

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

TARIK MATEUS ADÃO DA COSTA DE ALMEIDA

**ENTRE MUNDOS COMPARADOS: AFROPOLITANISMO E
LITERATURA-MUNDIAL EM *LUANDA, LISBOA, PARAÍSO,*
DE DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA**

MARINGÁ, PR

2022

TARIK MATEUS ADÃO DA COSTA DE ALMEIDA

**ENTRE MUNDOS COMPARADOS: AFROPOLITANISMO E
LITERATURA-MUNDIAL EM LUANDA, LISBOA, PARAÍSO,
DE DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, com requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.
Orientadora: Prof^a Dr^a Marcelle Aires Franceschini.

Aprovada em Maringá, 05 de maio de 2022.

BANCA EXAMINADORA



Prof^a Dr^a Érica Fernandes Alves
Membro Titular – UEM/PLE



Prof. Dr. Edson Santos Silva
Membro Externo (Unicentro Irati/PR)



Prof^a Dr^a Marcelle Aires Franceschini
Presidente - Orientadora

MARINGÁ, 2022

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

A447e

Almeida, Tarik Mateus Adão da Costa de

Entre mundos comparados : afropolitanismo e literatura-mundial em Luanda, Lisboa, Paraíso, de Djaimilia Pereira de Almeida / Tarik Mateus Adão da Costa de Almeida. -- Maringá, PR, 2022.

140 f.: il., figs.

Orientadora: Profa. Dra. Marcele Aires Franceschini.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.

1. Afropolitanismo. 2. Literatura mundial. 3. Literatura portuguesa - Escritores negros - História e crítica. I. Franceschini, Marcele Aires, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 869.35

Márcia Regina Paiva de Brito - CRB-9/1267



Universidade Estadual de Maringá

Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes

Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias

Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado e Doutorado)

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM LETRAS DO PÓS-GRADUANDO TARIK MATEUS ADÃO DA COSTA DE ALMEIDA, REALIZADA NA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ, NO DIA 05 DE MAIO DE 2022.

Aos **cinco de maio** do ano de **dois mil e vinte dois**, às **quatorze horas**, por via remota, sob a presidência da Prof^a Dr^a Marcele Aires Franceschini, em sessão pública, reuniu-se a Banca Examinadora de Defesa de Dissertação de Mestrado em Letras do pós-graduando **TARIK MATEUS ADÃO DA COSTA DE ALMEIDA**, assim constituída: Prof^a Dr^a Marcele Aires Franceschini, presidente da banca (Orientadora - UEM/PLE), Prof. Dr. Edson Santos Silva (Unicentro/Irati) e Prof^a Dr^a Érica Fernandes Alves (UEM/PLE/Maringá). Iniciados os trabalhos, a presidência deu conhecimento, aos membros da banca e ao pós-graduando, das normas que regem a Defesa Pública de Dissertação de Mestrado e definiu-se a ordem a ser seguida pelos Examinadores para a arguição. A seguir, o candidato passou à defesa de sua dissertação, intitulada **ENTRE MUNDOS COMPARADOS: AFROPOLITANISMO E LITERATURA-MUNDIAL EM LUANDA, LISBOA, PARAÍSO, DE DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA**. Encerrada a defesa, procedeu-se ao julgamento em sessão secreta, tendo sido o pós-graduando **APROVADO, com distinção e louvor, e pela alta qualidade de sua pesquisa a banca sugere que a dissertação seja publicada**. Diante do exposto, o pós-graduando faz jus ao título de **MESTRE EM LETRAS**, área de concentração: **Estudos Literários**. Nada mais havendo a tratar, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pelos membros da Banca Examinadora.

Maringá, **05 de maio de 2022**.

Prof^a Dr^a Érica Fernandes Alves
Membro do Corpo Docente (UEM/PLE)

Prof. Dr. Edson Santos Silva
Membro Convidado UNICENTRO –
Irati/PR

Prof^a Dr^a Marcele Aires Franceschini

Presidente - Orientadora (UEM/PLE)

Prof^a Dr^a Cristiane Carneiro Capristano

Coordenadorado PLE

*Ao meu avô Elmício, (in memoriam),
ancestral
que vive em mim.*

Agradecimentos

Nesse momento tão aguardado, agradeço primeiramente aos meus ancestrais que me lançaram ao mundo e me acompanharam perante todas as dificuldades. À minha mãe Silvia, mulher que admiro tanto, pela sua força, coragem e determinação, por ter me dado amor, afeto, carinho e educação. Ensinando-me a necessidade do estudo, para um dia “ser alguém na vida”. Ao meu pai Aguinaldo, que, apesar da distância, se faz presente a partir das boas memórias. À minha tia Selma, pelo carinho, motivação e afeto, que também me cuidou por meio de seu amor. Ao meu primo Renan, pelos momentos compartilhados e às histórias de nossa infância e vida. Aos meus irmãos Tawany e João Gabriel, pela irmandade de nossas diferenças, e no carinho e interesse na compreensão do “laço”. Ao meu avô Elmício (in memoriam), pela história criada, pelas brincadeiras e seriedade, por ter sido um pai aos seus netos, nosso orgulho ancestral. Aos meus sobrinhos, Keynam e Yago que continuam a história de nossa família.

Na academia, quem sempre me acolheu, motivando-me de diversas maneiras. À professora Marcele, com quem tanto me identifico. Por acolher meu trabalho, valorizar minha história, tendo sido, desde a graduação, uma amiga com quem partilhei alegrias e tristezas e que sempre demonstrou abertura para ouvir-me. Por orientar esta dissertação, me dando liberdade para descobrir os caminhos que me levaram aos “mundos comparados” e, que, por fim, me fez ter orgulho deste trabalho. À professora Alba, quem me abriu os olhos, nas boas e necessárias problematizações, por ter compreendido as minhas mudanças e meu processo. À professora Érica, que tanto contribui na qualificação, saiba que suas palavras reverberaram para que eu pudesse concluir este trabalho. Agradeço também ao carinho, ao aceite em participar da banca e por ser sempre doce e respeitosa com as críticas. Ao professor Edson, pela similaridade dos nossos corpos na academia, à poesia e à intensidade lançadas à mim como “espaço poético”, e por todas as sugestões na qualificação. À professora Marisa, pessoa que tenho um imenso carinho e admiração, pelas aulas na graduação, na pós, e em nossas conversas literárias nos corredores do G34. Pelos conselhos, por acreditar no meu potencial acadêmico e indiretamente participar dos caminhos que trilhei nesta pesquisa. À professora Luzia, e à sua doçura e poesia, ao carinho que sempre demonstrou a mim, por compartilhar poemas desde a graduação. Ao professor Alexandre, que me iniciou na pesquisa, mesmo quando ainda não compreendia o trabalho. À professora Maria Carolina,

da UEL, que me apresentou um grupo de pesquisa lindo, o GPLAB, o qual me encantou na equidade racial.

Nos caminhos do amor, a pessoa que me dá as mãos e a coragem. Ao Eduardo, por ser meu porto seguro, e às tantas coisas que passamos, criamos, ressignificamos e descobrimos juntos. Por compartilhar a vida comigo, os seus sonhos e angústias. Pela poesia cotidiana, em forma de AMOR: cuidado e cultivado todos os dias como farol que ilumina a vida e deixa tudo mais leve. Obrigado por seus olhos piscianos que me cobrem e que tanto me compreendem. Saiba que sem o seu apoio, este trabalho não se tornaria possível.

Na amizade, os que sabem. À Camila, em aventuras e tantas boas memórias, da menina à mulher. Tenho muito orgulho da história de nossa amizade até aqui. À Cíntia, minha beleza, pela nossa amizade e irmandade, a pessoa que me ensinou sobre a vida, a quem direcionei carinho e admiração, a quem foi um dia a atriz de nossos sonhos. À Daniara, por compartilhar o processo do mestrado em forma de carinho e na memória dos planos que tanto fazíamos juntos. À Eloá, pelo apoio e palavras sempre amigas, que me faz “presente” nesta travessia. Ao Del (Daniel), e ao brilho que sempre me dedicou em forma de apoio, dizendo-me tantas vezes que eu “era foda”, sendo você, bicha. À Eloísa, e às nossas viagens loucas em tantas histórias, exemplo de vida e energia. À Suélen, com quem partilhei tantos momentos poéticos. À Michele, à Laís, à Érica, à Ana Favorin, à Rachel Coelho, à Marcia Costa (in memoriam), à Maju, à Lua, mulheres que tanto acreditam na força de nossa cultura. Ao Nicolás, e à sua companhia afetuosa. Ao Nilsinho, que me ensinou tanto sobre Frantz Fanon. Ao Bruno, por tantas conversas literárias na partilha sempre amiga. À Aline e ao seu Zíon, que me proporcionam alegria em nossos encontros e tanta luz. À Amanda, carinho amigo e ao Hugo por suas filosofias. Ao Coletivo Yalodê-Badá, que tanto aprendi nesta empreitada preta: Paulo, Paulete, Gaê, Nina, a todos e todas.

À descoberta dos novos. À Fer Garcia por me dar as mãos e atravessar o arco-íris. Ao Léo Sfordi, apoio amigo e boa saudade. À Isa Papke por Saramago, no encantamento e à admiração mútua. Ao Cléber, por Sophia, amizade e à similaridade de nossas histórias na vida e na academia. À Gabi Soares, por Conceição e às nossas conversas, no amor à literatura-negra e, claro, pela memória. À Maria Fernanda, e à sua leveza na partilha do mestrado. À Aline Santos, Aline Silva, à Natália e à Laura, passagem e boa companhia no mestrado.

Aos novos amigos queridos de Curitiba, meu novo-lar. Especialmente, André, Eduardo, Fernanda, Camila e Ana Carla pelas tantas conversas, cervejas, domingos e por todo apoio e afeto. É maravilhoso poder contar com vocês.

Às instituições públicas: Instituto de Educação Estadual de Maringá, à minha formação estudantil; à Universidade Estadual de Maringá, e à formação crítica, acadêmica e, sobretudo, humana; à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de nível Superior), pela bolsa concedida nos dois anos do mestrado.

*Por isso eu CREIO que um dia
o sol voltará a brilhar, calmo sobre o Índico.
Gaivotas pairarão, brancas, doidas de azul
e os pescadores voltarão cantando,
navegando sobre a tarde tênue*

Noêmia de Souza

*De contrários se faz toda harmonia:
E nasce nas crisálidas, nas casas,
Entre o sonho e o preço da alegria,
O desenho do vôo antes das asas*

Carlos de Oliveira

RESUMO

Esta dissertação analisa a obra *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019), da escritora negra luso-angolana Djaimilia Pereira de Almeida. A espinha dorsal da pesquisa ampara-se em variadas concepções de mundo construídas via teoria literária e por meio do pensamento de autores que trazem temáticas pós-colônias e de(s)coloniais. O objetivo primordial se concentra em verificar como o romance escolhido problematiza a temática “mundo” em dois vieses: 1. o estético, pela teoria e história da narrativa, abarcando as especificidades que envolvem a literatura no espaço-tempo pós-colonial, assim como pelo horizonte poético, no tratado do pensamento negro a partir do conceito de afropolitanismo e da estética da relação; 2. a perspectiva sistêmica, enlaçando à abordagem as contemporâneas definições de literatura-mundial. Esta pesquisa está fundamentada em um cenário qualitativo, averiguando-se como no livro se arquetam as categorias da épica: “menor”, “pós-colonial/de(s)colonial”, “afropolitana” e “(semi)periférica”. Como escopo teórico, adotaram-se os estudos de Sousa Santos (1996; 2010); Frantz Fanon (1961; 2008; 2018); Achille Mbembe (2014; 2015; 2017; 2018); Inocência Mata (2011; 2014; 2020; 2021); Deleuze & Guattari (1996); Franco Moretti (2000); WreC (2020); Elena Brugioni (2019), entre outros. Observou-se que as constelações do épico em *Luanda, Lisboa, Paraíso* ancoram-se na poetização/vivência de sujeitos “menores”, que por sua vez movem a narrativa e a contemplam com razão “afropolitana”, ao mesmo tempo em que reiteram a organização de uma estética (semi)periférica desdobrada na interpretação do sistema-mundo sob o ângulo do desenvolvimento combinado e desigual.

Palavras-chave: Afropolitanismo; Literatura-Mundial; Djaimilia Pereira de Almeida; *Luanda, Lisboa, Paraíso*.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the novel *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019), by black Portuguese Angolan writer Djaimilia Pereira de Almeida. The backbone of this research is supported by a range of world conceptions built by literary theory and by some scholars' discussion on post-colonial and decolonial themes. The main goal is to identify how the chosen novel manifold the topic "world" according to two biases: 1. the aesthetic level, by narrative theory and history, considering the characteristics that surround literature in a post-colonial space-time, and also by the poetical horizon regarding the Black thinking on Afropolitanism concepts and the Aesthetic of Relation; 2. the systemic perspective, binding the contemporary approaches of what is called 'world-literature'. This research is qualitative and therefore, it aims to show how the terms "minor", "postcolonial/decolonial", "Afropolitan", and "semi-peripheral" are built and how they connect with each other. Hereby, as theoretical scopes, this research is based on studies by Sousa Santos (1996; 2010); Frantz Fanon (1961; 2008; 2018); Achille Mbembe (2014; 2015; 2017; 2018); Inocência Mata (2011; 2014; 2020; 2021); Deleuze & Guattari (1996); Franco Moretti (2000); WreC (2020); Elena Brugioni (2019), among others. The results reveal how the epic constellations in *Luanda, Lisboa, Paraíso* withstood the poetical/experience of "minor" individuals who, in turn, move the narrative and contemplate the reasoning of "Afropolitan" whilst they reassure the organization of a (semi)peripheral aesthetic spread out in the interpretation of the 'world-system' by the perspective of uneven and combined development.

Key Words: Afropolitanism; World-Literature; Djaimilia Pereira de Almeida; *Luanda, Lisboa, Paraíso*.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

I. Notas sobre a trajetória do pesquisador	14
II. Introdução à construção da pesquisa	16

1. PRIMEIROS TÓPICOS

I. Surge uma nova voz: Djaimilia Pereira de Almeida e seu Projeto Literário	22
II. Um passeio pela historiografia: o contemporâneo na Literatura Portuguesa	29
III. Aspectos da literatura de autoria negra em Portugal: um contexto multifacetado	37

2. UM HERÓI NEGRO NO SEIO DO MUNDO: ENTRE A LIBERDADE, A MODERNIDADE E A PÓS-COLONIALIDADE/DE(S)COLONIDADE

2.1 Modernidade e forma literária	53
2.1.2. Considerações e aproximações: a Literatura e os debates Pós-modernos e Pós-coloniais/de(s)coloniais	56
2.2 A Identidade Racial Negra no “Paradigma Cultural”	62
2.3 O herói negro e a liberdade no romance: a construção de uma “história menor”	67
2.4 O herói negro, a exclusão social e uma dupla desventura: a construção de um épico pós-colonial	75

3. POÉTICAS DO MUNDO: O AFROPOLITANISMO E A POÉTICA DA RELAÇÃO

3.1 Sobre o conceito ‘Afropolitanismo’, de Achille Mbembe	83
3.2 Circulando entre os Mundos: o Afropolitanismo em <i>Luanda, Lisboa, Paraíso</i>	88
3.2.1 <i>Luanda, Lisboa, Paraíso</i> e a construção de afetos afropolitanos	95
3.3 O “caos-mundo” e as “poéticas do caos”: a Estética da Relação	101
3.3.1 A poética de Relação em <i>Luanda, Lisboa, Paraíso</i>	104

4. A LITERATURA-MUNDIAL ENQUANTO CATEGORIA ANALÍTICA: LUANDA, LISBOA, PARAÍSO E AS CARTOGRAFIAS (SEMI)PERIFÉRICAS

4.1 A Literatura-Mundial e a ideia de Desenvolvimento Combinado e Desigual	109
4.2 Um olhar ao Sistema Mundo: encruzilhadas (semi)periféricas	112
4.3 Vislumbrando possibilidades e leituras para o romance da (semi)periferia: <i>Luanda, Lisboa, Paraíso</i> e a edificação épica da modernidade	116
4.4 <i>Luanda, Lisboa, Paraíso</i> e a travessia dos Mundos Desiguais ou a construção estética do Desenvolvimento Combinado e Desigual	122

ENTRE MUNDOS COMPARADOS: À GUIA DE POSSÍVEIS CONCLUSÕES 131

REFERÊNCIAS	136
-------------------	-----

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Djaimilia Pereira de Almeida	22
Figuras 2 e 3 – Capas de <i>Luanda, Lisboa, Paraíso</i> (Cia. das Letras)	25
Figura 4 – Horta dos moradores do bairro do Talude Militar, 2019	91

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Escrever tem um pouco que ver com imaginação e parece-se com um modo de nos tornarmos dignos de não recebermos resposta. A nossa vida é inundada todo o tempo por essa família taciturna – a memória – como Thatcher temeu que a cultura da Inglaterra fosse inundada pelos imigrantes.

Djaimilia Pereira de Almeida

I – Notas sobre a trajetória do pesquisador

Este trabalho emerge a partir de uma vontade intensa em delinear novos caminhos para se pensar os principais aspectos que pautam a literatura de autoria negra contemporânea. Por isso, recorro àquilo que nos une e nos difere, isto é, ao processo pelo qual nos tornamos sujeitos. Pensar nisso, equivale a refletir ao meu próprio processo enquanto homem negro, ou melhor dizendo, “bixa preta”.

O olhar de reconhecimento, aceitação e afirmação se deu, por vezes, de forma dolorosa e bastante intensa. E, também, de modo duplo: primeiramente, ao meu próprio processo de me tornar sujeito negro, carregando esse significado em meu corpo, embora eu já o soubesse. E o segundo, de descoberta sexual, da dupla alteridade pelo qual meu corpo está emaranhado.

Esses processos pautaram o período da minha adolescência. Quando, finalmente, pude realizar um grande sonho de infância: fazer um curso de teatro. O teatro foi para mim o refúgio necessário que precisava, no momento certo de me encontrar e compreender que estava tudo bem comigo, que eu não tinha nada de errado. Foi pela via das Artes que pude encontrar o lugar da minha voz no mundo, formando minha própria opinião a respeito das formas de viver.

Quando entrei no curso de Letras, na Universidade Estadual de Maringá, num primeiro momento, não me reconheci naquele espaço, ao mesmo tempo em que o desejava, como um mundo de possibilidades que me proporcionaria inúmeros conhecimentos. Nos primeiros dias do curso, em 2015, depois de enfrentar um período longo de greve, apreciava

o espaço universitário e assimilava a conquista de estudar em uma universidade pública. Fato que me carrega à infância, em que certa vez, caminhando com minha mãe na volta da escola – ela, que naquela época trabalhava como zeladora no mesmo colégio onde estudava – disse-me que só entrava na UEM quem era “filhinho de papai”. Logo, como não era “filhinho de papai”, minhas chances de entrar em uma universidade pública eram muito menores. Mas isso também me relembra a aprovação no vestibular, nas lágrimas de minha tia, preparada em me confortar caso eu não fosse aprovado. Foi quando explanei: “Tia, eu passei!!”, e ela, em seguida, começou a chorar. E nossas lágrimas se misturaram. Importa-me dizer isso porque, de minha família, sou o primeiro a estudar em uma universidade pública.

O olhar ao passado é um movimento de extrema importância para se pensar a subjetividade negra. Minhas marcas subjetivas estão ancoradas ao meu passado ancestral, e, principalmente, à memória de meu avô, um homem negro cheio de sonhos. Quando me lembro dele, penso no tamanho de sua importância para minha formação enquanto sujeito. Ele foi a pessoa que mais me incentivou em um dia ser “artista”. Para ele, talvez, eu já o fosse. E, para mim, ele é. Nossas subjetividades estão marcadas pelo encontro com a escrita. Meu avô escreveu um diário na década de 1960, que permanece, hoje, vivo e comigo, nas poucas, mas singelas páginas amareladas pelo tempo.

Minha trajetória acadêmica tem início em 2016, no grupo de pesquisa¹ do Professor Dr. Alexandre Flory. O grupo de crítica literária materialista, coordenado por ele, possui importância fundamental para a minha continuidade no curso de Letras e para minha formação como pesquisador. Foi estudando o teatro brasileiro, a partir do conceito de teatro épico, que pude compreender, de certo modo, o significado e a importância da crítica literária. Este grupo me fez pensar a literatura a partir de um lugar de descoberta, olhando a importância entre a forma e o conteúdo. Sobretudo, eu me reconhecia nas discussões, nos debates, interessava-me e me fazia total sentido a leitura e a análise das peças teatrais e dos textos teóricos. Como foram importantes para mim os estudos de Iná Camargo Costa, por exemplo. Nessa época, realizei uma Iniciação Científica coordenada pelo professor e intitulada: ‘Arte e sociedade no teatro de Gianfrancesco Guarnieri: *Gimba* e *A Semente* nos palcos do TBC e do TMDC’. Quando finalizei a pesquisa, tive necessidade de conhecer e

¹ Na graduação, também fiz parte do Projeto de Extensão Outras Palavras (POP), coordenado pela Profa. Dra. Marcele Aires Franceschini, minha atual orientadora do Mestrado. Entre outras atividades, destaquei-me como declamador em eventos do Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias (DTL), a exemplo do Conali (Congresso Nacional de Linguagens em Interação); do Programa de Pós Graduação em Letras (PLE), e do Cielli (Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários), entre outros vários saraus.

estudar a literatura de autoria negra, principalmente a vertente africana de língua portuguesa. Sentia uma enorme lacuna na grade do curso, ao ver que eu e meus colegas não conhecíamos muitos escritores africanos, bem como suas obras. Lembro que, nessa época, encontrei um estudo da professora Eurídice Figueiredo (2013) que achei fantástico: ‘Literatura Comparada: o regional, o nacional e o transnacional’. Nesse texto, ela passeia pelas mudanças historiográficas acerca do conceito de literatura comparada ao longo do tempo, mostrando as possibilidades comparativas de escritores africanos, longe da ideia de influência.

II – Introdução à construção da pesquisa

Djaimilia Pereira de Almeida é, hoje, sem dúvida, um dos grandes nomes literários da “nova” literatura portuguesa. Sua escrita marcada, principalmente, pela temática subjetiva em relação ao corpo negro e aos problemas pós-coloniais entre Angola e Portugal, reiteram seu talento e a força de sua literatura, legítimo modo de expressão e interpretação do mundo pela margem (semi)periférica.

Luanda, Lisboa, Paraíso (2019), seu segundo romance, orienta-se pelo ângulo da subjetividade negra atrelada a inscrever os sujeitos periféricos na história e no resto do que ficou do Império português. A narrativa apresenta em seu corpo uma estética pós-colonial/decolonial², a constituir as vozes das personagens vitimadas/confrontadas pela modernidade e pelo sistema colonial. Dessa forma, alguns temas vão circulando e caracterizando o relacionamento entre as personagens como a solidão, a amizade e as relações humanas e familiares, todas entrelaçadas em um complexo jogo de revelações interiores e descobertas íntimas, mas antes de tudo organizadas pela constituição do mundo

² Desde já observamos que os termos “pós-colonial” e “decolonial”, abordados e estudados por distintos autores, haverão de aparecer ao longo da dissertação, tanto por vias controversas quanto interconectadas. Importa-nos dizer que os termos não se anulam, coexistindo conforme sua aplicabilidade e os episódios sociológicos, literários, históricos e etnológicos por meio dos quais se manifestam. Ashcorft et. al. (1989) estabelecem que o termo “pós-colonial” (*postcolonial*) engloba as etnias e culturas aturdidadas ao longo da secular colonização europeia, refletindo tanto transformações quanto permanências na vida do indivíduo – ainda que o período de libertação das colônias já tivesse se desenvolvido. Daí o nascimento de termos como ‘hibridismo’, ‘(semi)periferia’, ‘diáspora’, ‘identidade’, entre outros. Bhabha, em *O local da cultura*, direciona que as questões pós-coloniais “emergem do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das ‘minorias’ dentro das divisões geopolíticas de Leste e Oeste, Norte e Sul” (2010, p. 239). Em linhas gerais, por abraçar práticas e ideias plurais, achamos pertinente explicar que não há uma “teoria pós-colonial” unitária, assim como não há uma singularidade “de(s)colonial”. Said, em *Cultura e Imperialismo* (1995), percebe o movimento de(s)colonial minado por “resíduos do Imperialismo”. Um antídoto o seria o que Thiong’O chama de “descolonizar o pensamento” (*Decolonising the mind*, 1987). É por tal via múltipla que as definições dos termos se desdobram nessa pesquisa.

social moderno e capitalista: “Quase dava para ver na cara dele o menino que um dia tinha sido. Aquiles soube que estava sozinho. Ele era o coxo e a bengala” (ALMEIDA, 2019, p. 32). A construção de heróis negros subverte a égide do herói clássico, que, no contexto moderno, vê-se fragilizado, sozinho e fragmentado.

A partir do objeto de pesquisa, nossa dissertação, intitulada “Entre Mundos Comparados: Afropolitanismo e Literatura-Mundial em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, de Djaimilia Pereira de Almeida”, organiza-se a partir de um primeiro capítulo, que chamamos de “Primeiros Tópicos” e três capítulos teóricos/analíticos. Aqui, nosso objetivo geral é analisar a constituição de “mundo” no bojo do projeto literário de Djaimilia Pereira de Almeida. Diante disso, a pergunta da pesquisa se volta à problematização e organização do mundo moderno na forma literária proposta na obra. Tal objetivo geral é concretizado por meio de três visões específicas, a saber: a estética, a poética e a sistêmica – e suas possíveis mediações. A estética é voltada à compreensão dos pressupostos da teoria e da história do romance, no entanto, abarcando os debates pós-coloniais, de(s)coloniais e pós-modernos. A partir desses caminhos entendem-se especificidades do romance e os motivos de sua construção épica podem ser lidos sob o ângulo “menor”, com base na ideia de “sujeitos menores” da grande História, partindo-se de Deleuze & Guattari (1996). Sujeitos esses já apontados como desumanizados pelo colonizador em *The Wretched of the Earth*, de Fanon (1961).

Nessa via, a análise verifica como se desdobra a construção do herói negro no bojo da sociedade moderna e pós-colonial/de(s)colonial, que por sua vez vê a constituição de sua liberdade no romance ser atrelada à complexa rede de desventuras sociais, históricas e culturais que o atravessam, sobretudo em episódios infortúnios. O parâmetro poético é estabelecido a partir do diálogo proferido entre os filósofos negros Achille Mbembe (2014; 2015) e Édouard Glissant (2005), nas veias de compreender como a obra organiza em sua estrutura a construção da poética afropolitana e a estética da relação, apontando aos ângulos sentimentais como a construção de afetos entre sujeitos, ou pela errância³, choque cultural e vazio orientados pela percepção glissantiana entre personagem e mundo externo. Por fim, o olhar sistêmico é guiado pelos novos estudos de literatura-mundial proferidos por Franco Moretti (2000) e pelo coletivo de Warwick (2020); que teorizam o conceito a partir da

³ Não aplicamos aqui o termo ‘errância’ em termos heideggerianos, contudo, glissantianos. Por isso a importância de sua permanência nesse trabalho.

perspectiva materialista que envolve o sistema-mundo e sua desigualdade combinada e desigual.

Em tese, propomos verificar como o romance pode ser lido como um épico da modernidade, desempenhando em sua forma a estética da combinação e da desigualdade do sistema capitalista mundial moderno. Épicos e heróis num mundo fraturado, afinal não é por mero acaso que um dos protagonistas de *Luanda, Lisboa, Paraíso* seja nomeado Aquiles, grande guerreiro da *Ilíada*, de Homero. Tal relação entre a tradição e sua eventual releitura/fragmentação será bastante trabalhada ao longo do romance.

Ademais, pretendemos somar à fortuna crítica de Djaimilia Pereira de Almeida, entendendo seu projeto literário e sua habilidade de poetizar sujeitos, memórias, corpos e identidades sociais num tipo de romance “contrapontual”, segundo o embate entre o imperialismo e os lugares periféricos proposto por Said (1995). Nossa proposta de leitura ao texto de Djaimilia Pereira é congregada às teorias contemporâneas em abordagem interdisciplinar, envolvendo os parâmetros críticos do exercício que enlaça o “fazer”: análise literária. Assim, justifica-se a relevância da pesquisa que questiona o sistema-mundo e suas formas de poetização na literatura contemporânea. Além disso, a interpretação romanesca de *Luanda, Lisboa, Paraíso* se direciona por teorias pós-coloniais e de(s)coloniais na esteira dos Estudos Literários, como os conceitos de afropolitanismo e literatura-mundial, ocasionando a construção de uma análise contemporânea, mesclada pela investigação identitária das personagens juntamente ao ângulo material, a fim de desvendar estruturas sociais, históricas e raciais que (des)constroem a identidade de suas personas.

A maneira de organizar a pesquisa foi estabelecida primeiramente pelo que denominamos de “Primeiros Tópicos”. Optamos por uma questão de organização estética, visto que ele foge à designação “mundo” proposta em nossa pesquisa. Assim, no primeiro tópico – Surge uma nova voz: *Djaimilia Pereira de Almeida e seu projeto literário* – faço uma breve apresentação da autora e de seu respectivo projeto literário. Comento suas principais obras publicadas, sua perspectiva de escrita, seus modos de conceber a atividade literária. O segundo intitula-se: *Um passeio pela historiografia: o contemporâneo na Literatura Portuguesa*. Entendemos, nesse processo de escrita, a importância do estudo que se volta à história e à historiografia literária para compreender o que é o “contemporâneo” e os respectivos problemas a que essa nomeação se delimita. E, por último, em *Aspectos da literatura de autoria negra em Portugal: um contexto multifacetado*, trazemos a questão da

identidade negra (autoria negra, personagens) para estabelecer as especificidades que envolvem a experiência literária afro-diaspórica no território português.

Entendemos que essa dissertação é motivada por diversos fatores. Primeiramente, pelo nosso interesse em analisar a obra de arte a partir de uma perspectiva que envolva o estudo do pensamento negro e a contextualização histórica. De modo geral, o intuito dessa pesquisa é questionar o mundo, embora tal tarefa possa parecer genérica. A espinha dorsal da pesquisa é a constituição do “mundo”⁴, tanto que logo nos primeiros capítulos nos debruçamos a pensar o mundo do romance e a ideia de herói negro proposta na obra de Djaimilia. Os teóricos aqui estudados dialogam também nesta perspectiva: Mbembe (2014; 2015; 2017; 2018), Glissant (2005), Fanon (1961; 2008; 2018), Sousa Santos (1996; 2010), Deleuze & Guattari (1996), Mata (2011; 2014; 2020; 2021), Moretti (2000), WReC (2020), Brugioni (2019), entre outros, refletem a forma de organização que envolve este paradigma.

Logo, o segundo capítulo, “Um Herói Negro no seio do Mundo: entre a Liberdade, a Modernidade e a Pós-Colonialidade/De(s)colonialidade”, é construído a partir das discussões da teoria e da história do romance, aproximando como o herói negro, Cartola, tem de lidar com a liberdade experienciada na forma romanesca. Ao mesmo tempo, a voz autoral demonstra como a ação do herói se torna ausente, na medida em que a personagem lida com uma estrutura social que esbarra em sua “liberdade”, simbolizada pela clássica característica de desventura do protagonista épico – tanto nas culturas ocidentais quanto nas orientais. Nessa órbita, a partir do conceito de “sujeito menor”, que no romance ganha forma da “consciência minoritária” (DELEUZE, 2010), investiga-se como a obra pode apontar à dimensão épica em categoria “menor”, ao transpor a voz de sujeitos excluídos, marginalizados e “correndo por fora” da grande História e de seus sujeitos “maiores”: “Minoria designa aqui a potência de um devir, enquanto maioria designa o poder ou a impotência de um estado, de uma situação” (DELEUZE, 2010, p. 35).

O terceiro capítulo, também dividido por uma parte teórica e outra de análise, é intitulado “Poéticas do Mundo: o Afropolitanismo e a Poética da Relação”. Nele, realizamos a aplicação dos conceitos propostos por Mbembe (2014; 2015) e Glissant (2005), lendo a obra numa atmosfera afropolitana e veiculada à ideia de relação. O Afropolitanismo é um

⁴ Aqui pensamos “mundo” como concepção, ideia. É óbvio que o “mundo” também poderia ser estudado pelo viés antropológico, com os mitos de fundação, a exemplo de *Nzambi*, o Criador; *Nzambi ia Kaluna* (Deus Supremo e Infinito), da cultura bantu. Poderíamos ter olhado o comportamento humano das personagens tomando por arquétipo as divindades africanas, entretanto, optou-se por manter a linha romanesca de estudo do texto, no modo clássico – ainda que as teorias sejam contemporâneas, a romper com o pensamento instituído. Em linhas gerais, esse é o nosso paradigma de “mundo”.

conceito poético e está interligado por duas principais concepções teóricas. A primeira diz respeito à historicidade do discurso africano. É necessário compreender que o Afropolitanismo propõe uma releitura social do discurso da Negritude, quando este estava preocupado, no período de descolonização, com a valorização da origem, dando-se as falas num sentido de organização coletiva, nacional, territorial. O discurso afropolitano nasce com a noção de ausência de lugar ou território, como origem, e está interligado à necessidade estética e política de nova[s] memória[s] de África. Esta[s] memória[s] é/são construída[s] particularmente com o corpo, em uma esfera intimista e poética; proposição poética do “eu”. O segundo ponto está relacionado à noção de que os negros diaspóricos realizam, em fluxos, movimento[s] de circulação entre mundos, carregando a imbricação entre o “aqui” e o “alhores”. Já a poética da Relação, proposta por Glissant, vai tratar de temas como a errância, o exílio interior e a maneira com que as culturas contemporâneas estabelecem entre si um “contato” que apresenta a imbricação como elemento fundador. O autor propõe que o épico contemporâneo relaciona as diferenças culturais e não mais promove a exclusão entre uma cultura e outra.

Nosso quarto capítulo, “A Literatura-Mundial enquanto categoria analítica: *Luanda, Lisboa, Paraíso* e as Cartografias (Semi)periféricas”, apresenta os novos estudos propostos pelo coletivo de Warwick (2020), na obra *Desenvolvimento combinado e desigual: por uma nova teoria da Literatura-Mundial*. Nesse caminho, a proposta é estabelecer uma leitura materialista⁵ à obra em análise com base nesses estudos, dialogando com os principais teóricos que versaram sobre o tema como Franco Moretti (2000) e Elena Brugioni (2019). Para o conceito de Literatura-Mundial, as reflexões acerca da modernidade, do sistema-mundo e das relações entre centro e (semi)periferia nos ajudaram a identificar como a literatura problematiza o sistema capitalista moderno. Os pensadores de WReC (2020) dispõem-se a pensar na produção literária construída nos espaços periféricos e semiperiféricos do romance, dando-se a compreensão de como que essas matérias poéticas problematizam o sistema-mundo e a ideia de combinação e desigualdade do sistema capitalista. Em um primeiro momento, o termo literatura-mundial pode levar à concepção de um conjunto de produções canônicas, mas na verdade o termo se refere a um conjunto de

⁵ Muito embora saibamos que esse trabalho se debruça nos estudos identitários, optamos por esse viés, e especificamente na última parte, porque antes utilizamos autores que trabalham com temáticas do Afropolitanismo, dos conceitos de pós-colonialidade/de(s)colonialidade, entre outras. Assim, dialogamos entre duas áreas, complementando estudos sociais à linha optada.

textos literários produzidos na modernidade que apontam aos problemas do sistema mundial moderno.

Djaimilia Pereira de Almeida faz parte de um grupo de escritoras negras em Portugal, tais Telma Tvon, rapper portuguesa, também nascida em Angola, autora de *Um preto muito português* (2017), que constitui projetos literários riquíssimos, problematizando questões de raça, classe e etnicidade. Como escritora portuguesa, de nacionalidade angolana, sua obra se pauta na representação de sujeitos invisibilizados pela condição racial e de imigrante num país de passado colonialista, exploratório e racista.

Dentro deste escopo, a metodologia de pesquisa é de cunho bibliográfico, analítico e comparativo. Propomos a análise interdisciplinar, privilegiando o texto literário em diálogo com outras esferas do conhecimento como os estudos de intelectuais negros em relação à subjetividade, ao corpo, à afetividade, dentre outras temáticas, e também no diálogo entre o texto literário e a teoria da literatura.

Esta pesquisa está ancorada em perspectivas críticas necessárias para se pensar a literatura contemporânea e a obra de Djaimilia Pereira de Almeida também em diálogo com a cultura brasileira, pois como a própria autora discorreu em entrevista à revista *Língua-Lugar*, do Centro de Estudos Lusófonos da Universidade de Geneve: “Chamei [o personagem] Cartola a Cartola de Sousa também por causa de uma canção de Cartola, o sambista brasileiro, que admiro muito: ‘O Mundo é um Moinho’. É uma canção muito pessimista, com uma visão da vida na qual me reconheço na maioria dos dias” (2020, p. 7). Literatura-mundo, o mundo é um moinho, pura ilusão no percurso do herói. É dessa imbricação que tentamos compreender a organização do sistema mundo, a contemporaneidade e a identidade negra. O percurso do herói dominado por estigmas sociais, culturais, etnográficos e econômicos demarca a sensibilidade e a potência literária de Djaimilia não apenas na obra escolhida, porém no total de sua produção. Na mesma entrevista, a autora revela que “infelizmente, para lá das histórias que me contava o meu avô materno, tive pouco ou nenhum contato com a tradição oral africana” (2020, p. 10).

Por fim, podemos pensar que a autora se lança na empreitada de reconstruir sua história e suas origens por meio da ficção, já que a literatura, como diz Roland Barthes em sua notória *Aula*, “faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles” uma vez que “ela encena a linguagem”, engendrando “o saber no rolamento de uma reflexividade infinita” (2004, pp. 18-19). Aos leitores de *Luanda, Lisboa, Paraíso* fica nítida tal construção íntima/literária/social de uma voz pulsante da contemporaneidade.

1. PRIMEIROS TÓPICOS

I. Surge uma nova voz: Djaimilia Pereira de Almeida e seu Projeto Literário

Figura 1 – Djaimilia Pereira de Almeida



Fonte: skoob.com

Djaimilia Pereira de Almeida compõe, neste século, parte de um renomado grupo de escritoras que nos ajudam a refletir quanto aos novos caminhos que pautam a literatura portuguesa contemporânea. Nascida em Angola, em 1982, foi para Portugal ainda criança, crescendo na periferia da cidade de Lisboa. É licenciada em Estudos Portugueses pela Universidade Nova de Lisboa e realizou uma importante trajetória acadêmica. Sua dissertação de Mestrado, intitulada *Amadores*, desenvolvida em 2006, conquistou o Prêmio Primeiras Teses, de 2010. Nesta pesquisa a escritora versa a respeito do amadorismo, enquanto conceito filosófico, pelo viés da ética e da filosofia literária. Em 2012, tornou-se Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade de Lisboa.

Refletir acerca de seu projeto literário é essencial para aquilo que buscamos nessa dissertação. Primeiramente, porque a autora possui uma produção literária intensa e ainda em curso. No Brasil, suas obras foram publicadas entre um intervalo de um a dois anos após

as primeiras publicações em Portugal, como é o caso de *Esse Cabelo* (2017), publicado em Portugal em 2015; *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019), com a primeira publicação em 2018; *A visão das plantas* (2021), lançado em 2019. Tendo também romances ainda não publicados no Brasil, como *As Telefones* (2020) e *Maremoto* (2021). Importa dizer que a autora transita pelos gêneros, não se restringindo à forma romanesca:

Em 2017 surge *Ajudar a cair*, um retrato ensaístico do Centro Nuni Belmar da Costa, que acompanha pessoas com paralisia cerebral. Em *Pintado com o pé*, livro publicado em 2019, reúne pequenas crônicas e dois ensaios e, recentemente, em setembro de 2020, em conjunto com Humberto Brito, fotógrafo, publicou *Regras de Isolamento*, reflexão sobre a pandemia, a conjugalidade e a vida fora do centro (MASSENO et al., 2020, p. 176).

Djaimilia Pereira de Almeida vem, cada vez mais, consolidando-se como uma das vozes literárias femininas mais expressivas de nossa época. Desde a publicação de *Esse Cabelo* a autora colhe os frutos de um projeto literário muito bem recepcionado pela crítica e pelos leitores. Para Ronaldo Bressane, na *Cult*: “O lugar de Djaimilia parece sempre movediço, e ela tende a fugir de qualquer nicho, etiqueta ou logotipo” (7 abr. 2016). Inclusive, com esta obra, tornou-se a vencedora do Prêmio Novos 2016, narrando, em perspectiva auto-ficcional, ensaística e memorialista, a trajetória da narradora Mila.

Em *Esse Cabelo*, Mila narra a autodiegêse da origem de seu cabelo crespo, rememorando os episódios de infância, desde quando chega em Portugal, entrelaçados com a recuperação do seu passado familiar, estabelecido a partir de histórias memoriais que povoam as identidades de sua ancestralidade, salientando a importância deles para a busca de sua própria origem. “Descendo de gerações de alienados, o que talvez seja sinal de que o que se passa por dentro das cabeças dos meus antepassados é mais importante do que o que se tem passado por fora” (ALMEIDA, 2017, p.12).

O livro também é marcado por construções literárias filosóficas, e, por isso, para alguns críticos, ocorre a hibridização entre o romance, o ensaio e a auto-ficção: “E no entanto o meu cabelo – e não o abismo mental – é o que me liga diariamente a esta história” (ALMEIDA, 2017, p.13). Trata-se de uma escritura pautada pela esfera intimista, subjetiva, que recorre à interioridade do eu, o que justifica a utilização da expressão “abismo mental” contrastada ao cabelo da personagem narradora, imagem que explora as possíveis sensações e a profundidade da consciência e da mentalidade humana: “Em tempos disseram-me que sou uma ‘mulata das pedras’, de mau cabelo e segunda categoria. Esta expressão ofusca-me sempre com a reminiscência visual de rochas da praia: rochas lodosas em que se escorrega

e é difícil andar descalço” (ALMEIDA, 2017, p. 13). Com doses de lirismo, a autora assinala uma perspectiva negra de escrita literária em Portugal. Ao revelar em seu corpo relatos de sua própria experiência, a narradora problematiza estruturas sociais ancoradas no subjugamento, construindo uma literatura que se volta ao corpo negro, para dele constituir um processo subjetivo. Para a pesquisadora Bianca Mafra Gonçalves, “os fortes elementos do gênero ensaístico” presentes na narrativa djaimiliana “se encontram com um olhar crítico diante do repertório consagrado em torno da identidade negra, conferindo um tom reflexivo que rebate tais categorias estabilizadas, ajustando-se, com isso, a uma vivência negra portuguesa” (2019, p. 133).

