

As Relações Possíveis Apesar do Sofrimento Abissal

O Realismo Afetivo de Djaimilia Pereira de Almeida

<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.50.3>

Roberta Guimarães Franco

Uma Escrita-Escuta em Constante Busca

Para garantir a sobrevivência humana em todos os lugares do mundo, mulheres e homens se organizam em comunidades. Comunidades alimentam a vida – não as famílias nucleares nem o “casal”, e tampouco a dureza individualista. Não há lugar melhor para aprender a arte do amor que numa comunidade. (hooks, 1999/2021, p. 161)

É inegável que a projeção de Djaimilia Pereira de Almeida no cenário da literatura portuguesa contemporânea, e aqui incluímos

obviamente a recepção também das suas obras publicadas no Brasil¹, está ligada à urgência de temas que atravessam não só a história recente, mas que possuem íntima relação com uma perspectiva de longa duração quando falamos de império português e de um mapa colonial que apresenta seus desdobramentos/rotas em dinâmicas atuais. O debate étnico-racial, a migração, a intolerância, as heranças de um império esfacelado, entre tantas outras questões, trazem para a cena literária corpos que são constantemente silenciados, invisibilizados e a quem são negados espaços e histórias, mas que “apesar de tudo” persistem, pois como afirma Boaventura de Sousa Santos (2019): “mas precisamente porque os corpos não podem deixar de acontecer e existir, as lutas continuam abrindo caminhos, muitas vezes sobre as ruínas de lutas passadas” (p. 139).

Evidencia-se, especialmente a partir dos livros iniciais — *Esse Cabelo* (2015) e *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2018) —, para além de um diálogo autobiográfico/autoficcional², a presença do tema da migração, vinculado ao processo recente de descolonização de Angola, principalmente. Questões que retornam nos livros de 2020 e 2021, *As Telefones* e *Maremoto*, respetivamente. Personagens, situações, imagens, relações lançam luz sobre um Portugal distante dos cartões-postais e guias turísticos, ainda presos a um imaginário de uma identidade homogênea (e colonizadora), sobretudo branca, que ignora os próprios processos históricos e a formação de uma sociedade plural como consequência.

Desde as reflexões realizadas na tese de doutoramento *Memórias em Trânsito*³, quando um dos enfoques era a questão dos retornados, a

1 *Esse Cabelo: A Tragicomédia de um Cabelo Crespo que Cruza Fronteiras*, publicado em 2017 pela Leya, com subtítulo diferente da publicação portuguesa; *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019, Companhia das Letras); *A Visão das Plantas* (2021, Todavia). Em 2022, *Esse Cabelo* ganhou uma nova edição, agora sem subtítulo, também pela Todavia, editora responsável por publicar também livros de Epalanga Kalaf (*Também os Brancos Sabem Dançar*, 2018) e Yara Monteiro (*Essa Dama Bate Bué*, 2021).

2 Não se pretende aqui desenvolver a questão sobre as diferenças teóricas entre os conceitos “autobiografia” e “autoficção”, apenas apontar a abordagem possível a partir desse diálogo, tendo como referência as discussões de Philippe Lejeune (1975/2008) e de Philippe Gasparini (2014).

3 O livro *Memórias em Trânsito: Deslocamento Distópicos em Três Romances Pós-Coloniais* (Franco, 2019), publicado em 2019, é resultado da tese de doutoramento defendida na Universidade Federal Fluminense, em 2013, com período de estágio no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra.

problematização em torno de um discurso sobre um país multicultural e o confronto com a realidade cotidiana de exclusão da alteridade era objeto de análise para pensar o contexto do pós-25 de abril. Um dos exemplos utilizados naquele momento foi o documentário de 2007, *Nós e os Outros – Uma Sociedade Plural*, dirigido por António Barreto e Joana Pontes, no qual em pouco mais de uma hora há uma retomada dos últimos 60 anos da história de Portugal, da imagem do português lavrador, os atrasos causados pelo Estado Novo, até à atualidade de um país mestiço com forte presença de imigrantes: 100.000 brasileiros, 80.000 ucranianos, 60.000 cabo-verdianos, 30.000 angolanos, são alguns dos números apresentados no documentário (Franco, 2019, pp. 44–45). Por outro lado, é importante chamar a atenção sobre a necessidade da abordagem partir de uma ideia de tradição, do português camponês, das vindimas, e também para o título que reforça uma dualidade, ou seja, mesmo quando a proposta é anunciar uma sociedade plural, a questão está no subtítulo, precedida de uma construção que não deixa de ser opositiva apesar do “e”, tão característica do discurso colonial, por exemplo: “nós e os outros”.

Em *Portugal a Lápis de Cor*, Sheila Khan (2015) destaca o quanto as reflexões sobre um Portugal pós-colonial se limitam, muitas vezes, a pensar uma espécie de reinserção do país no continente europeu, mas pouco dialogam de fato com as questões multiculturais: “Portugal hoje como no passado colonial insiste em seguir as pegadas da sua itinerância identitária para, desse modo, imaginar-se com um novo centro, mas desta vez, não um centro imperial africano, mas um centro participativo nesta Europa pós-imperial” (p. 51).

Nesse sentido, a produção de Djaimilia Pereira de Almeida parece reinserir Portugal nas dinâmicas criadas por ele mesmo séculos atrás. Perturbando um imaginário de sociabilidade que teria se formado em torno da redemocratização do 25 de abril, que muitas vezes resvala em um discurso lusotropicalista de convivência pacífica, agora no interior da antiga metrópole e não no longe do ultramar. Os trânsitos das personagens, incômodas, corpos desajustados no cenário português, evidenciam a falsidade da “sociedade

plural” como sinônimo de inserção ou acolhimento, falácias que remetem a tantas outras construídas no passado colonial recente, como o mapa “Portugal não é um país pequeno” ou o *slogan* “cinco séculos de colonização em Angola” (Franco, 2020). No texto “A ‘Inseparabilidade’ dos Trânsitos na Obra de Djaimilia Pereira de Almeida” (Franco, 2021b), voltado para a análise de quatro obras — *Esse Cabelo* (2015), *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2018), *As Telefones* (2020) e *Maremoto* (2021) — partimos da questão do lugar da escrita para pensar essa produção, além de destacar a relevância da abordagem para problematizar a vida de mão dupla que é processo colonial:

a inserção da obra de Djaimilia Pereira de Almeida na literatura portuguesa contemporânea é significativa para problematizar as memórias construídas em Portugal acerca do seu passado colonial recente e longínquo. Não é novidade, dentro dos estudos pós-coloniais, a necessidade de perceber os impactos do colonialismo como uma via de mão dupla, não existe apenas um movimento do colonizador em direção ao colonizado, não existe colonização sem que a cultura dominante seja atravessada pelas culturas que tenta dominar. (Franco, 2021b, p. 120)

Ao pensar a inseparabilidade a partir do lugar biográfico da autora e como isso impacta a sua obra, o conceito de *post-migration* (pós-migração; Schramm et al., 2019) foi relevante para “refletir sobre uma nova ‘portugalidade’, constituída por essa memória residual em específico” (Franco, 2021b, p. 122), especialmente quando precisamos repensar a categoria de “outridade” quando falamos de imigrantes, responsabilizando-os pela integração em um grupo pretensoamente homogêneo, que se caracteriza como um “nós”.

