

## A BUSCA DE PERTENCIMENTO EM *LUANDA, LISBOA, PARAÍSO* DE DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA

Ana Maria Wertheimer<sup>1</sup>

### RESUMO

Ao partir de Luanda para Lisboa em busca de cirurgia reparadora para o calcanhar do filho Aquiles, Cartola de Sousa depara-se com uma realidade bastante distinta da ideia que cultivara sobre a capital portuguesa. A ineficácia das várias cirurgias do filho somada às más condições de trabalho na construção civil e à pobreza expressa pela fome e pela moradia precária contribuem para o sentimento de não pertencimento da personagem. Ao contrário do que seria esperado, Cartola conforma-se com a vida à margem da sociedade, em território estrangeiro, ao invés de retornar a Angola, onde permanecem a esposa e a filha mais velha. Na luta pela sobrevivência, Cartola e Aquiles encontram acolhimento em Paraíso, um bairro na periferia de Lisboa, a partir do qual restituem suas vidas, sua esperança e sua integridade, ao lado do galego Pepe e seu filho: quatro inadaptados. Cartola, porém, sustenta um vínculo a seu lugar de origem por meio da correspondência trocada com a esposa – o gênero epistolar inserido na narrativa – e das listas de encomendas a serem remetidas a Angola, que revelam uma posição subalterna do país colonizado perante o colonizador. O presente artigo tem por objetivo analisar a representação da (des/re)territorialização no romance *Luanda, Lisboa, Paraíso*, de Djaimilia Pereira de Almeida. À luz de conceitos como dialogismo e exterioridade, postulados por Mikhail Bakhtin, investiga-se como a trajetória de Cartola, que abandona uma primeira vida em Angola, em plena Guerra Civil, na tentativa de renascer em Portugal, contribui para repensar criticamente a noção de não pertencimento no debate pós-colonial.

**Palavras-chave:** Desterritorialização, Pertencimento, Djaimilia Pereira de Almeida, Mikhail Bakhtin.

<sup>1</sup> Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e professora adjunta da Escola de Humanidades da mesma instituição. ana.wertheimer@pucrs.br

Ao chegar a Lisboa em busca de cirurgia reparadora para o calcanhar do filho, Cartola de Sousa depara-se com uma realidade bastante distinta da ideia que cultivara acerca da vida na capital portuguesa: a fome e a moradia precária, somadas à ineficácia das várias cirurgias a que o filho é submetido, seriam motivos legítimos para o retorno do protagonista a Angola, lugar onde deixara Justina – sua filha mais velha –, a neta Neusa e Glória – a esposa doente, acamada há mais de 15 anos, desde o nascimento do filho Aquiles. O nome mítico fora escolhido pelo pai devido a uma má formação no calcanhar esquerdo que deveria ser corrigida por cirurgia quando o menino completasse quinze anos. “A cada ano de vida do menino, a família brindava à aproximação da idade em que ele se curaria, mesmo que ninguém antevisse o suplício que tal poderia implicar” (ALMEIDA, 2018, p. 17).

A passagem do tempo, na primeira parte do romance, tempo em que Cartola espera a “viagem com que sonhara uma vida inteira” (ALMEIDA, 2018, p.21), é narrada com rapidez, ou seja, os acontecimentos da história sucedem-se com a velocidade de quem espera ansiosamente por um determinado evento. Porém, a partir da chegada das personagens centrais a Lisboa, o tempo da história é atravessado por episódios em *flashback* que orientam o leitor a compreender a viagem sem volta:

O Pai de Aquiles queria vomitar Luanda, mas ainda não conseguia; queria livrar-se da primeira vida, mas ela fazia-lhe frente; passar à próxima etapa, mas era ainda o mesmo homem (ALMEIDA, 2018, p.52).

A permanência de Cartola e Aquiles em Portugal, que lidam com questões como (des/re)territorialização e pertencimento em terra estrangeira, constitui o ponto chave da premiada obra de Djaimilia Pereira de Almeida, *Luanda, Lisboa, Paraíso*, publicada em 2018. O título da obra remete ao percurso das personagens Cartola e Aquiles, que partem de Luanda à capital Portuguesa, onde residem por cinco anos e de lá são impelidos para um bairro situado na periferia de Lisboa, chamado, não por acaso, Paraíso. Vencedor dos prêmios literários Fundação Inês de Castro e Fundação Eça de Queiroz, no ano de sua publicação, e do Prêmio Oceanos, em 2019, *Luanda, Lisboa, Paraíso* é segundo romance da escritora que nasceu na capital angolana, mas cresceu em Lisboa, precisamente nos arredores de cidade onde se situa o bairro fictício da narrativa.

