonn, que implora, inutilmente, que ela se afaste. As versões contemporâneas de Antígona e Hemon sucumbem ante as tensões entre o Estado e as minorias étnicas e religiosas: a morte os alcança.

O desfecho aponta para os efeitos drásticos tanto do autoritarismo quanto da xenofobia decorrente da estigmatização do outro. Como os demais imigrantes do romance, os irmãos Pasha, cada um a seu modo, buscavam uma definição identitária, o sentido de pertencimento a um país que pudessem chamar de “lar”, onde houvesse aceitação e segurança: Isma cedeu ao conformismo; Aneeka, em uma postura lúcida, buscou lutar contra a desigualdade e o estigma, e Parvaiz, em sua fragilidade e iludido com as histórias que um antigo parceiro de seu pai narrara, tentou dar à própria vida algum sentido, tendo no pai um modelo de “heroísmo”, para, em seguida, descobrir que tudo era uma falácia. Ao ser obrigado a filmar as execuções promovidas pelo ISIS, ele se dá conta do seu erro. A tentativa de retornar à Inglaterra é frustrada e, mesmo morto, ele é considerado *persona non grata*.

Considerações finais

A estratégia narrativa adotada por Kamila Shamsie em *Lar em chamas* permite que o leitor acompanhe os acontecimentos narrados a partir de diferentes pontos de vista e que, paralelamente, reflita não apenas sobre como o discurso midiático é manipulado por aqueles que detêm o poder, mas também sobre o modo como os estereótipos são criados e reproduzidos de tal modo que o Estado de Direito pode ser subvertido no caso daqueles que pertencem a minorias étnicas e sociais. A autora enfatiza, principalmente, a sensação de deslocamento que os imigrantes de segunda geração sentem em uma sociedade que os estigmatiza e marginaliza.

A busca de ascensão social e poder por parte de Karamat Lone o leva à tentativa, quase que totalmente alcançada, de apagamento de suas raízes, em um processo claro de assimilação, que influenciou até mesmo na escolha do nome do filho, alterado de Ayman para Eamonn para que as pessoas soubessem que o pai havia fato se integrado ao país. Seu distanciamento da comunidade de origem o impede de sensibilizar-se com o pedido de concessão de passaporte de Parvaiz, que poderia ter evitado a morte do jovem, e tampouco com a solicitação de repatriamento do seu cadáver.

As questões de identidade e de pertencimento se evidenciam, principalmente, por meio da crise que Aneeka enfrenta, visto que, na condição de cidadã britânica, se sente marginalizada devido à sua etnia e destituída dos seus direitos civis.

A arrogância e o autoritarismo de Lone fazem dele um Creonte contemporâneo e impulsionam Aneeka a obter justiça do único modo possível, invertendo o discurso construído por Lone para justificar seus atos.

Ao estabelecer um diálogo com a tragédia de Sófocles, Shamsie traz para o mundo hodierno o dilema enfrentado por jovens muçulmanos no Reino Unido, que, ao mesmo tempo em que desejam manter sua herança cultural e suas práticas religiosas, querem ser aceitos com igualdade pela sociedade ocidental e pelo

país onde nasceram. Entretanto, os estereótipos e a discriminação que sofrem os leva à crises identitárias e a questionar o sentido de pertencimento.

Referências

BERRY, J. W. Migração, Aculturação e Adaptação. In: DEBIAGGI, Silvia Dantas; PAIVA, Geraldo José de (Orgs.). *Psicologia, E/Imigração e Cultura*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004. p. 29-45.

CHARAUDEAU, Patrick. Pathos e discurso político. In: MACHADO, Ida Lúcia; MENEZES, William; MENDES, Emília (Orgs.). *As emoções no discurso*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2008. p. 240-251.

CUCHE, Denys. Cultura e identidade. In: _____. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 1999. p. 175-202.

ENNES, Marcelo Alario; MARCON, Frank. Das identidades aos processos identitários: repensando conexões entre cultura e poder. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 16, n. 35, p. 274-305, jan/abr 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/soc/a/jXq5XN7RP3g6wFJqpQqXBTN/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 12 jun. 2025.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

SHAMSIE, Kamila. *Lar em chamas*. Tradução Lilian Jenkino. São Paulo: Grua Livros, 2017.

SHAMSIE, Kamila. Kamila Shamsie on applying for British citizenship: 'I never felt safe'. *The Guardian* Int. Ed. Tue 4 Mar 2014 18.34 GMT. Disponível em; <https://www.theguardian.com/uk->

news/2014/mar/04/author-kamila-shamsie-british-citizen-indefinite-leave-to-remain. Acesso em: 16 jun. 2025.

SÓFOCLES. *Antígona*. 11^a. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2018.

TRAÇANDO ROTAS EM TERRENO DOMINADO: UMA ANÁLISE DA ARTE TÁTICA NA BUSCA POR MOBILIDADE(S) DOS PERSONAGENS DE *PASSEIRO DO FIM DO DIA*¹

Diana Trindade Drumond²

Eu a vida toda tive medo de perder o trem.
Sempre morei longe do sonho, do dinheiro, da
formação, de um tipo de arte, do descanso.
Calculei a vida pra não perder o trem. Fiz a
conta: distância mais cidade partida no meio dá
igual a caminho andado em vão!

Elisa Lucinda, *Passageiro do Último Vagão*

Passageiro do Fim do Dia, o oitavo romance do autor fluminense Rubens Figueiredo, foi publicado em 2010 e rapidamente se destacou como um sucesso de crítica. A narrativa acompanha uma viagem de ônibus do protagonista, Pedro, que sai do centro do Rio de Janeiro em direção ao Tirol, bairro periférico onde sua namorada, Rosane, mora. A viagem, realizada ao final de uma sexta-feira, vai além de um simples trajeto de transporte e se transforma em um cenário revelador das injustiças sociais que permeiam as metrópoles brasileiras. Durante o longo percurso, agravado por um conflito no bairro de destino, o personagem

¹ <https://doi.org/10.51795/97865265257774568>

² Doutoranda em Línguas Românicas pela University of Georgia (EUA), mestre em Letras – Teoria Literária e Crítica da Cultura pela Universidade Federal de São João del-Rei. Professora de Língua Portuguesa e suas Literaturas no Department of Romance Languages da University of Georgia. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-6438-5155>. E-mail: diana.trindadedrumond@uga.edu.

observa os demais passageiros e reflete sobre seu passado e as relações com as pessoas com quem convive.

No romance de Figueiredo, o leitor é apresentado a um mosaico de personagens que representam diferentes classes sociais, conectados pela figura do protagonista. Enquanto os trabalhadores da Várzea e do Tirol enfrentam, diariamente, ônibus lotados e longas jornadas, advogados e juízes frequentam o sebo de Pedro, ilustrando um contraste gritante entre as realidades sociais. Júlio, um advogado bem-sucedido e ex-colega de classe de Pedro, e Rosane, a namorada do personagem que trabalha como secretária, exemplificam essas camadas sociais contrastantes. Pedro, por sua vez, ocupa uma posição intermediária: seus privilégios, como um apartamento herdado e a copropriedade do sebo, o afastam das dificuldades enfrentadas pelos moradores da periferia, ao mesmo tempo em que ele não desfruta dos privilégios da elite.

Devido ao sucesso do romance *e à riqueza de temas possíveis de serem explorados*, muitos pesquisadores têm se debruçado sobre *Passageiro do Fim do Dia* nas últimas duas décadas. Parte das análises que tratam da obra explora a relação entre o aspecto memorialístico do livro e a experiência de deslocamento no cenário urbano. Exemplos incluem o artigo “Imagem, trânsitos e memória em *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo”, publicado na revista *Nau Literária* em 2012, por Cimara Valim de Melo; “A dramaticidade urbana em *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo”, de Darlan Santos e Jacques Fux, publicado na revista *Fronteira Z* da PUC-SP em 2013; “O Protagonista e seu Silêncio: Traumas da Memória em *Passageiro do Fim do Dia*, de Rubens Figueiredo”, escrito por Jucelia Souza da Silva e Ricardo Magalhães Bulhões, e apresentado nos anais da III SIEL e XXI Semana de Letras FAALC/UFMS em 2020; “Ficção e História em *Passageiro do Fim do Dia*”, de Thaís Fernandes Velloso, publicado na revista *Palimpsesto* da UERJ em 2016.

Outros estudos concentraram-se na análise da violência urbana das grandes metrópoles brasileiras retratada no romance. Entre os trabalhos que discutem essa temática estão

“Contemporaneidade Urbana e Violência Endocolonial: Reflexões em Torno de *Passageiro do Fim do Dia*, de Rubens Figueiredo”, de Luca Fazzini, publicado em 2021 na revista *Itinerários* da UNESP; e “Os diversos ‘Pedros’ que habitam as cidades: violência, cotidiano e experiência urbana em *Contos de Pedro* e *Passageiro do Fim do Dia*, de Rubens Figueiredo”, escrito por Carolina Montebelo Barcelos, publicado na revista *PragMATIZES* da UFF em 2020.

Alguns trabalhos publicados abordaram o romance sob a perspectiva da desigualdade social e econômica presente na narrativa, estabelecendo um diálogo com teorias da crítica geográfica urbana, enquanto outros se fundamentam em teorias críticas ao sistema capitalista. No capítulo “Transitando por estas calles tristes: espacio público, pobreza y la clase media emergente en *Passageiro do fim do dia* de Rubens Figueiredo”, escrito por Leila Lehnen e incluído no livro *Pobreza y precariedad en el imaginario latinoamericano del siglo XXI* (2017), a autora analisa como o romance conecta a pobreza ao território urbano, destacando os espaços limítrofes entre a pobreza funcional e a pobreza abjeta. Lehnen argumenta que, apesar da redução da pobreza no Brasil durante a década de 2010, o romance de Figueiredo ressalta a persistência da miséria e da precariedade socioeconômica da classe trabalhadora, que tangencia a classe média, e da parcela mais empobrecida, que ocupa um entre-lugar na cidadania. Conforme aponta a autora, o romance instiga reflexão sobre como essas populações permanecem marginalizadas nas metrópoles brasileiras, apesar de integrarem o panorama social e econômico nacional. Na mesma linha, a dissertação *O lugar do sujeito dentro da dinâmica social brasileira contemporânea: Passageiro do fim do dia, de Rubens Figueiredo*, defendida por Thais de Carvalho Sabino na Universidade Federal Fluminense em 2016, analisa o romance de Figueiredo como uma crítica às desigualdades, à violência e à segregação urbana nas metrópoles brasileiras, destacando o contraste entre centro e periferia e os mecanismos de exclusão impostos pelo capitalismo e pela sociedade de consumo.

Acrescentando ao debate proposto pelos estudos mencionados no último grupo descrito acima, que abordam as desigualdades sociais e econômicas presentes na narrativa, o presente trabalho propõe uma análise do romance com foco em como os deslocamentos e as mobilidades, no sentido geográfico, social e econômico, são sistematicamente impedidos para os sujeitos subalternizados e, diante disso, abordarei o recorte de alguns momentos da narrativa que expõem as formas que os personagens encontram de subverter o *status quo* e agir, mesmo que diante de impedimentos sistêmicos. A presente análise fundamenta-se em conceitos que se complementam, mesmo que não necessariamente postulados como relacionados, desenvolvidos pelo historiador e intelectual Michel de Certeau e pelo antropólogo Marc Augé. De Certeau, utilizo as noções de estratégia e tática, enquanto de Augé, apoio-me nos conceitos de lugar e não-lugar.

Na primeira seção, intitulada “Quem transitava e ‘quem comprava o que e por quanto’: estratégias que reduzem a mobilidade geográfica, econômica e social dos subalternizados”, analisarei como os personagens subalternizados de *Passageiro do Fim do Dia* enfrentam severas limitações em sua mobilidade geográfica, social e econômica, em um contexto de desigualdades perpetuadas por uma sociedade capitalista. Com base no conceito de estratégia de Michel de Certeau, a análise evidenciará como instituições e corporações restringem as mobilidades de pessoas de classes sociais desprivilegiadas, reforçando a desigualdade estrutural. Além disso, relacionarei alguns aspectos do enredo com teorias que ajudam a iluminar como espaços cotidianos e símbolos da sobremodernidade, como é o caso do ônibus e dos supermercados, dois epítomes dos não-lugares, operam como instrumentos de controle e fragmentação social, dessubjetivação e manutenção da desigualdade social e econômica (Doreen Massey; Marc Augé; Erich Fromm; Movimento Passe Livre). Nesse sentido, a precariedade socioeconômica é perpetuada e naturalizada, reproduzindo dinâmicas de poder que moldam as experiências

cotidianas nas grandes metrópoles brasileiras e impedem as mobilidades de sujeitos.

Na segunda seção, intitulada “A arte do fraco: táticas de resistência e subversão”, exploro como os personagens subalternizados empregam táticas, no sentido descrito por Michel de Certeau, para resistir e sobreviver em ambientes controlados por forças hegemônicas. Enquanto as estratégias institucionais são deliberadas e estruturais, as táticas emergem como ações improvisadas e criativas que permitem aos indivíduos comuns subverter as imposições do sistema. O foco da análise desta seção é evidenciar como esses indivíduos transformam espaços impessoais e dominados em locais de resistência, subversão e sobrevivência, desafiando as estruturas de poder nas grandes metrópoles brasileiras.

Dessa forma, o artigo se organiza em duas seções complementares que dialogam entre si. Partindo do pressuposto de que as táticas surgem em reação às estratégias, a primeira seção identifica os mecanismos estratégicos que se manifestam nos não-lugares, enquanto a segunda explora as respostas táticas dos personagens subalternizados, destacando sua capacidade de subverter as imposições do sistema e ressignificar os espaços de opressão.

Quem transitava e “quem comprava o que e por quanto”: estratégias que reduzem a mobilidade geográfica, econômica e social dos subalternizados

Os personagens subalternizados de *Passageiro do Fim do Dia* têm suas experiências cotidianas marcadas pela falta de mobilidade geográfica, social e econômica, resultando em ausência de acesso a direitos básicos e políticas públicas que atendam suas necessidades, aspecto que se relaciona com o conceito de estratégia de Michel de Certeau.

Segundo Michel de Certeau (1999, p. 99), a estratégia é conceituada como o cálculo ou manipulação das relações de forças

que se torna possível quando um sujeito ou instituição de “querer e poder”, como uma empresa, um exército, uma cidade ou uma instituição científica, pode ser isolado como detentor de autoridade. Assim, a estratégia constitui-se em formas racionais e deliberadas de dominação, vinculadas ao poder e ao controle, permitindo que quem detém o “querer e poder” imponha sua vontade, manipulando o ambiente de acordo com seus interesses e mantendo o controle sobre as dinâmicas sociais e econômicas. No contexto da sociedade capitalista e de consumo, essas estratégias são conduzidas principalmente por grandes corporações, instituições financeiras e entidades governamentais que detêm o poder econômico e político, sendo reproduzidas também nas relações sociais. As instituições de “querer e poder” criam e consolidam um espaço próprio por meio de monopólios, controle de mercado ou influência legislativa. Ao implementar formas racionais e deliberadas de dominação, essas entidades moldam comportamentos de consumo, direcionam tendências de mercado e influenciam políticas públicas, sempre em benefício de seus próprios interesses. Dessa forma, impõem sua vontade sobre a sociedade, restringindo a mobilidade social e econômica e perpetuando as desigualdades existentes.

Além disso, a estratégia, conforme definida por Michel de Certeau (1998, p. 99), manifesta-se também na forma como o sistema econômico vigente, no caso o capitalismo, estrutura as relações de poder com o objetivo de limitar as possibilidades de resistência e subversão por parte dos indivíduos, mantendo o *status quo* que favorece àqueles que detêm a autoridade. Nesse sentido, as estratégias impostas pelo “sujeito do querer e do poder” capitalista limitam e impossibilitam o trânsito e acesso a direitos dos sujeitos, como é perceptível na narrativa de Figueiredo, resultando em falta de mobilidade(s) para aqueles em posição social e econômica desprivilegiada.

Até a década de 2010, o transporte público e a alimentação não eram explicitamente reconhecidos como direitos sociais na Constituição Federal do Brasil (BRASIL, 1988). Embora

considerados fundamentais para a dignidade humana e o bem-estar social, não estavam formalmente listados no artigo 6º, que elenca os direitos sociais básicos. Somente com a promulgação da Emenda Constitucional nº 64, em 2010, mesmo ano da publicação do romance de Rubens Figueiredo, a alimentação foi incluída como direito social, reforçando a obrigação do Estado em assegurar a segurança alimentar para todos os cidadãos. Posteriormente, em 2015, cinco anos após a publicação do romance, a Emenda Constitucional nº 90 adicionou o transporte ao rol de direitos sociais, reconhecendo a importância da mobilidade urbana para o exercício pleno da cidadania. Nesse sentido, nesta seção, tratarei de dois espaços emblemáticos retratados no romance de Figueiredo que servem como catalisadores das imposições que cerceiam as mobilidades dos personagens e seu acesso a direitos básicos e fundamentais: o ônibus e o supermercado.

O deslocamento do protagonista Pedro, em *Passageiro do Fim do Dia*, do centro à periferia, ocorre por meio do transporte público que conecta as duas regiões da metrópole. O ônibus assume um papel central na narrativa, pois, além de levar o personagem ao bairro periférico onde vive sua namorada Rosane, torna-se um espaço de reflexão sobre as desigualdades sociais que ele testemunha diariamente. O transporte público retratado na obra expõe a precariedade e a privação impostas às camadas menos privilegiadas da sociedade. Lotado de trabalhadores, muitos dos quais para quem “aquele seria o segundo ônibus em sua viagem diária de volta para casa” (Figueiredo, 2010, p. 10), os passageiros anônimos que Pedro encontra diariamente enfrentam condições extremamente precárias para acessar o transporte público: “demora do ônibus, o bafo de urina e de lixo, a calçada feita de buracos e poças, o asfalto ardente com borrões azuis de óleo, quase a ponto de fumegar” (Figueiredo, 2010, p.7). Além disso, carregam em seus corpos as marcas da precariedade, que evidenciam a limitação de acesso a bens materiais e a condições básicas que lhes garantam dignidade e qualidade de vida:

[...] a mulher com aparência de uns sessenta anos, mas que devia ter só uns quarenta e três, com cinturões de gordura nas costas que marcavam profundas pregas na blusa, não tinha os dentes incisivos na arcada inferior [...] ela trazia dentro da sacola, sempre abarrotada, uma Bíblia encapada em plástico transparente, que ia abrir e ler no seu banco do ônibus, durante a viagem de mais ou menos uma hora e meia. [...] O rapaz de uns vinte anos, de cabelo raspado, com dois dedos da mão paralisados para sempre numa ligeira curva em gancho por causa de algum acidente, ia dormir de cansaço no meio da viagem. A cabeça ia ficar encostada no vidro da janela, ou ia tombar de vez em quando, quase tocando em quem estivesse sentado ao seu lado. [...] O homem de uns quarenta anos, com o uniforme de uma firma de consertos de eletrodomésticos e marcado no antebraço por uma cicatriz marrom de queimadura, trazia dobradas dentro da maleta de ferramentas as páginas da seção de esportes do jornal. No fim do expediente, ele devia pegar aquelas folhas na recepção da firma para ler durante a viagem. (Figueiredo, 2010, p.10)

Reflexo do descaso governamental com a população que depende do transporte público, o ônibus retratado no romance pode ser entendido como um símbolo da opressão e exploração do trabalhador brasileiro nas grandes metrópoles. As descrições minuciosas desses passageiros anônimos evidenciam como suas condições físicas e emocionais são precarizadas em decorrência das estratégias de dominação exercidas pelas instituições capitalistas. Conforme aponta Leila Lehnem, os passageiros observados por Pedro servem como exemplo da “pobreza funcional da classe trabalhadora que existe em um espaço social fronteiro entre a destituição e a aspiração de melhores condições socioeconômicas” (Lehnem, 2017, p. 212, tradução minha)³. No contexto do romance, o ônibus emerge como um espaço onde as estratégias, conforme propostas por Certeau, se materializam, funcionando como um

³ Texto original: “*Passageiro do fim do dia* trata principalmente de la pobreza funcional de la clase trabajadora, que existe en un espacio social fronterizo entre la destitución y la aspiración de mejores condiciones socioeconómicas”.

instrumento de imposição de limitações à mobilidade geográfica, social e econômica dos indivíduos subalternizados. A precariedade das condições de transporte e a longa duração das viagens refletem a exploração econômica e atuam como mecanismos para manter os trabalhadores presos a uma rotina exaustiva, dificultando sua capacidade de resistir ou ascender socialmente.

Parto do pressuposto de que, em um contexto capitalista, as instituições de “querer e poder”, ao lançarem mão de suas estratégias, estruturam o sistema de transporte público de forma a limitar não só a mobilidade geográfica, mas também a social e econômica dos indivíduos subalternizados. Nesse sentido, o ônibus e outros transportes públicos frequentemente utilizados por trabalhadores e pessoas marginalizadas se tornam espaços que instauram um tempo em suspensão para seus usuários, catalisando disparidades econômicas e servindo como aparatos para a manutenção do controle capitalista. Se, conforme a máxima capitalista difundida por Benjamin Franklin, “tempo é dinheiro”, o tempo que os trabalhadores “gastam” em filas e viagens de ônibus reflete uma suspensão que lhes retira o controle sobre seu próprio tempo, reforçando assim o status quo. Logo, os trabalhadores subalternizados, os passageiros do fim do dia retratados no romance, quando privados de seu tempo, estão sendo também privados de acesso a recursos financeiros e oportunidades de ascensão social.

Essa noção alinha-se à análise do cenário contemporâneo feita por Doreen Massey (2018). Segundo a autora, o mundo parece estar se comprimindo devido ao aumento do transporte, das comunicações e dos processos capitalistas. Nesse sentido, as pessoas que detêm poder, ou as instituições de “querer e poder” capitalistas, conforme postulou Certeau, aproveitam-se dessa compressão para intensificar o controle sobre os fluxos de pessoas e bens. Enquanto as elites usufruem da mobilidade ampliada, os subalternizados enfrentam restrições que limitam seu acesso a recursos e oportunidades, reforçando as disparidades sociais (Massey, 2018, p. 152). É o que se exemplifica na narrativa quando,

na fila aguardando o ônibus, Pedro vê “um carro novo, grande, de marca sueca, se aproximou silenciosamente e parou ao lado. O cachorro sentado no banco do carona metia o focinho afoito pela fresta” (Figueiredo, 2010, p. 20). Assim, enquanto os mais ricos desfrutam de mobilidade urbana confortável, garantida até mesmo para seus animais de estimação, as pessoas subalternizadas enfrentam cotidianamente a precarização imposta pelo transporte público, agravada por longas jornadas de trabalho e exaustivas viagens de ônibus.

Massey (2018, p. 151) destaca que diferentes grupos sociais estão posicionados de maneira distinta em relação a esses fluxos e movimentos. Ela afirma que alguns poucos têm controle sobre esses fluxos, como os *jet-setters*, que participam de conferências internacionais e organizam transações globais, aproveitando a compressão espaço-tempo para aumentar seu poder e influência. Em contraste, há grupos como os moradores de favelas que, apesar de contribuírem culturalmente em nível global, raramente experimentam a mobilidade que caracteriza os fluxos urbanos e globais. Isso se evidencia no romance de Figueiredo quando Rosane explica que, entre os moradores do Tirol:

[...] havia quem nunca tivesse ido ao centro. Algumas de suas amigas nunca tinham ido a nenhum bairro a mais de dez quilômetros de distância. Em suma, tudo aquilo — o trabalho, a escola, saber ler e escrever, o centro da cidade, a cidade propriamente dita, com seus bairros e suas atividades oficiais — pertencia ao mundo que as deixara para trás, que as empurrara para o fundo: era o mundo de seus inimigos (Figueiredo, 2010, p. 55-56).

Diante desse cenário, o ônibus pode ser entendido também como um instrumento das estratégias capitalistas de manutenção de colonialidades e catalisador da precarização de sujeitos subalternizados, polarizando o conflito de classes presente no romance, afinal, aqueles que têm facilidade de locomoção, que podem transitar facilmente e acessar o centro da cidade sem

problemas, são os pertencentes ao mundo que “deixara para trás” os moradores do Tirol, que os “empurrara para o fundo: era o mundo de seus inimigos” (Figueiredo, 2010, p. 56). Logo, o transporte público, estruturado pelas instituições de “querer e poder”, serve como aparato para a manutenção do controle capitalista, limitando a mobilidade e reforçando as desigualdades. No livro *Mobilidade Antirracista*, em um manifesto escrito pelo Movimento Passe Livre (2021, p. 27), o ônibus é descrito como um símbolo moderno de colonialidade e opressão racial e social, comparável ao navio negreiro. Segundo os autores pertencentes ao MPL, características comuns entre o transporte público contemporâneo e os navios negreiros incluem tratamento desumano, superlotação, violência e trajetos determinados por interesses elitistas brancos, não pelas necessidades dos passageiros, majoritariamente pobres e negros que se deslocam para áreas de trabalho predominantemente brancas e privilegiadas. Além de ser um espaço de disciplinamento, o Movimento Passe Livre aponta que o transporte público é visto como instrumento de lucro e controle racial e social.

Por fim, conforme aponta Doreen Massey (2018, p. 152), a crescente mobilidade individual proporcionada pelo uso de carros e sua consequente acessibilidade para as classes mais privilegiadas enfraquece o transporte público, diminuindo ainda mais a mobilidade daqueles que dele dependem. Dessa forma, as estratégias capitalistas, ao promoverem a individualização da mobilidade, intensificam as desigualdades e perpetuam o controle sobre os subalternizados. O ônibus, portanto, mais que um mero meio de transporte, configura-se como um espaço onde as estratégias de dominação atuam para manter o *status quo*. Assim, tal meio de transporte sintetiza as contradições das relações de poder na sociedade capitalista contemporânea.

O transporte público, assim como outros espaços impessoalizados da contemporaneidade, como o supermercado, por exemplo, pode ser categorizado como uma marca da sobremodernidade, conforme proposto por Marc Augé (2009, p.

58). Segundo o autor, tais espaços são emblemáticos dos tempos sobremodernos, caracterizados pela aceleração do tempo, aumento da mobilidade e individualismo, produzindo ambientes anônimos e fomentando sensações de fragmentação e desconexão com o passado e a comunidade. Marc Augé (2009, p. 58) qualifica o ônibus como um “não-lugar”, espaço de transitoriedade e anonimato, desprovido de vínculos específicos com seus usuários. O ônibus, nesse sentido, é um “não-lugar” que, se nos apoiarmos sob a perspectiva de Certeau, é manipulado pelas estratégias das instituições dominantes para manter o controle sobre as camadas menos privilegiadas.

Um outro espaço qualificado como um “não-lugar” para Augé e que serve de cenário para a opressão dos sujeitos subalternizados retratados no romance é o supermercado (Augé, 2009, p. 86-88). O espaço do supermercado é significativo na narrativa de *Passageiro do Fim do Dia*, que serve como *locus* onde a desigualdade social e a falta de acesso das pessoas subalternizadas se manifestam de forma intensa. Em certo momento da narrativa, o pai de Rosane e sua cunhada, ao tentarem utilizar um cartão magnético fornecido pelo governo para realizar suas compras, enfrentam a impessoalidade e a desumanização características desse espaço. A expectativa de encherem o carrinho com produtos essenciais é frustrada quando o cartão, símbolo do benefício governamental, não funciona (Figueiredo, 2010, p. 110-116). Essa falha evidencia o descaso das políticas públicas, já que o auxílio prometido não se concretiza, e intensifica a humilhação e a exclusão sofridas pelos personagens.

A situação constrangedora na fila do caixa, os olhares de julgamento dos outros clientes e a falta de empatia da atendente reforçam a sensação de anonimato e desconexão típica dos não-lugares. Além disso, a obrigação de devolver cada item às prateleiras aprofunda a mágoa e a sensação de indignidade dos personagens, ressaltando como esses espaços podem amplificar as desigualdades sociais. O supermercado, nesse contexto, funciona como um microcosmo revelador das falhas estruturais das políticas públicas e as estratégias de controle que recaem sobre as camadas

menos favorecidas. Assim, a narrativa ilustra como o não-lugar do supermercado contribui para a fragmentação social e para a perpetuação das impossibilidades de acesso a direitos para certos grupos marginalizados, denunciando as falhas das políticas públicas em garantir acesso a necessidades básicas, como o direito a alimentação, conforme disposto na legislação brasileira. Dessa forma, o episódio no supermercado é significativo, pois ilustra como, para certas camadas sociais, direitos básicos, como a alimentação, são dificultados, quando não negados.

A respeito do acesso a bens de consumo, Rosane reconhece na sociedade capitalista uma “linguagem de consumo” que aprendeu a decifrar desde cedo, onde “tanto os objetos quanto as pessoas se traduziam nos termos desse idioma - quem comprava o que e por quanto” (Figueiredo, 2010, p. 45). Assim, para a personagem, a hierarquia social funciona como um idioma em que a posse de bens confere privilégios. Aqueles que dominam esse “idioma” moldado pelo consumo e poder têm acesso a espaços e oportunidades que reforcem desigualdades. Enquanto os moradores do Tirol carecem de acesso a itens básicos, evidenciado no episódio de impedimento do uso do cartão-benefício para compras no supermercado e no fato de que essas pessoas passam horas em transportes públicos lotado, outros desfrutam de um consumo desenfreado, como é o caso da juíza que visita o sebo de Pedro, coleciona centenas de relógios e folheia “um livro mais novo e mais limpo [...] que ensinava como ser feliz, rico e famoso” (Figueiredo, 2010, p. 124).

Nesse contexto, a posição social dos personagens no romance relaciona-se bem aos apontamentos de Erich Fromm sobre a sociedade capitalista. Em *Ter ou Ser?*, Fromm observa que, no capitalismo, as identidades se vinculam ao consumo e à posse: “a própria essência de ser é ter: de que se alguém nada tem, não é” (Fromm, 1977, p. 35). Os moradores do Tirol, os passageiros do fim do dia, e a família de Rosane rompem com a dinâmica do ser baseado em posse característico da sociedade de consumo, mas de forma compulsória, pois dependem do Estado para necessidades básicas, como moradia e alimentação, e são, frequentemente,

negligenciados pelas políticas públicas. Privados de serem consumidores plenos no sentido capitalista, eles ficam fora da lógica do *Ter/Ser*, onde a posse define identidade. Assim, seguindo a analogia de Rosane, eles não podem ser traduzidos nos “termos desse idioma - quem comprava o que e por quanto” (Figueiredo, 2010, p. 45), pois são excluídos da dinâmica de consumo que rege a sociedade capitalista.

A arte do fraco: táticas de resistência e subversão

Em oposição à estratégia, a tática, conforme conceituada por Michel de Certeau, se refere às ações praticadas pelo homem comum para se movimentar dentro dos espaços dominados por forças superiores, pelos sujeitos e instituições do “querer e do poder”. Sem a capacidade de planejar a longo prazo ou acumular benefícios, a tática acontece quando o sujeito anônimo age de modo a subverter e agir em um terreno dominado pelo sujeito do “querer e do poder”:

A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento “dentro do campo de visão do inimigo”, [...] e no espaço por ele controlado. Ela não tem, portanto, a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável. Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as “ocasiões” e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha não se conserva. Este não-lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no vôo as possibilidades oferecidas por um instante. *Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia. Em suma, a tática é a arte do fraco* (Certeau, 1998, p. 100. grifo meu).

Diante desse arrazoado, as táticas representam práticas de subversão frente às estruturas de poder, onde o cotidiano pode ser visto como um espaço de invenção e reinvenção. De acordo com o autor, nessas práticas diárias, o homem comum não é necessariamente um mero reprodutor passivo que consome alienadamente, mas um sujeito ativo que pode reinterpretar e usufruir dos bens de consumo e culturais de forma mais emancipada, escapando do que é esperado dele pelas instituições privilegiadas na hierarquia social e econômica. Assim, os homens comuns da sociedade de consumo, consumidores, são “inventores de trilhas nas selvas da racionalidade funcionalista” (Certeau, 1988, p. 97) que,

produzem uma coisa que se assemelha às “linhas de erre” de que fala Deligny. Traçam “trajetórias indeterminadas”, aparentemente desprovidas de sentido porque não são coerentes com o espaço construído, escrito e pré-fabricado onde se movimentam. [...] Não se trata, com efeito, de um líquido, circulando nos dispositivos do sólido, mas de movimentos diferentes, utilizando os elementos do terreno (Certeau, 1998, p. 97-98).

Nesse contexto, as “artes de fazer”, que, segundo Michel de Certeau, englobam ações cotidianas como caminhar, ler, habitar, cozinhar e consumir, representam práticas realizadas por indivíduos que compõem a multidão anônima. Por meio dessas práticas, os sujeitos subalternizados podem resistir e reconfigurar as ordens dominantes, tornando-as praticáveis de forma pessoal e coletiva. Assim, o indivíduo comum emerge como um agente de criação e resistência, e não apenas como um dominado, demonstrando sua capacidade inventiva por meio de suas “artes de fazer” e resistir. Essa perspectiva dialoga com a noção de “lugar antropológico” proposta por Marc Augé (2009, p. 85). Conforme o autor postula, em oposição aos “não-lugares” característicos da sobremodernidade, o lugar antropológico se refere a espaços que

promovem identidade, singularidade e relações sociais, fortalecendo o senso de comunidade.

Uma vez que na seção anterior do texto abordei dois “não-lugares” emblemáticos presentes na narrativa de *Passageiro do Fim do Dia*, o ônibus e o supermercado, para analisar as formas sutis com que as estratégias postuladas por Michel de Certeau são instauradas na sociedade capitalista/de consumo, me voltarei nesta seção a trechos do romance nos quais é possível identificar as táticas do “homem da multidão” dentro desses dois espaços paradigmáticos da sobremodernidade.

No romance, durante a longa viagem de ônibus feita por Pedro numa sexta-feira, o protagonista e os demais passageiros do transporte público, os passageiros do fim do dia, são surpreendidos por um atraso ainda maior que o habitual no trajeto que liga o centro da cidade aos bairros da Várzea e Tirol. Isso ocorre porque, naquela noite, havia um conflito no destino periférico do ônibus, o que levou alguns veículos da frota a cancelarem seus itinerários e, conseqüentemente, deixou os moradores desses bairros sem meios de chegar às suas casas. Nesse contexto, destacam-se alguns momentos que revelam simultaneamente a subversão do status quo e a solidariedade e o senso de comunidade entre os passageiros e o motorista do ônibus, servindo como evidência de táticas, conforme conceituadas por Michel de Certeau.

Durante a viagem naquela sexta-feira à noite, com o ônibus lotado e passageiros aflitos por causa do conflito em seu destino, observa-se um ato de solidariedade espontânea entre os passageiros do ônibus: “duas pessoas sentadas se ofereceram para segurar bolsas, pacotes e mochilas dos que não tinham onde sentar. Pedro foi um desses passageiros e um rapaz de uns dezenove anos pôs sobre os seus joelhos uma pesada mochila de pano um pouco esfiapado [...]” e, ainda, “sobre essa mochila, uma mulher pôs ainda uma bolsa de plástico que continha um aparelho de telefone usado, envolto num emaranhado de fios sujos, poeirentos” (Figueiredo, 2010, p. 26). Dessa forma, os passageiros, diante das condições adversas do transporte público, superlotação e desconforto, criam

uma microcomunidade de apoio mútuo. Essa ação pode ser interpretada como tática, pois os indivíduos subvertem a expectativa diante da situação imposta pelas estruturas de poder, no caso, o sistema de transporte deficiente e adaptam-se, encontrando maneiras de tornar a viagem mais suportável, reconfigurando o espaço coletivo impessoal da sobremodernidade e tornando-o um pouco mais pessoal.