No entanto, é importante destacar que a ideia da inseparabilidade em nada aponta para uma possível repetição na produção de Djaimilia, tendo em vista as múltiplas formas como ela explora essas questões, desdobrando os temas em estruturas narrativas variadas, mesmo quando existe um diálogo evidente entre as obras, como a retomada de tramas familiares, sem indicações exatas, mas

presentes entre *Esse Cabelo e Luanda, Lisboa, Paraíso*, por exemplo na avó que ficou doente em Luanda no primeiro livro e a situação de Glória no segundo, ou entre *Esse Cabelo e As Telefones*, na relação entre mãe e filha, separadas entre Angola e Portugal. Portanto, o caráter autobiográfico e ensaístico encontrado no primeiro livro é apenas um impulso para uma escrita que cada vez mais se consolida também por outros caminhos. Nas palavras de Canclini (2014/2016) em *O Mundo Inteiro Como Lugar Estranho*:

crescem agora outros modos de falar artisticamente das viagens e migrações, não interessados unicamente no registro documental e em seu sentido épico ou dramático. Ocupam-se também de outras experiências de deslocamento, talvez mais expressivas da condição transterritorial contemporânea. Afastados da utopia de sermos cidadãos do mundo, percebemos as variadas maneiras de modificar os laços natais. (p. 63)

A necessidade de “falar artisticamente”, sobre e a partir desse lugar, tem permitido que ao menos no campo das representações artísticas o debate seja realizado. A exposição “Europa Oxalá”⁴, inaugurada em março de 2022, na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, reúne cerca de 60 obras, entre fotografias, pinturas, esculturas e instalações, de 21 artistas descendentes de famílias de variadas origens africanas. Nas palavras da crítica de arte Fabienne Bideaud (2021), o projeto da exposição “inscreve-se num período em que assistimos a uma tomada de consciência da dimensão antropocêntrica e dominadora do Ocidente na escrita da história da arte – nomeadamente na parte dos museus e no desenvolvimento da arte contemporânea” (p. 51). O espaço ocupado pela exposição, privilegiado não só internamente na Fundação Calouste Gulbenkian, contando também com peças e letreiro iluminado no jardim, produtos na loja do museu, sem falar na propaganda da exposição em cartazes nas estações de metrô, demonstram a necessidade da ocupação de lugares públicos, mas também de espaços especializados, que conferem legitimidade à produção artística transnacional.

4 A exposição tem curadoria de António Pinto Ribeiro, investigador na Universidade de Coimbra, e dos artistas Katia Kameli e Aimé Mpane. A organização da exposição também deu origem a um livro de ensaios com o mesmo título – *Europa Oxalá* (2021) –, coordenado por Ana Rebelo Correia e Margarida Calafate Ribeiro.

Ainda para Bideaud (2021), “para a maior parte destes e destas artistas essa herança [colonial] é vivida de uma forma concetual e espacial, entre várias tradições, territórios, adaptando-se a um e a outro para finalmente apresentarem/encarnarem a noção de apropriação” (p. 51). Por isso, Canclini (2014/2016) afirma que no mundo contemporâneo não se pode ser estrangeiro, “menos no sentido em que isso foi praticado pelas maiorias, encontrando algum tipo de equilíbrio entre não pertencer totalmente e construir para si o próprio lugar. Para ser estrangeiro é necessária, além da diferença, a intimidade” (p. 69). Tal movimento, de eterna negociação, é explícito no trânsito de Mila pelos salões dos arredores de Lisboa, evidente na busca pela compreensão do próprio corpo/cabelo, e mesmo do tratamento recebido no âmbito familiar: “o modo de os outros tratarem o meu cabelo simbolizou sempre a confusão doméstica entre o afecto e o preconceito, o que vem desculpando a minha falta de jeito para cuidar dele” (Almeida, 2017, p. 47).

Afeto e preconceito, aliados no ambiente familiar, evidenciam o quanto todos os espaços são lugares de negociação para garantir o básico: existir. No entanto, é preciso garantir também que esses artistas possam existir e produzir fora de delimitações para suas obras. No caso de Djaimilia, já abordamos a mudança editorial da apresentação da autora que compõe as orelhas de seus livros, “o resumo biográfico foi suprimido e substituído pela referência às obras anteriores e aos prêmios recebidos” (Franco, 2021b, p. 112). Ainda em 2018, com o sucesso de *Luanda, Lisboa, Paraíso*, Djaimilia declarou: “interessa-me afastar-me do meu próprio ponto de vista e virar-me para fora, para o ponto de vista dos outros e aproximar-me de outras figuras que não eu” (Lucas, 2018, para. 15), pretendendo distanciar-se da recepção primeira da sua produção, sem dúvida redutora quando tratada apenas pelo viés étnico-racial e de gênero. O próprio título dado à entrevista destaca o desejo da autora em “querer participar na grande conversa da literatura”.

Com *A Visão das Plantas*, publicado em 2019, portanto entre os quatro livros citados anteriormente, Djaimilia consolidou a sua produção em outra direção, não só por afastar-se de uma temporalidade

contemporânea mais reconhecível, pelo referente das guerras, mas principalmente pelo tratamento dado à história de Capitão Celestino, personagem extraída da obra *Os Pescadores* (1923), de Raul Brandão. Com a obra mais recente, *Bruma*, publicada no fim de 2021, o diálogo é estabelecido com as *Últimas Páginas* (1902), de Eça de Queiroz, a partir do “velho escudeiro preto” citado em “O ‘Francesismo’”. Em ambas, Djaimilia utiliza o mesmo recurso, as narrativas são iniciadas com epígrafes dos intertextos, nas quais essas personagens aparecem, personagens que ganharão histórias próprias, que não deixam de estar atreladas à questão do trânsito, mas apresentam outras perspectivas para a leitura da produção de Djaimilia como um todo.

Ao reunir *A Visão das Plantas* e *Maremoto* ao inédito *Bruma*, formando a trilogia sob o título *Três Histórias de Esquecimento* (2021), Djaimilia amplia o seu elenco de personagens à margem, indicando explicitamente no título o lugar de esquecimento que ocupam. Três histórias de homens solitários, atravessados e perseguidos por um passado e em busca de alguma redenção. Com Capitão Celestino e *Bruma*, Djaimilia alarga a temporalidade contemporânea conhecida de seus outros livros, o recorte pós 74/75 presente inclusive em *Maremoto*, recuando para o século XIX, convocando duas vivências que comporiam um cenário social de lados opostos: o Capitão Celestino, homem de passado duvidoso e brutal, pirata, ligado ao tráfico de escravizados, e *Bruma*, escravizado, vendido aos 13 anos. Nestas narrativas, no entanto, não parece haver um interesse em explicitar de maneira veemente a temporalidade, o que a nosso ver provoca um sentido ainda maior na proposta de recuo ao século XIX, já que as experiências retratadas ali também poderiam facilmente enquadrar-se no século XXI, com pequenas variações.

Ao pensar este percurso de publicações, de 2015 a 2021, com seis obras⁵, é possível perceber os pontos em comum, mas especialmente os desdobramentos dentro de um projeto literário que aponta para uma contemporaneidade, mesmo quando supostamente se afasta dela. Portanto, deslocamos um pouco, a partir de agora, o olhar dos trânsitos e pensamos a produção de Djaimilia Pereira de

⁵ Aqui não incluímos os livros *Ajudar a Cair* (2017) e *Regras de Isolamento* (2020).

Almeida diante de um panorama contemporâneo maior, inserida em discussões sobre a literatura portuguesa⁶ no pós-25 de abril e, mais especificamente, neste início de século XXI.

Em *A Chama e as Cinzas*, João Barrento (2016) faz uma análise da literatura portuguesa no último quartel do século XX (1974–2000), ressaltando a impossibilidade de identificar a existência de uma “rua principal” nesta produção, tendo em vista o número de escritores, o cruzamento de gerações, que levam a uma ampla variedade. Ao adotar o marco do 25 de abril como ponto de partida, Barrento (2016) aponta que a literatura parece “constituir-se num duplo movimento alternante, entre o enclausuramento e a diáspora, com um olhar dominante que se abre em três direções: o *olhar para trás*, (...) o *olhar para a distância*, (...) o *olhar para dentro*” (pp. 18–19). Portanto, nas décadas finais do século XX, encontramos uma literatura voltada para a memória dos anos anteriores, para o período salazarista, mas também uma produção que vai buscar no longe da África, no trauma da guerra, a sua matéria, bem como uma escrita que, além de uma perspectiva de si, autobiográfica, olha para dentro no sentido de pensar o próprio ato de escrever.