O propósito deste estudo é analisar a representação de temas como identidade e (des/re)territorialização à luz de conceitos como dialogismo

e exterioridade, postulados por Mikhail Bakhtin. Por meio do contraste de textos teóricos com a obra literária que constitui o objeto desta pesquisa, investiga-se como a trajetória de Cartola, que abandona a primeira vida em Angola na tentativa de renascer em Portugal, contribui para repensar criticamente a noção de não pertencimento no debate pós-colonial.

Um aspecto peculiar da narrativa de Djaimilia é a forma como elementos da vida em Angola são apresentados: além acontecimentos narrados em *flashback*, há transcrições de telefonemas, fotos de listas de encomendas a serem remetidas a Luanda e, principalmente, cópias de cartas datilografadas, trocadas entre Cartola e a esposa, que registram o contraste entre a vida de Cartola em Portugal e a vida abandonada em Angola. Importante destacar que não se trata de uma oposição dicotômica entre o bem e o mal, ou entre o rico e o pobre, mas um contraste entre a ideia cultuada acerca da metrópole portuguesa, ideia mantida e reverberada nas cartas da esposa, e a triste realidade a que pai e filho estão submetidos:

Estava velho, de facto, e o que o aguentava era saber que todos os dias havia que 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 ainda eram as mesmas que tinham caminhado da aldeia do Quinzau a Luanda há cinquenta anos (ALMEIDA, 2018, p. 69).

No diálogo entre o *eu* e o *outro* da teoria bakhtiniana, o conceito de exterioridade refere-se à posição externa de onde o *outro* vê aquilo a que o *eu* não tem acesso: “uma pessoa pode ver a parte posterior da cabeça de outra e pode apreciar o céu azul que constitui o pano de fundo para o sofrimento do outro” (BAKHTIN, 2003, p.21, grifo do autor). Bakhtin articula o conceito de exterioridade à posição do autor, uma vez que este desfruta de um excedente de visão em relação às personagens da narrativa literária. Para Morson e Emerson, estudiosos da obra de Bakhtin, “o excedente de um autor finaliza a personagem e estabelece definitivamente sua identidade” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 70-71, grifo dos autores). Entretanto, não obstante o acesso do autor a um excedente de visão, o estatuto de uma obra polifônica prevê uma renúncia do excedente essencial, ou seja, o autor pode (ou deve) preterir fatos que não estejam disponíveis para a personagem, como suas características psicológicas e

seu destino, de modo a acompanhar a personagem na busca de sua identidade e de seu desfecho.

Sobre o conceito do termo autor na teoria da literatura, cabe aqui ressaltar que, segundo Beaton (2015, p.82), no ano de 1973, Bakhtin acrescenta, ao seu ensaio intitulado *Formas de tempo e de cronotopo no romance*, escrito nos anos 20, o seguinte comentário:

nunca devemos esquecer isso, nunca devemos confundir – como foi feito até agora e ainda é feito – o mundo representado com o mundo fora do texto (realismo nato); nem devemos confundir o autor criador de uma obra com o autor como um ser humano (biografia ingênua) [...] Todas essas confusões são metodologicamente inadmissíveis. (BAKHTIN, 1981, p. 253, tradução livre)<sup>2</sup>

Bakhtin, portanto, reconhece como autor, não a pessoa que escreve, mas a entidade que estabelece o discurso, aquela que dialoga com o leitor imaginário ao contar uma história. Para fins deste trabalho, considera-se essa entidade como o narrador da história; um narrador que, segundo o teórico argentino Oscar Tacca (1983, p. 18), interage com o leitor, apresentando dúvidas, apreciações, reflexões, ou, em suma, o que se convencionou a chamar de intrusões.

Em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, o romance aqui analisado, há a presença de um narrador<sup>3</sup> heterodiegético que assume o papel do contador da história e que se vale de intrusões para dar originalidade e sentido à narrativa. Um narrador que, segundo Walter Benjamin, “pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia [...])” (BENJAMIN, 1994, p. 221), posto que Djaimilia é proveniente de Luanda e viveu na periferia da capital portuguesa. Na sequência do último excerto apresentado, refletindo sobre a solidão de Cartola de Souza em Lisboa, o narrador revela:

Era ainda o mesmo – aleluia –, mas como tinha inchado e encolhido, como se fizera tão grande e tão pequeno [...]

2 We must never forget this, we must never confuse – as has been done up to now and is still often done – the represented world with the world outside the text (native realism); nor must we confuse the author-creator of a work with the author as a human being (naive biographism) [...] All such confusions are methodologically impermissible (BAKHTIN, 1981, p. 253).