Quanto à *Luanda, Lisboa, Paraíso*, obra analisada nessa dissertação, foi a grande vencedora do Prêmio Literário Fundação Inês de Castro 2018 e do Prêmio Oceanos 2019. Chama a atenção a topografia literária utilizada no título do romance, o que marca a trajetória, a transição espacial de Cartola de Sousa e Aquiles, pai e filho, entre Luanda, Lisboa e Paraíso – bairro onde vivem os angolanos quando em território colonial. O enredo conta uma intensa história que reflete a respeito das relações humanas, do distanciamento familiar e da descoberta de novos afetos e amizades. Estabelece também um ponto de vista literário que perspectiva, enquanto voz principal, a condição dos imigrantes negros e angolanos em território luso. Margarida Calafate Ribeiro interpreta que:

O que está em causa no livro de Djaimilia Pereira de Almeida são as ruínas vivas e humanas do império, não mais a partir da figura do ex-combatente, nem do retornador, mas de quem estava do outro lado da linha que o colonialismo traçou: os negros e, neste caso, a figura mais complexa que o colonialismo gerou, o assimilado, que pela primeira vez na literatura portuguesa está no centro da narrativa (2019, p. 3).

A obra se inicia com o nascimento de Aquiles, em 1970, com um calcanhar malformado – fato que nos carrega ao mito clássico calcanhar de Aquiles⁶. Em Luanda, Cartola fizera-se um importante parteiro no Hospital Maria Pia. A primeira mudança espacial da família é narrada logo no início. “Depois de uma juventude promissora em que chegara a

⁶ “Calcanhar de Aquiles” é relacionado ao mito grego clássico e sobre ele há diversas versões. Filho do rei Peleu e da deusa Tétis, a mais famosa é a versão que conta que quando Aquiles nasceu foi banhado pela mãe no rio Estige, no entanto, o calcanhar por onde a mãe segurou o menino, ao banhá-lo, não foi molhado e por isso se tornou frágil e vulnerável; o ponto fraco do menino. Outras versões contam que Aquiles foi ferido no calcanhar por Páris – conhecedor de seu segredo, ou ainda a ideia de que o símbolo do calcanhar estaria ligado à ideia de virtude (TEIXEIRA, 2007).

chefe de banco do Hospital Provincial de Moçâmedes, a família mudara-se para Luanda, decisão que ele sentiu como uma derrota” (ALMEIDA, 2019, pp. 9-10). Para Cartola, a má formação do pé do menino foi sentida como um assombro, como um fardo que causa estranhamento e incômodo. Glória, a mãe da criança, depois do parto, entreva-se na cama, e, ao longo dos primeiros anos, sua paralisia vai tornando-se crescente, acompanhando o movimento e a chegada da independência de Angola: “Na cama, Glória estremecia e falava no sono. E, enquanto na rua se alinhavam tropas, suando a pique, ela gemia por um chá de cidreira... debrum franjado... coca-cola... goiabada... AgnusDei” (ALMEIDA, 2019, p.13).

Figuras 2 e 3:

Capas de *Luanda, Lisboa, Paraíso* (Cia. das Letras, 2018 e 2019, respectivamente):



Fonte: Cia das Letras

A família viveu no território africano um processo de assimilação, segundo a leitura de Ribeiro (2019): esse processo é oriundo de um projeto colonial português muito bem delineado, simbolizado em instâncias que percorrem os detalhes, isto é, do comportamento, da maneira como concebem a linguagem, e, sobretudo, pelo modo com que Cartola passa a imaginar Portugal e Lisboa: “Ninguém os esperava no aeroporto, mas era Portugal” (ALMEIDA, 2019, p. 27).

Ainda, a assimilação é “a redução a outra civilização de um grupo humano mais ou menos numeroso de indivíduos, o qual abandona todos os laços culturais anteriores, adquirindo novos que lhes são transmitidos pelo grupo humano em contato com o qual ele é posto [...]”. (ELLIS JR., 1934, p. 84). Interessante notar, já em 1934, décadas antes do processo de independência de Angola, que tal concepção distancia o imigrante do livre-arbítrio, sendo sujeito paciente de uma ação forçada, ou como o próprio Ellis Jr. observa, “com o qual ele é posto” – daí ninguém receber Cartola em sua chegada. A assimilação é a invisibilidade do eu quando em contato com as sociedades hegemônicas, coloniais.

Outro ponto marcante, que salienta a transição espacial da obra, ou a diáspora das personagens, situa-se na possibilidade de cura do calcanhar do menino Aquiles, ressaltada pelos médicos, caso ele fosse fazer o tratamento em Lisboa até que completasse quinze anos. Em 1985, quando Aquiles completa finalmente essa idade, pai e filho iniciam o deslocamento, dirigindo-se a Lisboa, com a intenção de tratar o problema físico do rapazinho. A obra demonstra, de certa forma, como são recepcionados os imigrantes africanos, amplamente conectados à memória Imperial, dentro de um Portugal pós-colonial. “A recepção da pensão Covilhã cheirava a mofo. Conduzidos por uma senhora de lunetas, pai e filho subiram por uma escada em caracol periclitante e entraram no quarto” (ALMEIDA, 2019, p. 28).

O romance ainda revela, a partir de construções líricas, como essas personagens lidam com uma série de questionamentos e respectivas frustrações com a vida modificada. Aquiles não consegue resolver o problema no calcanhar, tendo de lidar com a alteridade dupla em ser preto e coxo; Cartola não é recebido da maneira como imaginou e percebe-se sozinho, solitário, mas também consegue se livrar de uma vida que já não tem mais sentido, de uma Glória que para ele representava as impossibilidades de sua própria vida, e, conseqüentemente, de sua não liberdade. Nesse ponto, não há como não relacionar o teor irônico na escolha do nome das personagens, verdadeiros paradoxos dos arquétipos que representam: um Aquiles “preto e coxo”; um Cartola, que em Portugal é invisível, ao contrário do elegante chapéu masculino usado em ocasiões solenes; e uma Glória que está longe de resplandecer, na caracterização da personagem, qualquer resquício de heroína ou deusa. Djaimilia prova saber quebrar as estruturas fixas do romance de tradição porque o conhece muito bem, e se o subverte, é porque dele tira suas origens.

Interessante perceber que o jogo de impossibilidades denota o destino dessas personagens. Tendo elas que manter o sustento em uma terra estrangeira, passam a trabalhar

na construção civil e deslocam-se, novamente, à última topografia do título: o Paraíso. Este Paraíso é o local periférico⁷ onde as personagens constroem sua morada, iniciando o tecimento de novas amizades, como com o galego Pepe, dono uma taverna/pequeno bar e o pequeno menino Iuri.

As personagens femininas, embora não estejam no centro da narrativa, são essenciais à narrativa. Justina e Neusa, respectivamente filha e neta de Cartola, depois de um tempo também vão a Lisboa e acabam por reorganizar a vida dos personagens protagonistas neste novo lugar. Depois regressam a Luanda, mas com uma vontade intensa de permanecerem em Lisboa. Ao mesmo passo, Glória representa a memória de Luanda, a vida que ficou para trás. Logo, a personagem pode ser lida a partir de uma concepção fantasmática, que troca cartas com Cartola, que emana pedidos de miudezas e mantém um diálogo com o marido nas veias de uma impossibilidade comunicacional, em um labirinto de múltiplos silêncios: “O bilhete de Glória não tinha palavras mas atrás do batom estava o ressentimento dela pela distância de Cartola” (ALMEIDA, 2019, p. 131). Ou, como diz a voz narrativa, por meio das “cartas e telefonemas, Cartola alimentava as esperanças da mulher como quem rega o canteiro de flores de uma sepultura” (ALMEIDA, 2019, p. 105). A imagem da sepultura é simbólica, uma vez que marca o abandono e as mazelas vivenciadas pelo africano, pois, ainda que conquistada a liberdade, sua nação continua doente, apática, sem viço.

Tais apontamentos serão retomados quando estivermos no âmbito de análise da obra. Interessa-nos, primeiramente, apresentar um breve panorama da autora, elencando e comentando, de modo especial, aspectos que envolvem o enredo de *Luanda, Lisboa, Paraíso*.

Quanto ao romance *A visão das plantas*, última obra publicada pela autora no Brasil, Djaimilia realiza um projeto literário voltado ao âmbito da intertextualidade. Leitora assídua da literatura de Raul Brandão, ela se inspira na obra *Os Pescadores* (1923) para dar vida ao Capitão Celestino, ex-comandante de navio negreiro, que traficou inúmeros escravizados entre a rota África-Brasil, e que, no fim da vida, retorna à casa em Portugal para se dedicar às plantas do seu quintal, enquanto espera a chegada de sua própria morte. De modo geral, com essa obra a autora concretiza a ideia de que o texto literário “se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em

⁷ Abordaremos os conceitos de periferia e semiperiferia ao longo do trabalho.

lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2012, p. 142 – grifo da autora). A noção intertextual torna-se coerente à abordagem literária, pois transpõe a necessidade de compreender o texto a partir do diálogo, ou seja, longe de visões hierárquicas que muitas vezes promulgaram a noção de um autor influenciando outro, e assim sucessivamente.

Nesta obra, a autora demonstra novos caminhos para se pensar os processos líricos realizados por Raul Brandão, e retomados em sua literatura, em que o personagem protagonista se torna “jardineiro” e “jardim”. Neste sentido, ela delinea um projeto de literatura que recai novamente ao âmbito intimista, subjetivo e com altas doses de lirismo. Retratando temas como a morte, a impossibilidade de reconstrução do passado, o afeto entre homem e natureza, a obra sinaliza a possibilidade de construção subjetiva até mesmo para personagens monstruosos, como é o caso do Capitão Celestino: “As plantas viam o jardineiro como as plantas vêem. Não se sentiam agradecidas. Tratavam o seu regador à semelhança da chuva que caía sobre elas nas noites de Outono” (ALMEIDA, 2021, p. 35). A visão, isto é, a perspectiva da obra é feita pelo olhar das plantas, que não julgam o passado da personagem, reverberando a composição literária em que o espaço narrativo está amplamente conectado à interioridade da personagem, dentro de um jogo híbrido entre o mundo externo e o interno: “As plantas viam-no como um olho de vidro vê a passagem das nuvens. Elas e seu amigo eram seiva da mesma seiva, da mesma carne sem dó nem piedade” (ALMEIDA, 2021, p. 37). Em entrevista concedida à revista *Língua-Lugar* (2020), a escritora pontua o interesse que compõe parte do seu estilo literário e da composição estética de suas obras:

Mais do que a evolução no espaço, interessa-me a imobilidade: mais os interiores do que os exteriores (talvez Maria da Luz e, mais recentemente, Celestino, em *A visão das plantas*, revelam esse interesse), mas também a forma como comunicam entre si: de que forma o lá fora penetra o cá dentro, dando lugar a todo o gênero demal-entendidos, suposições falsas, delírios espectrais, etc (ALMEIDA apud MASSENO et al., 2020, p. 178).

Como salientado, seu projeto literário ainda está em curso, contudo, não deixamos de notar como a escritora constrói uma esfera literária voltada ao parâmetro da subjetividade, ao mesmo tempo em que narra a retomada da história e do passado recente de Portugal. Tendência esta bastante marcante e que compõe grande parte dos romances contemporâneos da literatura portuguesa. Dialogando com autores canônicos, Djaimilia Pereira de Almeida reverbera a necessidade de discutir a vertente da literatura de autoria negra em Portugal,

ainda pouco explorada pela crítica literária. Nesse ínterim, na próxima seção, partimos rumo à história e à historiografia literária portuguesa para compreendermos os “problemas” que envolvem a literatura lusitana contemporânea, em suas tendências formais e temáticas.

II. Um passeio pela historiografia: o contemporâneo na Literatura Portuguesa

Os debates críticos acerca daquilo que pode ser entendido como contemporâneo, na área das ciências humanas, permeiam uma importante seara investigativa direcionada à temporalidade histórica. Na área das Artes, quais seriam os materiais que possibilitariam uma investigação do movimento artístico contemporâneo? Haveria um determinado período histórico, dentro de uma linha temporal, que nos revelasse os caminhos da arte contemporânea ou da literatura contemporânea? Essas questões fazem parte de um campo crítico que necessita, no ramo dos Estudos Literários, de um olhar atento à história e à historiografia literária.

As literaturas, de fato, têm o poder de criar estórias, questionar caminhos e interrogar dimensões culturais próprias das sociedades onde são produzidas. Por isso, a relevância de dicotomias críticas como Arte e Sociedade e Comparatismo Literário. Com a dimensão de buscar, na “totalidade” artística, aquilo que foi ou que vem sendo produzido, torna-se necessário o movimento de aprofundamento historiográfico à construção de corpo crítico que não se limita às esferas individualizantes, uma vez que o texto artístico tende a apontar às relações sociais, culturais e econômicas do mundo em que é produzido. A arte tende reconhecer e apontar caminhos que podem (ou não) dignificar a humanidade. Isto é, tornar possível valor de utopias, representar vozes não hegemônicas e estabelecer diálogos com as matérias sociais, demandas históricas etc. Mas também tem o poder de afetar certezas muito sólidas, quebrar paradigmas, reinventar uma nova sociedade. A literatura consegue exprimir e dar forma às concepções históricas e ideológicas. Por isso, a necessidade crítica de estabelecer um olhar atento à historiografia literária. Nesta seção, buscamos compreender, de modo resumido, certas matérias sociais que dão forma à literatura portuguesa contemporânea, evidenciando os problemas que permeiam os materiais poéticos enredados por narrativas que constroem imaginários sociais, culturais e, sobretudo, artísticos. Para Rodrigo Valverde Denubila (2020, p. 13), o crítico deve reconhecer que a obra de arte “não é fruto do acaso, mas que igualmente não é algo puro, fechada em si mesma” para então vislumbrar a “significativa relação entre historicidade e construção estética”. Nessa linha, a

composição literária está envolvida por uma perspectiva dialética, que abrange a relação entre a Arte e a Sociedade: “Não que necessariamente um elemento seja a causa direta do outro, isto é, que a produção literária exista em função do meio sócio-histórico ou que uma estética fomente outro ambiente social” (DENUBILA, 2020, p. 13). Nesse sentido, a matéria social não é a causa ou o principal motivo de uma determinada composição estética, no entanto, deve-se reconhecer que essas duas esferas não estão separadas, ao contrário, elas funcionam com estipulada harmonia e homogeneidade. Nessa ideia, há uma “rede distributiva existente entre os elementos, logo, não há a clara separação entre os aspectos históricos e os aspectos estéticos como estanque sem suas especificidades” (DENUBILA, 2020, p. 13).

Isto, pois, a composição estética da obra de arte consegue dar forma para temas e problemas que envolvem os meandros das sociedades como um todo. É nessa abordagem que Denubila (2020, p. 13) propõe perspectivar três tempos históricos para que possamos pensar em alguns aspectos relativos à ficção portuguesa. Segundo ele:

Encerrada a dinastia de Bragança com a proclamação da República, em 5 de outubro de 1910, consequência do assassinato do rei Dom Carlos, em 1908, Portugal entra em sua primeira República. Em 1926 acontece o golpe militar. Depois, em 1933, começa o Estado Novo centrado na figura de António Oliveira Salazar – que vai até 1974, quando outro levante militar, conhecido como Revolução dos Cravos, reinstaura a democracia. Em 1976, Portugal pede para entrar na então Comunidade Econômica Europeia (CEE) – depois União Europeia (UE) – sendo aceito em 1986. Em poucos anos, Portugal sai de uma ditadura e entra para o conjunto de países classificados como democracias liberais. Nesse segundo percurso, focalizam-se quatro tempos: Primeira República; Estado Novo; Democracia; e membro da UE (DENUBILA, 2020, p. 13).

No entanto, o autor interroga se esses eventos influenciaram no trato ficcional da literatura portuguesa. Embora essas questões se tornem complexas, pelos territórios movediços e arenosos pelos quais circulam, e também pelas diversas respostas da crítica literária, faz-se necessário deter a importância desses acontecimentos para que possamos estabelecer parâmetros à luz de compreensão não limitada acerca daquilo que vem sendo definido como ‘movimento literário contemporâneo’. Nessa perspectiva, podemos visualizar um quadro histórico de Portugal, delineado pelo autor, durante o século XX, interrogando essa historicidade, mas não definindo por ela os caminhos da literatura lusitana.

Neste caso específico, quais seriam os fatores preponderantes que poderiam definir a instituição de um status ‘contemporâneo’? Para Álvaro Manuel Machado (1984), quando

se trata de literatura, o termo contemporâneo não corresponde a ser do “mesmo” ou do “nosso” tempo. Ou seja, essa definição atravessa lugares temporais, mas não se limita a uma linha cronológica determinada, podendo uma obra do século XIX manter-se, durante o século XXI, o status de contemporânea.

Por outro lado, a obra pode deixar de ser contemporânea quando perde um sentido epistêmico e coerente com o hoje, o que não significa que obrigatoriamente ela perde uma importância – épicos como *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri (1304-1321); *Os Lusíadas* (1572), de Camões; e *Paraíso Perdido* (1667), de John Milton, representam um bom exemplo disso. Sobretudo porque, da mesma forma que, em certo momento, uma obra, um estilo ou uma temática deixaram de ser contemporâneos, podem voltar a o ser, uma vez que mentalidades e epistemologias se alteram, manifestando-se aí um jogo entre tempos e percepções (DENUBILA, 2020, p. 15).

No campo da literatura portuguesa, a crítica tende a enxergar a Revolução dos Cravos, em abril de 1974, e, conseqüentemente, a instauração da democracia liberal, como um dos fatores que possibilitam tensionar parte da vertente literária contemporânea, que começa a se estabelecer no chamado pós-Revolução dos Cravos. Nesse sentido, o passado português recente começa a ser revisitado, marcando grande parte de uma série de romances que se voltam ao movimento de retomada da história em chave de manipulação, reinvenção e problematização. Neste escopo, romances como *Memorial do Convento* (1982), de José Saramago; *Partes de África* (1991) e *Sem Nome* (2005), de Helder Macedo; *O Esplendor de Portugal* (1997), de António Lobo Antunes; *Caderno de Memórias Coloniais* (2009), de Isabela Figueiredo; entre outros; salientam tal tendência.

Dentro deste evento que catalisa importante mudança em Portugal, a historiografia literária aponta novos pontos de vista que figuram em uma série de textos literários, produzidos no pós-abril. Dentre esses novos parâmetros artísticos, encontra-se de um lado a tendência extremamente marcante da literatura produzida por mulheres, incumbindo um aumento expressivo de publicações que problematizam a posição e a situação da mulher portuguesa em Portugal. E por outro, na memória de África, com as novas vozes oriundas do continente africano de língua oficial portuguesa – Angola, Moçambique, Cabo-Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe. Segundo Gerson Luiz Roani (2004):

Como acontecimento histórico, o 25 de abril transformou a vida de todos os portugueses, modificando as instituições sociais e, sobretudo, influenciando o âmbito artístico lusitano. A abordagem da produção literária portuguesa destes últimos 30 anos não pode prescindir de sondar o modo como esse acontecimento histórico influenciou a atividade

escritural dos autores lusitanos. Essa sondagem mostra-se instigante, no caso da ficção portuguesa contemporânea, pois pode ser demonstrada uma estreita vinculação das alterações sociais com a renovação do próprio percurso artístico dos escritores portugueses anteriores e subseqüentes a 1974 (ROANI, 2004, p. 16).

Nessa perspectiva, a Revolução dos Cravos é o principal acontecimento político em Portugal do século XX. Para o âmbito artístico e literário, este fato proporcionou o fim das limitações da censura direcionada e imposta aos artistas, escritores, professores universitários, e às camadas da população interessadas no campo cultural, como arma instigante, que direciona as demandas críticas e sociais, problematizando as estruturas vigentes. Por isso, o episódio é tão marcante para compreender os caminhos da literatura portuguesa pós-1974: o silenciamento, antes imposto à esfera literária, pôde encontrar um lugar sólido à ruptura e à liberdade de expressão, e, conseqüentemente, ao grito artístico que começa a ecoar em uma série de romances portugueses produzidos desde então.

Coube ao mundo ficcional reencontrar e iluminar a criatividade artística portuguesa, trazendo novos modos de expressão para compreender a história recente do país. Essa esfera iluminadora dá corpo e materialidade ao texto artístico, possibilitando a reinvenção e a revitalização crítica da sociedade lusitana como um todo. “O universo literário captou, no advento desse novo tempo, a necessidade de repensar os caminhos da expressão literária portuguesa, sobre a qual havia pairado, durante quase meio século, o crivo de uma censura impiedosa e limitadora da livre expressão artística” (ROANI, 2004, p. 17). Veja-se o caso de autores como Maria Teresa Horta, que teve seu livro de poemas, *Minha Senhora de Mim* (1971), censurado e apreendido pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado, a famosa PIDE, sob a alegação de “ofensa da moral tradicional da nação” (PEDROSA, 2019).

No entanto, faz-se necessário compreender que durante o Estado Novo⁸, autores importantes tracejaram perspectivas literárias, também produzidas após a Revolução dos Cravos, e, por isso, foram visionários no sentido de estabelecer e direcionar os novos rumos da literatura portuguesa. Devido ao fato de o escritor ser, antes de tudo, leitor, esses autores formaram uma fonte literária relevante às gerações que vieram na seqüência, estabelecendo um intenso fluxo de intertextualidades:

[...] junto com esses talentos recentes, aparecidos após o 25 de abril, despontam também os escritores mais antigos, cujas obras expressam a continuidade das produções desenvolvidas nas décadas anteriores,

⁸ Estado Novo se refere ao regime ditatorial de Salazar em Portugal, de 1933 a 1974.

marcadas pelo confronto e pelas tentativas de sobrepor a criatividade ficcional à repressão ditatorial (ROANI, 2004, p. 20).

Por isso, também, as dificuldades de estabelecer ou até mesmo “enquadrar” um determinado texto literário a uma adjetivação/caracterização “contemporânea”. Nesse sentido, estabelecemos juntamente com a historiografia literária portuguesa o apontamento das principais tendências e perspectivas poéticas formalizadas na literatura lusitana após o 25 de abril. Ao mesmo tempo, não desconsideramos as produções literárias das gerações anteriores, pois, como vimos, são formadoras de um itinerário artístico muito bem delineado, como é o caso do Modernismo e das suas respectivas fases: o Orfismo, o Presencismo e o Neorealismo.

Voltando-se ao texto literário configurado após o Estado Novo, como já apontado, a literatura de autoria feminina marca uma significativa ruptura com os padrões literários estabelecidos, majoritariamente, pelo olhar do homem branco. Com a consolidação de uma literatura produzida por mulheres, a ficção portuguesa de autoria feminina começa a problematizar o papel social destinado à mulher naquela sociedade, na contramão de um discurso ideológico, fundamental no Estado Novo, que relegava às portuguesas o papel submisso de dona de casa e “esposa exemplar”. Como uma das obras precursoras, podemos pensar na marcante publicação das *Novas Cartas Portuguesas*, em 1972, escritas pelas autoras Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno. Nela, expunham-se as vozes das mulheres lusitanas e as suas reivindicações antipatriarcais.

Sobre a escrita literária de mulheres, Lúcia Jorge expressa que, para adentrarmos “no domínio da escrita produzida por mulheres – particularidade que continua a fazer sentido – nela se encontra uma espécie de sublevação em relação àquilo que, em geral, é o estereótipo feminino”, este “fundamentado num contraditório ainda mais radical” (2009, p. 53). De fato, o discurso literário feminino possui como base elementar a funcionalidade contra-hegemônica, isto é, consegue construir um aparato poético que subleva a voz da mulher à constituição de sua subjetividade e liberdade, problematizando papéis sociais e sexuais determinados pela condição de gênero. Trata-se do ponto de vista da mulher, o mundo sob sua própria ótica, revelando um discurso que se constrói a partir da experiência vivida, que se torna poética, levantando reivindicações e debates emergentes na construção de processos subjetivos. Ao mesmo tempo, as subjetividades desses discursos estão atreladas pela historicidade, ou seja, pelas condições sociais, econômicas, culturais e raciais erigidas em torno do gênero.

Para a crítica feminista Lucia Zolin (2009, p. 219), a literatura de autoria feminina é transpassada pela questão de alteridade. Segundo ela, “foi atribuída uma alteridade à mulher, mas alteridade entendida como sinônimo de condição objetal e de identidade em falta, e não uma alteridade autêntica, intersubjetiva”. Nessa via, a autora chama atenção à importância de “desnudar” a alteridade do discurso literário produzido por mulheres, sendo esta tarefa uma das bases “da abordagem feminista de literatura” (2009, p. 219). É, portanto, nessa esfera de construir à mulher uma “alteridade autêntica”, longe de um território “objeto”, que a literatura de autoria feminina solidifica a posição das mulheres enquanto “sujeitas” de suas histórias, de seus caminhos e de suas liberdades. Ao mesmo passo, contesta o discurso patriarcal, propondo-lhe “fogo”. O poema “De parede e flores”, contido em *Novas Cartas Portuguesas*, dialoga viceralmente com tal questão:

de palavras se adiam (palpam) dores
e de paredes se rodeiam flores
de flores se munem as palavras

que içam fogos
e de muros se alteiam
os lugares de amores

de dores se agasalham
palavras como flores
que não soltas vão porque paredes ouvem

qual de nós de seiva (em sangue)
emparedadas flores (BARRENO, COSTA, HORTA, 1974, p. 230).

Tal tendência é destacada nas veias da literatura portuguesa contemporânea. Autoras como Augustina Bessa Luís, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno, Maria Judite de Carvalho, Lídia Jorge, Sophia de Mello Breyner Andresen, Olga Gonçalves, Maria Gabriela Llansol, Eduarda Dionísio, Clara Pinto Correia, Helena Marques, dentre muitas outras, chegando à importância das escritoras do século XXI como Isabela Figueiredo, Patrícia Reis, Dulce Maria Cardoso e a própria Djaimilia Pereira de Almeida revelam as interfaces das novas vozes de mulheres que surgem e ressurgem no texto feminino artístico de hoje.

Outra vertente considerável e expressa nos materiais poéticos dos romances portugueses contemporâneos, salienta a organização de uma perspectiva estética queretoma o passado português recente a partir de um movimento que revisita a história. Trata-se da

concepção que se volta à historiografia como meio de expressão da memória, focalizando a experiência colonial lusitana nos territórios africanos de língua oficial portuguesa.

Esse olhar à história, sobretudo, à história recente de Portugal, propicia dialeticamente a presentificação do passado nas veias, a compreender o próprio momento presente. Ao mesmo tempo, consegue estabelecer um corpo crítico com diversas perspectivas da memória, reunindo variadas vozes sociais, culturais e identitárias. É também uma reunião literária que pauta a experiência lusitana, dentro de um jogo de descobertas ficcionais que envolvem as dinâmicas contemporâneas entre as formas e os conteúdos. A perspectiva historiográfica permitiu também, à literatura portuguesa, o rompimento com seus silêncios, vácuos e vazios, levantando discussões que tocam diretamente nas feridas traumáticas, outrora resguardadas aos labirintos do silêncio: “O olhar atento sobre o desenrolar dessa ficção nos últimos anos constatará que poucas literaturas nacionais podem se orgulhar de um surto de engenhosa novidade tão intenso como o que se verifica na ficção portuguesa de hoje” (ROANI, 2004, p. 24).

De fato, a literatura lusitana decorre da riqueza poética a verbalizar complexas situações históricas e sociais, não deixando de lado a proposição de uma estética romanesca em permanente reelaboração, ora pelo olhar de determinado/a escritor/a que se volta à “fonte” para dela beber e dialogar, sem ignorar o exercício literário da reinvenção; ora pela perspectiva de um Outro, que em sua sensibilidade utópica acaba por criar alegorias da história e da memória, dando ao passado um trato ficcional e, conseqüentemente, poético. Ambas as perspectivas sinalizam o aspecto da reinvenção artística e da criatividade intrínseca e necessária à atividade literária:

[...] a percepção da relação entre tempos e a negação de uma trajetória histórica e estética ascendentes e apresentam como metodologicamente adequadas para olhar o hoje de uma literatura que se volta ao passado para reconhecer ideologias e perspectivas que guiaram a escrita da históriae, assim, determinar a métricas e estéticas (DENUBILA, 2020, p. 18-19).

Dentro da perspectiva historiográfica que embala parte da tendência ficcional da literatura portuguesa pós-abril, a memória de África tornou-se material reluzente das novas ondas literárias. Primeiro, pela necessidade crítica em se debater o colonialismo português, para com ele problematizar e, ao mesmo tempo, representar as figuras da guerra colonial, como o ex-combatente e os retornados, ou ainda os colonos, as mulheres, os negros colonizados. Segundo, para também repensar a sociedade portuguesa pós-colonial como um

modo de (re)criar a identidade nacional, perspectivando a violência e o sangue derramado em África pelas mãos lusitanas.

De acordo com Roani (2004, p. 24), esse cenário pode ser encontrado em “um conjunto de obras cujos universos ficcionais são construídos mediante a tematização da sangrenta guerra colonial mantida por Portugal, na África”. Tais problematizações, segundo o autor, são realizadas com um forte teor testemunhal e, assim, formalizam “a revolta, as ações colonialistas violentas, preconceituosas e repressivas da política lusitana, não só em relação ao próprio povo português, o qual arcou com imensas perdas financeiras e humanas” para a manutenção “de uma quimera imperial que as outras nações não reconheciam e condenavam” (ROANI, 2004, p. 25). Como um breve exemplo, podemos pensar no romance *Os cus de Judas* (1979), de autoria do escritor português António Lobo Antunes, que narra sua experiência pessoal como médico do exército lusitano, durante o período da guerra colonial em Angola, relatando os problemas que assolam o país, ao mesmo tempo em que recupera, a partir da memória, as recordações das fases de sua vida. De forte cunho testemunhal, o romance assinala como a guerra aniquila a vontade de viver do personagem protagonista. Trata-se de uma narrativa na qual a intensidade, a melancolia, o horror, a morte e o desespero imperam junto à focalização de um momento histórico recuperado e problematizado.

Já em *Caderno de Memórias Coloniais* (2009), Isabela Figueiredo traz à tona o horizonte memorial entrelaçado à sua própria experiência nos tempos da colonização portuguesa em Moçambique. A obra assina a construção do discurso testemunhal que denuncia as facetas do colonialismo português, mostrando que um dos pilares que sustentava a colonização foi, justamente, o bom funcionamento do patriarcado. Nessa via, a autora nos mostra a posição resguardada às mulheres negras – dentro de um cenário de animalização, sexualização e reprodução, um corpo profícuo ao sexo e aos desejos do homem branco – e, também, das mulheres brancas – inseridas em ordem de submissão e ausência corporal, logo, anuladas de sexo. “Uma branca não admitia que gostasse de foder, mesmo que gostasse. E não admitir era uma garantia de seriedade para o marido, para a imaculada sociedade toda” (FIGUEIREDO, 2018, p. 40). Já: “As negras fodiam, essas sim, com todos e mais alguns, com os negros e os maridos das brancas, por gorjeta, certamente, por comida ou por medo” (FIGUEIREDO, 2018, p. 40). Instigante notar a dicotomia aparente construída pelo texto, pois ocorre a aproximação entre a figura do pai – homem, branco, colono e extremamente

racista – e a focalização de um sistema de dominação, colonialismo, criado para soberania desta mesma figura.

Dentro desta tendência da literatura portuguesa contemporânea, obtém-se um movimento de reavaliação da história construído tanto pela experiência de alguns autores, a partir da perspectiva memorial, quanto pelo desejo de se criar histórias alternativas em um movimento de ficcionalização historiográfica, alegórica ou ainda metaficcional.

O romance consagra-se como o espaço da imaginação e da palavra, buscando aprender, na rapidez fulgurante do tempo, um rosto de Portugal que a literatura e a História forjaram, ao longo dos tempos, mas que cabe ao texto novo revistar e atualizar, como provocadora e instigante forma de repensar a identidade portuguesa e de projetar um futuro que, pela sua indefinição, é dramático e impronunciável (ROANI, 2004, p. 31).

Entretanto, ao romper com os silêncios da história, a ficção portuguesa contemporânea pôde emergir em um espaço lúcido, que reconhece a própria temporalidade, necessitando dela para reavaliar os novos caminhos e ideais. Ao mesmo tempo, consegue transcrever sua cultura e utopia, sua especificidade e seu imaginário. A literatura, mais uma vez, torna-se fundamental ao levantar os meandros do real, do traumático, do caótico, dando a eles singularidade poética e simbólica. Assim, ela insiste em perseguir as linhas textuais da liberdade, da desventura, da insólita viagem.

III. Aspectos da literatura de autoria negra em Portugal: um contexto multifacetado

Se por um lado a literatura portuguesa contemporânea conseguiu reestabelecer o contato com seu passado recente, tornando-o material poético em viés crítico e de problematização; outra vertente literária, até então, não é prioritariamente discutida. Os estudos historiográficos a respeito da literatura de autoria negra em Portugal são ainda pouco difundidos, fato que também demonstra os processos de invisibilidade no campo social e artístico enfrentados pela população negra em Portugal. Sobre isso, a pesquisadora Bianca Mafra Gonçalves nos mostra que: “Embora seja relativamente abundante o material que confirma a presença significativa de negros e negras na cultura portuguesa, pouco se produziu a respeito do tema ao longo do século XX”, período em que, segundo ela, “foram flagradas inúmeras lutas por autonomia e resistência ao discurso hegemônico ocidental” (2019, p. 121).

Embora a presença negra em Portugal seja bastante marcante e evidente, ela acaba contrariando a ideia de um país uno e com pouca diversidade étnica, ideologia esta bastante defendida e sustentada durante o período de ditadura salazarista. Período pelo qual encontrou um terreno fértil para incumbir concepções raciais pautadas pela supremacia branca e portuguesa, como afirma e reafirma o próprio Salazar em seus discursos supremacistas de então: “Não nos temos cansado de dizer que a África é complemento natural da Europa, necessária à sua vida, à sua defesa, à sua subsistência”; “um nativo de Angola, embora com as limitações de sua incultura, sabe que é português [...] encontr[ando] nas consciências, nas insituições, nos hábitos de vida, no sentimento comum que ali é Portugal” (1959, pp. 371-372).

É nesse momento que o pensamento do sociólogo brasileiro Gilberto Freyre, sobretudo sua teoria lusotropicalista, torna-se instrumento da propaganda salazarista. Assim pois, dentro de uma perspectiva que propõe a ideia de hibridismo racial, ancorado por um olhar colonialista perante a expansão da história portuguesa para outros continentes, que a teoria lusotropical encontra vertiginoso apoio na ditadura salazarista. Lembremos que o ano de publicação de *Casa-Grande e Senzala* é de 1933, data que coincide com o início do Estado Novo em Portugal. Quase trinta anos depois, em 1961, Freyre lança *O Luso e o Trópico*, que também curiosamente coincide com a deflagração da Guerra Colonial do Ultramar Português. O ditador português encontra em Freyre argumentos para a validação de um discurso imperial nas veias de um ideal “romântico”, pautado na supremacia e na hierarquização do encontro entre os povos ‘superiores’ (o português/europeu) e os ‘inferiores’ (colonizados/africanos).

De acordo com a professora Rosangela Sarteschi (2019), nesse contexto sócio-histórico e também na observação historiográfica da literatura portuguesa, torna-se “possível perceber os caminhos por onde se constitui o pensamento imperialista por meio das imagens literárias em que se sobressai um conceito problemático de alteridade” (SARTESCHI, 2019, p. 284). Isso acontece pela forte necessidade de exaltar e reafirmar o domínio colonial e a política de Salazar, forjando uma imagem de Portugal pautada por uma visão ideológica imperialista que caracterizava o período do Estado Novo. Ocorre assim, nesse contexto, a fomentação de “uma poesia de baixa qualidade – hoje pouco lida e conhecida – cujo intuito era exaltar a política e a propaganda salazarista” (DENUBILA, 2020, p. 19). Por outro lado, Sarteschi também indica que durante a década de 1930, ocorre a produção de obras e autores

que tematizam essa mesma questão a partir de “perspectivas ideológicas e críticas contrárias ao sistema político e cultural vigentes, como o regime salazarista” (2019, p. 28).

Quando nos debruçamos sob a interrogação da presença negra em Portugal, focalizando em um recorte de cunho literário, revisitamos uma série de questões históricas relegadas ao silenciamento. O rompimento com essas instâncias é propiciado de modo intenso pela formação da(s) literatura(s) de autoria(s) negra(s) em Portugal. Expondo o entrecruzamento entre a experiência e o significado, essas literaturas constroem corpus poéticos voltados às formalizações éticas e estéticas que se enredam por inquietações como a subjetividade, a corporeidade negra, a ancestralidade, o racismo e a memória coletiva. Ao mesmo tempo, se observarmos parte da tendência contemporânea em literatura portuguesa, elas ainda podem carregar a intersecção com a história e o passado português recente, com a autoria feminina, e, sobretudo, com a memória ou a pós-memória de África. Para Sarteschi (2019):

Trazer questões como a colonização e a escravização de africanos e seus desdobramentos na contemporaneidade contribuem para refletirmos sobre o persistente racismo que continua a balizar as relações sociais e formas de resistências encontradas no campo da literatura para explicitá-lo e, no processo, combatê-lo. Nesse sentido, examinar a presença autoral negra na literatura portuguesa contemporânea possibilita que silenciamentos históricos sejamompidos e que se compreenda de que maneira essa presença ocorre e os mecanismos sociais, políticos e de produção cultural de Portugal que indiquem os meios pelos quais essas produções circulam (e em que medida) dentro das estruturas sociais e literárias portuguesas (SARTESCHI, 2019, p. 285).

O silenciamento e a invisibilidade são traços característicos de uma sociedade em que o subjugamento racial ainda persiste. Os autores negros e negras, em Portugal, têm de enfrentar esses traços, cotidianamente, para romper com a hegemonia branca que se estabelece nas artes literárias. Na condição de parte determinante da cultura específica, a sociedade lusitana nasce como organização social cujas bases se constroem junto ao racismo. Cabe, então, recuperar as ideias do teórico negro Frantz Fanon, o qual compreende o racismo como “o elemento mais visível, mais cotidiano, para dizermos tudo, em certos momentos, mais grosseiro de uma estrutura dada” (2018, p. 78). Nessa via, o autor nos mostra como o racismo é estruturado pelas culturas, podendo ser observado de maneira gritante na vida social. Sendo a atividade literária parte integrante da cultura, essa lógica estrutural também lhe está enraizada, ocorrendo muitas vezes a dificuldade de publicação das obras escritas por autores negros e negras; a tímida circulação dos textos em outros espaços; que influenciam,

por sua vez, na recepção desses escritos pelo público leitor. É, portanto, dentro de uma estrutura social basicamente racista⁹ e colonial que se constrói o discurso literário de autoria negra em Portugal.

Nesse cenário, revelam-se tecituras textuais que poetizam o drama que irrompe a experiência negra, não se restringindo, no entanto, a ele, o que faz reverberar problematizações necessárias em níveis de identidade, cultura, tradição e ruptura. Por outro lado, quando não tomamos conhecimento da riqueza e da existência dessa literatura, do outro de cá, veremos o quão é problemática a superação de estruturas sociais preestabelecidas culturalmente: “Identificar e mapear essa produção permitem observar a forma como esses escritores problematizam a identidade cultural negra portuguesa, seus elementos históricos e culturais, os diálogos com a tradição lusitana e, simultaneamente, sua vinculação às heranças africanas” (SARTESCHI, 2019, pp. 285-286).

Ao levantarmos um debate acerca da existência do corpus literário negro na literatura portuguesa, deflagra-se a ele respectivas experiências e vivências históricas que caracterizaram a comunidade negra em solo português. Arlindo Caldeira (2013) disserta sobre a presença dos negros escravizados em Portugal a partir do século XV. Segundo ele, no século XVI houve um aumento significativo no número de escravizados no país em relação ao final do século anterior; passando para uma média de aproximadamente duas mil e quinhentas pessoas negras, nas duas primeiras décadas do século XVI, entradas no país para fins de escravização (CALDEIRA, 2013).

De acordo com Sarteschi (2019), durante os anos 1501 e 1866, calcula-se que 12 milhões de africanos escravizados foram vítimas do tráfico negreiro, em um movimento cujas rotas apontavam à organização das nações mundiais pautadas pelo sistema escravagista. Segundo ela, o fim da escravatura em Portugal é oficialmente realizado somente em 1878.

Durante o século XX, com a crescente iminência de independência nas colônias africanas de domínio português, iniciam-se movimentos migratórios bastante intensos de africanos em Portugal. De acordo com a antropóloga Neusa Gusmão (2005, p. 55): “A

⁹ Gonçalves, em seu artigo “Existe uma literatura negra em Portugal?” (2019, p. 136), afirma que “Portugal tem sido, recentemente, palco de inúmeras denúncias de racismo institucional, como os que ficaram conhecidos por ‘caso Cova da Moura’ e ‘caso Jamaica’, além da consequente emergência das demandas da população negro-portuguesa no que diz respeito à discriminação racial. Por isso, o conceito pode aqui ser reivindicado graças a uma ressignificação política, colocando em pauta a importância da questão apresentada também na literatura – não a partir dos referenciais históricos de outrora, mas de um cenário político, econômico e social da atualidade”.

condição de Portugal como país de imigração ocorre não só por fatores macro-estruturais próprios de um contexto de globalização e de transformação social da ordem mundial, mas também de caráter local e regional”. Assim, essas condições, também geográficas, influenciaram no destino dos novos imigrantes, fazendo com que Portugal se tornasse uma “porta de entrada ao mundo europeu” (GUSMÃO, 2005, p. 55).