Embora a obra de Djaimilia obviamente não esteja contemplada no recorte temporal de João Barrento, podemos enxergar na sua produção a conjunção dos três olhares: para trás, para a distância e para dentro. Talvez o mais reconhecível, como já abordamos aqui, seja a referência à distância, representada pela presença de Angola como lugar de partida ou de permanência, mas sobretudo como mote para as separações familiares. O “olhar para trás”, no entanto, pode ser mais complexo do que uma leitura superficial dos livros de Djaimilia possa sugerir. Nas narrativas em que o trânsito entre Portugal e Angola é evidente, há um passado mais datado, remetendo ao período pós-independência e aos anos de guerra civil em Angola, chegando a referências mais atuais. No entanto, todas as histórias familiares, desde *Esse Cabelo*, aludem a uma perspectiva de longa duração (Braudel, 1965), refletindo sobre como o

6 A questão da relação entre nacionalidade e o lugar da produção literária já foi apontada em “A ‘Inseparabilidade’ dos Trânsitos na Obra de Djaimilia Pereira de Almeida” (Franco, 2021b).

trânsito e suas consequências é uma das heranças mais longínquas da dinâmica colonial. Não à toa, em *A Visão das Plantas* e *Bruma* a perspectiva temporal é alargada, recuando ao século XIX, e as referências aos deslocamentos, como parte da história que desagua no contemporâneo, permanecem, seja com o Capitão Celestino, seja com o escravo Bruma. O “olhar para dentro”, por sua vez, também ganha contornos variados, já que podemos encontrá-lo na perspectiva autobiográfica, mas principalmente nas múltiplas formas que Djaimilia tem adotado em suas narrativas: o caráter ensaístico na voz de Mila em *Esse Cabelo*, o recurso das cartas e telefonemas em *Luanda, Lisboa, Paraíso* e *As Telefones*, a narração-escrita-testamento de Boa Morte em *Maremoto*, o contraponto entre silêncio e histórias de pirata em *A Visão das Plantas* e, por fim, o homem livro que é *Bruma*, ao contar histórias para o pequeno Zezinho. Ou seja, todas, de algum modo, refletindo sobre a escrita ou sobre o narrar.

Ao observarmos esses movimentos, também é possível enxergar na escrita de Djaimilia o caráter realista que Barrento (2016) afirma encontrar na literatura que se fez em Portugal entre a revolução e a viragem do século: “é uma literatura *intrinsecamente realista* que, apetrechada com uma consciência aguda e crítica da sociedade e da linguagem, faz dos ‘nós da História’ matéria sua e tece com fios finos uma densa rede de significações” (p. 25). Miguel Real (2012) também dá destaque ao que chama de “recuperação do realismo”, mas que a partir da década de 80 surge “dotado de novas qualidades, incorporando o esteticismo e o desconstrucionismo narrativos das duas décadas anteriores, estatuidando-se hoje, de novo, como estilo dominante do romance português” (p. 17).

Para pensarmos as relações possíveis que são construídas nas narrativas de Djaimilia, apesar do sofrimento abissal (Santos, 2010) que atravessa esses percursos, buscamos no conceito de “realismo afetivo”, desenvolvimento por Karl Erick Schøllhammer (2012) para refletir sobre a literatura brasileira contemporânea e diferenciá-la de um realismo do século XIX.

É certo que o “novo realismo” se expressa na vontade de alguns escritores e artistas de relacionarem sua literatura

e arte com a realidade social e cultural em que emerge, trazendo esse contexto para dentro da obra, esteticamente, e situando a própria produção artística como sua forma transformadora. Enquanto o realismo histórico surgiu ligado a uma visão utópica de uma sociedade justa e organizada racionalmente, o foco dos escritores de hoje é estreito, fragmentado, particular, e, em alguns casos, preocupado com a denúncia e com a intervenção política e ética em aspectos marginais e locais das injustiças, violências e misérias que caracterizam nosso mundo contemporâneo. (Schøllhammer, 2012, p. 134)

Portanto, é no sentido de um novo realismo, que não se pauta na referencialidade e em um projeto de um realismo no século XIX, mas é parte, está inserido e permeado por demandas atuais, que se quer político, e, sobretudo, quer atuar no mundo. Por isso, importa pensar não só os temas abordados por Djaimilia, mas as formas encontradas pela escritora para trazer à cena, em primeira ou terceira pessoa, corpos que (sobre)vivem no limiar entre pertença e exclusão. A intervenção política da literatura manifesta-se, assim, ao dar o tratamento narrativo aos sofrimentos e injustiças que atingem partes específicas de uma sociedade, tal qual define Boaventura de Sousa Santos (2019) ao falar do sofrimento abissal como aquele “sem importância sociopolítica, sofrimento infligido a povos e sociabilidades que habitam o outro lado da linha” (pp. 146–147).

O peso de sua obra inaugural para esta perspectiva é significativo, pois Mila carrega em si mesma todas as questões e a escrita, a metalinguagem anunciada/buscada no livro sobre o seu cabelo, demarca ainda o quanto o movimento de olhar começa para dentro: “expor os meios é uma forma de espantar respostas. Então o que o espantalho afugenta é a realidade e as suas personagens, os recursos da biografia e a sua poética espinhosa. ‘Quem é a Mila?’ ‘Eu mesma’ não coincide bem comigo” (Almeida, 2017, p. 82). E o jogo estabelecido entre Djaimilia e Mila, a pergunta seguida da resposta com o complemento de uma negativa entre um “eu” que não dialoga com o seu pronome oblíquo, traz mais uma evidência

do novo realismo analisado por Schøllhammer (2012), composto por “encenações ou instalações performáticas das arbitrariedades do ‘eu’ autoral” (pp. 138–139), que constantemente questiona a autorrepresentação: “serei eu (‘eu mesma’?) que empresto à sua história importância, contando-a?” (Almeida, 2017, p. 82).

Se *Esse Cabelo* é um marco inquestionável, é igualmente inegável que hoje já podemos identificar um projeto literário que vai além das narrativas marcadamente atravessadas pelo trânsito migratório contemporâneo às que se afastam desta leitura imediata e mergulham no intertexto literário para convocar outras épocas e outras paisagens. Em comum o elo entre literatura, política e ética, nas palavras de Schøllhammer (2012): “política esteticamente como a presentificação daquilo que não tem presença reconhecida, e a ética da maneira mais fundamental como o aprofundamento na diferença para com o outro” (p. 143). Nesse sentido, entendemos que a produção de Djaimilia caminha em direção não só a um novo realismo, mas ao que Schøllhammer (2015) chama de “realismo afetivo”:

uma das premissas fundamentais para a hipótese do projeto era não criar uma falsa dicotomia entre o [realismo] representativo e o afetivo. Pelo contrário era necessário entender a mútua dependência das duas dimensões do fazer literário. Entre o índice, que traz para dentro da escrita a marca da realidade como evidência e testemunho, e a performance, que converte a recepção em intervenção poética sobre o mundo, a procura da literatura é dos efeitos e afetos que marcam as intersecções de nossos corpos na realidade da qual todos somos parte. (p. 219)

Nesse sentido, a escrita de Djaimilia não é carregada no excesso da descrição que poderia expor um realismo de choque que todas as suas narrativas poderiam gerar: racismo, guerra, doença, fome, esfacelamento familiar, brutalidade... não faltam elementos para uma escrita dura. No entanto, observamos um recorrente “apesar de tudo” na convocação de imagens de relações construídas diante do impossível. Há solidão em todas as obras? Sem dúvidas. Mas há também

inúmeras formas de escapar dela, de se relacionar com o outro, que pode ser um familiar, um amigo, um desconhecido, um jardim ou uma cabana. Há sobretudo busca. Voltamos a Boaventura de Sousa Santos (2019):

no centro do sofrimento injusto e da resistência e luta que muitas vezes o acompanham há uma pergunta a que o conhecimento ocidentalocêntrico moderno, não apenas científico mas também filosófico e teológico, não foi capaz de responder: por que razão, depois de tantas atrocidades cometidas na época moderna, do século XV aos nossos dias, tanto sofrimento, tanta destruição de vidas e culturas, tanta humilhação de memórias e experiências, tanta negação de aspirações a uma vida melhor, a uma vida digna, as pessoas continuam a resistir, recusando-se a desistir de lutar pela dignidade humana e por uma vida melhor? (p. 148)

Para responder à questão, Boaventura de Sousa Santos (2019) afirma que o sofrimento injusto em si não é capaz de levar à resistência, que só seria desencadeada por uma tríade de descobertas, a da existência de pontos fracos do opressor, a de caminhos para lutar e de que há capacidade para enfrentar esses caminhos, por mais estreitos que sejam. O autor conclui afirmando que “é aí que reside a esperança (a abertura de uma possibilidade) e a alegria (a capacidade de se beneficiar dela), sem as quais nenhuma resistência é possível” (Santos, 2019, p. 148).