Em outro trecho, durante o conflito que causa o atraso e a alteração dos itinerários, motoristas e passageiros de dois diferentes ônibus com destino aos bairros periféricos demonstram uma resistência coletiva às ordens superiores da frota de ônibus, que havia ordenado que os ônibus não seguissem destino à Várzea e ao Tirol. O motorista do ônibus de Pedro, apreensivo com a possibilidade de seguir o trajeto e descumprir as ordens da empresa, negocia com outro motorista para que este aceite o embarque dos passageiros do seu ônibus, propondo uma baldeação improvisada. O segundo motorista, apesar dos alertas de outros colegas de trabalho, como o trabalhador de frota que, no início da viagem, grita pela janela: “Olha que vão tacar fogo” (Figueiredo, 2010, p. 26), decide continuar o trajeto sem se preocupar com o conflito. Ele afirma: “não queria nem saber o que estava acontecendo: era o caminho de sempre, azar, que se danasse todo mundo, ele não ia mudar agora por causa desse bando de malucos” (Figueiredo, 2010, p. 81). O protagonista se surpreende ao perceber que, apesar das reações ambivalentes dos motoristas, ora reclamando, ora demonstrando solidariedade, eles “agiam como se fossem ou como se considerassem a si mesmos responsáveis pelos passageiros” (Figueiredo, 2010, p. 86-87).

Assim, mesmo sob ordens das empresas para não seguir até os bairros afetados, o motorista sente-se responsável pelos passageiros e busca soluções alternativas. Diante da revolta dos passageiros que estavam incertos se deveriam mudar de ônibus, o segundo motorista se propõe até mesmo a desviar o trajeto de forma a deixar os passageiros o mais próximo possível de suas casas: “os dois motoristas tentavam acertar os detalhes do acordo,

era visível, uma solução de emergência, um socorro, *um salvamento*” (Figueiredo, 2010, p. 82, grifo meu). Essa negociação entre motoristas, bem como a pressão dos passageiros, pode servir de exemplo sobre como as táticas operam “dentro do campo de visão do inimigo” (Certeau, 1998, p. 100). Sem poder confrontar diretamente as ordens das empresas, motorista e passageiros aproveitam as “ocasiões” e as “falhas que as conjunturas particulares vão abrindo” (Certeau, 1998, p. 100) para atender às necessidades imediatas da comunidade.

Em seguida, sob orientação dos motoristas, é feita uma baldeação informal entre os ônibus, que serve como uma evidência da capacidade de agência e uso de tática por parte dos motoristas:

Num ponto mais adiante, num ponto onde era certo não haver fiscais de nenhuma das duas empresas, os passageiros do ônibus de Pedro que quisessem arriscar, para poderem saltar mais perto de casa, poderiam passar para o outro ônibus. Fariam uma baldeação informal, não teriam de pagar outra passagem, entrariam pela porta de trás e pronto (Figueiredo, 2010, p. 82).

Motoristas e passageiros colaboram para contornar as restrições impostas pela empresa de transporte, utilizando espaços e momentos oportunos, “onde era certo não haver fiscais”, para reorganizar o trajeto de acordo com suas necessidades, evidenciando uma reapropriação do espaço controlado, uma transformação criativa das circunstâncias adversas em oportunidades de ação.

O narrador encerra a descrição do episódio da baldeação improvisada evidenciando a ação tática dos motoristas e dos passageiros do fim do dia que seguem rumo ao destino, apreensivos sobre o que encontrariam no bairro periférico que é cenário de confronto, com uma cena que parece refletir de maneira notável a noção de Michel de Certeau sobre a arte cotidiana da tática, pois, para os passageiros e motorista, tratava-se “de escolher, de calcular a distância, de estimar os apuros de cada caminho, de

traçar uma estratégia, por mais precária que fosse — melhor do que nada” (Figueiredo, 2010, p. 82). Se a arte tática, ou a arte do fraco, segundo Certeau (1998, p. 100) consiste em um movimento dentro do campo de visão do inimigo, no espaço por ele controlado, para o qual é necessário “utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário (Certeau, 1998, p. 100), os personagens e motoristas criam, portanto, pequenas manobras de sobrevivência que subvertem, ainda que momentaneamente, a rigidez do sistema de mobilidade urbana. As escolhas improvisadas na ocasião da baldeação, feitas sob tensão e incerteza, revelam como os sujeitos subalternizados mobilizam sua inteligência prática para negociar brechas no espaço controlado, permitindo que esses passageiros reencontrem, mesmo em situação adversa, alguma agência sobre seus trajetos e sobre a cidade que os nega cidadania.

Já com relação ao segundo não-lugar aqui abordado, o supermercado que serve de catalisador para as agruras sofridas pela família de Rosane no episódio do cartão-benefício previamente mencionado, é interessante observar que a postura que a namorada do protagonista assume quando nesse ambiente é singular. Embora motivada principalmente pela necessidade financeira, Rosane acaba por subverter a lógica da sociedade de consumo através de suas práticas cotidianas. No ambiente do supermercado, um espaço projetado pelas estratégias do capitalismo para incentivar o consumo e maximizar os lucros, Rosane utiliza suas habilidades e conhecimentos para driblar o sistema que a explora. Ao invés de aceitar passivamente as estratégias mercadológicas, ela atua de forma ativa e astuta para obter o máximo benefício possível dentro de suas limitações financeiras.

Como se percebesse estar se movendo em território dominado e controlado, ao entrar no supermercado, Rosane “tomava uma espécie de impulso, tomava um fôlego, reunia forças e se concentrava. Os olhos ganhavam uma fixidez diferente” (Figueiredo, 2010, 96). Ela se movimenta “guiada por um olhar

atento, rigoroso, quase enciumado de seus objetivos e resultados”, (Figueiredo, 2010, p. 96) demonstrando determinação e foco em alcançar as melhores oportunidades. Rosane aplica os “conhecimentos adquiridos em muitas idas ao supermercado” (Figueiredo, 2010, p. 96) para identificar vantagens e oportunidades que escapam a outros consumidores: “Acreditava distinguir vantagens, descobrir oportunidades onde Pedro enxergava apenas um tumulto indiferente, e onde outros - também em busca de vantagens [...] - não as percebiam” (Figueiredo, 2010, p. 96). Dessa forma, ela emprega táticas para navegar pelo espaço controlado, reapropriando-se das ofertas e subvertendo a lógica do consumo enviesada pelas estratégias de marketing.

Mesmo que suas conquistas sejam “façanhas minúsculas: frações de preço ou de peso às vezes tão ínfimas que pareciam depender sobretudo de uma questão de fé”, (Figueiredo, 2010, p. 96) elas representam esforços significativos e Rosane utiliza suas habilidades para acessar e usufruir dos bens de consumo de forma que atende às suas necessidades financeiras, transformando a prática cotidiana de ir ao supermercado em uma tentativa tática de driblar o sistema que a usurpa.

Ao agir dessa maneira, Rosane subverte a lógica da sociedade de consumo que busca transformar os indivíduos em consumidores passivos. Se, conforme Michel de Certeau, as táticas são as maneiras pelas quais os sujeitos e consumidores resistem e reconfiguram as ordens dominantes, tornando-as praticáveis de forma pessoal e coletiva, Rosane se opõe a ser uma consumidora passiva, já que ela age de forma ativa e estratégica. Sua necessidade financeira impulsiona a criatividade e a inventividade em suas ações. Ela representa o “homem comum” de Certeau que, mesmo sem o poder de planejar a longo prazo ou acumular benefícios significativos, utiliza a astúcia e a adaptabilidade para lidar com as estruturas de poder. Rosane, usando de tática em suas visitas ao espaço sobremoderno do supermercado, parece estar executando com maestria a “arte do fraco”, já que ela “aproveita as ‘ocasiões’ e delas depende, sem

base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha não se conserva” (Certeau, 1998, p. 100).

Considerações finais

O romance *Passageiro do Fim do Dia*, de Rubens Figueiredo, apresenta-se como uma análise crítica das desigualdades urbanas e dos mecanismos que perpetuam a exclusão social, evidenciando como os espaços urbanos são moldados pelas estratégias das instituições dominantes. No entanto, enquanto a estratégia, conforme conceituada por Certeau, dá espaço ao não-lugar, que desumaniza e fragmenta os sujeitos, a tática, praticada pelos personagens subalternizados, transforma esses não-lugares em espaços possíveis, lugares onde se torna factível resistir, promover identidade e fortalecer relações comunitárias.

No ônibus e no supermercado, símbolos de opressão e anonimato na narrativa, os personagens subalternizados, trabalhadores explorados e moradores periféricos, utilizam táticas para ressignificar e reconfigurar esses espaços. Por meio da solidariedade entre os passageiros e o motorista ou da astúcia de Rosane ao navegar pelas regras de um sistema de consumo excludente, essas ações revelam a possibilidade de transformar ambientes impessoais em espaços de significado, agência e resistência. Assim, práticas cotidianas subvertem as imposições estruturais, permitindo que os indivíduos criem brechas nas estratégias hegemônicas, tornando o cotidiano uma arena de luta e recriação. Dessa forma, o romance mostra como as mobilidades geográfica e socioeconômica, negadas pelas estratégias do sistema, podem ser parcialmente superadas pela capacidade inventiva dos indivíduos.

Referências

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: 90 Graus Editora, 2009.

BARCELOS, Carolina Montebelo. Os diversos “Pedros” que habitam as cidades: violência, cotidiano e experiência urbana em *Contos de Pedro e Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo. *PragMATIZES – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, v. 10, n. 18, p. 140–154, 2020. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/339852181_Os_diversos_Pedros_que_habita_m_as_cidades_violencia_cotidiano_e_experiencia_urbana_em_Contos_de_Pedro_e_Passageiro_do_fim_do_dia_de_Rubens_Figueiredo. Acesso em: 1 dez. 2024.

BRASIL. Congresso Nacional. *Emenda Constitucional nº 64, de 2010*. Tribunal Superior Eleitoral, 2010. Disponível em: <https://www.tse.jus.br/legislacao/codigo-eleitoral/constituicao-federal/constituicao-da-republica-federativa-do-brasil#:~:text=DOS%20DIREITOS%20OCIAIS-,Art.,desamparados%2C%20na%20forma%20desta%20Constituicao>. Acesso em: 1 dez. 2024.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 3. ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

CHRISTOPHERS, Brett; LAVE, Rebecca; PECK, Jamie; WERNER, Marion (eds.). *The Doreen Massey Reader*. Newcastle upon Tyne: Agenda Publishing, 2018.

FAZZINI, Luca. Contemporaneidade urbana e violência endocolonial: reflexões em torno de *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo. *Itinerários – Revista de Literatura*, n. 52, 2021.

Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/14813>. Acesso em: 3 dez. 2024.

FIGUEIREDO, Rubens. *Passageiro do fim do dia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FROMM, Erich. *Ter ou ser?* 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

LEHNEN, Leila. Transitando por estas *calles tristes*: espacio público, pobreza y la clase media emergente en *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo. In: BUTTES, Stephen; NIEBYLSKI, Dianna (Orgs.). *Pobreza y precariedad en el imaginario latinoamericano del siglo XXI*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2017. Disponível em: <https://research.ebsco.com/linkprocessor/plink?id=319efa3e-8663-32e4-ad81-82b456c8a58d>. Acesso em: 3 dez. 2024.

LUCINDA, Elisa. Passageiro do último vagão. In: SANTINI, Daniel; ALBERGARIA, Rafaela; SANTARÉM, Paíque (Orgs.). *Mobilidade antirracista*. São Paulo: Autonomia Literária, 2021. p. 15-16.

MELO, Cimara Vale de. Imagem, trânsitos e memória em *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo. *Nau Literária*, v. 8, n. 1, 2012. DOI: 10.22456/1981-4526.26670. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/26670>. Acesso em: 2 dez. 2024.

MOVIMENTO PASSE LIVRE. Pelo embarque antirracista! Se é o colonialismo que dirige o transporte, lutaremos para tomar seu leme. In: SANTINI, Daniel; ALBERGARIA, Rafaela; SANTARÉM; PAÍQUE (Orgs.). *Mobilidade antirracista*. São Paulo: Autonomia Literária, 2021.

SABINO, Thais de Carvalho. *O lugar do sujeito dentro da dinâmica social brasileira contemporânea: Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade

Federal Fluminense, Niterói, 2016. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/3837>. Acesso em: 9 dez. 2024

SANTOS, Darlan; FUX, Jacques. A dramaticidade urbana no *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo. *FronteiraZ*, n. 11, p. 130–141, 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/14397>. Acesso em: 10 dez. 2024

SILVA, Jucelia Souza da; BULHÕES, Ricardo Magalhães. O protagonista e seu silêncio: traumas da memória em *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo. *Anais SIEL e Semanas de Letras – FAALC/UFMS*, n. 2, 2020. p. 195–203. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/SIEL/article/view/9708>. Acesso em: 10 dez. 2024

VELLOSO, Thaís Fernandes. Ficção e história em *Passageiro do fim do dia*. *Palimpsesto*, v. 15, n. 22, p. 329–345, 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/palimpsesto/article/view/35018>. Acesso em: 10 dez. 2024.

BRINCADEIRA É COISA SÉRIA: REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS DA INFÂNCIA DIASPÓRICA EM *PRECISAMOS DE* *NOVOS NOMES*¹

Cora Romanazzi Tôrres²

Introdução³

O romance *Precisamos de Novos Nomes*, de NoViolet Bulawayo, tem como pano de fundo um Zimbábue marcado por autoritarismo, colapso econômico e repressão estatal — elementos que estruturam não apenas o cenário material da narrativa, mas também sua atmosfera subjetiva. Embora publicado em 2013, o enredo remete às décadas de 1990 e 2000, período em que o país atravessou profunda degradação social sob o governo de Robert Mugabe. É nesse contexto que Bulawayo insere sua protagonista infantil, Darling, em um universo de precariedade e instabilidade, cujos contornos históricos são fundamentais para compreender a dimensão sociopolítica de sua escrita.

¹ <https://doi.org/10.51795/978652652577769100>

² Mestranda em Teoria Literária e Crítica da Cultura pelo Programa de Mestrado em Letras (PROMEL/UFSJ), onde é bolsista CAPES, desenvolvendo o projeto de pesquisa “Entre resistências e reescritas: a subversão na (re)construção da identidade diaspórica negra feminina em *The Book of Negroes*”. Graduada em Letras: Língua Inglesa e suas Literaturas pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ); foi bolsista de Iniciação Científica PROPE/UFSJ de 01/09/2024 a 31/08/2025. Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-9595-7349> . E-mail: c_romanazzi@aluno.ufsj.edu.br.

³ O presente trabalho foi realizado com apoio da Bolsa de Estudos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Desde sua ascensão ao poder em 1980, após a guerra contra o regime de minoria branca da antiga Rodésia, Mugabe foi inicialmente saudado como líder progressista. Contudo, a partir da década de 1990, sua trajetória tornou-se cada vez mais autoritária, especialmente após ceder às pressões da *National Liberation War Veterans Association*, grupo que exigia compensações do Estado e fomentava ações violentas no campo. A ruptura mais drástica ocorreu em 2000, quando o governo iniciou a redistribuição forçada de fazendas comerciais de propriedade branca. Como observa Hammer (2006) bandidos armados agrediam e às vezes assassinavam os proprietários, em ações legitimadas pelo discurso oficial. Ao abandonar a política de reconciliação, Mugabe permitiu que terras fossem apropriadas por veteranos e aliados políticos, muitos dos quais levaram os empreendimentos agrícolas à ruína.

As consequências foram severas: milhares de negócios fecharam, o desemprego atingiu 70% da população e ao menos um quinto dos cidadãos vivia com HIV. Nessa conjuntura de pobreza generalizada e desmonte institucional, o Estado intensificou a repressão, promovendo o fechamento de jornais e a prisão de jornalistas, o que minou a liberdade de expressão e a crítica pública ao regime.

Nessa trama turbulenta e confusa, as experiências infantis de Darling entrelaçam-se com as tensões históricas do Zimbábue, revelando como as brincadeiras, longe de meros passatempos, se configuram como encenações da pobreza, da desigualdade, da colonização e do desejo constante de migração. Sendo assim, o presente artigo tem como objetivo analisar a formação identitária da protagonista sob a perspectiva da diáspora e da infância, destacando o brincar como forma de representação simbólica e dramatização dos traumas vividos por ela e seus amigos e que vão de alguma forma influenciar as suas vidas futuras de adultos, especialmente a existência diaspórica de Darling.

Narrado por uma menina negra zimbabuense, que se transforma em adulta e continua a guiar a história, o romance articula, de modo sensível e contundente, questões de raça, gênero,

língua e deslocamento geográfico, compondo um retrato denso da subjetividade em trânsito — característica das literaturas pós-coloniais de autoria feminina. Assim, compreender *Precisamos de Novos Nomes* sob a ótica da infância diaspórica permite adentrar uma das camadas mais delicadas da experiência migratória: a da criança que se vê obrigada a amadurecer em meio a violências, deslocamentos e conflitos culturais, tornando-se um adulto emocional e psicologicamente marcado pelas agruras desse processo experimentado tão precocemente.

Inspirado pelas contribuições dos Estudos Pós-Coloniais e das literaturas de autoria feminina negra, este artigo parte da compreensão de que os processos identitários na diáspora são marcados por instabilidade, deslocamento e constante negociação entre culturas, línguas e formas de pertencimento. No caso de sujeitos interseccionalizados, como Darling — criança, negra, mulher e migrante — tais negociações se intensificam, pois atravessam estruturas de opressão racial, patriarcal e colonial que moldam profundamente sua subjetividade.

Para sustentar essa análise, adota-se uma abordagem qualitativa, interpretativa e interdisciplinar, articulando teoria literária, Estudos Culturais e psicossociais. A investigação será dividida em dois momentos complementares, que acompanham a trajetória da protagonista antes e depois da migração, com foco na função simbólica das brincadeiras e nos processos de subjetivação atravessados por experiências traumáticas, deslocamentos e tensões identitárias. A estrutura da obra, dividida entre o “antes” e o “depois”, reforça seu caráter de “*Bildungsroman* contemporâneo” (Adatiya, 2016 *apud* Carreira, 2022, p. 342), acompanhando os processos de amadurecimento em meio às violências e perdas que marcam a formação de Darling.

A fundamentação teórica mobiliza autores que refletem sobre infância, identidade e migração em contextos de opressão. A infância será discutida a partir das concepções de Vygotsky, que destaca o valor simbólico da brincadeira no desenvolvimento humano, e de Silveira e Lauer (2022), que defendem o brincar como

espaço de expressão e leitura do mundo. Em diálogo com os Estudos Pós-Coloniais, serão consideradas as contribuições de Stuart Hall (2006), cuja noção de identidade como construção instável e fragmentada é central para compreender o entrelugar da diáspora; Ashcroft, Griffiths e Tiffin (2007), que abordam deslocamento e desenraizamento; Coser (2020), que reflete sobre os efeitos subjetivos das migrações e a fragmentação do pertencimento: diáspora e entrelugar; e ainda Souza (2017), a tratar sobre (des-re)territorialização. Além disso, no campo das teorias interseccionais e do feminismo negro, especialmente no que se refere às articulações entre raça, gênero e classe na vivência de meninas migrantes, serão considerados os estudos de Gabriela Reis *et al.* (2023), que aprofundam a análise das experiências infantis diante da violência estrutural.

Nesse percurso, formula-se a hipótese de que as brincadeiras infantis, longe de constituírem apenas práticas lúdicas, funcionam como dispositivos simbólicos de elaboração da dor, reinvenção do mundo e reconfiguração identitária. Mesmo quando deslocadas ou silenciadas no novo território, tais brincadeiras persistem como marcas de uma subjetividade em trânsito, apontando para estratégias de sobrevivência emocional e cultural diante da fragmentação da experiência diaspórica.

Sob esse viés, a literatura interdisciplinar — entendida como campo de convergência entre diferentes saberes, conforme propõe Coutinho (2009) — torna-se espaço de escuta, denúncia e reinvenção. Nesse sentido, a infância, atravessada por perdas, sonhos e silenciamentos, emerge como lente crítica para compreender a constituição do sujeito em contextos de desigualdade e migração. Assim, a identidade da protagonista se delinea em um pertencimento que nunca se fecha — imagem que sintetiza, de forma poética e crítica, a tensão entre ruptura e resistência que permeia toda a narrativa.

Dessa forma, este trabalho se justifica não apenas pela relevância de analisar a infância diaspórica em *Precisamos de Novos Nomes*, mas também por defender a literatura como campo de

interlocação interdisciplinar. Ao articular contribuições da teoria literária, dos estudos culturais e da psicologia do desenvolvimento, a análise pretende evidenciar como o brincar ultrapassa a dimensão estética do texto e se configura como estratégia simbólica de resistência e sobrevivência em contextos de migração, desigualdade e violência estrutural. Portanto, a pesquisa reafirma o papel da literatura como prática discursiva situada culturalmente, capaz de dialogar com diferentes áreas do conhecimento para iluminar experiências humanas silenciadas e fragmentadas pela diáspora.

Do brincar à resistência: infância, identidade e opressões interseccionais

A infância constitui uma etapa fundamental da subjetividade, marcada por intensas descobertas, experimentações simbólicas e negociações identitárias. Longe de se configurar como um período de neutralidade política e afetiva, apresenta-se como um campo de disputas e sentidos, no qual a linguagem, o corpo e a brincadeira assumem papéis centrais na constituição do sujeito. Nessa perspectiva, compreender os modos pelos quais a criança se insere no mundo e interpreta a realidade que a cerca exige uma abordagem que ultrapasse a perspectiva exclusivamente literária — é necessário mobilizar saberes interdisciplinares, especialmente aqueles advindos da psicologia do desenvolvimento e das ciências humanas.

A análise de *Precisamos de Novos Nomes* demanda essa abertura, uma vez que as brincadeiras de Darling e seus amigos não se limitam a simples passatempos, mas configuram-se como recursos simbólicos de elaboração psíquica diante da (des-)territorialização e da construção identitária marcada pelo desejo de migração.

De acordo com Coutinho (2005), a Literatura Comparada, desde suas origens, estabelece diálogo com diferentes áreas do conhecimento, interação que se torna ainda mais relevante quando

se reconhece a literatura como prática discursiva situada culturalmente, inter-relacionada com questões humanas e sociais. Nessa linha, a interlocução com a psicologia — especialmente a psicologia do desenvolvimento — aprofunda a compreensão das brincadeiras infantis enquanto estratégias de sobrevivência emocional, revelando suas camadas simbólicas e sua função como resistência subjetiva frente ao deslocamento forçado e à fragmentação cultural.

A teoria histórico-cultural de Vygotsky (2007 *apud* Mendes; Marques, 2019) é central para compreender o papel do brincar no desenvolvimento. Para Mendes e Marques (2019), o brinquedo constitui o mais alto nível de desenvolvimento na infância, pois possibilita à criança criar desejos, projetar ações e internalizar regras que a orientarão em sua vida real. Nas palavras de Vygotsky, “as maiores aquisições de uma criança são conseguidas no brinquedo, aquisições que no futuro tornar-se-ão seu nível básico de ação real e moralidade” (Vygotsky, 2007 *apud* Mendes; Marques, 2019, p. 49).

Nessa mesma direção, Vygotsky (1991 *apud* Silveira; Lauer, 2022) compreende a brincadeira como espaço de elaboração simbólica da realidade, no qual a criança não apenas imita o mundo adulto, mas o reconstrói segundo lógica própria, mediada por signos, afetos e papéis sociais internalizados. Brincar, portanto, é também pensar, representar e processar o real por vias imaginativas, constituindo um território fértil para o amadurecimento emocional, social e cognitivo. Em diálogo com essa concepção Silveira e Lauer (2022, p. 65) ressaltam o brincar como prática de leitura do mundo, dotada de dimensão crítica e expressiva, capaz de funcionar como um “espaço de democracia” em que a criança experimenta formas de organização, contestação e ressignificação do cotidiano. Assim, o lúdico deixa de ser entendido como atividade desvinculada da vida social e se afirma como dispositivo de resistência e expressão — especialmente em contextos de violência, pobreza e deslocamento, como o vivenciado pela protagonista de *Precisamos de Novos Nomes*.

Partindo da dimensão lúdica, é possível observar como o brincar se articula diretamente à constituição identitária. Longe de se constituir de forma isolada ou introspectiva, o “si mesmo” emerge da interação social e da apropriação simbólica dos papéis desempenhados no coletivo. Como destacam Silveira *et al.* (2021), a consciência de si não se forma à parte, mas se constitui por meio da comunicação, da linguagem e da convivência. Assim, o *self* resulta da participação ativa do sujeito em contextos de interação significativa, nos quais ele se vê, se interpreta e se recria a partir da atitude do outro e da experiência compartilhada na comunidade.

Nesse processo, o brincar e o jogar aparecem como práticas fundadoras, profundamente vinculadas à gênese do *self*. Mais do que expressões lúdicas da infância, constituem contextos de convivência, cooperação e formação democrática. Segundo Silveira *et al.* (2021), o brincar permite à criança experimentar papéis sociais, tomar decisões, negociar significados e, sobretudo, aprender a viver em relação com o outro. Ao assumir diferentes posições simbólicas no jogo, a criança exercita o olhar do outro sobre si, elaborando cognitivamente e afetivamente os conflitos, regras e tensões que permeiam o convívio social. Dessa forma, “o brincar e o jogar antecedem a estruturação da percepção da existência do outro, consistindo num contexto planejado de vivência coletiva, de cooperação e de interlocução da sociedade” (Silveira *et al.*, 2021, p. 791), tornando-se, portanto, alicerces para uma identidade orientada não para o individualismo, mas para a participação cidadã, o respeito e a formação de uma consciência social crítica desde a infância.

Como observa Hall (2006), na modernidade tardia a identidade deixa de ser concebida como essência fixa e imutável, passando a ser entendida como processo em constante construção, marcado por fragmentações, contradições e deslocamentos históricos e culturais. Essa perspectiva é especialmente produtiva para compreender a experiência da protagonista Darling, cuja trajetória perpassa tanto o Zimbábue, quanto os EUA, o que faz com que a protagonista vivencie não apenas o deslocamento

territorial, mas também o desenraizamento de seu próprio sentimento de pertencimento. Em contextos pós-coloniais, lembra Hall (2006, p. 13), “a identidade cultural está sujeita ao jogo da história, da cultura e do poder”, o que significa reconhecer que a subjetividade é moldada por heranças coloniais, crises políticas e estruturas que buscam enquadrar ou silenciar vozes subalternizadas.

É precisamente nesse ponto que se evidencia a necessidade de incorporar as lentes do feminismo negro e da interseccionalidade. Por esses vieses, a análise da trajetória de Darling exige uma leitura que vá além das categorias isoladas de identidade, considerando os cruzamentos entre gênero, raça e classe social como dimensões indissociáveis de sua experiência. Para Gabriela Reis *et al.* (2023), ser mulher, negra e pobre não são aspectos que se somam, mas que se imbricam em um sistema de dominação que produz invisibilizações e desigualdades múltiplas. Os autores ainda destacam que as personagens femininas negras frequentemente vivenciam infâncias encurtadas, atravessadas por violências de gênero, pela sexualização precoce de seus corpos e pela responsabilização familiar ainda na infância — elementos centrais para a compreensão não somente da experiência de Darling, mas também de Chipó, uma outra menina, amiga de Darling, que faz parte do grupo de crianças zimbabuenses que conviveram com a protagonista na sua infância paupérrima.

A gravidez de Chipó, narrada por Darling, é emblemática dessa condição, revelando a brutalidade da condição feminina no Zimbábue:

Ela vai ter o bebê um dia, respondo, falando pela Chipó, porque ela não fala mais. Ela não é muda-muda; foi só a barriga começar a aparecer que parou de falar. Mas ainda brinca com a gente e faz todas as outras coisas e, se precisar muito dizer alguma coisa, usa as mãos (Bulawayo, 2014, p. 8).

O estupro cometido pelo avô retira de Chipó não apenas a infância, mas também a voz. Como argumenta Carreira (2022, p. 347), a maternidade precoce não é apenas uma experiência individual, mas o sintoma de uma infância subtraída por estruturas de violência que atravessam família, gênero e poder. Sendo assim, o silêncio de Chipó materializa, ainda, a impossibilidade de fala das subalternas, conforme problematizado por Spivak (1988 *apud* Carreira, 2022), revelando a condição de meninas que, mesmo crianças, já são tratadas como corpos disponíveis à dominação masculina. Sendo assim, o silêncio de Chipó materializa, ainda, a impossibilidade de fala das subalternas, conforme problematizado por Spivak (1988 *apud* Carreira, 2022). Essa condição remete ao que Holst-Petersen e Rutherford (1985 *apud* Ashcroft *et al.*, 2007) conceituam como “double colonization” (dupla colonização), isto é, a opressão sofrida por mulheres em contextos coloniais e pós-coloniais, simultaneamente submetidas à dominação imperial e ao patriarcado. A trajetória de Chipó, marcada pela violência sexual e pela exclusão, traduz essa dupla forma de colonização, em que corpo e voz são subalternizados pelo poder masculino e pela herança colonial.

Esse processo de apagamento é reforçado pela presença abusiva de figuras religiosas, como na cena em que o profeta Mborro “reza” por uma mulher possuída, tocando seu corpo de forma invasiva. Darling descreve:

O Profeta Revelations Bitchington Mborro reza pela mulher desse jeito, deitado em cima dela e chamando Jesus e gritando versículos da Bíblia. Coloca as mãos na barriga dela, nas suas coxas, em seguida coloca as mãos naquele lugar dela e começa a esfregar, rezando muito, como se houvesse algo de errado ali. Seu rosto está em chamas agora, brilhante. A mulher bonita agora só parece um trapo, a beleza se foi, a força se foi. Tomo cuidado para não olhar mais para o seu rosto, porque não quero que ela me veja olhando para ela desse jeito. A Chipó acabou de acordar e está olhando ao redor como se estivesse perdida mas se encontrasse (Bulawayo, 2014, p. 32-33).

Carreira (2022) observa que a cena denuncia a naturalização da violência contra a mulher, inclusive sob o disfarce do discurso religioso, revelando como o patriarcado se legitima em diferentes esferas da vida comunitária. Assim, desde cedo, Darling compreende que os corpos femininos são alvo de controle e abuso, o que configura uma aprendizagem precoce de gênero em um contexto marcado pela desigualdade estrutural.

Essa infância “prematuramente adulta” se revela também no modo como as crianças lidam com a miséria material. Quando Darling e as outras crianças veem uma mulher branca descartar comida, a protagonista confessa:

Nunca vimos ninguém jogar comida fora, nunca, mesmo que fosse uma coisa qualquer. A Chipó parece querer correr atrás e comer a coisa. A boca retorcida da mulher termina de mastigar e engole. Eu engulo com ela, minha garganta formigando (Bulawayo, 2014, p. 10).

Como analisa Carreira (2022), a cena traduz a consciência de invisibilidade social das crianças, que se percebem marginalizadas e descartáveis. Em suas próprias palavras: “O contato das crianças com os brancos havia lhes dado a certeza de que ocupavam um lugar periférico, do qual não poderiam escapar, a menos que partissem” (Carreira, 2022, p. 351). Essa experiência de fome e exclusão também pode ser compreendida à luz do ecofeminismo. Para Mies e Shiva (1993 *apud* Ashcroft *et al.*, 2007), patriarcado, colonialismo e capitalismo operam de forma entrelaçada, explorando simultaneamente a natureza, os povos subalternizados e os corpos femininos, como se todos fossem recursos disponíveis à dominação. Essa lógica de exploração, como destaca Plumwood (1993 *apud* Ashcroft, 2007), apoia-se em dualismos hierárquicos — natureza/cultura, humano/animal, civilização/barbárie — que legitimam desigualdades e sustentam a destruição tanto ambiental quanto social. Nesse sentido, a precariedade vivida por Darling e seus amigos não se limita à falta de recursos materiais, mas revela

a inserção de suas infâncias em uma engrenagem global de exploração que atravessa corpos, territórios e subjetividades.

Nesse campo ético-político, a infância e o brincar assumem papel central na formação identitária. A convivência (anti)democrática não se aprende apenas por meio de discursos formais, mas se constrói desde as primeiras experiências relacionais, sobretudo nos espaços de jogo, onde a criança é chamada a escutar, negociar e compreender regras coletivas. Como enfatiza Maturana (1994, p. 80 *apud* Silveira *et al.*, 2021), o brincar, portanto, não é apenas atividade espontânea ou recreativa, mas um espaço político no qual se experimentam, ensaiam e transformam modos de ser e conviver.

Nas brincadeiras, Darling e seus amigos não apenas reencenam episódios cotidianos ou violentos que testemunham — como fuzilamentos, estupro ou humilhações públicas — mas transformam esse material traumático em espaço de questionamento e reinvenção. Ao fazê-lo, desafiam simbolicamente as estruturas opressoras que os cercam, denunciando o autoritarismo e a desigualdade que marcam suas vidas. Como lembram Silveira *et al.* (2021, p. 796), “na democracia, todos têm direito/dever de participação, de intervenção pelo diálogo, de respeito ao indivíduo e onde ninguém pode subordinar-se à autoridade impositiva do outro”. É precisamente essa democracia que falta à infância de Darling: em vez de diálogo, há silenciamento; em vez de respeito, violência institucionalizada; em vez de participação, exclusão social profunda.

Ao encenarem em suas brincadeiras a intersecção entre religião e patriarcado, as crianças não apenas expõem as fissuras de uma sociedade marcada pela desigualdade, mas também enunciam um desejo de transformação — um sonho utópico que, ao mesmo tempo em que denuncia a realidade, confronta os valores que lhes são negados. Desse modo, a infância retratada em *Precisamos de Novos Nomes* não se limita ao território do lúdico, mas emerge como espaço de aprendizado crítico e de consciência social, onde identidade e subjetividade são forjadas no embate constante com múltiplas formas de exclusão. Esse movimento evidencia

como o brincar, longe de ser mero passatempo, se configura como estratégia simbólica de resistência, alinhando-se à hipótese central deste artigo.

Entre o lúdico e o real: brincar e resistir nas trajetórias da infância de darling antes e depois da migração

Antes da Migração

Se na seção anterior vimos como o brincar emerge em meio à fome e à exclusão como gesto de resistência, agora acompanhamos como Darling e seus amigos, antes da migração, vivenciam uma infância permeada por precariedade, deslocamento e perdas, elementos que moldam profundamente suas experiências lúdicas. Conforme observa Carreira (2022), embora *Precisamos de Novos Nomes* não seja destinado especificamente ao público infantil, o olhar da protagonista permite compreender como as crianças constroem suas infâncias em meio a adversidades. O bairro denominado “Paraíso”, aglomerado de barracos de zinco, é ironicamente apresentado como um espaço de infância, enquanto evidencia a miséria e o abandono vivenciados por seus habitantes. Bulawayo descreve a chegada dos moradores: “Eles não vieram, não. Eles só apareceram. Apareceram um a um, dois a dois, três a três. Apareceram em fila indiana, feito formigas. Em enxames, feito moscas” (Bulawayo, 2014, p. 52), mostrando o efeito do deslocamento forçado e da destruição das casas sobre adultos e crianças, cujas memórias carregam fragmentos de vidas passadas. Neste contexto, as brincadeiras assumem papel central como estratégias de elaboração simbólica e resistência diante de uma realidade marcada pela fome, pelo medo e pela violência social. Como afirma Carreira (2022), a infância de Darling é marcada por um esforço constante de dotar de sentido experiências de extrema vulnerabilidade, e as atividades lúdicas, nesse sentido, não apenas recriam o cotidiano, mas permitem às crianças processar traumas e negociar identidades coletivas. Bulawayo enfatiza esse efeito:

As crianças pareciam perplexas; não entendiam o que estava acontecendo com elas. E os pais seguravam seus filhos junto ao peito e acariciavam suas cabeças empoeiradas e despenteadas com palmas endurecidas, parecendo consolá-los, mas na verdade não sabiam muito bem o que dizer. Aos poucos, as crianças desistiram e pararam de fazer perguntas e só pareciam quase vazias, como se sua infância tivesse fugido e deixado apenas os ossos de sua sombra para trás. (Bulawayo, 2014, p. 53).

