

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS MODERNAS

Luiza Garibaldi Rodrigues Costa

AS (DES)MÁTRIAS QUE NOS CONSTITUEM:
as metáforas das *malas* e do *armário* como representações de identidade(s) no conto *Dismatria*,
de Igiaba Scego

Porto Alegre
2021

Luiza Garibaldi Rodrigues Costa

AS (DES)MÁTRIAS QUE NOS CONSTITUEM:

**as metáforas das *malas* e do *armário* como representações de identidade(s) no conto *Dismatria*,
de Igiaba Scego**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada em Letras (Língua Italiana e Literatura de Língua Italiana), pelo curso de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Aline Fogaça dos Santos Reis e Silva

Porto Alegre
2021

CIP - Catalogação na Publicação

Garibaldi, Luiza

As (des)mátrias que nos constituem: as metáforas das malas e do armário como representações de identidade(s) no conto Dismatria, de Igiaba Scego / Luiza Garibaldi. -- 2021.

62 f.

Orientadora: Aline Fogaça dos Santos Reis e Silva.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Licenciatura em Letras: Língua Italiana e Literatura de Língua Italiana, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Literatura Italiana. 2. Autoria Feminina Negra. 3. Identidades. 4. Dismatria. 5. Igiaba Scego. I. Fogaça dos Santos Reis e Silva, Aline, orient. II. Título.

Luiza Garibaldi Rodrigues Costa

AS (DES)MÁTRIAS QUE NOS CONSTITUEM:

**as metáforas das *malas* e do *armário* como representações de identidade(s) no conto *Dismatria*,
de Igiaba Scego**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada em Letras (Língua Italiana e Literatura de Língua Italiana), pelo curso de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 22 de novembro de 2021.

Resultado:

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Aline Fogaça dos Santos Reis e Silva (Orientadora)
Instituto de Letras
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Gisele de Oliveira Bosquesi
Instituto de Letras
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Ma. Daniela Severo de Souza Scheifler
Instituto de Letras
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Me. Leonardo Vianna da Silva
Faculdade de Letras
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

A todos os *dismatriati*,
que possam encontrar casa
e acolhimento em outras mátrias.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família. Mãe, muito obrigada pelo constante incentivo à leitura e ao estudo de línguas. Pai, muito obrigada por todo o afeto, presença e compreensão. Vó, Dinda, Mulheres Garibaldi, muito obrigada por nossa história e pela força, esse pequeno matriarcado prospera.

Agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Gratuita, pública e de qualidade. Lugar em que aprendi a pesquisar e a pensar a docência criticamente. Obrigada por todas as vivências propiciadas e os almoços a R\$ 1,30. Estendo o agradecimento ao Instituto de Letras, especialmente ao Setor de Italiano. Em vocês encontrei cotidianamente uma família e um aconchego a 35km de casa. Agradeço especialmente à Aline Fogaça por acreditar no meu potencial e me acompanhar pacientemente pelo processo de criação e elaboração deste trabalho, sua orientação foi fundamental.

Agradeço às minhas amigas. Bárbara Mór, Thábata Boldrini, Vinícius Porton, obrigada por todas as risadas, conselhos, pizzas, caminhadas e carinhos. Com a amizade de vocês, a garota sortuda, afinal, sou eu. Júlia Thomas, Luiza Bozzetto, Tatiane Sbardelotto Veronese, *grazie di cuore* pela disponibilidade, pelas trocas, pela presença e pela paciência. O italiano é mais bonito compartilhando o processo – e os vinhos – com vocês.

Agradeço à Igiaba Scego. Sem você e sua voz – que ecoa pelos oceanos e ultrapassa fronteiras – este trabalho não existiria. Obrigada por dar sentido para tanto em mim. Suas histórias me abrigam, trazendo conforto para o incômodo processo de descobrir e entender a si mesma. *Grazie mille!*

Agradeço às minhas matérias. Brasil, mãe gentil, obrigada pelo sangue latino e pela beleza da miscigenação. Encanto-me com seu povo, sua cultura, sua história. Itália, *madri[g]na*, obrigada pela família e pela valorização ao bem-estar. Maravilho-me com sua língua, sua música, sua arte.

Agradeço às mulheres: negras, lésbicas, trans e travestis. Não existiria história sem as suas lutas. Se hoje posso ocupar este espaço na Academia e pensar criticamente é graças a vocês. Meu imenso respeito e agradecimento pelas suas (r)existências.

Agradeço às minhas alunas e alunos. Agradeço a todas aquelas e aqueles que fizeram parte do que sou hoje. Há um pouco de todas vocês em cada página.

*Flor do Lácio
Sambódromo
Lusamérica
Latim em pó
O que quer
O que pode esta língua?*

[...]

*A língua é minha pátria
E eu não tenho pátria, tenho mátria
E quero frátria
(CAETANO VELOSO, 1984)*

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso visa analisar as concepções de identidade(s) e os sentidos de pertencimento no conto *Dismatria*, de Igiaba Scego (2005a), a partir das metáforas das malas (*valigie*) e do armário (*armadio*). Dada a relevância cada vez mais evidente dos Estudos Culturais, a partir de referencial teórico da área, objetiva-se contribuir com os debates acerca das questões identitárias na Itália contemporânea. Em busca de elucidar o processo de subjetivação de italianos de primeira geração (D'ANDREA, 2008), perpassados pelo colonialismo, utiliza-se, como base, a noção de identidades culturais híbridas (HALL, 2020 [1992]). Além disso, pretendendo-se atentar para a localização social (RIBEIRO, 2020), de mulher negra, dessa escrita e para suas implicações no atual contexto socio-histórico, este trabalho entende o conto ficcional *Dismatria* como parte do conjunto da escrevivência (EVARISTO, 2007) de Igiaba Scego. Dessa forma, reflete-se sobre o percurso de formação identitária italiana, desde a Unificação até os dias atuais e de que forma a literatura influencia esse cenário. Busca-se, também, com este trabalho de análise e reflexão, inserir e promover uma obra não traduzida em português no contexto literário do País, apresentando a potência literária que esse *locus* social e suas interseccionalidades (AKOTIRENE, 2020) propiciam para o estreitamento das relações transculturais. No microcosmo do conto, as malas representam a incompletude, ao passo que o armário representa o enlace entre as duas culturas vivenciadas pela protagonista-narradora. Das análises advindas deste trabalho, chega-se, então, ao entendimento de que as vozes dos sujeitos que habitam os entrelugares (BHABHA, 1998), quando ouvidas, provocam rachaduras importantes na historiografia – homogênea – hegemônica. Por conseguinte, defende-se a valorização dessa escrita multifacetada, que rompe com a norma em benefício de uma literatura mais representativa dos sujeitos e das suas diversidades.

Palavras-chave: Literatura Italiana. Autoria Feminina Negra. Identidades. *Dismatria*. Igiaba Scego.

RIASSUNTO

Il presente elaborato finale ha l'obiettivo di analizzare le concezioni di identità e i sensi di appartenenza nel racconto *Dismatria*, di Igiaba Scego (2005a), avendo come punto di partenza le metafore delle valigie e dell'armadio. Considerata la rilevanza sempre più evidente degli Studi Culturali, partendo dal quadro teorico di questo ambito, si intende contribuire ai dibattiti sulle questioni identitarie nell'Italia contemporanea. Al fine di elucidare il processo di soggettivazione degli italiani di prima generazione (D'ANDREA, 2008), permeati dal colonialismo, si prenderà come base la nozione di identità culturali ibride (HALL, 2020 [1992]). Inoltre, volendo rivolgere l'attenzione alla posizione sociale (RIBEIRO, 2020), in quanto donna nera, di questa scrittura e alle sue implicazioni nell'attuale contesto storico e sociale, il presente studio concepisce il racconto di finzione *Dismatria* come parte dell'insieme dell'*escrevivência* (EVARISTO, 2007) di Igiaba Scego. Così, si avrà modo di riflettere sul percorso di formazione identitaria italiana, dall'Unità ai giorni nostri, e sulla maniera in cui la letteratura influenza questo scenario. Con l'analisi e la riflessione qui proposte, si intende altresì inserire e promuovere un'opera non tradotta in portoghese nel contesto letterario del Paese, presentando la potenza letteraria che questo locus sociale e le sue intersezionalità (AKOTIRENE, 2020) offrono per l'intensificazione dei rapporti transculturali. Nel microcosmo del racconto, le valigie rappresentano l'incompletezza, mentre l'armadio rappresenta il legame tra le due culture vissute dalla protagonista-narratrice. Dalle analisi che scaturiscono da questo lavoro, si giunge dunque alla comprensione che le voci dei soggetti che abitano i luoghi di mezzo (BHABHA, 1998), se ascoltate, provocano importanti crepe nella storiografia – omogenea – egemonica. Di conseguenza, ci si schiera in difesa della valorizzazione di questa scrittura poliedrica, la quale rompe con la norma a vantaggio di una letteratura più rappresentativa dei soggetti e delle loro diversità.

Parole-chiave: Letteratura Italiana. Scrittrice nera. Identità. *Dismatria*. Igiaba Scego.

SUMÁRIO

| | | |
|----------|--|-----------|
| 1 | INTRODUÇÃO | 11 |
| 1.1 | DE QUEM ESCREVE | 11 |
| 1.2 | DO QUE SE ESCREVE..... | 12 |
| 2 | IDENTIDADE(S) E PERTENCIMENTO | 15 |
| 2.1 | VIVER UMA ÚNICA VIDA É PRISÃO | 16 |
| 2.2 | UNIFICAÇÃO ITALIANA | 19 |
| 2.3 | BREVE PANORAMA LITERÁRIO | 20 |
| 2.4 | ITALIANOS DE PRIMEIRA GERAÇÃO | 22 |
| 3 | ESCREVIVÊNCIAS: LUGARES DOS QUAIS SE ESCREVE..... | 25 |
| 3.1 | SUBAN IGIABA ALÍ OMAR SCEGO..... | 29 |
| 3.2 | EM QUE LITERATURA SE INSERE ESTA ESCRITA? | 33 |
| 4 | <i>DISMATRIA</i> | 39 |
| 4.1 | CONSIDERAÇÕES ACERCA DAS <i>MÁTRIAS</i> E <i>PÁTRIAS</i> | 40 |
| 4.2 | <i>LE VALIGIE</i> E <i>L'ARMADIO</i> : AS METÁFORAS DAS MALAS E DO ARMÁRIO . | 45 |
| 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 57 |
| | REFERÊNCIAS | 59 |

1 INTRODUÇÃO

1.1 DE QUEM ESCREVE

*Às vezes devemos fazer algumas viagens literárias
para entendermos a nós mesmos.¹
(SCEGO, 2020a, 10'41")*

A minha viagem literária inicia-se, ainda criança, por meio de meus pais, que, através dos livros, me fizeram conhecer o [meu] mundo. As histórias de mistério eram as minhas favoritas, pois havia algo no desconhecido, mas prestes a ser revelado, que me fascinava. Uso a licença poética para introduzir a motivação deste trabalho, assim, deste jeito informal, com ares de prosa, de café da tarde na casa da vó. Apresentando todos esses recortes que me compõem *escrevivo* minha história.

Durante muitos anos a Itália foi, para mim, somente o país das comidas boas, paisagens bonitas e belas canções, essas eram as histórias que conhecia; vez ou outra um professor ou colega fazia menção ao meu *sobrenome italiano* e, por um tempo, eu me perguntava qual era a narrativa que me unia a ele. No começo, na verdade, nem gostava do meu nome, achava muito grande. Por isso, quando pequena, eu só assinava *Luiza Gari Balde*, lembro que meus coleguinhas achavam graça! *Como alguém se chama balde?!* Minha mãe não se chamava balde, meu pai não se chamava balde... *Por que logo eu?* Aí passei a ouvir falar de um tal de *José Gari Balde*, não sabia quem era, só sabia que compartilhávamos esse mesmo balde, e, então, já não me via tão só.

Crescendo, lia cada vez mais e aprendia mais sobre o mundo dos outros também, porque queria conhecer os baldes dos outros também. Depois, por um tempo, não quis saber de balde nenhum! Aí fiquei só com o Gari, incompleta. Então, percebi que aquele Balde já não fazia mais sentido ter, precisava de um novo. Daí, com José descobri que nossos baldes não eram exatamente o mesmo, mas eram bem parecidos. Constatei também que lá de onde ele veio, além da comida, das paisagens e das canções, tinham muitos outros baldes intrigantes. Ainda sem um novo balde, coloquei-me a desvendar os mistérios dos baldes de lá.

Um dia, li uma história de uma jovem que não aguentava mais viver somente com suas malas e queria um armário para si. Desse dia em diante, minha viagem literária tomou um rumo interessante. No começo eu não entendi porque alguém iria querer tanto assim se livrar de suas

¹ Tradução própria. No original: “A volte dobbiamo fare dei viaggi letterari per capire noi stessi”. Doravante todas as traduções feitas no corpo do texto, quando não sinalizadas as suas autorias, são de propriedade da autora deste trabalho.

malas. Depois, eu lembrei daquele meu balde que já não fazia mais sentido. Se a jovem conseguiu seu armário, eu também poderia ter meu novo balde. Na tentativa de desvendar o mistério do meu novo balde, decidi escrever, e aí me vi novamente inteira: *Luiza Garibaldi*, mulher, branca, latinoamericana, lésbica, que constrói esta escrita e ainda carrega e (res)significa aquele Balde, mas agora em um tom mais acadêmico, conforme se faz necessário.

Para elucidar a motivação para a escrita deste trabalho, usei de meus próprios baldes, digo, metáforas, pois viajando para Itália, através dos livros de Igiaba Scego, teço também a minha narrativa. Ao propiciar uma análise crítica desta obra, não traduzida no Brasil, intento usar de meu espaço de poder para valorizar e inserir, na Academia, vozes subalternas, que por muito tempo não foram ouvidas. Da mesma forma, desejo incentivar a literatura como prazer de *se ler*, ou seja, *ler a si* mesmo para se autoconhecer e conhecer o mundo, mas também simplesmente ler para imaginar e sonhar, em suma, *ler para ler*.

1.2 DO QUE SE ESCREVE

Em busca de compreender o processo de subjetivação da protagonista-narradora, este trabalho propõe-se a analisar as metáforas das malas (*valigie*) e do armário (*armadio*) presentes no conto *Dismatria* (2005), de Igiaba Scego. A construção narrativa se utiliza desses dois elementos cotidianos para abordar uma vasta gama de temáticas bastante atuais; todavia, este trabalho focalizou-se, especificamente, na elucidação das malas e do armário no tocante a dois campos intrinsecamente conectados, quais sejam: a identidade e o pertencimento. Investiga-se, através desse *corpus* delimitado, de que forma a representação da protagonista-narradora pode contribuir para a desmistificação de estereótipos relacionados à cor, à etnia, à religião, entre outros elementos. Ao longo da análise, faz-se, também, alguns acenos a outras temáticas caras à escritora, sem, contudo, aprofundar-se nelas.

Para a reflexão e análise do conto, faz-se necessário compreender a noção de identidade no contexto italiano, bem como, elaborar de onde parte essa escrita. Dessa forma, o capítulo dois se ocupa de caracterizar o conceito de *identidade cultural híbrida*, a partir das contribuições de Stuart Hall (2020 [1992]), sociólogo jamaicano, em seu livro: *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tal conceito será útil para pensar a identidade italiana e seus atravessamentos. Pensamento, esse, que será analisado a partir de um viés socio-histórico, desde a Unificação italiana, até os dias atuais, enquanto se reflete sobre a influência do colonialismo para a constituição dessa subjetivação. Além disso, será examinada a importância da literatura na criação de uma identidade nacional, bem como qual o espaço que ocupam, na Itália atual, os

italianos que não vão ao encontro dessa identidade homogênea pré-moldada. Os referidos elementos confluem ao pensarmos no modo como a(s) identidade(s) são experienciadas de forma diversa pela protagonista-narradora e pela sua mãe, duas mulheres de contextos socio-histórico e gerações distintas.

O terceiro capítulo se propõe a localizar socialmente de onde parte a escrita do conto a ser analisado e o que ela significa para o mundo e para a literatura. Para tanto, usa-se da noção de *locus social* apresentada pela filósofa brasileira Djamila Ribeiro em seu livro: *Lugar de fala* (2020), em conjunto com as contribuições de Grada Kilomba, artista interdisciplinar portuguesa, advindas de sua palestra-performance: *Descolonizando o conhecimento* (2016). Ambas as autoras rejeitam a reiteração de um discurso hegemônico que valida como verossímeis somente as narrativas que partem de um pretense *lugar neutro*. Esse discurso propaga a ideia de que tudo que não é produzido pela norma, não teria capacidade literária de ser universalizante, ou seja, homens brancos, cis e heterossexuais fariam sobre tudo e por todos, enquanto mulheres negras, trans, lésbicas fariam única e exclusivamente por si e de suas vivências, incapazes de alcançar a subjetividade de Outros.

Ainda no terceiro capítulo, apresenta-se a escritora Igiaba Scego e suas interseccionalidades, reiterando, assim, seu espaço como uma das vozes mais influentes atualmente na Itália, no movimento de resposta à colonização. Aproxima-se, então, o conto à noção de *escrevivência*, cunhada pela escritora brasileira Conceição Evaristo, em depoimento publicado no livro: *Representações Performativas Brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces* (2007). A partir desse conceito, infere-se que o conto *Dismatria* faz parte das *escrevivências* de Igiaba Scego, ou seja, parte de um lugar no mundo do qual a autora está inserida e sobre o qual se fala – o (pós)colonialismo e a relação Somália-Itália –, ao mesmo tempo em que afirma a ficcionalidade da obra, percebendo a sua capacidade universalizante.

O quarto capítulo aprofunda as reflexões tencionadas pelo trabalho, através da análise do conto. Apoiando-se nos dois conflitos inerentemente conectados que estruturam a narrativa, (i) a relação mãe e filha e (ii) os questionamentos identitários, a análise visa, em primeira instância, conceber os sentidos de família e de nação no microcosmo do conto para, então, estruturar as representações provenientes das metáforas das malas e do armário. A família da protagonista-narradora, durante muitos anos, rejeita a compra de armários, mantendo todos os seus pertences em malas, pois vivem à espera de um retorno à sua terra natal, a Somália. No entanto, aquela Somália que conheceram já não existe mais e, (in)conscientemente, todos sabem, mas vivem com a esperança de que ela volte a existir. Nesse sentido, as malas representam a saudade, ao mesmo tempo que representam a incompletude, pois há o apego a

essa terra, agora, idealizada, e à dificuldade de fincar pés em outras terras, como a Itália. O armário aparece como representante do ponto de encontro entre os dois países, entre as duas culturas, entre as duas (ou mais) identidades possíveis da protagonista-narradora. Entende-se que uma vida que conjuga armários e malas seja a solução para o conflito do conto.

Almejando alcançar o maior número possível de leitores, neste trabalho, optou-se por traduzir para o português todos os trechos em italiano, sejam as passagens do conto, sejam os excertos de teoria e crítica. Essa escolha faz-se, também, ao considerar-se extremamente profícua a inserção dessa obra, sem tradução portuguesa, no Brasil, como possibilidade de ponte entre culturas. Levando-se em consideração todos os pontos abordados neste trabalho, percebe-se a urgência de uma descolonização do pensamento e do conhecimento, que passe também pela literatura, abrindo espaços para que vozes subalternas possam ser ouvidas, mas, sobretudo, que possam ser ouvidas para além de sua subalternidade. É preciso que haja histórias sobre as duras travessias a que se submetem tantas pessoas em busca de uma vida melhor, mas é preciso que haja, também, narrativas que falem das alegrias e das tristezas, dos sonhos e das decepções, enfim, dos problemas corriqueiros da vida, das emoções e dos sentimentos que envolvem ser quem se é.

