



VOZES MIGRANTES DO EXÍLIO PÓS-COLONIAL: PARA UMA LEITURA TRANSVERSAL DE DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA

MIGRANT VOICES FROM POST-COLONIAL EXILE: FOR A TRANSVERSAL READING OF DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA

VOCES MIGRANTES DEL EXILIO POST-COLONIAL: PARA UNA LECTURA TRANSVERSAL DE DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA

Ana Paula Coutinho¹

RESUMO

Demonstrando notável coerência e consistência estéticas, a obra literária de Djaimilia Pereira tem vindo a contribuir para a subjetivação da experiência exílica, pelo que me proponho explorar alguns dos tópicos transversais às suas narrativas e ensaios, cuja organicidade concorre para uma cartografia de fraturas e de suturas, tão íntimas quanto coletivas, das rotas migratórias entre Portugal-África-Portugal.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa Contemporânea; Djaimilia Pereira de Almeida; Exílio; Deslocamentos; Literatura em trânsito.

ABSTRACT

Demonstrating remarkable aesthetic coherence and consistency, the literary work of Djaimilia Pereira has been contributing to the subjectivation of the exile experience, so I propose to explore some of the transversal topics to her narratives and essays, whose organicity contributes to a cartography of fractures and sutures. , as intimate as they are collective, of the migratory routes between Portugal-Africa-Portugal.

KEYWORDS: Contemporary Narrative; Djaimilia Pereira de Almeida; Exile; displacements; Literature in transit.

RESUMEN

Demostrando una notable coherencia y consistencia estética, la obra literaria de Djaimilia Pereira ha contribuido a la subjetivación de la experiencia del exilio, por lo que propongo explorar algunos de los temas transversales a sus narrativas y ensayos, cuya organicidad contribuye a una cartografía de fracturas y suturas. , tan íntimas como colectivas, de las rutas migratorias entre Portugal-África-Portugal.

PALABRAS CLAVE: Narrativa Contemporânea; Djaimilia Pereira de Almeida; Exilio; desplazamientos; Literatura en tránsito.

1 Professora associada do Departamento de Estudos Portugueses e Românicos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde tem lecionado sobretudo nas áreas da Literatura Comparada e dos Estudos Franceses. Doutorada em Literatura Comparada (1998) e com Agregação em Literaturas e Culturas Românicas (2010), sempre se dedicou à literatura contemporânea numa perspectiva comparatista, tendo nos últimos anos desenvolvido particular investigação no domínio das interculturalidades e das representações literárias e artísticas das migrações e do exílio.



A presença da migração na literatura portuguesa (como de resto em outras artes e manifestações culturais) não pode ser dissociada dos trânsitos entre Portugal e África, quer durante a vigência do império colonial, quer após a independência dos países africanos lusófonos. Só entre 74-75 vieram para Portugal, ou retornaram, mais de 600 mil pessoas, incluindo militares que haviam sido recrutados para a chamada Guerra Colonial; seguiram-se depois dezenas de milhares, tanto refugiados das guerras civis em Angola e Moçambique, quanto emigrantes que buscavam melhores condições de vida do que as que podiam ter em países mergulhados nas múltiplas carências e crises próprias a países emergentes.

A ânsia de mostrar repercussões linguísticas e socio-literárias das migrações na Europa, e de chamar a atenção para uma história literária comum, parece às vezes esquecer que a relação entre Literatura e Migração em Portugal, como em muitos outros países da Europa, implicou vários trânsitos de natureza colonial, cujas consequências a nível das várias dimensões da vida em sociedade, continuam a fazer-se sentir, misturados entretanto com outros trajetos a que não são alheios os intrincados e obscuros interesses do capitalismo global. Mas, antes de mais, falar de migração entre Portugal e África, ou entre África e Portugal, leva-nos a pensar na variedade de termos existentes para designar o indivíduo que sai da sua terra de origem rumo a outra terra, geralmente outro país, com o objetivo de aí permanecer durante um mais ou menos longo período de tempo: i/emigrante, migrante, estrangeiro, exilado, deslocado, desenraizado, expatriado, refugiado, retirante, errante e ilegal são alguns desses nomes que traduzem níveis de reconhecimento político, social e cultural distintos. Não passam, contudo, de identidades, de categorias, de estatutos oficiais ou oficiosos, que não têm verdadeiramente em conta a subjetivação desse “estar fora”, ou distante da sua terra e comunidade natais. A condição de “estar fora” não se radica apenas nos critérios geográficos ou territoriais, como nos lembram os chamados exílios interiores ou as dissidências nas ditaduras; como ratificam as experiências exílicas durante o colonialismo (tanto do lado de colonizados como também de alguns colonos), ou ainda como comprovam algumas das migrações contemporâneas (inclusive as ocorridas dentro do quadro de mobilidade do espaço Schengen). É justamente a nível da subjetivação desse “estar fora”, dessa experiência exílica em contexto pós-colonial, que a obra literária de Djaimilia Pereira de Almeida se tem vindo a revelar com uma extraordinária coerência e consistência estética, razões pelas quais me proponho explorar alguns dos aspectos transversais aos seus livros que nos fazem entender como a literatura ajuda a ver e a (re)pensar algumas das dobras mais ínfimas e perenes de rotas migratórias que, tendo começado em Portugal, passam por África, e novamente por Portugal.