Segundo Mendes e Marques (2019, p. 45), “a construção identitária da criança começa a partir desse brincar, elevando e complementando seus conhecimentos, auxiliando na construção e reconstrução de sua cultura”. Nesse sentido, o brincar não é apenas evasão, mas um gesto de criação de mundos próprios, em que a criança interpreta e reinscreve os acontecimentos à sua volta, atribuindo-lhes novos sentidos. É justamente a partir dessa tensão entre o lúdico e o real que as brincadeiras tornam-se espaços de experimentação onde Darling e seus amigos ensaiam papéis, constroem narrativas alternativas e exercitam formas de agência simbólica, constituindo a base para a formação identitária que influenciará a experiência diaspórica posterior.

Uma das brincadeiras que exemplifica a relação entre o lúdico e o real na infância de Darling é o “jogo dos países”, descrito detalhadamente por Bulawayo (2014, p. 37). Godknows, um dos amigos, propõe: “Vou desenhar o jogo dos países, e pega um graveto grosso. Logo estamos ocupados desenhando o jogo dos países no chão, e fica muito bom porque hoje a terra está úmida do jeito certo, já que choveu ontem”. Nesse jogo, cada criança escolhe um país, e os mais poderosos — como EUA, Inglaterra e França — são disputados com entusiasmo, enquanto os “países mais fracos” — Congo, Somália, Iraque, Sudão, Haiti — são relegados a posições secundárias. A dinâmica da brincadeira reproduz, de maneira simbólica, a percepção infantil das hierarquias globais e das desigualdades de poder, revelando como crianças marcadas pela

pobreza e pelo deslocamento assimilam, reorganizam e representam o mundo adulto.

Esse jogo revela como o lúdico, longe de ser neutro, é espaço de reprodução e contestação de desigualdades globais. Como observa Dewey, citado por Mendes e Marques (2019), o brincar funciona como um verdadeiro laboratório de ideias, em que a criança formula hipóteses e as testa na prática. No “jogo dos países”, Darling e seus amigos não apenas encenam disputas geopolíticas, mas refletem, de forma criativa e crítica, sobre os mecanismos de poder que moldam sua própria vida. Assim, o lúdico se converte em espaço de pensamento reflexivo, no qual as crianças projetam estratégias, experimentam papéis e compreendem, ainda que de modo fragmentado, a lógica de desigualdade que as afeta. Na narrativa da protagonista:

É como estar numa guerra; numa guerra você não começa simplesmente a lutar contra alguém mais forte do que você porque vai acabar levando uma surra, é claro. Do mesmo jeito, no jogo dos países é melhor chamar alguém que não corre muito e assim não pode derrotar você. (Bulawayo, 2014, p. 38-39).

Ao incorporar regras e simulações de conflito, elas processam experiências de vulnerabilidade e violência vividas no cotidiano, transformando o lúdico em prática de resistência frente à escassez, à insegurança e à instabilidade social. Além disso, a expectativa em torno da chegada do caminhão da ONG — “Sabemos que se fizermos isso com vontade eles vão ficar impressionados, talvez nos deem mais e mais [...]” — evidencia como a brincadeira se mistura ao mundo real, criando uma ponte entre desejo, sobrevivência e agência infantil. Assim, o jogo ilustra como, mesmo em situações de vulnerabilidade, as crianças exercitam criatividade, negociação e reflexão sobre o mundo, consolidando o brincar como dispositivo central para a construção identitária e para a compreensão das desigualdades que atravessam sua infância.

Esse raciocínio demonstra como a experiência lúdica antecipa uma aprendizagem social: a criança, ao jogar, internaliza regras, reconhece hierarquias e aprende a negociar posições de poder. Como lembram Silveira *et al.* (2021, p. 793), “o jogo se transforma em espaço/tempo de relações sociais, com graus de funcionamento organizado e diferenciado”, permitindo à criança deslocar-se de uma postura egocêntrica para a percepção do “nós”. Dessa forma, o brincar coletivo não apenas reproduz a sociedade, mas também a ensaia, inserindo a criança em dinâmicas de cooperação, conflito e pertencimento.

A outra brincadeira relevante que Darling e seus amigos realizam, imediatamente após o funeral do Bornfree, revela a complexa intersecção entre lúdico e realidade, memória e violência, e evidencia como crianças, mesmo em idade tenra, se confrontam com experiências de extrema vulnerabilidade. A partir do contexto do funeral, no qual a narrativa de Bulawayo apresenta adultos carregados de raiva, luto e frustração diante da ausência de mudanças sociais, as crianças se apropriam da situação para criar um espaço de ação e significado próprios.

A brincadeira começa com a observação silenciosa da sepultura, quando Godknows inicia a encenação do caminhão que trouxe os homens armados, e rapidamente todos entram no “caminhão” improvisado, transformando cajados, facões e machados em instrumentos de guerra imaginária:

Ele começa a fazer barulhos cada vez mais altos, e agimos. Pegamos rapidamente nossos cajados e facões e facas e machados e entramos no caminhão. O Stina tira a sua camiseta que diz: O que Jesus faria? e a agita porque agora ela é a bandeira do país, e apontamos para a bandeira com as nossas armas e cantamos o nome do presidente (Bulawayo, 2014, p. 94).

A protagonista narra o entusiasmo febril do grupo, em que a encenação da violência política e social se mistura à energia da brincadeira, tornando-se uma forma de lidar com a impotência

diante da realidade: “Estamos bêbados de entusiasmo; somos feito animais querendo sangue” (Bulawayo, 2014, p. 94).

O caráter paradoxal dessa brincadeira — que parece jogo de encenação, mas contém uma dimensão profundamente séria — reflete a ironia de que, na vida de Darling, brincar e resistir se tornam quase indissociáveis. Esse entrelaçamento entre violência política e violência contra os corpos infantis dialoga com reflexões do ecofeminismo (Mies; Shiva, 1993 *apud* Ashcroft *et al.*, 2007), que evidenciam como o patriarcado e o colonialismo atuam em conjunto na destruição da vida — humana e não humana —, naturalizando formas de agressão e perpetuando lógicas de dominação. Aqui, o lúdico ultrapassa o riso e toca diretamente na dor, transformando-se em modo de elaborar traumas coletivos. Desse modo, ao simular o espancamento de Bornfree, as crianças reproduzem a violência que testemunharam, canalizando emoções como raiva, frustração e impotência em uma dramatização física, que é ao mesmo tempo lúdica e catártica. O momento culmina na intervenção dos observadores adultos da ONG, que perguntam: “Que brincadeira é essa?” e recebem a resposta de Bastard: “Vocês não veem que é pra valer?” (Bulawayo, 2014, p. 96).

Essa resposta sintetiza o paradoxo central: para as crianças, o jogo não é mera diversão, mas um espaço de processamento de subjetividades duras, de representação de injustiças e de tentativa de controle sobre um mundo que, até então, se mostrou hostil e intransigente. Assim, Bulawayo demonstra que, mesmo em situações de extrema vulnerabilidade, a brincadeira funciona como um dispositivo de resistência simbólica, permitindo que as crianças experimentem agência, representem conflitos e confrontem dores para as quais ainda não possuem recursos adultos. Nesse sentido, a afirmação de que “brincadeira é coisa séria” revela-se não apenas literal, mas epistemologicamente coerente com a infância desoladora de Darling, em que imaginar, brincar e enfrentar a realidade se tornam dimensões indissociáveis. É justamente dessa fronteira entre jogo e desejo que emergem também as discussões

sobre o futuro, quando o lúdico se mistura a projeções de sobrevivência e esperança.

Nessa projeção, as crianças especulam sobre o que virá. Bastard projeta um caminho de criminalidade: “Bastard diz que quando crescermos vamos parar de roubar goiabas e passar a coisas maiores dentro das casas” (Bulawayo, 2014, p. 12). Darling, no entanto, contrapõe com um sonho de redenção: “Na verdade não estou preocupada com isso, porque quando esse dia chegar não vou estar aqui; vou estar morando nos Estados Unidos com a tia Fostalina, comendo comida de verdade e fazendo coisas melhores do que roubar” (Bulawayo, 2014, p. 12).

Como interpreta Carreira (2022), essa fala cristaliza a América como promessa mítica de salvação, um Eldorado infantil que se contrapõe ao presente de miséria. A autora reforça essa ideia afirmando que

Darling sempre se refere aos Estados Unidos como “minha América”, reiterando a visão do país como um novo Eldorado, onde tudo dá certo. Há muito as crianças deixaram de frequentar a escola, porque ante a miséria que tomava conta do país, decidiram migrar e esse acaba por tornar-se o desejo mais comum dos habitantes da comunidade (Carreira, 2022, p. 351).

Essa promessa, contudo, é desafiada pela realidade. Bastard ironiza a idealização de Darling:

Bem, vai mesmo, vai lá para aquela América trabalhar em asilos. É o que a sua tia Fostalina está fazendo enquanto a gente conversa. Neste momento ela está ocupada limpando o cocô de um velho enrugado que não consegue fazer nada sozinho, você acha que a gente nunca ouviu as histórias? (Bulawayo, 2014, p. 16-17).

A crítica mordaz de Bastard desestabiliza a fantasia de Darling, antecipando que a migração não dissolve as estruturas de exploração, mas as reinscreve em novos contextos, ainda atravessados por raça, classe e gênero. Esse ponto ecoa a noção de

dupla colonização (Holst-Petersen; Rutherford, 1985 *apud* Ashcroft *et al.*, 2007), em que as mulheres sofrem simultaneamente os efeitos da dominação patriarcal e colonial: a tia Fostalina, ao migrar, não rompe o ciclo de opressão, mas o reinscreve em forma de trabalho subalterno e marcado pela exploração de gênero. Nesse sentido, a análise de Carreira (2022) evidencia como *Precisamos de Novos Nomes* constrói uma infância simultaneamente marcada pela violência, pela exploração e por uma esperança ambígua. O futuro, portanto, aparece não como horizonte estável, mas como espaço de disputa entre mito e desencanto. As falas das crianças revelam tanto a crueldade de uma infância interrompida — como no silêncio de Chipó — quanto a elaboração de mitos de salvação, como a “minha América” projetada por Darling. Entre o trauma da gravidez infantil, a precariedade material e a promessa ilusória da migração, emerge um retrato complexo da infância negra e feminina, em que o futuro se apresenta simultaneamente como horizonte de fuga e armadilha da colonialidade.

Essa dimensão utópica e crítica do brincar mostra que a infância, mesmo diante da dor e da precariedade, se constitui como espaço de resistência e possibilidade. Darling não brinca apenas para sobreviver, mas para imaginar uma vida em que possa existir plenamente. Assim como Maturana (1994) afirma que “o conviver democrático é uma obra de arte”, a criança, ao brincar, ensaia essa obra inacabada — imperfeita, conflituosa, mas essencial. Ao representar adultos, soldados, professores e até migrantes idealizados pelo sonho americano, Darling ironiza e critica as promessas ambivalentes de liberdade e igualdade que jamais se concretizam.

Por esse viés, os diálogos infantis, principalmente os contraditórios, são como jogos de negociação que se transformam em gesto político: neles, as crianças se veem, se escutam e se corrigem, como em um exercício de convivência que subverte lógicas patriarcais e autoritárias herdadas. O brincar, portanto, transcende o simples direito à infância: torna-se a linguagem pela qual essas crianças traduzem sua existência ferida e, simultaneamente, expressam o desejo visceral de pertencer a um mundo onde a dignidade seja

possível — mesmo que essa utopia permaneça ambígua, atravessada pela complexidade da experiência migratória.

Depois da migração

Migrar significa aceitar, mesmo que a contragosto, uma ruptura irremediável com a terra natal (Said, 2003 *apud* Carreira, 2025), bem como oscilar entre os próprios costumes e os de outro país. Essa fratura, contudo, não é apenas espacial, mas também simbólica e linguística. Sob esse prisma, Ashcroft, Griffiths e Tiffin (2007) distinguem dois processos fundamentais em contextos de migração e diáspora: “*displacement*” (deslocamento), isto é, o ato de ser removido de um local de origem geográfico, e “*dislocation*” (desajuste/desenraizamento), a experiência subjetiva de não pertencimento, que envolve o trauma cultural e psicológico causado pela inserção em um espaço estranho. Trata-se, portanto, de um sentimento de “*not-at-home-ness*” (não estar em casa), um estado de desenraizamento que demanda reinvenção de si e do mundo ao redor (Ashcroft *et al.*, 2007, p. 85).

Esta condição perpassa a experiência de Darling nos Estados Unidos, evidenciando que, ainda na infância, a personagem já se vê imersa em uma tensão constante entre pertença e estranhamento. Desde cedo, sua imaginação fora nutrida pelas imagens televisivas que projetavam uma América idealizada — próspera, acolhedora e capaz de oferecer felicidade irrestrita a todos. Contudo, ao concretizar sua migração, a protagonista confronta-se com uma realidade distinta, marcada pelo deslocamento, pela desorientação e pelo choque entre expectativas e vivências. O país idealizado agora se revela frio, hostil e desconfortável:

Se não fosse o fato de as casas aqui terem calor dentro delas, acho que a esta altura teríamos todos morrido. Seríamos mortos por esta neve e o frio que vem com ela; não é o frio normal de que você pode simplesmente reclamar e depois ir fazer outras coisas. Não. Este frio não é assim. É o frio que faz parar a vida, frio que corta você ao meio

e congela os seus ossos. Ninguém me falou deste frio quando eu estava vindo para cá. Se tivesse acontecido de alguém me puxar de lado e explicar o frio e sua história direito, não sei o que teria feito, se realmente teria entrado naquele avião e vindo pra cá. [...] É um frio que parece querer matar, como se dissesse, com sua neve, que você devia voltar para o lugar de onde veio (Bulawayo, 2014, p. 104).

Essa neve, que parece recusar a presença da protagonista, pode ser compreendida como metáfora tanto do deslocamento quanto do desenraizamento. De um lado, sua materialidade evidencia o deslocamento geográfico, na medida em que explicita a diferença radical entre o ambiente norte-americano e a paisagem de origem de Darling. De outro, o incômodo que provoca simboliza o desenraizamento subjetivo, reforçando a percepção de que aquele espaço não lhe pertence. Ainda guiada por um olhar infantil, Darling tenta interpretar essa experiência estrangeira a partir de referências culturais de seu país natal. Ao observar crianças brincando na neve, por exemplo, seu imaginário resgata os *tokoloshes* da infância zimbabuense, projetando a possibilidade de que, à noite, o boneco ganhe vida para praticar o mal. Essa dupla dimensão — ao mesmo tempo material e simbólica — torna a neve um signo privilegiado do processo migratório, pois traduz tanto a condição de deslocamento físico quanto a vivência do não pertencimento.

É nesse universo lúdico que se evidencia como o deslocamento físico demanda também uma reconstrução simbólica. O boneco de neve, figura festiva para as crianças locais, assume contornos ameaçadores quando reinterpretado por Darling à luz dos *tokoloshes* de sua infância zimbabuense. Sem a proteção do amuleto de Vodloza — descartado por tia Fostalina —, ela se percebe vulnerável, como se sua infância tivesse sido desarmada e as garantias espirituais de sua mãe tivessem perdido eficácia na nova terra. Esse rito de passagem, pensado para protegê-la na travessia, não encontra ressonância no espaço de chegada. Desse modo, o desenraizamento aprofunda-se quando a adaptação ao novo

espaço exige, paradoxalmente, um constante retorno às referências culturais e às brincadeiras da infância, que passam a operar como mecanismos de sobrevivência simbólica. Nesse movimento, a experiência de Darling evidencia que o deslocamento não é apenas físico, mas também afetivo e cultural, configurando uma condição pós-colonial marcada tanto pela ruptura quanto pela possibilidade de ressignificação (Ashcroft *et al.*, 2007).

Ao perceber o abismo entre a América imaginada e a realidade vivida, Darling começa, mesmo com seu olhar infantil, a elaborar o sentimento de deslocamento característico das identidades diaspóricas, que “tendem a unir idiomas, tradições, imaginários, sempre de maneira criativa, articulando pátrias em combate, forças da memória, estilos de transgressão, em ambígua relação com as estruturas nacionais e transnacionais” (Clifford, 1999, p.21 *apud* González, 2016, p.73). Nesse sentido, a advertência prévia de *Mother of Bones* — “[...] que tipo de vida é essa quando todos nascem pra se espalhar por terras estrangeiras aos bandos? que tipo de vida será que o país vai virar uma ruína?” (Bulawayo, 2014, p.101) — sobre a dispersão de pessoas por terras estrangeiras, ecoa a dor coletiva do deslocamento e do desenraizamento, antecipando os impactos psíquicos e culturais da diáspora. Como destacam Ashcroft *et al.* (2007, p.81), trata-se de “um fato histórico central da colonização”⁴, evidenciando que a identidade de Darling se molda entre fronteiras, atravessada por perdas, reinvenções e estratégias de sobrevivência simbólica. Em suas próprias palavras, tem-se a prova reveladora de um pertencimento fragmentado:

Se você vier até aqui onde eu estou e olhar pela janela, não verá homens sentados debaixo de um jacarandá em flor jogando damas. O Bastard e o Stina e o Godknows e a Sbho não vão estar me chamando pra ir pra Budapeste. Você não vai nem mesmo ouvir um vendedor entoando os nomes de suas mercadorias e não vai ver

⁴ No idioma original: “From the Greek meaning ‘to disperse’ (OED). Diasporas, the voluntary or forcible movement of peoples from their homelands into new regions, is a central historical fact of colonization.”.

ninguém jogando o jogo dos países ou correndo atrás de formigas voadoras (Bulawayo, 2014, p. 100).

As brincadeiras que a protagonista rememora não são meros detalhes do cotidiano; elas funcionam como âncoras simbólicas de uma cultura que agora sobrevive apenas na memória. Nesse contexto, como afirmam Ashcroft *et al.* (2007, p. 82), culturas diaspóricas “preservam e frequentemente estendem e desenvolvem suas culturas originárias”, ainda que “modifiquem (e sejam modificadas por) culturas indígenas”⁵. Ao ouvir o primo dizer: “Isto é a América, mano, você não vai ver nada daquela merda africana aqui neste país do caralho” (Bulawayo, 2014, p. 135), Darling se depara com a violência simbólica da assimilação forçada — uma tentativa de apagar as marcas de sua origem. Mas ela insiste em lembrar, comparar, reinterpretar: esse gesto infantil é também resistência.

De fato, Darling não rememora seu brincar no Zimbábue apenas como um mecanismo de sobrevivência, mas como uma forma de projetar uma existência plena em meio à ruptura diaspórica. Ao revisitar essas experiências, Silveira *et al.* (2021) argumentam que a criança se afasta temporariamente da realidade imediata para mergulhar em um universo simbólico, elaborando significados sobre o mundo e construindo uma compreensão do novo tecido social ao seu redor. Nesse processo, a memória do brincar transforma-se em instrumento aberto à imaginação, capaz de representar situações concretas e proporcionar espaço para a reinvenção da experiência vivida. É nesse movimento de recriação que a criança reelabora dores passadas e simultaneamente se projeta para o futuro, gesto central na construção subjetiva e

⁵ No idioma original: “The descendants of the diasporic movements generated by colonialism have developed their own distinctive cultures which both preserve and often extend and develop their originary cultures. Creolized versions of their own practices evolved, modifying (and being modified by) indigenous cultures with which they thus came into contact.”.

cultural de si. Assim, o brincar não se restringe à memória: constitui também desejo e invenção de mundo.

Com a mudança para outra cidade, a protagonista enfrenta novas formas de violência: o racismo, a xenofobia e a pressão pela normatização. Na escola, ela vira um tipo de “outro” exótico:

Quando cheguei a Washington, queria morrer. As outras crianças implicavam comigo por causa do meu nome, do meu sotaque, do meu cabelo, do jeito que eu conversava ou dizia coisas, do jeito que eu me vestia, do jeito que eu ria. Quando implicam com você por causa de alguma coisa, primeiro você tenta consertar essa coisa para que as implicâncias parem, mas aquelas crianças malucas implicavam comigo por tudo, até mesmo as coisas que eu não tinha como mudar, e isso continuou acontecendo e continuou acontecendo até que no fim simplesmente tudo parecia errado dentro da minha pele, do meu corpo, das minhas roupas, da minha língua, da minha cabeça. (Bulawayo, 2014, p. 149).

No Zimbábue retratado por Bulawayo, a violência contra a mulher é naturalizada e raramente punida. Como destaca Reis *et al.* (2021, p. 70), citando Oyěwùmí (*apud* Gonzalez, 2020), “as formas ocidentais de pensar gênero e opressão nem sempre dão conta das especificidades dos contextos africanos, nos quais raça, gênero e pobreza operam de maneira entrelaçada e colonial”. Sendo assim, ao chegar aos Estados Unidos, Darling se depara com uma nova forma de violência: a interseccionalidade das opressões se desloca, mas não desaparece. Ademais, a experiência migratória, marcada por esse sentimento de inadequação e pela constante tentativa de se “consertar”, como afirma a personagem, reforça a ideia de que sua identidade é constantemente desvalorizada.

Como destaca Reis *et al.* (2021, p. 71), “a personagem é constantemente interpelada a se adaptar ao olhar branco norte-americano, internalizando a lógica colonial que inferioriza seu corpo, sua cultura e sua história”. Paralelamente, a tia Fostalina, figura adulta que deveria representar estabilidade, também está imersa nesse processo. Em busca de aceitação social, submete-se a

dietas e rotinas de exercícios para tentar se encaixar no padrão estético hegemônico: “Elas não são nem mesmo africanas, essas mulheres que você está copiando, isso não deveria te dizer alguma coisa? [...] Não há realmente nada de africano numa mulher sem coxas, sem quadris, sem barriga, sem traseiro” (Bulawayo, 2014, p. 102). Essa tentativa de apagamento do corpo africano é lida por Reis *et al.* (2021, p. 72) como uma forma de sobrevivência que, ao mesmo tempo, perpetua o ideal eurocêntrico e fere a autoestima das mulheres negras, já que “o corpo negro feminino passa a ser compreendido como inadequado e vergonhoso”.

Esse sentimento de inadequação constante configura aquilo que Ashcroft *et al.* (2007) chamam de identidade diaspórica: múltipla, relacional e híbrida, que não busca uma origem única, mas aprende a viver na tensão entre culturas. Mesmo ainda criança, Darling resiste ao apagamento ao preservar dentro de si um mundo de vozes, jogos e histórias — espaços lúdicos que se tornam essenciais para a construção de pertencimento e para a manutenção de sua memória afetiva. De modo correlato, ela se envolve em um processo silencioso de “tradução identitária”, conceito de Stuart Hall (2006) que descreve como culturas diaspóricas negociam e articulam continuamente sua identidade diante de novos contextos culturais e linguísticos. O *bullying* recorrente, entretanto, deixa marcas profundas, pressionando-a a adaptar-se e moldar sua subjetividade para tornar-se inteligível naquele espaço. A percepção distorcida da África pelas outras crianças — associada à miséria, primitivismo e ignorância — força Darling a reposicionar-se, muitas vezes negando elementos de sua própria infância. Assim, a tradução identitária em Darling não é apenas um processo teórico, mas a própria forma pela qual ela aprende a sobreviver e a se reinventar na América hostil.

Diante dessa perspectiva, as brincadeiras que antes preenchiam seus dias no Paraíso — correr atrás de formigas voadoras ou jogar o “jogo dos países” com os amigos — cedem lugar a silêncios e tentativas de conformidade. Assim, ao tentar apagar traços de sua infância, Darling se vê traduzida: entre o

desejo de pertencimento e a fidelidade às suas origens, ela encarna as tensões do sujeito pós-colonial em diáspora, habitando simultaneamente múltiplos lugares, línguas e identidades.

Como ainda destacam Ashcroft *et al.* (2007), o processo de tradução vai muito além da linguagem: envolve negociação, adaptação, exclusão — tudo imerso em relações de poder. E é exatamente isso que Darling experimenta: para ser compreendida, precisa modificar sua fala, seus gestos e seus afetos. A tradução aqui não é apenas da língua materna para o inglês americano; é também a tentativa de tornar seu corpo, sua memória e sua história mais “legíveis” dentro de um contexto hostil. Nesse processo, conforme a concepção de Hall (2006), sua identidade vai sendo desmontada, fragmentada e remontada em moldes que não lhe pertencem inteiramente — o que pode ser compreendido, em termos conceituais, como a identidade traduzida, sempre entre línguas, entre mundos, entre verdades.

A promessa da tia Fostalina de que Darling um dia voltaria ao Zimbábue também vai se traduzindo em silêncio e esquecimento:

Vou talvez só por duas semanas e depois volto, digo, mesmo que a tia Fostalina ainda esteja me ignorando. Ainda não é hora, Darling. Quando for a hora, você vai, ela finalmente diz, e vira mais uma página. Mas a senhora disse que quando eu fizesse catorz... Merina, você não é filha do Obama, seu pai não é dono da Air Force One; ir para casa custa dinheiro. Além disso, você veio com um visto de turista, que já venceu; se você sair, pode dizer adeus para a América, diz a tia Fostalina. Mas por que eu não posso voltar? É só eu renovar o meu visto, digo. Darling, pode me deixar em paz? Você acha que sou a Imigração?, diz ela. Fala na nossa língua agora, o que significa que a conversa acabou (Bulawayo, 2014, p. 126).

A América, sonhada como lugar de abundância e retorno, torna-se prisão — não há como ir, nem como voltar. A menina imigrante ilegal descobre que a sua própria presença ali já é um equívoco legal, um desvio. Sua existência é provisória, como uma tradução que nunca alcança um sentido fixo. Apesar disso, Darling

tenta manter vivo o Paraíso, ao menos em suas cartas. Mas até ali ela escolhe cuidadosamente o que dizer — ou melhor, o que não dizer:

Tomava cuidado para deixar certas coisas de fora [...] Não contei pra eles como, nas noites de verão, tinha às vezes o pá-pá-pá de tiros na vizinhança, e eu tinha de ficar em casa, com medo de sair, e como uma vez uma mulher a poucas casas da nossa afogou os filhos na banheira, todos os quatro, como tinha gente pobre que morava na rua, segurando cartazes para pedir dinheiro. Eu deixava essas coisas de fora, e muitas outras mais, porque elas me envergonhavam, porque faziam com que a América não se parecesse com a Minha América, aquela com a qual eu sempre tinha sonhado no Paraíso (Bulawayo, 2014, p. 124).

De fato, mesmo após a ruptura com o território de origem, as marcas da infância e do brincar persistem na forma de memória e linguagem, como resquícios de uma subjetividade que se recusa a desaparecer. Se em Paraíso o brincar era literal — uma forma de resistência à violência e à pobreza —, na América esse impulso lúdico ressurge de modo simbólico, sobretudo nas cartas que Darling escreve, nas imagens idealizadas que escolhe compartilhar e nas versões reinventadas da própria vida. Esse gesto de filtrar a realidade, de “jogar com as palavras”, transforma sua escrita nas cartas em uma nova forma de brincadeira — uma tentativa de manter viva a fantasia, mesmo em meio ao desencanto. Assim, a menina que corria atrás de formigas voadoras e inventava nações fictícias com os amigos agora simula, para os que ficaram, uma América mágica que não existe. A ludicidade, portanto, não desaparece: ela se transfigura em mecanismo de proteção psíquica, em ato criativo de sobrevivência cultural. E é justamente nas entrelinhas de seu silêncio e nas imagens cuidadosamente escolhidas, que ainda pulsa o desejo de brincar — não mais com o corpo, mas com a linguagem — para não sucumbir à dor do deslocamento.

A protagonista, engenhosamente, traduz sua nova vida com filtros, omitindo o mofo das tábuas da casa, o cheiro ruim, os tiros

no verão, os sem-teto com cartazes. Essa América não podia ser a que ela tinha visto na TV, não era compatível com a imagem que guardava da promessa americana — aquela que sonhava entre os amigos do Zimbábue. Esse gesto de omitir, reinterpretar e ajustar o real é a tradução como estratégia de sobrevivência cultural (Ashcroft *et al.*, 2007). Por esse prisma, Darling aprende que sua identidade não pode ser “traduzida literalmente” — ela deve ser mediada, negociada, recortada. E, assim, entre palavras caladas e outras reinventadas, vai se tornando uma nova versão de si mesma: uma versão em trânsito, provisória, entre o que foi e o que nunca chega a ser completamente.

Na infância, Darling via na partida uma promessa de salvação, tal como os adultos de Paraíso, que viam a migração como única saída frente à violência e à escassez. Contudo, ao habitar um espaço ambíguo, Darling passa a viver o que Silviano Santiago (2000 *apud* Nubia Hanciau, 2016) chama de entrelugar — um território cultural e simbólico onde os discursos se chocam, mesclam e se negociam. Ao mesmo tempo em que começa a esquecer palavras zimbabuenses e a falar com sotaque americano, sente que não pertence plenamente à nova realidade. Esse deslocamento é dolorosamente descrito por ela: “Como não estávamos em nosso país, não podíamos falar em nosso idioma [...] como não estávamos usando nosso idioma, dizíamos coisas que não queríamos dizer; o que realmente queríamos dizer, ficava dobrado dentro de nós, preso” (Bulawayo, 2014, p. 158). Nesse entrelugar, a linguagem torna-se fronteira e “o inglês é como uma imensa porta de ferro e você está sempre perdendo as chaves” (Bulawayo, 2014, p. 131), como descreve a própria protagonista ao observar o esforço da tia Fostalina para comunicar-se.

Darling agora compreende que não há retorno possível. Diferentemente de sua dura realidade em Zimbábue, há comida suficiente nos EUA, mas, como ela própria confessa, “tem horas que não importa quanta comida eu coma, vejo que a comida não faz nada por mim, como se estivesse com fome pelo meu país e nada fosse resolver isso” (Bulawayo, 2014, p. 104-105). Essa fome é simbólica e expressa uma saudade que não é apenas territorial, mas identitária —

uma tentativa de resistir à completa substituição de suas referências afetivas. Contudo, os que ficaram no Zimbábue ainda acreditam no sonho americano, ignorando as dificuldades enfrentadas por Darling e sua tia, que lutam, sobrevivendo em um espaço que as enxerga como “imigrantes ilegais” e não como sujeitos plenos.

Ao fim do romance, muitos anos se passaram e Darling, agora uma adolescente, já assimilou diversos comportamentos da juventude americana. Essa assimilação, no entanto, não deve ser compreendida como pertencimento pleno ao novo território, mas como um esforço contínuo de (re)territorialização, como define Souza (2017), que aponta para uma tentativa de reconstrução identitária após a ruptura radical com o território de origem. A memória de sua infância em Paraíso ressurgue ocasionalmente, revestida por uma aura de alegria que, embora contraditória às condições precárias vividas naquela comunidade, torna-se compreensível quando se reconhece o desejo de retorno como produtor de lembranças idealizadas. Ainda assim, Darling reconhece que já não é a mesma: “É difícil explicar esse sentimento, é como se eu fosse duas. Uma parte tem saudade dos meus amigos, a outra não tem mais nenhum elo com eles, como se fossem desconhecidos. Me sinto um tanto culpada, mas dou um jeito de me livrar do sentimento” (Bulawayo, 2014, p. 138).

Esse sentimento ambíguo evidencia a experiência de (des-re)territorialização, entendida por Souza (2017, p. 55) como “um movimento duplo: um território é abandonado para imediatamente se refazer em outra dimensão. A ruptura é uma característica inerente a esse processo e pode ser tanto conceitual quanto virtual ou simbólica”. Darling é retirada do espaço simbólico e afetivo do Zimbábue, mas não encontra nos Estados Unidos um centro acolhedor ou integrador. Esse movimento de (des-re)territorialização mostra que a identidade de Darling se constrói sempre em trânsito, sem possibilidade de retorno pleno, mas também sem assimilação completa.

Apesar de estar fisicamente no “centro” do mundo globalizado, permanece à margem, marcada por sua cor, sotaque,

origem africana e pelas cicatrizes de um passado não compartilhado. O conceito de centro/margem, desenvolvido por Ashcroft *et al.* (2007), ilumina a crítica ao mito da centralidade como espaço universal de inclusão: o centro não anula a marginalidade, apenas a reinscreve de novas formas. A experiência de Darling demonstra que o centro não é neutro nem fixo, sendo um espaço simbólico construído pela exclusão do outro: um espaço liminar, em que a inclusão é apenas aparente e a marginalidade se torna inevitável. Nesse sentido, a “margem” pode residir dentro do centro, ocupando uma posição liminar — simultaneamente dentro e fora, incluída e excluída —, e seu corpo, sua voz e sua memória tornam-se testemunhos de uma condição pós-colonial marcada por deslocamentos, pertencimentos parciais, identidades fragmentadas e múltiplas territorialidades.

O romance se encerra evidenciando que, para Darling, o passado permanece aprisionado no momento da partida, restando apenas a América como sua realidade concreta, ainda que distante dos sonhos infantis. Ao dar voz a uma jovem africana migrante, Bulawayo (2014) não apenas denuncia os mecanismos de exclusão que operam no interior do suposto “centro”, mas também inverte o olhar: agora é a margem que observa, narra e expõe as fraturas do centro. Contudo, é justamente por meio do brincar, território simbólico que permite desejar, renunciar, projetar e narrar-se, que Darling encontra formas de lidar com essas tensões, ressignificando experiências de perda, exclusão e violência, e ainda (re)construindo estratégias de sobrevivência, pertencimento e afirmação de si.

Considerações finais

A trajetória de Darling em *Precisamos de Novos Nomes* evidencia que brincadeira é coisa séria: os espaços lúdicos da infância funcionam como territórios simbólicos onde traumas, perdas e tensões identitárias podem ser elaborados. Mesmo antes da migração para os Estados Unidos, a protagonista vivencia

processos de (des-re)territorialização em sua terra natal, crescendo em meio a ruínas sociais, políticas e afetivas. Nesse cenário, as brincadeiras e jogos não são meras distrações, mas ferramentas essenciais de resistência simbólica e de construção de sentido diante da instabilidade e da violência estrutural.

Com a travessia para o novo país, a crise identitária de Darling se intensifica. A (re)territorialização nos Estados Unidos ocorre de maneira parcial e tensa, marcada por códigos culturais estrangeiros, formas de exclusão e barreiras linguísticas. O pertencimento permanece inacabado, configurando uma identidade fragmentada e oscilante entre o que foi deixado para trás e o que ainda não se alcança plenamente — ou seja, um pertencimento que nunca se fecha. Nesse entrelugar, geográfico, afetivo e existencial, Darling aprende a negociar diferenças culturais e a se reinventar, utilizando a memória e as experiências lúdicas da infância como ferramentas para enfrentar e compreender seu deslocamento.

Além de oferecer uma perspectiva sobre deslocamentos identitários, o romance de Bulawayo contribui significativamente para os estudos literários pós-coloniais e interseccionais, ao dar voz a uma jovem africana migrante e revelar como gênero, raça e classe estruturam experiências de marginalização. A narrativa expõe as formas como o racismo estrutural e o sexismo institucionalizado moldam a vida de crianças negras em diáspora, evidenciando os limites da assimilação e a complexidade das identidades híbridas. Ao mesmo tempo, a obra funciona como denúncia, resistência e visibilidade das vozes historicamente silenciadas, posicionando a literatura como instrumento político de reconstrução e crítica social (Reis *et al.*, 2021).

Por fim, *Precisamos de Novos Nomes* demonstra a potência da escrita de mulheres negras na reconstrução de narrativas identitárias globais. A experiência de Darling revela que, mesmo em contextos de exclusão e fragmentação, a infância e o brincar constituem territórios de elaboração simbólica, ressignificação e resistência. A literatura, nesse sentido, transforma-se em espaço

de criação e afirmação de si, permitindo que traumas e deslocamentos sejam narrados, revisitados e reinterpretados, consolidando o papel das escritoras negras na produção de novas formas de pertencimento, memória e identidade em escala global.

Referências

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. Routledge, 2007.

BULAWAYO, NoViolet. *Precisamos de Novos Nomes*. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. Imagens da infância em *Precisamos de Novos Nomes*, de NoViolet Bulawayo. *Caderno Seminal*, Rio de Janeiro, n. 41, p. 339–369, 2022. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/cadernoseminal/article/view/60387>. Acesso em: 16 jul. 2025.

COSER, Stelamaris. *Viagens, Deslocamentos e Espaços*. Vitória: EDUFES, 2016.