Ao final deste trabalho, espera-se ter sido possível proporcionar uma análise reflexiva que abarque todo o referencial teórico proposto e que se aprofunde suficientemente nas problemáticas levantadas. Deixa-se ainda, como sugestões para possíveis trabalhos futuros, uma análise de ordem linguística sobre os campos semânticos mais percebidos no conto, como as imagens de guerra e de alimentos, além de uma possível reflexão sobre a escolha das personagens e de seus nomes, como a própria protagonista-narradora que não tem seu nome mencionado, ou seu irmão, que se chama Omar, um dos únicos homens no conto, sendo seu nome um anagrama para Roma.

2 IDENTIDADE(S) E PERTENCIMENTO

A temática da identidade, e também do pertencimento, constitui um dos elementos-base da escrita de Igiaba Scego e é, também, objeto de reflexão deste trabalho. Perguntar-se e procurar entender quem se é, de onde se vem, de que se é constituído, a que lugar se pertence, são objetos de estudo de diversas áreas e com diferentes enfoques, como a sociologia, a psicanálise, a filosofia, entre outros. Nesse jogo de áreas de conhecimento, a literatura aparece como o meio tradicional, pelo qual todas essas discussões vêm ao conhecimento público, podendo gerar produtos em formato de textos científicos, como artigos e ensaios, e também de textos literários, como romances, contos etc., como é o caso do conto *Dismatria*, que será analisado neste trabalho.

Para tanto, este capítulo irá se ocupar de apresentar e explorar alguns dos sentidos atribuídos à identidade, de um ponto de vista histórico e sociológico, bem como elaborar aquele que se mostra mais representativo na obra da autora. Para entender esse conceito, na realidade italiana, será feito um panorama histórico, tendo como foco a Unificação Italiana e suas consequências, que levaram à criação de um modelo de identidade *tipicamente italiana*.

Além disso, serão feitos, também, acenos a elementos anteriores, que igualmente colaboraram na criação dos moldes do que se passou, então, a conhecer como identidade italiana. Um dos maiores nomes da literatura italiana do *Trecento*²: Dante Alighieri e a sua contribuição para a origem da língua italiana é um exemplo, uma vez que, como assinalado por Benvenuti (2012, p. 209), em relação à *italianità*³, a literatura está em um lugar de “[...] centralidade [...] na formação da identidade nacional”⁴.

Além disso, será feita uma breve contextualização histórica da Itália no que tange ao colonialismo especificamente no continente Africano, fato constantemente esquecido e ignorado pela historiografia italiana, mas elemento essencial para se pensar e entender a sociedade italiana atual e as identidades que a compõem. A partir dessa base histórica, a discussão sobre *o que significa ser italiano?* será trazida e pensada no contexto atual, para se refletir sobre quais aspectos poderiam representar ou não uma identidade italiana, as motivações para isso e também de que forma essas representações impactam a obra de Scego. Apoiando-se nessas contribuições, será possível localizar a escrita de Igiaba Scego, e especialmente do conto

² *Trecento italiano* se refere ao século XIV no País.

³ Em português: italianidade.

⁴ No original “[...] centralità [...] nella formazione dell’identità nazionale”.

Dismatria, como parte do movimento de resposta à colonização, dentro da chamada literatura pós-colonial.

2.1 VIVER UMA ÚNICA VIDA É PRISÃO

Viver uma única vida
 em uma única cidade
 em um único País
 em um único universo
 viver em um único mundo
 é prisão.
 (NGANA, 2016 [2011])⁵.

Identidade não possui uma única acepção, ela deve ser analisada e pensada dentro de um contexto, mas sempre fará menção ao ato de *reconhecer-se parte de um grupo, distinguindo-se, então, de outros*. Como sustentado por Flora de Paoli Faria, Sonia Cristina Reis e Julia Scamparini Ferreira (2009, p. 220), em seu trabalho, a propósito de identidade italiana:

[...] [identidade] é um conceito fugaz e variável, cuja descrição depende de uma abordagem teórica, apesar de todas as matérias convergirem em um ponto: identidade implica o reconhecimento de um ente como parte de um grupo e a consequente consciência da diferença desses em relação a outros. A presença da categoria ‘outro’ permeia todos os conceitos de identidade, sejam eles clássicos ou contemporâneos, e os pareia, portanto ao conceito de alteridade.

Dessa maneira, conecta-se à identidade a noção de pertencimento, uma vez que, reconhecer-se parte de um grupo é metade do caminho para pertencer a esse grupo, que somente se efetivará com o reconhecimento do outro. No entanto, fazer parte de um grupo (uma nação), receber um gentílico, ou seja, uma identidade nacional, é primeiramente uma imposição, nem sempre correspondendo ao sentir-se pertencente ao grupo em questão. O pertencimento a um determinado grupo, ou determinada nação, decorre da possibilidade de ser e estar presente nesse grupo. Isso significa dizer que se sente parte todas aquelas e aqueles que têm as suas vozes ouvidas e respeitadas, que podem exercer sua cidadania plenamente, como evidenciado por Grada Kilomba (2016, p. 3): “Ser ouvida também significa pertencer. Sabemos que aqueles/as que pertencem são aqueles/as que são ouvidos/as. E aqueles/as que não são ouvidos/as são aqueles/as que não pertencem”.

⁵ No original: “Vivere una sola vita | in una sola città | in un solo Paese | in un solo universo | vivere in un solo mondo | è prigionia”.

Além da questão do pertencimento, a alteridade é outro conceito que se coloca como essencial ao se pensar em identidade(s), pois, ao reconhecer o Outro como outro (evento que se dá, segundo a psicanálise de Lacan (apud HALL, 2020 [1992]), na fase do espelho), o indivíduo passa a perceber a si mesmo, ou seja, sabe-se quem se é, pois sabe-se que não se é o outro e que o outro não é aquilo que se é. Sobre a fase do espelho, destaca-se também as reflexões de Morales e Ramiro (2018, p. 130), que seguem na mesma linha de pensamento:

Essa fase está relacionada à necessidade de termos o outro para que tenhamos acesso a uma dimensão de nós mesmos, que seria inacessível de outra forma. O olhar do outro confere identidade ao sujeito, ele o identifica nessa dialética do conhecimento de si pelo reconhecimento do outro.

É nessa fase que se percebe a origem contraditória da identidade, pois, o sujeito passa a vivenciar “[...] sua própria identidade como se ela estivesse reunida e ‘resolvida’, ou unificada⁶, como resultado da fantasia de si mesmo com uma ‘pessoa’ unificada [...]” (HALL, 2020 [1992], p. 24), por isso, o autor propõe que se use o termo *identificação* ao invés de *identidade*; todavia, para este trabalho será utilizado o termo *identidade(s)*, pois entende-se como um conjunto de identificações que coabitam-se.

As noções de identidade e alteridade podem ser compreendidas também pela lógica linguística, como pontua Hall (2020 [1992], p. 25): “Nós sabemos o que é a ‘noite’ porque ela não é o ‘dia’”. Além disso, como consequência do colonialismo e da globalização, atualmente, é possível encontrar ao invés de uma identidade, no singular, *identidades*, no plural, fragmentadas, coexistindo em um mesmo sujeito, ou seja, as fronteiras do que é do *outro* tornaram-se menos rígidas e herméticas, fazendo surgir, por exemplo, as *identidades híbridas* fruto das “[...] nações modernas [que] são, todas, híbridos culturais” (HALL, 2020 [1992], p. 36).

Neste trabalho, a identidade será abordada como um processo, ou seja, como algo móvel que está em constante construção, ou, como apontado por Pisani (2010, p. 10), como “[...] um lugar de passagem, de encontros, de evolução, de transformação”⁷, além de ser passível de compartilhar com outras identidades um mesmo sujeito, em suma, *identidade(s)*, em acordo com a noção de identidade cultural, cunhada por Stuart Hall (2020 [1992]). Essa concepção vê o sujeito da pós-modernidade como portador de uma identidade fragmentada, descentrada, e

⁶ Termo importante para pensar a identidade italiana, uma vez que, além de aparecer na constituição do sujeito, aparece também na constituição da nação italiana, a ideia de unificar o ser e os seres.

⁷ No original: “[...] un luogo di passaggi, di incontri, di evoluzione, di trasformazione”.

deslocada, composta de diversas identidades, que são “[...] formada[s] e transformada[s] continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 1987 apud HALL, 2020 [1992], p. 11-12).

Na obra *A identidade cultural na pós-modernidade* (1992), Hall apresenta três concepções de identidade conforme a evolução do sujeito historicamente: (i) o sujeito do iluminismo, que é, primeiramente, homem, centrado em si, único, fixo e heterogêneo, que passa, então, ao (ii) sujeito sociológico, que essencialmente tem uma identidade formada a partir da interação entre o sujeito e o meio, e finaliza com o sujeito atual, o (iii) sujeito pós-moderno, portador de identidades, um sujeito híbrido, fruto do colonialismo e da globalização.

A globalização levou a hibridização da cultura a um ponto em que cultura é, na verdade, uma constante negociação entre as gerações atuais. Isso significa dizer que na cultura italiana há elementos de uma tradição cultural [inventada]⁸ – que perduram –, aliada a elementos de diferentes *culturas* que habitam, produzem e vivem aquela cultura primeira, aquele país (neste caso, a Itália). Para isso, é importante entender a *cultura* não como um conjunto fechado de valores, hábitos, símbolos etc., mas pensar em *elementos culturais*, que historicamente iniciaram ou se mostraram mais evidentes em uma determinada região, a partir de um grupo étnico ali encontrado. Contudo, atualmente, esses elementos podem ser observados em diferentes contextos, “[...] flutuando livremente”, desvinculados e desalojados desses lugares, histórias e tradições (HALL, 2020 [1992], p. 43). Recebem inclusive novas *nacionalidades*, por exemplo, seja por imposição (colonização) ou assimilação. Dessa forma, elementos que antes eram conhecidos como *sicilianos* ou *vênetos*, hoje são, para todos os efeitos, *italianos*. Essa fragmentação identitária pode ser observada por se mostrar mais significativa a relação que os italianos têm com a própria cidade ou região do que com a nação italiana.

O que hoje se vê como cultura italiana é fruto da intersecção de diversas culturas, mascarada de uma cultura única [unificada], que só se é revelada através da história. O racismo e a xenofobia, muito presentes na sociedade italiana, são decorrentes da falta de conhecimento da história de seu próprio *povo*, ou melhor *povos*. Visando colaborar com a divulgação das histórias que constituem a história italiana, segue-se apresentando um trecho bastante conhecido da constituição da Itália enquanto nação, refletindo-se brevemente sobre os motivos que levaram à Unificação italiana e as consequências advindas a partir dela.

⁸ “A origem rural, o catolicismo e a língua padrão” (FARIA; REIS; FERREIRA, 2009, p. 222) são alguns exemplos da base dessa tradição.

2.2 UNIFICAÇÃO ITALIANA

A célebre frase “Feita a Itália, é preciso fazer os italianos”⁹ aponta uma problemática tão antiga quanto a própria Itália e que ainda hoje é tema recorrente nas discussões históricas, políticas e sociológicas italianas: *o que é ser italiano?*. A partir do momento em que a unificação dos territórios (reinos diversos) foi feita (1861), passou a existir um território italiano (*o Reino da Itália*¹⁰); no entanto, os habitantes (agora italianos) não compartilhavam qualquer sentimento de pertencimento nacional; dessa maneira, seria necessário *fazer os italianos*, projetar um modelo que representasse os desejos de um *ser italiano* que fossem ao encontro dos ideais vigentes da intelectualidade – ainda não – italiana.

A questão, cantada por Toto Cutugno, cantor italiano, de quem é o *italiano vero*¹¹ é um exemplo da perpetuação do projeto, proposto pela elite, de criação de uma italianidade, em que se produz um sentimento único de pertencimento perpassado pelo que se desejava ser a base do povo italiano: a religião (católica), a família (tradicional e de origem simples), a virtude (e os bons costumes), e, claro, a língua (italiana *standard*).

A Itália, como república, é relativamente jovem (1946), no entanto, enquanto nação, a constituição se deu através do que foi chamado de *Risorgimento*¹², que, de acordo com Banti (2010, localização 147), trata-se de “[...] um processo político-cultural que se baseia na ideia de nação e que tem como objetivo a construção de um Estado italiano”¹³. Esse processo teria iniciado aproximadamente em 1820 (com os primeiros motes revolucionários) e teria finalizado em 1870 (com a tomada de Roma)¹⁴.

Anteriormente, a península itálica era composta de diversos reinos, cada qual com sua cultura, sua língua e seus processos identitários (suas identidades), que são frutos de séculos de ocupações e combates armados – que buscavam expansão territorial – entre diversos povos: etruscos, romanos, gregos, árabes, germânicos etc. Em 1861, o projeto da Unificação italiana tomou forma e, após uma série de acordos políticos, invasões e disputas territoriais, unificaram-

⁹ No original: “Fatta l’Italia, bisogna fare gli italiani”. Frase geralmente associada ao político italiano Massimo d’Azeglio.

¹⁰ No original: *Il Regno d’Italia*.

¹¹ A canção *L’italiano*, de Salvatore Cutugno, mais conhecido como Toto Cutugno, apresentada no 33º Festival de Sanremo (1983), canta os vícios e virtudes dos italianos, usando dos estereótipos para criar uma espécie de arquétipo do que seria o *italiano verdadeiro*.

¹² Em português: *Ressurgimento*.

¹³ No original: “[...] un processo politico-culturale che si fonda sull’idea di nazione e che ha come scopo la costruzione di uno stato italiano”.

¹⁴ Com variações nas datas de acordo com o sentido analítico que se pretende dar ao processo (BANTI, 2010).

se esses diversos reinos e proclamaram o nascimento de um único: O Reino da Itália, então sob o comando do Rei Vittorio Emanuele II¹⁵, fundando-se assim, um Estado Italiano.

O desejo pela unificação não partiu dos povos que habitavam a península itálica, mas, sim, de intelectuais, como Cavour, e de seus interesses político-econômicos; dessa forma, mesmo após a declaração de Unificação, pouco mudou no sentimento da população, agora, italiana. Eles se sentiam sardos, florentinos, romanos etc., não compartilhavam nem a mesma língua, nem os mesmos costumes, enfim, nem uma mesma identidade cultural. Ainda que se unifiquem todos os territórios físicos, não se pode forçar a unificação dos seres, que, como pontuou Hall (2020 [1992]), não são unificados nem mesmo em si próprios.

No entanto, apesar das diferenças observadas nesses povos, o projeto de unificação só se fez possível pois, além da disposição geográfica, eles compartilhariam o que se chamou de *italianità*; a *nação italiana* já pairava, de certa forma, sob a península itálica, como afirma Banti (2010, posição 44) “[...] o que permite que se fale de nação Italiana é a existência de uma grande tradição literária em italiano vulgar, existente desde o século XIV, e a confissão religiosa, dois aspectos que serão desfrutados intensamente pelos primeiros intelectuais patriotas do período”¹⁶. Dessa forma, partindo do que esses povos teriam em comum, estabeleceram-se as bases da nação italiana: a literatura e a religião. Ainda que a religião seja parte bastante importante da constituição do ser italiano, para este trabalho, optou-se pelo enfoque somente através da literatura, sendo assim, o próximo subcapítulo se ocupará de estabelecer um breve panorama literário, que se mostra útil para pensar o conto *Dismatria*, uma vez que a tradição literária cria as bases a serem seguidas, ou, neste caso, rompidas.

2.3 BREVE PANORAMA LITERÁRIO

Para o projeto político-cultural de uma Itália unida, a literatura surge como ferramenta para embasamento e divulgação do ideal italiano, auxiliando a forjar, assim, uma identidade italiana única. Através das obras literárias, que durante muito tempo foram o principal meio de veiculação mundial, dá-se início a um processo de italianização da península itálica, que inicia, aproximadamente, por volta de 1300 e ganha força na metade de 1800, vindo a estabelecer os padrões nacionais para a língua italiana e para o sujeito italiano.

¹⁵ Para aprofundamento das questões relativas ao *Risorgimento*, conferir Banti (2010).

¹⁶ No original: “[...] ciò che consente di parlare di nazione Italiana è l'esistenza di una grande tradizione letteraria in volgare italiano esistente sin dal XIV secolo e la comune confessione religiosa due aspetti che saranno sfruttati intensamente dai primi intellettuali patrioti del periodo [...]”.

Alessandro Manzoni, autor do célebre *I promessi sposi* (1842), contribui para a causa do *Risorgimento* utilizando a língua baseada no florentino para criar o primeiro romance histórico da literatura italiana. A escolha a favor do dialeto de Florença se dá através de um olhar para o passado, para o *Cinquecento*¹⁷ italiano e as discussões relativas à língua¹⁸, em que se buscava uma língua literária comum à toda a península.

Pietro Bembo, na época, mostrou-se inclinado a empregar como modelo para a literatura italiana, a língua utilizada na principal obra de Dante Alighieri, a *Divina Commedia* (1321): o dialeto florentino. Uma vez estabelecida uma preferência para a língua literária, essa passa a ser desejada também fora do meio literário, ou seja, passa a ser o modelo de língua nacional, que deveria ser falada por toda a população italiana. O dito *italiano standard* precisa ser conhecido por todos: os adultos que o teriam como segunda língua, mas principalmente pelas crianças, que já o teriam como língua nativa. Portanto, a literatura aparece outra vez como um dos principais meios de divulgação.

Em 1881, Carlo Collodi publica *Pinocchio*, um romance de formação para crianças e, em 1886, é publicado *Cuore*, de Edmondo De Amicis, ambos os romances buscavam unificar o ser/falar italiano por toda a península, além de estabelecerem os primeiros arquétipos infantis italianos, demonstrando as virtudes – esperadas – do povo. A literatura italiana, *inventada* por De Sanctis – em sua *Storia della letteratura italiana* –, como pontua Benvenuti (2012, p. 208), com seus conceitos dominantes “[...] tipicamente *risorgimentali*, de nação, pátria e povo”¹⁹ (BENVENUTI, 2012, p. 209), propõem a existência de um *espírito*, uma *consciência* italiana compartilhada, partindo de falsas premissas que acabam por exemplificar a “[...] invenção de uma tradição”²⁰ (BENVENUTI, 2012, p. 208), e corroborar a noção de comunidade imaginada.

Esses elementos literários e históricos são trazidos para evidenciar uma fragmentação identitária italiana desde a sua criação, em que a busca por um pertencimento entreculturas (a de sua região e a nova cultura italiana unificada) faz parte da constituição do *ser italiano* e também da literatura produzida por esses sujeitos. Ainda que a Itália tenha sido, desde seu princípio como nação, palco de constantes embates identitários, não se pode negar que, atualmente, os processos migratórios em sua direção têm se mostrado cada vez mais relevantes

¹⁷ *Cinquecento italiano* se refere ao século XVI, no País.

¹⁸ *La questione della lingua*.

¹⁹ No original “[...] tipicamente *risorgimentali*, di nazione, patria, popolo”.

²⁰ No original: “[...] invenzione di una tradizione”.

e têm transformado significativamente a sociedade italiana, como apontado por Benvenuti (2012).

Transformação essa que deve ser encarada como positiva, ainda que cerne de debates e confusões, uma vez que a temática acaba sempre por recair sobre a identidade, seja ela no sentido físico (ter uma identidade, ser um cidadão parte daquele país), seja ela no sentido subjetivo (sentir-se parte daquele grupo). A identidade é algo mais complexo que uma imposição, seja ela por território ou por herança, ela é, antes de tudo, um processo, em constante desenvolvimento de uma mistura de tudo isso e de culturas e seus pontos de contato e intersecção. Dessa forma, segue-se apresentando os processos e atravessamentos nas subjetivações desses novos indivíduos italianos, buscando elaborar melhor suas representações.