Djaimilia Pereira de Almeida estreou-se na literatura em 2015, com o ensaio autoficcional *Esse Cabelo* e, num espaço de tempo relativamente curto, publicou já cerca de dez livros, entre romances, ensaios, notas, memórias e crónicas, alguns premiados, outros destacados como

finalistas para prêmios. Temos de reconhecer que não foi preciso esperar pelo século XXI e pela autora de *Lisboa, Luanda, Paraíso*, para encontrar migrantes coloniais e pós-coloniais na literatura portuguesa. Muitos desses errantes do(s) antigo(s) Império(s) já tinham atravessado o universo ficcional de gerações anteriores de escritores como António Lobo Antunes, Helder Macedo, Lídia Jorge, Maria Velho da Costa, José Cardoso Pires ou João de Melo, ou ainda perpassaram as linhas de autores mais novos como Isabela Figueiredo, Dulce Maria Cardoso ou Aida Flores. Todavia, foi Djaimilia Pereira de Almeida, a primeira escritora de origens africanas, a ensaiar-se na literatura portuguesa como autora e personagem pós-colonial de identidade racializada, seguindo de muito perto, ou antecipando a emergência também (auto) ficcional de outros autores afrodescendentes, como Didier Ferreira (*Diário poético de um empregado de balcão* de 2014), Yara Monteiro (*Essa Dama Bate Bué* de 2018; *Memórias, Aparições, Arritmias* de 2021) ou Kalaf Epalanga (*Também os Brancos sabem dançar* de 2018), para me ater apenas à prosa ficcional. Embora com estilos bastante distintos entre si, todos têm em comum o fato de terem nascido numa das antigas colônias portuguesas, já independentes, e de terem vindo viver para Portugal muito novos. No caso de Djaimilia Pereira de Almeida, não pode deixar de ser significativo que a sua naturalidade seja referida apenas em seus dois primeiros livros, tendo sido reduzida ao mínimo a “nota de apresentação” na badana dos livros posteriores, enquanto que para os outros autores esses dados biográficos continuassem a ser destacados. A sutil mudança a nível paratextual traz consigo um determinado protocolo de leitura que, ao demarcar a autoria dos livros de princípios de categorização sociológica, cultural ou política, a desvia também de obrigações de representatividade daquilo a que se tem chamado literatura afrodescendente.

Apesar de estarmos perante uma obra ainda em curso, a minha leitura propõe-se analisá-la desde já como um projeto literário, como um todo inseparável, ou seja, como um vasto *puzzle*, ou uma colagem, cujas peças e figuras vão emergindo, às vezes mesmo reaparecendo transformadas, como amostra de perfis e de vozes diversas num universo de interseções entre Portugal e África, mais concretamente *localizado* entre Lisboa (a sua região metropolitana) e Angola. Não será difícil dizer que algumas das personagens do universo ficcional de Djaimilia já estavam embrionárias em *Esse Cabelo*, mas talvez seja mais interessante verificar como elas se autonomizam daquela “ficção da memória” (NEUMANN, 2016), ganhando ao mesmo tempo uma consistência e complexidade irreduzíveis ao discurso de uma voz narrativa externa. Não se pode negar que, enquanto instância autoral, Djaimilia Pereira de Almeida assume-se como um sujeito em deslocação constante com as suas personagens, observando-as e deixando-as observar-se para poder imaginar. Quer então isto dizer que a voz narrativa das ficções desta autora emerge de um espaço paradoxal de liminaridade entre proximidade e distanciamento, o que já representa em si mesmo uma experiência exílica, a somar aquelas por que passam as

próprias personagens, tal qual fantasmas colados a uma história ainda por contar, tecida por filamentos cruzados entre Portugal e África.