3 Partindo-se da diferença estabelecida entre o autor da obra e narrador da história, optou-se pelo uso do substantivo no gênero masculino (narrador), ou masculino genérico, o que distancia, também na linguagem, Djaimilia da entidade ficcional que conta a história.

Havia de ser o primeiro a sentir fraquejar as pernas que o sustentavam há décadas. Seria a única testemunha de suas dores, a voz de sua velhice até o dia em que deixasse de conseguir dizer onde lhe dóia [...] Ninguém o poderia privar de carregar o que já tinha visto e o que já tinha enfrentado o seu espírito, nem o podia impedir de saber que tinha perdido, verdade que o libertava em vez de o oprimir (ALMEIDA, 2018, p. 70).

Nota-se, na perspectiva bakhtiniana, a posição do autor no romance polifônico, um lugar no qual conserva uma relativa liberdade e independência das personagens ao renunciar ao excedente essencial e ao reservar para si “apenas o mínimo indispensável do excedente pragmático, puramente informativo, que é necessário à condução da narração” (BAKHTIN, 2015, p. 83, grifo do autor). Segundo Emerson (2003, p. 267), o artista sempre desfruta de um certo excedente de visão em relação a outra consciência em uma obra de arte e é isso que faz da arte uma relação eu-outro. A totalidade, segundo Emerson, só pode ser observada “de uma posição exterior no espaço e posterior no tempo, e cada gênero ou estilo demanda, dos autores, diferentes graus de exterioridade” (EMERSON, 2003, p. 254, grifos da autora)<sup>4</sup>.

De uma posição exterior, o narrador heterodiegético do romance *Luanda, Lisboa, Paraíso* desvela pelo menos três temas relevantes, que dão sentido à obra e a seu título: a desterritorialização, termo abordado por Deleuze e Guattari (1997, p. 224), que, na narrativa representa o abandono não apenas de Luanda, a terra natal, mas de uma identidade íntegra e respeitável; o não pertencimento, que na obra simboliza a tentativa de Cartola e Aquiles de adaptarem-se à metrópole portuguesa; e a reterritorialização, representada pelo recomeço de uma nova vida em Paraíso (o que se pode chamar de um entrelugar, um ponto intermediário entre as duas capitais) ao lado do galego Pepe e seu filho Amândio, que, na voz do narrador, representam “quatro inadaptados” (ALMEIDA, 2018, p. 199).

Em uma espécie de prólogo, a narrativa inicia com um casamento, revelando o prestígio que Cartola usufrui em seu lugar de origem:

O ponto alto daqueles anos foi o casamento de Severino, pedreiro de obra, um órfão de dezenove anos que convidou Cartola para padrinho. De camisa lavada e casaco de

4 As ideias de excedente recíproco, de exterioridade e de complementaridade, segundo Emerson (2003, p. 252), constam já nos primeiros escritos filosóficos de Bakhtin.

bombazina escovado, o Papá foi o soba da cerimônia, à qual emprestou a solenidade de um patriarca. (ALMEIDA, 2018, p. 11)

Ao casamento segue uma festa com muita fartura que se estende de sábado à madrugada de segunda-feira, como descrito no trecho:

E as mulheres puseram-se ao fogão, era domingo, assou-se peixe na brasa, comeram-se ovos com chouriço, ligaram-se as colunas ao gerador e a festa recomeçou até acabar na manhã seguinte a caminho do estaleiro, onde não se falava de outra coisa (ALMEIDA, 2018, p. 12).

Para além da comida farta, Cartola usufrui em Luanda de respeito e dignidade; porém, esse contexto não parece motivar a personagem a retornar a seu lugar de origem, onde, em 1975, precisamente no ano da ida de Cartola e Aquiles a Lisboa, se estabelece uma Guerra Civil que se estende até 2002. Por conta do problema do filho e da progressiva paralisia da esposa, Cartola ignora as questões políticas de seu país no período que antecede a Independência, de 1970 a 1975, como se constata no excerto:

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, 2018, p. 17).

O trabalho no hospital em Moçâmedes, ainda quando jovem, rende a Cartola uma pretensa amizade com o Dr. Barbosa da Cunha, um médico português a quem o protagonista “confiou o pedido da nacionalidade portuguesa [...] passando-lhe para a mão uma pasta com papelada que não voltou a ver” (ALMEIDA, 2018, p. 88). Em Angola, na década de 70, o médico convida a família De Sousa para almoçar em sua residência. Ao descrever esse evento, o narrador heterodiegético desvela a tentativa dos africanos de igualarem-se aos anfitriões:

As mulheres comentavam moldes de croché. No alpendre, os homens fumavam e bebiam brandy aquecido enquanto o parteiro [Cartola] 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 (ALMEIDA, 2018, p. 44).