Talvez as palavras “esperança” e “alegria” pareçam demasiado otimistas para pensarmos as narrativas de Djaimilia Pereira de Almeida. Mas ao focarmos nas cenas de um cotidiano comum que privilegiam o “apesar de tudo” frente a cenários em que a abordagem poderia ser mais facilmente a do “realismo de choque”, percebemos que a noção de resistência está lá. Diante de separações, abandonos, perdas, doenças, os contextos no sentido macro, aqueles que dialogam mais diretamente com as questões sócio-históricas, Mila, Cartola, Aquiles, Glória, Celestino, Solange, Filomena, Boa Morte e Bruma equilibram-se buscando no mínimo

estratégias para ultrapassar o sofrimento injusto. Em todas as obras há uma espécie de respiro, episódios em que o afeto é construído/alimentado apesar de tudo. O afeto é recuperado no âmbito de relações familiares fragmentadas, desenhado em conexões de amizades e até mesmo em sintonia com o ambiente natural. Retomando as reflexões de bell hooks (1999/2021) utilizadas neste texto como epígrafe, acerca da necessidade de entendermos a noção de “comunidade” como alimento da vida, encontramos nos mais variados tipos de relacionamentos nas narrativas de Djaimilia Pereira de Almeida a comunhão como resposta.

Voltamos, então, a *Esse Cabelo* (Almeida, 2017), na identificação que Mila faz do cabelo crespo como mote, desde o seu nascimento, para um sentimento de desajuste: “eu nascia, com um grau distinto de paranoia, para o meu cabelo, e ao mesmo tempo para uma ideia de mulher” (pp. 25–26). Como já abordamos anteriormente, nem o ambiente familiar é um espaço a salvo, configurando-se como mais um lugar fronteiro para Mila, ora identificada como angolana, ora como portuguesa, reconhecendo-se como uma caricatura, na imagem criada pelos outros: “vivo as saudades de São Gens, todavia, enquanto saudades não da pessoa que nunca poderia ter sido, mas de uma caricatura” (p. 47).

Apesar dos sentimentos conflitantes, são diversos os momentos em que a troca de afetos, especialmente com os avós, surge como vislumbre de um cotidiano comum, de uma vida normal para uma menina que deixou o seu país de origem em um contexto de guerra para migrar para um território que, logo na polícia de fronteira, rejeita quem ela é:

como para qualquer menina de nove anos, pentear o cabelo da avó Lúcia, com quem vivia, era uma das minhas ocupações favoritas. O seu cabelo exalava um perfume da antiguidade que jamais reencontrei: um cheiro a Feno de Portugal, tabaco e oleosidade, que aprendi a adorar. (...) Das primas que herdaram o cabelo da avó Lúcia, nenhuma podia por enquanto adivinhar a benção que lhe tinha calhado: uma herança viva

e vã. (...) Para o meu grande pesar, não é aceitável declarar à polícia de fronteira que a minha pátria é o cabelo da Lúcia. Saber de onde venho, no entanto, parecia crucial para a história do meu cabelo, rememoração permanente não de esquinhas ventosas de Oeiras por volta de mil novecentos e noventa, não de pedras e cheiros, mas de uma origem concreta, uma origem no sentido habitual. (Almeida, 2017, pp. 30–31)

O limiar entre a esperança de um futuro e as interdições do seu corpo (entendido aqui em sentido amplo) vai além da ação da polícia de fronteira. A família dividida, com a mãe em Angola, reserva à Mila um futuro sonhado, uma vida em suspenso, e mais uma experiência de quebra de expectativa:

em criança no meu quarto no apartamento da avó Lúcia e do avô Manuel, eu acumulava sacos de plástico que enchia de brinquedos e desenhos para que gostaria de chamar-lhe a atenção quando nos encontrássemos, a bagagem de uma viagem que viéssemos a fazer juntas e da qual eu esperava não haver retorno. O mais precioso na coleção era a forma como subtraía esses objetos ao uso diário, guardando-os para ela, guardando-me para ela: se alguma futilidade me atraísse, ia para o saco de plástico, e não para o cesto dos brinquedos. (Almeida, 2017, p. 78)

Portanto, a rememoração e a construção de uma narrativa por Mila oscilam entre os momentos, principalmente familiares, em que o afeto, a troca, o toque, surgem como manifestações do que se espera do convívio familiar, e as conclusões que evidenciam a dureza do processo experienciado pela narradora. No exemplo da relação com a mãe, toda a projeção de uma vida juntas, metaforizada pelos objetos guardados para que tivessem um uso exclusivo, só com a mãe, transforma-se em uma dura imagem: “ao fim de uns minutos qualquer objeto interessante se tornava apenas lixo, era o futuro de um sem-abrigo, e não uma vida em família” (Almeida, 2017, p. 78). O presente adiado, guardado, à espera de um futuro que nunca chega é a suspensão da própria vida (Di Cesare, 2017/2020, p. 188). Se tudo

indica um eterno “não”, a escrita da biografia do cabelo é, enquanto busca, enfrentamento e leva à descoberta da capacidade: “aprendi a não temer embrenhar-me em mim mesma, uma condição que podemos viver enquanto uma conquista pessoal” (Almeida, 2017, p. 124).

Já em *Luanda, Lisboa, Paraíso* (Almeida, 2018), a busca parece ser uma constante desesperança, especialmente pelo evidente processo de assimilação de Cartola, preso a um imaginário sobre Portugal, a uma ideia de acolhimento, que obviamente não encontrou quando a viagem para a cirurgia do filho Aquiles se transforma em migração, sem perspectiva de retorno (Di Cesare, 2017/2020, pp. 227, 271). A narrativa, marcada desde o início pelas adversidades — a má formação do calcanhar de Aquiles, a doença de Glória, o contexto de guerra civil em Angola —, que se intensificam com a permanência de pai e filho em Lisboa, também reflete sobre a inexistência de um modelo de afeto ou de amor. A idealização dos sentimentos e suas formas de demonstração não encontram lugar diante do sofrimento injusto. Resistir, portanto, também significa desvendar outros caminhos, como o casal Cartola e Glória fazem, primeiro diante da doença, depois com a distância:

o pai punha a criança nua sobre a pele da mãe e ela trepava-lhe pescoço acima à procura do peito que apertava com as duas mãos pequeninas. Mas estava seco. O menino lambia o nariz da mãe e ela espirrava. Puxava-lhe pela língua pondo-lhe as mãos dentro da boca, e ela cuspiu. “Aquiles, diga Mamã”, ensinou-lhe o pai. E ele repetiu “ca... ca.. capim”.

(...)

Em oitenta e três, Glória voltou a comer pela sua mão. Acordou da inconsciência com desejo de morangos que o marido satisfizes com farinha de musseque misturada com leite em pó. Faltando o leite, usou-se água fervida em seu lugar e a doente ganhou um quilo e meio. (Almeida, 2018, pp. 18–21)

O casal construiu “um leito para o seu amor onde ninguém os sabia” e apesar da casa cheia, de vizinhas, da gritaria das crianças, eles conseguiam criar momentos privados, alheios ao mundo e aos problemas: “ajoelhado na beira da cama, Cartola lavava o cabelo de Glória. Ela dizia-lhe ‘mais uma xícara, Papá, faz favor’ e fechava os olhos como se um fio de água durasse uma vida inteira. Lá fora a cidade rugia, mas estavam surdos” (Almeida, 2018, p. 27). A distância após a viagem de Cartola e Aquiles para Portugal é amenizada por cartas e telefonemas, nos quais é possível perceber a manutenção do sentimento, embora transformado, adaptado às condições possíveis: “ligava a Glória de quatro em quatro semanas, combinação que exigia uma ida à central telefônica, ao quarto sábado de cada mês. (...) Dava conta de se ir esquecendo a pouco e pouco da cara dela. Só restava a sua voz do outro lado da linha como lembrança” (pp. 61–62).

A separação pela viagem altera a estrutura familiar, mãe e filha permanecem em Angola, pai e filho migram para Portugal. O novo país, no entanto, não aproxima Cartola e Aquiles, cria um abismo, intensificado pela doença: “deitado de perna estendida. Aquiles desfazia-se da meninice e enchia o caderno de planos que dispensavam Cartola” (Almeida, 2018, p. 52). Apartado da mãe — a relação não aparece nos telefones e cartas, como acontece com o casal —, Aquiles se assemelha à condição de Glória, ela presa no quarto em Luanda, ele à cama de hospital em Lisboa: “Aquiles tinha herdado o lugar dela no mundo, convalescente, num quarto noutro continente. (...) E tinha o olhar penhorado, os olhos da mãe” (pp. 56–57). Enquanto o marido vai esquecendo a mulher, preocupado também em fingir ser para ela um homem que não é mais, o filho só pode lembrar a mãe através do pai, estagnada no tempo e, a exemplo de Mila em *Esse Cabelo*, a vida compartilhada é cada vez mais uma fantasia, sem expectativa de realidade concreta:

o filho concebia Glória como a rapariga das memórias do pai, incapaz de a imaginar envelhecida e sem notar que, passando os anos, a mãe poderia quando muito morrer-lhe nos braços e não, como fantasiava, viver em Lisboa uma vida próspera e independente. (Almeida, 2018, p. 180)

O equilíbrio entre o possível e o contexto abissal que os cercam traz indícios do realismo afetivo, especialmente porque o foco recai mais nos desdobramentos do que na representação das causas, como a guerra ou mesmo em uma descrição detalhada das doenças, de Glória e Aquiles, por exemplo. As culpas e os culpados pouco interessam:

todos os Cartola de Sousa se viram adiados pela doença. Cartola pôs-se entre parêntesis por Glória e mudou de vida por causa do calcanhar do filho. Justina deixou os sonhos pela mãe, tornada dona da casa quando o pai e o irmão partiram para Lisboa. Aquiles foi atravessado pelo calcanhar malformado, que deixou Cartola às suas costas.