COUTINHO, Eduardo Faria. *Literatura Comparada e Interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMMER, Joshua. *Big Man*. *The New Yorker*, New York, p. 28, 26 jun. 2006. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2006/06/26/big-man>. Acesso em: 18 jul. 2025.

HANCIAU, Nubia. Entrelugar, liminaridade, terceiro espaço. In: COSER, Stelamaris (Org.). *Viagens, deslocamentos e espaços*. Vitória: EDUFES, 2016. p. 90-96.

MENDES, Aliana Rostand; MARQUES, Nelson Luiz Reyes. A brincadeira como fator indispensável na construção identitária das crianças. *Revista Educação e Cultura Contemporânea*, v. 16, n. 43, p. 312-331, 2019.

PALMERO GONZÁLEZ, Elena. Diáspora. In: COSER, Stelamaris (Org.). *Viagens, deslocamentos e espaços*. Vitória: EDUFES, 2016. p. 70-77.

REIS, Gabriela; CÉSAR, Waldimiro Maximino Tavares; ALVES, Elis Regina Fernandes. Feminismo negro e interseccionalidade em *Precisamos de Novos Nomes* (2014), de NoViolet Bulawayo. *Em Favor de Igualdade Racial*, Rio Branco, v. 6, n. 2, p. 59-73, maio-ago. 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/RFIR/article/view/6675> Acesso em: 25 jul. 2025.

SILVEIRA, Carmem Lúcia Albrecht da; LAUER, Munir José; ESQUINSANI, Rosimar Serena Siqueira. O Sentido do Brincar e do Jogar na Infância como Fundamentos para a Construção da Democracia Social. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, v. 102, n. 262, p. 774-792, 2021.

SOUZA, Aline Prúcoli de. Des-re-territorialização. In: COSER, Stelamaris (Org.). *Viagens, deslocamentos e espaços*. Vitória: EDUFES, 2016. p. 54-60.

HETEROTOPIA NEGRA: POR UMA NOVA HISTÓRIA DA LITERATURA (AFRO) BRASILEIRA¹

Cláudio do Carmo²

A reflexão aqui proposta se inclina a reivindicação ou ao menos a atenção para um problema acomodado há décadas na historiografia literária e revestida de uma bem-sucedida solução pragmática, pois diz respeito a inserção e mesmo questionamento de uma literatura afro-brasileira no campo geral da literatura brasileira. Para tanto é mister um recuo diacrônico no sentido de observar as causas que levam à problematização atual. Assim, três eixos serão contemplados, buscando-se as causas que, se acredita, impactam o atual estágio dos estudos de literatura afro-brasileira.

O primeiro eixo diz respeito ao chamado pan-africanismo, numa perspectiva histórica e, ao mesmo tempo, crítica, que tem reflexo objetivo e desdobramento deste lado do Atlântico, conforme iremos perceber. Da mesma maneira, segue-se organicamente à questão diaspórica que é contemplada, pois seu entendimento é crucial na noção de literatura afro-brasileira e suas nuances.

Por fim, um terceiro eixo contemplará a problematização da literatura afro-brasileira e seu entrelugar no cânone literário brasileiro, como que indagando os critérios para se entrar em tal cânone.

À guisa de introdução sabe-se que o chamado Pan-africanismo representa uma das mais significativas expressões da luta dos povos africanos e afrodescendentes por autodeterminação, no

¹ <https://doi.org/10.51795/9786526525777101119>

² Doutor em Ciências da literatura/UFRJ. Prof. Pleno da Universidade do Estado da Bahia/UNEB. Orcid 0000-0003-3359-483x. E-mail: cgoncalves@uneb.br.

tocante a liberdade e autonomia de seus povos, ao tratar de um movimento que transcende fronteiras nacionais e une diferentes etnias, culturas e histórias sob uma bandeira e um ideal comum, ou seja, a defesa da autonomia negra e a valorização da herança e identidade africanas, embora como sugere Gilroy (2001, p. 9) “a afinidade extranacional que caracterizou os movimentos negros do século XX foi frágil e esteve longe de ser automática.”

Convém, no entanto, atentar para o próprio termo pan-africanismo que surge ainda no auge do contexto imperialista europeu, bem como do tráfico transatlântico de escravizados.

O termo foi popularizado por Henry Sylvester Williams, que organizou a Primeira Conferência Pan-Africana em Londres, em 1900. Desde então, o movimento ganhou força com intelectuais e ativistas como Du Bois, que organizou diversos congressos pan-africanos no século XX.

A divindade pagã pan (pã em grego) que estrutura o próprio termo e que está na base de explicação simbólica, traz em si a contradição que gerou algumas consequências objetivas. Não sem propósito a união de um corpo humano a pernas, chifres e cabeça de bode, dá a dimensão da totalidade, do todo, ideia mais difundida no ocidente, no entanto sua conotação negativa presente em expressões como panaceia traz o lado negativo, ou seja, a coexistência positiva e negativa encontrada em “pan” reverbera de maneira essencial nas dimensões que o termo abarca. Assim, a ideia de pan-africanismo já insere na própria nomenclatura a totalidade historicamente datada que nasce em fins do século XIX, muito pela reação e sobretudo resistência ao colonialismo europeu sobre as nações do continente, mas também alcançando a terrível prática escravocrata que ainda vigia, em casos escamoteados. A herança da escravidão que se espalhou pelos quatro cantos do mundo acaba criando um sentimento de perda, de fragmentação da possível unidade africana estabelecida no continente.

Os fundamentos da iniciativa pan-africana se alicerçam na capacidade de solidariedade entre os povos africanos e a diáspora, provocada pelo ânimo de violência que acaba por causar o trânsito

imperativo no âmbito dos povos africanos. Essa dispersão e as consequências que atravessarão os tempos se impõe pela distinção primordial que se dá a partir de uma tendência que afigura de modo diferente, porém com uma carga simbólica e factual dolorosa; trata-se da maneira como se dá o espalhamento causador da diáspora continental africana. Inexiste uma vontade, mínima que seja, para esta dispersão; o povo africano foi retirado abruptamente de seu habitat, sem concessão, sem acordos, sem escolhas. Muito diferente da migração que nos acostumamos ver em tempos modernos, pois se configura esta, um deslocamento voluntário por mais que suas causas sejam perversas.

Nossas sociedades são compostas não de um mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas. Aqueles aos quais originalmente a terra pertencia, em geral, pereceram há muito tempo – dizimados pelo trabalho pesado e a doença. A terra não pode ser sagrada, pois foi violada – não vazia, mas esvaziada. Todos que estão aqui pertenciam originalmente a outro lugar. Longe de constituir uma continuidade com os nossos passados, nossa relação com essa história está marcada pelas rupturas mais aterradoras, violentas e abruptas (Hall. 2008, p. 30).

Outro aspecto, não menos importante, que se soma a diáspora, na condução do conceito fechado de pan-africanismo, é a resistência contra o colonialismo, o racismo e a opressão oriundos do capitalismo ocidental, europeu. Para tanto tal resistência assenta-se sobretudo na promoção da cultura, história e valores africanos; bem como na criação de instituições africanas fortes e autônomas, objetivando a construção de uma África unida, política e economicamente.

O movimento defende princípios diversos que vão se modificando ao longo do tempo, marcando uma historicidade de um leque amplo e por vezes contraditório. Mas é inegável, ao mesmo tempo, que se deve sublinhar a importância e força de alguns nomes decisivos nesta construção de uma possível unidade

africana, tais como Marcus Garvey e o já citado Du Bois, referência forçosa quando se trata do assunto. Também Kwame Nkrumah que como primeiro presidente de Gana, defendia um governo africano unificado e Patrice Lumumba, líder da independência do Congo e um dos principais mártires da causa pan-africana.

A descolonização desempenhou um papel primordial na construção do papel da ideia de pan-africanismo, já que o movimento pan-africano acaba por representar um ideal conjunto de força e resistência contra as dominações das metrópoles europeias, assim termina por levar a cabo um papel decisivo na independência de várias nações africanas durante as décadas de 1950 e 1960. A Organização da Unidade Africana (OUA), criada em 1963, foi a primeira iniciativa institucional na direção de uma concretização dos ideais de uma África una e que buscava, ao mesmo tempo, eliminar vestígios coloniais, bem como promover a solidariedade continental, resolvendo conflitos internos de forma cooperativa e assegurando a mediação entre os países membros.

Embora tenha uma historicidade conflitante, marcada sobretudo pelas várias tendências alojadas em seu interior, o pan-africanismo histórico resultou num sentimento forte de solidariedade que avança até os dias atuais. O alcance do movimento deixou de ser histórico e passou a ser cultural, culminando no reconhecimento das diferenças inerentes a cada povo, mas também pelo respeito a estas diferenças, que não impedem sua harmonização. Esse sentimento, sem desconsiderar o histórico, está na base de movimentos outros contemporâneos que trazem consigo essa solidariedade universal, qual é o caso de movimentos antirracistas globais, como o Black Lives Matter mais recentemente, bem como a luta contra o neocolonialismo e a exploração econômica persistente da África.

Resulta dessa solidariedade, algo abstrato, a construção em bases mais sólidas de uma identidade africana compartilhada, especialmente entre jovens que num mundo globalizado alcança a diáspora mais longínqua. A valorização da história africana nos

currículos escolares e na mídia também é um aspecto que não se pode negligenciar.

Assim, o Pan-africanismo constitui, além do próprio movimento histórico, uma filosofia de resistência e reconstrução, assentados na solidariedade. Ele oferece ferramentas para enfrentar o racismo estrutural, o imperialismo e a marginalização das populações negras. No século XXI, sua mensagem de união, justiça e dignidade permanece urgente e necessária, tanto na África quanto na diáspora.

Os desafios que se impõe na permanência da ideia de pan-africanismo passam por vários aspectos, tais como conflitos internos no âmbito do continente africano, configurados nas mais diversas disputas políticas e étnicas nos variados países africanos que inevitavelmente comprometem os objetivos de integração e cooperação. Outrossim, o neocolonialismo e dependência econômica afetam decisivamente a continuação de políticas públicas coesas que possam impedir ou minorar a exploração econômica e política por potências externas, o que representa um obstáculo à plena autonomia africana.

O continente africano encerra atualmente 55 (cinquenta e cinco) países muito diversos entre si, com etnias, geografias e populações diferentes, assim resulta daí uma das particularidades que viria a ser a base para o discurso pan-africanista, a diáspora, que se notabilizaria por esse espalhamento dos habitantes da África pelo mundo ao longo dos tempos. Acrescente-se que essa diáspora se caracteriza sobretudo pela ruptura violenta. Assim, alguns dos desdobramentos conceituais e históricos atingem a prática contemporânea e os modos de ver e tratar a cultura africana.

À geração histórica que encetou a ideia de pan-africanismo, note-se uma formação europeia e estadunidense, seguiu-se uma outra decisiva no sentido de formular e ampliar as dimensões da diáspora intelectual, sobretudo com nomes que adquiriram amplitude, tais como os estadunidenses B. Washington, A. Crummel, W. E. Du Bois, o jamaicano Marcus Garvey e o caribenho Edward Blyden, que demonstram um forte componente pela

ampliação e consistência da ideia pan-africana. Especialmente Blyden que talvez seja o que mais espelha o ideal primeiro do pan-africanismo ao defender em sua argumentação a igualdade entre africanos e afrodescendentes, já que ambos fariam parte de uma mesma “personalidade africana”, ou seja de uma mesma origem.

As razões africanas, caracterizadas como modos de pensamento e argumentações que possibilitam narrativas diversas e atualizadas do tema, bem como o uso especial da literatura que se revela um instrumento perspicaz ao apontar possíveis problemas no âmbito do debate, servem de pano de fundo para a problematização que passamos a expor:

Assim, proponho algumas possibilidades assentadas na razão africana de pan-africanismo. A primeira já difundida e que gira em torno de certo consenso, admite o pan-africanismo, desde sua acepção mais básica e histórica iniciada ainda no século XIX, notadamente na diáspora norte-americana e caribenha e entendida como a união ou conjunto de povos e países africanos em torno de uma solidariedade comum, um tanto de “comunidades imaginadas”.

Essa ideia primeira consolida a ideia espiritual de laços, alcançando uma extraterritorialidade nem sempre sentida pelo mundo diaspórico. Em outras palavras, esse pan-africanismo reverbera a ideia ou sentimento de solidariedade, mas a correspondência por parte de outros grupos sociais fora da África, a diáspora, não é fato. Exemplarmente é como se África olhasse para o Brasil, a Jamaica ou o Haiti como africanos, mas a recíproca não fosse completada.

Há também um pan-africanismo autóctone, que se encerra no próprio território africano de norte a sul. Este não tem pretensão diaspóricas ou extraterritoriais e sua expressão maior se dá no aspecto político-institucional ao constituir ou buscar constituir organismos de decisões e consultas, tais como a recente, historicamente falando, União Africana, (OU), criada em 2002 em substituição a Organização da Unidade Africana (OUA) por sua vez criada em 1963. As duas têm em comum a reunião dos 55 países africanos e seus territórios numa tentativa de buscar a integração continental. Note-se que não por

acaso, essas tentativas de integração historicamente se mostram recentes e encontram respaldo na chamada descolonização a partir das décadas de 1950 e 60.

Antes de mencionar uma terceira narrativa em relação ao pan-africanismo; convém destacar que as duas possibilidades arroladas entendem a ideia de pan-africanismo, diferenciando-se apenas nas formas de aplicação e entendimento. De outro modo, uma terceira narrativa concebe o não-pan-africanismo ou o que chamo de pan-africanismo utópico, que vê na ideia pan-africana uma impossibilidade essencial, já que não haveria bases sólidas para sua argumentação. Senão vejamos; a solidariedade entre os povos africanos não pode ser argumentada a rigor quando verificamos distinções tão díspares e desiguais, inclusive com mediações diferentes na aplicação social. São os casos dos povos do norte (árabes) que se revelam fundamentalmente distintos dos povos do sul. Como suscitar identidade mínima que seja entre Egito e África do Sul? Há muitos relatos de egípcios não se considerarem africanos.

Essa ideia do não-pan-africanismo, sobretudo na contemporaneidade, permite a crítica primeira de uma bem-sucedida política de fragmentação, cuja razão se dá de fora pra dentro, pois aos mesmos países europeus que fizeram a colonização/exploração do território africano interessa a divisão/fragmentação com vistas à perduração de domínio, agora sob as vestes neocolonial.

O risco de refutar a ideia de panafricanismo seja ele autóctone ou diaspórico, inclusive sob argumento de seu caráter utópico, resulta na aceitação subliminar da exposição ao domínio neocolonial, que na prática tem se mostrado eficaz, já que as tensões, guerras civis, rupturas institucionais frequentes são terrenos férteis a intervenções objetivas e tutelas neocoloniais, que se revestem de aspectos nem sempre evidentes como militares, mas sim em compensações simbólicas que resultam nos componentes econômicos, financeiros (grandes bancos, empresas multinacionais, conglomerados industriais etc), bem como

culturais (a música, a literatura, o entretenimento dos países africanos são invariavelmente vindos das ex-metrópoles).

O pan-africanismo utópico não interessa a África, ele se traduz na neocolonização contemporânea e a razão africana se vê em questão diante desta nova realidade.

A Utopia da arte, o porvir contrafactual, está drapejado em negro. Ela continua a ser urna lembrança do possível com acuidade crítica contra o real; é urna espécie de restituição imaginaria dessa catástrofe que é a história do mundo; é uma liberdade que não se submeteu ao feitiço da necessidade e que bem pode jamais se submeter (Gilroy, 2001, p.97)

A noção de utopia não pode ser negligenciada, assim como tem fascinado estudiosos de todas as matrizes, bem como escritores e teóricos ao longo do tempo. Convém recuperar sua etimologia para melhor compreensão e de sua construção associada ao pan-africanismo. Originada do grego "ou-topos", que significa "não lugar", a utopia representa um ideal de sociedade perfeita, onde as injustiças sociais, a desigualdade e os conflitos são eliminados. Neste sentido, é algo evidente que o conceito de utopia, passa por manifestações e transformações ao longo do tempo e suas implicações na sociedade contemporânea pode estar comprometida com as interferências de toda ordem e os modos de sentir as subjetividades que se modificaram inevitavelmente. O registro mais remoto recai em Thomas More em obra homônima datada do século XVI, 1516, onde descreve uma ilha fictícia com um sistema político e social ideal. Desde então, a ideia de utopia se expandiu, sendo reinterpretada por diversos autores e movimentos sociais. Platão, por exemplo, em *A República*, esboça uma sociedade governada por filósofos-reis, enquanto os utopistas socialistas do século XIX, como Charles Fourier e Robert Owen, propuseram comunidades ideais baseadas na igualdade e na solidariedade. Talvez esteja aí um bom argumento para o pan-africanismo utópico.

Nesta construção de utopia, que tem se modificado de acordo com as sociedades e o tempo incisivo, é importante distinguir a utopia de sua contraparte distópica. Enquanto a utopia busca o ideal e a harmonia, a distopia retrata uma sociedade opressiva e caótica, frequentemente surgindo como uma crítica a implementações falhas de ideais utópicos. Obras como *1984*, de George Orwell, e *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, exploram as consequências imponderáveis de sistemas que tentam alcançar a perfeição a qualquer custo. A Utopia na sociedade contemporânea, no mundo atual, tem na busca pela justiça e equilíbrio social sua marca mais evidente e se manifesta em diversas áreas, como a política, a economia e o meio ambiente. Movimentos sociais que lutam por justiça racial, igualdade de gênero e direitos ambientais buscam construir uma sociedade mais justa e equilibrada. A utopia, nesse contexto, torna-se um motor de mudança, inspirando ações e propostas que visam um futuro melhor. Entretanto, as utopias contemporâneas enfrentam desafios significativos. As desigualdades socioeconômicas, a polarização política e as crises ambientais tornam a visão de uma sociedade perfeita mais complexa e, muitas vezes, inalcançável. Isso levanta a questão: até que ponto é possível sonhar com uma utopia em um mundo repleto de contradições.

Neste sentido, o pan-africanismo que se quer utópico, alcança esse ideal de justiça e equilíbrio social, embora distantes nas práticas políticas, culturais, sociais e econômicas. Ele se apresenta como um sopro de esperança que realça o ideal futuro a se alcançar. Se pensarmos que são múltiplos países como múltiplas etnias, culturas e formas de pensar, vamos observar que há impeditivos de variados matizes que configuram a impossibilidade utópica de África. Talvez a distopia seja a revisão mais possível para a configuração de um continente pan-africanista.

Na verdade, o próprio conceito de África se reveste de uma fantástica construção ocidental. Muitos dos estudiosos diaspóricos tangenciam essa expressão (refiro-me a Stuart Hall, Hommi Babha, Paul Gilroy etc) que parecem ter certa validade legítima ao abordar

o tema sob um ponto de vista dos que foram contemplados com a classificação e aceita de forma universal.

É necessário falar da diáspora negra ou africana, pois uma das principais interpretações que levam ao pan-africanismo é a argumentação de que a África é maior que o continente, ou seja, que o território estabelecido. A África, assim, resulta no processo de anos de uma migração forçada e violenta por parte de colonizadores europeus, que atendendo sobretudo a interesses econômicos leva um número constrangedor de pessoas aos cantos mais remotos do mundo, notadamente à recente América e Ásia.

Em linhas gerais a diáspora é um fenômeno complexo que se refere à dispersão de um grupo de pessoas de seu local de origem para diferentes partes do mundo. Historicamente, esse conceito tem sido aplicado com algumas adaptações que terminam por atenuar o processo vivenciado por grupos africanos, pois na sua atualização, e ao longo do tempo, serve para descrever comunidades que, por diversas razões como guerras, perseguições, crises econômicas ou busca por melhores condições de vida se deslocam para outros países e continentes. A diáspora não é apenas uma questão geográfica; ela envolve também aspectos culturais, sociais e emocionais que moldam a identidade dos indivíduos e das comunidades envolvidas. Deste modo nota-se que as causas da diáspora podem ser observadas em diferentes aspectos e variadas possibilidades. Entre as mais comuns, destacam-se os conflitos e perseguições com causas distintas tais como de origem étnicas e religiosas.

A diáspora judaica, que se intensificou após a destruição do Templo de Jerusalém, é um dos casos mais emblemáticos e conhecidos historicamente, mas ainda pode-se falar em diáspora econômica que se confunde com a migração em tempos atuais, quais os casos da Venezuela na América do sul, quando grupos grandes de pessoas vão em busca de melhores oportunidades de vida, deixando seus países de origem na esperança de trabalho e sustentabilidade. A migração de latinos para os Estados Unidos, por exemplo, também é em grande parte motivada por questões

econômicas no âmbito da globalização. A interconexão global facilita a mobilidade das pessoas, como se sucede com estudantes e profissionais de natureza diversa que buscam experiências em outros países, contribuindo para a formação de comunidades diaspóricas, quais as encontradas em grande número no próprio Estados Unidos da América, com indianos e israelenses e até mesmo chineses. Neste sentido o impacto da Diáspora mais conservadora ou a mais atualizada, e que se confunde com uma simples migração, resta profundo, tanto para os indivíduos quanto para as comunidades que recebem esses migrantes. As consequências podem ser vistas em várias esferas desde a cultura, mas notadamente na construção identitária. Quanto a este aspecto a diáspora resulta em certa hibridação cultural, onde elementos das culturas de origem e de acolhimento se mesclam, criando novas expressões culturais, seja na música, na culinária e de modo geral nas tradições, quando são frequentemente influenciadas por essa troca.

As comunidades diaspóricas muitas vezes desempenham um papel crucial nas economias locais, seja como trabalhadores, empreendedores ou através do envio de remessas para suas famílias em seus países de origem, no entanto o que se reveste de aspecto positivo, sobretudo no mundo atual, quando as narrativas se abastecem da inserção no mundo globalizado, demonstra um lado perverso ao se esquecer que tal migração diaspórica é, nas mais das vezes, resultado de uma forçada e violenta expulsão por motivos imperialista e de arbítrio, o que termina por certa preconceito e discriminação ao se propor classificações que redundam em atenuações ou mesmo apagamento das causas.

O Brasil é um país extraordinariamente africanizado. E só a quem não conhece a África pode escapar o quanto há de africano nos gestos, nas maneiras de ser e viver e no sentimento estético do brasileiro. Por sua vez, em toda a outra costa atlântica se podem facilmente reconhecer os brasileirismos. Há comida brasileiras na África, como há comidas africanas no Brasil. Danças, tradições, técnicas de trabalho, instrumentos de música, palavras e

comportamentos sociais brasileiros insinuaram-se no dia-a-dia africano. [...] Com ou sem remorso, a escravidão foi o processo mais importante de nossa história. [...] O escravo ficou dentro de todos nós, qualquer que seja a nossa origem. (Costa e Silva, 2003)

Resta claro que a mistura histórica que preenche o espaço diaspórico é um fator negligenciado de seus reais motivos que residiam num projeto de apagamento racial que inviabilizasse a própria negritude, como assegura Devulsky (2021, p.17) “A mestiçagem, de origem violenta, fez parte de um projeto colonial que pretendia diluir a negritude até o ponto em que ela desaparecesse.”

Do mesmo modo, o pan-africanismo se abastece da narrativa que alcança outras colorações, mas transcende-a no sentido de incorporá-las ao bem maior da solidariedade comum aos povos negros. A solidariedade é o traço comum e atraente à narrativa pan-africana, como se depreende do poema de Agostinho Neto (1940, p.25):

Palpitam-me
os sons do batuque
e os ritmos melancólicos do blue.
Ó negro esfarrapado
do Harlem
ó dançarino de Chicago
ó negro servidor do South
Ó negro da África
negros de todo o mundo
Eu junto
ao vosso magnífico canto
a minha pobre voz
os meus humildes ritmos.
Eu vos acompanho
pelas emaranhadas áfricas
do nosso rumo.
Eu vos sinto
negros de todo o mundo
eu vivo a nossa história
meus irmãos.

No poema, o líder angolano Agostinho Neto, na década de 1940, que viria a ser o primeiro presidente de Angola independente, evoca o pan-africanismo com o objetivo de conclamar as populações negras de diferentes países a apoiar as lutas por igualdade e independência. Note-se que os versos passeiam pela diáspora negra de todos os cantos do mundo, em especial norte-americanos, conclamando-os à união em torno do ideal comum. É importante notar que o apelo pan-africano (negros de todo mundo) se dá por meio do sentimento (eu vos sinto) sem abrir mão do laço fraterno que os une (meus irmãos).

O pan-africanismo utópico se encontra naquele lugar especial que se quer, se acredita, mas sua concretização em termos concretos parece estar no plano abstrato da conceituação mais que na pragmática conduta política.

Percebe-se que tanto a ideia de pan-africanismo quanto a noção de diáspora são cruciais para a problematização da literatura e cultura afro-brasileira. A historiografia literária brasileira é organizada e estruturada a partir de um lugar de fala que pressupõe aqueles que dominam e dominaram o imaginário social ao longo dos tempos. De outro modo, a história da literatura brasileira é a história do cânone, formado ao longo de séculos, quando grupos políticos e sociais mantinham a quase a totalidade da produção literária, o que obviamente recai sobre essa produção um modo de vida e pensamento comprometido com suas próprias causas e modos de ver o mundo e praticá-lo socialmente. Assim, busco desvelar as camadas de exclusão e marginalização que têm permeado a construção do cânone literário brasileiro.

A heterotopia, como sabido, refere-se a espaços que existem fora dos lugares convencionais, espaços outros que são simultaneamente físicos e mentais, além de simbólicos. No contexto da literatura afro-brasileira, a heterotopia negra representa um espaço de resistência e reimaginação, onde vozes e narrativas marginalizadas encontram um lugar de expressão e reconhecimento. A problematização e a consequente

reconfiguração da história literária brasileira, passa pela leitura e interpretação que inclui e valoriza as contribuições afro-brasileiras.

A história da literatura brasileira é na verdade a história do cânone literário; José de Alencar, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, enfim, a espinha dorsal da historiografia literária brasileira se posta neste lugar do homem branco (sim, predominantemente homem), cristão e hetero (embora com a ressalva deste último termo seja de adoção recente). A exclusão de vozes afro-brasileiras do cânone literário não é apenas uma questão de omissão, mas um reflexo das dinâmicas de poder e dominação que têm moldado a sociedade brasileira. Ressalte-se que as origens profissionais e sociais destes autores do cânone formativo invariavelmente têm vínculo com profissões de prestígio social, como médicos, diplomatas e advogados, além daqueles oriundos de raízes familiares consolidadas na sociedade, fruto do sistema colonial que tem sua repercussão atualizada.

Os casos excepcionais de Machado de Assis e Lima Barreto, antes representarem um dado de exceção, consistem numa bem-sucedida concessão, que os tempos atuais trataram de revelar. Machado especialmente sempre esteve no cânone, por seu mérito inegável, mas sobretudo por uma concessão simbólica que lhe permitia ocupar este espaço em troca de um branqueamento atenuante que não parecia doloroso. Já Lima Barreto, em termos historiográficos, tem sua recuperação em meados da década de oitenta (80), embora note-se o notável interesse solitário de Francisco de Assis Barbosa, culminando com a biografia em 1952.

A inclusão de vozes afro-brasileiras na história literária não deve ser vista apenas como uma correção histórica, mas como uma oportunidade para reimaginar o futuro da literatura brasileira. Ao valorizar a diversidade de experiências e perspectivas, a literatura brasileira pode se tornar mais rica, inclusiva e representativa da complexidade da própria sociedade. A heterotopia negra, nesse sentido, não é apenas um espaço de resistência, mas um espaço de criação e inovação, onde novas narrativas e formas de expressão

podem emergir. No entanto, convém notar que o próprio conceito de literatura afro-brasileira traz uma visão inerente à margem. Por que destacar literatura afro-brasileira e não literatura brasileira como regra? Quando nos referimos à literatura brasileira, estamos nos referindo ao cânone, construído ao longo do tempo, mas estamos nos referindo sobretudo a uma literatura branca, cristã, hetero, mesmo sem mencionar. Não à toa mesmo os temas referentes a uma literatura de caráter afro-brasileira que em nenhum momento foram reivindicados pelo discurso heterotópico.

Ora, se deu que chegou
(isso já faz muito tempo)
no bangüê dum meu avô
uma negra bonitinha,
chamada negra Fulô.

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!
(Era a fala da Sinhá)
— Vai forrar a minha cama
pentear os meus cabelos,
vem ajudar a tirar
a minha roupa, Fulô!

(...)

Ó Fulô! Ó Fulô!
Cadê, cadê teu Sinhô
que Nosso Senhor me mandou?
Ah! Foi você que roubou,
foi você, negra fulô?

O conhecido poema de Jorge de Lima evidencia uma bem-acabada experiência de lugar de fala ocupado pelo cânone. Não há restrição de autoria (isto só viria acontecer anos depois, o poema é

de 1929, em pleno desdobramento modernista). Assim, embora o poema destacadamente tenha conotações raciais, não é considerado na narrativa que o filia a uma literatura afro-brasileira, antes, não se tem dúvida da sua inserção absoluta na chamada literatura brasileira.

Deste modo, o primeiro e fundamental movimento para a equação que resulta na reescritura de uma literatura brasileira que incluía a diáspora, passa necessariamente pela refutação consciente da expressão que vincula autores e/ou obras às origens raciais, religiosas ou de gênero. A reivindicação deve ser a um só tempo universal: “Literatura Brasileira”, e neste sentido os aspectos específicos de ser uma literatura periférica ou de minorias, pode ser evidenciado no particular. No entanto, o que se vê é na própria prática da leitura partirmos da ideia frequente de que quem escreve é um homem, branco e cristão; qualquer inclinação fora disso parece ser ativismo, tamanho a consolidação de um pensamento hegemônico.

A literatura afro-brasileira tem suas raízes profundamente ligadas à história da população negra no Brasil, marcada pela experiência da escravidão, pela luta por liberdade e pela preservação de identidades culturais africanas. Desde o período colonial, pessoas negras se expressaram por meio de oralidades, cantos, lendas e narrativas que resistiram à opressão e contribuíram para a formação da cultura brasileira.

Durante séculos, os negros foram impedidos de registrar suas experiências em livros, tanto pelo analfabetismo imposto quanto pela exclusão das instituições de ensino. No entanto, a resistência esteve presente nas rodas de samba, nos terreiros de candomblé e nas festas populares, onde a cultura africana se mantinha viva por meio da oralidade, poesia e música.

Apesar das barreiras, surgiram figuras pioneiras como Luís Gama, o poeta e advogado abolicionista do século XIX, que usou sua escrita para denunciar a escravidão e lutar pelos direitos dos negros. Outro nome importante é Maria Firmina dos Reis,

considerada a primeira romancista negra do Brasil, que abordou temas como preconceito e injustiça social em suas obras.

A literatura afro-brasileira ganhou força no século XX com o surgimento de movimentos culturais, como o Movimento Negro e o Grupo Quilombhoje, que impulsionaram a produção e publicação de textos de autores negros. Poetas, escritores e ensaístas passaram a abordar temas como identidade, ancestralidade, racismo, resistência e valorização da cultura africana e afro-brasileira.

Em geral, nota-se que uma literatura afro-brasileira se afirma, ainda que com nomes esparsos, sobretudo na sua historicidade mais remota, pela força da obra e consequentemente do nome, em lugar privilegiado e assegurado na literatura brasileira. Assim, Machado de Assis, Cruz e Souza, Lima Barreto, Conceição Evaristo são poucos percentualmente falando, se considerarmos a totalidade de práticas literárias que povoam o campo da literatura. Outro dado, é que, nas mais das vezes, os nomes de autores negros são ocultados do grande público. É comum vermos fotos ou representações de autores não-negros, mas nos deparamos com grande surpresa quando “descobrimos” que o autor de tal obra é negro. Esse imaginário completa-se com a própria dicção interna da obra que em sua maioria refaz um comportamento e universos de grupos raciais e sociais dominantes.

A pouca ou nenhuma veiculação de imagens de autores negros ratificou o processo perverso de apagamento, sobretudo a partir do século XIX, quando evidenciou-se a relevância de autores e intelectuais negros. Antenor Nascentes, Cruz e Souza, Machado de Assis, Lima Barreto e Juliano Moreira são nomes que pouco estão relacionados às imagens e, neste sentido, o imaginário social nos leva a crer que são brancos.

Autores e intelectuais de descendência africana têm suas imagens excluídas, apagadas do processo cultural. Quando desempenham um papel relevante no campo cultural que impossibilita tal apagamento, terminam por ser incorporados num “acordo” tácito, cujos critérios residem numa verticalização de

trocas simbólicas. Deste modo, no mais das vezes, são omitidas suas origens raciais ou, mais frequentemente, nestes casos específicos, são colocados atenuantes tais como mestiço (nos casos de Machado de Assis e Lima Barreto), mulato, moreno entre outros. O caso especial da imagem de Machado de Assis é sintomático, pois durante muito tempo este foi efetivado como grande nome da literatura brasileira, inclusive sendo um dos fundadores da Academia brasileira de letras. As imagens vinculadas a Machado autenticavam a sua condição de quase branco, o que assegurava inequivocamente seu lugar no panteão da literatura canônica. O máximo de questionamento a este status aparecia sob a forma de expressões atenuantes que buscavam não comprometer sua condição racial, como que mascarando “o defeito de cor”. Somente em estudos recentes³ esta condição é problematizada com provas de sua verdadeira pele, sem clareamentos fotográficos que pudessem reafirmar uma narrativa hegemônica.

Neste sentido, parece que o afro-brasileiro vem a ser a atualização competente das atenuações de outrora, que possibilita certo pudor na expressão negro ou preto, ainda revestidos de certa camada belicosa por uma luta simbólica que está longe de ter um fim.

Assim, a imagem é parte fundamental da construção de uma literatura afro-brasileira e parece ser um instrumento de resistência que peremptoriamente possa inscrever a literatura afro-brasileira no campo maior de domínio e imaginário da literatura (canônica) brasileira.

³ A partir de 2023 vem à luz pesquisas que apontam correspondências de Machado, como a do escritor português Gonçalves Crespo, que o identificam como negro. Percebe-se então que as imagens até então veiculadas foram manipuladas. Cf. “O que a negritude de Machado de Assis diz sobre como Brasil lida com racismo”. Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia.28/09/2023>.

Referências

BARBOSA, Muryatan Santana. *Pan-africanismo e teoria social: uma herança crítica*. África, São Paulo. v. 31-32, p. 135-155, 2011/2012.

BARBOSA. Muryata Santana. *A razão africana: breve história do pensamento africano contemporâneo*. São Paulo: Todavia, 2020.

COSTA E SILVA. Alberto da. *Um rio chamado Atlântico: a África no Brasil e o Brasil na África*. Rio de Janeiro: editora Nova Fronteira, 2003.

DEVULSKY, Alessandra. *Colorismo*. São Paulo: editora Jandaíra, 2021.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. São Paulo: editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, 2001.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo horizonte:ed. UFMG, 2003.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo. N -1 edições, 2014.

MUDIMBE, Valentim Y. *A invenção da África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Petrópolis, ed. Vozes, 1994.

NETO, Agostinho. *Voz de sangue*. Disponível em: www.agostinhoneto.org. Acesso em 03 de maio de. 2025.

A CIDADE IMAGINADA: O RIO DE JANEIRO NAS NARRATIVAS DE PAULO LINS E NEI LOPES¹

Paulo Cesar Silva de Oliveira²

Introdução

Nas primeiras décadas do século XX, as lutas culturais da população da cidade do Rio de Janeiro, em sua maioria negra, pobre e subalternizada, revelam intensa mobilidade e multiplicidade de artistas e obras características das complexas trocas interculturais e transculturais do período. Dentre os inúmeros fenômenos artístico-culturais ocorridos na capital da república brasileira nas duas primeiras décadas do século XX, o samba como ritmo, estilo musical, construção de sociabilidades e processos comunicacionais – o que, posteriormente, consolidaria uma ideia de nação e cultura brasileiras – exerceu papel fundamental nos processos identitários estabelecidos ao longo da formação cultural da jovem República.