Após a descolonização, nos anos 1950-60, aumentam os fluxos de africanos para Portugal já como parte dos processos migratórios. Machado (1994) afirma que um fluxo se dá nos anos de 1960, quando cabo-verdianos e outras minorias africanas chegam, e também entre os anos de 1974 e 1975. Na sua maioria, originam-se dos Cinco – das ex-colônias portuguesas nos territórios de África. Somente após os anos 1980, africanos de origem não portuguesa chegam ao país. Ainda assim, pode-se afirmar que, em Lisboa, a comunidade africana é numerosa desdeo século XVI, embora o fato nem sempre seja lembrado. Segundo Tinhorão, trata-se de uma “presença silenciosa” (1988, p. 57).

A respeito de tal “presença silenciosa”, Fernando Luís Machado (2009) aponta que, durante o século XX, a imigração africana para Portugal apresentou quatro fases. A primeira fase abrange um período que perpassa os anos de 1960 até 1975, marcada por fluxos contínuos, motivada pelos processos de descolonização e independência dos antigos territórios portugueses em África. A segunda fase acontece de modo concomitante aos processos do pós-1975 até os anos finais da década de 1980, caracterizando-se principalmente pelas origens diversificadas dos imigrantes africanos, que desembarcam no país em conjunto com os denominados retornados:

Machado não os considera imigrantes laborais, entendendo que os protagonistas destes fluxos pós-descolonização podem ser mais adequadamente designados como “lusos-africanos”, que, no entanto, apresentam também dois grupos:

i) a dos africanos de nacionalidade portuguesa que optam por ficar em Portugal após as independências, em geral racialmente miscigenados, que possuem uma condição social mais elevada e com grande possibilidade de manterem um bom estatuto social; ii) a dos lusos-africanos, filhos de imigrantes, já nascidos em Portugal (chamados pelos cientistas sociais de “imigrantes de segunda geração”) (SARTESCHI, 2019, p. 287).

De fato, a imigração africana em Portugal é caracterizada por uma multiplicidade que evoca olhares analíticos cuidadosos, no sentido de percebê-la em acordo com as suas especificidades, dentro de um diálogo fecundo com a construção social e histórica. Ainda segundo Sarteschi (2019), com a acessão do país à Comunidade Econômica Europeia, no

final da década de 1980, ocorre um aumento nos movimentos migratórios, fato que marca o início da terceira fase, caracterizada, principalmente, por uma imigração de cunho laboral. Além disso, Sarteschi (2019, p. 287) aponta aos “processos de regularização de imigrantes ilegais, em 1993 e 1996, que atingem, respectivamente, cerca de 25.000 e 35.000 concessões de permissão de residência a africanos em especial”. A quarta fase acontece posteriormente ao período de reorganização mundial “da imigração, quando se percebe um abrandamento dos deslocamentos imigratórios” (SARTESCHI, 2019, p. 288).

É, pois, nítida em Portugal a presença de diversos grupos afro-diaspóricos que constroem e participam ativamente da formação social e cultural da ‘nação’ lusitana contemporânea. No entanto, tornam-se primordiais os debates e os estudos acerca desses quadros étnicos, tendentes à desconstrução de uma identidade branca e hegemônica que insiste em povoar o imaginário identitário português. Ao levantarmos uma série de estudos que se debruçam aos quadros históricos que comprovam a presença negra nesse país, torna-se evidente também o problema do racismo dentro desta sociedade.

Frantz Fanon, em seu texto *Racismo e Cultura*, manifestado no I Congresso dos Escritores e Artistas Negros em Paris, em 1956 (e posteriormente publicado no número especial da *Présence Africaine*, jun. 1956), mostra-nos que o racismo, antes de tudo, é um “elemento cultural”. Em suas palavras: “O racismo nunca é um elemento acrescentado descoberto ao sabor de uma investigação no seio dos dados culturais de um grupo. A constelação social, o conjunto cultural, são profundamente remodelados pela existência do racismo” (FANON, 2018, p. 82). Nesse sentido, as configurações raciais e os modos determinantes pelos quais se organizam, em torno de uma cultura, revelam a constituição das novas formas que o racismo consegue adquirir no bojo de sociedades coloniais.

É o que revela também a teórica negra e portuguesa Grada Kilomba em sua obra *Memórias da Plantação: episódios do racismo cotidiano*: “Nos racismos contemporâneos não há lugar para a ‘diferença’. Aqueles e aquelas que são ‘diferentes’ permanecem perpetuamente incompatíveis com a nação; elas e eles nunca podem pertencer, de fato, pois são irreconciliavelmente *Ausländer*” (2019, p. 113 – grifo da autora). Nessa abordagem, a estudiosa consegue demonstrar como o racismo se remodela ao longo do tempo, fazendo parte do cotidiano social e, conseqüentemente, das vivências que se desviam de um ideal branco de nação, jamais podendo os grupos “diferentes” pertencer à cultura nacional.

Dentro da sociedade portuguesa, a questão torna-se evidente quando olhamos o que reiteram as leis perante a nacionalidade:

Como se sabe, a atual lei da nacionalidade portuguesa privilegia o estatuto jurídico do *jus sanguinis*, ou seja, é o direito de sangue que determina a cidadania dos sujeitos, cujo reconhecimento ocorrerá de acordo com sua ascendência e origem étnica. Nesse quadro, grande parte dos africanos negros no país mantém a sua nacionalidade de origem, o que, basicamente, significa a impossibilidade de naturalização não só dos migrantes da primeira geração, mas também dos seus filhos e netos (SARTESCHI, 2019, pp. 288 – grifo da autora).

Na peça *Os Vivos, O Morto e o Peixe-Frito* (2014), do escritor angolano Ondjaki, ocorre artisticamente a proposição de um conteúdo que problematiza esta situação, denunciando a dificuldade de inserção social dos imigrantes africanos, advindos dos Cinco¹⁰, dentro do território lusitano. Em uma determinada cena do texto, a personagem Mana São é atendida por Solene – funcionária lusa do Edifício Migração Com Fronteira: a primeira, que acabara de parir uma criança no território luso, quer saber se o seu filho poderá obter a nacionalidade portuguesa, sendo tratada com um imenso desdém pela segunda. A peça, neste sentido, evidencia as diversas barreiras sociais e econômicas enfrentadas pela população africana em Portugal, mostrando, literalmente, as fronteiras que desenham e separam os variados grupos afro-diaspóricos do restante da população lusitana, esta última pertencente, no entanto, à ideia de nação.

E embora a própria Sarteschi (2019, p. 288) aponte os avanços¹¹ em relação a essa questão, a sociedade portuguesa necessita de leis e políticas mais amplas para a construção de uma nação inclusiva, justa e igualitária. Torna-se, pois, primordial a retirada destes grupos dos meandros da invisibilidade e do silenciamento, elementos que ainda insistem na caracterização desta população em Portugal. A literatura de autoria negra é, nesse cenário, um caminho libertário a romper os silêncios da história e das imagens identitárias que se afirmam como puras, brancas e hegemônicas.

¹⁰ Adotamos o posicionamento da crítica literária Inocência Mata que privilegia “esta designação dos países de língua portuguesa de África, em detrimento de Palop, não apenas pelo equívoco que encerra (são países de outras línguas também, sobretudo do crioulo, que em três deles, é realmente “língua nacional”), mas, sobretudo, na esteira de Mário Pinto de Andrade, para quem a designação “os Cinco” resgata a utopia da fraternidade dos tempos da luta anticolonial, com a criação da Concp (Conferência das Organizações Nacionalistas das Colónias Portuguesas), fundada sob a égide de Amílcar Cabral em 1961, em Rabat, Marrocos” (MATA, 2013, p. 108).

¹¹ “Várias mudanças no estatuto legal ocorreram como a nova lei da nacionalidade de 2017, que, entre várias medidas, determina que os filhos de estrangeiros que residem em Portugal há, no mínimo, dois anos (até então eram cinco anos) são considerados portugueses automaticamente, a não ser que declarem expressamente não desejar o estatuto, invertendo a antigaregra” (SARTESCHI, 2019, p. 288).

Uma das obras contemporâneas mais marcantes desta produção literária negra no país é a antologia *Djidiu: a herança do ouvido* (2017), organizada pela poeta negra Carla Fernandes. De sua autoria, lemos o seguinte poema:

África Positiva

África

O continente mãe de todos nós

Cuja voz se ouve na cor negra

África

Um calor que se sente bater no coração silencioso
perante as dificuldades gritantes de um devir.

Que se adivinha pelo sentir de sua pulsação estridente, ardente, sorridente
do apelo de seus filhos

Premiados pelo seu amor

Pelo amor de seu calor (FERNANDES, 2017, p. 45).

Podemos observar no poema a construção de uma imagem: África mãe, mãe positiva. Neste processo, a autora elucida a relação continental que envolve a perspectiva das vozes que se instauram no espaço afro-diaspórico, enredando a construção de corpos negros conectados à matriz africana. Lembrando-se que o termo *djidiu*, em guineense, designa o contador de histórias, de modo que na coletânea de poemas, a memória de África organiza a coletividade irmã, reunida pelo calor pulsante e embalada por gritos, sorrisos, corpos negros estridentes. Corpos de África: pretos, positivos, sensíveis, ardentes. Corpos que compartilham a dor, o amor, o calor e o devir social e constante. Contudo, o poema de Fernandes também dialoga com uma compromissada tradição da poesia negra escrita em língua portuguesa, ao mesmo passo em que constitui a formalização das vozes afro-diaspóricas, dentro de uma vertente contemporânea da literatura portuguesa.

Importa dizer que o poema dialoga com o título da obra, pois *Djidiu* não é uma simples coletânea de poemas, porém de autores(as) negro(as), repleto de memórias, sentimentos e vibrações de vozes que se encontram em solo lusitano. Neste escopo, obtém-se uma série de escritores(as) negro(as) em Portugal, revisitando questões permanentes como a memória de África, o passado português recente, bem como a experiência e o significado de ser negro(a) dentro de uma estrutura social basicamente racista.

Pondere-se que, apesar da existência de um pungente quadro literário, faz-se necessário combater a invisibilidade e o silenciamento transposto a essas literaturas. Uma das formas de reivindicar a importância e, sobretudo, a potência ética e estética da literatura não oficial se constitui por meio de pesquisas, sobretudo na área dos Estudos Literários, que irrompem com a tradição eurocêntrica, ainda muito presente na academia:

O silenciamento no âmbito dos estudos literários portugueses a respeito dessa produção coaduna-se com o percebido na academia brasileira, onde também se constata as intensas restrições na abordagem historiográfica que não considera as especificidades dos discursos literários de sujeitos negros. No entanto é preciso admitir que no caso brasileiro há importantes grupos e pesquisadores empenhados em reverter esse quadro, produzindo trabalhos e pesquisas cada vez mais consistentes e que vêm sendo gradualmente reconhecidos como campo de pesquisa necessário e relevantes (SARTESCHI, 2019, p. 292).

Trata-se de uma literatura minuciosamente empenhada a lançar ação contra o pensamento hegemônico, a desvelar problemas sociais à luz de historicidades generalizadas e locais/específicas. Consequentemente, tais literaturas acabam simbolizando a experiência das vozes que se manifestam nas margens sociais, revelando um entrecruzamento dialético entre o que é individual e subjetivo, porém que também é coletivo e partilhado: “Ao tratar do racismo, direta ou indiretamente, em primeira pessoa, nossos autores também se inscrevem na temática da autodescoberta do sujeito, muito cara ao repertório das literaturas negras em geral” (GONÇALVES, 2019, p. 128).

Não obstante, a experiência afro-diaspórica, formalizada esteticamente em um quadro literário de autoria negra, revela os meandros complexos de um processo que envolve o tornar-se, isto é, “eu, enquanto sujeito, me torno negro”. A psicanalista negra Neusa Santos Sousa, em sua obra *Tornar-se Negro* (1983, pp. 17-18), expressa que: “Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas”. Ao mesmo tempo, é, sobretudo, “a experiência de comprometer-se a resgatar a sua história e recriar-se em suas potencialidades”. Apesar da dureza dimensionada que irrompe o “saber-se negro(a)”, chega a ser bela a ideia levantada pela autora acerca do comprometimento em relação ao resgate da história e da (re)criação das potencialidades. Talvez, seja esse o processo pelo qual a literatura de autoria negra emerge, oportunizando o contato consigo, com as feridas, com os sonhos e desejos, com a ancestralidade, com a memória, com a invenção, com o “abismo mental”. Nesse intenso processo, a escrita literária oferece um aparato criativo capaz de reinventar a própria existência negra, não no sentido de superar as respectivas dores, mas como forma de resistência e resgate histórico, em vias de construir uma subjetividade autêntica e libertária.

Voltando-se ao âmbito de compreender o contexto autoral negro na literatura portuguesa, bem como o desenvolvimento de um conceito ainda em construção, faz-se

necessário reconhecer “as particularidades dos processos de constituição de identidades entre a população afrodescendente em que se percebem intrincados enredamentos, pronunciadas questões históricas e armadilhas conceituais ainda não devida e suficientemente analisadas” e, por esses motivos, é “mais apropriado nomear essa produção na chave de literatura de *autoria negra* em Portugal (SARTESCHI, 2019, p. 293 – grifo da autora). Não se trata da impossibilidade da denominação ‘literatura negra portuguesa’, pois, de fato, isto já está, mesmo que previamente, concebido. Todavia, ao contrário do que ocorre nos estudos literários brasileiros, a conceituação de ‘literatura negra portuguesa’ ou ‘literatura afro-portuguesa’ é mais problemática se for pensada a existência de escritores nascidos em África, mas que por algum motivo vivem em Portugal, fazendo parte desta cartografia literária. Por isso, o conceito de literatura de autoria negra, nesse caso, é mais englobante, pois privilegia tanto os escritores negros nascidos em Portugal como aqueles que nasceram em África (SARTESCHI, 2019).

Entretanto, antecipando a discussão sobre a invisibilidade da presença negra em Portugal, o pesquisador e crítico brasileiro José Ramos Tinhorão, já na década de 1980, escreve obra sintetizadora desse sentimento: *Os negros em Portugal: uma presença silenciosa* (1988), marcando que, desde o período das navegações, “as únicas indicações capazes de permitir a identificação de um negro como negro africano propriamente dito era quando os escritos de cronistas, navegadores ou autoridades se referiam a tiópios, ouetíopes, guinés, ou gentios de determinados pontos de África” (p. 72). Leiam-se os versos da oitava estrofe do Canto I d’*Os Lusíadas* (1572) e da décima quarta estrofe de *Camões*, de Garrett (1825), respectivamente:

Vós, que esperamos jugo e vitupério
Do torpo Ismaelita cavaleiro
Do Turco Oriental, e do Gentio
Que inda bebe o licor do sancto Rio (CAMÕES, 1972, p. 25).

Que cercos também viu e jogou lanças
Com mouros e gentios – neste velho
Corpo nem sempre andou burel de monge;
Malha também vestiu... – mas uma espada (GARRETT, 1985, p. 64).

É evidente o olhar de guerra direcionado ao estrangeiro, seja ele “torpe ismaletia” (referindo-se Camões aos mouros, que professam a fé em Maomé) ou “Gentio” que ousa beber o “licor do sancto Rio”. Garrett inclusive corporifica a presença do cavaleiro cristão contra os não-cristãos. Ainda, n’*Os Lusíadas*, Camões chega a apregoar, na décima quinta

estrofe do primeiro canto, que é dos portugueses a África e os orientais mares: “Tomai as rédeas vós do Reino vosso: / Dareis matéria anunca ouvido canto. Comecem sentir o peso grosso / – Que pólo mundo todo faça espanto – / De exércitos e feitos singulares / De África as terras e do Oriente os mares” (CAMÕES, 1972, p. 34). Daí marcarmos que não é somente a partir do século XX que tal pensamento xenófobo se dá, transcorrendo ele ao longo de séculos de história portuguesa.

Num cenário mais atual, especificamente na obra *Esse Cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida, ocorre uma relação dialética entre o individual e o coletivo. Ao recuperar a memória de si, Mila se encontra com uma multiplicidade de personagens reais que realizaram a rota Angola – Portugal, pós-1975, relatando a experiência negra que se entrecruza no fluxo dos “mundos”:

Cheguei a Portugal em oitenta e cinco, vinda de Angola. O meu pai precedera-me em um ano regressando para um novo emprego. Fora no final de setenta em Luanda, com pouco mais de vinte anos, que conhecera a minha mãe. Quando eu for a última testemunha, e já não me lembrar se foi nos correios, no consulado, na televisão, se na praia, que os meus pais se conheceram, os meus netos consolar-se-ão com olivro deixado a meio que é quanto sei, quanto saberão, sobre o namoroe o casamento dos meus pais. Quando já não me lembrar se a minhamãe levava o cabelo solto ou um toucado de miçangas, se a cauda dovestido era comprida, se tudo se deu em privado, se na conservatória, se na praia; quando do passado restar apenas a cauda, a beleza da tal vizinha, o apuro daquele tempero, o amarelo de uma balaustrada, o cheiro a tinta de tudo, dir-me-ão “repete avó” os meus netos, e eu adornarei o amarelo de bolor, acrescentarei ao tempero gindungo, adornarei a vizinha com um chapéu, numa tentativa de eu própria não desaparecer, não me deixar engolir (ALMEIDA, 2017, pp. 54-55).

A memória da família de Mila, resgatada em sua maneira de narrar os acontecimentos e a sua própria trajetória, é legítimo testemunho daquilo que vivenciou, ou seja, do resultado híbrido que compõe a sua identidade, mas também da história que veio antes. Daí a necessidade de conceber o livro do cabelo, cuja memória coletiva poderá ser transmitida às gerações futuras, autêntico modo de reconstituição histórica e identitária, e como prática representativa, que, nesse âmbito, não poderá ser perdida. O resgate histórico de seu passado familiar se torna primordial para a compreensão de seu próprio eu, ao mesmo tempo em que aponta a uma estética pautada pela ancestralidade memorial e pelas imagens em torno da africanidade. Com intensidade poética, Mila (re)constrói os sentidos pelos detalhes das cores, dos cheiros, dos sabores que compõe a memória. Ao mesmo tempo, o

narrar imagético empreendido pela narradora vem mediado pela invenção criativa e pela “sensibilidade estética”, conforme pontuou o teórico negro Achille Mbembe (2018).

Essa perspectiva africanizada, que envolve a construção da “sensibilidade estética”, é também evidente na poesia da escritora negra portuguesa Raquel Lima, como em “planeta África”:

sou afrodescendente
afrodisíaca
afrodiaspórica
afroconsciente
afrofuturista
afroresiliente
afro não-condescendente
gostaria que áfricano fosse um prefixo inconsequente
que fosse um planeta em vez de um continente (LIMA, 2019, p. 24).

Em tempo, é possível verificar a relação dicotômica que se estabelece entre a África e o sujeito, em uma série de autoafirmações ancoradas pela africanidade, pela memória, pelo processo de “tornar-se”. Percebe-se, também, a imanência de um amor cultivado às raízes culturais, dentro da constituição de uma estética que brinca e provoca o prefixo, pela maneira com que assume, a partir dele, a sua própria identidade.

É também de Raquel Lima “liberdade mais cruel”, eleito o melhor poema português escrito em 2019 pelo Prémio aRi[t]mar 2020:

a minha liberdade sempre foi a mais cruel
a que deriva na alvorada
adormece ao relento
à beira da estrada, a da casa ocupada
a do amor inquieto
rebenta tudo pelo caminho
a esbanjadora
a minha liberdade sempre foi a mais cruel
explode em papel A2 dobrado em 3
diminui-se, martiriza-se
oprime-se, fragiliza-se
liberdade da diva frustrada
que não conta nada
além do arrepio brando do seu tamanco
de salto alto, ingénuo canta
uma regra de régua e esquadro
de ecrã e teclado
é a liberdade da puta amedrontada
que sente tudo mas não sente nada
numa paranóia da encruzilhada
de pensamentos bloqueados na
vontade de ser recta e não incerta

ter um caminho considerado
 aplaudido pelos vizinhos
 compatriotas desconhecidos em terra alheia
 ser pessoa, ser poeta
 liberdade cruel e ausente
 a mais frustrada
 liberdade revoltada
 que apenas nua existiria
 exposta ao gatilho, à bala, à guilhotina
 liberdade na balada, na insônia, no castigo
 liberdade sem religião, nem cura nem terço, sem abrigo
 liberdade de abraçar os demónios mais cruéis
 porque o segredo da liberdade é deixá-los passar por aqui.
 (LIMA, 2019)¹².

A liberdade é também um dos temas mais marcantes a pautar a literatura de autoria negra. Neste poema, o eu-lírico a perspectiva a partir de cruel adjetivação, suscitando na criação de diversas imagens que revelam uma existência negra inquieta e em constante movimento. De uma liberdade que explode, que se diminui, que se martiriza, e num jogo complexo de opressões sociais e fragilidades históricas. Temos um movimento que constrói a subjetividade autoconsciente diante dos problemas que corroem a existência negra; pela maneira como verbaliza conflitos internos em relação ao problema “liberdade”. A liberdade, pois, à pessoa negra, é dialeticamente cruel e ausente, frustrada e revoltada, pois carrega uma duplicidade histórica a qual foi negada, retirada, impossibilitada. Na verdade, o eu-lírico aponta à constância libertária forjada a partir de princípios e ideais oriundos da colonização. O poema constrói um diálogo com as ideias de Frantz Fanon em *Peles negras, máscaras brancas*, originalmente publicado em 1952, o qual entende a necessidade de retirar a pessoa negra do complexo mal-estar gerado pela situação colonial: “O que nós queremos é ajudar o negro a se libertar do arsenal de complexos germinados no seio da situação colonial” (2008, p. 44). O psicanalista complementa: “Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora”, ou seja, “da cultura metropolitana. Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será” (FANON, 2008, p. 34).

¹² Para escutar a declamação na voz de Raquel Lima, acesse: https://soundcloud.com/boca-audiolivros/liberdade-mais-cruel?fbclid=IwAR0UH6t_kiOr6kIpAfnYSa3jQhW9SS0tEJtZzvCwd7rjpGee544AVUF3XY, acesso em 23 mar. 2022.

Metaforizando-se a fala de Fanon, no âmbito do romance, podemos pensar que autores como Telma Tvonde, em *Um preto muito português* (2017), e *Também os brancos sabem dançar* (2018), de Kalaf Epalanga, apresentam-se como vozes que permanecem na “selva”, no “mato”; ou no seio de sua origem. Ambas as obras se propõem pensar a identidade portuguesa a partir de uma perspectiva negra, e, conseqüentemente, multifacetada, apontando a criações textuais embasadas no retrato da experiência afro-diaspórica dentro do território europeu.

Um preto muito português narra a história de Budjurra, jovem negro português com pais cabo-verdianos. O livro apresenta “questionamentos ligados à identidade, como a questão social, racial e nacional” (GONÇALVES, 2019, p. 130). Budjurra – cuja gíria quer dizer “cabo-verdiano” – narra sua experiência como jovem negro em uma sociedade que o enxerga a partir de sua identidade racial, levantando questões e inquietações por meio de seus relatos pessoais, que abrangem a temática do racismo, da masculinidade, do afeto, da solidão e da desigualdade.

Já em *Também os brancos sabem dançar*, de Kalaf Epalanga (lançado no Brasil pela editora Todavia, 2018), ocorre o cruzamento entre a música, a dança e a literatura, bem como a intercambialidade entre África, Europa e Brasil. No livro, há a narração memorialística de Epalanga, que além de escritor é músico angolano, fundador da premiada banda Buraka Som Sistema¹³. Ele relata que, ao chegar na fronteira entre a Suécia e a Noruega, sem passaporte, juntamente com sua banda, acabou sendo detido pela polícia por tentativa de imigração. A partir daí a narração viaja às suas recordações pessoais, embaladas pela dança do kuduru e de seus ritmos musicais, que enlaçam a história de África e Europa.

Sarteschi (2019) propõe estabelecer dois grupos de autoria negra em Portugal: o primeiro compreende aqueles nascidos em África, mas que vivem no território lusitano: “Assim, em síntese, no primeiro grupo, teríamos Andrea Coutinho, Bernadete Ribeiro, Matamba Joaquim, Djaimilia Pereira de Almeida, Grada Kilomba, Gisela Casimiro, Kalaf Epalanga, Raquel Lima, Sónia Vaz Borges, Telma Tvon e Yara Monteiro” (SARTESCHI, 2019, p. 300). E o segundo grupo,

[...] ainda que seja discutível definir com precisão os autores como afro-lusitanos, suas obras apresentam incontáveis marcas que também revelam em suas narrativas uma preocupação ética e estética com as ambiguidades dos processos de construção identitária do negro a partir da vivência em

¹³ Cf. o clipe “Sound of Kuduro”, da Buraka Som Sistema: <https://www.youtube.com/watch?v=4CkXhtw7UNk>, acesso em 12 mar. 2022.

Portugal. Compõem esse grupo Joaquim Arena, Aínda Gomes, Ricardo Adolfo e Didier Ferreira (SARTESCHI, 2019, p. 300).

Nesse ínterim, decorre em Portugal a existência de literaturas de autorias negras empenhadas pela redefinição também cartográfica da própria literatura portuguesa. Isto pois, elas rompem com o imaginário “brancocêntrico” que ainda pauta grande parte dos estudos de historiografia literária lusitana. E conseguem elevar os debates críticos a partir de intersecções tão necessárias ao período contemporâneo, como os recortes de classe, de gênero e de raça¹⁴. Ao mesmo passo, essas literaturas estão amplamente compromissadas por perspectivas éticas e estéticas caras à construção da subjetividade negra na literatura:

São vozes que, insubmissas, se articulam e confrontam os discursos dominantes, apresentando um significado real de resistência à opressão imposta pelo poder hegemônico, não apenas pela denúncia, mas, sobretudo, por um trabalho estético marcado pelo resgate de um passado histórico, agora sob novas bases e dimensão para projetar um futuro transformador na arte e na vida (SARTESCHI, 2019, p. 302).

Tais “vozes insubmissas” podem ser lidas como vozes “quilombistas”, emprestando-se o termo decolonial cunhado por Abdias do Nascimento na década de 1980, durante o II Congresso de Cultura Negra das Américas, realizado no Panamá¹⁵. Assim que entender o “quilombismo” não é reduzir, senão reagrupar os autores segundo valores plurais, sempre em choque com as culturas hegemônicas. Ainda hoje, textos como o da escritora Yara Nakahanda Monteiro, que, tal e qual Djiamília Pereira de Almeida, mudou-se ainda bebê a Portugal, agregam valores universais a seus íntimos escritos. Como sua conterrânea, propõe uma volta à cultura de casa, de origem, ao visitar sua Huambo natal na pele da personagem Vitória, no instigante romance *Essa Dama Bate Bué*, publicado em 2021 pela editora brasileira Todavia. A personagem assume a voz em primeira pessoa, primeiramente discorrendo sobre a ausência materna para então falar da própria identidade: “[...] o vazio de ser só isto tudo o que tenho de recordação da minha mãe. A verdade mais íntima é não a poder reclamar como sendo minha. Sei-o. Rosa Chitula, minha mãe, mais do que a mim, amou Angola e por ela combateu. Chamo-me Vitória Queiroz da Fonseca. Sou mulher. Sou negra” (2021, p. 12). O excerto é metáfora da ausência da terra-materna; arquétipo da mulher

¹⁴ Dai insistirmos na leitura de “literatura mundial”, “literatura mundo”.

¹⁵ Cf. http://www.abdias.com.br/movimento_negro/quilombismo.htm. Acesso em 07 nov. 2021.

que se apresenta segundo seu gênero e sua cor, dialogando com um quilombismo particular de ação, contudo vislumbrado na protagonista.

Entre novas vozes, olhares e descobertas, a literatura oferece um caminho profícuo à reunião dos corpos negros, que dialogam e compartilham poeticamente os sonhos, os desejos, os afetos, as utopias e, sobretudo, a dor e a beleza que povoam a subjetividade negra. E propõe movimentos de retomada da história a partir de perspectiva enunciativa contra-hegemônica. Nesse ínterim, a literatura de autoria negra em Portugal pode interseccionar variadas tendências levantadas em relação ao texto literário lusitano contemporâneo. Isto pois, a memória de África, o passado português recente e a literatura de autoria feminina estão intrinsecamente na base que compõe o quadro negro do texto artístico português contemporâneo.

Nesse caminho textual proposto, que aqui chamamos de “Primeiros Tópicos”, buscamos contextualizar, brevemente, o quadro cultural e artístico referente à produção literária portuguesa negra e às suas tendências, bem como ao contexto histórico de Portugal para então darmos sequência aos capítulos que dão corpo a esta dissertação. Ou, como diz Djaimilia em entrevista à revista *Elle*, “minha grande biblioteca são meus antepassados” (apud SOUZA, 2021). Importa relatar as origens, dentro de uma perspectiva diaspórica, que a memória, ainda que em forma de literatura, existe como documento a certificar certa presença no mundo, a dar voz à história, verdadeiros[as] *griots* do presente.

2. UM HERÓI NEGRO NO SEIO DO MUNDO: ENTRE A LIBERDADE, A MODERNIDADE E A PÓS-COLONIALIDADE/DE(S)COLONIDADE

*Passei a vida a servir
os meus dias passei-os a chorar
no meu mundo meu inferno.*

*Os braços trabalhando para um mundo alheio
os meus dedos musicando para o mundo alheio.*

(Agostinho Neto em “Passeia a vida”, 1948)

2.1 Modernidade e forma literária

Boaventura de Sousa Santos, em *O social e o político na transição pós-moderna* (1996), compreende a modernidade como um “paradigma cultural” que se desenvolve antes de o sistema capitalista se tornar dominante, ou seja, a partir do século XVI com as grandes navegações e com a expansão europeia para outros territórios do globo¹⁶. Para ele, a modernidade organiza-se em dois grandes pilares: o da regulação e o da emancipação. O pilar da regulação constitui-se pelo Estado, a partir da articulação e definição de Hobbes, pelo mercado, dominante na obra de Locke, e pela comunidade, nas formulações que caracterizam a filosofia política de Rousseau. Por outro lado, o pilar da emancipação constitui-se por três lógicas de racionalidade: estética-expressiva (arte e literatura), moral-prática (ética e direito), cognitivo-instrumental (ciência e técnica).

Segundo o autor, “estes dois pilares e seus respectivos princípios ou lógicas estão ligados por cálculos de correspondência” (SANTOS, 1996, p. 71). Seguindo-se tal pensamento, a modernidade enquanto projeto é bastante ambiciosa, uma vez que ocorre a articulação entre os princípios e as lógicas de racionalidade – sendo os dois pilares e suas respectivas correspondências a possibilidade de promoção do equilíbrio entre as diferentes propostas e promessas deste paradigma. No entanto, a excessividade de avanços, a exemplo da racionalidade cognitivo-instrumental, acompanhando a valorização do princípio do mercado sobre os outros princípios, ambas superaram as promessas iniciais da modernidade. Ao passo que outras expectativas tomaram o rumo da impossibilidade, tendo em vista que

¹⁶ Dando início ao processo colonial.

“as suas possibilidades são infinitas, mas por o serem, contemplam tanto o excesso como o déficit do seu cumprimento” (SANTOS, 1996, p. 71).

O romance, em sua materialidade literária, encontra terreno fértil para sua expansão e, conseqüentemente, para o seu desenvolvimento, ao longo século XIX, na consolidação da burguesia enquanto classe dominante, tornando-se a forma literária que imprime os valores e, sobretudo, a cultura da modernidade.

A compreensão das relações históricas entre Modernidade e forma literária é de total importância aos debates e estudos sobre o gênero romanesco. Ferenc Fehér (1972), em diálogo com Georg Lukács, propõe uma nova abordagem marxista da teoria e da história do romance. Para ele, o gênero épico pode ser situado sob duas perspectivas ao longo do tempo: o período clássico – no qual a forma literária correspondente foi a epopeia, a qual representava uma homogeneidade entre vida e essência, dentro de uma perspectiva completamente orgânica e totalizadora –; e o período moderno, em que o romance é a forma literária que exprime os problemas e valores culturais do capitalismo, evidenciando a reprodução das estruturas sociais na esfera global, ou seja, a humanidade e sua relação com o mundo (FEHÉR, 1972).

Nesta lógica, o indivíduo representado pelo romance possui uma relação bastante complexa com a liberdade, tendo de lidar com ela constantemente. Trata-se da dicotomia eu x mundo, onde o ser social se situa em um panorama cada vez mais individualizado. Para Benjamin (1994, p. 201): “A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabedá-los”.

O eu romanesco, situado no mundo prosaico, constrói um espaço com o qual se identifica, causando-lhe tal segurança interna que possibilita a liberdade, o questionamento e o embate com o próprio mundo. Eis um lócus abandonado por Deus e por qualquer divindade, que perspectiva o indivíduo a partir de sua relação com a emancipação advinda de uma sociedade “puramente social”.

Seguindo-se tal pensamento, o herói do romance moderno detém a experiência do “ser social”, ou seja, é construído historicamente no corpo de uma estrutura sistêmica que evidencia problemas, contradições, injustiças e valores, sendo um produto artístico de uma esfera individualizante. Destarte, Ferenc Fehér assinala que o gênero romanesco, assim como o capitalismo, tende sempre percorrer um direcionamento ao futuro, acompanhando a reprodução da vida material no seio de um “paradigma cultural”.

Este painel de aproximação crítica entre Modernidade e Forma literária tem por objetivo propor um caminho a partir da historicização, bastante importante para se pensar nas particularidades que envolvem a teoria e a história do romance. Remontando-se que a forma romanesca viveu sua ascensão e apogeu na era moderna, durante a expansão do capitalismo para outros territórios do globo, tornando-se a forma literária que integra à sua maneira de organização interna os problemas sociais, históricos e as possíveis contradições de uma sociedade “puramente social”.

Segundo Franco Moretti (2000, p. 177), “o romance moderno desponta não como um desenvolvimento autônomo, mas como uma conciliação entre uma influência formal ocidental (em geral francesa ou inglesa) e matérias locais”. Essa análise levantada pelo autor nos oferece um aparato teórico para compreender o movimento estabelecido pela literatura durante a modernidade. Nessa ideia, o romance ou simplesmente a literatura moderna, dentro desse movimento de expansão artística para territórios não europeus, estabeleceu-se a partir de apropriações formais que reinvidiracaram a transposição de suas tradições culturais, sociais e locais, poetizando os respectivos problemas que pautam a construção de suas sociedades sociais, como as questões políticas, étnicas, culturais e de gênero.

Nessa via, Boaventura de Sousa Santos compreende que estamos inseridos em um espaço de transição pós-moderna, o qual é amplo, complexo e ainda bastante arenoso. Nesse processo dá-se a “transição paradigmática”. No campo das artes, a crise e o vazio são representantes da alteração entre um paradigma e outro.

No âmbito da literatura e também de outras artes, a escola que mais exprime, esteticamente falando dessa crise ou vazio, é o pós-modernismo. Marisa Corrêa Silva (2002), em observação contundente, expressa que: “Tudo aponta na mesma direção: Pós-Modernismo é um conceito de escola literária, de renovação nas artes, de maneira de representação e interrogação estética do mundo” (SILVA, 2002, p. 19). A autora disserta ao que se refere às dificuldades que rondam o termo para a crítica literária, mostrando que o “resultado de um “ismo” fica por vezes incoerente se visto fora de um contexto maior” (SILVA, 2002, p. 19). Ao também adotar a concepção teórica de Sousa Santos, em relação ao espaço de transição entre um paradigma e outro, a crítica avalia que “por trás das aparentes contradições de uma estética pós-modernista, está o processo avassalador de uma mudança de paradigma cultural” (SILVA, 2002, p. 20). A essa abordagem é evidente o pano de fundo histórico que sustenta o que está por trás do Pós-Modernismo enquanto conceito de escola literária.

Nesse panorama, a tese defendida por Sousa Santos (1996) acolhe o que defende Ferenc Fehér (1972), uma vez que o romance se tornou a forma literária mais adaptável e representativa ao paradigma modernidade, e é de se perceber que esta forma, assim como o capitalismo, sobreviverá à extinção do período moderno. Com efeito, o gênero romanesco está envolto em um grau de complexidade que envolve tempo histórico e produto social, possuindo uma alta disponibilidade para as mudanças históricas a caminho do futuro, juntamente com novas possibilidades estruturais entre forma e conteúdo.

Tal direção natural do romance, acompanhando as dimensões históricas das sociedades capitalistas modernas, pode ser relacionada, até certo ponto, ao próprio conceito de Pós-Modernismo, alinhado também por uma nova forma de representação artística, que envolve a ruptura com a tradição literária cuja base se concebeu na escrita masculina, branca e de classe média. No rompimento com o padrão, essas escritas propuseram uma nova concepção ao gênero, como a fragmentação da forma, mostrando as impossibilidades históricas em torno de uma estrutura social, ou ainda pela presença singular do “eu” interligada às recuperações de memórias históricas, sociais e subjetivas.

Do mesmo modo, as temáticas em relação à liberdade, alteridade, eu x mundo, comunidade, nação, diáspora, globalização, colonialismo, entre outros temas que evidenciam o mundo em constante movimento de transformação, quando formalizados na estrutura de determinados romances, podem apontar a um sistema-mundo combinado e desigual. Sobre isso falaremos no próximo item.

2.1.2. Considerações e aproximações: a Literatura e os debates Pós-modernos e Pós-coloniais/(de)coloniais

Partindo-se dos pressupostos teóricos citados que consolidaram o que aqui denominamos de ‘Modernidade’ e ‘forma literária’, torna-se necessário problematizar tais categorias visando um aprofundamento crítico interessado e comprometido em contextualizar a complexidade de questões teóricas que se cruzam nos paradigmas críticos da contemporaneidade. Tais categorias críticas nos servem como arcabouço argumentativo, no sentido de estabelecer uma historicidade ao gênero romanesco, portanto serão aqui problematizadas na tentativa de preencher as lacunas e os vazios que transcorrem o “perigo de uma história única”, como afirma a escritora Chimamanda Ngozi Adichi em seu famoso TED Talk de 2009.

Para Elena Brugioni (2019), há uma série de “novos desafios do espaço-tempo da contemporaneidade, todavia assombrada por restos e rastros da (pós)colonialidade e do(s) impérios(s)” (BRUGIONI, 2019, p. 49). Esses restos e rastros da (pós)colonialidade, levantados pela autora, podem ser percebidos tanto no plano social das sociedades como um todo, como na formalização artística que envolve a proposta de escrita dos chamados romances inseridos na escola pós-moderna e dentro do espaço-tempo pós-colonial/de(s)colonial.

Nesse sentido, Sousa Santos em *A Gramática do Tempo: para uma nova cultura política* (2010), denuncia a problemática da ocultação de vozes sociais que sofreram a violência advinda da modernidade – essa matriz violenta é denominada: colonialismo. Submerso nesta ótica, o autor percebe que o problema nunca foi diagnosticado no bojo da autorepresentação da modernidade ocidental, pois o colonialismo era tido como “missão civilizadora” (SANTOS, 2010, p. 28), como já observamos no tópico anterior, com as citações de Salazar.

É interessante notar como as chamadas literaturas pós-colonial/de(s)colonial problematizam o colonialismo e a construção das sociedades sociais inseridas em geografias culturais de ordem periférica e semiperiférica. Nessa via, ocorre a realização de projetos literários amplamente conectados aos processos históricos e sociais, nos quais emergiram a situação colonial. Há, assim, uma orientação sócio-política, que envolve as problematizações coloniais, orientando a urgência de novas discussões teóricas a redimensionar outras formas de autorepresentação, opositivas, sobretudo às imposições do modelo cultural ocidental. Essa urgência política e social se encontra na base dos discursos pós-colonial/de(s)colonial.

Segundo Brugioni (2019, p. 59), a crítica literária deve evidenciar “a questão da dimensão histórica e espacial”, ou seja, estabelecer um olhar dialético que direciona à análise literária tanto as condições da historicidade quanto as especificidades da espacialidade, isto é, do espaço-tempo que convoca toda a construção de um determinado texto literário. Nessa perspectiva, ela observa que a historicidade da visão pós-colonial não pode ser situada “por meio de uma temporalização dicotômica – antes e depois da colonização” –, mas verificando as formas e as urgências das mudanças discursivas ou das “transformações recursivas”¹⁷ diluídas à historicidade. A crítica pós-colonial deve, pois, chamar a atenção “para uma

¹⁷ Cf. Stoler, 2013.

configuração conceitual que, mais que no resto, situa-se na dimensão teórica da dobra” (BRUGIONI, 2019, p. 54). A concepção de dobra da qual fala a autora é tributária de Deleuze & Guatari (1996), em que o conceito estaria interligado, dialeticamente, ao processo de interioridade, ou seja, em como “pensar o ‘interior’, o íntimo, como uma “dobra” do exterior, como dobra daquilo que vem “de fora” (MARQUES, 2016, p. 10).

De fato, a concepção de dobra é estabelecida tanto pela perspectiva crítica, ou seja, da maneira de se ler o texto, como também no contraponto narrativo que envolve o discurso pós-colonial/de(s)colonial. Assim que a crítica detém a tarefa de identificar o que está por trás ou aquilo que vem do íntimo discursivo, na medida em que o discurso é construído nas veias da recuperação de sujeitos, espaços, e contextos sociais marcados pela tradição ou como herança de resistência simbólica e histórica de territórios violentados pela modernidade e por seus colonialismos. É nesse espaço de complexidade teórica e conceitual, em que emergem as escritas literárias ou os processos artísticos erigidos pela concentração de contextos sociais fortemente marcados por experiências históricas avassaladoras. Daí advém a recuperação da memória antecedente e sua importância para esses contextos. Nesse sentido, obtém-se uma nova perspectiva de escrita, ou um novo “ângulo de observação”, ancorado pela visão “das vítimas da modernidade”, manifestando-se “a perspectiva pós-colonial” (SANTOS, 2010, p. 34).

A(s) literatura(s) de autoria(s) negra(s) encontra(m)-se, em linhas gerais, dentro do “espaço-tempo” pós-colonial/de(s)colonial na medida em que problematiza(m) estruturas sociais vigentes desde o início do sistema colonial, ao mesmo tempo em que modeliza as vozes “das vítimas da modernidade” (SANTOS, 2010). A partir dessa leitura percebemos que há uma mudança de ponto de vista, tornando-se o discurso uma prática contra hegemônica, potencializando vozes estigmatizadas pela ideologia ocidental, que durante muito tempo as silenciou.