Não eram vítimas uns dos outros, nem ninguém tinha torcido os seus sonhos de propósito. No comboio de dívidas, resignação, fome, má vontade e zelo em que a família de cuidadores viajou quase um quarto de século, talvez dentro de cada doente houvesse um tirano e dentro de cada cuidador um carrasco. (Almeida, 2018, p. 123)

Diante do sofrimento, que no caso deste romance é bastante complexo, como é evidente na citação acima, destaca-se a relação de amizade construída entre Cartola e Pepe, desdobrando-se nos cuidados com o menino Iuri. A falta, em tantos sentidos, não é aniquilada, ela permanece ali, mas há no cotidiano um lugar de companheirismo que parece amenizar as tantas frustrações de Cartola, que vê em Pepe uma espécie de alma comum: “Cartola apanhou Pepe sem réstia de esperança, mas este viu nele uma vocação sofredora e digna como sentia ser a sua. (...) Cartola via em Pepe um simplório agradável” (Almeida, 2018, pp. 108–109). Até mesmo Aquiles, já bastante distanciado do pai, carregando suas mágoas pela viagem-solução que se transforma em fardo, alegrou-se com aquela relação: “Aquiles achava Pepe patusco e gostava que o pai tivesse feito um amigo após tanto tempo” (p. 109).

Talvez um dos momentos mais emblemáticos desse realismo afetivo seja a dança entre os dois, momento em que mesmo o que poderia ser um limite físico, do toque, é ultrapassado. Entregam-se e concentram-se na dança, esquecendo tudo o resto — “afastaram a mesa da sala, agarraram-se um ao outro, Cartola muito hirta e gracioso como um dançarino de salão. Pepe, no gozo, primeiro a imitar um bailarino de flamenco, mas logo compenetrado em manter o equilíbrio” (Almeida, 2018, p. 159). No instante, suspensão do tempo no compasso a dois, Cartola e Pepe unem dois caminhos distintos que chegaram a um destino comum, ao Paraíso, lugar tão cheio de vazios: “não era a barriga de um que empurrava o estômago do outro, mais dois amigos a conduzirem a sua ruína sem ousarem querer resolvê-la. (...) Não tinham ido e vindo do passado. Isso seria fácil. Mas perdoado por momentos o presente” (p. 160).

A imagem do perdão do presente, na união das ruínas que leva à amizade entre os dois, evidencia também a posição limiar dessas experiências. O passado nunca os abandona, é de algum modo responsável pela condição atual, ao menos aos olhos dos outros. Por isso, seria fácil ir e vir dele. Não à toa, a ação que encerra o romance é ressignificação desse elo com o passado, quando Cartola encara o Tejo — “e, como o rio não suportasse olhá-lo a direito nem lhe respondesse, desconversando num marulhar ambíguo, o homem tirou a cartola, jogou-a à água, e virou costas” (Almeida, 2018, p. 229) — e desfaz-se do objeto que não apenas o nomeia, mas o prende ao corpo assimilado que tanto desejou um outro Paraíso, não aquele.

Com *A Visão das Plantas* (Almeida, 2019), momento de virada na escrita de Djaimilia, estamos diante de um isolamento mais efetivo, a solidão mais explícita que se repetirá nas obras seguintes, nas que formam a trilogia *Três Histórias de Esquecimento*, mas também em *As Telefones*, apesar da mediação da comunicação pelo aparelho. Nesse romance, o retorno de Capitão Celestino à casa da infância, “desagravado para morrer em descanso” (Almeida, 2019, p. 15), como uma decisão de autoexílio,

era preciso tão pouco, companhia nenhuma. Descobriu a razão dos seus dias no quintal virado do avesso, abandonado pelo caseiro, também ele morto. Se ia a caminho de cegar, antes de morrer consolado entre as plantas, rodeado de tons e aromas. (Almeida, 2019, p. 15)

Caminha para a apresentação de um personagem nebuloso, permeado por um passado violento, o que gera na população o sentimento controverso de curiosidade e repulsa:

cortou a cabeça a um anão. Rachou uma mulher ao meio. Foi lá para o Congo que pegou fogo a um elefante. Não, foi em Salvador, e parece que era um bisonte. Guarda caveiras nas arcas da roupa e encanta serpentes à luz da Lua. As mulheres benziavam-se, punham as mãos à frente da boca para esconderem os dentes. Os homens soltavam gargalhadas e mandavam vir outra rodada. Os olhos das crianças brilhavam, de curiosidade e medo, imaginando o que haveria atrás da pala. (Almeida, 2019, p. 20)

No entanto, a reclusão de Celestino pouco tem relação com os olhares que o cercam, a escolha já surge como certa desde o momento do retorno à casa, como uma espécie de ponto de chegada da vida que levava. Próximo da morte, confrontando o seu passado sem, no entanto, apresentar de forma evidente algum remorso, o capitão não faz questão de ter gente por perto. Desejo que é facilitado pelo medo que desperta e pela passagem do tempo que lhe tira o ar de novidade, diminuindo as histórias na vila: “pouco falava e estava velho. Caminhava a custo. Ia para cego e não se metia com ninguém” (Almeida, 2019, pp. 29–30).

A casa e mais especificamente o jardim são as suas companhias, mais uma relação possível dentro da obra de Djaimilia. Celestino acolhe a solidão e, paradoxalmente, a compartilha com aquilo que brota, que floresce. Ausência por um lado, abundância por outro. O jardim é próspero, o capitão tem nas mãos uma habilidade especial. Se no passado agia para a morte, ao aproximar-se cada vez mais dela, aprende a produzir vida:

as plantas viam o jardineiro como as plantas veem. Não se sentiam agradecidas. Tratavam o seu regador à semelhança da chuva que caía sobre elas nas noites de Outono. Florescerem não era o seu meio de meterem conversa com o jardineiro, mas uma forma de acentuarem a sua indiferença à declaração de amor que ele cultivava a cada hora. (Almeida, 2019, p. 37)

Na indiferença, assemelham-se. Celestino aproxima-se de um estado de planta, não pela proximidade da morte, mas pela escolha de compartilhar a vida quase exclusivamente com elas, com quem a vida podia ser silenciosa, sem opiniões e críticas: “elas [as plantas] e o seu amigo eram seiva da mesma seiva, da mesma carne sem dó nem piedade. Atrás das costelas, no lugar do coração, o corsário tinha uma planta. E, por tudo isso, não o julgavam” (Almeida, 2019, p. 39).