2.4 ITALIANOS DE PRIMEIRA GERAÇÃO²¹

*Mas o senhor se sente mais africano ou se sente mais italiano?
Afroitaliano porque estou cansado de ouvir os outros me dizerem o que sou ou não sou
Sou africano demais para ser somente italiano e italiano demais para ser somente africano
Afroitaliano porque o mundo mudou.²²*
(TOMMY KUTI, 2018)

Os sujeitos nascidos e/ou crescidos em território italiano, filhos de estrangeiros advindos do continente africano, desde cedo, reconhecem-se divididos entre seus dois (ou mais) países e suas respectivas culturas. Essa fragmentação identitária os acompanha e é percebida, negativamente, a partir da dificuldade em que a sociedade ao seu redor demonstra ao defini-los. Todavia, é importante ressaltar que, ainda que os seus coetâneos se percebam inteiros e não marcados, eles não o são, de fato.

Indo de encontro ao discurso de um italiano *vero*²³, um italiano *puro*, como observado anteriormente, a própria história italiana desmistifica a narrativa em torno da unificação, demonstrando que o que se observa atualmente (século XXI), na Itália, com os *sbarchi*²⁴ e os processos migratórios, não são episódios recentes, que *invadem* o país. O fenômeno imigratório

²¹ Optou-se por utilizar o conceito de *Italiani di prima generazione*, em detrimento de *Immigrati di seconda generazione*, em acordo com a tese de Elisa D’Andrea (2008), entendendo que esses sujeitos fazem parte de uma nova geração de italianos imbricados de um *outro lugar*, ou seja, atravessados pela transculturalidade.

²² No original “Ma lei si sente più africano o si sente più italiano? || Afroitaliano, perché sono stufo di sentirmi dire cosa sono o cosa non sono || Sono troppo africano per essere solo italiano e troppo italiano per essere solo africano || Afroitaliano, perché il mondo è cambiato”.

²³ *Verdadeiro*.

²⁴ No contexto italiano, usa-se da palavra *sbarchi* para falar, principalmente, da chegada de imigrantes através do mar Mediterrâneo, na costa italiana.

e a miscigenação são, na verdade, a base da constituição dessa identidade plural italiana, ao mesmo passo que denunciam as consequências das ações coloniais do país.

A Itália se formou a partir da união de diversos povos, com línguas, costumes e aparências diversas, origem de sua identidade plural; mas é preciso recordar que o mesmo país também invadiu e colonizou outros povos, impondo e disseminando sua cultura, e por essa razão é necessário que se resolva com seu passado. As colônias italianas, ao contrário do que muitos pensam, não são representadas somente pelos italianos fugidos da fome e da guerra, que deixaram seu país em busca de uma vida melhor.

Entre os anos de 1882 e 1960, países como as atuais Líbia, Etiópia, Somália e Eritreia estiveram sob domínio italiano. Os filhos das colônias italianas no continente Africano (Chifre da África), igualmente, representam parte da história italiana, parte essa, na maioria das vezes, esquecida, apagada, ignorada, em nome da exaltação dos italianos *brava gente*, que superaram as adversidades do contato com um novo país, um novo povo, uma nova língua, novas culturas em suma.

Há, dessa forma, uma história italiana *negada*, que é negada como fato histórico, como se as invasões, depredações, imposições italianas não tivessem ocorrido nesses países, pois em comparação com outras potências europeias, não teria se mostrado tão *célebre*, como assinala Sandra Ponzanesi (2004, p. 26): “A presença italiana na África é frequentemente negada ou marginalizada, uma vez que é considerada historicamente muito curta e geograficamente muito limitada, em relação aos outros impérios europeus”²⁵. Além da história colonial italiana ser negada de um ponto de vista histórico e geográfico, ela também é negada como parte constituinte da subjetivação dos italianos. Os italianos, ditos *de velha geração* (D’ANDREA, 2008), não conhecendo a história de seu país, não (re)conhecem a sua própria história, compartilhando, então, uma história secreta, uma história que parte do *não dito*.

Uma história secreta porque, ainda que esteja evidente nos corpos dos sujeitos diaspóricos, é de difícil assimilação para os corpos normativos, que não se reconhecem como tal, pois é incômodo reconhecer seus privilégios em detrimento da destruição dos Outros. Em meio ao jogo do não dito, do não lembrado, emergem vozes que desorganizam a norma, que se recusam a calar, como ponderado por Grada Kilomba (2016, p. 2):

Existe um medo apreensivo de que, se o/a colonizado/a falar, o/a colonizador/a terá que ouvir e seria forçado/a a entrar em uma confrontação desconfortável com as verdades do ‘Outro’. Verdades que supostamente não deveriam ser ditas, ouvidas e

²⁵ No original: “La presenza italiana in Africa viene spesso negata o marginalizzata poiché considerata storicamente troppo breve e geograficamente troppo limitata rispetto ad altri imperi europei”.

que ‘deveriam’ ser mantidas ‘em silêncio como segredos’. Gosto muito dessa expressão, ‘mantidas em silêncio como segredos’, pois ela anuncia o momento em que alguém está prestes a revelar algo que se presume não ser permitido dizer (o que se presume ser um segredo). Segredos como a escravidão. Segredos como o colonialismo. Segredos como o racismo.

Através do conto *Dismatria*, Igiaba Scego contribui para o movimento de resposta ao colonialismo, pois a sua é uma voz que incomoda, que escancara um *segredo*. No caso dessa obra em questão, a própria construção narrativa do conto, em sua essência, favorece esse descobrimento gradual dos segredos, propiciando ao leitor um acompanhamento mais interno de seu incômodo, ao mesmo tempo em que instaura no próprio leitor essa desconfortável – e necessária – tomada de consciência acerca da sua própria identidade.

Por esse conto abordar uma família de refugiados e falar de uma experiência de migração, na sua publicação, em 2005, foi etiquetado como *literatura de migração*²⁶. Entretanto, é importante ressaltar que a própria escritora argumenta sobre a literatura que produz, dizendo que “[...] não existe a literatura migrante, existem pessoas que escrevem em italiano que possuem um *outro lugar*”²⁷ (SCEGO, 2020b, 23’53”). Este trabalho não pretende aprofundar-se na problemática das nomenclaturas, no entanto, levando-se em consideração as reflexões apresentadas e a noção de pós-colonialismo proposta por Sandra Ponzanesi (2004, p. 25), de que “[...] [ele] se caracteriza essencialmente pela sua interdisciplinaridade e pela sua constante crítica aos métodos de interpretação e representações dominantes”²⁸, pode-se inserir esse conto na categoria de literatura italiana pós-colonial. Isso é possível, pois essas características se mostram presentes na obra, que denota uma escrita preocupada com a desconstrução de arquétipos fixos e hegemônicos sobre os sujeitos, especialmente os italianos.

Dessa forma, torna-se contraproducente categorizar a literatura feita por Igiaba Scego como uma literatura de migrante, ao invés de literatura italiana [pós-colonial]; o que cabe, nesse contexto, é ressaltar o espaço que vem sendo reivindicado de se diversificar a representação de uma italianidade. Diversificação que, dada a história italiana, deveria ser óbvia, e que por não ser, faz-se necessária ser apontada, indicada, rotulada, muitas vezes, para que se preste atenção, para que se olhe com Outros olhos para os Outros que constituem o (a) Eu(ropa).

²⁶ No original: “[...] letteratura della migrazione”.

²⁷ No original: “[...] non esiste la letteratura migrante, esistono persone che scrivono in italiano che hanno un altrove”.

²⁸ No original: “Il post-colonialismo si caratterizza essenzialmente per la sua interdisciplinarità e per la costante critica dei metodi di interpretazione e rappresentazione dominanti”.

3 ESCRIVIVÊNCIAS: LUGARES DOS QUAIS SE ESCREVE

Descolonizar o conhecimento significa criar novas configurações de conhecimento e de poder. Então, se minhas palavras parecem preocupadas demais em narrar posições e subjetividade como parte do discurso, vale a pena lembrar que a teoria não é universal nem neutra, mas sempre localizada em algum lugar e sempre escrita por alguém, e que este alguém tem uma história. (KILOMBA, 2016, p. 8)

A escrita sempre parte de um lugar, parte de um intelecto que a elabora, de uma mão que a escreve²⁹, de uma voz/discurso que a autoriza, de um contexto que a situa, parte, enfim, de um sujeito, que é constituído e perpassado por diversos marcadores: gênero, orientação sexual, classe, etnia, religião etc., que essencialmente se convergem em um único: o fator socio-histórico. Tomando como exemplo a célebre frase de Simone de Beauvoir: *não se nasce uma mulher, torna-se uma*, chega-se a compreensão de que “[...] os papéis sociais atribuídos a homens e mulheres poderiam ser mudados, já que não são partes integrantes e essenciais da identidade humana, mas sim construções culturais e, sobretudo, discursivas” (ALMEIDA, 2002, p. 91), ou seja, o conceito de gênero é socialmente construído, não há um sentido inerente ao termo, mas, sim, sua representação e localização ao longo da história.

Da mesma forma, uma religião ou uma sexualidade, por exemplo, são sempre preferidas em detrimento de outras, de acordo com o contexto em que estão inseridas, de modo que esses sentidos atribuídos se formam através da alteridade, o olhar que parte do outro, de grupos hegemônicos. A literatura se mostra terreno profícuo para a representação dessa alteridade, ou *outridade*, como aponta Janet M. Paterson, professora canadense, em entrevista sobre sua pesquisa acerca da alteridade na literatura: “A literatura é um espaço privilegiado para a expressão da outridade” (apud ALMEIDA, 2007, p. 17).

Dessa maneira, para que se possa compreender o espaço que ocupa e do qual escreve um sujeito, devem ser analisados seus marcadores, com suas interseccionalidades, no contexto socio-histórico do qual esse faz parte. A interseccionalidade é o conjunto de marcadores pertencentes à subjetivação de cada ser, que deve ser entendido como ferramenta metodológica essencial na luta feminista, antirracista e decolonial. Conforme postulado por Carla Akotirene (2020, p. 19), as mulheres negras não se encontram nas mesmas “avenidas identitárias” nem de mulheres nem de negros, pois, em ambos os casos, elas não possuem suas identidades inteiramente contempladas. Dada a “[...] inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado” (AKOTIRENE, 2020, p. 19), a autora evidencia a necessidade de que

²⁹ Ou mais, vide o caso da *escrita a quatro mãos* (D’ANDREA, 2008).

essas diferentes estruturas dinâmicas recebam igualmente a atenção política diante das relações de poder, pois são indissociáveis entre si.

A história social dá as bases para a construção das histórias individuais, estabelecendo e forjando os *pontos de partida* dos sujeitos: pode-se nascer homem, cisgênero, heterossexual, branco, católico, rico, ou nascer *minoría*, não partimos todos “[...] de uma posição comum de acesso à fala e à escuta” (MOMBAÇA, 2017, documento eletrônico). Cada categoria, e suas intersecções, oferece aos sujeitos uma posição de estar no mundo diversa, da qual se goza ou não de privilégios, e que é sempre observada a partir desse outro. Sendo assim, “[...] todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social” (RIBEIRO, 2020, p. 85).

Assim sendo, faz-se relevante observar que nem toda obra é autobiográfica, mas sempre se origina em alguma parte do sujeito-escritor/a e sobre esse fala algo. Fala de suas experiências/vivências enquanto ser subjetivo no mundo, fala também de seus desejos, suas fantasias, suas paixões e até mesmo de suas loucuras. Em acordo com o pensamento de Igiaba Scego (2021a, 28’32”), em entrevista, de que “[...] uma pessoa é [composta] de tantas coisas que carrega com si, é a sua origem, mas é também as suas paixões”³⁰, o/a escritor/a sempre transpõe para suas obras algo de si, por mais ficcional que seja, (d)escreve algo que o/a (co)move, algo que o/a instiga/motiva a escrever. Dessa forma, estando todos os sujeitos sempre localizados em um lugar, não pode a sua escrita se desprender completamente do seu posicionamento. Fala-se de si, (in)conscientemente, ainda que se escreva ficção.

No contexto brasileiro, Conceição Evaristo brilhantemente cunhou o conceito de *escrevivência* (EVARISTO, 2007) para abarcar todas essas ficções que, ainda que não narrem a história real de vida do/a escritor/a, relatam um lugar no mundo em que esse está inserido, e também falam de uma percepção de mundo, de uma localidade, seja ela geográfica, social, de gênero, de classe ou qualquer outra. A *escrevivência* não é uma escrita somente sobre o que se vivencia em primeira pessoa, como testemunho, mas também sobre aquilo que se observa e o que faz refletir como parte de um determinado grupo, que pode ser unido por uma religião, uma etnia, uma nacionalidade ou uma sexualidade em comum, para citar algumas das inúmeras possibilidades.

Em consonância com esse pensamento, para que se possa refletir sobre as representações retratadas no conto e sua importância na atual sociedade italiana, faz-se importante e necessário compreender quem o escreveu e de que lugar sai essa escrita. Uma vez que a escrita não é

³⁰ No original: “[...] uno è tante cose che si porta indietro, è la sua origine, ma è anche le sue passioni”.

neutra, pois não existe um ser humano neutro, fala-se sempre de um lugar, inclusive homens brancos cisgêneros falam de um lugar, que não é universal, apesar de partir-se amplamente dessa noção, como nos mostra Djamilia Ribeiro em seu livro *Lugar de fala* (2020):

Essa insistência em não se perceberem como marcados, em discutir como as identidades foram forjadas no seio de sociedades coloniais, faz com que pessoas brancas, por exemplo, ainda insistam no argumento de que somente elas pensam na coletividade; que pessoas negras, ao reivindicarem suas existências e modos de fazer político e intelectuais, sejam vistas como separatistas ou pensando somente nelas mesmas. Ao persistirem na ideia de que são universais e falam por todos, insistem em falar pelos outros, quando, na verdade, estão falando de si ao se julgarem universais. (RIBEIRO, 2020, p. 31)

Essa persistência de que são universais, como aponta Djamilia Ribeiro, traz à luz uma problemática amplamente observada na literatura, de que aos homens brancos é permitido, validado e autorizado, por uma *epistemologia branca* [que se pretende] *universal*, escrever sobre tudo e todos, sem que incorram no risco de fazer autobiografias e somente abordar temáticas identitárias, uma vez que estariam sempre tratando de sentimentos e existências humanas (como se fossem universais, homogêneas). No entanto, Djamilia Ribeiro pontua que a realidade é diametralmente oposta, esses sujeitos que se dizem/querem universais são localizados e falam de si justamente pela impossibilidade de um fazer diverso, mas que, à diferença de mulheres negras, lésbicas, muçulmanas etc., esses homens brancos cis e heteronormativos historicamente têm ocupado esses espaços hegemônicos criados por eles mesmos, na literatura mundial. Da mesma forma, Kilomba (2016, p. 7-8) também fala da armadilha de se tomar o hegemônico como neutro:

Para descolonizar o conhecimento, temos que entender que todos/as nós falamos de tempos e de lugares específicos, a partir de realidades e histórias específicas. Não existem discursos neutros. Quando os acadêmicos/as brancos/as afirmam ter um discurso neutro e objetivo, eles/as não estão reconhecendo que também escrevem a partir de um lugar específico, que, naturalmente, não é neutro nem objetivo, tampouco universal, mas dominante. Eles/as escrevem a partir de um lugar de poder.

Esse lugar de poder – a epistemologia hegemônica [masculina branca] –, dita os temas, os paradigmas e os métodos de produção de um *conhecimento verdadeiro* em que elementos como as identidades, a oralidade e as vivências (para citar alguns) são tratados como *pessoais demais*. Em conformidade com o que Grada Kilomba (2016, p. 5) ponderou sobre o fazer ciência, conclui-se que a Academia, em seu cerne, não comporta tais *opiniões, experiências e parcialidades* produzidas por pessoas negras e racializadas, pois somente é validado o que é

produzido por *pessoas*, ou seja, o que é tido como universal, como norma, o que não precisa ser nomeado e demarcado: o corpo masculino, branco, cisgênero, heteronormativo.

Essa mesma máxima é válida no contexto literário, em que certas formas estéticas e temáticas são consideradas belas e falam de um drama interior comum a todos, geralmente advindas todas do norte global, de corpos masculinos e brancos. Tudo aquilo que foge a essa norma é, então, a especificidade, é *falar de si*, não é visto como capaz de atingir esse patamar de literatura alta, como também não é considerado forma de produção de conhecimento, uma vez que a condição humana é a de homem branco, somente ele poderia falar sobre os dramas humanos de um ponto de vista neutro, como demonstra Grada Kilomba (2016, p. 8) através de uma anedota:

[...] uma mulher Negra diz que ela é uma mulher Negra, uma mulher branca diz que ela é uma mulher, um homem branco diz que é uma pessoa. Branquitude, como outras identidades no poder, permanecem sem nome. É um centro ausente, uma identidade que se coloca no centro de tudo, mas tal centralidade não é reconhecida como relevante, porque é apresentada como sinônimo de humano. Em geral, pessoas brancas não se veem como brancas, mas sim como pessoas. A branquitude é sentida como a condição humana. No entanto, é justamente esta equação que assegura que a branquitude continue sendo uma identidade que marca outras, permanecendo não marcada. E acreditem em mim, não existe uma posição mais privilegiada do que ser apenas a norma e a normalidade.

Todos os sujeitos que não são a norma, são marcados socialmente em suas subalternidades, logo, não têm seus discursos autorizados, portanto, não são ouvidos, e por não serem ouvidos, acabam por não falar, como conceituado por Gayatri Spivak (2010). Os sujeitos migrantes advindos de países do sul global, constantemente, não são ouvidos em suas demandas, não têm suas humanidades respeitadas. São incontáveis as notícias de mortos no Mar Mediterrâneo, no Canal da Mancha ou nos desertos da fronteira do México com os Estados Unidos, ao tentarem buscar a sorte em outros territórios. Se esses sujeitos mal conseguem ser *ouvidos* por suas opressões, que são explícitas, suas trajetórias migratórias visíveis, seus corpos estilhaçados e desfalecidos, quem dirá sobre seus medos, suas angústias, seus desejos, suas alegrias, suas incompletudes, suas solidões, seus afetos, em síntese, sobre suas vidas como pessoas que efetivamente são.

Trazendo a discussão à realidade do conto, objeto de reflexão e análise deste trabalho, é importante reconhecer de onde parte essa escrita e o que essa escrita representa dentro do contexto em que está inserida. Igiaba Scego, ao escrever o conto *Dismatria* sobre uma família de refugiados, com diferentes gerações, conta sobre esses personagens de um ponto de vista interno a esse grupo socialmente localizado, elaborando uma ficção bastante palpável e

verossímil. Essa narrativa permite aos migrantes e também aos seus filhos, já mais inseridos nessa Outra cultura, falarem para além da sua mobilidade física, dá voz e espaço para as vivências desses sujeitos, para que possam explorar seus dramas internos, suas alegrias, suas solidões, em suma, a gama de emoções que compõem um ser humano.

Com sua maestria literária, como Conceição Evaristo, Igiaba Scego “[...] consegue conjugar realidades sofridas com sentimento e lirismo” (COSER, 2015, p. 2), produzindo uma obra empática, que coloca a Itália na posição de ouvinte e de ter ela também que se avir com sua própria identidade mestiça. Desse modo, visando explorar mais profundamente essas relações, segue-se apresentando a autora, suas intersecções e seu impacto na literatura italiana contemporânea.