Para além do pós-colonialismo, as definições subsequentes de de(s)colonialismo tem sido empregados desde as leituras do argentino Walter D. Mignolo (2008), que compreende “a conceitualização mesma da colonialidade como construtiva da modernidade é já o pensamento de-colonial em marcha” (p. 249). Contudo, ainda que o conceito tenha se amparado no contexto latino-americano, muito da lógica presente nos autores pode ser aproximada à questão dos africanos e imigrantes, uma vez que “as genealogias do pensamento e da ação decolonial (através dos espectros de raça e gênero) sempre andaram

em paralelo com os avanços predatórios globais da colonialidade/modernidade”¹⁸ (MIGNOLO; WALSH, 2018, p. 08). Os pensadores pontuam uma diferença crucial entre o pós-colonialismo e o decolonialismo, tendo em vista que esse se lança a pensar “com” o sujeito e não isoladamente “sobre” o sujeito. Daí nasce o movimento “in house” (*casa adentro*) e “out of the house” (*casa afuera*), uma vez que o de(s)colonialismo pensa que as mudanças de paradigmas precisam acontecer ‘dentro’ do indivíduo e da comunidade ‘para’ fora – e não ‘de fora’ da comunidade (MIGNOLO; WALSH, 2018, p. 85). Esse pêndulo, marcado por um prisma horizontal, vai contra o sentido verticalizado de discurso e de noções propostas desde o colonialismo. Como veremos ao longo do trabalho, idéias como “dentro e fora”, “centro e periferia” serão retomadas, já que o espaço é parte central da engrenagem do romance pós-colonial/de(s)colonial.

Sobretudo o entre-lugar é trabalhado em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, como veremos ao longo desse estudo. Um bom exemplo dessa questão é o desejo “interno” do personagem Cartola em adquirir a cidadania portuguesa – fato este que não se realiza de “fora” para “dentro”, ou seja, eis mais um trabalhador à mercê da decisão do Estado, que não o acolhe – ou pior: não lhe enxerga:

Cartola tentou o pedido da nacionalidade portuguesa, mas este nunca haveria de chegar. Mais do que um documento oficial, o personagem carecia de reconhecimento: parecia pensar que um dia lhe bateriam à porta e lhe diriam que estava tudo tratado, que era enfim português, direito que julgava pertencer-lhe [...]. Não se arrepiava ao ouvir o hino de Portugal e sabia de cor a primeira estrofe dos *Lusíadas*? (ALMEIDA, 2019, p. 74).

Quase não cessa a necessidade de compreender a força pujante das formas literárias escritas sob horizontes pós-coloniais/de(s)coloniais e (semi)periféricos. A urgência de transpor o pensamento contra-hegemônico, ou seja, de ruptura, para contemplar escritas literárias não europeias, proporcionam “o surgimento de outros itinerários críticos para ler e situar a literatura e os seus significados políticos nas dobras das diversas situações pós-coloniais em que todas e todos, de forma diferente, vivemos” (BRUGIONI, 2019, p. 66).

Diferentemente do pós-colonialismo, o movimento de(s)colonial é regido por uma pedagogia, cujo desafio é tanto “a consideração séria de mitos e visões de mundo que afirmam o valor da vida humana em relação mútua como a interrupção do mito fundacional

¹⁸ Nossa tradução do trecho: “The genealogies of decolonial thinking and doing (across the spectrums of gender and race) have always marched parallel to the global predatory advance of modernity/coloniality”.

genocida da Modernidade/colonialidade”, como também compreende “a geração de novas formas de vida que afirmam a vida humana em relação mútua”, pautada no constructo do “amor e [d]a raiva necessárias para sejam feitas perguntas desafiantes, para se unir aos outros em tarefa de criar um mundo à altura das relações humanas” (MALDONADO-TORRES, 2020, p. 9-10).

Embora bastante utópico, o entendimento de uma pedagogia de(s)colonial já está em Maldonado-Torres desde 2005, quando o intelectual organizou em Berkley o encontro “Mapping Decolonial Turn”, dialogando com pensadores caribenhos e latinos sobre a temática¹⁹. Muito provável a utopia venha do entrelugar que a ideia de(s)colonial ocupa, pois como afirma Mignolo:

Colonialidade e descolonialidade introduzem uma fratura entre a pós-modernidade e a pós-colonialidade como projetos no meio do caminho entre o pensamento pós-moderno francês de Michel Foucault, Jacques Lacan e Jacques Derrida e quem é reconhecido como a base do cânone pós-colonial: Edward Said, Gayatri Spivak e Hommi Bhabba. A descolonialidade – em contrapartida – arranca de outras fontes. Desde a marca descolonial implícita na *Nueva Crónica y Buen Gobierno* de Guamán Poma de Ayala; no tratado político de Ottobah Cugoano; no ativismo e crítica decolonial de Mahatma Ghandi; na fratura do Marxismo em seu encontro com o legado colonial nos Andes, no trabalho de José Carlos Mariátegui; na política radical, o giro epistemológico de Amílcar Cabral, Aimé Césaire, Frantz Fanon, Rigoberta Menchú, Gloria Anzaldúa, entre outros (MIGNOLO, 2010, pp. 14-15).

Assim que usamos os termos pós-colonial/de(s)colonial pareados nesse estudo, pois a obra de Djaimilia Pereira de Almeida como um todo, e especificamente Luanda, *Lisboa, Paraíso*, trazem tanto o sentido das “dobras das diversas situações pós-coloniais” proposta por Brugioni (2019) quanto a noção de “pedagogia de(s)colonial” ancorada por Maldonado-Torres (2020). Dessa necessidade crítica e política erigem as aproximações teóricas que direcionaram a construção de novos paradigmas da modernidade.

Vale dizer que no tópico anterior conceituamos o Pós-Modernismo enquanto escola literária contemporânea. Entretanto, a ideia de Pós-Modernidade amplia-se a uma série de debates teóricos, estéticos e culturais, que, na contemporaneidade, oferecem um arcabouço crítico, entendido sob cenário político de ruptura em face da ideia de que a cultura europeia já não mais se estabelece como centro dominante tampouco exemplo inquestionável. Nessa via, ocorre uma intersecção teórica bastante interessante: o surgimento de novas

¹⁹ Cf. Ballestrin, 2013.

possibilidades éticas e estéticas que rompem com os padrões estabelecidos pela hegemonia cultural, juntamente com a construção de um pensamento “pós-moderno”, situado teoricamente na problematização do mundo social capitalista a partir de suas margens. Nesse sentido, o Pós-Modernismo pode ser compreendido como um ponto de encontro entre a vertente estética, que estaria alinhada à produção artística pós-colonial/de(s)colonial, bem como na bifurcação política que envolve a crítica ao eurocentrismo e ao colonialismo. Dentro deste escopo teórico, é possível perceber que os “ismos” em Pós-Modernismo e em Pós-Colonialismo representam um grau de familiaridade teórica que envolve a perspectiva de uma mudança conceitual e epistemológica que se pauta por uma redução de escala e pela observação das modalidades discursivas que caracterizam a construção de um imaginário histórico edificado a partir de práticas específicas de narração do tempo, passado e presente (BRUGIONI, 2019, p. 25).

Segundo a crítica, nessa mudança estética e epistemológica encontra-se o fim das chamadas “narrativas totalizantes”, ou seja, “sem fim e, sobretudo, ‘sem eu’”, dando lugar “a uma constelação de ‘histórias menores’ e subjetivas”, responsáveis por formalizar “a experiência e a memória como práticas (re)fundadoras” a fim de se pensar e escrever “o futuro do passado” (BRUGIONI, 2019, p. 26).

É pertinente dizer que empregamos aqui o entendimento de “histórias menores” segundo Deleuze & Guattari (1996, p. 72), que as visualizam oriundas de linhas maleáveis, já que são dotadas de “impulsos e rachaduras na imanência de um rizoma, ao invés dos grandes movimentos e dos grandes cortes determinados”. Podemos utilizar a citação dos pensadores franceses como analogia à obras de autores negros contemporâneos, que ainda que não façam parte do cânone masculino branco europeizado, rompem com o sistema colonial. Isso se dá uma vez que as “histórias menores” são mais flexíveis, fugindo de aspectos estratificantes, assumindo verdadeiro caráter micropolítico a corromper as grandes decisões macropolíticas.

Daí a construção da estética pós-colonial/de(s)colonial rejeitar histórias unificadas e estratificantes, ancorada pela perspectiva de atrelar a subjetividade do eu ao espaço-tempo da memória e da experiência histórica avassaladora. Um trecho icônico de *Luanda, Lisboa, Paraíso* ilustra tal experiência:

Sob o arco da rua Augusta, vieram-lhe à memória aqueles velhos postais da metrópole e então reparou que este se parecia com uma boca para duas goelas e que a gente se movimentava ao longo das arcadas como a refeição alegre de um leviatã. E não desviou o olhar até chegar ao cais das Colunas.

Cartola olhou o Tejo de frente e deu-lhe uns minutos. Adiante, à superfície, vogava um bidão de plástico arrastado pela corrente. 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, 2019, p. 198).

Nesse caminho, há uma intensa complexidade literária que envolve a narração do passado e a construção da voz interligada a um discurso contrapontual, e também histórico. Por outro lado, a ideia de Pós-Modernidade também se alinha a essas perspectivas, no entanto em um sentido de rompimento e crítica à “modernidade ocidental” – daí insistirmos em usar o termo de(s)colonial, também com o “s”, uma vez que o artigo indefinido indica ‘negação’, ‘separação’. Nessa via, entretanto, o conceito estaria interligado a um complexo jogo de contradições, já que, segundo Sousa Santos (2010, p. 26), “a pós-modernidade podia ser facilmente entendida como mais um privilégio das sociedades centrais, onde a modernidade tinha tido maior realização”.

Desde *Da diáspora: identidades e mediações culturais* (2003), Hall já pontua que a pós-modernidade é um paradigma em construção, advinda de um processo de “transição paradigmática”, lento, arenoso e, ainda, impossibilitado de alcançar conclusões. Todavia, nos parece que há um “embrolho” teórico entre os “pós” e os “ismos” bastante perigoso, principalmente na aproximação crítica entre Pós-Modernismo e Pós-Modernidade. Ora, como já dito, o primeiro se refere à construção de uma série paradigmas teóricos e estéticos que formulam e interrogam a situação contemporânea. E o segundo estaria no plano da vida social, de uma promessa ainda a se cumprir.

Não há dúvidas que os novos arquétipos e sínteses conceituais são importantes, pois buscam dar conta das complexidades estéticas que envolvem as escritas literárias pós-coloniais/de(s)coloniais, feministas, entre outras, que surgem fortemente neste processo de transição paradigmática. Há, portanto, uma multiplicidade sobre as formas de “leitura” tanto dos textos pós-coloniais/de(s)coloniais como do pensamento pós-moderno, a exprimir a crítica das formas de autorepresentação europeia e das identidades que se fundaram na hegemonia do gênero, da classe, da etnia e da raça.

2.2 A Identidade Racial Negra no “Paradigma Cultural”

Adotamos nesta pesquisa a concepção de Boaventura de Sousa Santos (1996), que compreende a modernidade enquanto “paradigma cultural”, conceituado na seção anterior.

Nesta abordagem, pretendemos estabelecer um percurso investigativo, propondo pensar a questão negra e africana envolta deste paradigma. Eis que as hipóteses surgem: quais seriam os efeitos produzidos pela modernidade na identidade racial negra? De que maneira este paradigma cultural se instala no continente africano? Teriam os povos negros se livrado dos problemas trazidos e vivenciados durante a modernidade? De fato, as respostas para essas questões podem ser múltiplas e complexas, no entanto compreendemos a importância de se pensar a modernidade e suas relações com os diversos nichos sociais que povoam a organização das sociedades contemporâneas.

Achille Mbembe, importante teórico negro camaronês, concebe um valioso estudo em sua obra *Crítica da Razão Negra* (2014), na qual evidencia os problemas e os respectivos complexos enfrentados pela população negra ao longo da modernidade. Compreendemos que este teórico, assim como Frantz Fanon, está refletindo sobre um período histórico referente ao paradigma moderno. Segundo ele:

Ao reduzir o corpo e o ser vivo a uma questão de aparência, de pele ou de cor, outorgando à pele e à cor o estatuto de uma ficção de cariz biológico, os mundos euro-americanos ‘particularmente’ fizeram do Negro e da raça duas versões de uma única e mesma figura, a da loucura codificada (MBEMBE, 2014, p. 11).

Essa redução direcionada à identidade negra e, sobretudo, a esse corpo-negro-mundo²⁰ como um reduto de instâncias étnicas, corporais, sociais e geográficas causaram a essas identidades um condicionamento de cunho biológico ou biologizante. Essa característica povoa, de certa maneira, as relações modernas engendradas pelo colonialismo, no que tange à dominação, à exploração e à subalternização do povo negro colonizado frente às ideologias racistas do imperialismo europeu. É nessa linha de pensamento que o teórico compreende que “a raça tem estado, no decorrer dos séculos precedentes, na origem de inúmeras catástrofes, e terá sido a causa de devastações físicas inauditas e de incalculáveis crimes e carnificinas” (MBEMBE, 2014, p. 11). Por certo a questão da diferença racial foi, e continua sendo, o elemento motivador das inúmeras violências e crueldades advindas do contexto moderno.

O filósofo propõe pensar três momentos marcantes que correspondem ao que ele denomina como sendo um “vertiginoso conjunto” (MBEMBE, 2014, p. 12). O primeiro refere-se ao período escravagista, do tráfico atlântico, estabelecido entre os séculos XV e

²⁰ Uma maneira poética de nomear um corpo que carrega o peso do mundo? Talvez.

XIX, quando “homens e mulheres originários de África foram transformados em homens-objeto, homens-mercadoria e homens-moeda” (MBEMBE, 2014, p. 12). O conceito de homem coisificado de Mbembe é caracterizado pela violência extrema, a gerar a perda do nome e do pertencimento lingüístico.

Já o segundo momento corresponde ao acesso à escrita e tem início no final do século XVIII, quando, pelos seus traços, os negros capturados conseguiram articular uma linguagem para si, reivindicando o estatuto dos sujeitos completos do mundo vivo. Tal período, pontuado por inúmeras revoltas de escravos, pela Independência do Haiti em 1804, por combates pela abolição do tráfico, pelas descolonizações africanas e lutas pelos direitos cívicos nos Estados Unidos, viria a completar-se com o dismantelamento do apartheid nos últimos anos do século XX. Por fim, o terceiro momento (início do século XXI) refere-se à globalização dos mercados, à privatização do mundo sob a égide do neoliberalismo e do intrincado crescimento da economia financeira, do complexo militar pós-imperial e das tecnologias eletrônicas e digitais (MBEMBE, 2014, p.12-13).

Esses momentos, contudo, marcam e determinam as complexas relações raciais que aconteceram e acontecem durante a modernidade. É possível verificar que este conjunto de acontecimentos históricos, combinado com o avanço do capitalismo global, eclodiu na formação da identidade da pessoa negra, seja por meio da memória corporal, ancestral e, por isso, histórica; ou ainda pela interiorização de uma suposta inferioridade, ocasionando na ausência de uma completa liberdade. Diante disso, faz-se necessário recorrer novamente às idéias de Frantz Fanon em *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2008), pois o texto dialoga com os estudos realizados por Mbembe. Fanon, ao pensar a negritude a partir de uma visão existencial, avalia a complexidade dessas relações impostas aos negros/as colonizados/as:

Aos olhos do branco, o negro não tem resistência ontológica. De um dia para o outro, os pretos tiveram de se situar diante de dois sistemas de referência. Sua metafísica ou, menos pretensiosamente, seus costumes e instâncias de referência foram abolidos porque estavam em contradição com uma civilização que não conheciam e que lhes foi imposta (FANON, 2008, p. 104).

Nesse panorama, a ocorrência do sistema colonial como instância de imposição e violência atravessa a constituição dos corpos negros, tendo estes de lidar com o esvaziamento existencial mediado à construção de um olhar outro. Uma descrição que demonstra o teor naturalista do mundo ocidental é reiterada em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, em que a voz

narradora não deixa de repetir a constituição física de Aquiles como “preto coxo” (ALMEIDA, 2019, p. 151).

Aqui, o olhar irônico estabelece sua marca, já que um Aquiles coxo é, no mínimo, um contrassenso se comparado ao mito de origem. Ao longo da narrativa, o olhar branco e racista não só observa o estrangeiro (Aquiles, Cartola, Justina, Neusa) como também o rejeita, simulando uma completude humana. ‘Simulando’ uma vez que não basta prestar atenção no outro: o ato vem acompanhado de desdém. Esse complexo é elaborado a partir da animalização corporal do sujeito negro frente ao mundo branco. “No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa” (FANON, 2008, p. 104).

Não há como pensar em vivência e experiência negra na modernidade sem levar em consideração as agruras implantadas pelo racismo. De fato, a pessoa negra detém o conhecimento de seu corpo a partir de um processo mediador com as instâncias do mundo branco. É o que reitera o filósofo Mbembe, quando disserta sobre os significados que o nome ‘negro’ evocou em nossa sociedade: “este nome assinalava uma série de experiências históricas desoladoras, a realidade de uma vida vazia, o assombramento, para milhões de pessoas apanhadas nas redes da dominação de raça, de verem funcionar os seus corpos e pensamentos a partir de fora”, sendo, então, “transformadas em espectadoras de qualquer coisa”, coisa esta que “não era a sua própria vida” (MBEMBE, 2014, p. 19).

Nessa perspectiva, a identidade negra no paradigma cultural moderno se estabelece por um modo de operação que assola a sua possibilidade de existência plena e livre. O olhar de fora encontra caminho para um movimento influenciador de dentro, como voz exalante que organiza a interioridade negra. A perspectiva de tornar-se um espectador de si mesmo, isto é, de sua não vida e não liberdade, orienta a necessidade de ser tomada uma consciência negra, como um modo de revelar rupturas íntimas, não capazes de romper com esses complexos trazidos pela modernidade, mas apontando a uma capacidade crítica e política do Negro sobre o Negro. Isto é, de um olhar que se constrói de dentro para fora. Mas nos questionamos: é possível?

Daí o paradigma da fragmentação, ou como aponta Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2015, p. 10), “quando algo se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza”, o sujeito vivencia a “crise da identidade”, ou a consciência de que, no contexto da modernidade, velhas identidades, antes

fixas, unificadas e tidas como verdades absolutas são agora questionadas, invalidadas. Assim que o pensador jamaicano/britânico reflete que é permanente o ciclo das metamorfoses estruturais e institucionais nas sociedades modernas, bem como a descentralização do próprio sujeito. Nessa vigência, surge o tempo de novas identidades, rompidas, estilhaçadas, em constante crise em relação a conceitos de classe, gênero, de etnia, de nacionalidade, entre outros.

Em *Da diáspora: identidades e mediações culturais* (2003), Hall observa que, sobretudo após a Segunda Guerra, reconfiguram-se as estratégias das forças, bem como as relações sociais em todo globo, inclusive manifestações contra as relações coloniais. As mudanças nas definições de identidade redimensionam as experiências dos sujeitos na modernidade. É nesse sentido que as identidades se encontram fraturadas, redimensionando-se as experiências diaspóricas e seus efeitos descentralizadores.

Homi Bhabha, em *O local da cultura* (2010), reiteira a problemática da cultura migrante, mobilizada pelo contexto do “entre-lugar”:

A cultura migrante do “entre-lugar”, a posição minoritária, dramatiza a atividade da intraduzibilidade da cultura; ao fazê-lo, ela desloca a questão da apropriação da cultura para além do sonho do assimilacionista, ou do pesadelo do racista, de uma “transmissão de conteúdo” em direção a um encontro com o processo ambivalente de cisão e hibridização que marca a identificação com a diferença da cultura (BHABHA, 2010, p. 308).

O autor compreende o espaço da identidade negra “diaspórica” a partir de um olhar que verifica as desarmonias espaciais entre “eu” e “Outro”, entre a cultura nacional e a cultura marginal/diaspórica, ou minoritárias nesses contextos determinados. Sendo esse processo interativo e contributivo para a questão da tradução cultural. Ou seja, nesse caminho existe uma ambivalência entre a “fratura” e a “mistura”, entre o choque das culturas, levantando interações no processo de traduzibilidade cultural. É exatamente assim que Cartola se sente em momentos da narrativa: “Andava ao lado do filho como se fingisse dominar uma língua estrangeira. Aquiles conseguia pressentir o desnorteamento do pai e começou aos poucos a dar-lhe a mão” (ALMEIDA, 2019, p. 30).

Entendemos esse processo no romance escolhido para análise, *Luanda, Lisboa, Paraíso*, em especial na posição da voz autoral de Djaimilia Pereira, pois como nos chama atenção Said, o papel do intelectual não é apenas o de cronista distanciado das mazelas, devendo ele “universalizar de forma explícita os conflitos e as crises, dar maior alcance

humano à dor de um determinado povo ou nação, associar essa experiência ao sofrimento de outros” (SAID, 2005, p. 53).

2.3 O herói negro e a liberdade no romance: a construção de uma “história menor”

A partir de concepções críticas colocadas em debate, propomos estabelecer um percurso analítico ao romance *Luanda, Lisboa, Paraíso*. Para isso, torna-se necessário o lançamento de algumas questões prévias que nortearão o caminho proposto. Nesse sentido, como podemos pensar a liberdade inscrita no romance e, mais propriamente, em um romance de autoria negra? Como o herói desta literatura lida com a liberdade?

Para Fehér (1972, p. 22), no mundo do romance “[...] o homem só pode recorrer a si mesmo, não tem outro apoio a não ser suas próprias forças e é assim que ele leva a efeito uma operação de autocriação”. A operação de autocriação garante a esse gênero “uma supremacia puramente artística em relação a seu antigo concorrente” (FEHÉR, 1972, p. 22). Tal manifestação acontece uma vez que o romance realiza um intenso processo de “reprodução material da vida”, elemento secundarizado na organização interna da epopeia clássica. Se tomarmos a literatura híbrida de Djaimilia Pereira, construída no não-centro, no entre-lugar, notamos a materialização do percurso do herói via sua saga, verdadeira intersecção entre literatura e sociologia, fusão entre o eu intimizado e o coletivizado.

Ora, essa tendência qualificadora do gênero aponta a uma esfera moderna da vida social, nesse sentido o mundo do romance perspectiva a liberdade humana dentro de sua estrutura interna, isto é, de sua forma. No entanto, por estarmos em um terreno que aqui trataremos por ‘romance negro’²¹ e, portanto, pós-colonial/de(s)colonial, torna-se necessário pensar como se estabelece a relação dicotômica entre herói negro versus liberdade inscrita, e, ainda, na relação de “história menor” e “subalternidade”. Pensando sumariamente que o sujeito negro possui outros modos de conceber a sua liberdade, se levarmos em consideração um passado histórico atrelado à negação e à impossibilidade libertária.

Luanda, Lisboa, Paraíso dispõe de um enredo que propõe enlaçar processos de subjetivação ancorados pelo passado recente das outras vozes do Império – das “vozes

²¹ Estamos nos referindo ao ‘romance de autoria negra’. *Lisboa, Paraíso* pode ser denominado dessa maneira, pois sua perspectiva artística se debruça na construção de um herói/protagonista negro que se debate com uma série de estruturas sociais e raciais evidenciadas no mundo do romance. Ao mesmo passo, esse herói é construído por uma concepção ética e estética que vislumbra construir um corpo-negro-subjetivo, um ser autêntico, apesar das questões estruturais.

menores”, novamente utilizando as categorias de Deleuze & Guattari (1996). Dessa forma, neste tipo de representação literária há um cenário contrapontual ou de ruptura que se firma junto à construção estética que envolve a proposta poética do romance em questão. Para Fanon (2008, p. 26): “O negro é um homem negro; isto quer dizer que, devido a uma série de aberrações afetivas, ele se estabeleceu no seio de um universo de onde será preciso retirá-lo”. Neste sentido, a autora deseja “ajudar o negro a se libertar do arsenal de complexos germinados no seio da situação colonial” (FANON, 2008, p. 44).

A literatura de autoria negra estabelece a construção estética que possibilita a esse sujeito, no caso às personagens protagonistas, o contato com a sua interioridade a partir de um “mergulho” em sua própria existência. Ao mesmo passo, esse “mergulho” íntimo e libertário vai sendo esbarrado pelas amarras de um sistema social amplamente ancorado pelo racismo e pela existência de um olhar ainda preso à brancura. Lia Vainer Schucman (2014, p. 84) expõe que “desvelar a branquitude é expor privilégios simbólicos e materiais que os brancos obtêm em uma estrutura racista, e, assim, os estudos sobre brancos indicam que o ideal de igualdade racial” é nada mais do que um projeto “para manter e legitimar as desigualdades raciais”.

Em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, a dicotomia liberdade versus desventura é organizadora do processo de construção da identidade de suas personagens. Como desventura, entendemos por um conjunto de acontecimentos que ocorrem desde o início da obra, ou seja, aqueles fatos marcados pelo infortúnio – como o nascimento do menino Aquiles com um problema no calcanhar e, conseqüentemente, o acamamento de sua mãe Glória – os sentimentos de angústia vividos intensamente por Cartola e Aquiles, a falta de sorte que impera ao decorrer do romance, a pobreza como caracterizadora de uma situação social que envolve as personagens, a presença da desgraça, da morte, do vazio, a dificuldade das relações familiares, o silêncio e a solidão, a expressão lírica de tristeza. “Pai e filho não enganaram nem a fome nem o frio, mas haviam-nos enfrentado como dois ventos contrários que se disputam num cruzamento. Seis anos passaram sem melancolia” (ALMEIDA, 2019, p. 76).

Além disso, a desventura, na literatura, pode ser lida a partir de situações relacionais que não se resolvem, estando à margem e às veias de impossibilidades históricas, culturais e sociais. Trata-se da dicotomia liberdade x desventura que caracteriza o paradigma da Modernidade, na qual o sujeito está inserido em uma estrutura social que o individualiza perante a sociedade, mas que ao mesmo tempo o coloca, sistematicamente, na ordem

capitalista do sistema-mundo. Assim, a realização de seus sonhos, desejos, vontades e, conseqüentemente, as suas ações para que isso ocorra não irão depender, somente, de sua autonomia. É nesse contexto que o sujeito contemporâneo, focalizado no romance, caminha em direção à desventura, visto que ele é um “ser social”.

Essa dicotomia se torna mais evidente se observarmos o embate que sustenta o gênero romanesco, de modo que a relação ‘eu versus mundo’ sintetiza a composição estética do romance. Nessa linha de análise, podemos pensar que a liberdade estaria organizando a figuração interna do eu; e o mundo externo sintetizaria a nossa ideia de desventura, isto é, um conjunto de estruturas sociais com as quais o sujeito se esbarra, cotidianamente, expressado no romance por meio dos infortúnios.

Em contrapartida, o romance *Luanda, Lisboa, Paraíso* se situa dentro de uma dimensão que envolve a experiência africana pós-colonial²² e a ambientação do espaço português entre os “restos” do Império. Há, nessa via, uma configuração “entre mundos”, isto é, entre os espaços sociais convocados na obra, junto às construções poéticas dos “eus” – personagens –, que subjetivados pela escrita em narração poética, recorrem à configuração de uma “história menor”. Para Avtar Brah (2011), há nas “histórias menores” ou na “literatura menor” uma distinção característica que envolve um lugar de oposição em relação à literatura canônica e, portanto, “maior”. Brugioni (2019), nessa mesma perspectiva, observa:

No entanto, a articulação crítica pautada por uma redução de escala por via, por exemplo, da categoria história menor/história subalterna pretende, em primeiro lugar, interrogar a relação entre a grande história e as outras histórias, inscrevendo nessa articulação as relações de poder que se estabelecem entre sujeitos e contextos diferenciados, e apontando para aquilo que, na esfera da reflexão teórica pós-colonial de matriz marxista, é definido como *subalterno* (BRUGIONI, 2019, p. 26 – grifo da autora).

No âmbito estético que envolve a concepção do projeto literário de Djaimilia Pereira de Almeida, temos a configuração desta história menor ou subalterna, que envolve a

²² Em *The Empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures* (1989), Ashcroft *et al.* são pioneiros ao caracterizar o termo ‘pós-colonial’ no sentido de incluir e legitimar as culturas abaladas pelo secular projeto colonizador. Tais culturas refletem as transformações que ainda permanecem em suas existências, mesmo depois de ruída a colonização. São culturas que, segundo os preceitos pós-coloniais, desde a década de oitenta, com Spivak em *Can the Subaltern Speak?* (1985/Publicação brasileira: UFMG, 2014), necessitam ser estudadas, questionadas e ampliadas a partir de noções que incluem as diferenças sociais e o ‘hibridismo’, termo então em voga. Ainda, além da visão pós-colonial, a consciência decolonial traz temas vitais tais a questão do espaço/território (no caso de *Luanda, Lisboa, Paraíso*, o entre-lugar), a movimentação diaspórica e/ou exílica e o indivíduo que nela transita. Complementando-se, o sujeito pós-colonial/decolonial precisa também ser pensado a partir da reescrita de sua história e da retomada de seus valores como fundadores.

construção de personagens vitimados por um sistema social e enlaçados pela historicidade que se propõe a ser plural, no sentido de conceder voz às “histórias menores” e aos sujeitos subalternos da grande história que envolve os “mundos”. Leia-se: “perderam a ilusão de que Lisboa os aguardava e de que ali podiam contar com alguém ou esperar alguma coisa do futuro” (ALMEIDA, 2019, p. 55).

Deleuze, em *Sobre o Teatro: um manifesto de menos*, ao cartografar a dicotomia “minoridade” e “maioridade”, ou seja, menor e maior, identifica que “maioria não designa uma quantidade maior, mas, antes de tudo, o padrão em relação ao qual outras quantidades, sejam elas quais forem, serão consideradas menores” (2010, p. 33). Nessa via, os grupos sociais marginalizados, na periferia da História, encontram-se na categoria “menor”, em contraste ao que foi sendo construído como a identidade padrão da modernidade. Assim, “as mulheres e as crianças, os negros e os indígenas etc. serão minoritários em relação ao padrão constituído pelo Homem-branco-cristão-macho-adulto-morador-das-cidades- americano-ou-europeu-contemporâneo” (DELEUZE, 2010, p. 33). Dessa forma, o termo maioria se volta ao espaço de “poder”, social, econômico, racial e cultural, e o que foge, portanto, à hegemonia padrão desse lugar estrutural pode ser considerado como “potencialmente minoritário” (DELEUZE, 2010, p. 33).

Ao propor a construção de personagens “menores”, o romance *Luanda, Lisboa, Paraíso* se filia ao panorama ideológico subalterno ou menor, distanciando-se das grandes histórias burguesas oriundas da modernidade europeia. “Cartola passou essa meia década à cabeceira da mulher, que piorava. Evitava a política como se evitasse um vagabundo na rua, a ponto de estar capaz de confundir uma granada com a bomba de medir a pressão arterial” (ALMEIDA, 2019, p. 12). Esta passagem inicial do romance revela muito bem o intuito que propomos evidenciar. Cartola, logo após o nascimento de Aquiles, fica restrito aos cuidados da mulher, ao mesmo passo que em Luanda se dão os conflitos coloniais da Independência de Angola. Nessa apresentação inicial do enredo, há uma constelação de fatos concomitantes que sintetizam a proposição poética da obra em se conceber como história menor ou, simplesmente, como um épico pós-colonial dos subalternos.

Vejamos que nessa passagem temporal, expressada no trecho, Cartola tem delidar com uma série de desventuras que perpassam tanto os acontecimentos familiares como a situação imperial. Logo, a família Cartola de Sousa é perspectivada dentro de um contexto africano pós-colonial, que opera intensamente na construção de suas identidades:

Sem a intenção de constituir as suas obras como “romances históricos”, no rastro de autores que a antecederam, Djaimilia Pereira não se preocupa com o compromisso de testemunhar a forma como a nação angolana se ergueu dos séculos em que foi colonizada, mas sim a de perceber os dramas pessoais e exclusão a determinados espaços nos quais os sujeitos que neles transitaram por quatro gerações acreditaram ou desacreditaram pertencer (LIMA, 2020, p. 16).

Apesar de não se estabelecer como centro da narrativa, as situações sócio-históricas que perpassam o início do romance acabam por servir como pano de fundo historiográfico, que situa a ambientação romanesca e a constituição identitária das personagens. Ao tecer tais imbricações, Djaimilia Pereira nos mostra como a situação imperial evidenciada pelo romance corroborou com a composição dos dramas pessoais de suas personagens. Isto tece a formalização de um conjunto de desventuras que se voltam tanto ao passado historiográfico quanto ao processo de subjetivação de suas personagens:

A noção exacerbada do corpo enviava Aquiles ao pai, homem que não imaginava ser capaz de se safar sozinho em Lisboa, um “portuguesão” dispensado pelo império a que jurara obediência, protegido de um tal Barbosa da Cunha que apenas se dera a ver uma vez desde que tinham chegado a Lisboa (ALMEIDA, 2019, p. 34).

A perspectiva irônica de narração se mostra bastante expressiva ao revelar como a problemática do Império incumbiu-se na composição subjetiva do protagonista Cartola. Trata-se de um herói negro, cuja masculinidade está amplamente conectada aos problemas raciais e às agruras históricas deixadas pelo colonialismo. Para o pesquisador Mário Cesar Lugarinho (2017, p. 142): “De todo modo, por força da expansão colonial europeia, as identidades masculinas locais sofreram interferências radicais e se reconstituíram relativizadas diante do colonizador”.

Nesse sentido, o romance demonstra como o processo de assimilação, o qual vivenciou Cartola em território angolano, direcionou a construção de sua identidade negra masculina, dentro de um parâmetro que perspectiva as “tensões” raciais entre negros e brancos. Assim, o Dr. Barbosa da Cunha, médico obstetra de quem Cartola foi assistente em Moçâmedes, homem branco, e, portanto, oriundo deste mundo, desempenha a função de construir-se como o sujeito outro/maior, ou seja, a terceira pessoa, da qual fala Frantz Fanon, que projeta ao indivíduo negro o conhecimento de seu corpo e de sua alteridade. Os costumes, a maneira de conceber a linguagem, os hábitos de Cartola foram apreendidos a

partir deste processo mediador, que incumbiu à sua subjetividade as instâncias hierarquizadas do colonialismo.

Fora Barbosa da Cunha quem lhe transmitira alguns dos hábitos que mais lhe custara a perder com a passagem do tempo: a dose diária de vitamina C sob a forma de dois gomos de limão chupados em jejum contra o céu-da-boca. O tabaco negro de maço, que aprendeu com ele a enrolar. O prazer do café, até então desconhecido (ALMEIDA, 2019, p. 35).

Segundo Lugarinho (2017, p. 143): “A identidade do homem branco, fosse a de um agente oficial ou não do estado, fosse a de um proprietário de terras ou de um capitalista, ou mesmo de um comerciante ou de um artesão, foi o paradigma absoluto da masculinidade na história colonial”. Essa é a função paradigmática que o Dr. Barbosada Cunha desempenha na narrativa. Ao servir como modelo de identidade masculina hegemônica, ele oferece a Cartola uma relação de “amizade” hierarquizada, tendo como base a subalternização sentida e interiorizada pela personagem protagonista. É também nesta acepção que se encontra a construção de um herói negro subalternizado frente um processo de assimilação cultural, e também subjetiva. Nessa via, ocorre a interação entre história pós-colonial menor e sujeito(s) subalternizado(s), que juntamente oferecem a composição da “representação literária” que “se configura como uma prática de produção de conhecimento e de multiplicação de possibilidades narrativas, discursivas e estéticas” e, dessa maneira, se estabelece como “um contraponto significativo entre história e literatura no quem vem sendo definido como pós-colonialidade” (BRUGIONI, 2019, p. 29).

Emprestando-se o título da obra de Elena Brugioni²³, *Luanda, Lisboa, Paraíso* se estabelece como um romance de “representação em contraponto”, visto que, a maneira pós-colonial de narrar a estória se entrecruza aos sistemas paradoxais que envolvem a memória, dentro de uma perspectiva crítica que abrange a adaptação de um gênero artístico que se desdobra em compreender o espaço-tempo contemporâneo e pós-imperial a partir da interioridade que enlaça as relações sistêmicas da contemporaneidade. Essa complexidade literária povoa um espaço que se constrói junto aos processos subjetivos de suas personagens, por isso a ocorrência dos vazios e dos diversos silêncios que abrigam o texto literário e a identidade de suas personagens. “Seria a única testemunha das suas dores, a voz da sua velhice até o dia em que deixasse de conseguir dizer onde lhe doía, como acontecia

²³ *Literaturas Africanas Comparadas: Paradigmas Críticos e Representações em Contraponto* (2019).

quando ainda não sabia falar” (ALMEIDA, 2019, p. 58). Esse vácuo ou simplesmente vazio vai compondo a caracterização estética de um herói negro nas veias de seu mergulho solitário e íntimo. Por isso, há a presença de um tom melancólico que perpassa toda a narrativa e, nessa perspectiva, o romance se caracteriza pela busca das dobras, dialeticamente, como um processo que influi da internalidade das estruturas sociais à interioridade do herói negro que figura o mundo romanesco.

Trata-se de um herói em contraponto, isto é, que subverte a égide clássica da valentia e do combate, para compreender uma identidade “alternativa”, “menor” ou em “falta” daquele homem que não foi e que (não) poderia ter sido. “Lembrando-o não como o herói de uma guerra sem sentido, não como uma massa aleatória de sangue, carne e alma, mas como um homem que ninguém conheceu nem ninguém viu, que não foi mas poderia ter sido” (ALMEIDA, 2019, p. 58). Essa perspectiva alternativa vai compondo o mundo do romance no espaço-tempo da pós-colonialidade, como modo de reverberar a memória e a história dos povos colonizados. Potencialmente, o herói do romance é formalizado a partir da designação “minoría”, ou seja, como “a situação de um grupo que, seja qual for seu número está excluído da maioria, ou está incluído, mas como uma fração subordinada em relação a um padrão de medida que estabelece a lei e fixa a maioria (DELEUZE, 2010, p. 35). A partir desta constelação “menor”, a “representação literária” proposta pela autora aborda complexos sócio-históricos atuantes no mundo da vida, problematizando a situação social de sujeitos negros diaspóricos no bojo da história pós-colonial.

Em momento de regressão temporal do romance, a focalização narrativa perspectiva um serão oferecido por Barbosa da Cunha ao casal Cartola de Sousa:

No alpendre, os homens fumavam e bebiam brandy aquecido enquanto o parteiro ia perdendo a vergonha de que o médico percebesse que lhe copiava as maneiras e o médico se satisfazia na presunção saborosíssima de se saber imitado. Vista da rua, na indolência da sua coreografia de silêncios, a cena era ao mesmo tempo bela e trágica, auspiciosa e tétrica (ALMEIDA, 2019, p. 36).

Ao longo da narrativa, a autora propõe modelizar o jogo complexo de tensões raciais construídas nas sociedades colonizadas. A assimilação do casal angolano e sua problematização no romance evocam olhares que tencionam a temática da liberdade negra, mostrando como a história colonial incumbiu complexos e silêncios a irromper em tais “autonomias”. Aqui, nota-se um recurso fundamental ao entendimento da obra: o cenário de construção irônica utilizado pelo narrador. Sobre o aspecto racial, problematizado no

romance, Frantz Fanon (2008, p. 33) nos mostra que: “O negro tem duas dimensões. Uma com seu semelhante e outra com o branco. Um negro comporta-se diferentemente com o branco e com o outro negro.” Daí advém a perspectiva trágica da cena, acompanhada por uma multiplicidade de silêncios que simbolizam a construção de amizade hierarquizada entre os dois homens. Trata-se de uma proposição poética que levanta a “cissiparidade” como “consequência direta da aventura colonial” (FANON, 2008, p. 33).

A dupla dimensão da qual fala Fanon nos ajuda a compreender a hierarquia perspectivada no romance. É nessa esfera que se encontra Cartola em sua relação com o Dr. Barbosa da Cunha. Nesse sentido, veremos que as consequências da “aventura colonial” se incumbiram no processo de subjetivação destas personagens. Embora o foco da narrativa não seja exclusivamente inscrever e ficcionalizar a matéria historiográfica, como traçaria o “romance histórico”, é nítido o quanto não há como desassociar a memória do Império e os seus restos do mundo planeado no percurso *Luanda, Lisboa, Paraíso*.

Sobre as duas primeiras obras²⁴ de Djaimilia Pereira de Almeida, Lima (2020, p.17) aponta que “no primeiro livro podemos identificar a mistura entre memória, imaginação e crítica social tecidas com humor e leveza”, elementos que, segundo ela, “disfarçavam para o leitor a tragédia do personagem ser um cidadão português sem a contrapartida do reconhecimento dessa condição”. Já o segundo “assume tom mais dramático, ainda que contenha forte teor poético e alguma ironia”.

É o tom dramático que sustenta a experiência dessas personagens logo quando chegam a Lisboa. Notemos aqui que o teor “dramático” se instaura em duas bases: tanto no sentido de tristeza, de desafio do herói diante da realidade que o cerca; quanto num sentido de ação dramática da narrativa, uma vez que é por meio das peripécias e dos conflitos que se desenrola o choque entre o herói negro e a liberdade no romance. *Luanda, Lisboa, Paraíso* perspectiva não apenas as transições espaciais das personagens nesta trajetória, mas também o conjunto de barreiras sociais e raciais que lhe são impostas; moldando ao seu escopo a construção de uma “história menor”, ou dos sujeitos “menores” e “subalternizados”. Daí a órbita ideológica que configura o projeto literário de Djaimilia Pereira, propondo em seu “mundo” a “forma de consciência minoritária” como “domínio diferente do poder e da representação padrão” (DELEUZE, 2010, p. 33). Em suma, por ser mulher e, ao mesmo tempo, negra, a autora traz em seu corpo a marca da “menoridade” que se contrasta ao padrão

²⁴ *Esse Cabelo – A tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronteiras* (2017); *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019).

homem-branco e as outras categorias hegemônicas [...] Claro que nossa proposta não é reivindicar o olhar à obra a partir da concepção biográfica ou até mesmo étnica da voz autoral, mas sim apontar que o grau “menor” que essa consciência política está inserida – tanto no plano ideológico quanto artístico de sua projetora.