O trabalho no jardim não só mantém o capitão afastado de tudo, mas começa a despertar o desejo de osmose, de misturar-se à terra, uma outra vez de ver a morte e a decomposição, não como desaparecimento, como diluição: “andava como quem se quer dissolver em tudo, esperando encontrar o ponto onde a Natureza se cansaria de o ver pedir-lhe que a absorvesse” (Almeida, 2019, p. 48); como parte integrada: “se o estômago do mundo não o digeriria, podia sentir-se por uma vez parte das coisas” (p. 49). Por outro lado, o narrador, ao buscar a imagem do camiseiro encomendado pela mãe de Celestino ainda na sua infância, remete a existência de um elo longínquo entre o capitão e a terra, através da madeira do móvel:

a mãe de Celestino, que encomendara o camiseiro, não podia saber que a madeira contava a história do seu filho ido há muito. Apressara o carpinteiro com a distração com que encerava o móvel, sem ligar a que um dia a madeira fora um ser vivo, habitante de uma floresta como aquela onde Celestino desejava perder-se. Mais do que todos os móveis da casa, a madeira escura narrava a história da sua dissolução com uma ironia de que a viúva não podia suspeitar. (Almeida, 2019, p. 51)

Árvore-madeira que é também a dos navios que levaram Celestino dali e que, de algum modo, ainda parecem permanecer no capitão. As partes do livro formadas por frases soltas, percepções de Celestino, assemelham-se às sensações de ondulação no mar, imagens que vêm e vão, momentos em que é permitido ao leitor chegar mais perto de um lado escondido pela carapaça da brutalidade do passado: “domingo na praia a contar barcos. Fico a vê-los chegar junto das mulheres. Vossos maridos estão guardados pelos peixinhos. Elas choram e esperam. Por mim ninguém esperou, a não ser os meus cravos” (Almeida, 2019, p. 52). Por mais que a solidão seja construída na narrativa como uma escolha, isso não impede que Celestino sinta seus efeitos: “no fundo do ribeiro, sob os seixos, o lodo chamou-os para o fundo. Não tinha ninguém na vida, nem dó ou saudade. Sentiu-se só” (p. 58).

Com o passar dos anos e a diminuição das histórias sobre o seu passado, a proximidade das crianças apresenta um outro capitão, que transforma a narrativa de brutalidade em histórias de aventuras: “Raul, Pedro e Luzia ainda apareciam. Queriam ouvir histórias do corso. Sentava-os no chão, contava-lhes da maravilha das viagens e, no fim, oferecia-lhes amoras. (...) Celestino deleitava-se com os seus risos engraçados” (Almeida, 2019, p. 69). Mas o destino era inevitável, tanto que foi preparado por ele, diluir-se, perder a forma, ser engolido pela terra (p. 82). Celestino desaparece e o capitão, transformado em cantigas de pescadores.

Na obra seguinte, *As Telefones* (Almeida, 2020), a diluição transforma-se em uma constante negativa, repetida algumas vezes nas páginas iniciais — “não conheço o teu corpo, Filomena. Não conheço o meu corpo. De olhos fechados, não sei como é a minha cara. Conhecemo-nos por telefone” (p. 9) — demarcando a relação de distâncias e ausências entre mãe e filha, entre Filomena e Solange. No entanto, e mais uma vez, o “apesar de tudo” encontra o seu lugar. Neste caso, o telefone ocupa um duplo lugar, é ao mesmo tempo a concretude da separação, do contato limitado pelo tempo da chamada, sem imagem (não estamos diante da atual tecnologia), mas é o que permite mãe e filha serem de algum modo mãe e filha:

“a distância entre nós, a morte. Para sobrevivermos, quando não estamos em linha, não existimos. O telefonema: uma ressurreição semanal, seguida de nova escuridão. Habitua-mo-nos ao que as chamadas fizeram de nós. Emprenhámos pelos ouvidos” (p. 11).

O protagonismo das vozes, explícito pela subversão do artigo, “as” e não “os”, que acompanha o substantivo “telefones”, não indica uma estrutura narrativa marcada por diálogos em discurso direto, mas a simulação dessas conversas. A história de uma mãe que “escolhe”, diante das precariedades do contexto de guerra civil em Angola, enviar a filha para ser criada pela irmã em Portugal. As expectativas são similares às que encontramos em Mila e Aquiles, da vida compartilhada com a mãe. Em *As Telefones* (Almeida, 2020), a esperança cabe sobretudo à mãe, em momentos de fé inabalável, em que um futuro promissor é vislumbrado:

Deus é fiel. Um dia, ainda vamos ter férias de cruzeiros, filha, vais ver. Um dia, ainda vamos num desses barcos com piscina comer bolinhas de melão, beber champanhe, o mambo todo, nós duas pretas finas e uns criados de lacinho a encherem-nos as taças. (p. 26)

Mas a realidade atropela os sonhos de Filomena. Em *As Telefones*, as estratégias narrativas caminham ainda mais para o realismo afetivo, as conversas telefônicas deixam imagens em suspenso, não há um excesso de descrição como forma de substituir ou de trazer alguma imaginação dos cenários em que vivem mãe e filha. Nem mesmo sobre o contexto que levou à separação há maiores informações, o foco não é o documental sobre a guerra, mas sem dúvida a narrativa nos leva a refletir sobre o impacto no cotidiano, sobre as inúmeras consequências desses conflitos. Como afirma Boaventura de Sousa Santos (2019): “o horror das consequências é sempre mais concreto do que o horror das causas, e é por esse motivo que estas parecem sempre menos horríveis” (p. 146). E, neste contexto, o mais básico, como poder conversar, já é uma forma de sobrevivência: “conversaram como se o mundo fosse acabar dali a momentos e estarem vivas dependesse de continuarem a falar. (...)

No ruído paralelo dos telefonemas, a ladainha podia não as consolar, mas também não as destruía por dentro” (Almeida, 2020, p. 40).

Dos raros momentos em que se encontravam — “viam-se quando calhava, após anos” (Almeida, 2020, p. 72) —, quando a narrativa nos permite ver outras formas de abismo, não só aquele vivido na distância, um ato tão comum na vivência infantil ganha uma proporção inimaginável. Guardar os dentes de leite dos filhos é uma prática comum em várias culturas, alguns pais fazem pingentes como forma de guardar aquela primeira infância que passa tão rápido (Franco, 2021a). No caso de Filomena, guardar os dentes de Solange foi ter perto de si a filha, por décadas:

numa das suas viagens a mãe trouxe à filha os seus dentes de leite. Foi estranho para Solange saber que ainda restavam esses bocadinhos de esmalte, de que não se lembrava. Um deles estava castanho, talvez por ter caído já depois de cariado. Mas os outros conservavam a sua forma e só tinham amarelecido.

Filomena desembulhou-os com cuidado. “A tua tia foi-me mandando, por vários portadores, à medida que foram caindo. Não tinha a tua boca perto de mim, mas sempre era um bocadinho da minha filha. Dava para matar a saudade. Ficava só a olhar para eles, a imaginar a tua cara. Nessa altura ainda não havia essas modernices de telemóveis”. (Almeida, 2020, p. 76)

Nessa relação construída nos intervalos possíveis, a morte é presença constante: quando a ligação telefônica termina, quando as raras viagens chegam ao fim, quando mãe e filha não se reconhecem. Mesmo os dentes de leite guardados indicam uma morte, de uma criança imaginada: “no final, os dentinhos de leite assinalavam essa perda, indicando que morrera a pessoa que as unira, menina que, no final, era um mito, circulando nas suas conversas ao telefone” (Almeida, 2020, p. 77).

Se Solange é uma filha imaginada por meio dos telefonemas, em *Maremoto* (Almeida, 2021b) encontra-se uma relação mais complexa, já que Aurora, a filha para quem o Senhor Boa Morte escreve sua narrativa-testemunho, tem seu paradeiro desconhecido: “nem sei qual é a tua morada para te enviar esse meu testemunho” (p. 17). Guardador de carros na Rua António Maria Cardoso, no centro de Lisboa, Boa Morte é ex-combatente do exército português na guerra na Guiné-Bissau e, assim como Cartola, sofre as consequências de um processo assimilacionista. Sonhou com um país que, no fim, só lhe deu um “lugar de farrapo”, assombrado pelos fantasmas dos que matou:

o teu pai engoliu a morte, Aurora, pela porrada toda que dei nesta vida, por quantos compatriotas matei na guerra sem misericórdia, preto que mata preto tem de sofrer amargamente, minha filha, por mil séculos, fora o resto, por tudo isso. (Almeida, 2021b, p. 24)

A narração de Boa Morte é a de mais um sobrevivente, não tanto pelo passado na guerra, que aparece de forma pontual no livro, mas pelo cotidiano nas ruas de Lisboa, na invisibilidade diante dos apressados que cruzam a cidade e pela precariedade do trabalho informal. Vive cada dia de uma vez, alimenta-se de acordo com o que ganha guardando carros. Apesar disso, alimenta a ideia de que é essencial para o funcionamento da cidade e, mesmo quando se reconhece à margem, sente-se parte de alguma coisa, como uma figura paterna de outros tão à margem quanto ele: “teu pai, aqui na António Maria Cardoso, é papá de tudo quanto é filho alheio, filhos que seus pais esqueceram tal como meu pai me esqueceu” (Almeida, 2021b, p. 22).