3.1 SUBAN IGIABA ALÍ OMAR SCEGO

[...] pessoas Negras são persistentemente convidadas a voltar para o ‘lugar delas’, longe da academia, nas margens, onde seus corpos estão ‘em casa’. (KILOMBA, 2016, p. 6)

Somali-Italiana, romana e romanista, escritora, mas acima de tudo *colheitadeira de histórias*, assim se define Igiaba Scego (SCEGO, 2012; 2017), que de casas conhece muitas. Seus pais, ao fugirem do regime ditatorial instaurado na Somália, em 1969, escolheram, como sua nova casa, a Itália. Anos mais tarde, a escritora, buscando revisitar pessoas e histórias de sua terra de origem, encontrou, na escrita, acolhimento e uma nova morada. Nascida em Roma, em 1974, Suban Igiaba Alí Omar Scego é uma filha da diáspora somali, que abriga, em si, o fascínio pelas próprias raízes e o amor pela terra em que nasceu e cresceu, mistura essa que a faz ser lar de identidades múltiplas.

Seu nome italiano, ou melhor, seu nome documentado – uma vez que é aquele que consta em seus documentos oficiais, passaporte, diplomas, livros etc. –, é Igiaba Scego; no entanto, a escritora explica, em uma palestra proferida na Casa Italiana NYU, em 2013, que seu nome *real* é Igiaba Alí Omar Scego, visto que os nomes muçulmanos-somalis, tradicionalmente, são construídos pela combinação do nome da criança, sucedido pelo nome do pai, em seguida, o nome do avô (paterno) e, enfim, o nome do bisavô (paterno). Muitos países árabes que adotam esse formato de nome, atualmente, adaptaram-se a um formato mais ocidentalizado e, por consequência de burocracias, para facilitar a documentação, seu pai, Alí, optou por registrá-la somente Igiaba Scego, simplificando a transliteração de seu nome árabe, eliminando as letras *h*, *j* e *y* (SCEGO, 2013).

Em seu romance autobiográfico *Minha casa é onde estou* (2018)³¹, a escritora nos apresenta ainda um outro nome além de Igiaba, que viria, dessa vez, por desejo de sua mãe, como se observa no trecho a seguir: “Suban sou eu. Ou seja, eu me chamo Igiaba, mas minha mãe me deu muitos outros nomes. Suban é o meu preferido. Às vezes, me pergunto por que ela não me chamou Suban, já que me chama mais assim do que de Igiaba” (SCEGO, 2018a [2010], p. 60)³². Por esse motivo, buscando abarcar mais completamente suas identidades, este subcapítulo é intitulado Suban Igiaba Alí Omar Scego, seu nome verdadeiro, ainda que não registrado em cartório, do qual a própria escritora faz uso muitas vezes, em entrevistas on-line.

Seu pai, ao simplificar seu nome, em parte descomplicou alguns aspectos de sua vida, por exemplo, ao não ter que ficar explicando que se escreve com mais *h, j e y* do que os *nomes italianos* permitiriam, mas, por outro lado, essa adaptação aos nomes nos *padrões europeus* trouxe, também, perdas, especialmente uma de ordem identitária, uma vez que seu nome já carregaria parte de sua ancestralidade, que devido às burocracias italianas teve de ser relegada. Dessa forma, Igiaba Scego teve de buscar conhecer algumas partes de sua identidade posteriormente e por outros meios, como, por exemplo, na literatura, em que tem descoberto partes sobre si e também através dela tem construído casas metafóricas, para que outros também o possam fazer. Através de seus livros, artigos, ensaios, contos e escritos, Igiaba Scego retorna à África de seus pais para relembrar o seu próprio passado e o de sua família e (re)conhecer suas origens. E, através dessas narrativas, recordar também a Itália sobre o seu passado colonialista e as suas origens mestiças.

Além de romances e narrativas breves, Igiaba Scego se ocupa também da escrita jornalística, contribuindo com diversos jornais, como *Internazionale* e *Domani*, sendo suas escritas (literária e jornalística) “[...] nutridas uma pela outra como dois aspectos de um único projeto, que visa indagar a realidade” (PISANI, 2010, p. 2)³³. Tendo graduação em Literaturas Estrangeiras pela Universidade *La Sapienza* de Roma (e doutorado em Pedagogia pela Universidade *Roma Tre*), a escritora é bastante ativa também no meio educacional, desenvolvendo, continuamente, projetos para a sensibilização dos jovens, nas escolas, às questões raciais e (pós)coloniais, como no mais recente livro lançado *Figli dello stesso cielo: il*

³¹ *La mia casa è dove sono* (2010).

³² Excerto retirado da versão traduzida no Brasil. Na versão original: “Suban sono io. Cioè, io mi chiamo Igiaba, ma mamma mi ha dato numerosi altri nomi. Suban è il suo preferito. A volte mi chiedo perché non mi abbia chiamato Suban, visto che lo usa più di Igiaba.” (SCEGO, 2010a, p. 39).

³³ No original: “[...] si nutrono l’una dell’altra come due aspetti di un unico progetto, volto a indagare la realtà”.

razzismo e il colonialismo raccontati ai ragazzi (2021), da editora Piemme. Sobre o lançamento desse livro, Igiaba Scego em uma de suas redes sociais comenta que:

Os colonialismos (italiano incluído) encontram também pouco espaço nos manuais escolares. Então, me coloquei a escrever. [...] Eu somente queria dar às meninas e aos meninos e aos professores deles, uma peça de apoio, para que depois possam fazer pesquisa, e, quando mais velhos, lerem Del Boca, LaBanca, Melandri, Stefani, Mengiste, Ali Farah, Labanca, Deplano, Ghermandi ecc.³⁴ (SCEGO, 2021b, documento on-line)

Através de sua linguagem própria, enriquecida por diversas línguas (somali, árabe, português, espanhol, italiano, inglês), Scego demonstra possuir um grande domínio sobre a palavra, que, aliada a uma vasta carga literária, permite-lhe experimentar-se em diversos âmbitos (conto, romance, crônica, histórias infantis etc.). Dessa forma, Scego participa da criação de uma sensibilidade no leitor (italiano, mas não somente) às questões da Itália atual, que possuem ecos na história (de glórias, mas também colonial), como afirma Pisani (2010, p. 14): “[...] a escritora contribui para a construção de um novo código literário e cultural de uma sociedade aberta e atenta às feridas da história”³⁵, contribuindo enormemente à literatura italiana.

Dona de uma narrativa fluida, irônica, crítica e acessível, Scego incorpora, em suas histórias, elementos das fábulas e tradições africanas, heranças de sua mãe que, apesar de pouco saber ler e escrever, sempre a incentivou à leitura e lhe ofereceu o contato com as histórias orais. Utiliza, então, desses artifícios para debruçar-se sobre temáticas importantes e usa de eventos históricos, como o colonialismo italiano na Somália – como em *Adua* (2015) – e o *Grand Tour* – como em *La linea del colore* (2020) –, para se aprofundar nas questões raciais, de gênero, culturais e imigratórias que lhe são tão caras, mas não se limita a essas temáticas, explorando também o universo da arte e das viagens do século XIX³⁶.

³⁴ No original: “I colonialismi (italiano incluso) trovano anche poco spazio nella manualistica scolastica. Quindi mi sono messa a scrivere. [...] Io volevo solo dare a ragazze/i e alle loro e ai loro prof una pezza d’appoggio per poi fare ricerca e poi da un po’ più grandicelli leggere Del Boca, LaBanca, Melandri, Stefani, Mengiste, Ali Farah, Labanca, Deplano, Ghermandi ecc.”

³⁵ No original: “[...] la scrittrice contribuisce alla costruzione di un nuovo codice letterario e culturale di una società aperta sul mondo e memore delle ferite della storia”.

³⁶ Ainda sobre viagens, Scego é bastante enfática ao afirmar que as viagens, isto é, a mobilidade, deveriam ser um direito de todos, não condicionado à força - e cor - dos passaportes, que faz com que diversas pessoas tenham que migrar de maneiras ilegais e acabam morrendo ou (sobre)vivendo em condições inumanas: “[...] sono atterrita dalla disuguaglianza di viaggio [...] viaggiare è un diritto umano [...] la mobilità forse è una soluzione per tutti” (SCEGO, 2020a, on-line).

Outros temas recorrentes em Scego são a memória e a busca pela identidade, como em seu romance autobiográfico: *La mia casa è dove sono* (2010), vencedor do prêmio Mondello (2011), em que, com a ajuda da família, traça um mapa de recordações de Mogadíscio (capital da Somália), lugar em que viveu por um ano e meio, em que também costumava passar as férias de verão quando pequena, pontuando suas diferenças e semelhanças com Roma.

O racismo e a condição de subalterna são também bastante abordados pela escritora, que é uma mulher negra, vivendo o que Grada Kilomba (apud RIBEIRO, 2020, p. 37-38) nomeia como “o *Outro* do *Outro*”, uma vez que “[...] mulheres negras, por serem nem brancas e nem homens, ocupam um lugar muito difícil na sociedade suprematista branca, uma espécie de carência dupla, a antítese de branquitude e masculinidade”. Em outras obras, a autora explora, ainda, temáticas como a transculturalidade, o plurilinguismo e a imigração, sem, contudo, restringir-se a elas.

Sobre o rótulo, muitas vezes imposto a ela, de escritora imigrante, Scego (2018b) nega: “[...] nasci aqui. Falo e escrevo em italiano. As pessoas dizem isso porque querem entender o que não conseguem. E não há uma literatura de imigrante, literatura é literatura”. Reforçando que se sente italiana e que está inserida dentro da literatura italiana, declara ainda que é uma escritora e *isso é tudo*. É interessante como a escrita surgiu em sua vida meio por acaso. Apesar de ter sempre sido grande leitora, não via a profissão de escritora como seu objetivo profissional, inclinava-se mais para a editoria, mas após participar de um concurso literário com seu conto *Salsicce*, em 2003, e ganhá-lo, passou a ver na escrita uma possibilidade para contar as histórias que via e ouvia ao seu redor desejando criar empatia acerca dos mais variados temas (SCEGO, 2020).

Igiaba Scego desde cedo demonstrou, em sua vida e em seus livros, grande interesse por temas como o multiculturalismo, a transculturalidade e a alteridade. É possível encontrar em muitas de suas obras personagens pertencentes a diversos lugares do mundo. Como, por exemplo, o núcleo familiar argentino em seu romance *Oltre Babilonia* (2008), que usa do espaço temporal dos anos 1970, na Argentina, para denunciar os *desaparecidos* durante a ditadura instaurada no país. No conto *Dismatria*, foco deste trabalho, há uma personagem brasileira, melhor amiga da protagonista-narradora, que é uma *drag* chamada Angelique, criada para homenagear Fernanda Farias de Albuquerque, uma *transgender* brasileira, que foi autora de um dos primeiros livros escritos por um/a estrangeiro/a na Itália.

A América Latina e, principalmente, o Brasil são grandes paixões da autora, que, além de já ter estudado espanhol e falar um pouco de português, ama o realismo mágico e a MPB, tendo inclusive escrito um livro dedicado a Caetano Veloso: *Caetano Veloso camminando*

contro vento (2016). Em 2018, ano em que a escritora participou da Festa Literária de Paraty (Flip), foram publicadas, no Brasil, pelas editoras Nós e Buzz, traduções de três de suas obras (*Adua, Minha casa é onde estou* e *Caminhando contra o vento*).

A relação de Scego com a América Latina vai além da sua paixão pela música e pela literatura, pois estar em contato com a cultura desses povos fez com que ela se permitisse explorar e conhecer mais sobre a sua própria identidade. Em diversas entrevistas, a escritora menciona como foi importante para a sua formação, não somente o contato com a literatura hispânica e latinoamericana, mas também com os movimentos de resistência negra no Brasil.

É importante reconhecer Igiaba Scego por meio de sua voz e a escrita como uma participante do movimento de resposta à colonização, que com sua trajetória de vida e literária, contribuiu para a desconstrução dos padrões vigentes, como assinalado por Djamilia Ribeiro (2020, p. 86): “[...] mesmo diante dos limites impostos, vozes dissonantes têm conseguido produzir ruídos e rachaduras na narrativa hegemônica”. Destarte, a criação do conto *Dismatria* é um grande exemplo de ruído, em que uma voz subalterna está falando *sobre e a partir de* sua casa, ainda que “[...] sentir-se em casa [seja] um sentimento bastante complicado”³⁷ (SCEGO, 2010b) para Igiaba – que já morou na Somália, e atualmente reside em Roma –, o importante é que *casa* mesmo ela tem/fez em si, e essa casa a acompanha seja na Itália, na Somália, no Brasil, ou em qualquer outro lugar do mundo.

3.2 EM QUE LITERATURA SE INSERE ESTA ESCRITA?

[...] os contos que escrevi não são autobiográficos, mas o sentimento às vezes é, né?! Porque cada um de nós, cada escritor, escritora, coloca a si mesmo dentro da obra que faz.³⁸ (SCEGO, 2021c, 27’23”)

Ao longo da história, as mulheres escreveram. Escreveram sobre si, sobre o mundo, sobre os homens, sobre a sociedade, a biologia, a história e a geografia; em síntese, escreveram *sobre-tudo*, ou seja, escreveram *apesar de tudo* e abordaram, em suas escritas, *todos os assuntos*. Entretanto, como um produto da sociedade cisheteropatriarcal eurocentrada, a historiografia literária durante muito tempo insistentemente ignorou a escrita e produção literária dessas mulheres. Dessa maneira, a representação da mulher na literatura (mulher, no singular, como um ser homogêneo) ficou predominantemente a cargo dos escritores, que, ao

³⁷ No original: “Sentirsi a casa è un sentimento talmente complicato”.

³⁸ No original: “[...] i racconti che ho scritto non sono autobiografici, ma il sentimento lo è a volte, no?! Perché ognuno di noi, ogni scrittore, scrittrice, mette se stesso dentro l’opera che fa”.

criarem suas personagens, de seu ponto de vista masculino, não eram capazes de abarcar a imensidão complexa que constitui o ser mulher, entregando personagens femininas que pouco representavam as mulheres reais, como explicita Virginia Woolf, em seu texto ensaístico *Um teto todo seu* (1928):

[...] se a mulher não existisse a não ser na ficção escrita por homens, era de se imaginar que ela fosse uma pessoa da maior importância; muito variada; heroica e cruel, esplêndida e sórdida; infinitamente bela e horrenda ao extremo; tão grandiosa como um homem, para alguns até mais grandiosa. Mas isso é a mulher na ficção. Na vida real [...] ela era trancada, espancada e jogada de um lado para outro. Assim, surge um ser muito complexo e esquisito. [...]. Ela permeia a poesia de capa a capa; está sempre presente na história. Domina a vida de reis e conquistadores na ficção; na vida real, era a escrava de qualquer garoto cujos pais lhe enfiassem um anel no dedo. Algumas das palavras mais inspiradas, alguns dos pensamentos mais profundos da literatura vieram de seus lábios; na vida real, ela pouco conseguia ler, mal conseguia soletrar e era propriedade do marido. (WOOLF, 2014 [1928], p. 43-44)

Em 1928, Virginia Woolf é convidada a falar sobre a temática *mulher e ficção* para turmas de mulheres, na Universidade de Cambridge. Dessas conferências, nasce um grande estudo ensaístico sobre a presença e representação da mulher na literatura, ao longo dos séculos, demarcando a sua constante presença enquanto objeto literário, moldada pelas mesmas mãos [masculinas e brancas] de sempre, e denunciando a sua contínua ausência enquanto sujeito criador, escritora reconhecida. Nesse ensaio, Woolf instaura, como premissa básica para que a mulher possa finalmente fazer ficção, que ela tenha: um teto todo seu, tempo e recursos financeiros.

Aos poucos, com teto, tempo e recursos, as mulheres começam a ter suas escritas reconhecidas e aclamadas pelo público, pois se trata de uma escrita muito verossímil. Além disso, algumas escritoras escrevem sobre os dramas e as vicissitudes de ser uma mulher burguesa e suas leitoras, também muitas mulheres burguesas, reconhecem-se nessas páginas. Durante muito tempo, a escrita de autoria feminina se viu intrinsecamente restrita ao ambiente doméstico, já que naquelas sociedades patriarcais as mulheres não poderiam ter as mesmas experiências que os homens. Daí a visão de uma literatura feminina que verse somente sobre questões do lar e da família e que tenha alto cunho biográfico, sendo que todos esses aspectos eram vistos como negativos, como um atestado de uma escrita menor, menos qualificada.

Quase um século se passou desde a publicação dessas reflexões e, felizmente, cada vez mais mulheres estão escrevendo *sobre-tudo*. Todavia, ainda há um grande estigma em relação a essa escrita *feminina*, que segue sendo uma alcunha negativa, como pontua a professora Constância Lima Duarte (2017, 2'54''):

[...] é interessante observar que um traço muito marcante na escrita, na literatura de autoria feminina é exatamente trazer essa vivência. A Ana Cristina César disse em um de seus ensaios [...] ‘mulher raramente deixa de escrever como mulher’, eu diria: os homens também; os homens também raramente deixam de escrever como homens. Só que a literatura, como foi dominada, como os homens, os escritores dominaram durante séculos [...], parece que a literatura não tinha sexo. Então, quando começou a surgir uma literatura ‘feminina’, de autoria feminina, começou a incomodar. É uma expressão que incomoda muito a crítica, os historiadores e as escritoras também. Por quê? Porque houve uma estigmatização, um preconceito em torno da palavra ‘feminina’ [...], como algo menor, ‘poesia feminina’, ‘literatura feminina’, isso causa arrepios em muitas escritoras porque não querem ver sua obra diminuída, têm medo, se a sua obra for vinculada a esse rótulo, a essa nomenclatura, ‘literatura feminina’, seria menor. [...]

A noção de que categorizar uma escrita como *feminina* conectando-a a essa herança autobiográfica, da mulher encerrada no lar e na família, pode ser observada também na tradição italiana. Natalia Ginzburg (1980, p. 5 apud ALMEIDA, 2005, p. 24) disse, em prefácio a sua obra *Cinque romanzi brevi*, que possuía “[...] um horror tremendo da autobiografia. Tinha horror e terror: porque a tentação à biografia era muito forte em mim, como sabia que acontecia facilmente às mulheres”³⁹, chegando a declarar que era “[...] um grandíssimo escritor”⁴⁰ (GINZBURG, 1962, p. 42), para afirmar a potência de sua escrita em relação à escrita de um homem.

Escritoras como Virginia Woolf e Natalia Ginzburg experienciaram a vida como mulheres e, por esse recorte de gênero, sofreram, mas não somente por ele: também suas sexualidades e suas religiões foram motivos de tormentos. No entanto, ainda assim, gozavam de certos privilégios, que as colocaram em um ponto de partida mais à frente de outras mulheres, na *locus* social. A respeito dessa questão, Djamila Ribeiro (2020, p. 51), pensando interseccionalidades, sinaliza que: “O não reconhecimento de que partimos de lugares diferentes, posto que experienciamos gênero de modo diferente, leva à legitimação de um discurso excludente, pois não visibiliza outras formas de ser mulher no mundo”.