No campo das artes, em geral, mais especificamente nas searas musical e literária, destacamos um grupo de artistas cujas vidas e

¹ <https://doi.org/10.51795/9786526525777121145>

² Graduado em Letras, Mestre e Doutor em Ciência da Literatura pela UFRJ. Pós-doutor na UFF e na UNICAMP. Professor Associado na UERJ/FFP. É professor permanente do PPLIN/UERJ e do PPGCOM/UERJ. Atualmente, coordena a área de Estudos Literários do PPLIN. É autor e organizador de diversas obras em livro e de artigos em revistas especializadas. Vice-líder do Grupo de Pesquisa CNPq “Poéticas da diversidade”. Bolsista Procientista da UERJ/FAPERJ e Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq até 2025. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0986913300246393>. E-mail: paulo.centrorio@uol.com.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3710-4722>. Este artigo contou com o apoio da Bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq e da Bolsa de Produtividade em Pesquisa (PROCIÊNCIA) da FAPERJ.

obras se mesclaram e confundiram com a ascensão e consolidação de uma cultura subalternizada, ainda que à margem das formas hegemônicas estabelecidas. Interessa-nos também pensar por que caminhos os espaços geopolítico-sociais da cidade do Rio de Janeiro foram palco para uma produção de presença determinante no estabelecimento de certos territórios de memória. Estes espaços foram sendo moldados através do que chamaremos inicialmente de “estratégias de repovoamento”, termo que problematiza as práticas e táticas dos novos atores em ascensão nos espaços de exclusão que foram reconfigurando a cidade imaginada do Rio de Janeiro em um processo de letramento das classes dominantes perpetrado pelos “fracos”. Contemporaneamente, a literatura de Paulo Lins e Nei Lopes trabalha na dobra ficção-história inserindo em seus romances espaços geográficos, sociais, culturais e de memória que articulam campos de força que, em nosso processo de leitura e reflexão, formulam suas poéticas da diversidade.

Em *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins (2012), e *A lua triste descamba*, de Nei Lopes (2012), o emocionante percurso das complexas relações sociais, econômicas, políticas e raciais que marcaram a primeira república é evocado e substancialmente problematizado nessas narrativas. Neste artigo, investigaremos o diálogo entre alguns temas fundamentais protagonizados pelo povo negro e que foram fundamentais para a compreensão dos processos estruturantes do campo intelectual-cultural carioca da época. Com a leitura dessas duas obras, problematizaremos a emergência do samba como ideia e os impactos/reflexos de sua rápida ascensão no campo intelectual da então capital do país. Essas propostas de leitura crítica estão delimitadas pela leitura dos romances apontados pelos modos como essas narrativas reelaboram uma história cultural não única e aberta. Afirmamos que Lins e Lopes elaboram ficcionalmente um repovoamento do discurso literário através de novas cartografias que permitem a vinda de sujeitos subalternizados e novas locações periferizadas. As estratégias de luta dessa população podem conversar com o que Michel de Certeau (2014) chamou de “táticas do fraco”. Os diálogos

com as teorias de Eni P. Orlandi (2004; 2020), Michel Pêcheux (2020), Bruno Carvalho (2009) e Nélson da Nóbrega Fernandes (2011), dentre outros, nos motivam a pensar a construção de uma cidade idealizada a partir de fantasias eurocêntricas e seu contraponto, a cidade imaginada e construída pelos negros, pardos, imigrantes, pobres de todas as raças e origens que reeducaram a classe dominante e transformaram a paisagem geofísica e cultural do Rio Antigo.

O viajar de uma viagem

As duas primeiras décadas do século XX testemunharam um processo histórico fortemente marcado pelas aventuras e desventuras de um grupo social característico em um momento sócio-histórico conturbado e de grandes transformações geográficas, políticas e culturais que marcaram profundamente uma pequena área geográfica da cidade do Rio de Janeiro e, mais tarde, por extensão, reconfiguraram as percepções dominantes sobre as definições de cultura nacional.

Falaremos inicialmente dos sujeitos vítimas da escravização e de sua trajetória no pós-1888. Afirmamos que aqueles corpos negros protagonizaram uma revolução cultural ao se organizarem em torno de uma ideia que foi se consolidando como um verdadeiro movimento político-artístico de impressionantes vocação e determinação para a consolidação de uma poética de subalternizados pontuada por experiências artísticas inovadoras em diálogo com a nascente modernidade técnica que circulava na conturbada capital da República Velha. Um grupo de artistas quase todos negros performavam em espaços sociais e geográficos da periferia do Rio de Janeiro no início de século XIX e sua atuação fez história a ponto de ressignificar a paisagem cultural da capital, resultando em uma profunda (re)elaboração da cultura carioca, determinante no processo de consolidação das lutas sociais, raciais e intelectuais em prol de uma memória nacional advinda das áreas politicamente negligenciadas da cidade. Contemporaneamente,

Paulo Lins e Nei Lopes ficcionalizam alguns aspectos dessas lutas e conquistas e as duas narrativas escolhidas por nós para protagonizar o debate centralizam nossa leitura crítico-histórica daquele período fundamental para o debate cultural da nação.

Lins e Lopes nos guiam através das vias e dos desvios de uma cidade-capital que se queria modernizada à europeia, o que se comprova pela transformação física da metrópole em fins do século XIX e início do século XX, a chamada Reforma Pereira Passos. Sempre é bom lembrar que Francisco Pereira Passos (São João Marcos, 29 de agosto de 1836 – Rio de Janeiro, 12 de março de 1913) foi um engenheiro e político brasileiro nomeado prefeito da cidade do Rio de Janeiro pelo presidente Rodrigues Alves e responsável pelo conjunto de intervenções urbanísticas na cidade no período de 1902 a 1906. A rápida transformação da cidade resultou no processo de gentrificação do espaço urbano calcado na suposta higienização da cidade, igualmente inspirada em modelos europeus. A um Rio de Janeiro à francesa, crescia uma “cidade nova” – mais tarde transformada em área do Centro da cidade, justamente batizada de Cidade Nova – inicialmente ocupada por não contemplados pela modernidade da promessa. Aquele contexto cultural, político e social é importante para a discussão travada em torno dos romances escolhidos.

As reformas de Passos impulsionaram a migrância, a errância e desvelavam os processos de segregação racial-social que expulsaram populações inteiras para morros, cortiços, becos, vielas e encostas da cidade, mas, por outro lado, abriu brechas para a intensa disseminação cultural encampada principalmente pela população de migrantes ex-escravizados, vindos de outras partes do país, especialmente, do Nordeste, sem esquecer os próprios habitantes da cidade excluídos por Pereira Passos (retomaremos esse capítulo da história do Rio de Janeiro adiante no texto). Como se verá, aquele conjunto humano formava uma pluralidade de existências subalternizadas que interagiam no coração da cidade. Essa população estabeleceu um perímetro geográfico, afetivo, religioso e cultural organizado em torno de um “Rio Negro” (para

utilizar o título de um dos romances de Nei Lopes) identificado por meio de experiências dinâmicas de sociabilidade e pelo intenso intercâmbio de ideias e práticas que revolucionaram a vida sociocultural da jovem cidade-capital republicana. Esses movimentos complexos, assimétricos e quase simultâneos expressaram uma ideia singular de modernidade, ainda que não como projeto unificado, se pensarmos em termos de formas organizadas e sistemáticas de atuação no campo cultural.

Essa modernidade singular foi compreendida por Antônio Sérgio Alfredo Guimarães (2021) como um capítulo importante das disputas políticas e culturais na luta contra o racismo no Brasil e no mundo, de onde decorre uma noção forte de democracia racial solidária à expansão das batalhas por direitos sociais e políticos. As lutas pelo reconhecimento de uma cultura negra, diz Guimarães (2021, p. 88), teriam que aguardar até a década de 1970 para se firmarem. A explicação mais razoável para essa demora, segundo Guimarães, se encontra na enorme desigualdade social e racial, “em termos de oportunidades de vida, entre brancos e negros” (Guimarães, 2021, p. 89). Por outros meandros, no entanto, os sujeitos subalternizados foram ascendendo culturalmente por meio de estratégias e práticas comuns classificadas por Michel de Certeau (2014) como “táticas do fraco”: um conjunto de sujeitos e ações marcadas pela solidariedade e organização dos espaços de luta e socialização que reelaborou o significado dos espaços citadinos e pavimentou o caminho para o reconhecimento e a consolidação de suas atividades culturais e sociais negligenciadas. Certeau (2014, p. 103) fala em “práticas cotidianas” difíceis de se delimitar, mas passíveis de se verificar em relação à resistência dos subalternizados a determinadas formas de poder hegemônicas.

Quanto a essas práticas, Monica Pimentel Velloso (1996, p. 32) pensou “os acontecimentos históricos em sua multidimensionalidade” no conjunto das ideias e valores da modernidade como “um processo que vai acarretando mudanças significativas de percepção do tempo e do espaço, fazendo coexistirem múltiplos valores culturais” que nos levam a crer em

uma ideia de movimento cultural realizado através de práticas cotidianas (cf. Certeau, 2014) que desvincularam o modernismo carioca da ideia de liderança e organização comandada por uma vanguarda intelectual. As obras literárias, as páginas jornalísticas, especialmente em se tratando da crônica, e as mais diversas formas de produção artístico-musical que marcaram o titubeante início do século XX brasileiro atestaram, não sem grande preconceito e desconfiança, a grande força da cultura negro-popular carioca em sua trajetória de reconhecimento. A leitura de Velloso é precisa, no sentido daquilo que Guimarães (2021, p. 29) chamou de noção de povo como comunidade imaginada de origem ou destino: “nenhum povo existe sem a comunidade que lhe oferece uma origem ou um destino: o candomblé, o Brasil, a Bahia, São Paulo” etc.

As narrativas de Paulo Lins e Nei Lopes convergem para um campo de representação ficcional que recupera lutas e práticas da comunidade negro-carioca das primeiras décadas do século XX. Foram movimentos não orquestrados, porém, de tal vigor que terminaram por promover o que Roberto Moura (2022) chamou de reeducação das classes dominantes. Os dois ficcionistas nos levam a uma espécie de viagem pelas transformações da paisagem sociocultural carioca. No romance de Paulo Lins (2012), surpreendemos um grupo de sujeitos em trânsito por uma cidade vibrante cujas áreas periféricas em torno da Zona do Mangue e seu entorno, que se estendia até a Gamboa. Foi uma área marcada pela presença dominante de ex-escravizados, migrantes – principalmente do interior da Bahia, mas também de outras regiões do país – e imigrantes dos quais destacamos os judeus leste europeu. A narrativa de *Desde que o samba é samba* (2012) se concentra nos arredores do bairro do Estácio, por vezes também se estendendo aos subúrbios distantes. Já Lopes (2012), em *A lua triste descamba*, organiza seu romance a partir do então distante bairro de Oswaldo Cruz, vizinho de Madureira. Lopes faz um recorte da história da ocupação dos subúrbios cariocas mais afastados do Centro e que foram redutos das antigas fazendas que aos poucos foram se tornando áreas densamente ocupadas, em grande parte,

por conta da expulsão de moradores pobres das diversas áreas do Centro do Rio. Essa massa ficcionalizada em ambos os romances e representada por uma extensa galeria de personagens é aquela que formará, ao longo do século XX, a Zona Suburbana do Rio.

As narrativas de *Desde que o samba é samba* e *A lua triste descamba* se estruturam temporalmente *in ultima res*. O romance de Lins se inicia com a fala de um certo Paulinho Naval, que, à moda do grito de guerra que antecede o início dos desfiles das Escolas de Samba, anuncia a trama. É uma espécie de introito em que se simula uma sinopse de enredo. Já a narrativa de Lopes se estrutura por meio de uma entrevista concedida pela personagem Seu Juvenal, o Nanal, em 1980, acerca do jubileu de ouro da fictícia Escola de Samba Unidos da Fontinha, pretexto para que a personagem desfie um rosário de histórias marcadas por ressentimentos e, provavelmente, muita invenção. Nos dois romances, descortina-se uma história lateral do Rio de Janeiro construída no diálogo com gêneros textuais diversos: a sinopse de enredo, em Lins; a estrutura de uma entrevista, em Lopes. Ambas as narrativas envolvem poesia, música e artes populares em ascensão.

Em uma cena-emblema na abertura do romance *Desde que o samba é samba*, logo após a introdução de Paulinho Naval, inicia-se a narrativa propriamente dita, agora *in media res*. Paulatinamente, o leitor é apresentando às personagens Valdirene, Sodré, Valdemar, Brancura e Tia Amélia, cinco figuras centrais na organização do enredo. Elas dominam a cena romanesca e suas histórias e vão aos poucos traçando um perfil humano da área central do Rio de Janeiro nos arredores do bairro do Estácio ao longo da década de 1920. Ficcionaliza-se uma possível tragédia de sangue prestes a se desenrolar entre o “português” Sodré e o jovem Valdemar na disputa pela prostituta Valdirene. O evento termina sem um desfecho fatal, por conta da intervenção de Tia Amélia, mãe de Valdemar que, informada do fato, acaba com a disputa e conduz seu filho de volta à casa. Tia Amélia é provavelmente referência a uma das tias baianas da região. Há grande liberdade

em relação aos fatos históricos, já que a Tia Amélia histórica seria a mãe de Ernesto Joaquim Maria dos Santos – o famoso Donga (Rio de Janeiro, 5 de abril de 1889 – 25 de agosto de 1974), conhecido como o autor da primeira gravação de um samba, “Pelo telefone” – o que a diferencia da figura homônima ficcionalizada por Lopes.

O duelo entre Sodré e Valdemar era fruto de um plano elaborado pelo malandro e sambista Brancura, rufião que explorava a prostituição na antiga Zona do Mangue (Valdirene era uma de suas “protegidas” e também amante), para se vingar de Sodré, que, ou morreria nas mãos de Valdemar ou seria preso caso assassinasse o jovem. Valdirene, motivo da disputa, é cúmplice de Brancura na trama mas, como dito, as expectativas de crime são frustradas pela intervenção de Tia Amélia. Este “não-acontecimento” situa os leitores nos produtivos passeios inferenciais da obra. O leitor vai aos poucos se inteirando das personagens na enorme galeria de sujeitos que compõem o romance e pode identificar as correspondências históricas entre elas, caso se comporte como o leitor ideal pretendido pelo texto. Essas criaturas ficcionais se movimentam no perímetro cultural posteriormente chamado de Pequena África, cujos espaços e ambientes imortalizaram o Estácio como um bairro crucial para a compreensão da mobilidade social característica da geografia humana carioca nas primeiras décadas do século XX.

O tempo da narrativa no romance de Lins se concentra no período histórico marcado pelo fim da reforma urbana do Prefeito Pereira Passos, ou seja, na década de 1920. A reforma Pereira Passos, é bom recordar, também ficou conhecida como “Bota-abaixo”, já que caracterizou um conjunto de ações marcado por demolições, expulsões e expropriações que redefiniram a estrutura urbana do Rio recém-republicano, capital e principal cidade do país, atingindo duramente as camadas médias baixas e baixas da população.

As palavras de ordem de Pereira Passos eram higienizar, demolir, sanear, organizar e, principalmente, “civilizar” a capital da República, livrando-a da má fama de cidade insalubre,

acometida por doenças como a dengue, a leptospirose, malária, dentre outras. Para a consumação do projeto, foram alargadas, modernizadas e prolongadas as até hoje essenciais e principais vias urbanas do Centro da cidade, como as Avenidas Rio Branco, Mem de Sá, Marechal Floriano e a Avenida Passos (essa carrega até hoje o nome de Pereira Passos). Alguns morros como o Morro do Castelo e do Senado foram extintos e aplainados; ruas como a antiga Matacavalos, hoje Rua Riachuelo, foram estendidas; cortiços e casas de pequenos comércios foram expropriados, enfim, o que impedia o avanço civilizatório pretendido por Pereira Passos foi sendo removido da paisagem carioca. Cerca de 700 a 3 mil construções foram demolidas, conforme o Atlas Histórico da Fundação Getúlio Vargas / CPDOC.³

Essas ações provocaram uma diáspora local, já que os moradores das áreas atingidas pela reforma ou se deslocaram para os subúrbios ou ocuparam desordenadamente os morros próximos, como o Livramento, onde nasceu Machado de Assis, o Morro da Providência e, no caso do romance de Paulo Lins, o Morro do São Carlos. O tom dessas expulsões, obviamente, foi pontuado pelo autoritarismo com que as populações daqueles entornos foram destituídas de seus imóveis e negócios. Esse é o ambiente histórico, social, geográfico, econômico e político que o romance *Desde que o samba é samba* ficcionaliza, mas a história central gira em torno do surgimento, desenvolvimento e consolidação de uma cultura negra construída por seus segmentos mais pobres e que se torna vitoriosa a partir da emergência de uma ideia-samba materializada principalmente no estabelecimento das Escolas de Samba e do carnaval como grandes símbolos culturais da tão propalada e buscada identidade brasileira. Esse capítulo da história das movimentações da população negra nos recorda uma reflexão importante de Guimarães (2021, p. 70): a modernidade

³ Para mais informações e detalhes acerca da reforma Pereira Passos, ver: [https://atlas.fgv.br/verbetes/o-bota-abaixo#:~:text=Express%C3%A3o%20criada%20para%20designar%2C%20ao,Passos%20\(1902%2D1906\).](https://atlas.fgv.br/verbetes/o-bota-abaixo#:~:text=Express%C3%A3o%20criada%20para%20designar%2C%20ao,Passos%20(1902%2D1906).)

negra se inicia nas Américas com a abolição da escravização e a incorporação dos negros à cultura ocidental como cidadãos. Em um primeiro momento, a representação dos negros será compreendida como algo culturalmente positivo pela cultura hegemônica. Isso porque é o branco quem concede o benefício e autoriza essa cultura, mas, ao mesmo tempo, são as camadas dominantes que mantêm as estruturas de dominação e exclusão na estruturalidade das práticas, regulações e normativas sociais e políticas. Em um segundo momento, podemos observar a “representação positiva de si, feita por negros para si e para os brancos” (Guimarães, 2021, p. 70). Essa dupla representação anuncia a modernidade negra e estabelece os rumos de sua luta. No Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, o que se viu foi uma batalha árdua travada pelos subalternizados por reconhecimento de sua cultura e por justiça social.

As reformas de Pereira Passos e os deslocamentos da população do Centro do Rio para os subúrbios distantes motivam as reflexões ficcionais de Lopes. *A lua triste descamba* pode ser lido como relato da porosidade da cultura negra, especialmente o samba, em seu processo de disseminação para as áreas mais distantes do Estado. O olhar de um sujeito-narrador suburbano sobre as zonas centrais da cidade é a grande contribuição de Lopes na criação de uma literatura de resgate e repovoamento. Para Seu Juvenal, por exemplo, as histórias do povo preto, pobre e suburbano precisavam ser contadas pelos antigos que ainda conservassem uma memória dos acontecimentos: “Isso se passou tem muito tempo. Mas está tudo fresquinho aqui na minha memória. E nestas horas é que a leitura faz falta!” (Lopes, 2012, p. 11). É uma história que, segundo a personagem, daria uns três, quatro livros, mas o que ela chama de “verdade” pode ser também algo maturado por seu rancor e ressentimento. Daí a desconfiança do leitor para com o “relato” de Nanal.

O ressentimento de Nanal se concentra na personagem Dona Vanda e no desafeto Mário Madureira, cujo nome verdadeiro não era Mário e nem morava em Madureira: “[...] aquele pedaço, lá

onde ele morava, nunca foi Madureira. Aquilo lá é Turiaçu, gente fina! Tu-ri-a-çu. Quase Rocha Miranda” (Lopes, 2012, p. 13). Turiaçu, de fato, é um pequeno bairro situado entre Madureira e Rocha Miranda, tendo perdido seu *status* com o fechamento da estação de trem, o que leva muitos a confundirem a localidade ora com Madureira ora com Rocha Miranda. Mário teria vindo na verdade da Pavuna, bairro próximo dos municípios da Baixada Fluminense. Esse roteiro geográfico vai situando os leitores nos espaços geográficos de áreas que se tornariam com o tempo sinônimos de subúrbio. Mas a história de Nanal também pode conter outras.

Nelson da Nóbrega Fernandes (2011, p. 11) nos adverte que a ideia de subúrbio foi sendo construída como “lugar de desagudouro das tramas das cidades”; “depositário de esperança e solução” para os problemas da urbe; “ponto médio entre o campo e a cidade”, mais claramente identificados outrora como arredores ou arrabaldes, palavra que vem do árabe, *ar-rabad* ou seja: cercania de uma cidade; subúrbio (Fernandes, 2011, p. 16). Para Fernandes, o conceito carioca de subúrbio é um obstáculo que nos impede de “revelar a sua geografia real, sem máscaras e representações ideológicas” (Fernandes, 2011, p. 13). Por isso, o geógrafo se apropria do termo “rapto ideológico” – tomado de empréstimo ao filósofo Henri Lefebvre – para problematizar o processo em que se estabelece uma “mudança brusca e drástica do significado de categorias e conceitos, quando então os atributos mais originais e essenciais que os definiam são expurgados de seu conteúdo e substituídos por significados novos e completamente estranhos à sua extração mais genuína” (Fernandes, 2011, p. 16). À implantação no Rio de Janeiro de uma ordem urbana no estilo da reforma parisiense executada entre 1853 e 1869 pelo Barão de Hausmann, seguiu-se um intenso deslocamento das camadas médias e baixas da cidade para as encostas ou para os então distantes subúrbios. Subúrbio passaria a ser um espaço definido como área decadente, sem infraestrutura e de difícil acesso, em suma: “o lugar das classes subalternas na cidade” (Fernandes, 2011, p. 17).

O subúrbio como lugar da promessa destinado aos pobres foi mais uma construção ideológica e menos uma realidade palpável, pois nem mesmo o acesso à habitação favoreceu os novos habitantes. O que se viu foi a especulação imobiliária que buscava o lucro fácil e rápido, sendo a habitação popular ignorada pelos programas oficiais de incentivo à moradia. O transporte ferroviário com os trens alterou minimamente a realidade dos migrantes oriundos das camadas mais pobres do centro da cidade quanto à mobilidade. Ainda hoje, os problemas do transporte ferroviário na cidade do Rio de Janeiro nos recordam do descaso das autoridades quanto ao deslocamento e à gentrificação do espaço urbano que nos primórdios do século XX segregaria a população mais fragilizada. O processo de deslocamento e isolamento levou a uma cisão da cidade entre usufrutuários e excluídos.

A ocupação dos subúrbios, a questão da moradia e o problema dos trens como elementos fundamentais para a construção de uma ideia-subúrbio são ficcionalizados por Lopes de forma contundentemente crítica. Se antes o subúrbio era “terra de barão, visconde”, de “engenhocas de açúcar, fabricando cachaça”, com “poucos escravos, muitos alugados da fazenda de Santa Cruz”, na trama romanesca de Lopes, que ficcionaliza os anos 1920 e 1930, é o trem que representa a grande esperança de emancipação e autonomia. Lê-se no relato de Nanal que a “estrada de ferro é progresso” e o “futuro do Rio de Janeiro” consistia na migração para as áreas mais distanciadas do Centro, propagandeadas como “um refúgio contra o burburinho da cidade grande” (Lopes, 2012, p. 15). O termo “Cidade grande” passou a se confundir com o “Centro da cidade” do Rio de Janeiro, reflexão que Lopes privilegia no capítulo 9 de *A lua triste descamba*:

Ali, depois da Ponte dos Marinheiros, descendo a Presidente Vargas, do lado direito, ali é que era o Mangue. Mesmo antes de eles abrirem a Presidente Vargas, que veio em 44, já tinha o Mangue. Era... – as senhoras que me desculpem, mas, a bem da verdade, eu preciso dizer umas determinadas coisas. Pois ali era o Mangue, a Zona do

Baixo Meretrício, a maior do mundo, igual ao Maracanã, depois (Lopes, 2012, p. 89).

Neste parágrafo sintético, observamos alguns elementos essenciais para se compreender o movimento migratório rumo aos subúrbios e as complexidades da ocupação do Centro do Rio de Janeiro. A antiga Zona do Mangue era uma área de prostituição e reduto da marginalidade. Sua geografia foi inicialmente alterada por conta da abertura da Avenida Presidente Vargas (cujas obras se iniciaram em 1941 e foram finalizadas em 1944), vindo a desaparecer ao longo do século XX, com a reformulação urbanística da Cidade Nova, sede da Prefeitura da cidade hoje. A referida passagem do romance de Lopes em relação à Zona do Mangue traz nomes como os dos sambistas Brancura e Edgar: “O Brancura tinha mulher na zona, o Edgar também...” (Lopes, 2012, p. 90). Brancura era o apelido de Silvio Fernandes (Rio de Janeiro, 1908 – 1935) e Edgar (também conhecido como Mano Edgar) é Edgar Marcelino dos Passos, músico que, junto com Brancura e os compositores Ismael Silva, Bide, Baiaco e Mano Rubem, ajudou a fundar a “Deixa Falar”, considerada a primeira Escola de Samba brasileira.

Brancura é também uma das personagens centrais do romance *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins, já mencionado neste artigo. A referência à exploração da prostituição praticada por Brancura, acontecimento lateral no romance de Lopes, encontra um terreno mais fértil na elaboração ficcional de Lins em relação à ideia-samba. Brancura será na obra de Lins um dos modelos de personagem histórica periferizada. As relações em espelho entre os dois romances revelam o quanto a ideia de repovoamento da literatura nos leva a repensar a reconstituição histórica dos espaços de disseminação cultural da arte produzida por aqueles sujeitos subalternizados. As personagens de Lopes nos apresentam uma realidade distante daquela vivenciada pela população das áreas centrais da cidade: são membros da chamada Zona Suburbana, enquanto as criaturas de Lins são personagens de ruas, becos e morros do Centro da cidade: disputam territórios, buscam

sobreviver pela cultura e na representação política. Os sujeitos do Centro do Rio não estão alheios a seus irmãos suburbanos, com quem se solidarizam em intensos processos de contaminação, disseminação e interlocução:

É que a turma do Estácio começou a fazer parada em várias partes do subúrbio carioca para ensinar a música e a dança do samba. A turma ia para os terreiros de Candomblé e Umbanda, do Engenho de Dentro, do Salgueiro, de Oswaldo Cruz, Encantado, Boca do Mato, Méier (Lins, 2012, p. 258).

Nesta passagem, observamos alguns processos de sociabilidade que marcaram a trajetória vitoriosa da cultura negro-popular. Alguns desses espaços essenciais foram os terreiros de Umbanda e Candomblé, locais de encontro e abrigo contra a violência policial; ambiente de trocas culturais musicais e poéticas; espaços de convivência da boemia carioca, não somente das classes subalternizadas, mas também de intelectuais de dentro e fora do Rio de Janeiro. Bares e botequins do Estácio e de seus arredores contavam com a presença de artistas populares como Francisco Alves, o “Rei da Voz”, cuja carreira controversa foi em muito devedora da comunidade negra e sambista, que viram no cantor um espaço de oportunidade para divulgação de suas canções e ampliação de seu público. Alves foi um dos grandes “compradores” de obras de sambistas desconhecidos cujas obras foram sucessos em sua voz. A intensa relação artística com o sambista Ismael Silva, “o único dos novos sambistas do Estácio que circulava no mundo de Alves” (Lins, 2012, p. 261), mostra que o mundo do samba convivia com as camadas brancas e integradas do campo artístico, mas não de forma simétrica e pacífica. Aquelas trocas possibilitaram a consolidação de formas artístico-populares como o samba de Ismael Silva que, com a mediação de artistas como Alves, alcançaram sucesso e um público mais amplo. Sobre Ismael Silva, o romance Lins (2012, p. 261) nos conta:

Era requisitado pela turma que frequentava a casa de Aníbal Machado; o pintor Scliar, Murilo Mendes, Drummond, Cândido Portinari, Manuel, Heitor, Miranda, Mário, Prudente de Moraes Neto.⁴ Ali era tratado de igual para igual, artista inovador, um dos maiores compositores da época, todos gostavam de suas músicas, do seu jeito calmo de falar da vida, com tanta supremacia. Tão rara era a sua filosofia de se portar no mundo.

É claro que o respeito a Silva precisa ser analisado dentro de um quadro dinâmico no qual os poetas populares apareciam para os modernos como representantes de um tipo de arte e cultura autênticas que se buscava através do contato, disseminação e incorporação de formas de produção e sociabilidades de um mundo subalternizado composto por negros, pardos, pobres e migrantes e regido por regras próprias de sociabilidade. A arte dessa população viria a “educar” as camadas sociais mais altas, conforme apontou Roberto Moura (2022, p. 175):

A alfabetização cultural promovida pelos baianos nos brancos e mestiços de diversas procedências que frequentavam suas casas, numa convivialidade capaz de atravessar as rígidas distinções de cor, raça, gênero, família, bairro e classe social, principalmente depois de determinados ritos quando a festa profanizava-se, antecipava a poderosa cultura popular afro-brasileira no Rio de Janeiro, e mesmo uma modernidade democrática que as peculiaridades e circunstâncias dessa cidade, apesar de tudo, sempre prometeram.

Hermano Vianna (2002, p. 150) afirmou que “sem heterogeneidade não há criatividade; a homogeneidade é

⁴ Os escritores mencionados são Aníbal Machado, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Mário de Andrade. Há também menção aos pintores Scliar provavelmente referindo-se a Carlos Scliar, embora as referências temporais não sejam coerentes com a época ficcionalizada, visto que Scliar nasceu em 1920) e Cândido Portinari, além do músico Heitor Villa-Lobos, da cantora Carmem Miranda e do jornalista e escritor Prudente de Moraes Neto.

comparável à morte do sistema, e só uma perturbação vinda do exterior pode produzir novamente alguma indiferenciação interna, gerando “trabalho” ou “energia”. Vianna acredita ter havido uma modernidade “diferente” que elevava e resgatava “os elementos culturais até então considerados sintomas ou causas de nosso “atraso” (entre eles a mestiçagem e o próprio samba)” (Vianna, 2002, p. 156, aspas do autor).

André Gardel (1995, p. 12) identifica um “duplo movimento” na construção de um Rio de Janeiro moderno que inventava uma cultura ora de fronteiras rígidas entre classes ora de rarefação dessas fronteiras estendidas não apenas às áreas boêmias da cidade, mas também à poesia de um Manuel Bandeira, aliás, tornado personagem em *Desde que o samba é samba*. Esses “trânsitos narrativos” seriam fundamentais para se compreender os deslocamentos geográficos e sociais daqueles atores heterogêneos nos espaços de convivência e atração da população carioca. Tais “trânsitos narrativos” foram representados através de “narrativas em trânsito”, que põem em circulação um conjunto determinado de obras e autores dialogando entre si, permitindo interseções diversas com várias formas poéticas. O trânsito implica ideia de movimento, mudança, mobilidade e pesquisa constante, ou seja: é uma ideia ampla e moderna de progresso traduzida em movimentações incessantes e frenéticas que atravessam os campos da economia, da política e do pensamento, gerando um complexo de produtos culturais.

A ideia de trânsito é expressa no trabalho ficcional como “movimento de passagem” (Helena, 2012), espaço de investigação dos rastros da história e do trabalho da memória na construção de um presente em diálogo constante com o passado:

A passagem estabelece novos horizontes para a questão da fronteira, do limite e da própria crise, uma vez que suplementa o radicalismo da ruptura, permitindo um contágio entre o antes e o depois, entre o velho e o novo, numa convivência tensa, mas bastante mais rica do

que se apenas eliminássemos um dos termos da oposição (Helena, 2012, p. 63).

Não podemos falar de processos frenéticos da modernidade e da supermodernidade sem recorrer à questão da memória – matéria prima de Lins e Lopes –, assim como não se pode negligenciar o papel da história na construção/reconstrução de narrativas negligenciadas, sobretudo na produção de um imaginário moderno acerca de cidades e culturas. A ideia de se pensar formas poéticas narrativas sob o viés do trânsito requer estudo comparativo de obras produzidas ao redor do planeta. Há uma “Terra em trânsito” por onde se movimentam ficção, cultura, educação e política. São espaços de reflexão vinculados ao momento histórico do leitor, sujeitos desses tempos de pós-verdade. Assim, é mister que o estudo de certa vertente da narrativa contemporânea seja feito de forma comparada, focalizando as interseções entre ficção, memória e história, sem desconhecer os impactos dessas leituras nos campos da educação, da cultura e da política. Essa mirada crítica entende o estudo da literatura como um processo de educação em que o pensamento crítico se apresenta como forma de luta e de resistência contra os diversos negacionismos.

A leitura de obras literárias que ficcionalizam a cidade do Rio de Janeiro e seus processos de formação cultural é um caminho produtivo e combativo para se pensar a questão da memória, da história e o papel da literatura neste panorama. Os romances *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins (2012); e *A lua triste descamba* (2012), de Nei Lopes, lidos como discursos de passagem, nos ajudam a pensar a luta de corpos negros duramente reprimidos no processo de formação cultural da grande cidade-capital do país pós-golpe de 1889. Em *Desde que o samba é samba*, a jornada de um grande número de personagens – em sua maioria históricas e outras puramente ficcionais – pelos arredores marginalizados do bairro do Estácio e adjacências – mostra a eficiência dos movimentos culturais e religiosos, populares e negros que se

tornariam vitoriosos. Dentre eles, o samba avulta como arte maior a disputar espaço nas configurações identitárias da nação, junto com a Umbanda, religião de caráter ecumênico e mestiço aqui nascida e criada. No processo de consolidação dessas culturas subalternizadas, o fenômeno da boemia aproximaria e tensionaria as fronteiras entre a intelectualidade branca e os sujeitos à margem da modernidade da promessa.

Paulo Lins concentra sua ficção em um pequeno universo humano identificado nas cercanias da cidade culta e hegemônica que Nei Lopes (2015) chamaria, em outro de seus romances, de Rio Negro. Em Lopes, a ideia de uma “Pequena África” é pensada para além da questão espacial e expressa pela representação ficcional das lutas identitárias de sujeitos recém-saídos da escravização e lançados na cidade hostil sem condições mínimas de sobrevivência. *Desde que o samba é samba* e *A lua triste descamba* ficcionalizam esse processo de resistência e luta que até hoje demarcam as batalhas entre pertencimento e segregação, dicotomia refletida nos campos da arte e da cultura.

Em *A lua triste descamba*, o trânsito de seus personagens pelos subúrbios cariocas não se desgarra da relação de atração pelas áreas centrais do Rio de Janeiro. Lins e Lopes lidam com uma vasta galeria de personagens, em sua maioria negros, trabalhadores pobres, pequenos comerciantes, desempregados, músicos, artistas, lavadeiras, cafetões, prostitutas, mães e pais de santo, um conjunto de sujeitos que circulam intensamente pelo corpo da cidade àquela época já partida, conforme cunhou Zuenir Ventura (1994).

A lua triste descamba e *Desde que o samba é samba* são fundamentalmente narrativas de espaço. A geografia da cidade do Rio de Janeiro é um elemento essencial para se compreender a ideia de trânsitos narrativos – mobilidade sociocultural que tem na memória um papel fundamental na configuração de um Rio Negro repovoado pelo discurso literário. Sobre a memória, Maurice Halbwachs (2006, p. 71) afirmou que “ainda não estamos habituados a falar da memória de um grupo nem por metáfora”. Se por um lado as lembranças são características de cada

indivíduo, elas se configuram, por outro, como imagens parciais dentro de um organismo maior, conforme seja grande ou pequena a sociedade em que o indivíduo está inserido. Na literatura, a preocupação em estabelecer relações entre mundo do texto e mundo da vida nos leva a pensar em uma “comunidade mundo-textual” (Oliveira, 2010) em que o movimento dentro-fora do texto jamais será oposição, e sim, relação tensionada, feita de atravessamentos e ambiguidades. A ideia de comunidade propõe compartilhamento de memórias e experiências, enquanto o atrelamento entre mundo e texto expressa as mediações pelas quais a literatura se revela lugar de memória e de saber histórico. A comunidade mundo-textual é um espaço privilegiado onde se questiona e resgata o que foi negligenciado pela historiografia oficial, conforme Lucia Helena (2012) apontou: literatura é movimento de passagem e nela identificamos algumas “estratégias de reenvios” (Oliveira, 2010), em que um texto remete a outro, à moda de galos que tecem manhãs. Os elementos que transbordam dos textos se posicionam no campo cultural como atividade produtiva e geradora aberta à desconstrução do mundo e do próprio texto no processo de desnudamento de suas artificialidades pelo qual identificamos a realidade nas bordas e nas interseções.