Em tese:

Minoria não designa mais um estado de fato, mas um devir no qual a pessoa se engaja. Devir minoritário é um objetivo, e um objetivo que diz respeito a todo mundo, visto que todo mundo entra nesse objetivo e nesse devir, já que cada um constrói sua variação em torno da unidade de medida despótica e escapa, de um modo ou de outro, do sistema de poder que fazia dele uma parte da maioria (DELEUZE, 2010, p. 35).

Na verdade, o devir social djaimiliano sobrevoa a proposta engajada de conceber a atividade literária a partir do olhar à sociedade, como forma de transmitir memórias subalternas e fora da História. Ao recuperar o espaço-tempo angolano e português, a autora edifica a construção de uma “épica menor”, que em *Luanda, Lisboa Paraíso* poetiza a periferia dos espaços, dos sujeitos e da história no “resto” do Império, fazendo-nos questionar: o que sobrou dele? Desde a criação atrelada à língua²⁵, a ausência da liberdade, ao conjunto de desventuras que perpassam o romance, percebe-se a fixação contrapontual da obra da autora, filiando-se à categoria “menor” não como valor, mas, sobretudo, por sua carga política que orienta a expressão do povo negro colonizado nos fragmentos de suas dores e traumas, nos seus sonhos e em suas utopias: “Não eram vítimas uns dos outros, nem ninguém tinha torcido os seus sonhos de propósito” (ALMEIDA, 2019, p. 104).

2.4 O herói negro, a exclusão social e uma dupla desventura: a construção de um épico pós-colonial

No romance pós-colonial expresso pelas literaturas de autoria negra, ocorre, por um lado, a impossibilidade de liberdade completa do sujeito negro e a ideia de uma dupla desventura. Não é que negamos a possibilidade da primeira ao herói preto nesta literatura, visto que ela se torna possibilitada e experienciada na estrutura própria do romance. No entanto, é necessário pensar que a literatura de autoria negra também formaliza a não completude libertária do indivíduo negro na era de transição pós-moderna. Além disso, essa

²⁵ “Em suma, por mais diferentes que sejama, as línguas maiores são línguas de poder” (DELEUZE, 2010, p. 21).

‘dupla desventura’ se relaciona à ideia de que o herói negro, além de lidar com o mundo externo, precisa estar ciente de que tal mundo lhe é racista e subjugador. Vejamos o caso de Cartola, quando em Lisboa:

Cheirava como se lhe restasse apenas o olfato como sentido único da fusão com as coisas e com o tempo. Não era Cartola que fazia por não ser visto, mas a cegueira que era a condição da cidade, rua acima, rua abaixo, Rotunda, Ratoe, enfim, a caminho da Escola Politécnica, onde não percebia bem como tinha chegado, uma buzina quando se preparava para atravessar a rua no sinal vermelho e a noção de que dormitara acordado e que o dia acabava de começar (ALMEIDA, 2019, pp.56-57).

A noção de perder-se em sua própria cegueira é guia de Cartola nas ruas de Lisboa. Na verdade, o trecho evidencia tanto a questão da invisibilidade espacial, ou seja, o modo como a personagem não é vista e percebida, como também a condição subjetiva de conceber o espaço exterior e não sentir-se nele pertencente. Em *Os condenados da terra* (1961), ao discorrer sobre os valores do colonizador, Fanon pontua dois espaços: o primeiro é o que chama de “cidade do colonizador”, caracterizada como “uma cidade bem alimentada, tranqüila; seu bojo está sempre cheio de boas coisas”; ao passo que a “cidade pertencente ao povo colonizado, ou ao menos a cidade do nativo, a vila do negro” se constitui como “um mundo sem espacialidade”, onde “os homens vivem amontoados, uns sobre os outros”. É uma cidade “faminta, carente de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do nativo é um bairro agachado, uma cidade de joelhos, chafurdando na lama” (1961, p. 38-39 – trad. nossa)²⁶.

Assim, seja em Luanda, em Lisboa, ou no local periférico, irônica e poeticamente denominado de “Paraíso”, o sujeito definido como “não pertencente” reside na margem “como uma posição complexa que incorpora mais de um local. A margem é tanto um local de repressão quanto de resistência” (KILOMBA, 2019, p. 68).

A ideia de pertencimento que convoca o livro é geradora de certa ambigüidade que ressoa na narrativa. Pois ao mesmo tempo em que em Luanda Cartola concebia a imagem de Portugal como se ao país pertencesse, quando chega em Lisboa é tomado por uma transformação física, que antes simboliza um processo de desterritorialização:

²⁶ Trechos originais traduzidos: “The settler’s town is a well-fed town, an easygoing town; its belly is always full of good things” / “The town belonging to the colonized people, or at least the native town, the Negro village [...] It is a world without spaciousness, men live there on top of one other. The native town is a hungry town, starved of bread, of meat, of shoes, of coal, of light. The native town is a crouching village, a town of its knees, a town wallong in the mire...” (p. 38).

Sussurravam ao ouvido um do outro. Numa flânerie acabrunhada, deslumbravam-se com a falta de cheiros das ruas. Cartola parecia mais baixo ao filho desde que haviam chegado a Lisboa. A sua camisa fora engomada pela última vez ainda em Luanda. O filho olhava-o como quem teme que o rei sucumba a uma conspiração. A nobreza que oporte dele lhe inspirava em Luanda dera lugar à confusão de Cartola, que lhe fazia abrir muito os olhos como se tivesse medo de ir contra as coisas. Tinha chegado a Lisboa tarde demais, depois de lhe ser possível domesticar a cidade. De cabeça, decalcava Lisboa por cima de Luanda: Sagrada Família-Mosteiro dos Jerónimos, Ilha-Cacilhas, Prenda-Prior Velho (ALMEIDA, 2019, p. 29).

A ambientação narrativa é de total importância para o entendimento desta obra. Vejamos que a mudança física experienciada por Cartola e testemunhada por Aquiles é geradora de uma tensão que influi entre a interioridade e a exterioridade. Na medida em que se obtém esta interação entre os dois pólos no romance, veremos que o espaço externo representado pelas ruas sem cheiro de Lisboa solapa a dimensão interna das personagens. Daí advém a confusão de Cartola, substituindo a nobreza que o corporificava em Luanda. Uma vez que não se reconhece nesta nova geografia, vivenciando e experienciando uma vida invisível, o espaço se torna excludente, impossível de domesticá-lo. Do dilema nasce a memória perturbadora de Luanda, que se debate com a dimensão espacial de Lisboa. É neste quadro, portanto, que o herói se defronta, e de onde brota um processo de desterritorialização. Segundo Brah (2011), este conceito está interconectado à ideia de deslocamento, ou seja, como um processo de descrição do deslocamento, bem como, na disposição das identidades e dos significados, manifestados na língua e na literatura a partir dos momentos de alienação ou exílio.

Rogério Haesbaert (2003) compreende a desterritorialização alinhada à perspectiva de exclusão social. Ao autor, o constructo se refere a uma “perda da terra” não apenas em sua dimensão material, mas também simbólica. Assim, ele propõe pensar nos grupos sociais que vivenciam e compartilham da exclusão como um processo desterritorializador. Trata-se, sobretudo, de um problema que envolve o modo com que o sistema capitalista opera na construção social.

Mais recentemente tem sido abordada uma desterritorialização relacionada à efetiva apropriação e ao domínio do espaço (no sentido de LEFEBVRE, 1984), especialmente àquela ligada aos processos de exclusão sócio-espacial. Foi nessa linha que desenvolvemos nosso trabalho sobre os “aglomerados humanos de exclusão” (HAESBAERT, 1995). Trata-se aqui, de fato, de uma desterritorialização como perda do acesso à terra-terra vista não só

no papel de reprodução material, num sentido físico (como principal bandeira dos movimentos dos agricultores sem-terra), mas também como *locus* de apropriação simbólica (HAESBAERT, 2003, p.17-18, grifos do autor).

É nesse processo de tentativa de apropriação simbólica que se encontra a personagem – no sentido de compreender o espaço territorial e enxergar nele uma possibilidade de afirmação identitária, dentro de um contexto de participação social e ativa na sociedade. No entanto, a perda da “terra” que sofre Cartola neste processo de deslocamento o dimensiona a uma impossibilidade de “domesticar” a cidade; de fazer parte dela. Daí a perda de apropriação simbólica, ressaltada na vivência em um espaço excludente. Haesbaert (2003, p. 18) ainda nos mostra que o processo de desterritorialização está atrelado à organização econômica do sistema-mundo, nesse sentido é assertiva à associação do conceito, realizada pelo teórico, com a ideia de exclusão social, mostrando que “os processos de desterritorialização estão sempre atrelados”, de um modo geral, “a dinâmica econômica que dilacera os espaços, subordina poderes políticos e condiciona (quando não direciona) a reformulação de muitas estratégias identitárias”.

Com efeito, entendemos os processos de exclusão social de desterritorialização dentro de uma perspectiva que envolve também a identidade racial. Em suma, estamos nos referindo ao espaço português cujo racismo ainda constitui uma das bases elementares. Nesse sentido, o pensamento de Frantz Fanon também debate o conceito de desterritorialização. “A realidade é que um país colonial é um país racista” (2008, p. 86). O racismo como problema das sociedades modernas opera na tentativa, muitas vezes efetiva, de impossibilitar à pessoa negra a participação social e, conseqüentemente, o compartilhar da “terra”, tanto em seu físico, como também em sua perspectiva simbólica.

Na sequência, Fanon reitera que o “mundo branco, o único honesto, rejeitava minha participação. De um homem exige-se uma conduta de homem; de mim, uma conduta de homem negro – ou pelo menos uma conduta de preto” (FANON, 2008, p. 107). Tal e qual, interessante notar como o processo de desterritorialização vivenciado pelas personagens em Lisboa está totalmente atrelado ao pertencimento étnico e racial. Nessa linha de pensamento, o constructo de Haesbaert (2003) também se relaciona à imagem triste e poética construída por Fanon na seguinte passagem: “Eu acenava para o mundo e o mundo amputava meu entusiasmo” (FANON, 2008, p. 107).

É exatamente com este mundo branco, o qual amputa o entusiasmo, que Cartola se defronta em Lisboa, cuja recusa de sua participação social se torna efetiva. No romance, em 1985 é chegado o momento tão idealizado pelo protagonista: a “viagem com que sonhara uma vida inteira” (ALMEIDA, 2019, p. 16). Contudo, seu entusiasmo é amputado à medida que a cidade do colonizador se mostra fechada aos seus anseios e aos de seu filho, pois ambos “perderam a ilusão de que Lisboa os aguardava e de que ali podiam contar com alguém ou esperar alguma coisa do futuro” (ALMEIDA, 2019, p. 55).

Nessa esfera, a ideia de uma dupla desventura é perspectivada no romance na medida em que vinga a existência da dicotomia liberdade/eu versus desventura/mundo externo, apontando a um parâmetro de desigualdades históricas e raciais, ancorado pelo racismo:

Travou conhecimento com um grupo de homens junto de quem se encostava às arcadas do Teatro D. Maria II a ver passar raparigas, a comentar notícias e a saber de um rol de primos e primas, tios e tias de todos e de ninguém cuja sorte nunca cansava desfiar um balanço contínuo pontuado com sentenças circunspectas. Se passando um cabelo esvoaçante lhe vinha ao nariz um perfume de mulher, tapava a boca com a mão fingindo que sustinha um espirro. “Sou alérgico ao pólen”, atalhava num tom galhofeiro como se lhe tivessem perguntado alguma coisa, mas ninguém o tinha ouvido (ALMEIDA, 2019, p. 52).

É, portanto, em uma esfera solitária, em Lisboa, que a personagem experiencia a vivência invisível, cuja voz dá lugar ao silêncio, expressado aqui no sentido de silenciamento imposto, organizador de uma ausência completa de liberdade. A exclusão social e a invisibilidade negra são modelizadas ao longo do romance, já que esterealiza um processo de “reprodução material da vida” em uma esfera que problematiza as traumáticas memórias do Império português e suas consequências na identidade dos negros colonizados.

Luca Fazzini (2020, p. 168), ao interpretar a complexidade deste herói, observa que a “figura de Cartola aparece, portanto, profundamente complexa, pois, se por um lado, a assimilação dependia da imposição e da absorção, violenta, do modelo europeu por parte do colonizado”, pela ordem sistemática que sustenta essas relações, o autor entende que “por outro lado, este processo só permitia a manutenção legal da inferioridade social, juridicamente constituída”. Ao passar da condição de assimilado na colônia para migrante na antiga metrópole do império, o herói “conserva a mesma subalternidade em termos de direitos”.

De fato, a obra problematiza a situação de subalternização direcionada aos imigrantes africanos em território português. E isto está materializado na composição

estética do personagem protagonista. Se no território africano ele chegara a ser “chefe de banco do Hospital Provincial de Moçâmedes” (ALMEIDA, 2019, pp. 9-10), em Lisboa encontra serviço nas obras de construção civil, como servente de pedreiro. E o bairro Paraíso, para onde as personagens se mudam após alguns anos na Pensão Covilhã (o próprio nome da pensão já remete a covil, toca habitada por animais selvagens), é na verdade uma metáfora à periferia de Lisboa, lugar dos excluídos e dos desterritorializados, dos que estão ausentes e impossibilitados em manifestar a participação social e ativa nesta sociedade.

Assim que *Luanda, Lisboa, Paraíso* propõe a construção de um épico pós-colonial pela maneira com que potencializa a reflexão sócio-política que envolve a narração do tempo-espaço, ou seja, retomando o passado recente e o presentificando, para, assim, problematizar a situação contemporânea a partir da memória que se estabelece na construção entre os “mundos” e nos “restos do Império” (SAID, 1995). Nessa perspectiva, a obra se estabelece pela inserção dos problemas que envolvem a pós-colonialidade (semi)periférica, fazendo emergir a construção de um épico romanesco que se orienta a partir do ponto de vista contrapontual.

Esse ponto de vista realiza a inserção dos problemas que envolvem os sujeitos diaspóricos dos “mundos” contemporâneos. Isto ocorre a partir de fronteiras movediças que, interagindo aos espaços errantes das identidades, configuram uma temporalidade ambígua, isto é, contínua e interruptivamente interligada à memória histórica, e as novas formas de narrar e sentir os silêncios. Não por acaso, além de perderem a ilusão na Lisboa antes sonhada, a Cartola e Aquiles “a cidade tornou-se uma barulheira” (ALMEIDA, 2019, p. 55).

Deleuze (2010) compreende a fronteira como o meio entre a História e o anti-historicismo, “isto é, concretamente, ‘aqueles que a História não leva em conta’. Ela está entre a estrutura e as linhas de fuga que a atravessam; entre o povo e a etnia. A etnia é o minoritário, a linha de fuga na estrutura o elemento anti-histórico dentro da História” (p. 34). Potencialmente, as personagens “menores” de *Luanda, Lisboa, Paraíso* carregam na composição a dimensão da fronteira, tendo em vista que são sujeitos à margem da História, podendo ser lidos como as linhas de fuga entre o povo e a etnia, o anti-histórico na História. “A história empurrou-os para uma margem sem que dessem conta de que tinham chegado a terra” (ALMEIDA, 2019, p. 148).

Nesse sentido, a categoria “menor” passa a conjugar o ângulo sentimental ou subjetivo das personagens, sem honra, muito menos dignidade. “Postos de parte, não tinham a dignidade dos espoliados nem a honradez redentora dos desgraçados” (ALMEIDA, 2019,

p. 148). Essa percepção revela a composição anti-histórica do romance, trazendo como resultado a edificação da “épica menor” em atmosfera pós-colonial.

No espaço que envolve a representação literária, tornam-se urgentes os novos olhares analíticos construídos por manifestações artísticas que apontam a essas ambiguidades, orientando, dessa maneira, as experiências de sujeitos que se encontram à “margem”. No romance pesquisado os novos sentidos ofertados pela ruptura com a História emergem junto ao corpo das personagens, como modo de inscrever uma identidade poética que se perde de si. Tal “disposição” concebe à interioridade o resgate ou a perda das ações, dos “poderes”, da força e da valentia que caracterizam o herói negro no seio do mundo pós-colonial. A representação desta fragilidade masculina aponta à ruptura com a masculinidade ocidental, emergindo, assim, as dobras que se cruzam na composição estética da personagem, ou seja, aquela ideia do interno das estruturas sociais formalizadas na construção ficcional das personagens do romance:

Estava velho, de facto, e o que aguentava era saber que todos os dias havia de se levantar da cama sem fazer perguntas. Seria mesquinhez imaginar que haveria de se importar com o que tinha feito de si quando tinha o estômago colado às costas. Apesar de se questionar pouco, as suas pernas eram ainda as mesmas que tinham caminhado da aldeia do Quinzau a Luanda há cinquenta anos. Os seus pés pelo Rossio, os mesmos que tinham chegado a Kinaxixe, inchados ao ponto de ter nojo de olhar para eles. As suas mãos, aquelas com que tinha matado a sede a esse menino de que já não se lembrava. A sua coluna, uma deformação dessa criança sozinha numa estrada a caminho de uma interrogação, sem saber quando a estrada acabava. O coração dele, um abscesso do coração de pardal do mesmo menino assustado por pensar que esqueceria a sua mãe, repetindo o nome dela antes de adormecer na savana como se contasse pelos dedos (ALMEIDA, 2019, p. 57).

A fragilidade corporal se encontra em uma ambientação artística que se volta a uma cartografia do corpo, não como mapeamento fixo, mas antes como encontro entre o ‘eu do passado africanizado’ versus o ‘eu exilado do presente a habitar um corpo errante’. Cartola, pois, defronta-se não com um mapa em “branco” de suas memórias passadas, mas com o corpo ambíguo e repleto de fissuras, da criança que um dia foi e do homem velho que se tornara. O herói negro se esbarra nesse lugar de ambiguidade que também é poética, pois dá conta novamente de anexar a sua identidade a dialética perene entre o passado e o presente, entre a dor e a memória. O pesquisador Paulo César Oliveira (2014) observa que à “ficção migrante, o olhar itinerante do narrador estabelece com mais propriedade um conjunto de questões, uma espécie de mapa em que as homologias são de difícil localização” (p. 211).

Interessante notar a maneira com que a narração, no trecho supracitado, encontra-se em um lugar de “viagem”, não com uma certeza fechada de origem ou espaço físico, e sim pela forma com que se propõe realizar um processo de deslocamento imaginário, que se torna dialético, pois está interligado à memória subjetiva do corpo africano: “A sua coluna, uma deformação dessa criança sozinha numa estrada a caminho de uma interrogação, sem saber quando a estrada acabava” (ALMEIDA, 2019, p. 57).

Assim, o espaço de “difícil localização” percebido por Oliveira (2014, p. 211) se empreende pela maneira com que Cartola perde o “acesso” de si, estabelecendo a imprecisão daquilo que um dia foi e do que realmente é. Não se trata, portanto, da localização em nível literal na recuperação de espaços, mas da “perda” simbólica do passado, apagado pelas agruras e fissuras do presente.

Em linhas gerais, o romance de Djaimilia Pereira se estabelece junto ao encontro entre espaços, sujeitos e memórias que poetizam os caminhos da anti-história, emergindo em reflexões críticas que apontam às complexidades da vida social contemporânea. Nessa via, ele dialoga com a observação empreendida por Mary Louise Pratt (1999), na medida com que se propõe estabelecer um “relato de viagem” sobre o “resto do mundo”. Por isso, há em sua construção os paradoxos contemporâneos que embalam as poéticas erigidas no seio dos épicos pós-coloniais. Podemos observar, nessa via, que a constituição da ausência da liberdade intrínseca à identidade do herói negro vem ancorada por um conjunto de desventuras históricas e espaciais, que condicionam a constituição identitária e a maneira com que o herói se relaciona no mundo do romance pós-colonial.

3. POÉTICAS DO MUNDO: O AFROPOLITANISMO E A POÉTICA DA RELAÇÃO

*Quando nenhum de nós se lembrava de ter cabelo,
Moçambique era suado, lascivo, mandrião.*

*Estar em minoria não consiste apenas em tomar
de empréstimo a iconografia da nossa intimidade;
consiste em apagar o que pode existir de singular
não na vida em que vivemos, mas na que não vivemos.*

(Djaimilia Pereira de Almeida em *Esse Cabelo*)

3.1 Sobre o conceito ‘Afropolitanismo’, de Achille Mbembe

O conceito de Afropolitanismo²⁷, proposto por Achille Mbembe (2014; 2015) é construído a partir de argumentos que formulam a construção teórica desta nova proposta crítica. A primeira análise é estabelecida a partir de um olhar à historicidade do discurso africano. De acordo com Mbembe (2015), este discurso foi composto no campo das artes, da literatura, da música e da filosofia sob a influência de três paradigmas “político-intelectuais”. Fazendo uma breve localização histórica, são contextos sócio-culturais que demarcaram a composição da estética negra durante o século XX. O primeiro cenário dessas manifestações indicado pelo autor se refere às “releituras do marxismo”, que por sua vez propunham a construção do que ele denominou de “socialismo africano”. Já o segundo paradigma indica a condição erigida pelo movimento “pan-africanista”, a ideia, em linhas gerais, de (re)descobrir África para os africanos. E o por último, mas não menos importante, o contexto social das lutas e do movimento contracolonial nas África colonizada, empenhados pela construção do nacionalismo anticolonial. É interessante notar, como indica

²⁷ O termo ‘afropolitanismo’ foi primeiramente cunhado no artigo “Bye-bye Babar”, também conhecido como “What is Afropolitan?” (3 mar. 2005), da escritora ganense-nigeriana Taiye Selasi como meio de chamar a geração de migrantes africanos descendentes de pais que deixaram a África nos anos 1960-70. Segundo ela, o conceito se refere aos grupos africanos que se formaram nas mais plurais metrópoles do mundo: “We are Afropolitans: not citizens, but Africans of the world [...]. Ultimately, the Afropolitan must form an identity along at least three dimensions: national, racial, cultural – with subtle tensions in between”. Nossa tradução dos trechos: “Somos Afropolitanos: não cidadãos, mas africanos do mundo [...]. Em última análise, o Afropolitano necessita formar uma identidade em conjunto com pelo menos três dimensões: nacional, racial, cultural – com tensões sutis entre elas”.

o autor, que esses três paradigmas “não se excluíam mutuamente” (MBEMBE, 2015, p. 68), ou seja, obtiveram um grau elevado de concomitância histórica.

A necessidade de buscar uma nova concepção estética e política para o discurso africano estaria no cerne da produção das proposições artísticas que começam a se delinear na década de 1970. A nova centelha discursiva dá início a um contraponto com o foco central do discurso da negritude, no qual a questão da origem era de suma importância naquele momento, ou seja, para a luta anticolonial o movimento erigido por esta corrente exaltava os símbolos culturais de origem africana. Neste segundo momento histórico, no qual começa a se delinear uma proposta de Afropolitanismo, a perda da origem vem disseminada por construções que emanam o defrontamento com o “eu”. Em um movimento que parte da “tensão entre o si e Outro que leva à problemática da autoexplicação, que consiste não em narrar histórias, mas refletir e defrontar-se com seu próprio eu” (AMORIM, 2015, p. 76).

Ao mesmo passo, este conceito indica as diversas situações sociais e culturais que envolvem a multiplicidade de diásporas negras pelo mundo. É o que Mbembe (2015) aponta como “a circulação dos mundos”. Trata-se de um olhar em movimento, que insere a poeticidade de se compreender as variantes maneiras com que os negros “circulam” pelo mundo contemporâneo. Este ponto marca a perspectiva teórico-crítica afropolitana, interligada à ideia de circulação, movimentação e itinerância, atual tríade que circunda a identidade da diáspora africana moderna. A partir dessa ideia, a memória de África como símbolo de um ponto de partida está emaranhada em diversas partes do mundo, constituindo as proposições artísticas e os discursos negro-africanos não apenas no continente, mas também fora dele. Tratam-se de expressões culturais que emanam uma história continental como perspectiva de criação ética e estética, e que ao mesmo tempo não se preocupam unicamente em resgatar origens, mas estabelecer um olhar de multiplicidade como forma de autocriação poética.

Pensar o espaço afro-diaspórico requer reconhecer as intensas dinâmicas construídas e estabelecidas pelo limiar dos tempos. Para Mbembe (2014, p. 139): “Quer se trate de literatura, de filosofia, de artes ou de política, o discurso negro foi então dominado por três acontecimentos – a escravatura, a colonização e o apartheid”. Segundo ele, o discurso negro encontra-se nesta “prisão”, ainda nos dias de hoje (2014, p. 139). Ora, estamos nos referindo a três acontecimentos ou eventos que organizaram os discursos da identidade negra durante a modernidade. É nesse espaço congruente que a literatura de autoria negra emerge e, portanto, evoca.

A memória de África a partir de uma perspectiva coletiva e de reconstituição histórica e simbólica se estabelece a partir dos “rastros”, conforme pontuou o ensaísta negro martinicano Édouard Glissant (2005, p. 83-84): “Os africanos, vítimas do tráfico para as Américas, transportaram consigo para além da Imensidão das Águas o rastro/resíduo de seus deuses, de seus costumes, de suas linguagens”.

Este discurso simbólico-memorial, na literatura de autoria negra, busca preencher as lacunas e os vazios trazidos pela colonização, em um processo mediado pela construção e reconstrução dos espaços afro-diaspóricos constituídos em diversas partes do mundo. Daí a ocorrência de intertextualidades entre temas, acontecimentos e representações nos percursos poéticos das literaturas de autoria negra em diferentes espaços do globo. Isto acontece pela perspectiva de se estar “aqui”, “lá” – em todos os lugares, concomitantemente. Trata-se da “circulação dos mundos” do qual Mbembe nos chama atenção (2015, p. 69). Para ele: “Hoje, as relações que essas diversas diásporas entretêm com suas sociedades de origem são as mais complexas possíveis. Muitos de seus membros consideram-se inteiramente africanos, ainda que, além disso, eles pertençam igualmente a um alhures” (MBEMBE, 2015, p. 69). Esse “alhures” refere-se justamente ao espaço outro, no qual há ainda uma memória corporal e ancestral interligada pela africanidade. Em uma observação muito preciosa, o filósofo aponta:

Mas se a África constituiu, durante muito tempo, um lugar de destino de toda sorte de movimentos de população e defluxos culturais, ela foi também, durante séculos, uma zona de partida rumo a numerosas regiões do mundo. Esse processo de dispersão, multissecular, desenvolveu-se na esteira daquilo que se designa geralmente como os Tempos Modernos e tomou os três corredores que são o Saara, o Atlântico e o Oceano Índico. A formação de diásporas negras no Novo-Mundo, por exemplo, é resultado dessa dispersão. A escravidão, da qual sabemos que ela não diz respeito, apenas aos mundos euro-americanos, mas também aos mundos arabo-asiáticos, desempenha um papel decisivo nesse processo. Em razão dessa circulação dos mundos, os traços da África recobrem, de um extremo ao outro, a superfície do capitalismo e do Islã. As migrações forçadas dos séculos anteriores somam-se a outros cujo motor principal foi a colonização. Hoje, milhões de pessoas de origem africana são cidadãos de diversos países do globo (MBEMBE, 2015, p. 69).

Nessa concepção, faz-se necessário estabelecer um olhar de reconhecimento que intrinsecamente aproxima as diversas histórias que compõem o mundo afro-diaspórico. O autor, então, propõe teorizar, por meio da presença negra nas diversas partes do mundo, que dentro de um movimento global e sob um paradigma econômico já determinado,

estabelecem em diferentes âmbitos culturais e políticos a percepção inerente do “aqui” e do “alhores”. Em constante movimento, “os traços de África” não só viajam pelo mundo, como permanecem em outros espaços, fazendo com que a memória do continente seja cultivada por meio de milhões de pessoas de origem africana que vivem fora de África.

O teórico negro Paul Gilroy, em *O Atlântico Negro como contracultura da modernidade*, primeiramente publicado em 2001, propõe que os historiadores culturais possam compreender o Atlântico como epistemologia de análise para, assim, situar a complexidade histórica que abarca as diásporas negras pelo mundo. Segundo ele, “o navio é o primeiro cronótopos moderno” (GILROY, 2012, p. 60), pois foi a partir dele que se estabeleceram as diversas conexões entre os pontos do globo. Nesse olhar epistemológico, empreendido pelo autor, ocorre a proposição de compreender a arte negra a partir de um horizonte “explicitamente transnacional e intercultural” (2012, p. 57). Isso ocorre, justamente, por meio da aceção estética afropolitana, na medida em que também envolve o espaço simbólico do Oceano Atlântico. De acordo com Gilroy, o Atlântico foi “constantemente zigzagueado pelos movimentos de povos negros – não só como mercadorias, mas engajados em várias lutas de emancipação, autonomia e cidadania”, lugar de origem “para reexaminar os problemas de nacionalidade, posicionamento [location], identidade e memória histórica” (2012, p. 59).

Se de um lado Gilroy teoriza o movimento marítimo das diásporas negras, por outro Mbembe nos chama a atenção ao movimento “terreno” erigido pela história das sociedades africanas pré-coloniais. Ele aponta que a composição cultural desses povos já era caracterizada pela movimentação e pela itinerância ao redor do continente:

Historicamente, a dispersão das populações e das culturas não foi somente o fenômeno de vinda de estrangeiros para se instalar em nossa casa. Na verdade, a história pré-colonial das sociedades africanas foi, de ponta a ponta, uma história de povos incessantemente em movimento via continente. Trata-se de uma história de culturas em colisão, tomadas pelo turbilhão das guerras, das invasões, das migrações, dos casamentos mistos, de religiões diversas que são apropriadas, de técnicas que são trocadas e de mercadorias que são vendidas. A história cultural do continente praticamente não pode ser compreendida fora do paradigma da *itinerância*, da *mobilidade* e do *deslocamento* (MBEMBE, 2015, p. 69 –grifos nossos).

É em torno de uma pluralidade cultural que a história do continente africano foi sendo moldada. A partir desses paradigmas históricos podemos observar como se estabelece

um conjunto de práticas sociais, econômicas, culturais que se interpelam não apenas no espaço africano, mas também fora dele.

Nesse ínterim, o discurso artístico negro-africano tende à construção de um movimento poético que recupera a história cultural pela maneira com que modeliza a memória africana, dentro de um horizonte que visa compreender suas origens, suas lacunas e seus vazios. E isso acontece, justamente, nesta “circulação entre mundos”, como já pontado por Mbembe (2015). Compreender a construção de uma estética propriamente negra significa, de certo modo, contextualizar a vida e os paradigmas sociais que compõem a história do continente africano, tencionando-a com uma percepção também fora dela, na intersecção que envolve os povos negros dos diversos cantos do mundo. Esse jogo simbólico encontra em África o ponto de partida e, ao mesmo tempo, a linha de chegada.

Temos que esse estado de múltipla consciência, ou seja, a questão de ser africano e estrangeiro ao mesmo tempo, ocupando a mediação entre duas ou mais identidades é, na verdade, um modo resistente de se conceber a identidade intercultural ou afropolitanista. Nesse entremeio, o afropolitanismo torna-se um conceito capaz de compreender e abraçar as múltiplas partes de um grande todo, isto é, dos diversos espaços afro-diaspóricos que povoam a circulação entre os mundos. Esse movimento evoca, como bem pontua o filósofo, redes solidárias e de afetos entrecruzadas por horizontes transnacionais (MBEMBE, 2014; 2015).

Ainda, se pensarmos nas “redes solidárias e de afetos” pontuadas por Mbembe, temos décadas antes já vigente o “quilombismo” proposto por Abdias do Nascimento:

O quilombismo busca no presente e o futuro e atua por um mundo melhor para os africanos nas Américas, ele reconhece e proclama que sua luta não pode se separar da libertação dos povos indígenas destas terras, que foram e são igualmente vítimas de racismo e da destruição desumana introduzido pelos europeus (NASCIMENTO, 1991, p. 21).

Em suma, o ‘aquilombar-se’ pode ser traduzido como o ato dos povos oprimidos e subjugados a se [re]organizarem contra os sistemas opressivos, contra as mazelas, os preconceitos e as discriminações que se desvelaram tanto no passado quanto permanecem no mundo contemporâneo. Ao longo de sua tese, Abdias informa que o “quilombismo” não se trata de um paradigma segregacionista, porém de um movimento que retoma o poder político instaurado em real natureza democrática (NASCIMENTO, 1991, p. 21-26).

Assim, o Quilombismo é termo pareado ao Afropolitanismo, visto que Mbembe (2015) entender o movimento como uma poética, um modo “ser” que abrange a “sensibilidade histórica, estética e cultural” dos povos africanos. Não obstante, Abdias pensa o “quilombismo” a partir da rede de “associações, irmandades, confrarias, clubes, grêmios, terreiros, centros, lendas, afoxés, escolas de samba, gafieiras” (NASCIMENTO, 2002, p. 264). Tal metáfora é oportuna para abordar as práxis de Cartola e Aquiles tanto em seu lugar de origem quanto em Portugal, como veremos no tópico subsequente.

3.2 Circulando entre os Mundos: o Afropolitanismo em *Luanda, Lisboa, Paraíso*

O afropolitanismo é uma poética e uma maneira de se conceber e de se estar no mundo. Este conceito, estudado por Achille Mbembe (2014; 2015) pode ser aplicado em concepções artísticas desenvolvidas nos espaços afro-diaspóricos. Trata-se de um olhar estabelecido tanto por um viés estético como também pela perspectiva política, que interpreta a vida afro-diaspórica na circulação entre os mundos.

Segundo o autor, o “afropolitanismo não é o mesmo que o pan-africanismo ou a Negritude. O afropolitanismo é uma estilística, uma estética e uma certa poética do mundo” (MBEMBE, 2015, p. 70). O pensador coloca-se em lugar distinto das primordiais ideias da Negritude, movimento cultural e corrente literária que pautava a valorização da origem e da cultura africana, sendo um dos seus grandes idealizadores o poeta negro Aimé Césaire (1913-2008). O movimento constitui uma das bases dos circuitos de independência que rondaram os países africanos colonizados, desde meados da década de 1930. Trata-se de um movimento de conscientização estética, política e ideológica. Já o Pan-africanismo, em linhas gerais, propunha a ideia de “redescobrir a África” para os negros africanos, ou seja, é um conceito de união cultural dos povos de África como forma de reivindicar a força do continente, mesmo estando em outras partes do globo. Nessa ordem, Mbembe classifica o Afropolitanismo como:

uma maneira de ser no mundo que recusa, por princípio, toda forma de identidade vitimizadora, o que não significa que ela não tenha consciência das injustiças e da violência que a lei do mundo infringiu a esse continente e a seus habitantes. É igualmente uma tomada de posição política e cultural em relação à nação, à raça e à questão da diferença em geral. Na medida em que nossos Estados são invenções (além do mais, recentes), eles não têm, estritamente falando, nada em sua essência que nos obrigaria a lhes render um culto – o que não significa que nós sejamos indiferentes ao seu destino (MBEMBE, 2015, p.70-71).

O afropolitanismo é uma forma de concepção do mundo afro-diaspórico a partir de uma perspectiva transnacional, que rompe com os limites e as fronteiras territoriais, dando lugar a um espaço múltiplo que se interpõe junto ao deslocamento, à itinerância, estabelecendo o entrelaçamento entre o “aqui” e o “alhures”. Nessa ideia, ele não estaria preocupado em cultivar as origens, mas simbolizá-las na circulação dos mundos em formas de ruptura que sinalizam combinações e entrelaçamentos, constituídos pelo corpo, pela linguagem e por suas memórias. O afropolitanismo é um conceito poético de se(re)construir e imaginar a África contemporânea.

Djaimilia Pereira de Almeida, na realização de seu projeto estético literário, perspectiva esta imbricação. Seja por meio de uma concepção ética e política na problematização da inserção social de imigrantes africanos na sociedade portuguesa, seja pela maneira com que realiza uma organização poética que se volta a uma forma de escrita em “trânsito”, ou seja, de deslocamento e memória de África. Tal fluxo não ocorre apenas em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, porém é também evidente em *Esse Cabelo*, diga-se de passagem.

O afropolitanismo, como conceito ético, político e estético, constrói-se a partir da visão “descentrada”, que não está presa a um ideal de origem nacional. Por isso, ele possibilita uma visão ampla, tanto para se pensar a estética artística negra, como também a refletir as geografias culturais em que se encontram os sujeitos, as culturas e as tradições na esfera contemporânea. Podemos dizer que a literatura de Djaimilia Pereira de Almeida se organiza, em seus dois primeiros romances, a partir da geopolítica cultural que de alguma maneira se choca, no sentido aqui de imbricações históricas e culturais. A perspectiva histórica se dá pela maneira com que a autora recupera a memória de África, compondo uma identidade afro-diaspórica à estética de sua literatura. E cultural, ao mesclar as culturas de África e de Portugal, dentro de um enlaçamento em “trânsito” entre o “aqui” e o “alhures”.

Em *Esse Cabelo*, a escrita em primeira pessoa revela os modos com que anarradora Mila empreende uma memória coletiva²⁸. Memória esta que passeia entre África e Europa numa interligação que se realiza a partir do corpo, ou seja, do cabelo crespo que “cruza

²⁸ Paul Gilroy, em *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência* (2012, p. 35), entende que o negro pode ser definido pelas “formas culturais estereofônicas, bilíngues ou bifocais originadas pelos negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória”. Para além do conceito linguístico, é urgente diagnosticar como as “experiências atlânticas” foram elaboradas e salvas diante dos horrores da escravidão – e em momentos posteriores, a exemplo da queima de documentos dos sujeitos escravizados pelos colonizadores. Daí a importância da memória coletiva aos estudos afro-diaspóricos.

fronteiras”. “A verdade é que a história do meu cabelo crespo cruza a história de pelo menos dois países e, panoramicamente, a história indireta da relação entre vários continentes: uma geopolítica” (ALMEIDA, 2017, p. 10). Essa geopolítica, de certa maneira, é organizadora do projeto literário da autora, que realiza intercâmbios culturais em uma linha de retorno ao passado historiográfico à luz de problematizar a sociedade portuguesa contemporânea. Segundo Gonçalves (2019): “O cabelo se torna o marcador temporal e espacial da narrativa, assumindo o lugar da metonímia da experiência racialmente marcada em Portugal e a imagem poética que compõe a transição do tempo/espço da personagem” (GONÇALVES, 2019, p. 133).

Em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, tem-se marcado, desde o título, as geografias territoriais e culturais por onde as personagens protagonistas, ao longo da obra, circulam. A partir dessas topografias, a obra intersecciona, tenciona e relaciona tais espaços, juntamente com a constituição das personagens com que elas se interligam. “O pai de Aquiles queria vomitar Luanda, mas ainda não conseguia; queria livrar-se da primeiravida, mas ela fazia-lhe frente; passar à próxima etapa, mas era ainda o mesmo homem” (ALMEIDA, 2019, p. 43).

Vejamos que a presença simbólica de Luanda está presentificada na composição interna de Cartola, em Lisboa. Luanda representa sua primeira vida, e Lisboa oportuniza um recomeço, a possibilidade de uma nova trajetória. A obra propõe assinalar a construção de espaços presentificados, internalizados e ambientados na composição do eu que ressoa à narrativa, e não como a origem primordial da personagem. É interessante notar que, ao longo da narrativa, Luanda estará em Lisboa; Lisboa estará em Luanda; e o Paraíso, bairro periférico, carrega em sua construção a intercambialidade desses espaços.

A esse ponto interessa-nos realizar uma associação visual entre o bairro fictício criado por Djaimilia, o Paraíso; e os factuais, que desenham a nova geografia africana em Lisboa. Eis o caso do Talude Militar, que abrange uma área com riscos de deslizamento, envolvendo desapropriações e demolições – tais localidades são chamadas de “bairros de barraca” em Portugal (SILVA; CORREIA; MALHEIROS, 2019). Contudo, ainda que os moradores enfrentem problemas de urbanização, há práticas de resistência, como a presença de hortas coletivas, destinadas tanto ao consumo dos moradores quanto ao pequeno comércio. Os cultivos relembram a terra africana, como cana, milho e feijão:

Fig. 4 – Horta dos moradores do bairro do Talude Militar, 2019.



Fonte: *Revista Periferias*, edição n. 3, 2019.

Há também o bairro de Cova do Moura, com a presença dos grafiteiros e sua arte com ilustrações vibrantes e textos reivindicativos, “que transportam, sobretudo, elementos de identidade negra ou crioula, servindo por um lado para o embelezamento do lugar [...] e por outro como um marcador identitário, de resistência e de afirmação [...]” (SILVA; CORREIA; MALHEIROS, 2019).

Em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, a imbricação entre os bairros, contudo, vai além do sentido meramente geográfico, dando-se tal relação também entre as personagens, como podemos identificar na relação entre Glória e Aquiles:

O filho via Lisboa pelos olhos da mãe, vendo por ela à distância o que ela nunca tinha visto. Ela ficara no quarto, deitada na cama, mas, afinal, viera para Lisboa deitada dentro dos olhos do filho. Dormia aí sossegada, registrando, anotando, opinando, queixando-se de tudo e de nada, virando-se na cama, espreguiçando-se (ALMEIDA, 2019, p. 45).

Isso acontece também por uma aproximação física, que interliga as personagens. Vejamos que quando Aquiles chega a Lisboa, os primeiros anos são marcados pelas operações malsucedidas em seu calcanhar, resultantes da impossibilidade de o rapazinho aproveitar a adolescência, deixando-o inerte e, de certa forma, revoltado com o pai. Glória em Luanda compartilha com o filho esta impossibilidade física, que a restringe de viver uma vida plena e autêntica:

Desdenhava das enfermeiras, dos vincos dos lençóis da enfermaria. Vigiava o asseio do cabelo de Cartola, o tamanho da bainha das calças, condoía-se de o ver cada vez mais desmazelado, recriminava-o de longe. Registava as pronúncias, os narizes, os bigodes, o comprimento e a sujidade das unhas, o sabor do bacalhau cozido, a acidez do azeite, até a comichão na garganta dos primeiros cigarros fumados por Aquiles à socapa, e tudo ali atrás, perto e longe ao mesmo tempo, deitada dentro dos olhos dele (ALMEIDA, 2019, p. 46).