A intenção com essa breve comparação não é, de forma alguma, validar ou incitar uma “[...] disputa de opressões”, como ressalta Audre Lorde (apud RIBEIRO, 2020, p. 50), mas fazer refletir sobre o que significaria para mulheres negras terem acesso a esse reconhecimento literário e poderem fazer essa *literatura feminina*, quando muitas vezes não eram reconhecidas nem como mulheres; escrever autobiografias, quando muitas vezes suas histórias lhe eram negadas, apagadas pela historiografia hegemônica. A representação dessas vivências a partir do

³⁹ No original: “[...] un sacro orrore dell’autobiografia. Ne avevo orrore e terrore: perché la tentazione dell’autobiografia era in me assai forte, come sapevo che avviene facilmente nelle donne.”

⁴⁰ No original: “[...] un grandissimo scrittore”.

olhar *outsider* viria a significar, para a literatura mundial, um grande rompimento na norma, uma vez que as mulheres negras teriam seus processos de subjetivação reconhecidos, desvencilhando-se das suas re-presentações⁴¹ subalternizadas como objeto [literário, mas também de um ponto de vista social].

Levando-se em consideração as questões abordadas sobre literatura feminina, escrita autobiográfica e interseccionalidades, este trabalho parte do pressuposto de que o conto *Dismatria*, além de se colocar como resposta ao colonialismo, fazendo parte da literatura pós-colonial, insere-se também em uma *literatura italiana de autoria feminina e negra*, focalizando-se, dessa maneira, com os muitos pontos de contato, seja com a tradição literária italiana, seja com a literatura de Conceição Evaristo e outras escritoras negras. Utiliza-se essa nomenclatura objetivando explicitar e afirmar algo que já deveria ser evidente, qual seja, que mulheres negras estão produzindo e com qualidade e devem ser nomeadas e reconhecidas como sujeitos ativos no fazer literário e no contexto geográfico em que estão.

Além disso, essa escrita não é pensada enquanto autobiográfica, uma vez que a própria Igiaba Scego, em entrevista, disse que o conto se trata de uma *ficção*: “[...] [os contos] eram simplesmente umas fotografias daquilo que víamos e vivíamos ao nosso redor”⁴² (SCEGO, 2021a, 7’); mas, de acordo com a ideia posta pela autora, *daquilo que se vê e se vive no entorno*, esse conto é tido como uma *escrevivência* de Igiaba Scego. Não se trata de um testemunho direto, em primeira pessoa, mas “[...] o testemunho da minha experiência, do meu olhar, aquilo para mim é importante dar para as pessoas”⁴³ (SCEGO, 2021a, 65’).

Dessa forma, para elaborar melhor esse conceito dentro da escrita de Igiaba Scego e pensando o *corpus* delimitado deste trabalho, o conto *Dismatria*, traz-se para a discussão a escritora brasileira Conceição Evaristo que, elucidando-nos sobre sua escrita, presenteia-nos com uma pequena síntese sobre a *escrevivência*:

Invento? Sim, invento, sem o menor pudor. Então, as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido. E, quando se escreve, o comprometimento (ou o não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso. Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma *escrevivência*. (EVARISTO, 2016, p. 7)

⁴¹ Conceito de representação em Spivak (2010).

⁴² No original: “[...] [i racconti] erano semplicemente delle fotografie di quello che vedevamo e vivevamo intorno a noi”.

⁴³ No original: “[...] la testimonianza della mia esperienza, del mio sguardo, quello per me è importante dare alle persone”.

Entende-se, dessa maneira, a escrevivência como uma ficção criada a partir dessa localização social em que se encontra. Uma escrita impregnada de vivências, sejam elas individuais ou coletivas. Uma escrita de corpo e mente, que rechaça a narrativa monolítica hegemônica da mulher negra ligada exclusivamente a um corpo submisso.

Nessa narrativa em que se conjuga corpo e mente, o corpo se apresenta como sujeito ativo, que está ali para incomodar, para declarar “[...] se eu estou aqui [...] é porque vocês estiveram lá [África]”⁴⁴ (SCEGO, 2021a, 14’), um corpo que não é neutro, como observou Igiaba Scego (2021a, 15’):

[...] muito daquilo que eu vivia em primeira pessoa passeando pelas estradas de Roma [...] é que o meu corpo não é um corpo neutro, era um corpo de um alguém que tinha sido colonizado, em um momento, e que ainda carregava em si todos aqueles estereótipos que haviam sido criados na colônia.⁴⁵

Uma mente que concebe narrativas várias, para perturbar o sono da Europa que invade a África e as Américas, como diria Conceição Evaristo (2007, p. 21): “A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa grande’ e sim para incomodá-los em seus sonos injustos”.

O próprio conjunto de obras de Igiaba Scego elucidam esse conceito de escrevivência aplicado em sua escrita. Em seu único romance biográfico, *Minha casa é onde estou* (SCEGO, 2018a [2010]), ao elaborar o sentimento expresso sobre a perda da mãe Somália, Igiaba Scego retoma as metáforas da mala e do armário em um trecho bastante semelhante àquele presente no conto, *Dismatria*:

Por isso, estávamos sempre junto à soleira; com as malas prontas e os armários sempre vazios. Mamãe dizia: ‘Se mantivermos nossas coisas sempre na mala, [depois] não será necessário fazê-las com pressa’. Aquele ‘depois era uma alusão a um futuro não muito definido no qual voltaríamos triunfantes ao seio da *mama* África: as malas na mão, o retorno solene, a extrema felicidade, o calor e as frutas tropicais.⁴⁶ (SCEGO, 2018a [2010], p. 113)

A verdade é que todas aquelas malas escondiam a nossa angústia, o nosso medo. Mamãe dizia sempre: ‘Se mantivermos todas as nossas coisas na mala, depois não

⁴⁴ No original: “[...] se io sono qui [...] è perché voi siete stati lì”.

⁴⁵ No original: “[...] molto di quello che vivevo in prima persona passeggiando per le strade di Roma [...] è che il mio corpo non era un corpo neutro, era un corpo di qualcuno che è stato colonizzato un tempo e che ancora si trovava attaccato addosso tutti quegli stereotipi che sono state create in colonia.”

⁴⁶ Tradução de Francesca Cricelli. No original: “Per questo eravamo sempre sul chi vive; con le valigie pronte e con gli armadi sempre vuoti. Mamma diceva: ‘Se teniamo tutte le nostre cose in valigia, dopo non ci sarà bisogno di farle in fretta e furia’. Quel ‘dopo’ alludeva a un futuro non meglio definito quando saremmo tornati trionfalmente nel seno di *mama* Africa: valigie in mano, ritorno in pompa magna, felicità estrema, caldo e frutta tropicale.” (SCEGO, 2010, p. 71-72)

será necessário fazê-las com pressa'. O 'depois' demarcava um tempo não definido no futuro, quando retornaríamos triunfalmente para o seio da mamma África. Então, malas na mão, avião, retorno solene, felicidade extrema, calor e frutas tropicais.⁴⁷ (SCEGO, 2005, p. 10)

Contudo, ainda que o conto apresente muitos pontos de contato com a narrativa da vida de Igiaba Scego, é claro que Nura não é sua mãe e aquelas não são exatamente as suas malas, mas, talvez, Scego tenha um armário muito parecido com aquele do conto, como a própria escritora brinca, em entrevista, dizendo que a protagonista-narradora quer um armário “[...] um pouco como aquele que eu tenho aqui atrás de mim, grande maciço, sólido, parado”⁴⁸ (SCEGO, 2021a, 8’), ela quer fazer parte da nação; aproximando-se, assim, a essa escrita de vivências, não exatamente das suas, mas daquelas que a rodeiam.

Por conseguinte, considera-se essencial reforçar a não autobiografia desse conto, pois urge-se reconhecer a potência ficcional de vozes que durante muito tempo foram menosprezadas e vistas a partir de uma única história, uma única narrativa. Sem, contudo, negar a subjetividade dessa escrita, pois “[...] todos fazem uma escrevivência, a partir da escolha temática, do vocabulário que usa, do enredo a partir de suas vivências e opções” (EVARISTO apud LIMA, 2017, on-line).

⁴⁷ No original: “La verità è che tutte quelle valigie nascondevano la nostra angoscia, la nostra paura. Mamma diceva sempre: ‘Se teniamo tutte le nostre cose in valigia, dopo non ci sarà bisogno di farle in fretta e furia’. Il ‘dopo’ sottolineava un qualche tempo non definito nel futuro quando saremmo tornati trionfalmente nel seno di mamma Africa. Quindi valigie in mano, aereo, ritorno in pompa magna, felicità estrema, caldo e frutta tropicale”.

⁴⁸ No original: “[...] un po’ come quello che ho qui dietro io, grande massiccio, solido e fermo”.

4 DISMATRIA

O conto *Dismatria*, de Igiaba Scego, publicado em 2005, pela editora Laterza, é parte da coletânea intitulada *Pecore nere*. O livro reúne oito contos, de quatro escritoras italianas (seja por terem nascido no país, seja por tê-lo escolhido como casa): Igiaba Scego, Laila Wadia, Gabriella Kuruvilla e Ingy Mubiaya. As *ovelhas negras*⁴⁹ elaboram, a partir de elementos cotidianos, histórias que apresentam as diversas Itálias existentes dentro da Itália, histórias cujo tema central é a busca por uma identidade (literalmente, quando precisam comprovarem serem cidadãs italianas, mas também figurativamente, quando buscam compreender em si o que significa ser italiana); nos contos são abordadas, também, outras temáticas como o racismo, a transculturalidade e as relações familiares.

Em *Dismatria* há uma protagonista-narradora, cujo nome não é revelado, que se propõe a compartilhar com seus interlocutores um dia específico em sua vida: o dia em que ela contaria para a sua mãe que não desejava mais morar de aluguel e iria comprar uma casa, em Roma, onde viviam. O tempo cronológico da narrativa é curto, uma vez que se trata de uma tarde na vida dela, no entanto, através de digressões e diálogos mentais, a protagonista-narradora viaja no tempo, do passado glorioso da Somália até a Itália atual de programas televisivos fúteis. O conto nos transporta à mente dessa protagonista-narradora, e somos conduzidos por todos os seus pensamentos: as suas reflexões, os seus anseios, as suas vivências na sociedade italiana enquanto mulher, negra, muçulmana, filha de imigrante; mas, sobretudo, acompanhamos a relação da protagonista-narradora com sua mãe, ou melhor, suas mães: sua progenitora Nura Mohamud Jama, mas também sua mãe Somália.

Há dois conflitos que movem o conto, que são, de certa forma, subordinados um ao outro, ambos existem a partir do outro e se retroalimentam. O primeiro⁵⁰ se apoia na relação mãe e filha, um conflito geracional, que envolve a culpa e a memória⁵¹ do sujeito migrante, sua principal representação é o próprio nome do conto e sua conceitualização e exploração durante a narrativa. O segundo conflito é de ordem identitária, uma busca por autoconhecimento, e parte da consciência da protagonista-narradora, ali se elabora e, através de digressões, é apresentada ao interlocutor. Esse conflito perpassa uma série de elementos culturais, entrando no campo da transculturalidade para pensar identidades da pós-modernidade, mas também para apresentar,

⁴⁹ *Ovelhas negras* é a tradução para o nome do livro.

⁵⁰ Este está posto como primeiro, pois na ordem de apresentação do conto, esse conflito é o primeiro a ser tratado, já a partir do título.

⁵¹ A respeito deste conceito, ver: HALBWACHS (1990) e CANDAU (2019).

explorar e denunciar eventos históricos, como o colonialismo e suas consequências. Para tanto, neste capítulo serão analisados os conceitos de *mátria* e *pátria* presentes no conto, fazendo menção a uma possível intertextualidade com a canção *Língua*, de Caetano Veloso, além das metáforas fundamentais das malas e do armário, bem como de que formas esses elementos se conectam e tecem a narrativa tão bem arquitetada do conto.

4.1 CONSIDERAÇÕES ACERCA DAS *MÁTRIAS* E *PÁTRIAS*

O conto se ocupa de narrar a história de uma família de refugiados e ilustra os conflitos entre mãe e filha advindos de suas diferentes visões a respeito de nação e de futuro (SCEGO, 2021a, 8'). Sua mãe, Nura, da tribo dos *Sacad* (SCEGO, 2005, p. 6), era uma mulher implacável, séria, rígida, assim como precisaram ser muitas mães somalis, assim como teve de ser a grande mãe Somália por conta das sucessivas disputas territoriais sofridas.

A personagem da mãe, nesse conto, representa e homenageia a força das mulheres somalis e o seu caráter austero evidencia a diferença geracional entre mãe e filha (SCEGO, 2021a, 8'50"), não somente de acordo com o tempo cronológico, mas também pelas diferentes experiências vividas. De um lado há a mãe que, sendo imigrante de *primeira geração*, ou seja, nasceu e cresceu na Somália, viveu a migração para a Itália em vida adulta, precisou carregar sua vida nas costas, sua família e seu país, criando uma espécie de armadura que a enrijeceu. Do outro lado está a filha que, imigrante de *segunda geração*, ou melhor, *italiana de primeira geração*, nasceu e cresceu na Itália, ou seja, viveu a experiência migratória de maneira reflexiva, reconhece, então, a Somália através da memória de seus antepassados e da cultura vivenciada dentro de casa. Através da força de sua mãe, pôde, a filha, vivenciar essa *outra terra*, Itália, de uma maneira mais aberta e integrada.

No microcosmo do conto, encontra-se, então, uma espécie de sociedade matriarcal, a figura da mulher é central, sendo inclusive os dois personagens masculinos que se encontram nessa realidade, de certa forma, subordinados ao poderio feminino. O irmão Omar é uma criança, criada em meio a diversas mulheres, seus espelhos e figuras parentais são todas mulheres. Angélique é uma *drag queen*, que a protagonista-narradora conhece antes do processo de tornar-se drag, com o nome de Angel, e é ela quem ajuda a protagonista-narradora a encarar seu conflito e passar pelo seu próprio processo de tornar-se algo, neste caso, sujeito ativo.

Nessa realidade, apresenta-se um dos conflitos a que se propõe tratar o conto: a culpa que acompanha os filhos da diáspora, como exemplificado no seguinte excerto: “Devia falar,

eu sentia. Dizer algo [...] em minha defesa. Explicar. [...]. Que tinha uma vida fora dali [...] e que me sentia italiana. E que sentir-se italiana não significava trair a Somália. Mas não havia jeito de conseguir pronunciar as palavras”⁵² (SCEGO, 2005, p. 18). Existe algo que a impede de falar todas essas coisas à mãe, a filha sente uma obrigação moral e também cultural de não contrariar essa mulher, o que pode ser visto quando afirma que: “Não queria, por nenhuma razão no mundo, ver aquele [da mãe] lento e inexorável balanço de cabeça [em sinal de desaprovação]”⁵³ (SCEGO, 2005, p. 5).

Há um conflito interno da personagem, que se situa entre o respeito pela força dessa mulher que a trouxe até onde ela se encontra então, e, ao mesmo tempo, há um desejo de desobediência, de ir contra a corrente para viver plenamente o seu próprio desejo e, por isso, a personagem não se sente compreendida pela mãe: “‘À minha tribo não escapa nada’ ela sempre costumava dizer, é uma pena que a ela escapavam os meus desejos. Oh deus, eu seria capaz de contar a ela sobre a casa?”⁵⁴ (SCEGO, 2005, p. 15). Através da figura dessa mãe, Nura, e dos conflitos relativos a ela, chega-se à figura da outra mãe, mátria Somália, e dos conflitos relacionados a ela.

Por conta de uma guerra civil, iniciada em 1991, na Somália, muitas cidades foram destruídas completamente. Dessa forma, Scego (2021a, 9’), em entrevista acerca do conto, pontua que não existiria mais, de fato, uma migração, dado que não existiam mais aquelas cidades, aquelas raízes de onde emigrar. O que os refugiados viviam, então, seria um completo desenraizamento do que era o país de origem, viveriam algo mais intenso que a imigração ou a ausência de sua pátria, por isso precisariam, então, de uma nova palavra que fosse capaz de descrever esse sentimento, surge daí o conceito de *dismatria*:

O nosso pesadelo se chama desmátria. Alguém às vezes nos corrigia dizendo: ‘Em italiano se diz expatriar, expatriação, vocês são, então, expatriados’. Sacudíamos a cabeça, um sorriso amargo, e reiterávamos o desmátria apenas pronunciado. Éramos os desmatriados, alguém – talvez para sempre – havia cortado o cordão umbilical que nos ligava à nossa mátria, à Somália.⁵⁵ (SCEGO, 2005, p. 11)

⁵² No original: “Dovevo parlare, lo sentivo. Dire qualcosa [...] in mia difesa. Spiegare. [...]. Che avevo una vita fuori da lì [...] e che mi sentivo italiana. E che sentirsi italiani non significava tradire la Somalia. Ma proprio non ce la facevo a pronunciare verbo”.

⁵³ No original: “Non volevo, per nessuna ragione al mondo, vedere quel [della mamma] lento e inesorabile dondolio del capo”.

⁵⁴ No original: “‘Alla mia tribù non sfugge nulla’, soleva dire sempre, peccato che le sfuggivano i miei desideri. Oddio, ce l’avrei mai fatta a dirle della casa?”.

⁵⁵ No original: “Il nostro incubo si chiamava dismatria. Qualcuno a volte ci correggeva e ci diceva: ‘In italiano si dice espatriare, espatrio, voi quindi siete degli espatriati’. Scuotevamo la testa, un sogghigno amaro, e ribadivamo il dismatria appena pronunciato. Eravamo dei dismatriati, qualcuno – forse per sempre – aveva tagliato il cordone ombelicale che ci legava alla nostra matría, alla Somalia”.

O termo *desmatriados*, dessa forma, representaria mais plenamente os refugiados, ao invés de simplesmente *expatriados*, pois, partindo da origem do neologismo, *desmátria*, que seria uma corruptela de *pátria*, viria de uma não mátria, ausência da mátria, a terra mãe, a Somália, e representaria melhor essa sociedade matriarcal criada no microcosmo do conto, em contraposição às sociedades ocidentais patriarcais, às pátrias.

Ainda sobre o neologismo *mátria*, é interessante observar que o termo em português foi cunhado, em 1984, por Caetano Veloso, através da canção *Língua* (NETO, 2000). Scego é declaradamente grande fã de Veloso⁵⁶, tornando-se possível e produtivo pensar em uma influência daquele cantor sobre essa escritora, no que tange à utilização do termo e também do conceito de *mátria*.

Caetano Veloso usa-o, justamente, para contrapor a mátria Brasil, língua de Caetano, da pátria Portugal, língua de Camões, ex-colônia e ex-colonizador, nesse processo conflituoso de amor e raiva de se reaver com seu passado colonial⁵⁷. Situação bastante semelhante a que vive a protagonista-narradora do conto, em relação ao seu conflito Somália-Itália.

Na canção, o conflito se resolve com a criação de uma *frátria* [A língua é minha pátria || E eu não tenho pátria, tenho mátria || E quero frátria (CAETANO VELOSO, 1984)], o trecho *a língua é minha pátria* faz referência ao *Livro do Desassossego*, de Bernardo Soares (heterônimo de Fernando Pessoa), onde ele diz “Minha pátria é a língua portuguesa” (SOARES, 2012 [1982], p. 231). Caetano Veloso subverte a referência, dizendo que ele não tem pátria, ou seja, Portugal, país de Fernando Pessoa, não seria sua pátria; Veloso teria, por outro lado, uma mátria, querendo dizer que sua *pátria* seria o Brasil, mas recusa essa alcunha, cuja raiz *pater*, compartilhada com *pai* e outras palavras como *patriarcado* e *patrimônio* (VESCHI, 2019), indica o sexismo e o imperialismo presentes na língua e na cultura. Além disso, no próprio hino brasileiro, a nação é referida como *mãe gentil*.