As obras de Paulo Lins e Nei Lopes se inserem neste movimento de reenvios. Nelas, a memória recria as regiões degradadas que tiveram grande parte de seus monumentos culturais apagados para que uma *Belle Époque* tropical-carioca pudesse emergir, conforme pretendia a Reforma Urbana Francisco Pereira Passos. Segundo Mayara Grazielle C. F. da Silva (2019), “a Reforma Urbana Pereira Passos foi uma tentativa de europeização e aburguesamento da cultura por meio de arquitetura, ideais e costumes. A Europa, especialmente as cidades de Paris e Londres, era tida como modelo de civilização, progresso e modernidade a ser seguido”.

A diversidade racial, étnica e cultural representada nos romances de Lins e Lopes recorda essa massa removida,

predominantemente negra, além de trazer à memória histórica toda sorte de sujeitos diaspóricos, como os judeus migrantes das áreas centrais da Europa e do Leste Europeu. A este caldo cultural acrescenta-se a relação interclasses que registra a presença de intelectuais e artistas proeminentes à época, ficcionalizados no romance de Paulo Lins. Neste imbricamento, *Desde que o samba é samba* é o romance que melhor aborda a história do gênero musical e da espécie literária samba. Esses processos de trocas interculturais são bem exemplificados no encontro de Manuel Bandeira com o sambista Ismael Silva e foi ficcionalizado no romance de Lins.

A cena se passa em um botequim. Bandeira pede a Silva que não o chame de doutor e diz que é Silva quem merece esse tratamento, à altura de sua vocação artística e inovadora, de vanguarda; ao que Silva responde: “Vanguarda é o pessoal de São Paulo, são os senhores da literatura, do Modernismo, eu tô sabendo” (Lins, 2012, p. 232). Neste trecho de ironia sutil, o “tô sabendo” de Silva informa a Bandeira que o sambista conhece a história, embora se recuse a ela se filiar. Na mesma passagem, Bandeira demonstra interesse no som e no ritmo inventados que Silva tira do garfo e prato. O escritor identifica na música o compasso dois por quatro, mostrando a Silva que também ele entendia os processos revolucionários do compositor: “Ficou mais bonito mesmo, o ritmo mais elaborado na percussão, tudo redondamente tocado, boa a harmonia, as letras são maravilhosas”. Neste momento, o crítico Manuel Bandeira, ao mesmo tempo estudioso das literaturas hegemônicas e subalternizadas, também procura mostrar a Silva que possui seus recursos. Não entendemos haver na sequência uma batalha de saberes, mas uma disputa velada, porém amistosa, pela validade dos saberes de cada um e da importância de conhecimentos compartilhados.

Em *A lua triste descamba*, Nei Lopes oferece exemplo diverso, quando o narrador trata do carnaval e da vivência cotidiana dos artistas populares em suas necessidades de sobrevivência: “De modos que o carnaval era o objetivo. Mas durante o ano a gente também procurava ajeitar as coisas: a vala entupida; o lixo na porta;

deixar falar no telefone, quem tinha; ir buscar um remédio; passar uma lista; dar um auxílio [...]” (Lopes, 2012, p. 61). A construção do patrimônio cultural dos sujeitos subalternizados difere das condições dos intelectuais e artistas das classes média e alta. A atuação de indivíduos e as condições do campo sociocultural estão intimamente relacionadas às formas e condições de sua produção. Relações assimétricas determinam a produção e a circulação cultural nos diferentes segmentos sociais que encontram na cidade um *locus* privilegiado de observação dos embates de classe.

Eni P. Orlandi, em *Cidade dos sentidos* (2004, p. 11-15), aponta o discurso como uma das formas de se analisar a cidade. Sujeito, história e língua performam uma relação particular com os processos de significação que traduzem a cidade. Enquanto a nação é uma entidade abstrata, a cidade possui “dimensões, formas visíveis, sendo perceptível em primeira instância (Orlandi, 2004, p. 11), especialmente nos territórios onde são determinadas as relações sujeito/espço e entre o sujeito e os demais indivíduos, ao que eu acrescentaria a relação dos sujeitos com a produção de memória. A memória, segundo Michel Pêcheux (2020, p. 53), é “necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e retomadas, de conflitos de regularização... Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contradiscursos”. Renato Cordeiro Gomes (1994, p. 44) entende que “a memória que condiciona a leitura da cidade” é “uma busca de sentido explícito e reconhecível, que a sociedade moderna já não permite”, daí a oscilação do sentido entre “arquivo de semelhanças” e jogo de diferenças quando se trata de preencher os vazios da cidade com aquilo que se deseja recordar. Gomes (1994, p. 44) acrescenta que “a relação homóloga entre a cidade e a memória faz-se, portanto, pela redundância, pelo repetível, marca da Experiência, onde há repetição do que mais profundamente se esquece”. Por isso, a memória também é feita de silenciamentos, afirma Orlandi (2020, p. 55), pois “os sentidos constroem limites”, mas “há também limites construídos com sentidos”, como foi o caso da censura, em passado recente, e como acontece com os negacionismos de hoje.

Voltando aos nossos romances, o cronotopo que toma o espaço geográfico do Rio de Janeiro como cenário e a chamada República Velha como temporalidade dominante revela que, à *Belle Époque* tropical-carioca imaginada, o que se verificava era um Rio de Janeiro cindido na região central da cidade, espaço “onde o Brasil desejado pelas elites dominantes começa a chegar ao fim e o Brasil imaginado e celebrado por uma geração seguinte de artistas modernistas começa a se fazer presente” (Carvalho, 2019, p. 161). Bruno Carvalho chama essas áreas localizadas nas adjacências da Cidade Nova de bairro afro-judeu. Aquela região já havia sido identificada literariamente nas narrativas de Joaquim Manuel de Macedo, Manuel Antônio de Almeida e mais recentemente em Rubem Fonseca. Segundo Nei Lopes, o Centro do Rio Antigo era um local onde se podia encontrar um preto que falava iídiche e um judeu tocando pandeiro e tamborim. O carnaval seria a junção de tudo o que se consagraria no lance de dados das diferenças performatizadas na cidade. As obras de Paulo Lins e Nei Lopes, longe de celebrar a “cidade ordenada” como “sonho de uma ordem”, de que nos falou Ángel Rama (2015), ficcionalizam espaços em disputa pela construção e preservação de memórias e onde se formulava um arquivo de semelhanças no jogo das diferenças.

A potência do literário contida nesses dois romances pode ser mais bem concebida como formação de arquivo e papel da memória na construção de narrativas contrapostas a uma ordem sonhada ou imposta. Isso ocorre porque uma das forças da literatura é sua possibilidade de fazer a língua significar ao mesmo tempo em que a inscreve na história, conforme pensou Eni P. Orlandi (2020, p. 57): “E é isso a materialidade discursiva, isto é, linguístico-histórica”, que possibilita a emergência da forma-sujeito. É evidente que os rompimentos com os ordenamentos provocados pelas literaturas de Paulo Lins e Nei Lopes implicam um abalo na ideia de cidade ordenada, já que ambos perturbam a cadeia discursiva dominante e desafiam a organização hierarquizada dos arquivos quando incorporam em seus romances os resíduos da história e as pistas deixadas pelos rastros de sujeitos

que fizeram do chão da cidade o palco para mudanças decisivas na cultura nacional.

Aqueles sujeitos imensos provocam historiadores da cidade e estudiosos da memória a recuperar aquilo que – apesar dos apagamentos e silenciamentos de sujeitos, de suas vivências, de seus espaços e patrimônios, bem como da repressão a suas manifestações religiosas e culturais – permaneceu à espreita, aguardando o momento de emergir para contaminar a série histórica e exigir seu lugar de direito como documento e parte inequívoca do arquivo no qual a literatura certamente se insere como discurso necessário, fundamental. Os fracos também têm suas táticas.

Referências

ACHARD, Pierre [et. al.]. *Papel da memória*. 5. ed. Campinas, SP: Pontes, 2020.

CARVALHO, Bruno. *Cidade porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro*. Trad. Daniel Estill. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*¹: as artes de fazer. 22. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *O rapto ideológico da categoria subúrbio: Rio de Janeiro 1858 – 1945*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

GARDEL, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura; Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural; Divisão de Editoração, 1996.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. A modernidade negra. In: _____. *Modernidades negras: a formação racial brasileira (1930-1970)*. São Paulo: Editora 34, 2021. p. 67-89.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

LINS, Paulo. *Desde que o samba é samba*. São Paulo: Planeta, 2012.

LOPES, Nei. *A lua triste descamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

LOPES, Nei. *Rio Negro, 50*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 3. ed. São Paulo: Todavia, 2022.

OLIVEIRA, Paulo Cesar S. de. *Poética da distensão (entre a transcrição da paisagem e a escritura do caminho: crítica e desconstrução no Grande sertão: veredas)*. Manaus: Edições Muiraquitã, 2010.

ORLANDI, Eni P. Maio de 1968: os silêncios da memória. In: ACHARD, Pierre [et. al.]. *Papel da memória*. 5. ed. Campinas, SP: Pontes, 2020. p. 45-53.

ORLANDI, Eni P. *Cidade dos sentidos*. Campinas, SP: Pontes, 2004.

PECHÊUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre [et. al.]. *Papel da memória*. 5. ed. Campinas, SP: Pontes, 2020. p. 45-53.

RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Boitempo, 2015.

SILVA, Mayara Grazielle Consentino Ferreira da. Algumas considerações sobre a reforma urbana Pereira Passos. *urbe, Revista*

Brasileira de Gestão Urbana, n. 11, e10180179. D.O.I: Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-33692019000100263&tlng=pt. D.O.I: <https://doi.org/10.1590/2175-3369.011.e20180179>. Acesso em: 05 de abril de 2025.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e Quixotes*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Editora UFRJ, 2002.

DA BAHIA AO SAMBA: RUMORES DE IDENTIDADE CARIOCA¹

Débora Chaves²

A história do Rio de Janeiro e da Bahia é um entrelaçado de caminhos, sons e memórias. Quando falamos de formação cultural e ancestralidade afro-brasileira, é impossível separar esses dois territórios. Salvador, primeira capital do Brasil, foi um dos principais portos de entrada de africanos escravizados durante o período colonial (Prandi, 2001). Esses homens e mulheres não chegaram apenas como força de trabalho — eles atravessaram o Atlântico carregando universos inteiros dentro de si. Trouxeram línguas que cantavam histórias milenares, religiões que conectavam o visível e o invisível, músicas que marcavam o tempo com o som dos tambores, danças que narravam batalhas e celebrações, modos de cozinhar que transformavam ingredientes simples em banquetes de memória, e formas únicas de celebrar a vida, mesmo em meio à dor.

Cada gesto, ritual, canto, cada ou receita foi se enraizando na terra baiana como sementes resistentes e cheias de forças, capazes de crescer e se desenvolver mesmo sob as condições mais adversas. Assim, a Bahia se tornou uma espécie de guardiã de um patrimônio vivo, que não é apenas cultural, mas também espiritual e afetivo — um patrimônio que, como lembra Muniz Sodré (1988), se sustenta na oralidade como tecnologia de memória e resistência, preservando saberes e práticas que atravessam gerações. Nesse

¹ <https://doi.org/10.51795/9786526525777147166>

² Doutora em Estudos Literários, Professora de Linguagens na Licenciatura em Educação do Campo e Ciências Agrárias da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB. Pós-doutoranda em Estudos Literários na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0953-1783>. E-mail: deborachavesgon@gmail.com.

sentido, a identidade que emerge desse encontro não é fixa ou imutável, muito pelo contrário, como aponta Stuart Hall (1990), a identidade cultural é um processo histórico e dinâmico, constantemente reconstruído a partir de diálogos, deslocamentos e reinvenções. É justamente essa capacidade de se transformar sem perder a essência que mantém viva a herança africana na Bahia e, por consequência, no Brasil.

Com o passar do tempo, especialmente no século XVIII, quando o Rio de Janeiro se tornou a capital do Brasil, muitos baianos migraram para lá. Essa migração não foi apenas física: foi também simbólica e cultural. Eles levaram consigo tradições que moldaram a identidade carioca — desde a culinária marcada pelo dendê e pelo coco, a religiosidade de matriz africana, até a música tipicamente ligada à África, sobretudo o samba.

E é justamente na música que essa influência se torna mais visível e mais marcante. O samba carioca, hoje reconhecido como um dos maiores símbolos do Rio de Janeiro e do Brasil, carrega em seu DNA a essência do samba de roda baiano — expressão nascida nas comunidades afro-brasileiras do Recôncavo, onde o canto, a dança e a percussão se fundem em celebração e resistência.

Como aponta Nei Lopes (2004), o samba urbano carioca não surgiu de forma isolada: ele é fruto de um processo de adaptação e reinvenção de práticas musicais trazidas por migrantes baianos. Entre esses agentes culturais, destacam-se especialmente as mulheres, como Tia Ciata, cuja casa na Praça Onze se tornou um verdadeiro laboratório de experimentação musical e espaço de sociabilidade. Foi nesse ambiente que se consolidaram as bases rítmicas e melódicas do samba carioca, em diálogo constante com tradições do Recôncavo Baiano, como o samba de roda.

A presença dessas mulheres baianas no Rio de Janeiro não se limitava ao papel de anfitriãs: elas eram guardiãs de saberes ancestrais, articuladoras comunitárias e mediadoras entre mundos distintos — o universo das práticas afro-baianas e o espaço urbano carioca em processo de modernização. Assim, o samba carioca nasce como síntese cultural, resultado de encontros e

deslocamentos, e não como criação autônoma. Reconhecer essa genealogia é fundamental para compreender que a identidade do Rio com o samba está enraizada na memória baiana, que lhe fornece tanto a matriz rítmica quanto o sentido de resistência e celebração coletiva.

Hermano Vianna (1995), em *O Mistério do Samba*, reforça que o samba carioca foi construído como símbolo nacional a partir de uma base cultural profundamente enraizada na experiência afro-baiana. O autor nos lembra ainda que o samba urbano carioca foi construído como símbolo nacional a partir dessa base afro-baiana, e que essas figuras representativas, como o caso da própria Tia Ciata foram fundamentais para criar espaços de preservação e inovação musical, como pode ser observado na citação a seguir:

Na década de 1930, as escolas de samba se organizavam no sentido de assegurar um lugar para o samba no carnaval, e não para afirmar qualquer tipo de africanidade. Entretanto, elas acabaram por conservar, ao menos simbolicamente, alguns elementos da tradição, que aos poucos se vão diluindo. É o que se vê nas alas de “baianas”, no ritmo das baterias e em recorrentes enredos referentes, bem ou mal, à África. (Lopes, 2013, p.4).

Na relativa espontaneidade das rodas, as citações subsistem na batucada, revigorada a partir da década de 1980 nos chamados “pagodes de fundo de quintal”. Fora isso, elas permanecem congeladas no folclore, como no samba-de-roda do Recôncavo Baiano, reconhecido em 2004 como Patrimônio Imaterial do Brasil e, no ano seguinte, como Obra Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade³.

Mais do que um ritmo, o samba de roda é um espaço de sociabilidade, memória e resistência. Muniz Sodré (1988) lembra que a oralidade funciona como verdadeira tecnologia de preservação cultural, permitindo que saberes ancestrais sejam transmitidos de geração em geração sem depender da escrita.

³ Cf. <https://www.geledes.org.br/a-desaficanizacao-do-samba-por-nei-lopes/>.

Nesse sentido, cada toque de atabaque, cada giro da dança e cada verso improvisado não são apenas manifestações artísticas, mas registros vivos de uma história coletiva que reafirma a identidade negra no Brasil.

O samba de roda, ao reunir comunidade em torno da música e da dança, cria um território simbólico de pertencimento, onde a memória se atualiza e a resistência se fortalece. Essa dimensão comunitária é fundamental para compreender como o samba se tornou mais do que entretenimento: ele é prática social, ritual de afirmação e espaço de continuidade da cultura afro-brasileira.

Assim, quando o samba ecoa nos morros e avenidas do Rio de Janeiro, ele carrega consigo não apenas a cadência carioca, marcada pela urbanidade e pela modernização, mas também o pulsar ancestral da Bahia. Trata-se de um diálogo sonoro que atravessa o tempo e reafirma a força da cultura afro-brasileira, mostrando que a identidade do samba carioca não pode ser dissociada de sua matriz baiana. O encontro entre Rio e Bahia revela, portanto, uma genealogia compartilhada, na qual o samba se afirma como símbolo nacional sem perder sua raiz comunitária e ancestral.

Com isso, podemos notar que o samba de roda é um espaço de manutenção da memória e da resistência, inscrito em um território de construção identitária e cultural que transcende a dimensão musical. Mais do que um gênero artístico, ele constitui um locus de reconhecimento comunitário, no qual valores são reafirmados e histórias coletivas são reinscritas no presente.

A roda, enquanto forma espacial e simbólica, cria um ambiente de circularidade que reflete a própria lógica da tradição oral: todos participam, todos compartilham, e cada gesto ou canto se torna parte de uma narrativa coletiva. Nesse sentido, o samba de roda atua como dispositivo de memória, preservando práticas ancestrais e, ao mesmo tempo, atualizando-as em novos contextos.

Além disso, o território do samba de roda não se limita ao espaço físico da festa ou da celebração. Ele se configura como território simbólico, onde a comunidade negra reafirma sua presença histórica e cultural, resistindo às tentativas de

invisibilização. É nesse espaço que se constrói uma identidade coletiva, marcada pela ancestralidade africana e pela experiência diaspórica, que encontra na música e na dança formas de expressão e continuidade.

Assim, compreender o samba de roda como prática cultural é reconhecer que ele não apenas entretém, mas também educa, fortalece vínculos sociais e projeta no presente uma memória que insiste em permanecer. Ao reinscrever a história no cotidiano, o samba de roda reafirma a força da cultura afro-brasileira e sua centralidade na formação da identidade nacional.

Muniz Sodré (1988), ao nos lembrar que "a oralidade é uma tecnologia de preservação cultural, capaz de transmitir saberes e valores através de gerações, mesmo na ausência da escrita", nos ajuda a compreender que o samba de roda não se limita à música: ele é também uma forma de reinscrever a memória coletiva em espaços concretos de celebração.

No Recôncavo Baiano, por exemplo, as festas populares — como as celebrações de São João, as festas de largo e os encontros comunitários em torno das casas de santo — constituem territórios privilegiados dessa transmissão e da tradição oral. Nesses contextos, cada canto improvisado, cada toque de atabaque e cada dança circular não apenas animam a festa, mas reafirmam valores ancestrais e fortalecem vínculos comunitários. É nesse ambiente que a oralidade se manifesta como tecnologia cultural: narrando histórias, preservando tradições e atualizando a memória coletiva em cada geração.

Essas festas revelam que a oralidade não é neutra, mas profundamente política: ao manter viva a ancestralidade africana, ela resiste às tentativas de apagamento e reafirma a identidade negra no Brasil. Quando o samba de roda ecoa nesses espaços festivos, ele se torna mais do que entretenimento — é prática de resistência, celebração da memória e afirmação de pertencimento. Assim, ao migrar para o Rio de Janeiro, o samba leva consigo essa força comunitária, transformando-se em símbolo nacional sem perder o pulsar ancestral que nasce no Recôncavo.

Além disso, é importante destacar que essas celebrações no Recôncavo não se restringem ao âmbito religioso ou festivo: elas funcionam como verdadeiros arquivos vivos da cultura afro-brasileira. As festas são oportunidades de reinscrever narrativas históricas silenciadas, de afirmar a presença negra na formação da sociedade brasileira e de projetar no presente uma memória que insiste em permanecer. Nesse sentido, o samba de roda se torna elo entre passado e futuro, garantindo que a identidade coletiva não se dissolva diante das pressões da modernidade, mas se fortaleça como patrimônio cultural e político.

O samba do Recôncavo Baiano e os rumores de uma identidade carioca

O Recôncavo Baiano constitui um dos mais importantes berços da cultura afro-brasileira, sendo reconhecido como espaço de intensa produção simbólica e de preservação da memória coletiva. Nesse território, marcado pela presença das comunidades negras desde o período colonial, o samba de roda emerge como prática cultural que articula música, dança e oralidade em um processo contínuo de resistência e afirmação identitária. Mais do que uma manifestação artística, o samba de roda no Recôncavo é expressão de uma ancestralidade que se atualiza em festas populares, celebrações religiosas e encontros comunitários, configurando-se como patrimônio imaterial que sustenta a própria formação da cultura nacional. Vejamos a citação:

Na relativa espontaneidade das rodas, as citações subsistem na batucada, revigorada a partir da década de 1980 nos chamados “pagodes de fundo de quintal”. Fora isso, elas permanecem congeladas no folclore, como no samba-de-roda do Recôncavo Baiano, reconhecido em 2004 como Patrimônio Imaterial do Brasil e, no ano seguinte, como Obra Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. No âmbito da sociedade de consumo, entretanto, os

ecos da Mãe África soam cada vez mais longínquos (Lopes, 2013, p.4).

O samba, enquanto manifestação cultural brasileira, carrega em sua trajetória uma tensão constante entre tradição e modernidade. A citação de Ney Lopes (2013) evidencia esse movimento ao destacar que, na espontaneidade das rodas, sobrevivem elementos rítmicos e simbólicos que mantêm viva a memória coletiva. A batucada, revitalizada nos anos 1980 com os chamados pagodes de fundo de quintal, demonstra como o samba se reinventa em novos espaços urbanos, sem perder completamente sua essência comunitária.

Por outro lado, Lopes aponta que, fora desses ambientes de recriação, os elementos tradicionais permanecem “congelados” no folclore. O exemplo mais emblemático é o samba de roda do Recôncavo Baiano, reconhecido como Patrimônio Imaterial do Brasil em 2004 e, no ano seguinte, como Obra Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. Essa institucionalização garante a preservação da prática, mas também a cristaliza, afastando-a da dinâmica viva das comunidades que a originaram.

Nesse sentido, o samba de roda se torna símbolo de uma memória cultural que, ao ser patrimonializada, corre o risco de se transformar em objeto de contemplação mais do que em prática cotidiana. A crítica de Lopes sugere que, embora o reconhecimento oficial seja importante, ele não substitui a vitalidade das rodas populares, onde a tradição se renova e se adapta às transformações sociais.

Como pode ser observado ainda, a partir da década de 1980, o pagode surge como espaço de revitalização, trazendo de volta a espontaneidade e a batucada, mas já inserido em uma lógica urbana e carioca. Essa transição revela como o samba se desloca da Bahia para o Rio de Janeiro, incorporando novos elementos e se adaptando às demandas da sociedade contemporânea. O pagode, nesse contexto, funciona como ponte entre a tradição ancestral e a modernidade urbana.

Lopes alerta para o impacto da sociedade de consumo, na qual os “ecos da Mãe África” se tornam cada vez mais distantes. Essa observação reforça a ideia de que o samba, ao ser mercantilizado, corre o risco de perder sua conexão direta com as raízes africanas que lhe deram origem. O desafio, portanto, é compreender o samba como prática cultural viva, que oscila entre preservação e reinvenção, sem deixar que sua ancestralidade seja apagada pelo mercado.

Na cidade de Cachoeira, por exemplo, o samba de roda se inscreve em territórios de memória que ultrapassam a dimensão musical. As festas tradicionais, como a Festa da Boa Morte, revelam a centralidade das mulheres negras na preservação da oralidade e na afirmação da identidade coletiva. Ao transformar rituais religiosos em celebrações públicas, essas mulheres reinscrevem narrativas históricas silenciadas e projetam no presente a força da ancestralidade africana. Nesse contexto, o samba de roda atua como elo entre práticas espirituais, resistência política e celebração comunitária, mostrando que sua função vai além do entretenimento: ele é também arquivo vivo da cultura afro-brasileira.

Além disso, em Cachoeira, o samba de roda se conecta diretamente às dinâmicas sociais da cidade, funcionando como espaço de encontro e de reafirmação da memória coletiva. A Festa da Boa Morte, por exemplo, não apenas celebra a devoção religiosa, mas também projeta no presente a história de luta e resistência das mulheres negras, que transformaram sua fé em instrumento de afirmação cultural. Nesse ambiente, o samba de roda se torna linguagem de continuidade, garantindo que a memória ancestral permaneça viva e que a identidade comunitária se fortaleça diante das pressões da modernidade.

Outro exemplo de samba do Recôncavo está nas manifestações culturais da cidade de Santo Amaro da Purificação, que oferece outro exemplo eloquente da força do samba de roda como prática de memória e resistência. Reconhecida por suas festas religiosas, como a de Nossa Senhora da Purificação, Santo Amaro se tornou um dos principais polos culturais do Recôncavo Baiano, onde o samba de roda se entrelaça às celebrações comunitárias e reafirma

a identidade afro-brasileira. Santos e Araújo (2006), no artigo intitulado “A rede cultural do samba de roda de Santo Amaro”, destacam que o samba de roda de Santo Amaro transcende a música e a dança, configurando-se como manifestação poética e lúdica do cotidiano popular, capaz de fortalecer a autoestima coletiva e resistir às pressões da modernidade.

O samba de roda é um forte símbolo da cultura baiana, essencialmente no Recôncavo baiano, onde possui maior riqueza, beleza e expressividade. Sua notoriedade como expressão cultural deve-se ao fato do samba transcender a dança e a música, configurando-se como manifestação poética, coreógrafa e lúdica do cotidiano popular, sobretudo de afro-descendentes, que se reconhecem como tais. Assim, o samba de roda do Recôncavo se caracteriza por ser uma relíquia popular legado por escravos africanos, que resiste aos imperativos do tempo e da modernidade; e principalmente por fomentar e fortalecer a identidade e auto-estima individual e coletiva dos grupos sociais envolvidos (Santos; Araújo, 2006, p. 1).

O artigo de Santos e Araújo (2006) apresenta o samba de roda de Santo Amaro como uma prática cultural que também está para além dos limites da música e da dança, constituindo-se como uma rede de significados que envolvem poesia, ludicidade e sociabilidade. As autoras enfatizam que essa manifestação, nascida da experiência dos africanos escravizados e seus descendentes, tornou-se um espaço de resistência e afirmação identitária, fortalecendo a autoestima coletiva das comunidades do Recôncavo.

Além de destacar o caráter comunitário, as autoras evidenciam como o samba de roda se insere em diferentes escalas de reconhecimento. Inicialmente visto como prática local, ele ganha projeção regional e nacional, culminando no reconhecimento internacional como Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. Essa trajetória demonstra a capacidade do samba de roda de transcender fronteiras, sem perder suas raízes e sua essência popular.

As autoras também nos lembram de que o samba de roda de Santo Amaro não deve ser compreendido apenas como folclore, mas como prática viva que articula memória e identidade, da mesma forma que ocorre com o samba de roda da cidade de Cachoeira. Essa perspectiva dialoga diretamente com a crítica de Nei Lopes (2013), pois mostra que, mesmo diante da patrimonialização e da sociedade de consumo, há espaços de resistência cultural onde os “ecos da Mãe África” continuam ressoando de forma significativa.

Em Santo Amaro, o samba de roda se inscreve como prática cotidiana que atravessa gerações, sendo transmitido em festas de largo, encontros familiares e celebrações religiosas. Essa continuidade revela que o samba não é apenas espetáculo, mas parte integrante da vida comunitária, reforçando vínculos sociais e projetando no presente a memória ancestral. Ao lado de Cachoeira, Santo Amaro compõe um mosaico de territórios de resistência, nos quais o samba de roda se afirma como patrimônio cultural e político, sustentando a identidade afro-brasileira e contribuindo para a formação da cultura nacional.

Assim, quando o samba de roda atravessa o mar e se reinventa no Rio de Janeiro, ele não perde sua essência — ele a expande. Ao ecoar nos morros, nas praças e nas avenidas cariocas, o samba carrega não apenas a cadência urbana, mas também o pulsar ancestral da Bahia. É um diálogo sonoro e simbólico que atravessa o tempo, conectando passado e presente, e reafirmando a cultura afro-brasileira como um dos pilares da identidade nacional.

Cada toque de atabaque, cada giro da dança, cada verso improvisado é um ato de afirmação identitária, carregando séculos de história e reafirmando a presença negra como força estruturante da cultura brasileira. Stuart Hall (1990) nos ajuda a compreender que a identidade cultural não é fixa, mas um processo em constante transformação, construído a partir de diálogos, deslocamentos e reinvenções.

A identidade presente no samba de roda não se limita a uma expressão estética; ela é, sobretudo, um ato político e cultural. Cada

toque de atabaque, cada giro da dança e cada verso improvisado carregam séculos de resistência e memória, reafirmando a presença negra como força estruturante da cultura brasileira. Nesse sentido, o samba de roda funciona como um espaço de afirmação identitária, onde a ancestralidade africana se manifesta e se atualiza em práticas coletivas.

Stuart Hall (1990) nos ajuda a compreender que a identidade cultural não é algo fixo ou essencializado, mas um processo em constante transformação. O samba de roda exemplifica essa dinâmica ao se reinventar em diferentes contextos históricos e sociais, sem perder sua raiz comunitária. A identidade que emerge dessas rodas é construída a partir de diálogos entre passado e presente, entre tradição e modernidade, entre local e global.

Esse caráter processual da identidade revela que o samba de roda não é apenas uma herança estática, mas uma prática viva que se desloca e se reconfigura. Ao mesmo tempo em que preserva elementos ancestrais, ele incorpora novas linguagens e se adapta às demandas contemporâneas. Essa capacidade de reinvenção garante sua relevância cultural e sua força como símbolo de resistência, mesmo diante das pressões da sociedade de consumo.

Assim, pensar o samba de roda como afirmação identitária é reconhecer que ele articula memória e transformação. Ele reafirma a presença negra como fundamento da cultura brasileira, mas também mostra que a identidade não é um ponto de chegada, e sim um processo contínuo de construção. Nesse movimento, o samba de roda se torna não apenas patrimônio cultural, mas também um espaço de diálogo e reinvenção, onde a ancestralidade se projeta para o futuro.

Essa perspectiva é fundamental para entender o samba de roda como prática que preserva tradições, mas também as reinventa continuamente. A cada roda formada, novos versos improvisados se somam aos antigos, criando uma narrativa coletiva que se atualiza no presente. A identidade cultural, nesse sentido, não é um bloco estático, mas uma tessitura dinâmica que

se constrói na interação entre passado e presente, entre ancestralidade e contemporaneidade.

Nesse sentido, o samba de roda pode ser compreendido como prática que articula memória e transformação. Stuart Hall (1990) afirma que “as identidades culturais são pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e da história” (HALL, 1990, p. 226). Assim, cada toque de atabaque e cada verso improvisado não apenas evocam a ancestralidade africana, mas também produzem novas formas de pertencimento, reafirmando a identidade negra como força estruturante da cultura brasileira.

No caso do samba, essa dinâmica se revela na própria trajetória histórica do gênero: nascido em territórios comunitários do Recôncavo Baiano, ele se desloca para o Rio de Janeiro, onde se transforma em samba urbano, sem perder sua matriz ancestral. Esse movimento confirma a ideia de Hall de que a identidade é resultado de deslocamentos e diálogos, pois o samba carioca só se afirma como símbolo nacional ao incorporar práticas, memórias e sonoridades vindas da Bahia.

Assim, compreender o samba de roda e o samba carioca à luz de Stuart Hall (1990) é reconhecer que a cultura afro-brasileira se constrói em constante reinvenção. Cada performance é ao mesmo tempo preservação e inovação, memória e criação. O samba, portanto, não apenas reafirma a presença negra como força estruturante da cultura brasileira, mas também demonstra que a identidade cultural é processo vivo, sempre em movimento, capaz de resistir, se adaptar e se projetar no futuro.

Quando os baianos chegaram ao Rio, não trouxeram apenas malas e memórias — trouxeram sons, ritmos e crenças que guardavam séculos de história e resistência. Trouxeram o toque do atabaque, o gingado das rodas, a cadência das palmas e a poesia improvisada que, juntas, formavam o samba de roda.

No Rio de Janeiro, esse samba encontrou um novo cenário: ruas movimentadas, quintais de casas suburbanas, festas populares e, sobretudo, a efervescência cultural da chamada *Pequena África*,

na região portuária. Foi nesse ambiente de encontros e trocas que o samba de roda se reinventou, incorporando novas harmonias, instrumentos como o cavaquinho e o violão, e letras que dialogavam com o cotidiano urbano.

Como destaca Nei Lopes (2004), essa transformação não apagou as raízes baianas — pelo contrário, fortaleceu-as, projetando-as para o país inteiro. Assim, o samba carioca não é apenas um gênero musical: é um elo vivo entre Bahia e Rio, uma ponte sonora que carrega no compasso a memória ancestral e, ao mesmo tempo, a criatividade de um Brasil em constante reinvenção.

Mas a herança não se limitou à música. O candomblé, religião afro-brasileira que floresceu na Bahia, encontrou no Rio de Janeiro um novo lar. Os terreiros cariocas preservam e celebram tradições ancestrais, mantendo viva a ligação espiritual com a Bahia e reafirmando a importância da matriz africana na identidade cultural do país (Prandi, 2001; Sodré, 1988).

A herança africana no Brasil não se restringe ao campo musical. O candomblé, religião afro-brasileira que floresceu na Bahia, também encontrou no Rio de Janeiro um espaço fértil para se desenvolver. Os terreiros cariocas tornaram-se guardiões de tradições ancestrais, preservando rituais, cantos e práticas que reafirmam a ligação espiritual com a Bahia. Essa presença religiosa reforça a ideia de que a matriz africana é um dos pilares da identidade cultural brasileira.

Prandi (2001) destaca que o candomblé é mais do que uma religião: trata-se de um sistema simbólico que organiza a vida comunitária e dá sentido às experiências coletivas. Ao se expandir para o Rio de Janeiro, o candomblé não apenas manteve viva a memória da ancestralidade africana, mas também se adaptou ao contexto urbano, criando novas formas de pertencimento e resistência cultural. Essa expansão mostra como a espiritualidade afro-brasileira dialoga com diferentes territórios sem perder sua essência.

Sodré (1988), por sua vez, enfatiza o papel do candomblé como espaço de afirmação identitária e de resistência frente às pressões

da sociedade dominante. Os terreiros funcionam como núcleos de sociabilidade, onde a cultura negra se fortalece e se projeta para além das fronteiras religiosas. No Rio, essa função se torna ainda mais evidente, pois os terreiros se articulam com outras manifestações culturais, como o samba, criando uma rede de práticas que reafirma a centralidade da matriz africana.

Assim, ao lado da música, o candomblé contribui para a construção de uma identidade cultural que é ao mesmo tempo espiritual, social e política. A presença dos terreiros cariocas demonstra que a herança africana não se limita a um passado distante, mas se atualiza continuamente em práticas vivas que conectam Bahia e Rio de Janeiro. Essa ligação reforça a ideia de que a identidade brasileira é marcada por diálogos constantes entre tradição e reinvenção, tendo a matriz africana como força estruturante.

O candomblé e o samba de roda compartilham uma mesma matriz africana que se manifesta tanto no campo espiritual quanto no musical. Nos terreiros, o toque dos atabaques e os cânticos aos orixás revelam uma cosmovisão que valoriza a ancestralidade e a memória coletiva. No samba de roda, essa mesma energia se traduz em batidas, danças e versos improvisados, mostrando que música e religião são dimensões complementares de uma mesma identidade cultural.

Prandi (2001) lembra que o candomblé é “uma religião da memória”, e essa memória também se atualiza nas rodas de samba do Recôncavo. Cada canto e cada giro da dança reafirmam a ligação com os ancestrais, funcionando como extensão da espiritualidade vivida nos terreiros. Assim, o samba de roda não é apenas entretenimento, mas também ritual de pertencimento, onde a presença negra se afirma como força estruturante da cultura brasileira.