Nesse sentido, a partir de Glória, manifesta-se certa presença perturbadora de Luanda. Podemos pensar que a obra propõe simbolizar a memória de África, na medida em que a capital angolana se faz presente em Lisboa, e em que Glória se faz presente em Aquiles. Luanda e Glória fazem parte de um mesmo pólo que representa o passado dos personagens masculinos, sendo necessário para Cartola “vomitar” Luanda (ALMEIDA, 2019, p. 43), mas também a própria mulher, a vida deixada para trás. Ao longo da narrativa, tal necessidade se torna também impossibilidade, pois por meio dos telefonemas, das cartas e do contato, que aos poucos vai se reduzindo, este pólo da memória não se apaga.

Para Lima (2020, p. 22), essa contraposição instaurada na narrativa assinala a ideia de que a “ficção contemporânea revê essa condição, na perspectiva da sociedade angolana, que vê as suas utopias desaparecerem, pois agora já não há a imagem forjada em perspectiva revolucionária”. Tal concepção, segundo ela, é substituída no romance de Djaimilia pela maneira com que ocorre “a projeção das fragilidades em contrapontos com masculinidades”. Dessa maneira, pode-se dizer que a fragilidade dá lugar à utopia revolucionária, pois o que ocorre é a problematização de uma superestrutura social que esmaga a possibilidade de existência plena, isto é, dos direitos sociais relacionados à qualidade de vida, à cidadania e à participação social daqueles sujeitos, cujo passado está atrelado à memória imperial: “Assim é que encontramos Aquiles durante longo período da narrativa inerte, deitado em um leito a se preparar e a se recuperar de cirurgias, como a sua mãe imobilizada em cama de Angola”. A estudiosa prossegue: “Ele herda o seu lugar de subalternidade e de imobilização na pretensa mobilidade realizada entre Luanda, Lisboa, Paraíso, na aproximação entre masculino e feminino” (LIMA, 2020, p. 22).

Nesta aproximação entre masculino e feminino, a obra realiza uma movimentação que metaforiza as relações imperiais. Glória fica “presa” em África (Angola/Luanda) enquanto Aquiles e Cartola enfrentam o percurso do deslocamento, da itinerância a Portugal. Na medida em que podemos evocar a Glória o símbolo materno, estando Cartola e Aquiles interligados a ela, a personagem pode ser entendida como metáfora de Angola, corrompida

pela passagem imperial. Já os personagens masculinos simbolizam “os filhos” rejeitados do Império português. Rejeitados, pois não fazem parte do grupo dos retornados, os “filhos” legítimos da pátria, mas do grupo dos negros assimilados que se deslocam a Portugal, levando consigo a memória, também traumática, do Império lusitano:

Ela tomara o olhar dele sem esforço e viera para Lisboa na bagagem sem que nem pai nem filho dessem por ela dentro das malas. Talvez por isso, ainda no hospital, Aquiles tenha deixado de se sentir angolano. Esse olhar de quem vê o mundo da cama, contrariado, a morder-se de raiva porque ninguém o ouve, ninguém acode, foi a sua nacionalidade assim que pisou Lisboa. Não era livre. Era doente. O calcanhar defeituoso era o passaporte. E tinha o olhar penhorado, os olhos da mãe (ALMEIDA, 2019, pp. 46-47).

A itinerância de Glória nas bagagens dos seus, de Luanda a Lisboa, evoca, nesta passagem, certa ambiguidade. Pois ao mesmo tempo em que Aquiles herda da mãe seu lugar no mundo, bem como sua imobilização e subalternidade – como mostrou a leitura de Lima (2020); esse mesmo movimento também pode simbolizar o pólo que apontamos: Glória/Luanda trazidas de Angola a Portugal na forma de memória traumática e fantasmagórica. Leitura esta que aponta a uma nova intercambialidade entre o “aqui” e o “alhures” que propõe o romance. Assim, esses elementos seriam “carregados” pela travessia e pelo contato que envolve a circulação entre “mundos”. A partir de tal ideia, constrói-se uma poética que a todo momento vai “(re)criando” a movimentação, seja por meio do corpo das personagens: “tinha o olhar penhorado, os olhos da mãe”; seja pelo plano simbólico que carrega nas malas uma presença determinada.

A perda do pertencimento, da nacionalidade de Aquiles, além de indicar a perspectiva afropolitana que perscruta a obra, é ainda sinônimo da desterritorialização que levantamos no capítulo anterior. Aquiles encontrou junto de sua alteridade a exclusão social em Lisboa, o silêncio que atravessa a existência negra no território europeu. Sendo esta invisibilidade a sua nacionalidade, identificamos a rejeição da sociedade portuguesa pós-imperial para com os sujeitos imigrantes – ao mesmo tempo em que indica uma “perda de origem” da personagem, erigida pela construção estética da poética afropolitana, não mais preocupada com o culto ao território, mas envolvida com o tencionamento entre o eu e o outro.

Essas intersecções entre os espaços e os sujeitos abrigam, de certa maneira, o afropolitanismo que embala *Luanda, Lisboa, Paraíso*. Como vimos, o projeto literário da autora tenciona e relaciona o “aqui” e o “alhures”, fazendo com que esses dois elementos se

tornem participativos dentro do horizonte da itinerância, do deslocamento e das construções espaciais. Há na obra o cenário poético que leva aos elementos ‘espaço’ e ‘personagem’ não apenas à interação romanesca, mas apontando ao “limite vacilante, a exigir nosso discernimento” (LINS, 1976, p. 70). Eis a relação em que personagem e espaço carregam em seus escopos a sobreposição poética, sabendo-se que o sujeito do mundo do romance figura à composição espacial, não havendo uma separação tão definida entre as categorias. É esse ponto de bifurcação que compõe a estética do romance aqui estudado.

Isso anotaria o polo de circulação e movimentação dea África contemporânea, estabelecido pelo viés de sensibilidade cultural e estética planeado por novas maneiras de se conceber as combinações e os entrelaçamentos da criação artística que pautam a memória do continente. Além disso, essa perspectiva, na obra, pode ser percebida pela maneira com que a autora realiza o “choque”, ou seja, a aproximação entre a cultura portuguesa e a angolana, mostrando justamente a mesclagem em “trânsito” da escrita djaimiliana, que em muitos momentos revisita África e emerge em Portugal.

Segundo Mbembe, “não é somente questão de afirmar que uma parte da história africana se encontra alhures, fora da África. Há, do mesmo modo, uma história do resto do mundo de que nós somos, pela força das coisas, os atores e os depositários, aqui mesmo no continente”. O pensador continua: “Além disso, nossa maneira de ser no mundo, nossa maneira de ‘ser-mundo’, de habitar o mundo – tudo isso sempre se efetuou sob o signo da mestiçagem cultural ou pelo menos dessa imbricação dos mundos”, tudo fluindo “numa incoerente dança dos signos, a qual não tivemos praticamente a autonomia de escolher livremente, mas que conseguimos, de uma maneira ou de outra, domesticar e fazer uso” (2015, p. 70).

Tal ‘imbricação entre os mundos’ suscitada por Mbembe (2015) é recorrente em *Luanda, Lisboa, Paraíso*. Apesar de haver uma problematização social que perpassa o projeto literário da autora, o romance formaliza o encontro entre os mundos, bem como seus respectivos problemas acerca destas relações. Não obstante, esta visão confere identidade afropolitana à obra, desde a construção do título à maneira com que as personagens se relacionam no espaço-tempo da narrativa. Daí o romance transbordar sensibilidade histórica, cultural e estética.

3.2.1 Luanda, Lisboa, Paraíso e a construção de afetos afropolitanos

De acordo com Mbembe (2015), o Afropolitanismo também indica uma “maneira de abraçar” o estrangeiro, o desconhecido, reconhecendo nele um campo de afeto possível ou “uma sensibilidade cultural, histórica e estética” (2015, p. 70), termo abrangente aos espaços afro-diaspóricos. Em outras palavras, o conceito poético é pautado pela sensibilidade, que reconhece na itinerância, na movimentação, na circulação entre os mundos a possibilidade de construção social e subjetiva.

A literatura de Djaimilia Pereira de Almeida, ao poetizar o complexo jogo das movimentações culturais e dos deslocamentos globais no contexto contemporâneo, traz à baila uma série de problematizações sociais e históricas, formalizando em sua construção uma estética afropolitana. Em suma, um enlaçamento coletivo, que demanda afeto. Em entrevista ao site *Comunidade, Cultura e Arte*, a escritora discorre que “cada história tem a sua própria forma de ser contada e é preciso procurá-la. Neste caso, procurei pela forma de contar a vida de Cartola e Aquiles como se a contasse a eles”. Ela continua: “Cruzo-me com Cartolas todos os dias pela rua e, noutros momentos, encontro pela cidade muitas pessoas que escaparam a um destino como o dele” (ALMEIDA apud DUARTE, 2018).

Uma breve ‘tour’ pela obra da autora evidencia que em *Esse Cabelo*, a narradora Mila, forjada em primeira pessoa, reflete sobre suas relações de mundo, trazendo a simbologia do cabelo. Em relação ao cabelo de sua avó Lúcia, a narradora expressa:

Enfiava o meu nariz no cabelo da avó Lúcia discretamente, tentando não perder a noção da minha força com a escova (ou “acaba-se a brincadeira”). Esse cheiro foi o primeiro lugar de onde julguei ter origem, muito antes da imagem mental de pedras da praia, projeção de uma metáfora cruel. Costumo pensar que este cheiro é tudo o que posso dizer sobre minha identidade. Um primo de visita comenta que sou “uma angolana mais que falsa”. Tem razão. Para meu grande pesar, não é aceitável declarar à polícia de fronteira que a minha pátria é o cabelo de Lúcia (ALMEIDA, 2017, p. 31).

O olhar sensível que afaga o cabelo da avó Lúcia reconhece nele a sua própria pátria e identidade. Novamente a questão do pertencimento está focalizada em um sentido que não se restringe ao território, enquanto nação, mas sim como algo que está interligado ao corpo, à ancestralidade, ao afeto corporal. Trata-se de um afeto afropolitano, na medida em que Lúcia, sua avó branca, espelha, na narrativa, a presença de seu cabelo liso e, portanto, “estrangeiro”, no qual a narradora reconhece a sua face/origem, levantando um olhar de sensibilidade.

Seguindo-se a temática da origem, a pesquisadora Liana Amorim (2015) indica dois autores importantes ao conceito de afropolitanismo e cujas obras não se pautam na imanência da ascedência, mas da autocriação manifesta na relação do eu e do Mundo:

[...] Ahamadou Kourouma, cuja obra do início da década de 1970 chama-se *O sol das independências* e Yambo Ouolonguen, que escreveu *Devoir de violence*. O que estas obras trazem de relevante consiste no fato de tratarem da escrita de si que, diferentemente do processo de escrita da negritude, almejava a busca de um nome perdido. São escritas que se baseiam numa relação com o tempo, ou seja, experiências que tratam da devoração do tempo, uma espécie de cronofagia. Essa escrita de si pós-colonial não constitui um ponto central como no discurso da negritude, pelo contrário, a origem é abandonada, sendo importante a autocriação gerada a partir da tensão entre si e o Outro que leva à problemática da autoexplicação, que consiste não em narrar histórias, mas refletir e defrontar-se com seu próprio eu (AMORIM, 2015, p. 76).

É esse movimento de reflexão e defrontamento com o próprio eu que pauta a escrita de si em *Esse Cabelo*, ao passo que a autocriação exprime a relação que se constrói entre o eu e o Outro. No trecho evidenciado, a narradora deflagra sua ancestralidade no cabelo da avó Lúcia, ao mesmo tempo em que a ideia de origem em um sentido de pertencimento territorial é abandonada, dando lugar à complexidade de ser “uma angolana mais que falsa” (2017, p. 31). É nesse sentido que a obra denota a constituição de uma estética afropolitana. Embora o primeiro livro da autora não seja aqui o nosso foco de análise, é interessante notar como a literatura de Djaimilia Pereira de Almeida pode ser abordada por esse conceito.

Em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, Cartola e Aquiles passam os primeiros seis anos em Lisboa, morando em um simples quarto da Pensão Covilhã. Depois desse período eles se deslocam rumo à Quinta do Paraíso, um bairro pobre e periférico. Lá, as personagens constroem os primeiros laços afetivos, juntamente com a nova casa. Cartola torna-se muito amigo do taberneiro Pepe, um homem viúvo que vive com o filho adolescente, Amândio, e o cãozinho Tristão. Para Lima: “Os destinos de Pepe e Cartola se unem na dramática situação de transplantados; a relação entre eles, inclusive se desdobrará em amizade com tons homoafetivos” (LIMA, 2020, p. 21).

Essas personagens constroem uma relação de afeto, de amizade, de companheirismo. Acreditamos que a obra propõe uma leve sugestão homoafetiva na relação que se delineia entre Pepe e Cartola. No entanto, é necessário apontar que *Luanda, Lisboa, Paraíso* está embalada por uma perspectiva de escrita interseccional²⁹ e, por isso, propõe em

²⁹ A questão da “interseccionalidade” se desenvolveu a partir dos preceitos do Black Feminism, no início da

seu corpo rupturas sociais que abarcam a (des)construção das masculinidades dessas personagens. Além disso, ocorre uma identificação entre elas: eis dois homens da mesma faixa etária, sozinhos e ambos vivendo com seus filhos (Aquiles e Amândio). Ao mesmo tempo essa identificação transcorre a uma situação sentimental que as personagens acreditam partilhar. “Cartola apanhou Pepes em réstia de esperança, mas este viu nele uma vocação sofredora e digna como sentia ser a sua” (ALMEIDA, 2019, p. 92).

A construção de personagens itinerantes, que de algum modo se encontram e acabam partilhando a vida, compõe uma das bases para compreendermos a identificação refletida entre elas: “Pepe viera da Galiza com os tios ainda bebé e vivia na estrada velha de Paraíso desde o tempo em que tudo aquilo era a herdade do Barãoda Pena” (ALMEIDA, 2019, p. 87). A obra denota uma constituição híbrida entre as culturas ao trazer para o foco narrativo a proposição de que os deslocamentos globais estão engendrados por questões históricas, evidenciando a construção de sujeitos à margem do centro metropolitano.

Kristeva (2012) explica a ideia de “ambivalência da escritura”, ou seja, na recuperação da proposta teórica realizada por Bakhtin, a autora retoma a dialética construída pelo mundo do romance na constituição da “inserção da história (da sociedade) no texto e do texto na história”, apontando que “para o escritor essas implicações são uma única e mesma coisa” (KRISTEVA, 2012, p. 71). Há, portanto, neste espaço, um dialogismo entre o texto e o contexto, entre a literatura e a sociedade, evidenciando que a obra de arte não “flutua” pelo espaço de forma solta; pelo contrário, ela está situada a partir de sua historicidade e espacialidade.

Em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, as construções espaciais, históricas e geográficas estão embaladas pela perspectiva afropolitana, sobretudo pela maneira com que realizam a movimentação e a imbricação entre os mundos – aqui, no sentido espacial –, mostrando justamente a interação, o choque e as irregularidades dentro do olhar que recria a historiografia, não para estabelecer sobre ela o seu foco de matéria textual, mas para ficcionalizar os encontros culturais sob um ponto de vista afetivo. Afetivo no sentido de conceber identidade, subjetividade aos sujeitos que se encontram nesses “lugares”, muitas

década de 1990, por Kimberlé Crenshaw e demais pesquisadoras militantes norte-americanas, inglesas, canadenses e alemãs. De acordo com Bilge (2009, p. 70 apud HIRATA, 2014), “a interseccionalidade remete a uma teoria transdisciplinar que visa apreender a complexidade das identidades e das desigualdades sociais por intermédio de um enfoque integrado. Ela refuta o enclausuramento e a hierarquização dos grandes eixos da diferenciação social que são as categorias de sexo/gênero, classe, raça, etnicidade, idade, deficiência e orientação sexual. O enfoque interseccional vai além do simples reconhecimento da multiplicidade dos sistemas de opressão que opera a partir dessas categorias e postula sua interação na produção e na reprodução das desigualdades raciais”.

vezes apagados e silenciados pela história oficial. Ao reunir uma série de representações que envolvem a recriação do tempo e do espaço, a obra sinaliza uma autocriação que aponta, dialeticamente, às projeções e sobreposições entre o eu e o Outro.

A construção de um personagem protagonista cuja constituição subjetiva é interligada à história, pelo fato de ser um negro assimilado, leva à visualização dos corpos sociais atingidos pela demanda historiográfica. Fato que problematiza o passado recente pela inserção social (ou não inserção) dos imigrantes africanos no seio de uma sociedade pós-imperial. *Luanda, Lisboa, Paraíso* dialoga com uma série de referências textuais, mas levanta em seu corpo, a partir dos intertextos criados, um direcionamento à ruptura, pois o foco é justamente a perspectivação das vozes silenciadas pelo passado português e por seu caráter imperialista.

Nessa ideia, a maneira de retomar o passado recente é evidenciada pela construção de uma linguagem envolta de um narrador que narra a estória com uma “ironia desencantada” (FAZZINI, 2020, p. 167). Ao mesmo tempo, a ironia e o desencantamento do narrador exprimem um direcionamento de linguagem, ancorado por um olhar sensível, afetivo e, portanto, poético: “E os dois homens sentaram-se lado a lado em cima das mantas a ouvir ranger ao vento os ramos das árvores, a partir pinhões com pedras, enquanto os fantasmas deles colidam com o inchaço dos seus sonhos” (ALMEIDA, 2019, p. 94).

A forma poética de narrar o momento compartilhado pelos homens vem solapada pela necessidade de congregar o eu e o Outro em dimensão espacial. Ocorre novamente a interação entre internalidade e externalidade, que aponta às dinâmicas e às constelações de espaço-tempo integradas à sentimentalidade das personagens. A descoberta dos sonhos, dos desejos, ou simplesmente a passagem do tempo em companhia oferecem a eles um jogo ambíguo de reconhecimento do eu no “rosto do outro”, visto que a sensibilidade é fruto da alteridade, pois o Outro “me revela a mim mesmo” (MBEMBE, 2017, p. 232).

Osman Lins, em *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), verifica que há certa dificuldade em se concatenar a separação entre personagem e espaço, pois esta dualidade orienta “que mesmo a personagem é espaço, e que também suas recordações e até as visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna, flutuam em algo que, simetricamente ao tempo psicológico” nomearíamos “como espaço psicológico” (LINS, 1976, p. 69). Na narrativa de Djaimilia Pereira, a descoberta do afeto afropolitano é amplamente construída pela arquitetura psicológica das personagens, pois há a experiência sentimental fragmentada dialeticamente pelos espaços internos e externos pelos quais circulam esses sujeitos.

Em suma, a sensibilidade e a afetividade interligada ao termo afropolitanismo perpassa a relação que se constrói entre Pepe e Cartola, e isso vem ancorado pela perspectiva de linguagem poética embalada na narrativa, em que apesar do desencanto e da ironia expressadas pelo narrador, conforme observou Fazzini (2020), revela uma concepção de escrita voltada à perspectiva ideológica sobre o ato de escrever e inscrever o contato de diferentes culturas. A maneira de narrar essas relações e imbricações é estabelecida, em especial, pelo olhar afetivo:

Cartola gingava, dava passadas, rodava o par imaginário, rodava ele, dava à anca, cansava-se, sem querer saber se o viam da rua. Um dia, os dois tocados, dançou com Pepe. Afastaram a mesa da sala, agarraram-se um ao outro, Cartola muito hirto e gracioso como um dançarino de salão. Pepe, no gozo, primeiro a imitar um bailarino de flamenco, mas logo compenetrado em manter o equilíbrio. A sobriedade que lhes restava foi toda para o cuidado que tinham em que suas caras não se tocassem, apesar de estarem de mãos dadas. Aquiles, sentado a um canto, não parava de rir, “esses mais velhos estão mesmo podres”. Mas por um momento parou, levado pela música, vendo-os aos dois tão concentrados, mão na mão, bicos de pés, e teve vergonha das suas gargalhadas (ALMEIDA, 2019, p. 134).

O afeto que interliga o sentimento das personagens está envolto a uma proposta textual que focaliza suas masculinidades a partir de um ponto de vista que as (des)constrói. Isso é estabelecido pela mediação e pela forte presença do corpo na narrativa, agente fundador da dança das personagens. A dança exprime um estado de espírito, de festa, de encontro. Nesse sentido, Cartola e Pepe estão em uma relação de partilha, simbolizada pela aproximação dos seus corpos e, conseqüentemente, de seus sentimentos.

Ana Cláudia Monteiro (2011, p. 194) afirma que “um corpo é afetado pela dança, produz[-se] numa relação singular com o mundo singular, capaz de traçar uma narrativa enquanto dança”. Por suposto, há variadas maneiras de compreendermos esta passagem tão significativa no romance. Partindo-se para além do que está disposto no texto, podemos perceber que a construção da cena se estabelece a partir dos corpos que se “afetam” pela dança; corpos que circulam no movimento dialético entre o afeto criado e o afeto afetado pelo encontro com o outro. Nessa via, surge um espaço poético que se coaduna junto “ao mundo singular” (MONTEIRO, 2011, p. 194) criado, espaço da dimensão interna que compõe a cena das personagens.

Percebemos a relação entre o “mundo real” ou o espaço físico simbolizado pela mesa da sala, e o que vai se construindo a partir dali com a propulsão do “mundo singular” que só Cartola e Pepe foram capazes de estabelecer. Nessa concepção, ocorre um

esguichamento mágico entre os espaços poéticos, que na narrativa vem permeado pelos silêncios. A composição material da cena é visualizada por Aquiles, quem primeiro acha graça, mas depois acaba constrangido e frustrado: “Teve vergonha daquela amizade, que achou ter passado das marcas” (ALMEIDA, 2019, p. 135). Nesse sentido, podemos dizer que Aquiles fica “preso” ao espaço físico, ao “mundo real”, enquanto Pepe e Cartola se redimensionam a uma singularidade que ocorre para além da travessia: “Tinham ido onde não se pode ir na companhia de um filho” (ALMEIDA, 2019, p. 135).

Essa aproximação é estabelecida pela perda das fronteiras e dos “limites” estabelecidas entre o eu e o Outro. Esse exato ponto carrega o leitor a uma possível imbricação entre as personagens, que se encontram e compartilham a itinerância, a diferença, a situação social, a margem territorial, ao mesmo tempo em que se constroem por uma capacidade afetiva de compartilhar a vida e os espaços simbólicos.

A dimensão do afeto afropolitano é estabelecida junto ao bairro Paraíso, a partir da maneira com que congrega os sujeitos da anti-História em um mesmo espaço. É nesse lugar afetivo que se encontram as personagens Justina e sua filha Neusa, quando viajam a Portugal, e a maneira com que se relacionam com os transeuntes. Isso é estabelecido pelo cuidado das estrangeiras com os “homens” do espaço, relação também possível de visualizar entre a menina Neusa e o pobre menino Iuri. “‘Então é assim. Primeiro, cabeça para trás’. ‘Cuidado, Neusa, que ele ainda se engasga’. A menina agarrou numa mecha do cabelo do rapaz e fez um esgar de desilusão” (ALMEIDA, 2019, p. 119).

Lembremos que também a desilusão e a solidão ontológica acompanham os afetos em *Luanda, Lisboa, Paraíso*. O seguinte excerto revela o desalento que toma conta de Aquiles e Cartola diante da invisibilidade/passividade em que são diluídos:

Ainda antes de perderem tudo, Cartola e Aquiles estavam longe de saber a razão de terem vindo parar à Quinta do Paraíso. A história empurrou-os para uma margem sem que dessem conta de que tinham chegado a terra. Postos de parte, não tinham nem a dignidade dos espoliados nem a honradez redentora dos desgraçados. Tinham apenas o heroísmo insuspeito de terem ficado de lado, como ervas daninhas, querubins, migalhas de pão, e a graça de se poderem reerguer fora do campo de visão de quem os soubesse existentes, enquanto clandestinos não para os mestres de certidões, antes dissimulados no lugar escuro onde os narradores não chegam nem para se regozijarem do facto de terem visto o que mais ninguém viu nem para dizerem que ninguém lá entra. Aquiles e o pai estavam protegidos pela bruma que era a sua existência sem documentos (ALMEIDA, 2018, p. 173).

Protegidos “pela bruma que era sua existência”, ambos pai e filho encontram afeto nas ausências, no vazio e na névoa da Lisboa pós-colonial. Empurrados “à margem”, buscam um fio de leveza no entrelugar do entrelugar, ou seja, na periferia. É exatamente nesse ponto que os angolanos se estabelecem e a partir daí [re]constroem seu itinerário sentimental. Pondere-se que os afetos tanto encontram no corpo o vetor material para se expressarem quanto se manifestam nas relações íntimas que cada personagem conflagra como legítima ao longo da narrativa. Cartola e Pepe extravasam o carinho ‘pelo’ corpo, revelando momentos de esperança num mundo fraturado. Já Aquiles se fecha em seu destino malogrado ‘por meio’ do corpo, ou do defeito do calcanhar. Assim que o horizonte poético do narrador revela a medida afropolitana que recorre à sensibilidades como forma de expressão simbólica, apontando ao vértice humano que ampara a narrativa.

3.3 O “caos-mundo” e as “poéticas do caos”: a Estética da Relação

Édouard Glissant, em *Introdução a uma poética da diversidade* (2005), propõe pensar o que ele denominou como “poéticas do caos”. Essas poéticas, segundo o autor, estão ambientadas pela perspectiva cultural itinerante, voltadas à totalidade do sistema mundo e pautadas pela mistura cultural. Elas se ligam e se situam pelo viés que o autor denominou de “caos-mundo”. Nessa via, esse termo abrange a construção de escritas literárias que se voltam aos lugares de oposições culturais expressadas por deslocamentos, processos identitários, marginalizações globais e grupos sociais que abarcam a materialidade coletiva a partir do “eu” e do choque com o “outro”: “Chamo de caos-mundo [...] o choque, o entrelaçamento, as repulsões, as atrações, as conviências, as oposições, os conflitos entre as culturas dos povos na totalidade-mundo contemporânea” (GLISSANT, 2005, p. 98).

Apesar de partirem de processos teóricos discursivos diferentes, acreditamos haver a presença de um diálogo fecundo entre a teoria do Afropolitanismo de Achille Mbembe (2015) e o que propõe Glissant (2005) acerca do caos-mundo e da totalidade-mundo, sublimados por construções poéticas do caos, que circunscrevem a estética da relação, sobretudo quando nos atentamos aos deslocamentos, à errância, ao trânsito, ao fluxo.

A urgência em conceber novos paradigmas para representações literárias que surgem nas “margens” do globo encontra no pensamento de escritores afro-diaspóricos olhares críticos, que tendem ao estímulo e à importância de tecer epistemologias que integram uma possível “totalidade” de histórias, sujeitos, espaços e vozes sociais não

abarcadas pela história da hegemonia cultural. Nesse escopo, propor o encontro desses pensamentos propicia a construção das visões em “contato”, principalmente no que se refere à consolidação da arte negra expressadas em diversos âmbitos e espaços culturais. Daí o nosso interesse em construir um estudo do pensamento mundo a partir da escrita de Djaimilia Pereira de Almeida.

Outrossim, a perspectiva “caótica” de compreender e denominar o sistema mundo leva em consideração os diversos “choques” culturais que permeiam a história da humanidade. As poéticas do caos estariam permeadas pelos conjuntos de fatores que transformaram as culturas ao longo dos tempos, sendo o caos-mundo, justamente, a “[...] mistura cultural, que não se reduz simplesmente a um *melting-pot*, graças à qual a totalidade-mundo hoje está realizada” (GLISSANT, 2005, p. 98 – grifo do autor).

Importa-nos perceber que Glissant (2005) entende o choque cultural da totalidade-mundo absorto como conflito, “mas também [como] criação, inerente à sociedade, às pessoas. [...]. O que interessa aqui [...] é a imprevisibilidade dessa relação de culturas” (KRAMA, 2019, p. 144). Trata-se, pois, de um jogo inesperado que pauta a proposta de análise das relações e da poética que caracteriza tais relações, sobretudo quando nos deparamos com autores como Djaimilia Pereira de Almeida, que evidencia os entrelaçamentos culturais a partir da construção de personagens que se inserem numa materialidade coletiva – não como indivíduos ancorados por seus “individualismos”, mas antes constituídos por experiências sociais compartilhadas. Em outras palavras, os sujeitos de *Luanda, Lisboa, Paraíso* estariam embalados pelo olhar de itinerância, isto é, de movimentação, perspectivado por uma focalização em “contato” e, portanto, compartilhadora e imprevisível. Nesse ínterim, não se trata apenas de pensar as diferentes culturas que se encontram em um determinado espaço, modificando-o e modificando-se, mas de que maneira esses espaços “caóticos”, por conceberem o entrelaçamento de culturas, tornam-se compartilhadores de experiências plurais.

O autor também estimula a criação de um horizonte no qual proferimos o que ele chamou de “visão profética do passado”. Essa visão deve ser perscrutada de modo “profético”, pela maneira com que (re)cria a história e a cultura de pessoas e comunidades que tiveram o passado excluído³⁰. Em uma observação muito pertinente, Glissant aponta:

³⁰ Como já disposto em nota anterior, importa garantir que a memória cultural dos povos colonizados seja preservada. No Brasil, assim como nas demais colônias ultramarinas portuguesas, houve um verdadeiro projeto de apagamento identitário dos homens e mulheres negros/as provenientes da África, exemplificada na ação de Ruy Barbosa, então Ministro da Fazenda, que em 13 de maio de 1891, três anos após a Lei Áurea, ordenou, em

Se quisermos verdadeiramente estudar a miséria de África – retiro “estudar”, pois seria realmente o cúmulo se “estudássemos” a miséria da África – se quisermos compreender o que acontece de tão miserável e de tão angustiante na África de hoje (e mesmo sem sucumbir a nenhum “afropessimismo”), como poderíamos fazê-lo sem essa sensibilidade às condições iniciais, ou seja, sem evocar o horrível holocausto do Tráfico dos negros, o despovoamento e a devastação da África durante séculos? Como poderíamos fazê-lo? O sistema errático em que o continente africano se transformou não pode ser abordado sem que voltemos a essa sensibilidade, a essa condição inicial que foi o horrível holocausto do Tráfico dos negros durante séculos (GLISSANT, 2005, pp.103-104).

Não há como pensar em África sem tomarmos como ponto de partida as conseqüências históricas de um passado marcado por amplas violências e apagamentos, sem também levar em consideração o modo como o continente foi subjugado durante a dominação colonial. Não existe outra maneira possível de interrogar os processos identitários da comunidade negra sem abarcar esse horrível holocausto do qual fala Glissant. Dessa mesma maneira, para compreender a construção dos espaços afro-diaspóricos, torna-se necessário conceber um olhar múltiplo, verdadeiramente afropolitano, que não restringe a história negra somente à África, mas ao espaço que emerge a totalidade-mundo. Segundo Mbembe: “Quando se trata da criatividade estética na África contemporânea, e mesmo da questão de saber quem é ‘Africano’ e o que é ‘africano’, é esse o fenômeno histórico da circulação dos mundos que a crítica política e cultural tende a ignorar” (MBEMBE, 2015, p. 69).

Assim, tanto o que perscruta Mbembe quanto a teoria glissantiana se encontram dentro de um paralelo que perspectiva o *modus operandi* da ideia de Relação. Nessa perspectiva: “Viver a totalidade-mundo a partir do lugar que é nosso, é estabelecer relação e não consagrar exclusão” (GLISSANT, 2005, p. 80). O “Todo-o-mundo” glissantiano refere-se justamente “à própria poética dessa Relação, que permite sublimar, em pleno conhecimento e anuência, o negativo e o positivo, ao mesmo tempo” (GLISSANT, 2005, pp. 105-106).

Ao longo da trama de *Luanda, Lisboa, Paraíso*, entendemos o “todo-o-mundo” glissantiano por meio das poéticas da relação, o que equivale dizer que há inúmeras relações de contato – algumas suaves, belas, como quando Cartola retoma a lembrança dos serões realizados na Angola do passado: “As crianças brincavam com um cavalo de pau. As

diário oficial, a queima de todos os registros de cartório da escravidão no Brasil.

mulheres comentavam moldes de crochê”, tudo isso “fora do tempo, para lá do lugar onde uma exceção pode salvar o que não tem de pedir desculpa por ser doce” (ALMEIDA, 2019, p. 44). Outras, desconfortáveis, pesadas, que envolvem dores e aprendizados, a exemplo do que ocorre no início da narrativa, quando Cartola, então parteiro no Hospital Maria Pia, em Luanda, “não conseguia disfarçar que a enfermidade de Aquiles era mais um agulhão cravado na cauda da vida” (ALMEIDA, 2019, p. 9). Provocativos, esses pensamentos vão propondo a perda daquilo que é fixo e imóvel, dando lugar às relações arenosas que se contatam, na temporalidade contemporânea.

Nessa perspectiva, o Caos-Mundo e suas poéticas exerceriam um movimento estético de Relação e não de Exclusão, conforme pontuou Glissant. Em linhas gerais, ao autor, na história da literatura, os clássicos livros do gênero épico estabeleceram um movimento de “excluir o outro dessa comunidade” (GLISSANT, 2005, p. 81). Na medida em que os autores contemporâneos constroem uma “nova literatura épica”, entendemos que sim, há de fato a formação de relações, e não exclusões. É, pois, esse o local do estético onde se funda o conceito de poética de relação, referente ao todo-o-mundo, planeada pelo contato entre as culturas, dentro de um jogo que abrange a diversidade. Respaldados por tal visão, entendemos que é exatamente aqui o ponto de bifurcação onde se encontra o romance de Djaimilia Pereira de Almeida.

3.3.1 A poética de Relação em *Luanda, Lisboa, Paraíso*

Narrativas literárias embaladas por uma percepção poética que perspectiva a criação de sujeitos em “trânsito”, ou ainda, que vivenciam deslocamentos espaciais e imaginários, podem apontar às possibilidades de construção artística em que personagem e mundo são tidos como agentes integrantes, ou seja, catalisadores do seio estético de uma determinada obra romanesca. Tais elementos não estariam, contudo, separados, mas integrados, dinamizados, de modo com que a construção subjetiva dessas mesmas personagens estaria atrelada à maneira com que o mundo é representado na estrutura de um determinado romance.

Ao focalizar em um enredo que envolve movimentação global, ou transição espacial, é interessante perceber o modo de funcionamento, bem como a maneira de interação entre esses agentes, que de alguma forma perspectivam o contato e a relação entre as culturas. Nos domínios dessa ideia, o movimento de criação literária está condicionado,

mais uma vez, a um olhar em horizonte sensível, apontando a uma “totalidade-mundo”. Para Glissant (2005, p. 103): “Durante muito tempo – é preciso sempre repetir – a errância ocidental, que foi uma errância de conquistas, uma errância de fundação de territórios, contribui para realizar o que chamamos de ‘totalidade-mundo’”. Atentemos ao fato de que o termo crítico utilizado pelo autor é referente aos acontecimentos históricos propagados pelos muitos colonialismos que caracterizaram o paradigma cultural moderno, no qual a errância se apresenta como categoria caracterizadora da “totalidade-mundo” – ainda que a chamemos de diáspora, (i)migração, exílio.

As manifestações literárias que versam e problematizam esse “passado [presente] errante” transpõem, de maneira dialética, a relação que se perpetua entre sujeitos/personagens e o “todo-mundo” glissantiano, trazendo a perspectiva de errância do mundo ocidental para a construção da identidade dos sujeitos poetizados. É esse o movimento que se propaga no romance *Luanda, Lisboa, Paraíso*, sendo a narrativa composta por um olhar que se coloca em “contato”, trazendo tanto as perspectivas positivas, local onde se constrói a poesia interligada ao texto e a possibilidade de construção subjetiva das personagens, mas também a proposição dos vazios, dos silêncios, dos traumas e das dores vivenciadas pela experiência negra/africana em Portugal.

Paralelamente, a narrativa também propõe assinalar um aspecto de partilha, que ressoa na formação de um espaço periférico afro-diaspórico – o Paraíso –, evidenciando o envolvimento em “contato”, simbolizado pela perspectiva errante que caracteriza a construção das personagens:

Não era a barriga de um que empurrava o estômago do outro, mas dois amigos a conduzirem a sua ruína sem ousarem querer resolvê-la. Por instantes, Cartola fechou os olhos. Estava insensível ao hálito do vinho de ambos, e os rostos deles tocaram-se. A barba de Pepe raspou na sua barba e picou-o. Já nem sequer tocava um slow na rádio, mas as notícias. E afastaram-se, “tche, vocês mais velhos só falta beijarem-se”, disse Aquiles incomodado. Estavam envergonhados mas contentes como se tivessem chegados juntos a uma viagem. Tinham ido onde não se pode ir na companhia de um filho. Cartola olhou para Pepe, olhinhos húmidos, suado, andrajoso. O outro viu o preto como o velho que era, encabulado e sem palavras, como se tivesse metido o pé na poça ou revelado alguma inconfidência. Haviã cruzado uma fronteira. Estavam, sem o terem querido, para lá do fosso da linguagem. Não tinham ido e vindo do passado. Isso seria fácil. Mas perdoado por momentos o presente (ALMEIDA, 2019, p. 135).

Luanda, Lisboa, Paraíso conta, a partir de uma escrita sensível e poética, o jogo imprevisível de sujeitos mobilizados pelo afeto. As consequências da dor humana pela situação social e a imobilidade em resolver a “ruína” da vida transformada ecoam na transposição do “sonho” como viagem estabelecida em duas vias: eu e Outro, Cartola e Pepe. Nessa proposição, ocorre uma travessia que poeticamente vai transformando os homens pela dimensão interna da expressão dos sentimentos, o que evoca o contentamento em partilhar a vida pela dança, em tocar no rosto do outro. Desse modo, a maneira de narrar o encontro entre as personagens e o cruzamento de “fronteira”, estabelecido entre elas, só pôde ser focalizada a partir de um olhar sensível, embalado pelo horizonte poético que vislumbra conceber a partilha das ruínas, dos silêncios, da viagem simbólica emaranhada ao corpo, ao toque, à afetividade. Ao mesmo tempo, o desencantamento irônico do narrador (já observado por Fazzini [2020] no tópico anterior), nesta passagem dá lugar a uma narração em que o encanto impera, e onde o silêncio embala “o fosso da linguagem”, sendo uma experiência impossível de ser transcrita ou narrada por estas personagens. Trata-se de uma proposição em que o afeto entre homens é naturalizado, ou seja, antes de um questionamento perante a sexualidade das personagens, a proposta da narrativa é estabelecer um movimento no qual a sensibilidade se emaranha à construção estética dos sujeitos, como modo de se abrirem para si mesmos e de transformarem a vida errante por instantes.

É nesse local que se encontra a proposta de Glissant (2005), quando reflete sobre a imprevisibilidade na relação das culturas perspectivadas pelo “contato”, isto é, pela imbricação. Nessa via, constrói-se uma narrativa que apresenta o todo-o-mundo como poética de relação. Esse sensível movimento de criação de narrativa se manifesta a partir da perspectiva de personagens não apenas constituídos em individualidades, mas pelas camadas de experiências que vão adquirindo ao entrarem em contato com outros sujeitos e ao se permitirem modificar ‘com’ e ‘por’ eles. Há nesse contato um conhecimento conjunto e que fortalece a relação, que se torna poética porque se dá não apenas com palavras, mas com toda espécie de sensibilidades, inclusive com silêncios. São personagens caracterizados como incompletos e fissurados por suas dores e por suas tragédias (individuais e coletivas) (KRAMA, 2019, p. 142).

Nesse sentido, a obra se pauta pela construção romanesca que vislumbra conceber uma relação, amparada em um todo-mundo, cujo cenário errante se torna elemento caracterizador da construção de identidade desses sujeitos. Trata-se de um intento em que o indivíduo está, a todo momento, em contato com o mundo, tanto exterior quanto

interiormente, ao mesmo passo em que compartilha a experiência imprevisível que envolve a sensibilidade em compreender suas próprias ruínas, dores e vazios vivenciados no presente.

É esse o movimento que também perpassa a construção de Aquiles, um rapazinho que, com a passagem do tempo, vai se tornando “homem” em Lisboa, e não podendo resolver seu problema no calcanhar, vivencia uma dor que antes é constituída por sua errância:

Nu, parece metade homem, metade rapaz. Partido ao meio, de um lado é filho, do outro falha. Faz por ser rápido e aprendeu a disfarçar. Chega a ser o primeiro a acabar, o primeiro a chegar, mas sabe que se mata aos poucos e envelhece antes do tempo, que o corpo cederá a caminho de casa. Nasceu estragado, mas precisou de chegar a jovem para se apagar antes de pegar fogo. E então, fazendo força, cerrando os dentes, o dia é passado em fingimento para não ficar para trás. A agonia da perna direita torna-se uma agonia interior, a sensação de que finge ser quem não é, de que não nasceu para aquilo e não sabe quem é (ALMEIDA, 2019, p. 142).

A presença do corpo na narrativa e suas formas de representação são evidenciadas de modo bastante marcante. Na medida em que Aquiles é construído por um movimento de “tornar-se” homem, isto é, vive uma fase de transição para a vida adulta; concomitantemente “envelhece antes do tempo”, justamente por não conseguir viver ou aproveitar sua juventude. A personagem vai sendo caracterizada, desde o início da obra, pela falha de seu calcanhar. Tal falha, por suposto, vai se constituindo em uma perspectiva internalizada, de modo que Aquiles vive sua vida como um fingimento que se “apaga antes do fogo”. Atenção à ironia latente na questão, pois o Aquiles de Djaimilia Pereira de Almeida não é da essência pura do mito grego, mas o herói em movimento entre o mundo colonizado e o colonizador, com seus desejos e sonhos amparados pela limitação que o constitui como homem. Trata-se de um projeto literário que subverte a fonte clássica, abarcando a construção das masculinidades fragilizadas pela passagem imperial e, sobretudo, pelo “resto” que ficou dela. Assim, a agonia que sente em seu corpo é interiorizada pela vida e pelo trabalho que não gostaria de ter; é a agonia de sua errância e de seu corpo errante.