Dessa forma, ele cria o neologismo *mátria*, para designar o Brasil, em oposição à *pátria*, mas sugere, ainda, um terceiro elemento, a *frátria*, que viria para quebrar com o dualismo e também com as disputas de poder, já que o termo derivaria da palavra latina *frater*, ou seja, irmão, que está ao lado na hierarquia familiar (D’ANGELO, 2016). A partir desse termo, Caetano elabora o seu ponto de encontro entre esses dois mundos, a pátria e a mátria, Portugal

⁵⁶ Escreveu um livro chamado *Caetano Veloso: camminando contro vento* (2016).

⁵⁷ “Gosto de sentir a minha língua [brasileira] roçar a língua de Luís de Camões [portuguesa] [...] || E deixe os Portugais morrerem à míngua || Minha pátria é minha língua || Fala Mangueira [samba brasileiro]! Fala! [...] || Flor do Lácio Sambódromo Lusamérica latim em pó || O que quer || O que pode esta língua?”.

e Brasil, e surgido da miscigenação dos dois anteriores está o seu *meio-termo*: a *frátria*, que carregaria a mistura dos dois mundos. O desejo de habitar um entrelugar, formaria um mundo em que Portugal e Brasil convergessem em uma outra coisa, inominada, mas que apresenta características bastante marcadas, influências diversas (África, Europa, Ásia, América), uma identidade múltipla, tal como se apresenta a cultura miscigenada do Brasil.

De acordo com Homi Bhabha (1998), os entrelugares são os locais surgidos nas fronteiras das posições do sujeito, por exemplo, a partir da raça, gênero, localidade geopolítica e orientação sexual. Os sujeitos do mundo moderno, ao transitarem nesses terrenos que previamente seria de um e de outro, não mais se restringem às bordas, borrando, dessa maneira, as fronteiras. Isso significa dizer que o processo de subjetivação se dá ao exceder-se as diferenças, negociando-as e estabelecendo-se novos formatos [híbridos] de ser, em acordo com a afirmação de Bhabha (1998, p. 20), de que “[é] na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [*nationness*], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados”.

A construção do conto também se faz a partir de um entrelugar, um meio-termo, expresso já no parágrafo de abertura do conto: “Eu sou um meio-termo entre Roma e Mogadíscio”⁵⁸ (SCEGO, 2005, p. 5), que se forma a partir da diferença: “Em Roma, as pessoas correm sempre, em Mogadíscio as pessoas não correm nunca”⁵⁹ (SCEGO, 2005, p. 5), e culmina em uma miscigenação: “[...] caminho com passos firmes. Dou a impressão de correr, mas sempre caminhando”⁶⁰ (SCEGO, 2005, p. 5), o encontro desses dois lugares inteiros, Roma e Mogadíscio, um povo que corre sempre e outro que não corre nunca, gera um terceiro: *Roma-Mogadíscio*, uma pessoa que caminha com passos firmes, dá a impressão de correr, mas segue caminhando, a *frátria* da protagonista-narradora.

A Somália vem representada como *mátria*, em contraposição à pátria, para que se estabeleça também uma diferença fundamental para o entendimento do conto, a de que são duas culturas diferentes, que, inclusive, às vezes são contrastantes “[...] tornar-se sedentário, tornar-se italiano, tudo teria quebrado o nosso belo sonho [de retornar à Somália]”⁶¹ (SCEGO, 2005, p. 12.), com concepções de vida e processos identitários distintos. Ao falar da Somália como *mátria*, Scego evoca as sociedades matriarcais, ofuscadas pelo patriarcalismo, reivindica o

⁵⁸ No original: “Io sono una via di mezzo tra Roma e Mogadiscio”.

⁵⁹ No original: “A Roma la gente corre sempre, a Mogadiscio la gente non corre mai”.

⁶⁰ No original: “[...] cammino a passo sostenuto. Do l’impressione di correre, ma sempre camminando”.

⁶¹ No original: “[...] diventare sedentari, diventare italiani...tutto avrebbe infranto il nostro bel sogno [di tornare in Somalia]”.

reconhecimento dessas mulheres, que mesmo em face ao poderio colonialista, buscaram prover, mudaram de país, de cultura, flexibilizaram-se.

A riqueza de elementos contrastivos ao longo do conto (duas cidades, duas visões da mãe etc.) corroboram a ideia de aceitação da união entre os dois mundos distintos possíveis, habitar Roma e Mogadíscio é possível, da mesma forma que ser habitada por elas também é. A presença da cidade de maneira mais evidenciada do que o país como todo é um elemento bastante observado na cultura italiana. Igiaba Scego (2017, documento on-line) se autodefine “[...] romana e romanista”, ela se sente mais romana do que italiana, está mais ligada à cultura e à história dessa cidade que a constitui, do que a uma nação única forjada, como afirma a própria Scego (2021a, 59’30’): “Sempre encontrei a minha identidade na cidade. [...] Roma é a minha identidade”⁶². Ainda que não seja um conto autobiográfico, ambas, protagonista-narradora e escritora, compartilham esse elemento em comum.

Surge desse entrelugar, esse meio-termo entre Roma e Mogadíscio, de dois aparentes extremos, a identidade múltipla, heterogênea e híbrida, conforme Hall (2020 [1992]), que proporciona ao sujeito uma visão mais abrangente de mundo. O reconhecimento das limitações, das faltas, e também do desejo que por elas é produzido, constroem o (re)conhecimento da própria subjetividade do sujeito. A protagonista-narradora, além de reconhecer, reafirma sua pátria: “E que me sentia italiana”⁶³, da mesma maneira que reconhece e reafirma sua mãe “E que sentir-se italiana não significava trair a Somália”⁶⁴ (SCEGO, 2005, p. 18), e é a partir desse reconhecimento que se apresenta um autoconhecimento.

A personagem passa a entender-se como filha de duas mães, duas pátrias: “Não sabíamos, mas tínhamos uma outra mãe”⁶⁵ (SCEGO, 2005, p. 21). A Somália, mãe primeira, geradora da herança cultural, cuidadora, amparadora, desenvolve a “[...] função necessária para a estruturação e desenvolvimento do psiquismo [do sujeito]” (THEISEN, 2014, p. 10), mas se encontra no passado, hoje cumprindo sua função somente na memória de suas filhas e filhos diaspóricos. A Itália, mãe segunda, cumpre seu papel de castradora, corta duplamente o cordão umbilical, fisicamente com os massacres do colonialismo e simbolicamente quando “[...] introduz um terceiro que desestabiliza um idílio dual, fazendo surgir a falta, o desejo e um sujeito, onde antes havia a completude total e um objeto” (MONTEIRO, 2001, p. 1). Essa

⁶² No original: “Ho sempre trovato la mia identità nella città. [...] Roma è la mia identità”.

⁶³ No original: “E che mi sentivo italiana”.

⁶⁴ No original: “E che sentirsi italiani non significava tradire la Somalia”.

⁶⁵ No original: “Non lo sapevamo, ma avevamo un'altra madre”.

dinâmica é a base para o desenrolar do segundo conflito fundamental do conto, introduzido através das metáforas das *valigie* (malas) e do *armadio* (armário), elementares para a elaboração concreta e aprofundamento das questões que permeiam a constituição da subjetivação da protagonista-narradora.

4.2 LE VALIGIE E L'ARMADIO: AS METÁFORAS DAS MALAS E DO ARMÁRIO

Em um jogo constante de contraposições, idas e vindas no tempo e no espaço, apresenta-se a força motriz do conto, o contraste fundamental, que pode ser entendido como a diferença entre *meio* e *metade*, introduzidas através das metáforas do *armário* e das *malas*. Ainda que a proposta deste trabalho seja analisar e refletir especificamente sobre o conto *Dismatria*, utiliza-se de uma pequena fuga em direção à epígrafe do conto seguinte da autora, que, de certa forma, complementa e dá subsídios para a reflexão, pois ambos os contos, ainda que não autobiográficos, fazem parte de uma autoria de si, ou melhor, do conjunto que constitui essa escrevivência da autora.

O conto *Dismatria* inicia com a seguinte frase: “Em Roma, as pessoas correm sempre, em Mogadíscio as pessoas não correm nunca. Eu sou um *meio*-termo entre Roma e Mogadíscio: caminho com passos firmes”⁶⁶ (SCEGO, 2005a, p. 5), enquanto o conto seguinte, *Salsicce*, inicia com a seguinte epígrafe “Viver com medo é como viver pela *metade*”⁶⁷ (SCEGO, 2005b, p. 23). Embora sejam sinônimos, *meio* e *metade* assumem formas de sentido distintas nesse contexto, pois, enquanto viver *pela metade* significaria não estar inteira, uma vez que a metade de algo indica a ausência de um elemento que o tornaria cheio e, dessa forma, não se viveria a completude. Por outro lado, a vida em um *meio-termo* significaria abraçar em si dois inteiros, metamorfoseando-os em um Outro que constitui esse sujeito, é ter Roma e Mogadíscio inteiras dentro de si, criando um conjunto desses dois.

Viver pela metade é se privar de uma parte, é viver somente *de malas*, à espera, enquanto viver em um meio-termo é *ter malas e armários* e aceitá-los, de forma a entender os seus lugares no seu mundo. Para construir essas imagens tão complexas e ricas de significados, Scego estrutura sua história através de contraposições que, já na abertura do conto, estabelecem o tom de sua narrativa, repleta de imagens concretas (qualidade discursiva bastante utilizada),

⁶⁶ No original: “A Roma la gente corre sempre, a Mogadiscio la gente non corre mai. Io sono una via di mezzo tra Roma e Mogadiscio: cammino a passo sostenuto”.

⁶⁷ No original: “Vivir con miedo es como vivir a medias”.

potencializadas pelo seu domínio estrutural do gênero, instaurando a trama que será costurada ao longo do conto:

Em Roma, as pessoas correm sempre, em Mogadíscio, as pessoas não correm nunca. Eu sou um meio-termo entre Roma e Mogadíscio: caminho a passos firmes. Dou a impressão de correr, mas sempre caminhando. Quando minha mãe decidiu deixar a Somália para buscar uma vida melhor aqui, em Roma, foi exatamente isso que a impressionou sobre os romanos, o seu correr contínuo.⁶⁸ (SCEGO, 2005, p. 5)

A narrativa se inicia a partir de um elemento cotidiano: o movimento, o andar/caminhar/correr, algo que se faz diariamente e pouco se reflete sobre. Esse elemento é apresentado como uma característica identitária de um povo: *Em Roma as pessoas correm sempre, em Mogadíscio as pessoas não correm nunca*, Roma é uma grande metrópole internacional, cheia de eventos, de movimento, de pessoas, enquanto Mogadíscio é uma cidade que destoa de Roma, não há tanto movimento, tanta gente, isto é, não é uma grande metrópole.

A partir dessa imagem contrastiva, de duas cidades, dois países, dois jeitos de ser e de estar (já que se fala em movimento), apresenta-se a protagonista-narradora dessa história, alguém que está em um *meio termo*, não se encontra somente em Roma nem em Mogadíscio, não corre, mas também não fica parada, ela *caminha com passos firmes, dando a impressão de correr, mas sempre caminhando*. A personagem se localiza em um lugar intercultural, mostra-se uma miscigenação de ambas, apresentando o tema central do conto já em suas primeiras linhas: a questão (conflituosa) identitária.

Scego (2021a, 13') apresenta uma personagem que tem uma “[...] identidade *no meio*, suspensa”⁶⁹, que ela afirma, em entrevista recente, ter sido um dos motivos para a criação do conto, já que tinha dificuldade em explicar para as pessoas uma identidade que desde o princípio não se mostrava homogênea e que muitas vezes se mostrava, inclusive, conflituosa (dado que se trata de uma identificação tanto com o país colonizador, como com o país colonizado), que é fruto de um mundo pós-moderno e pós-colonial, o que Hall (2020 [1992]) chamou de *identidade híbrida/cultural*.

Seguindo ainda o fio condutor inicial do movimento (o modo de andar), a protagonista-narradora conecta esse elemento identitário bastante central a um segundo elemento igualmente central: a mãe. A protagonista-narradora diz que “Quando minha mãe decidiu deixar a Somália

⁶⁸ No original: “A Roma la gente corre sempre, a Mogadiscio la gente non corre mai. Io sono una via di mezzo tra Roma e Mogadiscio: cammino a passo sostenuto. Do l’impressione di correre, ma sempre camminando. Quando mia madre decise di lasciare la Somalia per cercare miglior fortuna qui a Roma, fu proprio questo a colpirla dei romani, il loro correre continuo”.

⁶⁹ No original: “[...] identità in mezzo, sospesa”.

para buscar uma vida melhor aqui, em Roma, foi exatamente isso que a impressionou sobre os romanos, o seu correr contínuo”⁷⁰ (SCEGO, 2005, p. 5), ou seja, o que atraiu a mãe a viver exatamente em Roma, entre todas as cidades possíveis, foi justamente algo que lhe faltava, já que em Mogadíscio as pessoas não correm nunca; mas, ao mesmo tempo que isso a atrai, também a confunde, causa-lhe espanto, como sugere a frase seguinte:

Com desânimo pensou nas panturrilhas das mulheres: ‘Oh meu Deus, pobrezinhas! Devem ter os tornozelos grossos como berinjelas. Não é nada refinado’. Para mamãe ser refinado é basilar. Os seus mitos, não por acaso, são Coco Chanel, Jacqueline Kennedy Onassis e uma certa Howa Harago, uma garota que somente ela conhece, que em Mogadíscio e arredores fazia furor pelos seus modos gentis. Imagino-a, a mamãe, enjoada pela grosseria do mundo. Vejo-a... ela balança a cabeça, torce o nariz um pouco em desgosto, e depois aquele silêncio de desaprovação, seguido por aquele lento e inexorável balanço de cabeça.⁷¹ (SCEGO, 2005, p. 5)

A mãe pensa nos tornozelos das mulheres, que devem ser grossos como berinjelas e, portanto, não são nada refinados, de acordo com seus ícones de refinamento, e esse pensamento lhe causa repulsa, então, seu desgosto e desaprovação se expressam através de um *lento e inexorável balanço de cabeça*. Scego, em uma espécie de fluxo de consciência, coloca-nos dentro da mente da personagem para nos apresentar o seu medo de uma maneira mais vulnerável, mais palpável, criando imagens complexas sobre as personalidades e identidades, a partir de elementos aparentemente simples, dando concretude a sua reflexão. Parte-se de uma imagem contrastiva sobre a forma de caminhar de pessoas de diferentes lugares do mundo, passa-se para os tornozelos grossos das mulheres e finaliza-se em um balançar da cabeça. Esses componentes que, à primeira vista, parecem desconexos, começam a ganhar forma e sentido na construção narrativa.

Scego, em entrevista sobre os motivos para escrever, diz que “[...] a escrita nasce sempre de uma urgência, ou seja, de alguma coisa que você deseja contar aos outros”⁷² (SCEGO, 2012, 50”). Levando-se em consideração que a personagem principal desse conto é também a protagonista-narradora que, ainda que não esteja escrevendo essa história, mas, sim, pensando-

⁷⁰ No original: “Quando mia madre decise di lasciare la Somalia per cercare miglior fortuna qui a Roma, fu proprio questo a colpirla dei romani, il loro correre continuo”.

⁷¹ No original: “Con sgomento pensò ai polpacci delle donne: ‘Oh mio Dio, poverette! Avranno di certo caviglie grosse come melanzane. Non è per niente raffinato’. Per mamma è basilare essere raffinati. I suoi miti non per niente sono Coco Chanel, Jacqueline Kennedy Onassis e una certa Howa Harago, una tipa che conosce solo lei, che a Mogadiscio e dintorni faceva furore per i suoi modi signorili. La immagino, la mia mamma, nauseata dalla grossolanità del mondo. La vedo... scuote la testa, arriccica il naso un po’ disgustata, e poi quel silenzio di disapprovazione seguito da quel lento e inesorabile dondolio del capo”.

⁷² No original: “[...] la scrittura nasce sempre da un’urgenza, cioè da qualcosa che tu vuoi raccontare agli altri.

a, dispõe-se a contar algo para seu interlocutor, podemos nos questionar sobre o que seria esse algo que a aflige. A protagonista-narradora, então, conecta as informações anteriores ao seu problema, localiza o evento e apresenta a angústia que a move: “Está aí o motivo pelo qual eu tinha tanto medo naquela tarde. Não queria, por razão alguma no mundo, ver aquele lento e inexorável balanço de cabeça. Não teria aguentado, e quem poderia?”⁷³ (SCEGO, 2005, p. 5).

A partir dessa construção narrativa, em que se conhecem os fatos não cronologicamente, em que se viaja pela mente da protagonista-narradora (que nem sempre é confiável), cria-se uma expectativa no leitor em saber onde se chegará com essa história e, ainda mais, por que contar essa história. A narração continua com a protagonista-narradora compartilhando o motivo de sua angústia:

A minha angústia tinha um motivo sério. Muito sério. Assustadoramente sério. Naquela tarde eu deveria comunicar, a ela [mãe] e a todos, a minha intenção de me estabelecer, no próximo ano, em uma casa ‘comprada’ com meu dinheiro suado. INCONCEBÍVEL! IMPRÓPRIO! INADMISSÍVEL!⁷⁴ (SCEGO, 2005, p. 5-6)

A protagonista-narradora não sabia como iria falar para sua mãe que estava para comprar uma casa naquela cidade. Ela afirma que a casa será comprada com seu próprio dinheiro, descartando, assim, uma possível questão financeira causadora da angústia de dar a notícia à mãe. Nesse ponto, é possível perceber o grande domínio de Igiaba Scego acerca do gênero *conto*, uma vez que foge do dilema convencional e previsível, instaurando o paradoxo na narrativa, de forma a contar duas histórias, indo ao encontro do que Ricardo Piglia (apud MOSCOVICH, 2018, documento eletrônico), elabora sobre a forma do conto:

[...] o conto conta sempre duas histórias. [...] o conto clássico narra em primeiro plano [...] a história 1 (a história aparente), ocultando, em seu interior, a história 2 (a história cifrada). Uma história visível esconde uma história secreta, narrada de modo elíptico e fragmentário. O ‘efeito de surpresa’ se produz quando o final da história secreta aparece na superfície, como nas histórias policiais e de suspense.

A história aparente trata do tempo real dos acontecimentos, a visita à casa de sua mãe, que vem representada nos diálogos; já a segunda história, a história cifrada, é aquela metafórica, que fala sobre as tristezas, perdas, medos, conflitos de pessoas que são constantemente vistas

⁷³ No original: “Ecco perché avevo tanta paura quel pomeriggio. Non volevo, per nessuna ragione al mondo, vedere quel lento e inesorabile dondolio del capo. Non avrei retto, e chi poteva del resto?”.

⁷⁴ No original: “La mia angoscia aveva un motivo serio. Molto serio. Spaventosamente serio. Quel pomeriggio avrei dovuto comunicare, a lei e a tutti, la mia intenzione di sistemarmi entro l’anno in una casa ‘comprata’ con i miei sudati soldini.

INCONCEPIBILE! DISDICEVOLE! INAMMISSIBILE!”.

como invasoras, estrangeiras, alheias à realidade da *civilização*, essa segunda história vem sendo construída através das digressões que acompanhamos na mente da protagonista-narradora. Essas duas espécies de camadas passam a se interligar conforme a narrativa avança.