Fatinha, a rapariga que vivia na paragem do 28 da Rua do Loreto, é um exemplo evidente das relações possíveis diante do sofrimento abissal. Desmemoriada, alheia ao tempo, recebe atenção e carinho de Boa Morte. Fatinha é a expiação de Boa Morte, quando se vê como um homem bom, distante dos momentos em que se sente indigno de qualquer perdão: “tenho a vergonha na cara de não me

dirigir a Deus à procura do meu perdão. Nem o Tejo inteiro sobre o meu corpo me lavaria o bastante para eu me atrever a orar” (Almeida, 2021b, p. 50). Também pode ser uma projeção de Aurora, já que no caso de *Maremoto*, pai e filha não podem alimentar desejos semelhantes aos de Mila, Aquiles e Solange, pois perderam-se um do outro, quando Boa Morte abandonou a família.

Dois meses atrás teve bom dia. Fiz trinta e cinco euros. Então, quis levar a Fatinha a jantar no restaurante, mas não nos deixaram entrar, ela não vinha arranjada, e foi complicado tirar ela dali, porque queria sentar no chão, à porta do restaurante, tapar a entrada dos clientes, disseram que iam chamar a polícia, peguei medo, filha, documentação caducou, tenho que passar a fazer novo cartão de residência. Arrastei a Fatinha dali, fui no supermercado, comprei dois pães de cacete, queijo, fiambre e levei a Fatinha para o miradouro para o nosso jantar de comemoração. (Almeida, 2021b, p. 14)

O cuidado de não deixa de ser uma dependência. Fatinha, no seu mundo, talvez sequer tenha dimensão da atenção de Boa Morte, mas para ele aquela mulher sem passado era essencial: “a Fatinha foi internada. Só a fui visitar uma vez. Apanhei-a no pátio da enfermaria a falar com uma parede e não me reconheceu. Destruíu-me por dentro” (Almeida, 2021b, p. 44). Embora o narrador indique uma co-dependência – “Boa Morte precisava que Fatinha existisse, que ela soubesse que ele existia, para ele mesmo existir. Fatinha precisava de saber que pelo menos uma pessoa no mundo sabia quem ela era para ela mesma ser alguém” (p. 84) –, não temos efetivamente o ponto de vista de Fatinha.

Boa Morte equilibra-se, assim, entre a escrita para uma destinatária perdida, os transeuntes e carros da capital, as conversas com uma interlocutora alheia de si mesma. Embora não tenha tanto destaque na narrativa, a construção de um tipo de horta comunitária é durante um tempo também um lugar de apaziguamento para Boa Morte: “criou-se agora em mim um outro tempo, minha filha, que vem comendo o tempo ruim que às vezes me come por dentro”

(Almeida, 2021b, p. 25). A exemplo do jardim de Celestino, o trabalhar a terra e colher o próprio alimento parece anular momentaneamente as desgraças da vida. A diferença essencial é que a horta de Boa Morte é compartilhada, outra família possível é cultivada. Mas este episódio é pontual e Boa Morte sobrevive em um *continuum* “entre”. Deseja a morte, espera que uma hérnia se rompa, mas não abandona a escrita que é sinônimo de vida:

não importa se me lerás ou não. Importa este raio que liga meu coração à ideia do teu coração. Se eu continuar a escrever, estou vivo, filha. Se eu continuar a escrever, tu vives. Quando descubro uma frase bonita me apetece repeti-la muitas vezes. Leio em voz alta o que escrevi. Fico todo vaidoso. (...) Vives na medida em que te escrevo, tal como eu vivo por te escrever. Se eu escrever, tu vives, Aurora. Se eu escrever, eu, Boa Morte, vivo. (Almeida, 2021b, p. 85)

Se Cartola encerra a sua jornada lançando a cartola ao Tejo, Boa Morte deseja várias vezes o “encontro” com o rio. Mas é nas viagens de metro/trem, clandestino sem bilhete, que Boa Morte funde-se à cidade, misturando-se a um corpo vivo, em movimento, mas que o mantém invisível: “Boa Morte entrou na boca do metro e juntou-se ao mar de gente” (Almeida, 2021b, p. 105).

No século XIX, Bruma, resgatado/recriado das páginas de Eça, funde-se à floresta. Do breve trecho do livro publicado em 1902 – “a minha mais remota recordação é de escutar, nos joelhos de um velho escudeiro preto, grande leitor da literatura de cordel, as histórias que ele me contava de Carlos Magno e dos Doze Pares” (Almeida, 2021c, p. 187) –, o velho escudeiro preto ganha nome e as suas próprias páginas. Talvez seja demasiado dizer que ele ganha uma biografia, pois de forma semelhante a Celestino, por caminhos obviamente distintos, temos inúmeras lacunas sobre a vida de Bruma. A diferença reside sobretudo, como já dissemos, por estarem em lados opostos. As lacunas da vida de Bruma justificam-se pela escravidão, corte na sua própria memória, que não chega à primeira infância: “a vida de Bruma começara aos treze anos, no dia em que

o tinham vendido à fazenda de dona Eulália. A venda fora o seu nascimento, visto que tudo o que ficara para trás se apagara” (p. 216).

Completando as *Três Histórias de Esquecimento* (Almeida, 2021c), a narrativa (sobre) *Bruma* viaja para um passado distante, passa pela casa de uma família, sem grandes contornos, e embrenha-se em uma floresta, onde a personagem título nutre a ideia de uma cabana:

não tendo dinheiro, concebeu-a como um pássaro faz o ninho e, essa tarde, surripou da casa dos senhores um castiçal de latão. Justiceiro em causa própria, subtraiu à despesa lenha e sarja quanto pôde, ao longo de um Inverno. Escondeu-o no mato. (p. 189)

Começamos, portanto, pelo desejo de Bruma, não pelo início de sua história, da qual só conheceremos fragmentos. A cabana não é apenas um refúgio, distante da casa dos patrões, é algo pensado, planejado, a ser construído por ele e para ele. A cabana é “apesar de tudo” de Bruma, tomado que foi pela “paixão do ninho que não conhece impedimentos. (...) a impressão de que arquitetara uma estrutura sem cumprir ordens de ninguém, a felicidade de se ver diante de uma visão sua contentaram Bruma e deram-lhe o sentido de um rumo” (Almeida, 2021c, pp. 189–190).

Djaimilia não abandona o referente, o excerto retirado de *Eça de Queiroz*. No entanto, em *Bruma*, o interesse não recai sobre o renomado escritor, que serve apenas como mote para o desabrochar de outro capítulo na vida do velho escudeiro: “o dia em que o menino nasceu passou à história. Bruma ajudou a dobrar as toalhas e esperou no quartinho. Mas nesse dia, e nos que se seguiram, o casarão conheceu um silêncio que lhe impôs um anulamento cabal. (...) Bruma recolheu à cabana e não teve de pensar que estava em falta” (Almeida, 2021c, p. 206). O nascimento do menino apresenta não apenas “o grande leitor da literatura de cordel”, mas um homem-livro. Bruma, a quem a leitura aparecera “da noite para o dia” como um mistério — “tinha em mim os saberes do meu anjo, que por longo tempo não mais me apareceu” (p. 209) — passa a contar/criar

histórias para o Zezinho: “o escudeiro lia menos, lá o deixaram pôr o menino ao colo. Velho Bruma abriu os olhos, olhando a criança. ‘Velho Bruma conta história do mar ao menino Zezinho, menino quer ouvir?’” (p. 206).