Nesse sentido, as marcas do Império ou os seus restos são constituintes da identidade corporal da personagem, fato que justifica a presença constante da ironia do narrador que entrelaça elementos da tradição e da modernidade, atualizando o mito clássico à condição ou à sensação pós-colonial. Há um sentimento melancólico que perpassa o romance e que relaciona as tensões históricas em processos de subjetivação, construídos via errância e nos caminhos dos silêncios, entre o positivo e o negativo nas veias da poética de relação.

Sobre a errância, Glissant (2005, p. 103) pontua: “em um mesmo espaço onde temos hoje cada vez mais errâncias internas – ou seja, cada vez mais projeções em direção à totalidade-mundo e retornos sobre si mesmo quando se está imóvel, sem sair de seu lugar”, tais reflexos íntimos “desencadeiam frequentemente o que chamamos de exílios interiores, momentos em que o imaginário, a imaginação, ou a sensibilidade estão completamente alheios àquilo que se passa à sua volta”.

O termo torna-se bastante coerente para questionarmos o que ocorre com a personagem. Na medida em que Aquiles vivencia seu exílio interior, não consegue se dar conta de quem ele é, isto é, do que foi feito de sua vida e para onde ela vai. O personagem mostra-se alheio ao que se passa a sua volta, e também se vê perdido em relação à sua identidade e subjetividade, ao seu mundo interior. Dentro, há muitas reticências: “O rádio do carro solta as notícias, hora de ponta, Aquiles salta para o passeio, quase tropeça, sem ligar ao pai que ao seu lado não abriu a boca, mas fala com os olhos: ‘Salva-me, filho, socorro’” (ALMEIDA, 2019, p. 143). Pai e filho compartilham, cada um a sua maneira, o sofrimento com o mundo externo, formalizado na narrativa em um sentimento de angústia ancorado por silêncios. Daí advém a poética de relação e tudo aquilo que a acompanha, tanto de positivo quanto de negativo. Nesse ponto, a dor, a angústia, o exílio interior vivenciados pelas personagens tornam-se os elementos mediadores entre o sujeito e o “Todo-o-mundo” glissantiano.

Krama (2019, p. 143) entende que “o choque, o contato e a relação deixam-nos à deriva e formam novos caminhos a serem trilhados, sem destino exato, com uma errância. Abrem possibilidades para migrações físicas de pensamento”. Notemos, pois, que as lacunas, que o não-dito, que o não-lugar, que o “será que?” disposto nas entrelinhas são, na narrativa da escritora, marcas textuais construtoras da caracterização das personagens. Eis o talento da jovem autora, pois da ausência, do vazio e da negatividade, ela constrói a identidade de seus heróis perdidos no “Novo Mundo”.

4. A LITERATURA-MUNDIAL ENQUANTO CATEGORIA ANALÍTICA: LUANDA, LISBOA, PARAÍSO E AS CARTOGRAFIAS (SEMI)PERIFÉRICAS

*Fontes, estátuas, passeios, pareceram-lhe gastos,
velhos, sem interesse, sujos. Estava uma manhã
de luz branca. Ela olhava pelo vidro
como a caminho de ver desvendado um segredo.*

(Djaimilia Pereira de Almeida)

4.1A Literatura-Mundial e a ideia de Desenvolvimento Combinado e Desigual

O termo literatura mundial foi primeiramente cunhado pelo teórico Auerbach, em 1952, em *Philologie der Weltliteratur*³¹, no entanto em sentido diferente de como é hoje entendido, uma vez que sua visão estava contida no parâmetro europeu universalizante e dentro da visão de mundo colonial, ou seja, politicamente incorreta para as visões que se tem hoje acerca do conceito literatura-mundial.

Os debates contemporâneos acerca do “problema” literatura-mundial desembocam em questões bastante pertinentes para se pensar o campo dos Estudos Literários na era da contemporaneidade. Para Franco Moretti (2000), “a literatura mundial não é um objeto, é um problema que reclama um novo método crítico: e ninguém terá achado um método simplesmente por ler mais textos” (p. 174). Tanto para Moretti (2000) como para WReC³² (2020), a literatura mundial se estabelece dentro de um contexto de desigual e combinado – referente ao sistema capitalista – “com um centro e uma periferia (e uma semiperiferia) vinculados num relacionamento de crescente desigualdade” (MORETTI, 2000, pp.174-175).

Segundo WReC (2020, p. 27), a literatura mundial não pode ser compreendida como um “cânone de obras primas ou como um modo de leitura”, mas antes como “um sistema [...] estruturado não a partir da diferença, mas da desigualdade”. Tal direcionamento crítico nos leva a compreender que a literatura mundial aponta a um contexto de ordem sistêmica, que funciona concomitantemente entre dois paradigmas: o primeiro referente à modernidade, enquanto maneira de organização social, e o segundo em relação ao

³¹ Tradução no Brasil: ‘Filologia da literatura mundial’, publicado em *Ensaio de literatura ocidental*. Filologia e crítica. Trad. Samuel Titan Jr.. São Paulo: Ed. 34, 2007.

³² WReC é sigla de Warwick Research Collective (Coletivo de Pesquisa de Warwick), responsável por editar a obra em questão.

capitalismo, como um modelo econômico mundial que orienta as relações sociais modernas. “Propomos, nestes termos, definir ‘literatura mundial’ como a literatura do sistema-mundial – isto é, do sistema-mundial capitalista moderno” (WREC, 2020, p. 28). Nessa Lina, o Coletivo disserta a respeito da importância que ronda o termo “sistema” à construção de sua teoria de literatura-mundial:

Mas nós interpretamos o termo “sistema” de maneira similar, como sendo caracterizado por integração horizontal e vertical, por conexão e interconexão, por estrutura e organização, por diferenciação interna e por uma hierarquia de elementos constitutivos governados por “lógicas” específicas de determinação e relacionalidade (WREC, 2020, p. 28).

Compreender o ponto de partida torna-se essencial: primeiro porque explica a complexidade das relações sociais perspectivadas nesse sistema, ou seja, a maneira com que a ordem mundial vai sendo integrada por suas diferentes partes, que juntas, isto é, de maneira combinada e desigual, compõem quadros de interações históricas e culturais, dentro de um processo de profunda conexão. O segundo ponto refere-se ao paradigma cultural moderno e a maneira com que está organizado em torno de um conjunto de “lógicas” específicas, ou ao que Boaventura de Sousa Santos definiu como “pilares”, explanados nos primeiros capítulos desta dissertação. Sob esse prisma, sistema-mundo ou sistema mundial é referente ao contexto “capitalista moderno, cujo índice de ineditismo histórico consiste precisamente no fato de ser um sistema-mundo que é também, excepcionalmente e pela primeira vez, um sistema mundial” (WREC, 2020, p. 28).

À luz disso, a linha argumentativa defendida pelo Coletivo assinala a perspectiva crítica em defesa de “um único sistema literário-mundial” na contramão da ideia de “sistemas literário-mundiais” (WREC, 2020, pp. 28-29). A escolha argumentativa resume como a modernidade é compreendida no bojo desta nova proposta teórica. Seguindo-se tal abordagem, o paradigma cultural moderno é interpretado sob a ideia da existência de uma única instância social, fato que não exclui a possibilidade de a modernidade ser vivenciada de maneira diferente em cada território do globo: “A modernidade pode ser entendida como o modo pelo qual as relações sociais capitalistas são ‘vivas’ – diferente em cada instância pela simples razão de que não há duas instâncias sociais iguais” (WREC, 2020, p. 34).

De acordo com os autores, a modernidade se constitui em torno da desigualdade. Isso pode ser pensado se tomarmos o funcionamento do capitalismo, ou seja, a partir das geografias locais e culturais enredadas por ambientações sob os signos de “desenvolvidas”

ou de “subdesenvolvidas”, nas quais o subdesenvolvimento³³, ou a periferia, é planeada enquanto um projeto para o bom funcionamento deste sistema econômico. Assim:

Os múltiplos modos em que e através dos quais essa “coexistência” se manifesta – as múltiplas formas de aparição e desigualdade – devem ser entendidos como conectados a e governados por uma lógica sócio-histórica de combinação, e não como contingentes e assistemáticas (WREC, 2020, p. 35).

Essa relação combinada e desigual orienta os estudos contemporâneos acerca da literatura-mundial, definindo-a como um paradigma crítico para se pensar no desenvolvimento de formas literárias dentro do contexto capitalista. Por questões de ordem social, tal conceito expande o paradigma crítico da Literatura Comparada, que por muito tempo estabeleceu ao romance francês supremacia. Para Evan-Zohar (1999), a interferência literária é uma questão assimétrica, ou seja, suas relações intertextuais acontecem de maneira desigual, na medida em que existe uma literatura considerada “fonte” – francesa ou inglesa –, e várias outras que importaram formalmente o modelo canônico, adaptando-o, sobretudo, às suas realidades sociais. “Isso é o que significa uma e desigual: o destino de uma cultura (geralmente uma cultura da periferia, como precisou Montserrat Iglesias Santos) é cortado e alterado por outra cultura (do centro), que a ignora completamente” (MORETTI, 2000, p. 175).

Não obstante, o Coletivo explica que o Desenvolvimento Combinado e Desigual é uma característica da sociedade capitalista moderna, na qual a desigualdade se torna uma produção sistemática deste modelo econômico. Sob a ótica hierárquica, a “literatura mundial’ é, em primeiro lugar, uma extensão da literatura comparada e pode ser entendida como a reconstituição da literatura comparada após os debates multiculturais e da crítica disciplinar ao eurocentrismo” (WREC, 2020, p. 22). Dessa maneira, compreendendo o romance como forma literária que se desenvolve e que se expande na era burguesa, consagrando-se como o gênero específico da burguesia, veremos que o conceito de literatura-mundial “é, portanto, uma criatura da modernidade” (WREC, 2020, p. 99).

Em bases amplas, este constructo se refere ao sistema mundo representado por formas literárias que exprimem valores e problemas referentes à modernidade, com um

³³ A modernização capitalista implica desenvolvimento, sim – mas esse ‘desenvolvimento’ também toma forma de desenvolvimento do subdesenvolvimento, de mau desenvolvimento e de desenvolvimento dependente” (WREC, 2020, p. 37). Obs: Tal ideia, apesar de disposta em 2020 pelo Coletivo de Warwick, já estava presente, por exemplo, em *Desenvolvimento e Subdesenvolvimento*, de Celso Furtado, publicado em 1961, anos antes de o pensador se exilar no Chile: o subdesenvolvimento como uma forma inerente do desenvolvimento capitalista.

tempo histórico bastante definido, e, sobretudo, que expõem as relações dialéticas a definir o modo de produção artística da era moderna, isto é, dentro da estrutura global ‘centro’ x ‘periferia’.

Em síntese, o “mundo” identificado na “literatura-mundial” é aquele do sistema-mundial moderno. É claro que as obras produzidas anteriormente continuam a circular e a exercer profunda influência na modernidade, mas sua dispersão e sua durabilidade não são suficientes para torná-las “literatura-mundial”, como entendemos o termo (WREC, 2020, p. 99).

Nesta concepção, a literatura-mundial está inserida em um contexto de relações modernas, já que as obras literárias, produzidas na modernidade, apontam a um mundo em que o sistema capitalista orienta as relações globais. No capitalismo, a distância entre o centro e a periferia flui no espaço que cada poder ocupa na formação sócio-econômica das cartografias políticas mundiais, sendo, no caso das nações “desenvolvidas”, sinônimo de “dominantes”, senão paradigmas a serem seguidos, quase intocáveis. Imagine-se tal relação, pois, atrelada à literatura e ao modo de produção do discurso como fonte de poder.

4.2 Um olhar ao Sistema Mundo: encruzilhadas (semi)periféricas

O sistema mundo no contexto contemporâneo organiza-se a partir de estruturas que determinam o modo de organização social dentro da esfera capitalista. Na visão de Boaventura Sousa Santos:

É sabido que a ordem econômica mundial ou o sistema mundial de Estados tem um centro (os países capitalistas avançados), uma periferia (os países do chamado terceiro mundo) e, entre ambos, uma zona intermediária muito heteróclita onde coube a maioria dos países socialistas de Estado da Europa do Leste e os países capitalistas semiperiféricos, tal como Portugal, a Grécia, a Irlanda, talvez ainda a Espanha, isto para me limitar à semiperiferiano contexto europeu (SANTOS, 1996, p. 84).

Nesse caminho, o sociólogo verifica que os países centrais e organizam pela maneira com que o Estado se torna o providente, ou seja, oferece encargo social com as questões que envolvem uma coletividade entre saúde, educação e segurança em uma perspectiva de promoção de dignidade e qualidade de vida. Logo, os laços de parentesco e vizinhança tornam-se mais frouxos e mais distantes, ao contrário do que ocorre em países

periféricos e semiperiféricos em que esses mesmos elementos são estabelecidos de maneira mais próxima.

No caso do Brasil, é só lembrarmos dos diversos exemplos desde o ato de pedir uma xícara de açúcar na casa do vizinho, ou naquelas antigas reuniões familiares para assistir ao último capítulo da telenovela. Em sua teoria, o autor evidencia que nos países centrais as promessas de Modernidade foram amplamente cumpridas, ou seja, a economia é industrializada, a possibilidade de consumo para as classes trabalhadoras é efetiva, dentre outras questões que envolvem as temáticas ‘sociedade’ e ‘capitalismo’.

Em caminho contrário, as sociedades periféricas – muitas delas colonizadas, é importante assinalar –, ainda vivenciam em suas estruturas a falta de saneamento básico, energia elétrica, educação e saúde de qualidade. Não há uma preocupação do Estado em assumir o papel de providência, na perspectiva de melhorar aspectos básicos para a sobrevivência da população. Além disso, essas sociedades tendem a uma imaginação do centro, edificando a imagem da periferia que idealiza o status central. Destarte, é importante assinalar que essas relações entre blocos centrais, periféricos e semiperiféricos dificilmente caminharão para uma perspectiva igualitária, pois o projeto englobante do capitalismo é a manutenção de um sistema desigual e combinado. Para WReC (2020, p. 36): “Enfrentar esse problema envolve reconhecer que o desenvolvimento capitalista não elimina, mas produz desigualdade, sistematicamente e por via de regra”.

Sobre a sociedade semiperiférica, Marisa Corrêa Silva (2002), na mesma perspectiva que Sousa Santos (1996), indica que:

A sociedade semiperiférica (ou sociedade de desenvolvimento intermediário) tem o Estado externamente fraco e internamente forte. Essa força interna não significa necessariamente legitimação (Estados democráticos centrais), mas sim capacidade de mobilizar diferentes tipos e graus de coerção social (autoritarismo tanto sob forma de populismo e clientelismo quanto ditadura). Portugal, por seu estatuto semiperiférico, tem em sua sociedade características que ora apontam na direção de uma sociedade de centro, ora periférica (SILVA, 2002, p. 22).

A semiperiferia indica uma situação intermediária, na qual promessas como economia industrial e sociedade urbana não conseguiram ser cumpridas integralmente. E, por isso, podem obter traços tanto de centro como de periferia. Se pensarmos no caso específico de Portugal, podem-se elencar situações como a alteridade da língua e da cultura frente à Europa, bem como o fato de o país ter-se consolidado em um espaço periférico, estando à margem econômica, cultural, e política de seu próprio continente. Na literatura,

um dos romances que marca a particularidade portuguesa enquanto sociedade semiperiférica é o famoso *A Jangada de Pedra* (1986), de José Saramago.

Ao ficcionalizar um “desencaixe” geográfico da Península Ibérica perante o restante da União Europeia, *A Jangada de Pedra* acaba por simbolizar um espaço cartográfico que navega sobre si, afastando-se de uma Europa centralizada e pautando, no plano discursivo, uma perspectiva sócio-política que reflete a cultura a partir de um imaginário mítico no qual se enreda a narrativa. De fato, o romance sinaliza a possibilidade de um “reencontro” da Península Ibérica com ela mesma, bem como a aproximação entre a Jangada e os países de língua oficial portuguesa e castelhana. Ao navegar pelo Atlântico, o romance enlaça um desenho geográfico que evidencia a distância entre os povos ibéricos com o restante do continente europeu, navegação essa que estabelece um movimento de reconstrução da identidade nacional em chave histórica, cultural, política e sociológica.

Margarida Calafate Ribeiro, em *Uma história de regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo* (2003), apresenta uma importante reflexão no que tange às particularidades que envolvem o Império Português e a Semiperiferia europeia. Para ela, o Império português possibilitava a Portugal imaginar-se como centro, devido à sua participação simbólica na cartografia central europeia.

Esse ponto de vista revela a interessante interpretação da sociedade semiperiférica portuguesa, estabelecida por Ribeiro em um diálogo fecundo com Sousa Santos, em que o cenário colonial/imperial aponta para “o império como imaginação do centro” (RIBEIRO, 2003, p. 2). Trata-se também do quesito mediação entre centro e periferia realizado por países semiperiféricos. Nesse ínterim, a experiência colonial portuguesa em África e nas Américas garantiu à vivência de uma situação periférica a Portugal, ao mesmo passo que a localização geográfica do país frente à Europa possibilitou a proximidade com o centro, podendo imaginá-lo como tal a partir do status colonialista que sustentou as relações da nação portuguesa com as cartografias periféricas e centrais.

Nesta linha de análise, ao observamos uma série de romances contemporâneos das literaturas em língua portuguesa, principalmente os de temáticas pós-coloniais/decoloniais que envolvem as relações de Portugal com os países africanos de língua oficial portuguesa, a presença do Império e do colonialismo são bastante marcantes. Tanto a literatura portuguesa contemporânea como as literaturas produzidas em Angola, Cabo-Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe problematizam a memória traumática e as feridas deixadas pelo colonialismo – sem nos esquecermos do Brasil, é claro. À sua maneira,

cada país e cada literatura vivencia de modo peculiar esta relação, trazendo, no entanto, em seus escopos constituições literárias que problematizam o sistema-mundo e a lógica do desenvolvimento combinado e desigual. Resultando em formas literárias cuja ambientação estética é orientada pela guinada (semi)periférica.

A complexidade de relações sociais e históricas que envolve o contexto de periferia e semiperiferia vai se interseccionando nos diversos projetos literários oriundos das literaturas de língua portuguesa. Dessa maneira, a concepção histórica ou historiográfica sinaliza o movimento literário pautado pela ambientação do passado recente e da constante presença da memória como catalisadora de reflexões políticas e perspectivas ideológicas. Trata-se, contudo, do que a crítica literária de São Tomé e Príncipe, Inocência Mata (2011, p. 131) denominou de “harmonias e desarmonias coloniais”, ou seja, nesta presença constante de África na literatura portuguesa são variados os modos e as feições literárias com que essas escritas vão pautando as dinâmicas sóciohistóricas, simbolizadas pelo caráter identitário das cartografias (semi)periféricas e na dicotomia centro e periferia, na qual se enredam essas narrativas.

É dentro desta perspectiva que propomos pensar o romance no espaço (semi)periférico. Uma vez que, se levarmos em conta essas “moldações” dialéticas (SILVA, 2002), ou ainda essas “harmonias e desarmonias coloniais” (MATA, 2011), poderemos observar um aspecto bastante interessante que envolve justamente a recuperação da história e da historiografia para o discurso ficcional, aquilo que WReC (2015) indica como estética (semi)periférica:

Na estética (semi)periférica, o “choque” da irregularidade combinada é registrado com particular intensidade e ressonância. Na medida em que o modo de representação é (ir)realista, a escrita tomará a atual ordem social como seu objeto. Mas a epistemologia da representação irrealista é muitas vezes historicista: a tentativa será feita para perscrutar o passado, recuperando tanto a história específica do presente quanto as histórias alternativas que poderiam ter sido, mas não eram, ainda que (paradoxalmente) ainda possam ser (WREC, 2015, p. 72 apud BRUGIONI, 2019, pp. 139-140).

Em linhas gerais, “o irrealismo é um conjunto de técnicas formais como “linhas narrativas antilineares, dispositivos metanarrativos, personagens não arredondados, narradores não confiáveis, pontos de vista contraditórios” (WREC, 2020. p. 101). Técnicas essas associadas ao Modernismo euro-americano, fazendo parte de um conjunto de características evidentes em tal escopo literário. A perspectiva definida por esse conjunto de

técnicas formais é, na maioria das vezes, historicista, uma vez que, ao recuperar a história do passado, a tendência é refletir o momento presente, de forma a evidenciar, a partir da historiografia, alternativas de narrativas que poderiam ter sido, mas não foram.

Compreendemos o colonialismo português como parte de uma história já definida e, portanto, passada. Incitamo-nos a notar que a experiência traumática desta vivência, de uma maneira ou de outra, é recuperada na literatura contemporânea pós-colonial/de(s)colonial escrita em língua portuguesa. Nesse vácuo, a memória, a história, o trauma, o império, o que poderia ter sido, mas não foi, entrecruzam-se em uma série de textos literários que retomam o passado, como modo de compreender o momento contemporâneo, fazendo emergir uma série de “moldações” históricas que modificaram tanto a periferia como as emiperiferia. São textos, contudo, que emergem em um espaço de encruzilhada ficcional, formalizando as matérias históricas de contextos sociais determinados, podendo se inserir em diferentes espaços-temporais na construção dialética centro e periferia em órbita literária-mundial.

Nesse panorama, esta seção procurou evidenciar esse complexo jogo de relações históricas que se tornam matérias poéticas em narrativas pós-coloniais, decoloniais e (semi)periféricas. Na tentativa de compreender a forma romanesca em uma estrutura sistêmica que envolve a organização do sistema mundo, entre centro, periferia e semiperiferia, e suas interações históricas, dialéticas e contemporâneas.

4.3 Vislumbrando possibilidades e leituras para o romance da (semi)periferia: *Luanda, Lisboa, Paraíso* e a edificação épica da modernidade

Na tentativa de perscrutar e realizar uma leitura de *Luanda, Lisboa, Paraíso* como produto artístico de um espaço (semi)periférico, torna-se primordial a utilização de algumas categorias críticas que pautam a construção estética do gênero romanesco em uma geografia cultural semiperiférica, apontando à possibilidade de a obra poder ser analisada pelos pressupostos teóricos da literatura-mundial. Elena Brugioni (2019), ao recuperar o conceito de *Opere Mondo*, proposto por Franco Moretti (1994), compreende que se refere às “obras literárias sui generis e, ao mesmo tempo, cruciais para o surgimento daquilo que se configura como “épica moderna”” (BRUGIONI, 2019, p. 134). Trata-se, portanto, de uma série de romances designados obras-mundo, que em suas respectivas estruturas internas apontam à construção do épico da modernidade.

Segundo Moretti, são categorias como polifonia, transnacionalismo, enciclopedismo, abertura e dimensão periférica que conferem a esses textos o caráter de uma épica da modernidade que, por suas características, não pode ser reconduzida a um cânone nacional monológico, mas sim a um patrimônio literário transnacional da contemporaneidade (BRUGIONI, 2019, p. 135).

Nesse caminho, o “épico da modernidade” constrói, a partir da relação que se estabelece entre forma e conteúdo, um movimento de interpretação social, cultural e histórica que não pode ser restringido a determinado canção nacional, e sim como discursos que evocam as dinâmicas do mundo moderno e, portanto, às perspectivas transnacionais. Com efeito, será interessante perceber, ao perscrutar as categorias críticas obras-mundo, ou literatura-mundial, como o romance em estudo realiza a evocação do espaço-tempo moderno, bem como as suas ramificações e seus respectivos problemas. Isto pois, ao realizar uma movimentação interpretativa do mundo contemporâneo, o gênero romanesco promove associações culturais, históricas e sociais que apontam às intensas transformações do sistema capitalista e suas respectivas estruturas sociais.

Pensar o romance no espaço (semi)periférico exige, de certo modo, verificar como se constrói a matéria textual que realiza uma possível mediação entre as cartografias centrais e periféricas, vias de onde emergem a temporalidade moderna. *Luanda, Lisboa, Paraíso* revela dimensão topográfica e geográfica, apontando as construções de espaço-tempo ancoradas por uma perspectiva itinerante, que envolve a edificação de personagens protagonistas que imigram de Angola a Portugal. Esse direcionamento nos é estabelecido desde o título do romance: Luanda (a periferia); Lisboa (o centro semiperiférico); Paraíso (a periferia da semiperiferia). Há, portanto, a presença de materiais poéticos que, esteticamente no romance, realizam a mediação entre a cultura periférica e a semiperiférica. “No pico do verão, do fundo da ribeira poluída e espalhando-se por todo estaleiro, subia um cheiro a podre que o transportava a Luanda” (ALMEIDA, 2019, p. 49).

O jogo mediatório entre as cidades e os espaços vai sendo construído a partir da memória: histórica e/ou historiográfica e também individual e/ou coletiva, o que nutre ao romance uma estética transnacional. Tais relações de dimensões simbólicas e transnacionais ancoram-se no romance a partir da arquitetura espacial, que demarca os lugares sociais e a proposição de atmosfera (semi)periférica. Lins (1976, p. 70) observa que o processo de “delineamento do espaço, processado com cálculo, cumpre a finalidade de apoiar as figuras e mesmo de as definir socialmente de maneira indireta”. Em *Luanda, Lisboa, Paraíso* a

formalização do espaço enreda-se em direção aos lugares culturais que envolvem os territórios, demarcando socialmente as personagens e promovendo uma (re)interpretação da semiperiferia.

Em suma, a “perspectiva transnacional” (BRUGIONI, 2019, p. 135) que envolve esse romance pode ser vista pela maneira com que apresenta em sua estrutura uma proposição híbrida de espaços temporais a se interseccionarem junto à construção das personagens. Tais intersecções podem apontar às possibilidades estéticas e dialéticas entre “representação e história, centro e periferia” (BRUGIONI, 2019, p. 136). Todos esses elementos dicotômicos são primários à compreensão do contexto literário (semi)periférico e podem dar luz à interpretação da matéria poética que sustenta a obra literária.

Nesse plano, é interessante não apenas refletir sobre a forma com que a história será representada pela ficção, mas, até certo ponto, de que maneira os sujeitos participantes de uma esfera social determinada serão representados nos textos literários. Esse talvez seja um dos mais promissores debates que pautam os estudos literários voltados a um contexto de investigação identitária. Atualmente, os estudos enredam-se a uma perspectiva de investigar as formas e as maneiras de representação, ou seja, como são poetizados os sujeitos negros, as mulheres, os indivíduos LGBTQIA+, os indígenas, bem como outros grupos marginalizados socialmente em textos literários fortemente marcados por uma experiência social atrelada ao corpo e à subjetividade.

Com efeito, a ideia de representação possui uma profunda conexão com a história, sobretudo no modo com que os sujeitos participantes da história são inscritos em um texto literário. Cabe aqui um viés de dupla dimensão, que em *Luanda, Lisboa, Paraíso* reverbera por meio da história e da representação. Apesar de o romance, como já dissemos no decorrer deste estudo, não planejar a matéria histórica como foco principal, a perspectiva historiográfica embala a obra desde o seu início, apontando para os diversos problemas sociais que envolvem: 1) a violência propagada pelo colonialismo português em Angola; 2) o deslocamento ou a diáspora de africanos que imigra a Portugal, bem como a maneira como são recepcionados pela metrópole; 3) a construção de espaços sociais periféricos que revelam o lugar de subalternização com que esses sujeitos se deflagram em Portugal.

Em amplo espectro, é o passado recente tomando forma como “pano de fundo” a embalar a matéria poética e memorial formalizada na estrutura de *Luanda, Lisboa, Paraíso*: “Ela não sabia quem era nem onde estava. A sua memória tinha ficado presa ao Império como uma renda esgarçada a umalfinete” (ALMEIDA, 2019, p. 13).

Esta proposta romanesca emerge a partir das “margens” sociais e subjetivas, ou seja, como movimento contra-hegemônico estabelecido tanto pelas fragilidades da identidade das personagens como na recuperação das memórias traumáticas do ex-Império. Assim que o romance estabelece “uma reinterpretação da história e da cultura a partir das suas margens, o ex-império” (MATA, 2020, p. 127). Dialética esta essencial às representações literárias que emergem nas periferias do globo e do universo colonial.

Chegamos aqui ao ponto de construção de personagens vítimas do sistema colonial vigente, onde as desigualdades se sobrepõem às subjetividades, mostrando-nos que a obra de Djaimilia Pereira de Almeida tende à proposição poética na qual os sujeitos estão embalados por um contexto de “passado presente”, ou seja, de uma memória traumática ainda não superada:

De novo era Moçâmedes e ele o par de Justina, os pés dela em cima dos pés dele a aprender um semba. Glória rodava a saia estando a casa em sossego, aplicava-lhe brilhantina no cabelo alisado, batia claras em castelo agarrando no garfo com as unhas douradas até que a pedra e o cimento a virar numa betoneira o cuspiam para o presente. Perdido em pensamentos numa valsa, a sua expressão de palhaço irritava os companheiros, que o tomavam por um palerma. Então, empurravam-no, pregavam-lhe rasteiras, chamavam-lhe “parteira”, deduzindo do seu alheamento que fingia trabalhar e nada fazia (ALMEIDA, 2019, p. 49).

No excerto, as intersecções literárias são mediadas pelo processo de deslocamento imaginário empreendido por Cartola, que recupera o espaço africano a partir da memória intercambiada a uma atmosfera poética, familiar e longínqua temporalmente. Há, então, um jogo de temporalidades entre o presente dolorido pela situação social representada pelo trabalho e o passado poético, afetivo em que novamente a dança orienta o “sossego” da casa e da família. Assim como o contraponto espacial que envolve a memória sensível de Moçâmedes, Justina e de Glória com o espaço “bruto” do trabalho e dos homens da obra no território lisboeta. Nesse ínterim, as formas de intersecção entre representação, história, espaço, tempo e memória demarcam a complexidade estética que caracteriza *Luanda, Lisboa, Paraíso*, trazendo à obra uma dimensão que a todo momento recupera o passado recente.

Dito isto, a própria ideia de “personagens periféricos”, ou seja, negros, africanos, pobres e imigrantes, extremamente interligados ao Império português, marca um novo e autêntico ponto de vista, viável e visível no projeto literário de Djaimilia Pereira de Almeida. E, ao mesmo tempo, traz em seu corpo o diálogo intertextual com outros textos literários que

evocam a matéria histórica, social e cultural entre a periferia e a semiperiferia, apontando justamente à abertura e a dimensão periférica de uma épica moderna.

Categoricamente, Inocência Mata (2020, p. 116) nos mostra que é “precisamente o recurso à categoria de literatura-mundo que nos pode levar a palmilhar [...] as literaturas dos Cinco, os diferentes espaços geográficos e lugares simbólicos em que se geram literaturas tanto em português quanto em África”. As diferentes evocações literárias, sobretudo aquelas inseridas no contexto (semi)periférico de língua portuguesa –incluindo-se também as línguas africanas, considerando sua multiplicidade nesses contextos – revela-nos um possível quadro cultural e literário que nos leva a diferentes “espaços” e “lugares simbólicos” (MATA, 2020), propiciados por essas literaturas.

Nessa via, a emergência de territórios geográficos amplamente conectados a uma matéria textual que os problematiza, mas que também os representa artisticamente, ilustra uma complexidade literária a realizar a mediação entre os tempos históricos e suas memórias sociais. Por isso, muitas vezes o espaço é representado como lugar simbólico, a exemplo do que ocorre em *Luanda, Lisboa, Paraíso*.

Nesta obra, ocorre a intersecção dos espaços geográficos, que se entrecruzam em um jogo de relações simbólicas e alegóricas. Assim, não ocorre uma separação definida entre Luanda e Lisboa, mas sim o entrelaçamento entre as duas cidades. Tanto que nos primeiros capítulos do romance, quando nos é apresentado o enredo da narrativa, veremos desde o princípio a forte presença de Lisboa em Luanda, lugar prometido, idealizado pelas personagens: “Oitenta e quatro, ano de que não se guardou memória, foi aquele em que Aquiles gastou cinco sebatas de papel-manteiga a desenhar e redesenhar Lisboa” (ALMEIDA, 2019, p. 17). Ao mesmo passo, quando pai e filho chegam em Portugal, como já observado no capítulo anterior, Luanda se faz presente a partir de uma memória que perturba as personagens. Interessa-nos, sobretudo, evidenciar como a ideia de representação (semi)periférica está amplamente conectada a uma recuperação de espaços e imagens sociais dialéticas, que dialogam com a sentimentalidade e com o “eu” que configura a construção das personagens:

Se em vida não pudera ser o proprietário de nada que pudesse ver, então o seu sonho era ser o dono de um lote daquela terra sob a qual podia esperar dormir sossegado como parte ínfima da maior de todas as obras. Sempre era um Portugal, ao vento e à chuva, na companhia de tanta gente importante, velado por um vaso cheio dessa invenção superior a todas as outras: rosas de plástico brancas. (Como enviar a Glória um daqueles arranjos perpetuamente frescos?) (ALMEIDA, 2019, p. 78).

A visita de Cartola ao Cemitério dos Prazeres mostra-se como uma das passagens mais emotivas que perpassam o romance. As impossibilidades históricas, sociais e raciais que enfrenta no espaço lisboeta de exclusão, quando ainda habita a Pensão Covilhã, emergem nesse momento pelo desejo da morte como um território que o abrigaria. Assim, a concepção alegórica pode ser entendida pela maneira com que o narrador potencializa a imagem de “rosas de plástico brancas”, sendo elas uma “invenção superior a todas as outras”.

Walter Benjamin (1984, p 205) pondera que “enquanto o símbolo atrai para si o homem, a alegoria irrompe das profundidades do Ser, intercepta a intenção em seu caminho descendente, e a abate”. O autor ainda aponta que a alegoria precisa sempre de uma forma de desenvolvimento nova ou surpreendente. Trata-se de um processo artístico em que o objeto e a coisa expressados pela imagem, no caso “as rosas de plástico brancas”, transformam-se em algo distinto, como um “saber oculto; e como emblema desse saber ele a venera” (BENJAMIN, 1984, p. 205). A maneira de venerar este saber é estabelecida pelo narrador, pela forma com que atribui um valor superior ao objeto narrado. Nessa via, a ironia expressada pelo modo de narrar djaimiliano exprime novamente a ideia de como Cartola visualiza Glória, ou seja, como transportar a ela rosas brancas de cemitério? A aproximação entre espaço, imagem e temporalidade atribui às rosas brancas um sentido alegórico, que aponta ao elemento morte contrastada à vida no romance.

A edificação das temáticas humanas e do vértice sentimental entrela-se, nesse romance, com a arquitetura (semi)periférica do sistema-mundo em dimensão transnacional. Nessa perspectiva, abrem-se possibilidades de leituras para a construção de uma épica moderna que se volta às dinâmicas capitalistas do desenvolvimento combinado e desigual.

Ademais, o processo de formalização estética do romance aponta à dinâmica espacial retomada a partir do dialogismo estabelecido pelas cartas trocadas entre Glória e Cartola, fato que traz ao texto traços de polifonia. Bakhtin (1997) foi o teórico quem primeiro descreveu o romance polifônico de Dostoiévski como um gênero literário. Para ele, o texto romanesco do autor russo evidenciava uma arquitetura de vozes sociais independentes, ou seja, que não se rebaixavam hierarquicamente ao poder central da categoria do narrador. O autor compreende que todo ato de fala, que toda linguagem e suas formas de comunicação são dialógicas.

No romance de Djaimilia Pereira de Almeida as personagens são focalizadas a partir do olhar do narrador heterodiegético, que perspectiva a construção psicológica dos sujeitos

da estória. O seguinte fragmento expressa o quão poético e sentimental se torna o narrador diante do indivíduo contrastado: “Não há pressa nem de ter casa nem de ter pai nem de ter mãe. A noite salva-o de estar sujo por dentro. Aquiles tem a cor da noite e não carrega aos ombros o fardo de ser quem é” (ALMEIDA, 2019, p. 145).

Entretanto, as cartas erigidas por Glória e Cartola assumem a função estética de revelar seus próprios pontos de vista, o aspecto íntimo que os envolve. Há, evidentemente, uma construção intertextual por meio do texto epistolar, o que traz um aspecto de ruptura com o poder que detém o narrador. Esse aspecto demarca também uma quebra com a linearidade narrativa, não no sentido cronológico, mas sim da voz que participa da estória, apontando traços polifônicos.

4.4 Luanda, Lisboa, Paraíso e a travessia dos Mundos Desiguais ou a construção estética do Desenvolvimento Combinado e Desigual

O coletivo de WReC (2020) esboça que a forma romanesca consegue exprimir, de forma mais visível, a ideia de desenvolvimento combinado e desigual – isso acontece tanto por sua concepção artística se manifestar no berço central do capitalismo, isto é, durante o século XIX, no apogeu da sociedade burguesa, conforme vimos ao longo desta dissertação, quanto por sua força e importância nos territórios periféricos e semiperiféricos do sistema-mundial. Tomando-se o pensamento de Lukács, quando o estudioso já que visualiza a produção de obras “poderosas” por países “atrasados” [leia-se ‘(semi)periféricos’] não é um fato incomum (apud WREC, 2020, p. 118), somos levados a entender dois fatores elucidativos desta afirmação:

A primeira é que partes do mundo não desenvolvidas pela modernização capitalista – ou, na verdade, subdesenvolvidas por ela – são todavia contemporâneas coevas dos centros metropolitanos do sistema-mundial. A segunda, ainda mais importante, é que pode muito bem ser nessas localidades “atrasadas” que as pressões do desenvolvimento combinado e desigual encontrem suas formas de registo mais profundas ou pronunciadas – incluindo a esfera da cultura, onde é provável que emergjam novas formas, orientadas (e exclusivamente responsivas) a essas pressões, que constituem suas determinantes finais (WREC, 2020, p. 118).

Certamente, a registo sociológica das partes desiguais do mundo contemporâneo acompanha as dinâmicas históricas e os processos de modernização capitalista que envolvem as cartografias do globo. Na esfera cultural e artística, esses

aspectos são reivindicados a partir da construção de novas formas estéticas, que contribuem aos movimentos de interpretação do mundo e da vida social. Assim, os registros de combinação e desigualdade do sistema capitalista são incorporados de maneira mais profunda, podendo ser visualizados tenuamente nos espaços que revelam a periferia e a semiperiferia. Essa ambientação desigual orienta a constituição de projetos literários canônicos, seja na literatura de escritores tais Machado de Assis (Brasil), Amílcar Cabral (Guiné Bissau), Pepetela (Angola), João Lopes Filho (Cabo Verde), Paulina Chiziane (Moçambique), Olinda Beja (São Tomé e Príncipe); seja na de contemporâneos que se inserem no trânsito entre a África e Portugal, como o escritor angolano radicado no mundo lusitano, Valter Hugo Mãe e a própria Djaimilia Pereira de Almeida.

Especificamente em *Luanda, Lisboa, Paraíso* ocorre a movimentação que aqui poderia ser chamada de diáspora, deslocamento, viagem, contudo, neste momento de análise chamaremos de ‘travessia’. Esta travessia orienta a constituição estética da obra, que se ambienta sob a parte (semi)periférica do sistema-mundial. Nessa via, há a presença dialética entre centro e periferia, África e Europa, que confere ao romance de Djaimilia o status semiperiférico e o vértice desigual. Um exemplo: ao longo da narrativa o protagonista Cartola perceberá que o ideal criado em torno de Portugal rui à medida que a realidade mostra seus dentes: “Aterrado em Lisboa, porém, a cidade não era como tinha projetado. Nada ficava perto de nada nem era tão imponente como nos postais ilustrados do passado” (ALMEIDA, 2019, p. 29-30).

Em entrevista ao *Jornal de Letras*, a autora discorre sobre essa questão: “Cartola tem um imaginário que lhe vem de postais, livros que leu, o que poderia vir a fazer em Lisboa, quem estaria à sua espera, sobre as extraordinárias possibilidades que o aguardavam”. Enfim, como já vimos anteriormente, trata-se de um “livro que lida com o confronto entre o imaginário e a realidade” (ALMEIDA apud DUARTE, 2020).

A obra propõe formalizar as intensas dinâmicas sociais e globais perpassadas pelo espaço-tempo pós-imperial, registrando artisticamente a travessia dos mundos combinados e desiguais. O choque entre as irregularidades sociais, raciais e capitalistas é mediado pela constante presença de espaços que confundem, perturbam, violentam ou simplesmente se afetam pela presença de personagens afro-diaspóricas. Essa anotação pode ser visualizada no piquenique realizado entre Justina (quando esta visita o pai e o irmão em Lisboa/Paraíso depois de alguns anos); Neusa, sua filha; e Aquiles.

Os automóveis passavam na estrada tangente ao canteiro. Ocupados com a refeição à sombra, eles marcavam o ritmo do trânsito com os molares. Depois de uma manhã a percorrerem a cidade em busca de chinelos, produtos para o cabelo da mãe e da filha, uma blusa de seda que apenas parecia existir na imaginação de Justina e óleo de palma, a sombra do plátano era um oásis. Os carros abrandavam no semáforo e alguns condutores reparavam no piquenique das três estátuas negras sentadas. Restaurados com a merenda, eles riram-se da cara dos distraídos que tiravam macacos do nariz ou pintavam os lábios à pressa no espelho sabendo que dentro de instantes o semáforo abriria e não pediriam contas das gargalhadas. Mas não se saberia dizer quem observava, pois os outros, ao passarem de raspão, também os viam e era aos olhos deles três pobres-diabos sem destino, uma família de chimpanzés vestidos de gente (ALMEIDA, 2019, p. 122).

No referido romance, não há como pensar em desenvolvimento combinado e desigual sem levar em consideração a condição de desigualdade racial que enfrentam as personagens negras no espaço português. Dentro de uma condição periférica, Justina, Neusa e Aquiles compartilham o lugar de subalternidade espacial que aponta à condição africana/angolana sobre como são vistos e concebidos esses sujeitos. Dito isto, o romance denuncia, com verve naturalista, a condição marginalizada de imigrantes africanos que devem lidar com os requícios coloniais dos restos Império. Trata-se da imanência silenciosa, que no romance ganha forma de estátuas negras, imobilizadas e engolidas pela exclusão racial, econômica, cultural e política.