Enquanto a personagem está divagando sobre a ida ao chá da tarde na casa de sua mãe, apresentam-se dois elementos: (i) uma personagem de ruptura, Angélique, que a acompanha nessa empreitada de enfrentar o *balanço de cabeça* de sua mãe; e (ii) a *chave da forma do conto* que molda a história cifrada (ainda em acordo com Piglia), que se apresenta na forma de um elemento bastante cotidiano, as malas:

O meu problema, amigos, era constituído de malas. Sim, juro, malas. Aquelas coisas em forma de paralelepípedo, em que colocamos as nossas coisas quando devemos ir a algum lugar, geralmente longe. Poderíamos chamá-las também de bolsas, sacos, ou mais simplesmente, bagagem de mão, mas a substância continua a mesma: paralelepípedo ou forma geométrica semelhante.⁷⁵ (SCEGO, 2005, p. 7)

O receio de contar para sua mãe sobre a compra da casa se apresenta na camada superficial, na *história visível*, devido a um grande apego que a mãe e toda a família têm às malas, como pode ser observado no seguinte trecho: “Cada membro da família tinha, na verdade, as suas malas e naturalmente colocava a sua existência ali dentro. As roupas primeiro, mas depois cada um tem a sua extravagância, e, assim, a mala revela um universo”⁷⁶ (SCEGO, 2005, p. 9). No entanto, a protagonista-narradora tem sentimentos bastante intensos e negativos sobre as malas, explica-se dizendo que: “É claro que as odeio. Elas sempre me invadiram a vida”⁷⁷ (SCEGO, 2005, p. 8). De que forma um objeto cuja essência seria um “[...] paralelepípedo ou forma geométrica semelhante”⁷⁸ (SCEGO, 2005, p. 7) poderia ser um impeditivo para a compra de uma casa? E, ainda, de que forma o apego às malas poderia ser algo negativo, algo do qual se foge, rechaça-se, em certa parte? Como as malas poderiam invadir a vida de alguém?

A partir da subversão desse elemento cotidiano, inicia-se a construção da história mais profunda, da *história secreta*, do que realmente significariam, para essa realidade, essas malas.

⁷⁵ No original: “Il mio problema, amici, era costituito dalle valigie. Sì, giuro, valigie. Quelle cose a forma di parallelepipedo in cui mettiamo la nostra roba quando dobbiamo andare da qualche parte, di solito lontano. Potremmo chiamarle anche borse, sacche o più semplicemente bagaglio a mano, ma la sostanza rimane la stessa: parallelepipedo o forma geometrica affine”.

⁷⁶ No original: “Ogni membro della famiglia aveva in verità le sue valigie e naturalmente ci metteva dentro la sua esistenza. I vestiti per prima cosa, ma poi ognuno ha le sue stravaganze ed ecco che la valigia rivela un universo”.

⁷⁷ No original: “È palese che le odio. Mi hanno sempre invaso la vita”.

⁷⁸ No original: “[...] parallelepipedo o forma geometrica affine”.

Para isso, é preciso entender que as malas, no microcosmo do conto, vão de encontro às noções comumente atribuídas a elas, como a representação da liberdade, do descanso, na cultura geral [hegemônica], as malas estão geralmente muito associadas à ideia de viagem. Ainda que, no conto as malas também se conectem à viagem, elas o fazem de uma maneira diversa, para a protagonista-narradora, nada há de descanso ou liberdade nas malas, pelo contrário inclusive, como ela apresenta no trecho a seguir:

Mamãe dizia sempre: ‘Se mantivermos todas as nossas coisas na mala, depois não será necessário fazê-las com pressa’. O ‘depois’ demarcava um tempo não definido no futuro, quando retornaríamos triunfalmente para o seio da *mamma* África. Então, malas na mão, avião, retorno solene, felicidade extrema, calor e frutas tropicais [...] E esperávamos... Esperávamos... Esperávamos... E, então, nada. Nunca acontecia nada. Estávamos à espera contínua de um retorno à pátria-mãe, que provavelmente não aconteceria nunca.⁷⁹ (SCEGO, 2005, p. 10-11)

As malas representavam a espera, a espera do retorno à mátria, à origem. Viver em espera é viver uma vida suspensa, não se vive a Itália plenamente, pois não se pode viver a Somália, e sabe-se que jamais se poderá viver novamente aquela Somália: “No nosso coração sabíamos que não retornaríamos mais à nossa Somália, porque, de fato, não existia mais a nossa Somália”⁸⁰ (SCEGO, 2005, p. 11). Sendo assim, vive-se através da falta, em busca dessa outra metade.

Essa falta, pela qual se vive, é sentida através da *saudade*, um sentimento que somente a língua portuguesa é capaz de descrever em um único termo, do qual a própria escritora faz uso ao refletir sobre as malas (SCEGO, 2021a, 37’). A saudade que se sente da Somália que teve de ser deixada para trás, saudade de suas raízes, de seu povo, de sua história.

É interessante – e até mesmo poético – pensar como, apesar da construção do conto ter como base as contraposições, elas não são opositivas, no sentido de uma anular a outra, o que é um pensamento bastante eurocêntrico do binarismo contrastivo: bem e mal, preto e branco etc.; Scego joga com esses elementos o tempo todo, trazendo-os para desconstruí-los. Na imagem da mala há uma dualidade, que demonstra que ela não é de todo ruim. A protagonista-narradora brinca com a ideia de que: “Aquela mala japonesa eu gostaria de tê-la... No entanto,

⁷⁹ No original: “Mamma diceva sempre: ‘Se teniamo tutte le nostre cose in valigia, dopo non ci sarà bisogno di farle in fretta e furia’. Il ‘dopo’ sottolineava un qualche tempo non definito nel futuro quando saremmo tornati trionfalmente nel seno di mamma Africa. Quindi valigie in mano, aereo, ritorno in pompa magna, felicità estrema, caldo e frutta tropicale. [...] E attendevamo... Attendevamo... Attendevamo... E poi niente. Non succedeva mai niente! Eravamo in continua attesa di un ritorno alla madrepatria che probabilmente non ci sarebbe mai stato”.

⁸⁰ No original: “In cuor nostro sapevamo che non saremmo più tornati nella nostra Somalia, perché di fatto non esisteva più la nostra Somalia”.

somente aquela. O resto da família das malas, para mim, era somente lixo”⁸¹ (SCEGO, 2005, p. 8). Ela explica que nem todas as malas são porcarias, alguma tipologia de mala a interessaria ter, talvez uma mala moderna, que fosse diferente daquelas que ela já carregava há tanto tempo, uma mala de outra cultura, quem sabe.

As malas expressam concretamente o conflito identitário interno da protagonista-narradora. Essa sua confusão ao não desejá-las, mas ao mesmo tempo mantê-las e até mesmo gostar da ideia de ter algumas outras malas, reflete sua relação conflituosa com a sua própria identidade nacional. Ela quer fazer parte do local em que está inserida, ama a sua cidade, mas é também a pátria que colonizou a sua mãe, há uma gama de sentimentos que a atravessam, que se confundem e a desorganizam.

Por isso, ela também tinha suas malas, mas reproduzia nelas suas perturbações internas: “Tratava-as mal. Mudava-as frequentemente. É que as malas me exasperam. Eu gostaria de ter um sólido e robusto armário. Gostaria de ter as minhas coisas menos em desordem. Gostaria de ter segurança”⁸² (SCEGO, 2005, p. 10). Ela vivia o dilema do não pertencimento, não ter uma terra sua, as malas eram uma lembrança da Somália e, por isso, mantinha-as, mas também uma lembrança de que aquela Somália já não existia mais e que era preciso se conciliar com isso, entender o seu lugar como cidadã, sentir-se bem, em ordem, segura, ter as suas coisas em um armário ao invés de malas.

A imagem do *armário* é introduzida como uma espécie de refúgio para o caos das malas, mas que, em um primeiro momento, parece se contrapor diametralmente às malas. Tão oposta era sua representação que a palavra e o conceito eram proibidos de serem nomeados na casa da família, pois remeteria a elementos como segurança e estabilidade: “Ao invés disso, na minha casa a palavra armário era tabu. Como era tabu também a palavra casa, a palavra segurança, a palavra raiz, a palavra estabilidade. Conceitos abstratos para a minha família. Ilógicos!”⁸³ (SCEGO, 2005, p. 10), ideais esses que pareciam contrários àqueles que eram cultivados pela sua família.

Um armário geralmente é visto como um importante e necessário móvel da casa, no entanto, frequentemente as pessoas se incomodam com a sua presença, pois, ainda que úteis,

⁸¹ No original: “Quella valigia giapponese mi sarebbe piaciuto averla... Solo quella però. Il resto della famiglia delle valigie per me era solo spazzatura”.

⁸² No original: “Le trattavo male. Le cambiavo spesso. È che le valigie mi esasperano. Avrei voluto un solido e robusto armadio. Avrei voluto tenere le mie cose meno in disordine. Avrei voluto sicurezza”.

⁸³ No original: “Invece a casa mia la parola armadio era tabù. Come del resto erano tabù la parola casa, la parola sicurezza, la parola radice, la parola stabilità. Concetti astratti per la mia famiglia. Illogici!”.

costumam ser grandes, desprovidos de grandes belezas e ocupam muito espaço, justamente o oposto da visão da protagonista-narradora, que os ama, idolatra-os:

As pessoas se obstinam a considerá-lo [o armário] um fardo, eu, do contrário, considero-o a luz que tira das trevas. Mas as pessoas, isso é sabido, frequentemente não entendem bulhufas da vida. Quantas vezes eu ouvi o comentário: ‘Oh, o meu armário é tão volumoso’, ou, até mesmo, ‘me tira o espaço’, e também ‘me sufoca’, é bem popular. Mas o comentário mais ingrato e certamente o pior é: ‘Gostaria de fazê-lo sumir’. E então, ocupa-se em embuti-lo na parede, ou pior, afugenta-o para lugares escuros e distantes da vista, os ditos *closets*.⁸⁴ (SCEGO, 2005, p. 13)

A protagonista-narradora inclusive diz que se pudesse, em outra vida, gostaria de nascer armário: “Ah, se eu acreditasse na reencarnação (infelizmente não acredito) eu pediria a Buda, Shiva ou seja quem for: ‘Imploro a vocês, na próxima vida, me façam nascer armário’”⁸⁵ (SCEGO, 2005, p. 12-13). O desejo de possuí-lo é tanto, que ela gostaria de sê-lo, inclusive, pois o armário representa a estabilidade, aquilo que é fixo, imóvel, ou seja, tudo o que ela não poderia viver com as malas.

Scego introduz, nesse ponto, uma interessante quebra de expectativas, uma vez que o dilema convencional se basearia no jovem que deseja sentir-se finalmente livre do que é fixo, do que é imóvel e, por isso, sai de casa. No entanto, nesse conto, observa-se que, ainda que exista um caminho em comum (sair de casa), as motivações são diferentes. A protagonista-narradora, nesse caso, deseja o estável, o *normal*, e muitas vezes *entediante*, exercício de *ser* e *estar* em um lugar fixo.

Esse exercício é representado, no microcosmo do conto, através do sedentarismo, que é um elemento cultural evocado como modo de ser italiano: “Aqui está o motivo pelo qual tínhamos tantas malas, porque não comprávamos armários, porque a palavra casa era tabu. A segurança, a estabilidade, tornar-se sedentário, tornar-se italiano...”⁸⁶ (SCEGO, 2005, p. 12), e ser *italiano* no contexto dessa casa não era o desejado, uma vez que, aparentemente, para a

⁸⁴ No original: “La gente si ostina a considerarlo [l’armadio] un fardello, io lo considero invece la luce che toglie dalle tenebre. Ma la gente, si sa, spesso non ci capisce un’acca della vita. Quante volte ho sentito il commento: ‘Oh, il mio armadio è così ingombrante’, o addirittura ‘mi toglie spazio’, e anche ‘mi soffoca’ è abbastanza gettonato. Ma il commento più ingrato e sicuramente il peggiore è: ‘Vorrei farlo scomparire’. Ed ecco che ci si affanna per incassarlo nel muro, o peggio lo si scaccia in luoghi bui e lontani alla vista, i cosiddetti spogliatoi”.

⁸⁵ No original: “Ah, se credessi nella reincarnazione (purtroppo non ci credo) chiederei a Buddha, Shiva o chi per loro: ‘Vi prego, nella prossima vita fatemi nascere armadio’”.

⁸⁶ No original: “Ecco perché avevamo tante valigie, ecco perché non compravamo armadi, ecco perché la parola casa era tabù. La sicurezza, la stabilità, diventare sedentari, diventare italiani...”.

família, a Itália estaria mais como um local de passagem, um lugar temporário, até que se pudesse retornar à Somália.

Ser italiano não era tanto o problema, mas, sim, não ser mais somali. Dessa forma, abandonar as malas e comprar armários se mostraria uma representação física desse pensamento, como observa-se no excerto a seguir: “Mas existe o aluguel, minha filha você pode alugar, não é necessário comprar uma casa, esta não é a nossa terra”⁸⁷ (SCEGO, 2005, p. 20).

Há outra vez, na narrativa, a subversão do dilema convencional, pois a mãe parece preferir que a filha viva de aluguel a comprar uma casa, uma realidade que parece quase surreal dentro de uma lógica ocidentalizada. Instaura-se e se desdobra melhor o temor introduzido no início do conto, quando a personagem temia contar à sua mãe sobre seus planos de comprar uma casa (ao invés de alugá-la) e um armário (ao invés de outras malas), pois o armário representaria sua autoaceitação como italiana, ter um armário ali significaria ter aquela como sua terra.

A protagonista-narradora desejava pertencer àquela terra também, desejava poder viver com esse seu lado, estava cansada de guardar suas coisas em malas: “Eu, no entanto, estava exausta! Eu estava destruída! Eu estava cansada! Queria um armário, ainda que pequeno. Uma casa, ainda que pequena. Uma vida, ainda que breve. Oh Deus, que tudo vê, queria somente uma realidade ridícula. Uma minha, pessoal, realidade ridícula”⁸⁸ (SCEGO, 2005, p. 12). Ela desejava poder viver sua realidade plenamente: ainda que confusa, desajeitada e pequena, seria a sua realidade.

Diferentemente de sua mãe, ela era filha de duas culturas muito distantes, pois carregava, em si, esses dois inteiros e queria poder expressá-los sem ser pela *metade* e viver seu *meio-termo*. Além disso, era importante para ela que a sua mãe pudesse compreender esse lugar em comum onde ela habitava, entre as suas duas cidades, e se não fosse possível compreender, que ao menos respeitasse sua decisão e concordasse que, além da Somália, a Itália também era sua terra: “[...] o dinheiro gasto em aluguel é um dinheiro posto fora. Quero possuir algo. Quero um buraco meu neste mundo, e também, mamãe, esta é a minha terra”⁸⁹ (SCEGO, 2005, p. 20).

⁸⁷ No original: “Ma c’è l’affitto figlia mia, puoi andare in affitto, non è necessario comprare casa, questa non è la nostra terra”.

⁸⁸ No original: “Io però io mi ero stufata! Mi ero rotta! Mi ero stancata! Volevo un armadio, anche piccolo. Una casa, anche piccola. Una vita, anche breve. Oh Dio, che vedi tutto, volevo solo una ridicola realtà. Una mia personale ridicola realtà”.

⁸⁹ No original: “[...] i soldi spesi in affitto sono soldi buttati. Voglio che mi rimanga qualcosa in mano. Voglio un buco mio in questo mondo e poi, mamma, questa è la mia terra”.

Por consequência, abraçar esse seu ser italiana não significaria abandonar seu ser somali, assim como seu modo de ser fora de casa não significaria uma falta de respeito às suas mães (Nura e Somália), pois esse era seu jeito de ser e estar e somente desejava que sua mãe a conhecesse de verdade.

Eu devia falar, eu sentia. Dizer alguma coisa [...] em minha defesa. Explicar. Que podia ter (de fato tinha) amigos gays. Que eu tinha uma vida fora dali e que a minha vida lá fora era livre das malas. E que logo eu iria embora. Que iria comprar uma casa. E colocaria um armário lá dentro. E que me sentia italiana. E que sentir-se italiano não significava trair a Somália. Mas não havia jeito de conseguir pronunciar as palavras.⁹⁰ (SCEGO, 2005, p. 18)

Ainda que houvesse um desejo muito grande de romper com aquele padrão de não conseguir expressar esses seus sentimentos para sua mãe, continuava a ser difícil para a protagonista-narradora pensar em ter que lidar com a decepção de sua mãe acerca de suas ideias; pois, mesmo que tivessem pensamentos discrepantes, sua mãe continuava a ser sua maior referência de força e resiliência. Por isso, ela sentiu a necessidade de levar sua amiga, Angélique, ao chá da tarde, para que lhe ajudasse a verbalizar tudo o que ela sentia.

Angélique, essa personagem de ruptura, representa a liberdade, ajuda a protagonista-narradora a encarar sua mãe, tem um papel de irmã, é uma espécie da *frátria* de Caetano Veloso, talvez não coincidentemente seja brasileira. É ela quem instaura o *caos* inicial que leva ao clímax do conto ao jogar no chão todos os discos que estavam dentro da mala da prima Mulki e explicar que é ridículo: “Manter as coisas em malas, não viver, castrar-se. Isso é absurdo! Mas vocês não veem que é absurdo? Vocês se maravilham das minhas tetos, acreditam que eu seja louca, mas os loucos são vocês... vocês não percebem?”⁹¹ (SCEGO, 2005, p. 19).

Angélique, que, como pontuado por Barbara Kornacka (2017, p. 243), representa também “[...] a condição do mestiço em relação à identidade de gênero”⁹², é uma *drag*, vive uma espécie de meio-termo entre os dois gêneros: masculino e feminino, é ela também uma “figura plenamente híbrida”⁹³. A sua presença além de um apoio moral, cumpre a função de “[...] introduzir a ideia da positividade da diversidade e a fazer com que a família da protagonista

⁹⁰ No original: “Dovevo parlare, lo sentivo. Dire qualcosa [...] in mia difesa. Spiegare. Che potevo avere (anzi avevo) amici gay. Che avevo una vita fuori da lì e che la mia vita fuori era libera da valigie. E che presto me ne sarei andata. Che avrei comprato una casa. E ci avrei messo dentro un armadio. E che mi sentivo italiana. E che sentirsi italiani non significava tradire la Somalia. Ma proprio non ce la facevo a pronunciare verbo”.

⁹¹ No original: “‘Tenere la roba in valigia, non vivere, castrarsi. Questo è assurdo! Ma non lo vedete che è assurdo? Vi meravigliate delle mie tette, credete che sia pazza, ma i pazzi siete voi... non vi rendete conto?’”.

⁹² No original: “[...] la condizione del meticcio riguardo all’identità di genere”.

⁹³ No original: “figura pienamente ibrida”.

entenda que é normal sentir-se somali e ser italiana, que não há nada de estranho na identidade dupla”⁹⁴ (KORNACKA, 2017, p. 243); ou seja, aproximar esses dois modos de ser/estar da protagonista-narradora, aquela *persona* italiana e aquela somali, aquela que tem amigos gays, drags, que quer um armário e uma casa comprada, mas, também, aquela que adorava sua cultura somali, encantava-se de suas origens e dos alimentos da sua cultura, e que até gostava de algumas malas. Ao aproximar esses dois mundos, mostra-se que é possível conciliá-los plenamente.

Então, como a irmã mais velha que representa, Angelique coloca a protagonista-narradora de frente à sua mãe e ordena-lhe que se abra, que conte o que foi fazer naquela visita. Dessa forma, incorrendo no risco de ser vista como uma traidora, a protagonista-narradora banca seu desejo: “‘Quero comprar-me uma casa, mamãe. Quero ir morar sozinha. Quero um armário também, e não mais malas, nunca mais’. Mamãe envelheceu trinta anos ali na minha frente. Ninguém em casa jamais lhe tinha falado assim. Eu quebrava o pacto dos *desmatriados*. Era uma pária rebelde”⁹⁵ (SCEGO, 2005, p. 19).