Muniz Sodré (1988) destaca que o candomblé é espaço de resistência e afirmação identitária, e essa função se espelha no samba de roda. As rodas, tal como os terreiros, são núcleos de sociabilidade que fortalecem a comunidade e criam redes de solidariedade. No Rio de Janeiro, essa articulação se torna ainda mais evidente, pois o samba urbano dialoga com os terreiros cariocas, mantendo viva a matriz africana em diferentes formas de expressão.

Dessa forma, a herança africana que chega ao Brasil não se fragmenta entre música e religião, mas se entrelaça em práticas que se reforçam mutuamente. O samba de roda e o candomblé são faces de uma mesma identidade em movimento, que se desloca da Bahia para o Rio de Janeiro, reinventando-se sem perder a ligação com a ancestralidade. Essa interconexão mostra que a cultura afro-brasileira é marcada por diálogos constantes entre espiritualidade e arte, memória e reinvenção.

Muniz Sodré (1988) observa que “o samba é uma forma de comunicação corporal e simbólica que remete às práticas religiosas afro-brasileiras, especialmente ao candomblé, onde o ritmo e o corpo são veículos de memória e identidade” (p. 42). Essa perspectiva permite compreender que o samba de roda não se limita ao entretenimento, mas constitui um espaço ritual de afirmação cultural, em diálogo direto com a espiritualidade dos terreiros. Assim, tanto o samba quanto o candomblé reafirmam a matriz africana como fundamento da cultura brasileira, conectando Bahia e Rio em uma rede de práticas vivas.

A Bahia, ao longo da história, consolidou-se como matriz cultural que alimenta diversas expressões artísticas brasileiras. Para o Rio de Janeiro, essa herança se manifesta de forma intensa, sobretudo na música e na literatura, que encontram na tradição baiana um repertório simbólico de ancestralidade e resistência. O samba de roda, nascido no Recôncavo, é um dos exemplos mais eloquentes dessa influência, pois carrega em sua estrutura rítmica e poética elementos que foram incorporados e reinventados no samba carioca.

No entanto, como o trecho sugere, a interseção entre música e literatura ainda é pouco explorada na análise da identidade carioca. O samba de roda não apenas fornece uma base rítmica, mas também uma tradição de improviso poético que dialoga diretamente com a oralidade e com a construção narrativa da cultura popular. Essa dimensão literária, presente nos versos improvisados, conecta-se à produção escrita de autores que tematizaram o samba e a vida popular, criando uma ponte entre oralidade e literatura.

Ao observar essa relação, percebemos que a identidade carioca não se constrói apenas pela apropriação da batucada ou da dança, mas também pela incorporação de uma estética poética que tem origem na Bahia. O improviso dos cantadores de samba de roda, muitas vezes marcado pelo humor, pela crítica social ou pela celebração da vida cotidiana, encontra ressonância na literatura produzida no Rio, que também busca traduzir em palavras o universo popular e comunitário.

Dessa forma, a análise de um samba de roda específico permitirá evidenciar como música expressa bem a formação cultural e identitária de uma sociedade. O exemplo concreto mostrará que o samba de roda é mais do que uma prática musical: é um espaço de criação poética e de afirmação identitária, cuja influência se estende para além da roda, alcançando a formação do samba carioca e dialogando com a produção literária que se desenvolveu na capital.

O samba de roda de Santo Amaro da Purificação exemplifica como música se entrelaça com outras linguagens na construção da identidade cultural. Em suas rodas, o canto improvisado transforma experiências cotidianas em arte, enquanto o ritmo dos atabaques e das palmas reafirma a ancestralidade africana. Reconhecido como Patrimônio Imaterial do Brasil em 2004 e como Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade em 2005, o samba de roda do Recôncavo mostra que a Bahia ocupa, para o Rio, um lugar de referência cultural e identitária, fornecendo a base sobre a qual se ergueu o samba carioca.

Veremos a seguir um samba de roda para análise:

Graças a Deus que as coisa' melhorou

(Dalva Damiana de Freitas)

BR-OIJ-06-00023

Samba de Roda da Suerdieck (Cachoeira)

Graças a Deus

*Que as coisa' melhorou
As festas de Cachoeira
Todas elas levantou
Graças a Deus
Que as coisa' melhorou
As festas de Cachoeira
Todas elas levantou
Foi chegado o Patrimônio*
Consertando o bangalô
Me traga de volta o trem
Me traga de volta o vapor
Graças a Deus
Que as coisa' melhorou
As festas de Cachoeira
Todas elas levantou
Nossa Cachoeira é bela
É jóia, é diamante
Só falta voltar agora
A Festa dos Navegantes
Graças a Deus
Que as coisa' melhorou
As festas de Cachoeira
Todas elas levantou
(IPHAN, 2006)*

O *Samba de Roda da Suerdieck* revela, em sua estrutura poética, a força da comunidade de Cachoeira em transformar experiências locais em arte. O refrão repetitivo — “Graças a Deus que as coisa’ melhorou” — funciona como afirmação coletiva, celebrando a melhoria das condições sociais e culturais da cidade. Ao mesmo tempo, o canto reforça o caráter participativo da roda, em que todos se unem em celebração e resistência.

A letra evidencia a dimensão identitária do samba de roda ao exaltar a cidade como “jóia” e “diamante”. Essa valorização da terra natal reafirma o orgulho comunitário e a ligação com a ancestralidade africana, mostrando que o samba de roda é mais do que entretenimento: é um espaço de afirmação cultural. Stuart Hall

(1990) nos ajuda a compreender que essa identidade não é fixa, mas construída em constante diálogo entre memória e presente, tradição e reinvenção.

Outro aspecto fundamental é a memória coletiva. Ao evocar o trem, o vapor e a Festa dos Navegantes, o samba articula passado e presente, lembrando tradições que marcaram a vida da cidade e desejando sua continuidade. Essa dimensão memorial conecta-se à ideia de Prandi (2001) de que o candomblé — e, por extensão, as práticas culturais afro-brasileiras — são religiões e expressões da memória, que preservam e atualizam a ligação com os ancestrais.

Por fim, a estética do samba de roda se manifesta na cadência rítmica, na repetição dos versos e na improvisação poética, que transformam o cotidiano em arte. O canto coletivo e o ritmo marcado pelas palmas e pelos instrumentos evocam a atmosfera ritual dos terreiros, aproximando música e religiosidade. Assim, o *Samba de Roda da Suerdieck* exemplifica como o Recôncavo Baiano articula identidade, memória e espiritualidade, fornecendo a matriz cultural que será reinventada no samba carioca.

Podemos afirmar então que a Bahia ocupa, para o Rio, um lugar de referência cultural e identitária — especialmente na música e na literatura. O samba de roda do Recôncavo, com sua força comunitária e sua dimensão poética, forneceu a base rítmica e simbólica que seria reinventada no samba urbano carioca. Da mesma forma, a literatura baiana, marcada pela oralidade e pela memória coletiva, dialogou com escritores e cronistas da capital, criando pontes entre tradição e modernidade. Essa circulação de práticas e saberes evidencia que a cultura carioca não se constrói isoladamente, mas em constante diálogo com a matriz baiana.

No entanto, a interseção entre música e literatura ainda é pouco explorada na análise da identidade carioca. O samba de roda, ao unir ritmo e poesia improvisada, revela uma estética que ultrapassa os limites da música e se aproxima da narrativa literária. Essa dimensão literária, presente nos versos que exaltam a cidade, a memória e o cotidiano, encontra ressonância na produção escrita do Rio, que também busca traduzir em palavras o universo popular

e comunitário. Reconhecer essa interseção é fundamental para compreender como a identidade carioca se formou a partir de múltiplas influências, em especial da Bahia.

Assim, ao evidenciar o trânsito cultural entre Bahia e Rio, compreendemos que a identidade brasileira é marcada por diálogos constantes entre memória e reinvenção, tradição e inovação. O samba de roda do Recôncavo, ao lado da literatura popular, mostra que a matriz africana permanece como elo estruturante da cultura nacional. Concluir essa análise significa reconhecer que a Bahia não apenas inspira o Rio, mas também lhe fornece os fundamentos simbólicos que sustentam sua música e sua literatura, reafirmando a centralidade da herança africana na formação da identidade cultural do Brasil.

Referências

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: 1991.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Funarte, 2001.

LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

LOPES, Nei. *Partido-alto, Samba de Bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

LOPES, Nei. *A desaffricanização do samba*. Galedés: instituto da mulher negra, 2013. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/a-desaffricanizacao-do-samba-por-nei-lobes/>. Acesso em: 14/11/2025.

PRANDI, Reinaldo. *Mitologia dos Orixás* Companhia das Letras, São Paulo: 2000.

PRANDI, Reginaldo. *Brasil africano: deuses, seguidores, sacerdotes*. São Paulo: Arché, 2023. 400p.

RODRIGUES, N. *História da Bahia: Da Colônia à Modernidade*. Editora Record, 2009.

SODRÉ, Muniz. *O Terreiro e a Cidade: A forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1988.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Editora Zahar. Rio de Janeiro: 1995

Outras referências

Samba de Roda do Recôncavo Baiano. _Brasília, DF : Iphan, 2006.216 p.: il. color. ; 25 cm. + CD ROM. – (Dossiê Iphan. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. II. Série. Iphan/Brasília-DF

SANTOS Cleudes Maria dos, ARAÚJO, Alessandra O. *A rede cultural do samba de roda de Santo Amaro*. Ucsal, 2006. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/<https://ri.ucsal.br/server/api/core/bitstreams/2bb6a122-8761-4048-8d5d-31c82839e9f7/content>. Acesso em: 15/11/2025.

A LÍNGUA YAATHÉ VIVA: RESISTÊNCIA, PROTEÇÃO E POTÊNCIA DAS LETRAS NO DOCUMENTÁRIO DE ALEXANDRE ALENCAR¹

Maria Cristina Cardoso Ribas²

Ecocrítica, Intermidialidade e como chegamos ao documentário

Não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. (Krenak, 2019, p. 16-17).

O esforço central, então, de qualquer poética ecológica teria que ser um modelo para os processos de transformação que ocorrem quando alguém se move da energia criativa armazenada do poema, para sua liberação pela leitura, ensino ou escrita, para sua transmutação em significado e, finalmente, para sua aplicação, em um sistema de valores ecológicos [...]. Este trabalho poderia transformar a cultura e ajudar a pôr fim à nossa destruição da biosfera.³ (Rueckert, 1996, p. 120).

Enquanto conceito e ferramenta, a Intermidialidade diz respeito à inclusão, simultaneidade e mediação, fazendo emergir a hibridação de artes e mídias sob o crivo de seus processos composicionais e respectivas materialidades. Pressupõe um olhar

¹ <https://doi.org/10.51795/9786526525777167184>

² Doutora em Letras (Teoria Literária) pela UFRJ. Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da UERJ- PPLIN. Pesquisadora nível C do CNPq. Cientista do Nosso Estado-FAPERJ. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2289-4004>. E-mail: marycrisribas@gmail.com.

³ No original: *"The central endeavor, then, of any ecological poetics would have to be a working model for the processes of transformation which occur as one moves from the stored creative energy of the poem, to its release by reading, teaching, or writing, to its transmutation into meaning, and finally to its application, in an ecological value system [...]. This work could transform culture and help bring our destruction of the biosphere to an end."*

relacional e o entendimento da transposição midiática como processo, modo de operar a migração/tradução das narrativas em conexão. A Ecocrítica, por sua vez, parte da interconexão natureza física e cultura, propondo um estudo interdisciplinar e não antropocêntrico no Antropoceno (Garrard, 2006) – de modo que ambos, humanidade e natureza, se modifiquem em ação constante de transformação (Glottfely, 1996). Reconhecendo a urgência de entender o meio ambiente como rede simbiótica da existência humana e não humana, a Ecocrítica apresenta um pressuposto conceitual potente tanto para rearticular o significado político da literatura e do labor cultural, quanto para reconhecer a alteridade da natureza. É uma abordagem que intenta investigar a natureza não como satélite do homem, mas como forças potentes que afetam (isso já sabemos), mas também interferem ativamente no humano.

Com base em estudos ecológicos diversos, a abordagem entende que a conexão com a Literatura pode ser, como nas simbioses, um arranjo cooperativo gerador de aumento no princípio criativo-organizativo que mantém tudo se movendo na direção evolucionária própria do desenvolvimento de toda a vida na biosfera. Se a literatura gera energia para os seres humanos, ela pode ser transmutada em informação e, logo, em significação criativa e cooperativa para a nossa gestão da biosfera.

Dentre os desdobramentos que tais articulações têm proporcionado ao âmbito literário de pesquisa, sobressaem as reflexões de uma perspectiva de investigação acadêmica que, nascida no seio da crítica literária, dilatou-se e integrou-se com os muitos questionamentos suscitados atualmente pela crise ambiental. Relacionar literatura e ecologia foi originalmente uma proposição experimental do acadêmico William Rueckert para a crítica literária, feita em 1978, e por ele nomeada como *Ecocriticism* (Rueckert, 1996). O novo enfoque parte do pressuposto de que a energia criativa da literatura é equiparável à energia criativa da natureza, pois tal como a natureza recicla e renova sua energia vital com o sol a incidir sobre plantas e animais, “a literatura em geral e as obras individuais em particular são um entre os muitos sóis

humanos”⁴ (Rueckert, 1996, p. 109). Em outras palavras, contextos diversos e leituras múltiplas permitem fazer, de um mesmo texto, fonte inesgotável de vida a incidir sobre incontáveis leitores. Como antecipando-se à convergência digital, Rueckert, ao argumentar em prol de uma ecocrítica literária, cita a primeira Lei da Ecologia: “Tudo está conectado a tudo”⁵ (Commoner, 1972 *Apud* Rueckert, 1996, p. 108).

Apostamos que as captações de rastros do real em documentários, sobretudo aqueles que se propõem a mapear a presença de etnias nas regiões brasileiras, ofertam rico material cuja presença *documentada* vem preencher uma série de lacunas na História do Brasil. Reconhecemos, ainda, a surpresa do leitor/espectador/ouvinte, ao assistir a documentários como este, ao conhecer a história viva através de relatos, ao visualizar a realidade através da imagem dela.

É preciso sair do centro de conforto para, inclusive, compreender o que o documentário traz: a relação de uma etnia indígena brasileira em Pernambuco, que preserva a língua originária em sua integridade, busca manter as tradições da ancestralidade, ao mesmo tempo que não exclui aparelhos eletrônicos e ainda convive com diversas mídias.

E mais: para compreender a proposta de um filme documentário hoje, é preciso considerar que documentário, assim como a literatura, não é cópia fiel de um referencial *a priori*, mas já é uma releitura, consciente e programada (mas aberta ao imprevisto), resultante do processo de observação *in loco*, além da montagem de fotos, depoimentos, relatos, utensílios, cantos e ritos circunscritos ao tema em foco. A montagem já reorganiza *flashes* do real, compondo sequências singulares, de modo a obter efeitos específicos. É quando o público se surpreende por conhecer a

⁴ No original: “Literature in general and individual works in particular are one among many human suns.”

⁵ No original: “Everything is connected to everything else.”

realidade através, não de fatos vividos, mas de relatos e/ou imagens dessa mesma realidade.

2. O Documentário de Alexandre Alencar⁶

Fig.1



Estamos aqui desde o começo do mundo. 2'10"

Alexandre Alencar é um cineasta e roteirista pernambucano que filma *in loco* narrativas pouco ou nada conhecidas, em um formato muito particular. É um profundo conhecedor da várzea e do sertão de Pernambuco, já tendo outros filmes-documentários, curtas e longas, que trazem esse universo brasileiro em sua feição artística, poética, sofrida e resiliente, que pouco circula no Sul e Sudeste. Seu projeto é moldado pela escuta sensível que traz à cena produções culturais e artísticas do Nordeste, pensares e procedimentos que desconstroem os estigmas que ainda circulam sobre o modo de ver e ser do nordestino.

Entendemos o documentário de Alexandre Alencar - "Yaathê" - como composição imagética, sonora e verbal, que se dispõe num circuito análogo à presença da natureza em desequilíbrio pelo agenciamento humano, mas com um diferencial:

⁶ Incluímos trecho da entrevista feita com Alexandre Alencar ao final deste capítulo (Ver ANEXO).

traz à cena práticas regenerativas que não só mantêm e disseminam a língua originária, como incorporam tecnologias em princípio inconciliáveis com as tradições ancestrais. E todo esse conjunto de preservação da língua/identidade vem acionado não por agentes externos, mas pelos autores da própria ancestralidade.

Vejamos o início:

Fig.2



Abertura do filme – sequência inicial: jovem índio na moto; ronco do motor, barulho dos pneus no terreno irregular e canto dos pássaros.

A abertura do filme (Fig.2) já desenha uma cena que para o leitor soa como incongruente e causa estranheza: quando vemos um índio na moto, os estigmas afloram como se povos originários e tecnologia fossem condições inconciliáveis. E vem o questionamento acerca dessa anunciada incompatibilidade: eles foram induzidos pelos brancos, eles veneram a tecnologia como artefato dos brancos ou eles se apropriam com interesse próprio e manipulam o artefato? A modalidade da pergunta diz respeito ao ponto de vista e ao lugar de onde estamos falando. Então, ela já traz em si a própria resposta, à qual retornaremos mais adiante, na entrevista feita a Alexandre Alencar.

Trata-se de um documentário inédito que apresenta o Yaathê, única língua indígena do sertão de Pernambuco que se mantém

integralmente viva. O filme traz a luta da etnia Fulni-ô pela preservação de sua língua nativa e tudo o que ela representa em termos culturais, sociais, emocionais e pedagógicos. Narrado integralmente nessa língua, com tradução em português brasileiro, o documentário apresenta os próprios Fulni-ô contando suas histórias, práticas e rituais herdados dos ancestrais no estado de Pernambuco.

Importante compreender, através das sequências filmadas *in loco*, quais os procedimentos realizados por eles, nos dias de hoje, para que a língua e, conseqüentemente, a identidade Fulni-ô venha sendo preservada, apesar de todas as forças destruidoras que continuam abalando as comunidades indígenas mesmo em presença de projetos ecológicos de preservação ambiental; e apesar da sedução exercida pelas novas tecnologias e pelas mídias em circulação.

Yaathê é a língua do povo indígena Fulni-ô, localizada no Município de Águas Belas, próximo ao Rio Ipanema, no estado de Pernambuco, Brasil.

Fig.3



A área em vermelho, vizinha ao estado de Alagoas, corresponde à presença da língua *Yaathê*.

A língua é um símbolo de resistência. A designação Yaathê significa literalmente “nossa fala” – questão identitária; e o sentido simbólico lhe agrega o sema de “marcador de posse, marcados de status no sentido de respeito pelo sagrado.” O povo Fulni-ô, “o que tem rio”, vive na região entre o agreste e o sertão de Pernambuco.

Fig.4



Yaathê, 4'38"; legendas em português brasileiro

É a única língua indígena remanescente na região Nordeste do país – no Estado de Pernambuco - , mantida integralmente viva através de rituais sagrados, como o Ouricuri, e de esforços para preservação cultural, incluindo o ensino em escolas locais e a produção de conteúdo em cinema e outras mídias.

Em termos políticos, a Língua Yaathê enfrentou séculos de repressão, chegando a ser proibida em 1920⁷, interdição apoiada pelas elites sociais e políticas, cujo projeto maior miscigenar para limpar, embelezar, excluir o que contaminava e poluía, ou seja, a população desfavorecida, marginalizada, não condizente com os

⁷ Em 1920, o Brasil era governado por Epitácio Pessoa (1919-1922), período da Primeira República marcado pelas oligarquias, (do chamando “Café com leite” (RJ/MG), sacudido pela crise econômica pós-Primeira Guerra Mundial, movimento tenentista (ex. revolta dos 18 do Forte em 1922), crises sociais e políticas que levariam ao fim da chamada República Velha e comemoração do centenário da Independência marcada por uma grande e pomposa Exposição Internacional bem ao gosto da elite carioca da época.

padrões da *belle époque*. A língua dos Fulni-ô sofreu constantes tentativas de apagamento identitário pelo processo contínuo de colonização e aculturação. E a área em que eles hoje se encontram não é necessariamente uma escolha, mas um escape, uma busca de um lugar pós expulsão da terra originária.

Fig.5



Fig.6



“Vimos porque os bancos nos expulsaram”

Fig.7



Professor de História

Fig.8



Fitoterapeuta

Os depoimentos simultaneamente mostram contradições e conflitos internos que não se dissiparam, mesmo porque não cessam, ainda que de maneira distinta.

A preservação da língua e da identidade cultural demanda trabalho incansável. Conforme o documentário de Alexandre Alencar, as três linhas de força que, a despeito do apagamento, vêm mantendo a língua Yaathê viva em sua integridade, são iniciativa exemplar deles próprios: (1) o ensino da língua sendo incluído na matriz curricular escolar da aldeia e lecionada por professores Fulni-ô; (2) a preservação do festival de Ouricuri entre os iniciados

e demais pessoas das aldeias eu seja Fulni-ô; e (3) a criação do *Coletivo Fulni-ô de Cinema* por jovens estudantes.

O ensino da língua nas escolas parte de uma concepção pedagógica experiencial que trabalha simultaneamente o Yaathê através de desenhos e cantos ritualísticos que estimulam os alunos, em sua maioria crianças, a captar a sonoridade e a aprender – sem traduzir – a língua ancestral que foi apagada e precisa ser reacendida.

“Quando eles ensinam, ensinam a língua de Edjawa. Nossos filhos ficam fortalecidos. Por isso que o ensino na escola é tão importante”.

Fig.9



Fig.10



Fig.11



Fig.12



Na escola - 24" 52"

“Em Yaathê todos os cânticos são importantes, porque falam da criação do mundo por Edjawa. Porque o Yaathê está neles, na alma deles”.

Fig.13



Escola indígena Fulni-ô Marechal Rondon

Falemos agora da segunda força de preservação da língua, de sobrevivência dos Fulni-ô: o Ritual de Ouricuri, realizado com apoio dos anciãos. É uma espécie de iniciação dos jovens, mas, ao mesmo tempo, é um ritual de preservação da identidade, com princípios básicos, do qual todos podem participar e são estimulados a fazê-lo. É um retiro de 3 meses em uma aldeia de uso exclusivo deles, sem bebidas alcoólicas, sem relações sexuais no local e sem falar qualquer palavra durante os meses de agosto a outubro. É um reduto e um processo de autoconhecimento, desligado do mundo externo e de hábitos da vida comum desvinculados ao *modus vivendi* da floresta – para justamente celebrar a floresta que grita dentro de cada um.

Fig.14



Fig.15



Fig.16



O Coletivo Fulni-ô de Cinema é uma criação coletiva de jovens estudantes interessados em captar, registrar e divulgar a rotina diária hoje, com suas especificidades, muitas delas surpreendentes⁸.

Fig.17



Fig 18



⁸ O Coletivo Foi criado em 2010 com apoio da ONG Vídeos nas Aldeias, iniciativa conjunta do diretor e cineasta Vincent Carelli e professores indígenas Fulni-ô residentes na Aldeia. Iniciou suas atividades com um projeto do Banco do Nordeste que possibilitou a formação inicial de uma equipe de jovens Fulni-ô, que receberam formação em oficinas de cinema em suas diversas vertentes.

Fig.19



As produções incluem vídeos premiados como o “Xixiá mestre dos cânticos Fulni-ô” e o curta “Toré Vidal”. O grupo⁹ é responsável pela criação de oficinas, debates, além de participar de mostras e festivais de cinema, marcando seu espaço no audiovisual indígena. Assim como o documentário de A.A., os filmes são falados em Yaathê com tradução em português brasileiro.

Fig.20



⁹ Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/podcast/mosaico-cultural/2023/03/18/coletivo-de-cinema-indigena-fortalece-e-divulga-a-cultura-dos-povos-originais/>, <https://www.museusdepernambuco.pe.gov.br/agente/17514/#info> e no YouTube: <https://www.youtube.com/c/ColetivoFulni%C3%B4DeCinema>.

Considerações finais

[...] cabe a todos, especialmente aos pesquisadores no campo das Humanidades, discutir a questão com os olhos voltados para a preservação do planeta e de seus viventes. *Bruhn et al (2023)*

Buscamos ler o documentário em tela com o olhar da Ecocrítica Intermediática, conforme formulada por Jørgen Bruhn (2023), abordagem que, conforme entendida por nós, tem a permeabilidade de se deixar atravessar pelas vozes dos povos originários que mais experienciaram a natureza em sua conexão com a vida humana, ouvindo a Natureza não como satélite do humano, mas como alteridade presencial.

A nossa reflexão se desdobrou da natureza para aqueles que melhor convive(ra)m com ela e só agora – antes tarde do que nunca - começam a ser ouvidos. Certamente não teríamos chegado a este ponto da crise climática se tivéssemos escutado essas vozes, tidas como primitivas no sentido negativo do termo, enfim, se não ignorássemos ou mesmo desprezásssemos suas práticas plenamente integradas às florestas, aos rios, às plantas e aos animais. Referimo-nos àqueles que enxergam a Natureza não como mero coadjuvante, mas como a(u)tor no prosclênio atribuído exclusivamente aos seres humanos: estamos falando dos povos originários e, especificamente neste estudo, de etnias do Nordeste brasileiro.

Entendemos que ao considerar o modo de relação que os povos originários estabelecem com a natureza, precisamos conhecer a dimensão do seu esforço de preservação. Em nossa pesquisa, propusemo-nos a estudar, dentre outras composições intermediáticas, um documentário que trouxe a potência dessas ações até então silenciadas. Sabemos que “algumas imagens ganham uma certa vida própria e se tornam reais de uma maneira não previsível e acabam se sobrepondo aos projetos discursivos que normalmente as determinam” (Schølhammer, 2014, p.110). Em geral, com relação ao *modus operandi*, a obra costuma deslizar do projeto autoral e, em sua potência significativa, se encaminhar para

além da proposta ou ensejar outro rumo. Nesse documentário, as sequências captadas surpreendem o espectador e de certa forma iluminam o roteiro com lances de improviso comuns em depoimentos vivos, muito bem aproveitados pelas mãos do diretor.

Yaathê sutura, de forma leve, depoimentos e procedimentos de regeneração e continuidade da vida depois de sucessivos atos de destruição e barbárie; e compartilha como tal processo de resistência e (auto)proteção demanda luta e atenção incansáveis, o que inclui a língua ancestral como força de identidade cultural e presença.

Os procedimentos de preservação dos fulni-ô são: a escola Marechal Rondon com ensino bilíngue yaathê /português brasileiro; o ritual de Ouricuri, que experiencia o legado ancestral da iniciação para celebração das florestas; o coletivo de cinema, que utiliza muito bem as tecnologias para registro e divulgação da língua, dos costumes, do cotidiano dos fulni-ô, suas conquistas, suas lutas, suas memórias de expulsão e apagamento, sua resiliência. Com este suporte tridimensional que alia as vertentes pedagógica, ritualística e tecnológica para a preservação da língua, hoje são 500 falantes ativos e cerca de 7000 passivos (apenas compreendem). Ainda há muito trabalho a fazer, como os próprios Fulni-ô relatam em seus depoimentos, mas a língua está se mantendo viva.

Fig.21



Integrante do Audiovisual: Coletivo Fulni-ô de Cinema

Em seu depoimento no documentário, a estudante do audiovisual afirma: “Se a gente não tomar cuidado com a tecnologia, vamos nos perder. Porém há coisas boas e ruins. E se a gente souber lidar com elas, a tecnologia vai nos ajudar.”

A apropriação dos meios é um gesto e um procedimento que demonstra a potência dos Fulni-ô que, a despeito das lutas constantes, da consciência de que os brancos representam destruição e que a interferência, mesmo solidária, soa como invasão, ainda assim eles reconstroem seu rumo.

Ao mesmo tempo eles têm consciência de que se pararem, a língua se perde, as vozes se apagam, conforme o depoimento final de um dos fundadores do Cinema Coletivo, Hugo Fulni-ô, voz com o qual concluímos este estudo.

Ouçamos, pois:

A Língua Yaathê é falada pelo Povo Fulni-ô de Águas Belas-PE. É uma língua viva e resistente, pois manteve-se forte e resguardada pelos guardiões durante os rituais secretos que originou o Ouricuri, berço da religiosidade nativa dos Fulni-ô. É nítido o enfraquecimento da língua Yaathê ter perdido terreno para o português, desde o início da colonização. Segundo a Unesco, o Yaathê está em iminente risco de extinção. Hoje existe vários

mecanismos para seu fortalecimento, todos unidas as novas tecnologias, aliás, muitas línguas indígenas no Nordeste foram consideradas extintas, apagadas do mapa. Em muitos casos, alguns povos estão em processo de retomadas, vitalização e revitalização de suas línguas. Uma nova estratégia nasce nesses territórios para registrar e salvaguardar as línguas desses povos. Isso porque, a línguas indígenas são norteadores dos saberes do povo. Yaathê está inserida na matriz curricular da escola indígena Marechal Rondon, está no cinema, assim, vamos perpetuando a língua em vários mecanismos para que outras gerações possam ter acesso a essa forma linguística que tanto foi falada pelo nossos ancestrais. Por Hulgo Fulni-ô.¹⁰

Referências

BRUHN, Jørgen. Intermedial Ecocriticism. Mediating the Anthropocene across Media Borders. *Ekphrasis*, v. 24, p. 5-18, 2020. Disponível em: <https://www.ekphrasisjournal.ro/docs/R1/24jmr1.pdf>. Acesso em: 12 out. 2025.

GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Brasília: UNB, 2006.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MENDES, Maria do Carmo. No princípio era a Natureza: percursos da Ecocrítica. *Anthropocenica*. Revista de estudos do antropoceno e ecocrítica, 1. <https://doi.org/10.21814/anthropocenica.3100>, 2020. Acesso em: 12 out. 2025.

NASCIMENTO, Evando. *O pensamento vegetal*. A literatura e as plantas. 1ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2021.

¹⁰ Disponível em <https://www.instagram.com/reel/C4TOgKCLeO5/>. Acesso em 14/11/2025

RIBAS, M.C.C.; MATTOS, C.F. Ecocrítica e Intermedialidade. Revista *RIZOMA*. v. 14 n. 01, p. 1-9, 2025. Disponível em: <https://seer.unisc.br/index.php/rizoma/article/view/20587>. Acesso em: 12 out. 2025.

RUECKERT, William. Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism. In: GLOTFELTY, Cheryll e FROMM, Harold. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: University of Georgia Press, 1996. p. 105-123.

SILVA CÂMARA, Antonio da; LESSA, Rodrigo Oliveira (Orgs.) *Cinema documentário brasileiro em perspectiva*. Salvador: EDUFBA, 2013.

SCHOLHAMMER, Karl Erik. Vida e morte da imagem. In: Ana Kiffer; Florencia Garramuño (Orgs.) *Expansões contemporâneas. Literatura e outras formas*. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p.109-134.

ANEXO

Entrevista com Alexandre Alencar¹¹:

(nós) - O que te mobilizou a filmar Yaathé?

(A.A.) - O *thauma*, espanto inicial, quando me deparo com uma realidade que me surpreende. Quando tive o primeiro contato com os Fulni-ô eu fiquei impressionado com todo o contexto, uma aldeia urbana, cheia de contradições, que mantinha sua língua mãe viva.

(nós) - Pode contar como foi o processo de roteiro e montagem?

¹¹ A entrevista foi feita por *whatsapp*, já que o documentarista estava em Pernambuco desenvolvendo novo projeto. Conhecemos Alexandre Alencar em função de outro estudo que publicamos na revista 2i, da Universidade do Porto, sobre documentário em torno da produção poética, dramatúrgica e musical da população ribeirinha do Rio Pajeú. O roteirista Vítor, forte parceiro na equipe de Alexandre, leu o artigo nas redes e, para nossa surpresa e satisfação, nos procurou para conversar a respeito.

(A.A.) - Durante as visitas de pesquisa nós, eu e Victor, fomos selecionando os personagens para dar depoimentos com base em dois critérios principais; primeiro a relevância dentro da comunidade e segundo a fluência na língua Yaathê. Fizemos um roteiro de busca de conteúdo, mas o roteiro final foi construído durante o processo de montagem. Na montagem construímos a narrativa e depois trabalhamos o ritmo e a plástica do documentário.

(nós) - Todos se deixaram filmar tranquilamente? Houve algo surpreendente no meio do caminho?

(A.A.) - Nem todos quiseram participar. Tivemos a livre participação de uma professora Fulni-ô formada em linguística, que achávamos muito importante, e os integrantes do Coletivo de Cinema Fulni-ô, que tem forte interesse em registrar a rotina das aldeias e a convivência com os aparatos tecnológicos sem “sofrência”.

(nós) - Poderíamos dizer que “é tudo verdade” ou tem parte de criação e/ou releitura da direção?

(A.A.) - É tudo verdade! Mas, ao assistir ao filme, podemos ficar com a impressão de que todos são fluentes em *Yaathê*, quando apenas + ou - 30% dos Fulni-ô são fluentes na língua. Além disso, são partilhadas muitas contradições; como, por exemplo: indígenas criando passarinhos em gaiolas; indígenas utilizando suplemento alimentar e ao mesmo tempo valorizando a fitoterapia.

(nós) - Você e Vítor, o roteirista e também pesquisador, tem qual reflexão a esse respeito das contradições? Os Fulni-ô não têm como não cultivar hábitos ‘modernos’, isto é, contrários à sua ancestralidade, sem que isso represente apagamento das tradições?

(A.A.) - Eu acho que a reflexão mais procedente é que eles não rejeitam as novas tecnologias colonizadoras. Eles se apropriam dessas tecnologias e as utilizam para fortalecimento de seu estilo de vida, divulgação de sua cultura, divulgação de sua língua. Eu acho que isso é grande sabedoria. Eles não rejeitam, se apropriam dessas tecnologias.

A TEATRALIZAÇÃO TRÁGICA DE UMA NARRATIVA BÍBLICA¹

Douglas Rodrigues da Conceição²

Como ficariam nuas as paredes de nossos museus se delas fossem retiradas as obras de arte que representam ou se referem a temas bíblicos. Que silêncio se faria em nossa música ocidental, desde os cantos gregorianos até Bach, desde Händel até Stravinsky e Britten, se baníssemos as referências bíblicas de seus textos, de suas dramatizações e de seus temas. O mesmo aconteceria com a literatura ocidental. Nossa poesia, nosso drama, nossa ficção ficariam irreconhecíveis se omitíssemos a presença constante da Bíblia. George Steiner

Introdução

Na aurora do mundo moderno, em 1550, Théodore de Bèze publicou *Abraham sacrificant*, doravante AS, obra consagrada à teatralização do célebre capítulo bíblico de Gênesis 22, paratextual e amplamente conhecido como o sacrifício de Isaac. O nascimento da dramaturgia trágica em língua francesa buscou na Bíblia a sua matéria-prima. Redigida no coração do século XVI, a peça de Bèze, que traz consigo um interessante paratexto, a saber, “Tragedie Françoise”, exerce em nossa ótica um duplo movimento do ponto

¹ <https://doi.org/10.51795/9786526525777185203>

² Doutor em Ciências da Religião pela UMESp. Realizou estágio pós-doutoral na Université Paris Nanterre (Paris X). É professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Universidade do Estado do Pará (UEPA). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5215-7291>. E-mail: abismos@gmail.com.

de vista da cena teatral do seu tempo. De um lado, a ruptura com a tradição dramatúrgica medieval; de outro lado, a recuperação do teatro antigo no espaço humanista-renascentista do século XVI. Não sem resistências, o século XVI, particularmente, viu florescer um tipo de gênero literário, debaixo do qual poderíamos abrigar obras como *David combattant*, *David triomphant* e *David fugitif* (1566), de Louis Des Masures, *Aman* (1566), André de Rivaudeau, e claro, *Abraham sacrifiant* (1550), de Théodore de Bèze. A ostensiva presença de Gênesis 22, 1-19 na criação da peça filia o texto de Théodore de Bèze às chamadas “tragédies bibliques”.