E, assim, vitimadas por um complexo jogo de violências simbólicas, históricas e sociais, a forma de narração irônica fecha a passagem com: “famílias de chimpanzés vestidos de gente”. Além do viés incumbido na problemática racial, a animalização/inferiorização do indivíduo africano/negro demonstra a construção do olhar colonial à luz do espaço-tempo capitalista, que não consegue conceber humanidade às personagens. Esse indício irônico utilizado pelo narrador aponta à construção estética do desenvolvimento combinado e desigual, sobretudo ao articular a contradição que envolve a sociedade colonial em suas de relações de ruptura pós-império e o processo ideológico do romance, cujo realismo se orienta na representação das marginalidades dos sujeitos, dos tempos e das geografias.

Segundo Fazzini (2020, p. 160), o espaço geográfico das ruas de Lisboa aponta a um cenário de história colonial, “com inúmeras praças, palácios e jardins repletos, ainda hoje, de referências que remetem diretamente para as longíquas geografias de um passado colonialista”. Tal ambientação, no romance de Djaimilia Pereira de Almeida, expressa-se desde a construção dos territórios de exclusão, para a maneira com que é estabelecida a visão de um mundo pós-colonial às personagens, ou seja, dentro de uma fragilidade ambígua,

apontando às estruturas sociais que atingem os seus destinos e, conseqüentemente, a construção de suas subjetividades. Logo, *Luanda, Lisboa, Paraíso* se orienta pelo viés dialético entre indivíduo e sociedade, e a fragilidade sentimental que compõe a subjetividade das personagens é antes equivalente à dimensão das situações pós-coloniais entre Portugal e Angola, corroídas tenazmente.

Com efeito, o âmbito abstrato levantado pela atmosfera no romance, além de arquitetar uma condição sentimental, exprime certa complexidade, revelando outras condições causadoras das expressões de angústia, melancolia, afeto e contemplação erigidas no romance. Partindo do campo epistemológico de *Luanda, Lisboa, Paraíso*, a atmosfera criada é condicionada pela condição de espaço-tempo pós-colonial, atravessada dialeticamente pelo paradigma da desigualdade do sistema capitalista. Por isso, os diversos tons abstratos de tristeza, solidão e melancolia, que se formalizam na obra (“Tem a cor dos pombos, dos vagabundos, dos gatos, das putas do cais do Sodré, cuja cara não distingue vendo-as de passagem” (ALMEIDA, 2019, p. 144), são frutos de situações análogas, que no projeto literário da autora tornam-se paradigmáticas para compreender a dinâmica (semi)periférica embalada em sua escrita. Fato que traz ao leitor um efeito emotivo de leitura, que o envolve à estória trágica das personagens, tanto num sentido de desfecho trágico quanto de processo dramático que culmina em dor, ou no *pathos* aristotélico.

Novamente, a dialética tradição ocidental e modernidade exprimem a construção da forma épica sob horizonte trágico. Ao subverter a égide clássica e heróica, o romance de Djaimilia Pereira de Almeida se apresenta como vértice fronteiro da relação África–Europa, trazendo as ligações desiguais entre os continentes a partir da edificação subjetiva, em que a sentimentalidade de suas personagens é atingida pela confluência desigual entre os “mundos”: “Dava descontos ao pai, que considerava ter desonrado o passado e viver numa Lisboa que apenas existia em sonhos” (ALMEIDA, 2019, p. 129). É num percurso de fraqueza, derrota, alienação e vergonha que Cartola se encontra em Lisboa/Paraíso. A fragmentação deste herói representa no romance a condição do sujeito periférico e pós-colonial, vítima da violência sistêmica diante dos processos de modernização capitalista.

A teórica literária Sharae Deckard³⁴ (2021), da Universidade de Dublin, a concepção “do desenvolvimento desigual e combinado foi concebida para descrever uma situação em que as formas e relações capitalistas existem ao lado de “formas

³⁴ Uma das autoras do coletivo de Warwick, obra central deste capítulo *Desenvolvimento Combinado e Desigual: por uma nova teoria da literatura-mundial* (2020).

arcaicas de vida econômica e de relações sociais e de classe pré-existentes” (p. 183). Nessa via, a abordagem deriva de uma forma de interpretar a modernidade capitalista, sendo ela “singular e sistematicamente disposta à produção de desigualdades” (DECKARD, 2021, p. 185). No âmbito da crítica literária-mundial proposta, a orientação é estabelecida para investigar como a construção da estética artística se filia aos registros de desigualdade combinada oriundos da modernidade. Complementando-se: “Nosso projeto de crítica literária-mundial interessa-se em gerar não apenas uma compreensão das diferenças que perpassam múltiplas tradições locais, mas também em detectar analogias nas formas como a estética registra combinação e desigualdade” (DECKARD, 2021, p. 185).

A órbita que planeia o mundo estruturado em *Luanda, Lisboa, Paraíso* apresenta os respectivos paradigmas culturais e econômicos sob o prisma da desigualdade combinada, bem como as analogias do sistema-mundo ancorado pelo espaço-tempo pós-colonial. Repetindo-se a temática, temos o “calcanhar de Aquiles”, marca “defeituosa” no corpo do menino, que direciona os motivos da travessia: Luanda – Lisboa, além de representar a subversão da tradição ocidental clássica, é antes a composição do corpo interligado a estruturas sistêmicas da sociedade. Daí a composição do calcanhar imperfeito, que no romance de Djaimilia vinga como pista dos processos de desigualdade e das fraturas estruturais dos restos do Império no território angolano. “E não estava sozinho. Pedrinho era zarolho. Zeca não tinha uma perna. Paulita era bexigosa, Vanita era míope mas não usava óculos, Luisinha nascera com um coração grande demais e Pituxo tinha um lábio leporino” (ALMEIDA, 2019, p. 15). A maneira de conceber o corpo infantil, compreendendo a criança sob o signo simbólico dos “frutos” coloniais, é estabelecida pelo viés da impossibilidade orgânica, como processo de fragmentação corporal e subjetiva que demonstra a marca desigual da modernização capitalista sob o íterim da violência e da guerra colonial enfrentadas por Angola em meados dos anos de 1970, quando se inicia o romance.

Essas pequenas pistas que apontam aos registros do desenvolvimento combinado e desigual são dialéticas, pois se referem tanto à constituição das nações a partir de suas interioridades, como também pela forma de representar seus indivíduos fragmentados e violados por estruturas sociais.

Há nas narrativas pós-coloniais das (semi)periferias representações literárias cujas formas se direcionam a edificações do corpo, não apenas como exercício de subjetivação, mas atuantes como significados culturais, nacionais e políticos, reverberando a constelação

dialética entre o sujeito e a história; entre o texto e o contexto. Nessa abordagem, *Luanda, Lisboa, Paraíso* reverbera em seu arco estético a composição paródica da figura de Aquiles no bojo da sociedade pós-colonial, como vítima do processo de modernização capitalista. A imagem clássica e heroica de Aquiles é recuperada no romance de Djaimilia, agora pelo vértice da fragilidade, da inércia, da imobilidade e da exclusão, demonstrando as incapacidades históricas da modernidade, filiada ao romance por meio da ideologia individual – e contrapondo-se à forma de representação do herói clássico, pautado na totalidade orgânica e coletiva.

Em suma, o romance denota que não há outra maneira de compor Aquiles senão esta, visto que, ele agora vem inserido na sociedade moderna e no espaço-tempo pós-colonial: “Guardava os sonhos na pasta preta trazida de Luanda. Escondia-a debaixo do colchão. Não tinha poucos anseios. Chegou a acreditar que podia ser quem quisesse. Mas o dinheiro não chegava, e nem sequer sabia por onde começar” (ALMEIDA, 2019, p. 64).

De acordo com WReC (2020), a forma do desenvolvimento combinado e desigual como registro estético da literatura-mundial que, por sua vez, temporaliza a modernidade, é estabelecida por um jogo de dinâmicas entre *espaço-tempo*, que WreC (2020, p. 44) definiu como “dobragem e pressão”.

Talvez possamos então ver as dinâmicas de “dobragem e pressão” ou “telescópicas” do desenvolvimento combinado e desigual como uma forma de viagem no tempo dentro do mesmo espaço, uma criação de pontes espaciais entre tempos distintos [...]

Na ambientação (semi)periférica, o jogo ambíguo que envolve a recuperação do passado pela complexidade do presente apresenta a travessia e a criação de espaços entre tempos distintos, maneira de “viajar” no tempo, habitando o mesmo espaço. Talvez venha daí a importância da categoria espaço-tempo, que para nós torna-se dialética e auto-referente. Isso quer dizer que uma obra de arte deve ser estudada a partir de seu horizonte de produção, de seu espaço de criação, que inconscientemente está alinhado pela temporalidade histórica.

Em *Luanda, Lisboa, Paraíso* a dialética temporal e espacial que edifica a memória ressurge em processos de “viagens no tempo”, criando a arquitetura de novas geografias e imagens culturais, urgentes para compreender o cenário de mediação entre África e Europa:

Ao meio-dia, o homem e o miúdo partilhavam a mandioca que o pai trazia dentro de uma bolsa à cintura. Depois de comer, obtendo permissão com o olhar, Cartola atirava-se ao ribeiro. Chapinhava, pulava a pés juntos e fingia que sabia nadar. Saindo da água, secava ao sol, deitado em cima do rochedo, de braços abertos ao lado do pai, que mascava uma raiz.

Distraído-se de si mesmo, enquanto imitava um macaquinho para o vazio, num intervalo milagroso tanto do tédio como no constrangimento, olhava o sol diretamente com os olhos muito abertos. Alheado da companhia e do lugar onde estava, era uma criança, sem que o pai ou a cartola dessem por isso. Passavam-se horas, até que o pai lhe dizia que era altura de voltarem a casa. “A parte mais importante do dia é o regresso. É quando a barriga faz barulho” (ALMEIDA, 2019, pp. 96-97).

Assim, uma chave de leitura possível para compreender a obra a partir da dinâmica construída pelo desenvolvimento combinado e desigual se encontra no parâmetro espaço-tempo, dimensão crítica capaz de elucidar tais relações e paradigmas culturais, sociais e estéticos que se firmam no projeto literário de Djaimilia Pereira de Almeida. De modo geral, “as viagens no tempo”, estabelecidas pelo narrador ou construídas a partir de processos de deslocamentos imaginários, trazem à estética do texto o viés de “linhas narrativas anti-lineares” (WREC, 2020), ocasionando na composição fragmentária da obra e apontando novamente para os processos de mediação erigidas na (semi)periferia, ora em África, ora em Europa.

A dialética ‘tradição’ x ‘modernidade’ vai então se emaranhando junto ao texto, sendo arquitetada pela condição pós-colonial do espaço-tempo. Esse jogo de dimensões e de representações oferece ao romance um caráter dinâmico, e na referida passagem apresenta o aspecto poético de “contar a estória”, modo de compor a memória da personagem e do continente africano a partir da vivência e da experiência da infância. Para além disso, a retomada espacial da savana africana constrói um “lugar” que se contrapõe à metrópole colonial e, assim, ancora-se numa constelação de imagens culturais que trazem ao texto a abstração poética, viajante no tempo, interlacando e construindo novos espaços.

Luanda, Lisboa, Paraíso apresenta modos de narrar a infância pelo prisma do desenvolvimento combinado e desigual. Em suma, esse horizonte pode ser notado tanto pelas passagens iniciais do romance com o nascimento do menino Aquiles e seus primeiros anos de vida em Luanda, quanto na narração do passado infantil de Cartola. No entanto, a infância desigual é modelizada de modo abrasível com o menino Iuri, a criança do bairro Paraíso a quem Cartola e Pepe se lançam como “pais”:

Parece que era burro. A avó dizia que era surdo, comentava-se que tinha um atraso. As fátotas novas não tinham impressionado fosse quem fosse no recreio e parecia mal aos outros encarregados de educação que ninguém o viesse buscar à escola. Passado o entusiasmo inicial, sentia-se estúpido. As lições despertaram nele um desejo de estar sozinho, desembrulharam um silêncio que deixava aos poucos de se compadecer com o ramerrame da taberna. Talvez lamentasse que o achassem pobre. Vomitava em jejum,

agoniado. Dava e apanhava tarefa. Chegava a casa com o olho negro, sem sapatos. Cartola apercebeu-se de que o miúdo emagrecera e recomendou à avó que lhe desse um suplemento vitamínico, sem dar conta de que era Iuri quem deixava de servir de suplemento ao paraíso (ALMEIDA, 2019, p. 185).

A construção do bairro Paraíso no romance compõe a topografia da marginalidade social em Lisboa, ou seja, a modelização dos espaços periféricos da cidade. Nesse sentido, a obra arquiteta a constituição da periferia na semiperiferia, tendo como ângulo o desenvolvimento combinado e desigual. Compreendendo o Paraíso como o lugar que aponta aos processos de modernização capitalista, sendo produto da desigualdade moderna, veremos que, como indica WreC (2020, p. 36): “a cara da modernidade não é estampada exclusivamente pelo horizonte ‘futurista’ do distrito de Pudong em Shanghai ou pelos prédios Shard e Gherkin em Londres”, destarte “tão emblamáticos da modernidade quanto estes são as favelas da Rocinha e do Jacarezinho no Rio de Janeiro e de Dharavi em Bombaim e de Makoko em Lagos, o cemitério de navios de Nouadhibou e o mar de Aral [...]”.

O menino Iuri, habitante do bairro, torna-se a personagem que desde a infância está atravessada pela desigualdade, na via da classe e da raça. Mas, além disso, a criança lida com a ausência familiar, tendo apenas uma avó que mal dela cuida. Em contrapartida, é na humanidade de Cartola e Pepe que a criança encontra afeto, sendo cuidado, orientado, educado e alfabetizado. No entanto, a pobreza, a fome, a alteridade, o “atraso” em ir à escola fazem com que o menino não vivencie uma infância digna, tendo vergonha de sua situação. E, ainda que de início jogasse bola, brincasse com outros miúdos/garotos e achava finalmente uma família, por meio do dois “pais”, no final do romance a personagem experiencia um complexo de solidão e desilusão com a vida, mesmo que não a compreendesse. Se em Luanda a forma de narrar a infância pela fragmentação se dera pela má constituição do corpo como simbologia da sociedade e resultado das violências coloniais, no Paraíso a narrativa se volta à dialética infância e sentimentalidade, apontando ao “mundo da vida, experiência e percepção sensorial humana pela modernização capitalista” (DECKARD, 2021, p. 186). Instância esta que integra ao texto da escritora a forma poética de contar os problemas da (semi)periferia; isto se dá pela construção do espaço-tempo pós-colonial e também com os sujeitos na busca de compreender os sentimentos humanos, entrelaçados às estruturas sociais e desiguais do mundo capitalista.

De modo geral, o romance *Luanda, Lisboa, Paraíso* se sustenta pela configuração do mundo (semi)periférico, desde a constituição das identidades pós-coloniais que figuram

a obra, à estética romanesca arquitetada pelo prisma do desenvolvimento combinado e desigual, registrando as contradições históricas e culturais dos locais pelos quais circula, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo. O romance se filia como um “mensageiro entre dois mundos” (ALMEIDA, 2019), emergindo a dialética ‘centro’ x ‘periferia’ da esfera cultural na era moderna.

ENTRE MUNDOS COMPARADOS: À GUIA DE POSSÍVEIS CONCLUSÕES

A partir da constituição “mundo” a pesquisa sobre a obra *Luanda, Lisboa, Paraíso* trilhou seus caminhos, passeando por teorias críticas que possibilitaram compreender a obra em espectros amplos. Isso constitui nosso caráter em comparar os “mundos”, pensados na esteira dos estudos literários contemporâneos e analisados no romance de Djaimilia Pereira de Almeida. Esta construção possibilitou análises em horizontes plurais, integrados, problematizados e relacionados pela maneira com que é investigada a proposta ética e estética da autora que, na referida obra, aponta às figurações da épica contemporânea, seja em dimensão “menor”, pós-colonial, afropolitana, ou semiperiférica, em que a órbita do desenvolvimento combinado e desigual é eleita como horizonte estético a fim de problematizar o sistema-mundial capitalista moderno.

Os entrecruzamentos orientados por essas visões condicionaram nossa proposta de leitura a partir da condição interdisciplinar que envolve a nova forma de ler e compreender os textos literários produzidos pela contemporaneidade. Em um primeiro plano, convocamos os ideais da teoria e da história do romance, abarcando também categorias como modernidade, pós-modernidade e pós-colonialismo/de(s)colonialismo para compreendermos como as problemáticas do mundo social são pautadas no romance de Djaimilia Pereira de Almeida. Diante disso, a pesquisa encontrou paradoxos conceituais que envolvem a percepção da “épica menor”, ou seja, contraposta às narrativas da Grande História e, por isso, elegendo-se como textos pós-colônias e pós-modernos e/ou de(s)coloniais, mas ainda assim inserido no contexto da modernidade ou na transição paradigmática (SANTOS, 1996).

Esse estudo propiciou perceber as maneiras de conceber a construção da estética negra, a partir de problemas como a liberdade, a desventura e a pós-colonialidade/de(s)colonialidade que se entrecruzam num jogo artístico contemporâneo. Nesse sentido, nossa leitura se pautou interligada pela impossibilidade histórica e social que vivenciam as personagens no contexto metropolitano, apontando aos complexos da exclusão social, espacial e cultural do racismo moderno em sociedades coloniais.

Com Mbembe (2015) concebemos um estudo acerca do afropolitanismo, entendendo como o conceito ancora-se junto à obra. Podemos observar que *Luanda, Lisboa, Paraíso* se filia pelo prisma da movimentação entre mundos – o “aqui e alhures”, trazendo

em sua forma de narração do espaço-tempo a dimensão poética afropolitana. Esse jogo proposto é fundamentado pela construção de “personagens menores”, fronteiriços, fragmentados e à margem do mundo, e que apesar das diversas dores e violências enfrentadas, são modelizados no texto de Djaimilia Pereira de Almeida sob o olhar da sensibilidade estética, política e cultural. Assim, a proposta poética do texto evidencia o afropolitanismo e a condição pós-colonial como coexistentes. Como forma de poetizar sujeitos na recepção dos “restos” imperiais, o papel da memória social, histórica e/ou corporal se funda à subjetividade das personagens, levantando em suas identidades o positivo e o negativo do todo-o-mundo glissantiano. Sendo, assim, uma poética afropolitana da relação entre os “mundos”.

Nessa órbita circula a construção das imprevisibilidades das relações, das maneiras de choque entre o eu e Outro e, sobretudo, da capacidade afetiva com que as personagens se relacionam na obra, principalmente, no bairro Paraíso, quando se unem Cartola, Aquiles, Justina, Neusa, Pepe e Amândio:

Comido o arroz-doce, Pepe arrancou ao filho um fado e contaram-se anedotas. Recordou os tempos do Barão da Pena, um facínora sem pescoço, o velho álamo amistoso, as idas à Trafaria de sua infância. Cartola coibiu-se de contos africanos e deleitou-se com a prosódia do amigo que, no fim do jantar, entre goles de chá de Li-Cungo, sentia como uma voz sábia, um eco ancestral de uma história que o acolhera.

Entre gargalhadas, bocejos e mais cerejas, Justina e Cartola dançaram para os convidados. “Temos dançarino!”, gritou Pepe, com vontade de pular da cadeira (ALMEIDA, 2019, p. 116).

Elementos simbólicos como a dança emprestam à obra a poética afropolitana, que a todo momento reitera a necessidade e a possibilidade do afeto, como âmbito de resistência pós-colonial. O excerto congrega a concepção positiva da qual fala Glissant (2005), ou seja, não é somente por meio das dores, das errâncias, dos vazios e de silêncios que vivenciam os sujeitos “menores”. Por alguns momentos, o vértice humano é representado pela sentimentalidade positiva como o amor, o cuidado e a alegria que experienciam as personagens.

Além disso, o afropolitanismo, pensado primeiramente junto aos processos subjetivos analisados na dissertação, aponta também à problemática composição do espaço lisboeta afropolitano, formalizado na estrutura do romance. O que faz reverberar a visão de Fazzini (2020), quando diz que Lisboa é uma cidade multicultural:

Portanto, se de um lado certas estratégias de mercado pretendem fazer Lisboa a capital exótica da Europa, pacificando os conflitos internos à capital portuguesa, por outro lado desenvolveram-se, principalmente a partir da segunda década do século XXI, algumas produções literárias que descrevem e interrogam o espaço urbano lisboeta a partir justamente dos conflitos cotidianos sobre os quais assentam tanto as vivências coletivas quanto as (im)possibilidades de inserção social de sujeitos deslocados, frequentemente oriundos das ex-colônias africanas (FAZZINI, 2020, p. 167).

Luanda, Lisboa, Paraíso formula o diálogo com produções artísticas e culturais, incluindo a música, o cinema e as artes visuais, que descrevem este novo espaço à luz da temporalidade pós-colonial, reverberando a dificuldade de inserção social de sujeitos afropolitanos na sociedade portuguesa contemporânea.

As lógicas desiguais do capitalismo e do racismo global são analisadas em nossa dissertação sob o viés da literatura-mundial. Dessa maneira, percebemos que o romance pode ser lido como épico moderno. Nesse fluxo, a perspectiva crítica em relação à épica da modernidade aponta as formalizações literárias que problematizam o sistema mundo na esfera capitalista moderna. Trata-se de uma vertente teórica que evoca, a seu modo, uma complexidade de leituras, pois constrói uma intersecção entre a teoria literária, a história, as ciências sociais, a geografia, e, até mesmo a economia. Concomitantemente, o conceito se torna bastante efetivo na análise de romances que relacionam, tencionam e evocam o paradigma da “modernidade”.

Luanda, Lisboa, Paraíso conflagra o mesmo movimento, que por sua natureza de épica moderna, problematiza as combinações e as desigualdades do sistema-mundo no espaço-tempo moderno. Nesse sentido, as lógicas ‘tradição’ e ‘modernidade’, bem como ‘centro’ e ‘periferia’ compõem a proposição poética da obra a partir do movimento que recupera e reinterpreta a história da (semi)periferia diante do olhar em categoria “menor”. Pulverizamos na obra a estética fragmentária, a concepção irônica do narrador, os traços de polifonia, as costelações alegóricas, o vértice transnacional e as incongruências entre representação e história. A sentimentalidade do romance acompanha os olhos de quem vê o mundo a partir da dinâmica capitalista, sendo a construção de espaços periféricos como o bairro Paraíso um produto do processo moderno de desigualdade social.

A partir da teoria do desenvolvimento combinado e desigual, proposta teórica estabelecida pelo coletivo de Warwick (2020), constatamos como a estética do texto formula o ângulo de combinação e desigualdade do sistema capitalista moderno. Isso é analisado a

partir da relação entre forma e conteúdo do texto literário. No âmbito formal, constatamos a presença da fragmentação, que aponta ao processo de recuperação e (re)interpretação da história semiperiférica a partir da dimensão “menor” que se contrapõe aos grandes épicos da modernidade europeia. As viagens ou simplesmente os jogos do espaço-tempo, ou seja, a maneira de se (re)criar e de se (re)inventar o passado pelo presente, evocam a criação e a intercambiação de novos espaços, que se organizam pelos dilemas sociais, culturais, étnicos, econômicos e ideológicos que alcançam o mundo moderno. Nesse ínterim, Luanda e Paraíso compõem as margens periféricas, enquanto Lisboa representa simbolicamente o centro metropolitano, onde as personagens são excluídas, silenciadas, subjugadas - social e racialmente. Como na dança de Cartola e Pepe, há um rodopio na esfera da periferia, sendo também (semi)periferia por abraçar a capital portuguesa, ela mesma periférica diante do poderio europeu.

Além disso, a fragmentação como signo do desenvolvimento combinado e desigual é edificada pela construção do corpo das personagens, analisados por nós por meio da modelização da infância. Num primeiro plano encontra-se Aquiles em Luanda, herói parodiado na periferia e no resto do Império, sendo o “defeito” em seu calcanhar um traço de impossibilidade histórica ou a marca violenta das guerras e do colonialismo. E de outro obtém-se o menino Iuri, no Paraíso, excluído de lugares que lhe são de direito como a escola, a família e a comida na mesa. Em fins de comparação, observamos que em Luanda a fragmentação do corpo das personagens volta-se a uma forma de representar a sociedade violada; e no Paraíso esse âmbito se volta à maneira de tensionar o sentimento humano e a percepção de quem vê e vivencia na pele as agruras do desenvolvimento combinado e desigual e da modernização capitalista.

Luanda, Lisboa, Paraíso intercala a perspectiva material como processo de subjetivação, elevando a humanidade das personagens a um texto que se filia em narração poética e, ao mesmo tempo, irônica, propondo a autorreflexividade e o distanciamento estético, nas veias de permitir a reflexão do leitor, visto a seriedade que pauta o conteúdo. Não à toa, ocorre o desfecho, apontando à dialética entre sentimento humano e processo capitalista. Em que a (re)construção do “lar” simbólico e da vida das personagens, como uma nova fase, iniciava-se pela proposição alegre e afetiva, mas, no entanto, atravessadas pelo destino “desgraçado” ou “menor” que orienta as personagens. Nessa via, a alegria dá lugar à tragédia, a tragédia orienta a catarse das personagens, que pela dor tentam reencontrar e reconstruir suas identidades. Assim, Glória fica presa ao pesadelo simbólico do

desenvolvimento combinado e desigual, no rosto da periferia que em seus rastros apontam à historicidade do colonialismo: “Nos seus pesadelos, Glória acabava dentro do poço, ao lado dos ratos. De nariz colado à carta perfumada, deixou-se vencer pelo sono, que chegou como um bando de garças a pousar num baldio” (ALMEIDA, 2019, p. 183). As imagens poéticas reverberam o jogo de contraposições entre ratos e garças, sono e pesadelo, corpo e terra abandonada. É assim que se finda a última aparição de Glória no romance, como o sono e o pesadelo de processos sociais que se elegem em sua identidade, apontando à impossibilidade, histórica e social, e à sua categoria enquanto sujeita “menor” da grande história dos mundos.

Aquiles, que via Lisboa pelos olhos da mãe: “Fechada a cortina, Aquiles era agora leve. Tão leve que o vento, sem esfoço, o faria voar pela calçada como uma cautela soprada por Deus até Deus, aborrecido, se fartar de soprar e ela ir agarrada às solas de um mendigo” (ALMEIDA, 2019, p. 195). Novamente, a última passagem da personagem retoma ao jogo de contraposições, na leveza de Aquiles, ou apenas no encontro do jovem rapaz com a aceitação de sua identidade social e fragmentada, que ao “fechar a cortina” é tão leve que até Deus, por meio do vento, aborrece-se no caminho e leva a sutileza de Aquiles aos pés de um mendigo. A poética narração no romance se filia aos processos desiguais do sistema capitalista, emergindo a proposta de encontro dos sujeitos que compartilham o mesmo lugar social, racial, territorial e global.

No que se refere ao herói protagonista, somente pela última ação é que a coragem e a valentia tomam conta da consciência de Cartola e seu movimento de dar às costas ao espaço excludente: “o homem tirou a cartola, jogou-a à água, e virou costas” (ALMEIDA, 2019, p. 198). É nesse ponto que se encontra o processo de reinvenção e descorta identitária, a partir do acessório que não mais cabe ao presente, ou do abraço de Lisboa que tanto esperou, mas não veio. Cartola, através da mágoa, vinga Lisboa e os processos do desenvolvimento combinado e desigual pelo gesto humano em jogar a cartola nas águas do rio Tejo. Daí seu caráter de herói diante da saga.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. TED Talk, jul. 2009. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt, acesso em 12 jan. 2022.
- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *A visão das plantas*. São Paulo: Todavia, 2021.
- _____. Djaimilia Pereira de Almeida: Literatura, liberdade e alegria. Entrevista a DUARTE, Luís Ricardo. *Jornal de Letras*, Lisboa, 02 jan. 2020. Disponível em: <https://visao.sapo.pt/jornaldeletras/letras/2020-01-02-djaimilia-pereira-de-almeida-litera-liberdade-e-alegria-2/>, acesso em: 20 set. 2020.
- _____. Djaimilia Pereira de Almeida: “Minha grande biblioteca são meus antepassados”. Entrevista a SOUZA, Ana Claudia. *Revista Elle*, 2 dez. 2021. Disponível em: <https://elle.com.br/cultura/djaimilia-pereira-de-almeida>, acesso em 12 out. 2021.
- _____. Djaimilia Pereira de Almeida: “Sou atraída pela maneira como a doença condiciona o destino a ação humana”. Entrevista a DUARTE, Miguel Fernandes. *Comunidade, Cultura e Arte*, 24 nov. 2018. Disponível em: <https://comunidadeculturaearte.com/entrevista-djaimilia-pereira-de-almeida-sou-atraida-pela-maneira-como-a-doenca-condiciona-o-destino-e-a-accao-humana/>, acesso em 12 jan. 2021.
- _____. Entrevista com Djaimilia Pereira de Almeida. Realizada por MASSENO, André et al. *Revista Língua-Lugar*, n. 2, 2020. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/dafala/revista-lingua-lugar-literatura-historia-estudos-culturais>, acesso em 30 set. 2021.
- _____. *Esse cabelo: a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronteiras*. Rio de Janeiro: Leya, 2017.
- _____. *Luanda, Lisboa, Paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AMORIM, Liana Depieri. *Pensatempos, cosmopolitismo e afropolitanismo: perspectivas híbridas do pensamento africano*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2015.
- ANTUNES, Antonio Lobo. *Os cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- _____. *O esplendor de Portugal*. Lisboa: Rocco, 1997.
- ASHCROFT, Bill et al. *The Empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures*. Londres: Routledge, 1989.
- AUERBACH, Erich. Filologia da literatura mundial. In: _____. *Ensaio de literatura ocidental. Filologia e crítica*. Trad. Samuel Titan Jr.. São Paulo: Ed. 34, 2007.
- BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; VELHO, Maria Velho da. *Novas Cartas Portuguesas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouret. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSFUGUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. *Soc. Estado*, Brasília, v.1, n. 31, pp. 15-24, abr. 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-15&lng=en&nrm=iso, acesso em 30 jun.2020.
- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

- BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. Teoria literária: abordagens históricas e tendências. Maringá: Eduem, 2009.
- BRAH, Avtar. *Cartografías de la diáspora: identidades en cuestión*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2011.
- BRESSANE, Ronaldo. Prosa indomável. Revista *Cult*, 7 abr. 2016. Disponível em: <https://ronaldobressane.com/2016/04/07/prosa-indomavel/>, acesso em 07 mar. 2021.
- BRUGIONI, Elena. *Literaturas africanas comparadas: paradigmas críticos e representações em contraponto*. Campinas: Ed. Unicamp, 2019.
- BUROCCO, Laura. Afrofuturismo e o devir negro no mundo. *Arte & Ensaios*, n. 38, 2019, pp. 49-50. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/26373/15167>, acesso em 13 nov. 2021.
- CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. Edição fac-similar em comemoração ao IV centenário de *Os Lusíadas* e Sesquicentenário da Independência. Rio de Janeiro: ABL, 1972.
- CARDOSO, Dulce Maria. *O Retorno*. 3 ed. Lisboa: Edições Tinta da China, 2012.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996, v. 3.
- DELEUZE, G. *Sobre o Teatro: um manifesto de menos*. Trad. Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- DECKARD, S. “Um James Bond subdesenvolvido” e uma “Cabeça Retangular”: estética desigual e combinada em Pepetela e Mabanckou. *Via Atlântica*, v. 1, n. 40, 2021, pp. 178-214. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/173463>, acesso em 21 mar. 2022.
- DENUBILA, Rodrigo Valverde. Entre tempos e mentalidades: a literatura portuguesa e sua relação com a construção do imaginário social. In: SALLES, Penélope et al. (orgs). *Literatura portuguesa contemporânea: entre ficções e poéticas*. Curitiba: Appris, 2020.
- ELLIS JR., Alfredo. *Populações paulistas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1934.
- EPALANGA, Kalaf. *Também os brancos sabem dançar: um romance musical*. São Paulo: Todavia, 2018.
- EVEN-ZOHAR. Laws of literary interference. *Poetics Today*, v. 11, n. 1, 1990, pp. 53-72.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- _____. Racismo e cultura. *Revista Convergência Crítica*, n. 13, 2018, pp. 78-90. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/convergenciacritica/article/view/38512/22083>, acesso em 13 nov. 2021.
- _____. *The Wretched of the Earth*. New York: Grove Press, 1961.
- FAZZINI, Luca. Visões de Lisboa em dissonância: dinâmicas do poder no espaço urbano e escritas em trânsito. *Cadernos de Literatura Comparada*, n. 43, ago. 2021, pp. 155–174. Disponível em: <https://doi.org/10.21747/21832242/litcomp43a10>, acesso em 07 nov. 2021.
- FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo?* Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1972.
- FERNANDES, Carla et al. *Djidiu: a herança do ouvido*. Lisboa: Edições Vada Escrevi, 2017.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Literatura Comparada: o regional, o nacional e o transnacional. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 23, 2013. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/311/315>, acesso: 21 out. 2021.
- _____. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais*. São Paulo: Todavia, 2018.
- FRANCO, Moretti. Conjecturas sobre a Literatura Mundial. Trad. José Marcos Macedo. *Revista Estudos em Avaliação Educacional*, 2000. Disponível em:

- https://iedamagri.files.wordpress.com/2014/08/moretticonjeturas_sobre_a_literatura.pdf, acesso em 05 mai.2021.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: Maia e Schmidt Ltda., 1933.
- _____. *Luso e o trópico: sugestões em torno dos métodos portugueses de integração de povos autóctones e de culturas diferentes da europeia num complexo novo de civilização: o luso-tropical*. Lisboa: Comissão Executiva das Comemorações do Quinto Centenário da morte do Infante Dom Henrique, 1961.
- FURTADO, Celso. *Desenvolvimento e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1961.
- GARRETT, Almeida. *Camões*. Org. e coord. Carlos Reis. Introd. Helena Buescu. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- GONÇALVES, Bianca Mafra. Existe uma literatura negra em Portugal? *Revista Crioula*, n. 23, 1 sem. 2019, pp. 120-139. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/155948>, acesso em 14 ago. 2021.
- GUSMÃO, Neusa Maria Mendes. *Os filhos da África em Portugal: antropologia, multiculturalidade e educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- HAESBAERT, Rogério. Da desterritorialização à multiterritorialidade. *Boletim Gaúco de Geografia*, v. 29, n. 1, 2003, pp.11-24. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/bgg/article/view/38739>, acesso em 30 out. 2021.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guaciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- _____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Liv Sovik (Org). Trad. Resende et. al. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HIRATA, Helena. Gênero, classe e raça: interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. *Tempo Social, Revista de Sociologia da USP*, v. 26, n. 1, pp. 61-73, 2014.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- KRAMA, Gisele. À deriva na poética da relação: caminhos entre Mía Couto e Édouard Glissant. *Versalete*, v. 17, n. 13, pp. 140-148, 2019. Disponível em: <http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol7-13/Revista-Versalete-n-13.pdf>, acesso em 14 nov. 2021.
- KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In:_____. *Introdução à semánalise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 3. ed. revista e aumentada. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- LIMA, Norma Sueli. *Esse cabelo em Luanda, Lisboa, Paraíso*: Djaimilia Pereira de Almeida e a experiência do desenraizamento na tentativa de integração. *Convergência Lusíada*, v. 31, n. 43, pp. 12-24, 2019. Disponível em: <https://www.convergencialusiada.com.br/rci/article/view/375>, acesso em 05 jun.2021.
- LIMA, Raquel. *Ingenuidade, Inocência, Ignorância (2009-2019)*. Oeiras: Boca; Caldas da Rainha: Animal Sentimental, 2019.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LUGARINHO, Mário Cesar. Paradigmas confrontados: algumas masculinidades nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. *Metamorfozes*, v. 14, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfozes/article/view/10553>, acesso em 07 out. 2021.
- MACEDO, Helder. *Partes de África*. Lisboa: Presença, 1991.
- _____. *Sem Nome*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

- MACHADO, Fernando Luiz. Contornos e especificidades da imigração em Portugal. *Sociologia, Problemas e Práticas*, Lisboa, n. 24, 1997, pp.9-44.
- _____. Quarenta anos de imigração africana: um balanço. *Revista Ler História*, n. 56, mai.2009, pp. 135-165.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. Prefácio. In: MONJAN et al (org). *Pedagogias (Des)coloniais: sabers e fazeres*. Trad. Rodrigo Rodrigues e Lizia Carvalho. Goiânia: Elson Santos Silva Carvalho, 2020, pp. 7-10.
- MATA, Inocência. A mais-valia epistemológica da categoria literatura-mundo comparada nos Eestudos Literários e Pós-coloniais. *Estudos de Sociologia*, Recife, UFPE, v. 1, n. 26, 2020, pp. 111-135.
- _____. Estudos pós-coloniais: desconstruindo genealogias eurocêntricas. *Civitas*, Porto Alegre, v. 14, n. 1, pp. 27-42, jan./abr. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/civitas/a/jxc4QhSqpW7xtDBWRPwczkj/?format=pdf&lang=pt>, acesso em 14 nov. 2021.
- _____. Literatura-Mundo em português: encruzilhadas em África. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, n. 3, 2013, pp. 107-122. Disponível em: https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/133576/Literatura_mundial_en_portugues_Intersec.pdf;jsessionid=58ECA5B91797E4B97884A047ABC091D3?sequence=1, acesso em 14 dez. 2021.
- _____. On the periphery of the universal and the splendour of eurocentrism. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). *Black and White*. Bristol: Intellect Books, 2011, pp. 87-100.
- MBEMBE, Achille. Afropolitanismo. Trad. Cléber Daniel Lambert da Silva. *Áskesis*, v. 4, n. 2, jul./dez. 2015, pp. 68-71. Disponível em: <https://www.revistaaskesis.ufscar.br/index.php/askesis/article/view/74>, acesso: 14 set.2021.
- _____. *Crítica da Razão Negra*. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.
- _____. *Necropolítica*. São Paulo: N. 1 Edições, 2018.
- _____. *Políticas da inimizade*. Lisboa: Antígona, 2017.
- MIGNOLO, Walter. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*. 2 ed. Princeton: Princeton University Press, 2012.
- MIGNOLO, Walter; WALSH, Catherine. *On Decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*. Durham: Duke University Press, 2018.
- MONTEIRO, Ana Claudia. Corpo-narrativa: considerações a partir de um corpo que dança. *Pesquisas e Práticas Psicossociais*, v. 6, n. 2, São João del-Rei, ago./dez. 2011, pp. 189-195. Disponível em: https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistalapip/volume6_n2/Monteiro.pdf, acesso em 23 mar. 2022.
- MONTEIRO, Yara Nakahanda. *Essa Dama bate bué*. São Paulo: Todavia, 2021.
- NASCIMENTO, Abdias. O quilombismo. In: _____. *Carta, falas, reflexões, memórias. Informe*. Brasília: Gabinete do Senador Darcy Ribeiro, 1991.
- _____. Quilombismo. In: _____. *II Congresso de Cultura Negra das Américas*. Disponível em: http://www.abdias.com.br/movimento_negro/quilombismo.htm.. Publicado em 2002, acesso em 07 nov. 2021.
- ONDJAKI. *Os vivos, o morto e o peixe frito*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.
- PADILHA, Laura. Da construção identitária a uma trama de diferenças: um olhar sobre as literaturas de língua portuguesa. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 73, 2005, pp.03-28. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/950>, acesso em 13 set. 2021.
- PEDROSA, Ana Bárbara. Maria Teresa Horta: a censura de “Minha Senhora de Mim” (1971). *Revista Esquerda*, 15 nov. 2019. Disponível em:

- <https://www.esquerda.net/dossier/maria-teresa-horta-censura-de-minha-senhora-de-mim-1971/63645>, acesso em 12 jan. 2022.
- PRATT, Mary Louise. *Os olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*. Trad. Jézio Gutierrez. Bauru: EDUSC, 1999.
- ROANI, Gerson Luis. Sob o vermelho dos Cravos de Abril. *Revista Letras*, Curitiba, n. 64, pp. 15-32. set./dez. 2004. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2635355>, acesso em 25 set. 2021.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. Luanda, Lisboa, Paraíso? *Memoirs*, 14. dez. 2019, pp. 01-06.
- _____. Uma história de regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo. Coimbra: *Centro de Estudos Sociais*, 2003.
- SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SALAZAR, António de Oliveira. *Discursos e notas políticas* Coimbra: Coimbra Editora Ltda., 1959, v. 5.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez, 2010.
- _____. *Pela Mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 5 ed. Porto: Afrontamento, 1996.
- SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. *Memorial do Convento*. 13 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- SARTESCHI, Rosângela. Literatura de autoria negra em Portugal: impasses e tensões. *Via Atlântica*, n. 36, pp. 283-304. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/163936>, acesso em 04 jul. 2021.
- SCHUCMAN, Lia Vainer. Sim, nós somos racistas: estudo psicossocial da branquitude paulistana. *Psicologia e Sociedade*, v. 26, n. 1, pp. 83-94, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/ZFbbkSv735mbMC5HHCsG3sF/?format=pdf&lang=pt>, acesso em 20 set. 2020.
- SELASI, Taiye. Bye-Bye Babar (What is Afropolitanism?). *The Lip Magazine*, 3 mar. 2005. Disponível em: thelip.robertsharp.co.uk/2005/03/03/bye-bye-barbar/, acesso em 02 fev. 2022.
- SILVA, Marisa Corrêa. *Partes de África: cartografia de uma identidade cultural portuguesa*. Niterói: EdUFF, 2002.
- SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1990.
- SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.
- STOLER, Ann Laura. *Imperial debris: On ruins and ruination*. Durham: Duke University Press, 2013.
- TEIXEIRA, Duda. *O calcanhar de Aquiles: e outras histórias curiosas da Grécia Antiga*. Porto Alegre: Ed. Arquipélago, 2007.
- THIONG'O, Ngũgĩ Wa. *Decolonising the mind: The politics of language in African literatures*. London: James Currey; Nairobi: Heinemann Kenya, 1987.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os Negros em Portugal: uma presença silenciosa* Lisboa: Caminho, 1988.
- TVON, Telma. *Um preto muito português*. Lisboa: Chiado Editora, 2017.
- WREC (Warwick Research Collective) [Org.]. *Desenvolvimento combinado e desigual: por uma nova teoria da literatura mundial*. Trad. Gabriela Beduschi Zanfelicce. Campinas: Editora da Unicamp, 2020.