Em um dos poucos momentos narrados em primeira pessoa, as palavras de Bruma indicam o possível motivo desta narrativa não se voltar para a vida da família, para o crescimento do menino, ou mesmo se prender aos momentos em que contava histórias. Este romance não é sobre os da casa, Bruma recusa-se à limitação deste lugar:

não conto a minha história de servo porque em vida nunca servi senhor. Estou vivo faz este ano sessenta e tanto e me sinto vivo há milénios. Caminho para a morte de olhos desvendados. Vou de olhos abertos, porque quero ver meus últimos passos. (Almeida, 2021c, p. 208)

Assim como para Celestino e Boa Morte da Silva, a proximidade do fim também dá a Bruma uma espécie de propósito, a cabana é a história que Bruma quer para si:

e o homem era a floresta e a enseada, a casinha através dos anos, esquecida de tudo, o homem era a cabana e as tardes solarengas, as danças a pedir a chuva, as ceroulas penduradas nos galhos, os banhos solitários na ribeira, os mil e um bocadinhos de mundo com que a fizera, como um leitor se faz, e faz um mundo, com mil bocadinhos, à medida que lê. (Almeida, 2021c, p. 222)

Quando a cabana é ocupada por um casal, que a pensou abandonada, Bruma vive entre contar histórias para o menino Zezinho e a espera de que o casal siga o seu rumo, o que não acontece. O projeto de vida passa a ser a reconquista da única coisa que era sua. Bruma espia, planeja, e uma série de acontecimentos suspeitos finalmente expulsam a família. Bruma retoma o seu projeto, mas o espaço já estava contaminado, “o desprezo que tinha à felicidade que a cabana

irradiava não se fora com os seus invasores” (Almeida, 2021c, p. 248), sua essência tinha sido alterada. Aquele tipo de felicidade, compartilhada, com almofadas bordadas, era desconhecida por Bruma, a dele havia sido construída nas pequenas possibilidades:

Bruma era alegre. (...) Escravo alegre, mas não somos todos? Podia não haver razão a não ser estar vivo *apesar de tudo* [ênfase adicionada], estar vivo ainda e as coisas da vida, algumas, pelo menos, estarem à mão: água fresca, o céu estrelado, o vento, as ondas na praia, folhetins. (Almeida, 2021c, p. 223)

O “apesar de tudo”, do sofrimento abissal, evidente na referência a *Bruma*, perpassa toda a obra de Djaimilia Pereira de Almeida, marcada por histórias à margem, por buscas, distâncias e solidões (Franco, no prelo). As narrativas de Djaimilia evocam uma série de episódios e personagens que sobrevivem neste “apesar de tudo”, construindo algo onde parece só haver ruínas. Mesmo nas existências mais solitárias há algum espaço para o afeto, uma espécie de suspensão, de “não” ao “não” que a própria vida diz por várias vezes.

No seu penúltimo livro, *Os Gestos* (Almeida, 2021a), apresentado como “notas de regresso a casa sob a forma de migalhas deixadas no caminho”, Djaimilia traz a imagem de fantasmas que pedem para serem embalados, ao mesmo tempo que ensinam como fazê-lo, transformando o seu corpo em um duplo para cumprir um destino:

os fantasmas pedem-me que os embale e adormeça. Querem que seja para eles dois braços e um colo quente, que os ponha a dormir e não abandone o quarto. São eles que me ensinam a embalá-los, como se o seu corpo fosse um corpo meu destinado por eles para que se cumpra neste mundo o seu sono. De ano em ano, vou pressentindo um espírito das palavras. (...) Escrever exalta-me e mete-me medo, medo às palavras, medo de lhes mexer como se tem medo de aranhas, ou do fogo. Mas quanto mais medo lhes tenho, quanto mais, abeirando-se delas, me sinto a beirar um outro lado, mais a paz advém quando lhes toco me transporta e me conduz a um consolo que nada mais provoca. (p. 142)

Portanto, um corpo visitado por outros que se impõem, e encontra na escrita que, a um só tempo, atrai e causa medo, formas de desdobrar-se. Assim tem sido a escrita-escuta de Djaimilia. Apesar de marcada por uma condição de fronteira, tem construído na escrita uma posição limiar, no sentido *benjaminiano* (Benjamin, 2007, p. 535). Não separa, como a fronteira, mas congrega e, entre tantos episódios que remetem à morte (guerra, separações, desilusões, privações...), apesar de tudo, (re)constrói um lugar.

Agradecimentos

Este texto é parte das reflexões realizadas no âmbito do projeto de pesquisa “A longa duração do pós-25 de abril: Testemunho, pós-memória e pós-migração na narrativa portuguesa contemporânea”, financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

Referências

- Almeida, D. P. de. (2017). *Esse cabelo: A tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronteiras*. Leya.
- Almeida, D. P. de. (2018). *Luanda, Lisboa, Paraíso*. Companhia das Letras.
- Almeida, D. P. de. (2019). *A visão das plantas*. Relógio D'Água.
- Almeida, D. P. de. (2020). *As telefones*. Relógio D'Água.
- Almeida, D. P. de. (2021a). *Os gestos*. Relógio D'Água.
- Almeida, D. P. de. (2021b). *Maremoto*. Relógio D'Água.
- Almeida, D. P. de. (2021c). *Três histórias de esquecimento*. Relógio D'Água.
- Barrento, J. (2016). *A chama e as cinzas. Um quarto de século de literatura portuguesa (1974-2000)*. Bertrand Editora.
- Benjamin, W. (2007). *Passagens*. (I. Aron & P. B. Mourão, Trans.). Editora UFMG; Imprensa Oficial de São Paulo.
- Bideaud, F. (2021). Expor a memória dos símbolos, do corpo, das imagens: O possível vocabulário das/dos artistas afrodescendentes. In A. R. Correia & M. C. Ribeiro (Eds.), *Europa Oxalá – Ensaios* (pp. 51–61). Edições Afrontamento.
- Braudel, F. (1965). História e ciências sociais. A longa duração. *Revista de História*, 62, 261–294.

- Canclini, N. G. (2016). *O mundo inteiro como lugar estranho* (L. F. Locoselli, Trad.). EDUSP. (Trabalho original publicado em 2014)
- Di Cesare, D. (2020). *Estrangeiros residentes: Uma filosofia da migração* (C. Tridapalli, Trad.). Editora Ayiné. (Trabalho original publicado em 2017)
- Franco, R. G. (2019). *Memórias em trânsito: Deslocamentos distópicos em três romances pós-coloniais*. Alameda.
- Franco, R. G. (2020). Testemunhos em fragmentos: Memórias do colonialismo português na peça Amores Pós-Coloniais. *Gragoatá*, 25(53), 993–1015.
- Franco, R. G. (2021a). Almeida, Djaimilia Pereira de. As telefones. Relógio D'Água, 2020. *Revista do Centro de Estudos Portugueses da UFMG*, 41(65), 329–332. <https://doi.org/10.17851/2359-0076.41.65.329-332>
- Franco, R. G. (2021b). A “inseparabilidade” dos trânsitos na obra de Djaimilia Pereira de Almeida. *Abril*, 13(27), 109–124. <https://doi.org/10.22409/abriluff.v13i27.50258>
- Franco, R. G. (no prelo). De buscas, distâncias e solidões: As mulheres e a migração na obra de Djaimilia Pereira de Almeida. In C. Küttler & G. Silva (Eds.), *Voices femininas nas literaturas portuguesas, brasileira e africanas*. Bestiário.
- Gasparini, P. (2014). Autoficção é o nome de quê? In J. M. G. Noronha (Ed.), *Ensaio sobre a autoficção* (pp. 181–221). Editora UFMG.
- hooks, b. (2021). *Tudo sobre o amor: Novas perspectivas* (S. Borges, Trad.). Editora Elefante. (Trabalho original publicado em 1999)
- Khan, S. (2015). *Portugal a lápis de cor: A sul de uma pós-colonialidade*. Almedina.
- Lejeune, P. (2008). *O pacto autobiográfico: De Rousseau à internet* (J. M. G. Noronha & M. I. C. Guedes, Trans.). Editora UFMG. (Trabalho original publicado em 1975)
- Lucas, I. (2018, 20 de dezembro). Djaimilia Pereira de Almeida: Não é só raça, nem só gênero, é querer participar na grande conversa da literatura. *Público*. <https://www.publico.pt/2018/12/20/culturaipilon/noticia/djaimilia-1854988>
- Real, M. (2012). *O romance português contemporâneo 1950-2010*. Editorial Caminho.
- Santos, B. de S. (2010). Para além do pensamento abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes. In B. de S. Santos & M. P. Meneses (Eds.), *Epistemologias do sul* (pp. 23–71). Cortez Editora.
- Santos, B. de S. (2019). *O fim do império cognitivo: A afirmação das epistemologias do sul*. Autêntica Editora.
- Schöllhammer, K. E. (2012). Do efeito ao afeto: Os caminhos do realismo performático. In I. Margato & R. C. Gomes (Eds.), *Novos realismos* (pp. 133–145). Editora UFMG.
- Schöllhammer, K. E. (2015). Depois do afeto? Os destinos do realismo contemporâneo. In I. Margato & R. C. Gomes (Eds.), *Políticas da ficção* (pp. 217–225). Editora UFMG.
- Schramm, M., Wiegand, F., & Petersen, A. R. (2019). *Reframing migration, diversity and the arts: The postmigrant condition*. Routledge.