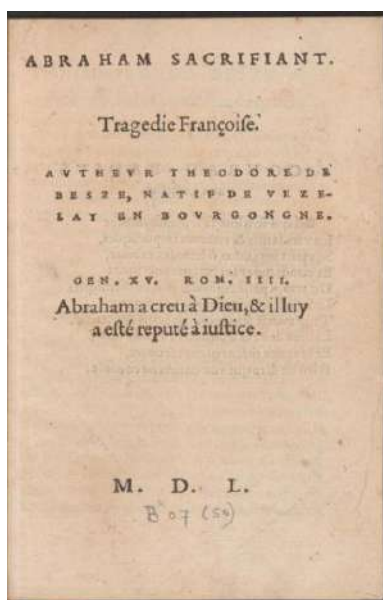
Após a primeira edição publicada por Conrad Badius, em 1550, as edições seguintes e reimpressões que a tragédia de Bèze recebeu – e aqui menciono somente aquelas publicadas ao longo do século XVI, a saber, 1550, 1553 (feita clandestinamente para circular na França), 1561, 1565, 1576, 1580, 1582, 1592, 1594 e 1598, são, provavelmente, demonstrações da importância que ela teve.

O século de Bèze também se notabilizou não só pela emergência de importantes comentários bíblicos, mas também pelas traduções da Bíblia em línguas vernáculas. Embora tenha destacado-se também pelas inúmeras traduções que fez a partir das Santas Escrituras, com a publicação de AS, em 1550, Bèze revela uma preocupação notadamente de natureza artística. Por que escrever uma tragédia? É a partir desta questão que desejáramos lançar nosso olhar sobre AS.

Uma tradução criativa de Gênesis 22, 1-19

A tragédia AS contém 1.016 versos. Uma preocupação de ordem criativa pode ser vista desde a concepção das personagens. Além de Abraão, Isaac, Sara e os servos do patriarca, Bèze trouxe para o drama um anjo e também Satã. Em comparação à narrativa de Gênesis 22, Deus só fala na peça por intermédio do anjo. Bèze coloca em cena Satã, que, por sua vez, não é mencionado no texto bíblico. O Satã de Bèze apresenta-se travestido de monge, ressaltando, portanto, uma preocupação de natureza visual ao

colocar em cena essa personagem. É possível dizer que somente os espectadores poderiam vê-lo. Satã é visível para os espectadores e invisível para Abraão. O prólogo é recitado por uma personagem anônima, o que, segundo Raymond Lebègue (1929, p. 297), evoca a tradição dos mistérios e das comédias religiosas medievais. Ao reabilitar o gênero antigo da tragédia, Bèze se afastava da forma do drama medieval e se alinhava ao movimento do teatro humanista do século XVI, sem desconsiderar, portanto, a Bíblia em sua poética. A seguir, a edição de 1550:



Edição de 1550³

O quase completo esquecimento do legado artístico de Bèze, em parte provocado pelas lentes que insistiam vê-lo à luz de Jean Calvin, fez com que a pergunta sobre a poética de sua tragédia ficasse praticamente restrita ao mundo protestante nascente e sob as duras críticas dos poetas da Plêiade. Embora fosse evidente a vinculação de temas bíblicos à criação artística teatral ao longo do século XVI,

³ Edição de Conrard Badius.

alguns temas religiosos sofreram críticas e rejeições. Jean de la Taille – nos lembra Anne Graham (2014a, p. 52) – exclui de sua *De l'art de la tragédie* o tema de Abraão na composição de peças trágicas.

Raymond Lebègue, cujo trabalho intelectual pode ser considerado como um ponto de inflexão nos estudos das tragédias religiosas do século XVI, devota a Théodore de Bèze um importante capítulo em sua principal obra. Lebègue (1929, p. 318) conclui que a tragédia de Bèze foi de fato uma novidade na literatura francesa seiscentista. Entre muitas particularidades da peça destaca a representação de Satã. Quanto à personagem principal, Abraão, Lebègue vê fortes indícios de que Bèze olhou retrospectivamente para outras peças do seu ambiente acerca do drama do patriarca e também para o teatro medieval. A fonte de maior influência de Bèze seria provavelmente o chamado *Mistère du Viel Testament*. Quanto à criação de AS, Lebègue é um tanto radical. Para o eminente especialista do século XVI, Bèze, ao escrever a peça, teria somente como motivação a edificação espiritual dos seus espectadores. Embora celebrado como criador da tragédia francesa por muitos especialistas, Bèze não respondeu com AS, ao olhar de Lebègue (1929, p. 317), à ideia de tragédia nutrida pelos poetas franceses seiscentistas.

Os estudos mais recentes acerca de AS têm nutrido inquietações que não raramente gravitam em torno de três eixos: 1) o problema das influências estéticas na peça, 2) a codificação do trágico em sua composição e 3) a sua circunscrição ao ambiente religioso calvinista. Propondo a exemplaridade do herói da peça como tema central, Anne Graham (2014a) apontou uma decodificação do elemento trágico presente em AS. Recorrendo a Florence Dupont, autora de *Les monstres de Sénèque*, Graham encontrou ressonâncias do poeta latino na “estrutura” trágica de AS (Graham, 2014a, p. 53.). A proposta de uma poética da exemplaridade em Bèze parece-me uma retomada silenciosa das suas supostas motivações religiosas para a concepção da tragédia. Graham (2014a) reivindica elementos com funções metatextuais que estão presentes na própria peça – como a carta aos leitores –

para introduzir o problema da exemplaridade na recepção de *AS*. De algum modo, essa perspectiva da exemplaridade, que exhibe um Abraão como modelo de fé viva, se conjuga à seguinte pergunta: para que público Bèze escreveu *AS*? Silenciosamente, uma preocupação de tal ordem não só encapsula a tragédia de Bèze à atmosfera da reforma de Jean Calvin – porque restringe seu alcance aos alunos da academia de Lausanne e aos huguenotes exilados na Suíça –, mas também corrobora com as perspectivas que subtraem a complexidade dos aspectos artísticos da peça.

Em pleno acordo com Charles Mazouer, creio que o século XVI se evidenciou também como espaço de ruptura em relação à história do teatro, sendo então a tragédia escrita por Bèze uma importante expressão dessa fratura. Se de algum modo Lebègue entende que no caso de *AS* tem-se apenas uma espécie de reedição modificada do teatro medieval ou no caso de Graham um tipo de teatro de edificação, Mazouer compreende que não só *AS*, mas também outras peças, cada uma ao seu modo, estabeleceu um distanciamento da estética medieval, o que nos permitiria entrever uma passagem dos mistérios às tragédias religiosas.

É importante sublinhar que no século XVI as tragédias antigas também estiveram em evidência, inclusive em razão de suas respectivas traduções para as línguas vernáculas. O trabalho de Sabine Lardon é bastante elucidativo acerca dessa questão. A tese sustentada por ela procurou demonstrar que um olhar mais atento sobre as traduções de peças naquele contexto nos permitiria mensurar o papel exercido, no renascimento, pelos primeiros tradutores do teatro antigo na busca pela codificação dos gêneros trágico e cômico durante a primeira metade de século XVI (Lardon, 2015, p. 274). Florence de Caigny reconhece que, ao longo do século XVI, a tradução se tornou um recurso muito importante em favor do enriquecimento da língua francesa. As traduções permitiriam então uma acomodação das grandes obras na língua de Montaigne (Caigny, 2011, p. 59-66). Assim, o século XVI, de ambiência francófona, viu florescer uma preocupação de ordem teórica acerca do ato de traduzir. O enriquecimento da língua francesa, sublinha

Caigny, não repousou somente na possibilidade de transpor em vernáculo as grandes obras da antiguidade, mas também nutriu como horizonte a intensificação da criação artística em francês. Foi na atmosfera das querelas sobre tradução e imitação que nasceria e se desenvolveria a tragédia francesa à luz dos antigos (Caigny, 2011, p. 81). Foi também nesse mesmo ambiente intelectual que Bèze concebe e publica *AS*. No lugar da reprise das tragédias ou dos temas advindos do mundo greco-latino, a recuperação da literatura bíblica do Antigo Testamento, em *AS*, aponta para a existência de um projeto experimental de criação artística. Lardon (2015, p. 278), com razão, afirma que Bèze, o humanista protestante, se inspirou nos modelos antigos sem, contudo, se sujeitar a eles.

Admito, portanto, que Bèze concebeu um projeto artístico que se associou à reabilitação do gênero trágico no século XVI. O recurso metatextual usado por diversos tradutores preocupados com um tipo de teorização acerca do referido gênero em suas respectivas traduções também foi usado por Bèze em *AS*.⁴

Na França, em curto espaço de tempo, aparecem obras de exaltação da língua francesa (o caso mais emblemático talvez seja a aparição da obra “*La Deffence et illustration de la Langue Françoise*”, de Joachim Du Bellay, 1549), traduções em língua vernacular e também contribuições exclusivamente teóricas acerca do ato de traduzir. Surgiram também, como nos indica Lardon, obras que são a um só tempo traduções e contribuições de estofo teórico por meio de metatextos (prefácios, cartas aos leitores etc.). Sabine Lardon, seguindo Alain Viala, aponta que a primeira tradução de tragédias antigas em francês seria *Supplantes*, de Eurípedes, em 1536 (Lardon, 2015, p. 275). Essa obra seria seguida pela tradução de *Électre*, de Sófocles, feita por Lazare de Baif em 1537. Ambas as traduções são acompanhadas da uma tentativa de definição do gênero trágico. Graças ao belo e erudito trabalho de Florence de Cagny é possível, a partir dele, mencionar alguns

⁴ Na epístola aos leitores, presente em *AS*, que Bèze dá-nos indicações dos seus pressupostos estéticos.

exemplos importantes que ajudam a reconstituir a atmosfera artístico-intelectual na qual Bèze se circunscrevia. Ela menciona, por exemplo, as seguintes obras: i) *De la Maniere de Bien Traduire d'une langue em aultre*, de Etienne Dolet e ii) *Art Poetique François*, de Thomas Sébillet. Ressalto ainda a aparição de uma tradução francesa da tragédia *Iphigénie*, de Eurípedes, em 1549, também realizada por Thomas Sébillet. Bèze, além de direcionar a sua peça para o universo trágico, também recorreu a um potente recurso verbal ao incluir no título de sua obra o paratexto “Tragedie Française”. É importante ressaltar que edições como as de 1582, 1594 e 1598, por exemplo, aparecem sob o título de “*Tragedie Française du sacrifice d'Abraham*”. Essa mudança paratextual é um importante indício para uma consideração da peça de Bèze para além dos muros da academia de Lausanne. Segundo Gérard Genette, seria quase impossível pensar a existência de uma obra literária em “estado nu”, isto é, “sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções verbais ou não como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações [...]” (Genette, 2009, p. 9-20). Enfatizando a importância dos paratextos, Genette apresenta um exemplo bastante esclarecedor: “reduzidos apenas ao texto e sem o auxílio de nenhum modo de usar, como leríamos o Ulysses de Joyce se não se intitulasse Ulysses?” (Genette, 2009, p. 9-20).

Volto a Bèze: por que uma peça teatral supostamente concebida para uma encenação “escolar” teria sido tão reeditada, reimpressa e ainda modificada em seu título ao longo de décadas? A escolha pela língua francesa na redação de AS (ou da *Tragedie Française du sacrifice d'Abraham*?) pode no mínimo ser compreendida uma “estratégia poética” do dramaturgo-tradutor. Levanto, portanto, a hipótese segundo a qual AS, enquanto expressão artística, pode ser compreendida como uma tradução criativa (Plaza, 2013) de Gênesis 22, 1-19, em língua francesa.

Em minha ótica, a presença ostensiva de Gênesis 22 em AS não pode se resumir a um problema de intertextualidade ou de edificação da fé pela encenação da peça. Como tradução criativa, a

tragédia redigida e publicada por Bèze assumiu, entre outras, a tarefa de oferecer uma melhor dicção acerca da econômica e obscura narrativa de Gênesis 22.

O elemento paratextual utilizado por Bèze, qual seja, *Tragédie Françoise*, torna mais plausível a sustentação da ideia de uma tradução criativa de Gênesis 22 em AS. Tal como entendemos, a operação tradutória proposta por Bèze talvez estivesse apta a alcançar aquilo que para Ladmiral se configuraria como sendo a finalidade mesma da tradução, isto é, a dispensa da leitura do texto original. Para melhor conhecer o personagem Abraão, bastaria a leitura da peça (Ladmiral, 1994, p. 15). A operação tradutória, neste caso, teria como principal missão uma reconfiguração criativa do texto original (texto de partida). A tradução procuraria dotá-lo de plausibilidade compreensiva por meio de uma reconfiguração artística. Esse tipo de “recriação”, termo usado por Haroldo de Campos na gênese da concepção do conceito de “transcrição”, funde num só tecido o original e a tradução enquanto efeito ou resultado da operação tradutória. Lembra-nos Julio Plaza que “leitura, crítica e análise são operações simultâneas, embutidas e/ou mesmo paralelas que serão sintetizadas na tradução” (Plaza, 2010, p. 30) e isto se aplica à peça *Abraham sacrificant*. Embora Gênesis 22 translucide-se paratextual e hipotextualmente em AS, certamente uma espécie de fidelização figurativa da narrativa de Gênesis 22 não fez parte do horizonte criativo de Théodore de Bèze. Dito de outro modo: Bèze não desejou emoldurar em seus 1.016 versos o que é literalmente narrado no texto bíblico. Neste mesmo itinerário, Julio Plaza tem razão em dizer que:

É assim que, embora a tradução seja transparente, pois que (posto que) não oculta o original nem lhe rouba a luz, não obstante, todo tradutor tem o desejo secreto de superação do original que se manifesta em termos de complementação com ele, alargando seus sentidos e/ou tocando o original num ponto tangencial do seu significado, ‘para depois, de acordo com a lei da fidelidade na

liberdade, continuar a seguir seu próprio caminho’ que seria o da tradução criativa [...] (Plaza, 2010, p. 30).

Se admitida como tradução criativa, a tragédia de Bèze tornaria até mesmo dispensável a leitura do próprio original, o texto de partida (*texte-source*), Gênesis 22. A tragédia, texto derivado da tradução criativa, concentra em si, ao menos em AS, uma função metalinguística, visto que a inevitável ampliação significativa alcançada por meio da operação tradutória consigna-se à evidente distensão artística de Gênesis 22.⁵ A economia narrativa do texto bíblico se torna tão mais tímida diante da distensão criativa promovida por Bèze. A tragédia de Bèze, ao operar sobre Gênesis 22, parece desempoeirar o germe do drama que o texto bíblico carrega. Haroldo de Campos (1994, p. 183) nos recorda, brilhantemente, que seria possível afirmar que “a tradução desvela o desempenho da função poética no poema de partida e transforma o resultado desse desvelamento em metalinguagem para delinear a estratégia de construção do poema de chegada”.

O trágico em *Abraham sacrificiant* e a emergência de um contra-espço

O Abraão e o Isaac de Bèze, que as personagens centrais da tragédia, não podem ser encontrados facilmente em Gênesis 22. O movimento interno da tragédia, na tessitura do seu arco trágico, parece querer apontar para os aspectos contraditórios e brutais da ordem dada por Deus, transformando-a num grande absurdo. Lembremos, então, do que é narrado em Gênesis 22:

1 Depois desses acontecimentos, sucedeu que Deus pôs Abraão à prova e lhe disse: “Abraão! Abraão!” Ele respondeu: “Eis-me aqui! 2

⁵ Outro exemplo bem ilustrativo de tradução criativa de Gênesis 22 seria a tela *Le sacrifice d’Isaac* (1960-1966), de Marc Chagall. Em nossa ótica, esse quadro pode ser considerado uma tradução criativa radical de Gênesis 22, porque sugere uma completa subversão do desfecho do texto original.

Deus disse: “Toma teu filho, teu único, que amas, Isaac, e vai à terra de Moriá, e lá o oferecerás em holocausto sobre uma montanha que eu te indicarei.” 3 Abraão se levantou cedo, selou seu jumento e tomou consigo dois de seus servos e seu filho Isaac. Ele rachou a lenha do holocausto e pôs a caminho para o lugar que Deus havia indicado. 4 No terceiro dia, Abraão, levantando os olhos, viu de longe o lugar. 5 Abraão disse a seus servos: “Permaneça aqui com o jumento. Eu e o menino iremos até lá, adoraremos e voltaremos a vós. 6 Abraão tomou a lenha do holocausto e a colocou sobre seu filho Isaac, tendo ele mesmo tomado nas mãos o fogo e o cutelo, e foram-se os dois juntos. 7 Isaac dirigiu-se a seu pai Abraão e disse: “Meu pai!” Ele respondeu: “Sim, meu filho!” – “Eis o fogo e a lenha”, retomou ele, mas onde está o cordeiro para o holocausto?” 8 Abraão respondeu: “É de Deus quem proverá o cordeiro para o holocausto, meu filho”, e foram-se os dois juntos. 9 Quando chegaram ao lugar que Deus indicara, Abraão construiu o altar, dispôs a lenha, depois amarrou o seu filho e o colocou sobre o altar, em cima da lenha. 10 Abraão estendeu a mão e apanhou o cutelo para imolar seu filho. 11 Mas o anjo de Iahweh o chamou do céu e disse: “Abraão! Abraão!” Ele respondeu: Eis-me aqui! 12 O Anjo disse: “Não estendas a mão contra o menino! Não lhe faças nenhum mal! Agora sei que temes a Deus: tu não recusaste teu filho, teu único.” 13 Abraão ergueu os olhos e viu um cordeiro, preso pelos chifres num arbusto; Abraão foi pegar o cordeiro e o ofereceu em holocausto no lugar do seu filho. 14 A este lugar Abraão deu o nome de “Iahweh proverá”, de sorte que se diz hoje: “Sobre a montanha, Iahweh proverá.” 15 O anjo de Iahweh chamou uma segunda vez a Abraão, do céu, 16 dizendo: “juro por mim mesmo, palavra de Iahweh: porque me fizeste isso, porque não me recusaste teu filho, teu único, 17 eu te cumularei de bênçãos, eu te darei uma posteridade tão numerosa quanto as estrelas do céu e quanto a areia que está na praia do mar, e tua posteridade conquistará a porta dos teus inimigos. 18 Por tua posteridade serão abençoadas todas as nações da terra, porque tu me obedeceste. 19 Abraão voltou aos seus servos e juntos puseram-se a caminho para Bersabeia. Abraão residiu em Bersabeia (Bíblia de Jerusalém) (Bíblia de Jerusalém).

O texto bíblico apresenta um Abraão pronto e determinado ao cumprimento do mandamento divino. Em Gênesis 22, nada se discute, quase nada é dito pelas personagens. O Abraão bíblico, diante do “Toma teu filho [...]” (Gênesis 22, 2), levanta-se cedo, prepara seus animais e põe-se em rota para o cumprimento da ordem. Mas o de Bèze insurge-se, impõe-se dúvidas e é atravessado por um sentimento devastador diante do novo destino que o espera. Quando pensamos em Gênesis 22, 1-19, embora não seja fácil lidar com a indestrutibilidade do metatexto obediência, que é acolhido pela peça de Bèze em certa medida, em minha ótica, seria possível retirar o foco da submissão cega e deslocá-lo para o sofrimento do herói. Pela introdução do sofrimento – que é tão caro às tragédias antigas e que nem de longe se apresenta em Gênesis 22 – Bèze encontraria o elemento chave que o aproximou dos poetas trágicos antigos. Sob esse ângulo, postulo que *AS* comporta de modo nítido o Peter Szondi (2003, p. 36-39), evocando Goethe, –chamou de “oposição irreconciliável” ao se referir à forma do trágico.

A peça *AS* estabelece um tipo de dialética entre o dever da ação funesta e sua impossibilidade. Bèze explora o paradoxo existente entre o desvelamento da natureza violenta da ordem dada e a inocência da vítima. Essa dialética revela, portanto, a fratura do herói. Em *AS*, Abraão, tal qual um pêndulo, oscila entre o dever do cumprimento da ordem divina – como negar obediência a Deus? – e a impossibilidade de cumpri-la, porque o objeto do cumprimento é a vida do próprio filho. É nesse vórtice que se situa a mais alta tensão da peça de Bèze e que a distancia, diametralmente, de Gênesis 22.

O Abraão da peça inicialmente aparenta seguir a mesma conduta da personagem bíblica.⁶ Todavia, a força do sofrimento é sobremaneira considerada por Bèze. O herói de *AS*, sob a ordem e a vigilância de Deus, está, ao menos momentaneamente, condenado a assassinar o próprio filho. Uso do imperativo “o herói

⁶ Cf. *AS*, verso 290, p. 53.

trágico deve sofrer” (Brès, 1989, p. 75-89), sugere a atenção de Bèze às tragédias antigas.

Vejo, portanto, no elemento sofrimento em *AS*, que não alcança somente o patriarca, mas também a personagem Isaac, ressonâncias de uma codificação trágica antiga. Sábato Magaldi muito bem nos lembra que Sófocles, por exemplo, enxergava no sofrimento um traço inalienável da condição humana, vendo-o como signo mor da “passagem terrena” (Magaldi, 2001, p. 13-16). O efeito que deriva da presença do sofrimento em *AS* exerceria, assim postulo, um reordenamento do horizonte de expectativa do público ao qual se destina a peça. Bèze faz entrar em cena uma história já conhecida pelo público espectador, mas a peça a desloca para extremidades que não aparecem no texto de Gênesis 22, ainda que ela o evoque ostensivamente.

Sobre o palco os espectadores encontrariam outros elementos para o desenlace do drama que envolve o patriarca, seu filho Isaac e a ordem de Deus. É neste momento que o texto de Bèze faz aparecer um “espaço outro”, uma espécie de “contra-espaço”, como bem afirma Christian Biet na esteira de Michel Foucault (Biet, 2013, p. 134). O lugar do sacrifício em Gênesis 22, eivado pelo silêncio, torna-se no conjunto cênico de *AS* o lugar da voz, da eloquência, da indignação e do grito daquele que sofre. Na peça de Bèze, a obediência à ordem dada em Gênesis 22 cede o seu lugar à hesitação, à dúvida e ao sofrimento. A encenação de *AS* faz o público ver – eis a noção mesma de *theatron*⁷ – que o sofrimento que alcança a vítima, Isaac, e também o algoz, Abraão, está acima da incompreensível ordem divina e da cega obediência do patriarca. Se em Gênesis 22 o silêncio impera, em *AS* a voz da vítima, a quem a violência ordem divina “se destina”, poderia de o palco ser ouvida. O patriarca, diante da sua vítima, e Deus, em sua onipresença, não podem não ouvir a voz de Isaac. Em *AS* o silêncio é rompido e a palavra ausente em Gênesis 22 ganha sua liberdade

⁷ Cf. KESSOUS, Guila Clara. *Théâtre et sacré dans la tradition juive*. Paris: PUF, 2012. p. 19-22.

na peça de Bèze. Certamente, nos templos e nas predicas da fé reformada do século XVI não cabiam uma ficcionalização de uma ficção bíblica. O lugar do sacrifício, onde a única palavra do Isaac de Gênesis 22 é a pergunta pelo animal feita a Abraão, transforma-se, em AS, em um lugar de resistência ao cumprimento da ordem divina. O lugar sacrificial no conjunto cênico de AS, face à ruptura do silêncio, desconfigura-se, torna-se estranho, aos olhos dos espectadores da peça. É também sob a aparição desse contra-espço, por meio da peça, que a absurda ordem divina ganha ainda mais nitidez. No caso em questão, talvez faça sentido lembrar de Michel Foucault ao dizer que o “...théâtre, qui est une hétérotopie, fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux étrangers” (Foucault, 2009, p. 24).

Frente às insurgências que faz, frente às lamentações endereçadas a Deus e diante da defesa que Isaac faz de sua própria vida Abraão obedeceria à ordem divina?⁸ Tal Abraão e tal Isaac certamente não eram conhecidos pelo público ao qual a tragédia se dirigia. A expectativa pela tão conhecida interdição divina – ou mesmo a espera pela realização cega do mandamento – tem na resistência de um pai não resignado à brutal e escandalosa ordem de Deus a sua antessala.

É possível dizer que o drama ao qual Abraão é lançado, e que Bèze tanto procurou explorar, passe sobretudo pela seguinte questão: o que pode haver de mais funesto a qualquer ser humano do que se ver condenado a assassinar seu próprio filho ou sua própria filha? Em nossa ótica, a circunscrição o trágico a partir dessa devastadora situação existencial justificaria em AS, do ponto de vista artístico, não só a lida travada entre o patriarca e Deus, que revela um importante traço da complexidade ao personagem Abraão, mas também a própria escolha do argumento do sacrifício (filicídio) para a peça. Em AS, a ruína do herói se concentra em sua devastadora missão⁹. Distanciando da monstruosidade tão

⁸ Cf. BÈZE, Théodore de. AS, versos 779, 783, 787-792, 846-847, p. 79-83.

⁹ Cf. BÈZE, Théodore de. AS, versos 774-776, p. 78.

característica do personagem bíblico, Bèze explora o sofrimento do seu Abraão, tornando assim cada vez mais incompreensível a ordem de Deus¹⁰. Para Charles Mazouer, Bèze de algum modo condena o espectador, ou leitor, a compartilhar o temor, a angústia e o sofrimento das suas personagens (Mazouer, 1997, p. 58). Enquanto poeta que conhecia muito bem o mundo grego e o mundo latino, Bèze talvez tenha encontrado em Gênesis 22, 1-19 a tragédia das tragédias.

Considerações finais

Em seu projeto de recriação artística, o sofrimento serve a Bèze como uma forma de retirar o Abraão de Gênesis 22 de sua monstruosidade absoluta, porque o sofrimento, em *AS*, humaniza o patriarca, o faz hesitar, o faz contestar o horror da ordem recebida. Ou seja: o Abraão de Bèze é mais humano e, portanto, pode ser mais bem compreendido do que o da narrativa bíblica, posto que para o poeta o exercício da cega obediência não está apartado do flagelo que ela provoca. Bèze quer de algum modo retocar o Abraão do texto bíblico, porque a narrativa de Gênesis 22 o recolhe à economia do próprio relato. Se o sofrimento é o elemento que numa situação limite como a de Abraão define a condição propícia para a ação da magna bondade de Deus ao que crê, ao que salta no abismo em plena confiança, ele só se torna visível na tragédia de Bèze, e não no texto bíblico.

A operação tradutória de Bèze faz com que o texto de Gênesis 22, em *AS*, desloque-se da sua extrema economia. É por isso que evoquei o termo tradução criativa. Por mais que os versos de *AS* façam transparecer Gênesis 22, não é possível dizer que Bèze o faz sob a égide de uma tradução dita fiel ou servil ao original. Visto pelo viés do elemento sofrimento, o principal efeito da operação tradutória em *AS* seria o desnudamento da brutalidade da ordem de Deus ao deslocar as personagens Abraão e Isaac do quase extremo silêncio para a linguagem.

¹⁰ Cf. BÈZE, Théodore de. *AS*, versos 857-864, p. 83-84.

Bèze demonstra com sua peça que o trágico não é monopólio da cultura grega ou latina. Vai mais longe: critica profundamente a desmedida imitação praticada pelos poetas do ambiente seiscentista, e, portanto, distanciou-se conscientemente das imposições estético-estilísticas vigentes à época. Pode-se dizer que a tragédia de Bèze encarna, em certa medida – e por que não? – uma espécie de protorrevolução do drama ao se apresentar como um tipo de teatro experimental.

Refinando o teatro seiscentista francófono, colaborando com a renascimento da cultura dramática antiga e não esquecendo a força e a densidade das narrativas bíblicas (a propósito de Gênesis 22 Erich Auerbach o disse como nenhum outro em *A cicatriz de Ulisse*), Bèze certamente abriu caminhos para o teatro do século seguinte. Jean Racine, no século XVII, por exemplo, também procuraria a moldura criada por Bèze para algumas de suas peças. Pensamos, por exemplo, em *Esther* (1689) e *Athalie* (1691). Críticos e historiadores do teatro francês que inevitavelmente detiveram-se sobre *AS* ao escavarem o século XVI, como Raymond Lebègue, aqui já mencionado, e Gustave Lanson, parecem lamentar que a primeira tragédia escrita na língua de Montaigne tenha saído das mãos de um protestante. Para Lanson é Étienne Jodelle, autor de *Cléopâtre captive*, o fundador da tragédia francesa (Lanson, 1954, p. 8). Pierre de Ronsard talvez tenha sido o maior crítico de Bèze. Tem razão Geisendorf, um dos mais importantes biógrafos do autor de *AS*, ao afirmar que Ronsard não enxergava nem Lutero nem Calvino, mas antes Bèze como o grande responsável pelo avanço dos protestantes. Sob versos, o que não deixa de ser uma honra, Ronsard (1866, p. 21-22) o censura e o acusa de se opor à França católica. A acusação de que Bèze seria uma espécie de traidor da pátria da Plêiade não poderia recair sobre o poeta. A tragédia *AS* por si só seria um claro exemplo do engajamento de Bèze na atmosfera seiscentista de afirmação, exaltação da língua francesa e de novas traduções dos textos bíblicos. Com suas críticas, assim entendemos, Ronsard mirava sobretudo a face religiosa de Bèze.

Jacques Pineaux aposta que o integrante da Plêiade desejou, no fundo, lembrar a Bèze a sua existência enquanto poeta.

Em 1983 e 1994, a tragédia de Bèze foi encenada por Hervé Loichemol, importante nome da Comédie de Genève. Entre 1985 e 1986, a obra foi adaptada por Edith Ulmer, dirigida por Jean Chollet e encenada por artistas da *Compagnie La Marelle*. Tais encenações revelam não só a importância de AS para a história do teatro, mas também a atualidade do tema-motivo da peça. Tudo indica que ainda hoje a atmosfera trágica que envolve Abraão, Isaac e Deus ainda desperta interesse, interrogações e fascínio. Em *Depois de Babel*, George Steiner (2005, p. 319) admite que há originais para os quais não mais voltamos, porque as suas traduções portam dimensões muito superiores. Seria AS uma dessas traduções?

Referências

AUERBARCH, Erich. *Mimesis*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2021.

BÈZE, Théodore de. *Abraham sacrificant*. Paris: Honoré Champion, 2006.

BIET, Christian. De l'utopie à l'hétérotopie. Le lieu du théâtre au XVIIe siècle. In: CHOMÉTY, Philippe; REQUEMORA-GROS, Sylvie (Orgs.). *Gueux, frondeurs, libertins, utopiens*. Presse Universitaire de Provence: Aix-Marseille, 2013. p.131-139.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 1985.

BRÈS, Yvon. La souffrance du héros tragique, *Cahiers Charles V*, n. 11, p. 75-89, 1989. Disponível em: www.persee.fr/doc/cchav_0184-1025_1989_num_11_1_1029. Acesso em 03 dez.2025.

BRUHN, Jørgen; OLIVEIRA, Solange R.; DINIZ, Thais F. N.; de MEDEIROS, Elen; ALEXANDRE, Marcos Antônio. Apresentação. *Aletria*, Revista de estudos de literatura, POSLIT, Faculdade de

Letras da UFMG. Belo Horizonte, v. 33, n. 2, p. 8-13, 2023.
Disponível em:
<https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/47883>.
Acesso em: 10 nov. 2025.

CAIGNY, Florence. *Sénèque le tragique en France (XVI^e–XVII^e siècles)*. Paris: Classiques Garnier, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco*. 2. ed. São Paulo: Editora Siciliano, 1994.

FOUCAULT, Michel. *Le corps utopique. Les hétérotopies*. Paris: Lignes, 2009.

GEISENDORF, Paul-Frédéric. *Théodore de Bèze*. Genève: Labor et Fides, 1949.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GRAHAM, Anne. Théodore de Bèze et la première “Tragedie Française”: imitation, innovation et exemplarité, *Tangence*, n. 104, p. 51-77, 2014a. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2014-n104-tce01491/1026240ar/resume/>. Acesso em: 03 nov. 2025.

GRAHAM, Anne. L’Abraham sacrificant (1550) de Bèze ou la dispute au service de la “vive foy”. *Arrêt sur scène/ Scene Focus*, n. 3, p. 123-135, 2014b. Disponível em: https://ircl.cnrs.fr/wp-content/uploads/2022/12/asf3_2014_graham.pdf. Acesso em: 03 nov. 2025.

LADMIRAL, Jean-René. *Traduire: théorèmes pour la traduction*. Paris: Éditions Gallimard, 1994.

LANSON, Gustave. *Histoire de la littérature française*. Paris: Librairie Hachette, 1912.

LANSON, Gustave. *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1954.

LARDON, Sabine. L'importance des préfaces des premiers traducteurs pour la codification de la tragédie à la Renaissance. *Australian Journal of French Studies*, v. 52, n. 3, p. 273-289, 2015. Disponível em: <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/10.3828/ajfs.2015.23>. Acesso em : 03 nov. 2025.

LARDON, Sabine. Qu'est-ce qu'une tragédie sainte? In: MASTROIANNI, Michele (dir.). *La Tragédie sainte en France (1510-1560)*. Paris: Classiques Garnier, 2018. p. 49-71.

LEBÈGUE, Raymond. *La tragédie religieuse en France*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1929.

MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

MAZOUER, Charles. Abraham du Mistere du Viel Testament à l'Abraham sacrificant de Théodore de Bèze, *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n. 44, p. 55-64, 1997. Disponível em: www.persee.fr/doc/rhren_0181-6799_1997_num_44_1_2110. Acesso em: 03 nov. 2025.

MAZOUER, Charles. La tragédie religieuse de la Renaissance et le mystère médiéval: l'attirance d'un contre-modèle, *Seizième Siècle*, n. 6, p. 95-105, 2010. Disponível em www.persee.fr/doc/xvi_1774-4466_2010_num_6_1_976. Acesso em: 03 nov. 2025.

PINEAUX, Jacques. Poésie et prophétisme: Ronsard et Théodore de Bèze dans la querelle des discours. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, v. 78, n. 4, p. 531-540, 1978. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40526117>. Acesso em: 03 nov. 2025.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

RONSARD, Pierre de. Les Discours. *In*: RONSARD, Pierre de. *Œuvres complètes*, Tomo VII. Paris: Librairie A. Franck, 1866.

STEINER, George. *Depois de Babel*, 3. ed. Curitiba: Editora de UFPR, 2005.

SZONDI, Peter. *Essai sur le tragique*. Belval: Circé, 2003.

SOBRE A ORGANIZADORA

Shirley de Souza Gomes Carreira é doutora em Literatura Comparada pela UFRJ (2000), com estágio pós-doutoral em Literaturas de Língua Inglesa pela Uerj (2005), procientista Uerj/Faperj e Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Atualmente, é professora associada de Literaturas de Língua Inglesa no Departamento de Letras da Faculdade de Formação de Professores da Uerj e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Uerj na área de Estudos Literários. É líder do Grupo de Pesquisa Poéticas da Diversidade e associada à Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic) e à Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (Anpoll). É autora do livro *Deslocamentos espaciais, culturais e identitários na literatura contemporânea* (Dialogarts, 2023) e organizadora, em parceria com Paulo Cesar de Oliveira, dos livros: *Pensar o diverso: ética, estética e política na contemporaneidade* (Pontes, 2023), *Poéticas em trânsito* (CRV, 2022), *Poéticas da diversidade: Estudos de Literatura na Contemporaneidade* (Appris, 2021), *Poéticas do contemporâneo* (Paco Editorial, 2015), *Diásporas e deslocamentos: travessias críticas* (FGV, 2014). Em parceria com Leonardo Tonus, organizou a coletânea *Migrância e refúgio: representações contemporâneas do deslocamento* (Pontes, 2025). Sua pesquisa atual focaliza as relações entre identidade, memória e deslocamento nas representações literárias da imigração e do refúgio.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/714762368973156>.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8787-8283>.

E-mail: shirleysgcarr@gmail.com

Esta coletânea de ensaios resulta do esforço de um grupo de pesquisadores em discutir o papel da arte em geral e da literatura em particular na configuração de um pensamento sobre o mundo em que a crítica literária desempenha papel fundamental. A diversidade é o tema norteador dos capítulos, que contemplam os trânsitos espaciais, culturais, identitários e textuais, bem como o papel dos espaços heterotópicos como lugares de resistência e criação de novas subjetividades.



ISBN 978-65-265-2577-7