A protagonista-narradora, dessa forma, expõe a importância que é ter um espaço para chamar de seu, ter uma casa⁹⁶, sentir-se segura e estável, um espaço físico onde colocar esse armário. Diz que não quer mais as malas como metonímias da casa, não quer viver a partir delas, colocando toda a sua existência nelas, ela quer uma existência sua, um armário seu, uma identidade somente sua. Entretanto, essa exposição, essa coragem da personagem, não foi, em um primeiro momento, apoiada pela mãe, que lhe diz que não é preciso comprar uma casa, pois aquela não era a terra delas. Porém, com a insistência da filha de que, sim, aquela era a terra dela, Nura calorosamente a abraça e a respeita em sua decisão e em sua identidade.

Aos poucos os elementos da história aparente e da história secreta vão se unindo e dando forma à resolução dos conflitos. Na cena final, todas as malas da família são abertas, escancaradas na sala, deixando à mostra todas as existências, as vulnerabilidades, os segredos das integrantes daquela família. Todavia, ainda se guarda uma surpresa final, o grande clímax: há uma mala de Nura que tivera sempre sido um grande mistério, nunca tinha sido aberta e ninguém sabia o que havia dentro, e, então, Nura pede que sua filha a abra:

⁹⁴ No original: “[...] introdurre l’idea della positività della diversità e a fare capire alla famiglia della protagonista che è normale sentirsi somali ed essere italiani, che non c’è niente di strano nella doppia identità”.

⁹⁵ No original: “‘Voglio comprarmi casa, mamma. Voglio andare a vivere da sola. Voglio un armadio anche, e non più valigie, mai più’. Mamma invecchiò di trent’anni sotto i miei occhi. Nessuno in casa le aveva mai parlato così. Avevo rotto il patto dei *dismatriati*. Ero un *paria ribelle*”.

⁹⁶ A temática da *casa* é bastante presente na obra de Igiaba Scego, tendo escrito um livro autobiográfico a esse respeito: *Minha casa é onde estou* (2018).

Eu abri a mala como se devem abrir as coisas de valor, como Carter, o arqueólogo obcecado por Tutankhamon, abriu a sua tumba pela primeira vez. Abri a mala e, em um primeiro momento, não vi nada. Somente um odor acre de fechado invadiu minhas narinas. Depois, comecei a vislumbrar. Havia coisas estranhas. Um pacote de espaguete, fotos de monumentos de Roma, o pelo de um gato, um queijo *parmigiano* de plástico, um souvenir brega da loba que amamenta os gêmeos, um pouco de terra em um saco, uma garrafa pequena cheia de água, uma pedra... tantas outras coisas estranhas. Olhei para mamãe e os outros fizeram o mesmo. Um ponto de interrogação nos nossos olhos

‘O que significa?’, diziam os nossos olhos.

‘Não queria me esquecer de Roma’, disse mamãe em um suspiro. E depois sorriu.⁹⁷ (SCEGO, 2005, p. 21)

O reconhecimento da mãe de sua identidade múltipla talvez seja mais importante para a filha do que a compra da casa e do armário em questão. É um reconhecimento também da mãe sobre esse vínculo da filha com suas terras, de que não importa em que pedaço de terra física se firme um armário, as malas sempre irão acompanhá-las, pois elas são suas bagagens culturais, suas histórias e suas vivências. Somália e Itália estarão sempre presentes em suas existências e, no caso da filha, não só esses países, mas também o Brasil, uma vez que “[...] uma pessoa é [composta] de tantas coisas que carrega consigo, é a sua origem, mas é também as suas paixões”⁹⁸ (SCEGO, 2021a, 28’32”). É possível encher a casa que fazemos em nós de tantas e tantas culturas, vivências e histórias que constroem, de uma forma ou de outra, os sujeitos que somos. A abertura da mala final representa não somente uma aceitação dos conflitos e das contradições que compõem os seres, como, também, uma conciliação de malas e armários, que não são mutuamente excludentes, mas partes constitutivas da caminhada de passos firmes da protagonista-narradora.

⁹⁷ No original: “Aprii la valigia come si devono aprire le cose di valore, come Carter l’archeologo ossessionato da Tutankhamon aprì la sua tomba per la prima volta. La aprii e dapprima non vidi nulla. Solo un odore acre di chiuso mi assalì le narici. Poi cominciai ad intravedere. C’erano cose strane. Un pacco di spaghetti, foto di monumenti di Roma, il pelo di un gatto, un parmigiano di plastica, un souvenir pacchiano della lupa che allatta i gemelli, un po’ di terra in un sacchetto, una bottiglia piccola piena di acqua, una pietra... tante altre cose strane. Guardai la mamma e anche gli altri lo fecero. Un punto di domanda nei nostri occhi.

‘Che significa?’, dicevano i nostri occhi.

‘Non mi volevo dimenticare di Roma’, disse mamma in un sospiro. E poi sorrise”.

⁹⁸ No original: “[...] uno è tante cose che si porta indietro, è la sua origine, ma è anche le sue passioni”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise e reflexão do conto e baseando-se em aporte teórico da área dos Estudos Culturais, buscou-se compreender de maneira mais aprofundada a representação da subjetivação da protagonista-narradora através das metáforas das malas e do armário. A potência do conto está na representação da mulher fora dos padrões esperados de uma “[...] única e indivisível mulher” (ALMEIDA, 2002, p. 95).

Ela não corresponde nem ao esperado da mulher somali, nem ao esperado da mulher italiana. Talvez, melhor que o termo *representação*, caberia falar de *representatividade*, ou seja, de um referencial para outras mulheres que vivem situações similares à da protagonista-narradora. Scego, descrevendo essa personagem, elabora uma mulher não homogênea e monolítica, como a norma insiste em ver os corpos subalternos.

É interessante pensar que na construção narrativa desse conto há uma subversão na temática. Subversão essa que não deveria ter de ser necessária, mas que, infelizmente, ainda se mostra essencial: histórias de personagens migrantes que não tenham como escopo a viagem migratória. É preciso que se tenha mais histórias sobre os medos, as alegrias, os desejos, as imaginações, as criatividade, as tristezas e todas as outras sensações que constituem um sujeito. E que se parta do ponto de vista desses personagens, para que não se incorra no erro de ver pessoas de diferentes países, com diferentes culturas e diferentes vidas, sendo contadas sempre através de uma história única, masculina, branca, cisgênera, heteronormativa.

Igiaba Scego (2021a, 33’09”), em entrevista, tratou também desse assunto, dizendo que “[...] uma coisa que falta nas narrações são os medos dos migrantes [...] e também os sonhos”⁹⁹, ou seja, é preciso ter histórias sobre os sentimentos desses sujeitos que são indivíduos, únicos, e que muitas vezes se veem sozinhos, pois não se enxergam em personagens da literatura e do mundo. Esse ponto foi, inclusive, abordado no conto, quando a protagonista-narradora compartilha uma situação em que se encontra sozinha, ou seja, ela não sabia como falar para sua mãe sobre o armário e a casa. Ela diz que não há ninguém com o mesmo problema que ela e que possa ajudá-la:

Eu tinha exclusividade. Que belo negócio! Não podia ter a exclusividade de algo melhor? Não sei, a exclusividade dos beijos franceses com a sucção ou das ameixas da Califórnia? Ao invés disso eu tinha a exclusividade daquele problema de merda. Eu tinha até falado com as minhas amigas, mas nenhuma delas jamais me disse: ‘Oh,

⁹⁹ No original: “[...] una cosa che manca nelle narrazioni sono le paure del migrante [...] e poi i sogni”.

eu também'. Eu estava realmente sozinha nisso. Só, só, sozinha demais.¹⁰⁰ (SCEGO, 2005, p. 7)

Essa protagonista-narradora se apresenta não como uma mulher única – aludindo ao perigo da história única, de Chimamanda Adichie –, mas complexa, com diversas facetas, diversas personas, uma mulher que não está posta como um objeto para agradar a um homem, mas, sim, um sujeito ativo que deseja sua independência, que a busca e a conquista; ela é uma mulher “[...] desdobrável”, como a mulher de Adélia Prado (ALMEIDA, 2002, p. 95). Essa mulher tem desejos, e desejos que não *condizem* com o que é esperado dela, e vai em busca de realizá-los à sua maneira: comprando um armário.

Viver somente com as malas representaria um sentimento de falta, a falta de acolhimento de ambos os seus países. Por outro lado, viver com armários não significaria abrir mão também de suas malas, suas bagagens culturais, mas reivindicar seus direitos, buscar seu acolhimento, seu pertencimento em ambas as culturas, em ambas as suas mátrias.

É importante reconhecer essa literatura como universal, ainda que não se sofra de excesso de malas físicas e se tenha armários grandes e volumosos em casa. É possível identificar-se com diversas passagens, cada um com suas malas e seus armários e também suas mátrias, sem desvalidar a vivência única compartilhada pelo conto.

Dismatria, partindo de elementos cotidianos, tece uma rede de imagens complexas, mas bastante concretas, que servem para elucidar os anseios e as indecisões de uma jovem italiana, ao mesmo tempo que convida à reflexão, ao incômodo, à desorganização, tocando nas feridas de uma nação. Um aviso de que narrativas únicas não constituirão mais essa literatura. Uma lembrança também de que, enquanto seres humanos, somos multiétnicos, multifacetados, falhos, diversos.

¹⁰⁰ No original: “Ne avevo l’esclusiva. Bell’affare! Non potevo avere l’esclusiva di qualcosa di meglio? Non so, l’esclusiva dei baci alla francese con il risucchio o delle prugne della California? Invece avevo l’esclusiva di quel problema di merda. Ne avevo parlato pure alle mie amiche, ma nessuna di loro mi aveva mai detto: ‘Oh, anch’io’. Ero veramente sola in questa cosa. Sola, Sola, Solissima”.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Gênero, identidade, diferença. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 9, p. 90-97, 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17919>. Acesso em: 12 out. 2021.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Pensando o conceito de alteridade hoje: Entrevista concedida por Janet M. Paterson a Sandra R. G Almeida. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 16, n. 2, p. 13-19, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18168>. Acesso em: 25 out. 2021.
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.
- BANTI, Alberto Mario. **Il risorgimento italiano**. 4. ed. Roma; Bari: Editora Laterza, 2010. [E-book].
- BENVENUTI, Giuliana. L'italianità nel tempo della letteratura della migrazione. **Moderna**, Pisa/Roma, v. 14, p. 207-218, 2012. (Cultura/Culture: metamorfosi dell'idea di cultura tra ottocento e terzo millennio).
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução de: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- CAETANO VELOSO. **Língua**. Santa Monica: Universal Music International, 1984. Disponível em: <https://url.gratis/6AbUSP>. Acesso em: 5 set. 2021.
- CANDAU, Joël. **Memória e identidade** (2011). Tradução de: Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2019.
- COSER, Stelamaris. Conceição Evaristo: circuitos transnacionais, entrelaçamentos diaspóricos. **Literafro**, Belo Horizonte, p. 1-12, 2015.
- D'ANDREA, Elisa. **Lingua letteraria e interculturalità**: le scrittrici italiane di prima generazione. 2008. 137 f. Tesi di Laurea (Laurea Specialistica Italiana) – Corso di Laurea in Filologia Moderna, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università degli Studi della Tuscia, Viterbo, 2008.
- D'ANGELO, Luisa Bertrami. A canção “Língua” de Caetano Veloso - um minucioso tratado da Língua Portuguesa. **Nota Terapia**, Rio de Janeiro, 21 jan. 2016. Disponível em: encurtador.com.br/dAGHI. Acesso em: 05 set. 2021.
- DUARTE, Constância Lima. *In*: Autoria feminina no meio literário - Constância Lima. Belo Horizonte: TV UFMG, 2017. 1 vídeo (6 min.). Disponível em: encurtador.com.br/atCY9. Acesso em: 14 out. 2021.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). **Representações Performáticas Brasileiras**: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p. 16-21. Disponível em: <http://nossaescrivencia.blogspot.com/2012/08/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos.html>. Acesso em: 13 ago. 2021.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. 2. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

FARIA, Flora de Paoli; REIS, Sonia Cristina; FERREIRA, Julia Scamparini. A Propósito de Identidade Italiana. **Revista de Italianística**, São Paulo, v. 81, p. 217-225, 2009.

GINZBURG, Natalia. **Le piccole virtù**. Torino: Einaudi, 1962.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértices, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade** (1992). Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2020.

KILOMBA, Grada. “Descolonizando o conhecimento”: uma Palestra-Performance. Tradução de Jessica Oliveira. **Goethe-Institut**, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.goethe.de/mmo/priv/15259710-STANDARD.pdf>. Acesso em: 14 out. 2021.

KORNACKA, Barbara. Sesso, genere, razza, identità. La scrittura di Igiaba Scego tra femminismo e prospettiva postcoloniale. **Studia de Cultura**, Cracovia, v. 9, n. 3, p. 236-246, 2017.

LIMA, Juliana Domingos de. Conceição Evaristo: ‘minha escrita é contaminada pela condição de mulher negra’. **Nexo**, São Paulo, 26 maio 2017. Disponível em: encurtador.com.br/kqQ48. Acesso em: 29 ago. 2021.

MOMBAÇA, Jota. Notas estratégicas quanto aos usos políticos do conceito de lugar de fala. **Buala**, On-line, 19 jul. 2017. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/corpo/notas-estrategicas-quanto-aos-usos-politicos-do-conceito-de-lugar-de-fala>. Acesso em: 14 out. 2021.

MONTEIRO, Dalva de Andrade. A função paterna e a cultura. **Cógito**, Salvador, v. 3, p. 1-4, 2001. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792001000100006. Acesso em 13 set. 2021.

MORALES, Renata Santos de; RAMIRO, Juliana Figueiró. Gênero, raça e outramento em A question of power. **Magma**, São Paulo, v. 25, n. 14, p. 127-140, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/magma/article/view/154409>. Acesso em: 25 out. 2021.

MOSCOVICH, Cíntia. De Poe a Piglia: em busca das teorias sobre o conto e o encontro de uma gramática do silêncio. **Cursos de escrita online**, Porto Alegre, 31 ago. 2018.

NETO, Pasquale Cipro. Guga diz o que quer, o que pode esta língua. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 07 dez. 2000. Disponível em: encurtador.com.br/bEHY3. Acesso em: 05 set. 2021.

NGANA, Ndjock. Prigione (2011). In: BUSCEMI, Piero. **Accanto ad un bicchiere di vino: antologia della poesia da Li Po a Rino Gaetano**. [S. l.]: Zerobook, 2016. p. 34.

PISANI, Anna Proto. Igiaba Scego, scrittrice post coloniale in Italia. **Italies**, Marsiglia, v. 14, p. 1-14, 2010.

PONZANESI, Sandra. Il postcolonialismo italiano. Figlie dell'impero e letteratura meticcica. **Quaderni del '900**, Pisa/Roma, v. 4, p. 25-34, 2004.

RIBEIRO, Djamilia. **Lugar de fala**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

SCEGO, Igiaba. Dismatria. In: KURUVILLA, Gabriella; SCEGO, Igiaba; MUBIAYI, Ingy; WADIA, Laila. **Pecore nere: racconti**. Roma; Bari: Laterza, 2005a. p. 5-21.

SCEGO, Igiaba. Salsicce. In: KURUVILLA, Gabriella; SCEGO, Igiaba; MUBIAYI, Ingy; WADIA, Laila. **Pecore nere: racconti**. Roma; Bari: Laterza, 2005b. p. 22-36.

SCEGO, Igiaba. **La mia casa è dove sono**. Milano: Rizzoli, 2010a.

SCEGO, Igiaba. Biografia. Roma: La mia casa è dove sono, 2010b. *Blog*. Disponível em: <http://igiabascego.blogspot.com/>. Acesso em: 11 out. 2021.

SCEGO, Igiaba. In: Identi-Kit "La mia casa è dove sono". Lookout TV, 2012. 1 vídeo (3 min.). Disponível em: <https://url.gratis/sPkYmg>. Acesso em: 21 ago. 2021.

SCEGO, Igiaba. In: Igiaba Scego at New York University. New York: Casa Italiana Zerilli-Marimò; New York University, September 13, 2013. 1 vídeo (75 min.). Disponível em: https://youtu.be/_IhQN8pTW-o. Acesso em: 21 ago. 2021.

SCEGO, Igiaba. **Biografia**. 2017. Twitter: @casamacombo. Disponível em: <https://twitter.com/casamacombo>. Acesso em: 04 set. 2021.

SCEGO, Igiaba. **Minha casa é onde estou**. Tradução de Francesca Cricelli. São Paulo: Editora Nós, 2018a.

SCEGO, Igiaba. In: Filha de somalis, Igiaba Scego lança obra sobre uma africana e seu pai, que serviu ao fascismo. **Portal Geledés**, São Paulo, 03 jun. 2018b. Disponível em:

<https://www.geledes.org.br/filha-de-somalis-igiaba-scego-lanca-obra-sobre-uma-africana-e-seu-pai-que-serviu-ao-fascismo/>. Acesso em: 25 out. 2021.

SCEGO, Igiaba. *In*: S01E01 - La linea del colore - Igiaba Scego. Entrevistada: Igiaba Scego. Entrevistador: Adil. [S.l.]: La stanza di Adil, fev. 2020a. *Podcast*. Disponível em: <https://url.gratis/6TcqL3>. Acesso em: 06 out. 2021.

SCEGO, Igiaba. *In*: Igiaba Scego - Incroci di civiltà 12 e 1/2. Mediação: Pia Masiero. Venezia: Università Ca' Foscari, 2020b. 1 vídeo (29 min.). Disponível em: encurtador.com.br/hrvEX. Acesso em: 25 out. 2021.

SCEGO, Igiaba. *In*: PRESENTAZIONE del libro “Dismatria und weitere Texte” con l’autrice Igiaba Scego. Mediação de Anne Kohlick. Tradução simultânea: Johannes R. Hampel. Berlim: Istituto Italiano di Cultura Berlino / Italienisches Kulturinstitut Berlin, 2021a. 1 vídeo (80 min.). Disponível em: <https://url.gratis/zXj3Sx>. Acesso em: 21 ago. 2021.

SCEGO, Igiaba. Tweet sobre o lançamento do livro “Figli dello stesso cielo: il razzismo e il colonialismo raccontati ai ragazzi”. Roma, 20 set. 2021b. Twitter: @casamacombo. Disponível em: <https://twitter.com/casamacombo/status/1439940256409739266>. Acesso em: 20 set. 2021.

SCEGO, Igiaba. *In*: Entrevista a Igiaba Scego. Ravenna: Casa delle donne Ravenna, 2021c. 1 vídeo (70 min.). Disponível em: encurtador.com.br/bIV46. Acesso em: 11 out. 2021.

SOARES, Bernardo. **Livro do desassossego** (1982). São Paulo: Montecristo Editora, 2012.

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

THEISEN, Ana Paula. **A função materna na constituição psíquica**. 2014. 45 f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Psicologia) – Curso de Psicologia, Departamento de Humanidades e Educação, Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, Santa Rosa, 2014. Disponível em: <https://url.gratis/hetlAe>. Acesso em: 13 set. 2021.

TOMMY KUTI. **#Afroitaliano**. Milano: Universal Music Italia Srl, 2018. Disponível em: <https://url.gratis/0srIxu>. Acesso em: 25 out. 2021.

VESCHI, Benjamin. Etimologia de Pátria. **Etimologia**, [S. l.], 2019. Disponível em: <https://etimologia.com.br/patria/>. Acesso em: 05 set. 2021.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu** (1928). São Paulo: Tordesilhas, 2014.