Sem que tivesse tido conhecimento prévio do ensaio “Inseparabilidade”, publicado por Djaimilia Pereira de Almeida em *Pintado com o Pé*, já a leitura dos seus três primeiros livros me tinha feito pensar que eles pareciam constituir fragmentos de um vasto painel em elaboração. Depois de mais livros, continuo expectante e interessada em explorar a “inseparabilidade” de sua obra, na clara intenção de desdobrar algumas articulações entre os diferentes livros e respectivos discursos, que concorrem para o princípio de individuação do trabalho literário desta autora. Djaimilia Pereira de Almeida mostra-se ciente de que a inscrição epifânica da diversidade na literatura exige um trabalho continuado de repetições e de metamorfoses que, se já fazem parte de qualquer dinâmica literária, em seu caso passam a ser concebidas sob signo de uma inseparabilidade orgânica que não pode ser vista como uma mera artificialidade estrutural. É isso que me parece poder depreender-se do seu recente livro *Os Gestos*, quando, a dado passo, a autora escreve como quem medita sobre o seu próprio *modus operandi*: “o tempo e a persistência são as matérias da revelação do espírito. Não basta fazer uma vez, há que ir fazendo. O espírito revelar-se-á na constância da voz e da tonalidade, na reincidência dos padrões, das obsessões e dos motivos, no desenho de um vocabulário próprio, na repetição dos gestos e das modulações (...)”. (ALMEIDA, 2021a, p. 90).

A minha análise está dividida em quatro tópicos que deverão ser entendidos como simultâneos, tal como eles *acontecem* na própria obra, se bem que a sua exposição verbal me obrigue a apresentá-los como uma sequência: “Molduras”, “(Auto-)retratos migrantes”; “(I) mobilidades” e “Literatura em trânsito”. Nesses breves módulos transversais de leitura, procuro salientar alguns pontos axiais aos livros de Djaimilia Pereira de Almeida que, no seu conjunto, apontam não só para a possibilidade, mas também e sobretudo, para a necessidade de (re) descobrirmos mais fragmentos de uma História plural, heterogênea e híbrida comum a Portugal e a África lusófona, através do prolongamento criativo daquelas que protagonizam as ínfimas e mais esquecidas dobras de “vidas minúsculas” (MICHON, 2021), onde esses dois espaços-tempo estiveram sempre confundidos.

1. Molduras

Embora relativamente recente, o universo de Djaimilia Pereira de Almeida já conta com uma mão cheia de personagens com lugar garantido na galeria da ficção portuguesa contemporânea: Cartola, Aquiles, Fatinha, Boa Morte, Solange ou Filomena, incluindo a jovem Mila de *Esse Cabelo*. Importa contudo resistir à tentação de ver nelas retratos miméticos do Portugal contemporâneo e pós-colonial, como se fosse possível recortá-los dos “actos de ficcionalização” (ISER, 1971) que dependem, a montante e a jusante, de realidades empíricas

e de significados simbólicos para que apontam, e que alguns estudos recentes têm assinalado de modo muito pertinente. No meu caso, proponho prestar mais atenção às vozes que nas suas obras migram, que se deslocam, que vão e vêm de um continente para o outro, atravessam o ar e/ou o oceano, seja registradas em signos verbais enviados por cartas – ou mais tarde por whatsapp –, seja por um sinal eléctrico que é produzido por vibrações da voz, como acontece nas conversas telefônicas.

O recurso narrativo a alguma comunicação epistolar entre Glória e Cartola do romance *Luanda, Lisboa, Paraíso*, ou aos telefonemas evocados pontualmente em *Esse Cabelo* (e que constituirão o cerne da ficção *As Telefones*) merecem ser entendidos para lá do paradigma representacional. É certo que até as chamadas telefônicas se terem banalizado e associado nas duas últimas décadas à comunicação via internet, as cartas foram fundamentais para manter contacto entre aqueles que partiam e os que ficavam: uns e outros condicionados pela guerra e/ou pela e/imigração. Dos telefonemas de Cartola a Glória que, no início eram religiosamente mensais, vale a pena respigar uma cena em que o antigo parteiro, um assimilado do tempo colonial, se encontra metido na babel da central telefônica, separado, por um vidro, de um pai de família senegalês que se conseguira enfiar dentro da cabine com três filhos, estava como um recluso a falar com uma família que tivesse continuado a sua vida, o que traduz bem a sua condição de despojado de tudo que não seja um cárcere de vidro, tal como outros imigrantes, que se ligam ao que apenas ouvem ou conseguem imaginar do outro lado da linha.