Aquiles percebe o constrangimento do pai perante a superioridade do médico:

O médico apareceu num sobretudo antracite diante do qual Cartola, humilhado de deslumbre, desdobrando-se em *dá-me licença* e *às suas ordens, sotôr*, pareceu ao filho um homem sem honra, aparvalhado como um vendido sem memória (ALMEIDA, 2018, p. 45, grifos da autora).

Nesses dois últimos excertos, percebe-se a posição subalterna do angolano que não encontra seu lugar na capital portuguesa (sentimento de não pertencimento). Seis meses depois de sua chegada a Lisboa,

quando todos os caminhos iam dar à enfermaria do Hospital do Alvor e ao seu odor a álcool etílico e a banhos de parafina, tinham percebido que Lisboa era uma escadaria que não ia dar a parte alguma (ALMEIDA, 2018, p. 73).

Ainda que desiludido com a Lisboa tão sonhada, Cartola não considera a possibilidade de regressar a Luanda, por conta, talvez, de sua liberdade em relação à esposa doente. A paralisia esposa, nessa análise interpretativa, representa Angola que, imediatamente após tornar-se independente de Portugal, em novembro de 1975, é palco de um conflito entre lideranças opostas que almejam assumir o controle do país.

Segundo o professor de política internacional da Universidade de Oxford, Ricardo Soares de Oliveira, uma das consequências da primeira guerra pós-colonial (1975-1991) foi a tomada de Angola por dois partidos que lutavam pelo controle da nação, a saber, a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA) e o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). “O MPLA foi criado por jovens angolanos assimilados e mestiços, primeiro no exílio e depois em Luanda. Inspirados pela oposição de esquerda em Portugal e pelas tendências anticolonialistas da época, o MPLA constitui-se como um movimento de libertação moderno e inclusivo” (OLIVEIRA, 2015, p.30). O professor revela, porém, que por trás desse discurso democrático “escondia-se o desejo de poder de uma elite social” (OLIVEIRA, 2015, p.30). Em contrapartida, a UNITA constituía uma facção rebelde, fundada por Jonas Savimbi, um líder carismático, inteligente e violento, que “preconizou uma ideologia totalmente situacionista, em função da qual se aliou ora com os portugueses, ora com a China, a África do Sul do *apartheid*, a administração Reagan e diversas forças democratas-cristãs europeias, entre outros” (OLIVEIRA, 2015, p. 35). Em meio a esse contexto político no qual a narrativa ficcional está inserida, o protagonista faz a sua escolha:

E então sabia por que escolhera ficar em Lisboa mesmo sem condições e acochado pelo medo. A última coisa que queria era voltar a trançar o cabelo da mulher. Morreria de tristeza se tivesse que voltar a fazê-lo.

Enquanto ao longe Glória sentia as mãos do marido a penteá-la apesar de estar sozinha. Ela sentia a sua falta como se tem saudade de um espelho falante, da vida, e ele sentia Portugal como um livramento (ALMEIDA, 2018, p. 84).

Permanecendo em Portugal, Cartola distancia-se de Glória e, conseqüentemente, dos conflitos de Angola, e passa a adaptar-se aos costumes da capital portuguesa. É interessante a forma como, ao questionar sobre sua capacidade de adaptação, a personagem evidencia as características do cidadão português. Cartola pergunta-se diante do espelho:

Não sabia ele conjugar o gerundivo e a origem etimológica da palavra “Tejo”? Não achava, inspecionando-se no espelho, que não se geravam a norte do Alentejo, “e muito menos em África”, maçãs-de-adão como a de Aníbal Cavaco Silva? Não era dócil e cordato contando que não estivesse bebido? Não engraxava os sapatos do filho sentindo-se sempre mortificado? Não se arrepiava ao ouvir o hino de Portugal e sabia de cor a primeira estrofe dos *Lusíadas*? (ALMEIDA, 2018, p. 89)

Supõe-se que, a todas essas perguntas, que ironizam as atitudes do cidadão de Portugal, seguiria uma resposta negativa, sinalizando o não pertencimento de Cartola à sociedade portuguesa. Salienta-se aqui a esperanças de ver ao menos o filho adaptado:

Aqui nessa terra ninguém sabe quem és, por isso podes ser toda gente. Eu nasci Cartola e vou morrer Cartola, mas tu não, meu filho, você não nasceu com chapéu [...] Aquiles era a prova de que havia vida depois da independência” (ALMEIDA, 2018, p. 75, 76)

A palavra independência nesse excerto refere-se tanto à maioria do filho quanto à independência de Angola em 1975, meia década antes do nascimento de Aquiles.