Estas molduras da enunciação de vozes literalmente migrantes – que, além dos telefonemas, incluem também algumas cartas e até um bilhete sem palavras, preenchido apenas pelas marcas de batom de uma boca –, desdobram-se depois na voz interior das personagens principais, ou na voz narrativa que expande umas e outras, e ajuda a preencher os seus silêncios e impasses fáticos, em deslocação de um lado para o outro. Assim, mais do que ver nestes episódios “efeitos de real”, parece-me importante reconhecer neles a enunciação da irreversibilidade da própria experiência exílica. Nesse sentido, estas vozes migrantes são ao mesmo tempo referenciais e simulacrais, pois tanto servem para conectar como para enfatizar a distância entre os interlocutores até à perda total de ligação, como acontece quando aquele que toma plena consciência do seu exílio e da sua descontinuidade do ser desiste de continuar a participar nesse desgastante e paradoxal exercício de presença na ausência e de ausência na presença. É o que sucede a Cartola, que nos primeiros tempos em Lisboa, telefonava de quatro em quatro semanas à mulher acamada em Luanda, falando-lhe com todos os detalhes como se aquela também pudesse estar a vê-los. Depois, pouco a pouco, o entusiasmo pelo transporte de si e dela através do fio das vozes esmorece: “Os telefonemas para Glória tornaram-se escassos por falta de dinheiro e porque lhe era insuportável interpretar ao telefone uma personagem de que apenas ela mantinha memória viva, obrigado que se sentia a mentir-lhe.” (ALMEIDA, 2018, p.87).

No caso de *As Telefones*, as conversas telefônicas entre mãe (Filomena), e filha (Solange) – uma em Angola e a outra em Portugal –, representam durante muito tempo um ápice de encontro feliz à distância, “uma ressurreição semanal, seguida de nova escuridão”, razão pela qual quando esse ritual termina, Solange sente-o como um segundo e derradeiro corte umbilical, na sequência daqueles outros abalos que mãe e filha sentiam ao se aperceberem de que a encenação da suas vozes ao telefone construía imagens recíprocas que depois se revelavam ilusões. A própria relação filial irá alterar-se à medida da banalização do acontecimento do telefonema em si, incluso no quotidiano de cada uma: “Os seus telefonemas não eram palavras, mas um sonho em andamento, cujo avesso era tudo o que não contavam uma à outra: a filha sonhando com a vivenda onde a mãe vivia, que nunca visitara, a mãe sonhando com o apartamento onde a sua menina haveria de ser dona da casa.” (ALMEIDA, 2020a, p. 72). Uma narrativa como *As Telefones* torna evidente que, para vidas separadas por destinos de migração, os seus simulacros e as suas frustrações não residem apenas, ou fundamentalmente, nas vozes ao telefone, por muito que às vezes haja de estranho ou tão só fático a interromper os fios da conversa: “Maldito telefone, parece que ficamos com a voz esquisita. Parece que estás sempre triste. Sim? Está lá, estás a ouvir filha? (ALMEIDA, 2020a, p.74). Mais do que isso, é no confronto ao vivo com o outro, aquando de visitas esporádicas, que de repente se vê brotar a estranheza, como se cada um/a sentisse estar diante de um espectro dificilmente reconhecível. Experiência igual seja para a mãe, seja para a filha em *As Telefones*; seja para a filha, Justina, em visita pontual ao pai, em *Luanda, Lisboa Paraíso*.