Por fim, o acolhimento dos angolanos em solo português dá-se pela intervenção de Pepe, um imigrante espanhol, dono de uma taberna na periferia da cidade. Os novos amigos trocam confidências e protagonizam uma cena de forte emoção em que, bêbados, dançam juntos.

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. [...] 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. [...] e os rostos deles tocaram-se. [...] Haviam cruzado uma fronteira. Estava, sem o terem querido, para lá do fosso da linguagem<sup>5</sup>. (ALMEIDA, 2018, p. 159, 160)

Há pelo menos outros dois elementos que podem simbolizar a tentativa e o esforço do protagonista para renascer em Portugal (ou em Paraíso): o jovem Iuri que, nas palavras do narrador, era “o menino que eles [Cartola e Pepe] não tinham tido” (ALMEIDA, 2018, p. 219), evidenciando também aqui, uma relação homoafetiva entre as personagens, e o incêndio que destrói por completo a casa dos angolanos e obriga-os a reconstruir (ou a construir) uma nova morada, representando um recomeço em solo português.

O enredo aparentemente simples da narrativa de Djaimila Pereira de Almeida remete a temas contemporâneos como a des(re)territorialização e o não pertencimento. Vale lembrar que a identificação desses temas é proporcionada pelo olhar exterior narrador, ou o excedente da visão do autor-criador, utilizando aqui os termos de Mikhael Bakhtin. A amizade de Cartola e as personagens Iuri e Pepe, para quem os vê de fora, revela um processo de reterritorialização, ou de reordenamento na relação do protagonista com a cidade de Lisboa. Entretanto, Iuri, o elo entre os dois imigrantes, que parece ressignificar um recomeço em terras portuguesas, é morto na explosão acidental de uma granada, episódio que, lamentavelmente, remete a fatos ainda recorrentes em Angola, após tantos anos em guerra; e o galego Pepe, acusado e sentindo-se culpado pela morte do menino, deixa a Cartola uma breve carta de despedida com um pedido de perdão antes de cometer suicídio. “Puseram Pepe no chão e taparam-no com um lençol. Cartola abraçou-se a ele e então chorou como ainda não tinha chorado em Lisboa” (ALMEIDA, 2018, p. 228).

É ao Tejo que o protagonista joga a sua cartola recém comprada, como um sinal de rompimento com a sua antiga identidade, sua efetiva des-territorialização, ou um sinal de conformismo com o não pertencimento: “E, como o rio não suportasse olhá-lo direito nem lhe respondesse, des-conversando num marulhar ambíguo, o homem tirou a cartola, jogou-a à água, e virou de costas” (ALMEIDA, 2018, p. 229). A atitude de Cartola

5 Por ‘fosso da linguagem’ entende-se a identidade de cada personagem: um africano e um europeu; um angolano e um galego.

parece sucumbir a um estado de entrelugar, não aderindo à identidade portuguesa, tampouco conformando-se com a identidade do país africano ainda em guerra.

Para além das histórias de Portugal e Angola, *Luanda, Lisboa, Paraíso* proporciona uma reflexão de carácter universal acerca da noção de (des/re)territorialização e de não pertencimento, quer na perspectiva dos colonizados, quer aos olhos dos que estão de fora, no excedente da visão.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. **Luanda, Lisboa, Paraíso**. Lisboa: Companhia das Letras, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução do russo por Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

\_\_\_\_\_. **The dialogic imagination**: four essays by M.M. Bakhtin. Editado por Michael Holquist. Tradução para o inglês de Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

BEATON, Roderick. Poética histórica: cronotopos em Leucipe e Clitofonte e Tom Jones.

Tradução de Lásaro José Amaral. In: BEMONG, Nele et al. (Org.). **Bakhtin e o cronotopo**: reflexões, aplicações, perspectivas. São Paulo: Parábola Editorial, 2015, p. 80-98.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

EMERSON, Caryl. **Os cem primeiros anos de Mikhail Bakhtin**. Tradução de Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. **Mikhail Bakhtin**: criação de uma prosaística. Tradução de Antonio Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

OLIVEIRA, Ricardo Soares de. **Magnífica e miserável**: Angola desde a guerra civil. Tradução de Suzana Souza e Silva. Lisboa: Tinta da China, 2015.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.