À presença de micro molduras de enunciação como as que acabo de referir, há contudo que acrescentar outras molduras mais abrangentes. Refiro-me em concreto aos textos iniciais da maioria dos livros de Djaimilia Pereira de Almeida, que parecem funcionar como um intróito ou mote para a narrativa. Em *As Telefones*, esse texto inicial, com a sua evocação “ao cemitério de cabinas telefônicas” identifica todo um arco temporal da relação entre mãe e filha, acompanhada pela própria evolução do meio de comunicação. Em *Esse Cabelo*, o texto inicial surge destacado pelo itálico e prenuncia quer o registro ensaístico, quer o trabalho da memória a que o sujeito feminino da escrita, aproximado da própria autora, irá dedicar-se fazendo do livro uma narrativa reflexiva de autodescoberta da sua identidade de africana negra, com uma família angolana e uma família portuguesa. Já em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, o intróito remete para “o ponto alto” dos anos de exílio de Cartola em Lisboa, na metrópole com que tanto sonhara, aquando da festa de casamento onde, ele e o filho Aquiles, foram acolhidos como família. A essa abertura em clímax de reconhecimento de Cartola como soba da cerimónia, segue-se um declínio gradual das expectativas daquele negro assimilado, que tanto o Estado português, como os antigos conhecimentos, limitam-se a ignorar ou a desprezar, até ao momento final em que Cartola desce a Rua Augusta a desfilar a sua ambivalência “como um deposto, decorado”, em direção ao Tejo, onde lança à água a sua cartola nova do casamento narrado na abertura do livro.

Duas das recentemente designadas *Três Histórias do Esquecimento*, a saber *A Visão das Plantas*, *Bruma*, apresentam molduras iniciais já por si literárias. No primeiro caso, um excerto de Raul Brandão em *Os Pescadores*, onde das suas memórias da Foz do Douro-Cantareira, surge de passagem a figura do capitão Celestino. No caso de *Bruma*, um excerto do célebre texto de Eça de Queiroz intitulado “O Francesismo”, onde por entre a marcada ironia em relação àquela que era então a dependência de Portugal relativamente à cultura francesa, o autor oitocentista deixava passar a referência a um “velho escudeiro preto, grande leitor da literatura cordel” que alegadamente o iniciara às narrativas de aventura, inclusive marítimas, mas todas passadas a Norte, em terras ou ao largo da França, concluindo daí que “de navegadores portugueses, em galeões portugueses, não me contaram jamais história alguma à lareira” (2001, p. 323). A partir desses reptos literários, Djaimilia Pereira de Almeida transforma essas duas fugazes “presenças africanas” no universo daqueles dois autores, confere-lhes uma existência que até certo ponto preenche o que havia ficado indeterminado tanto em Raul Brandão quanto em Eça de Queiroz. Num dos casos, explora o carácter paradoxal de Celestino, antigo traficante de escravos de África para o Brasil que, uma vez regressado à terra natal, parece não guardar qualquer arrependimento do seu passado de violência, se devotando, tranquilo, ao cultivo do jardim. No caso de *Bruma*, a ficção cria um espaço-tempo para o serviçal negro que funciona como o abrigo narrativo correspondente à cabana, espécie de clareira de liberdade que Bruma constrói para si próprio, como: “o esqueleto, mesmo que enfezado, de um remedeio para o desterro. (...) uma estrutura sem cumprir ordens de ninguém” (ALMEIDA, 2021b, p.78).

Ao resgatar a personagem do determinismo da sua condição social, Djaimilia Pereira de Almeida consegue, por um lado, conferir verosimilhança à evocação queiroziana dos seus méritos de contista e, pelo outro, conceber uma subjectivação não estereotipada do ser negro em Oitocentos, sem contudo deixar de apontar para sinais de discriminação e de racismo naquela que era uma sociedade escravagista, e cujos reflexos ainda se farão sentir no século XX como se depreende de algumas passagens de outras narrativas. Por sua vez, o intróito de *Maremoto* aponta para o facto de as suas duas personagens principais terem tido como inspiração dois sem-abrigo concretos, presenças regulares da Rua do Loreto e da António Maria do Cardoso, embora possam representar muitos outros mendigos errantes das artérias e cantos das nossas cidades. Djaimilia Pereira de Almeida irá conferir-lhes um nome – Boa Nova da Silva e Fatinha – e uma existência apresentada em grande parte pela voz de Boa Morte, nascido em Angola, arrumador de carros e antigo combatente na guerra colonial. Boa Morte escreve umas notas de memória à filha, de nome Aurora, que deixou na Guiné e de quem nada sabe desde que veio para Portugal, no final dos anos 70. Também ele é movido pela esperança de ser oficialmente reconhecido pelos serviços prestados ao Estado português. A voz de Boa Morte, registro de oralidade que se apresenta entre a forma de um diário ou de uma carta aberta à filha, remete-nos para a interioridade subjetiva da personagem (como, aliás, acontece também com as brevíssimas

notas diarísticas do velho capitão Celestino, que surgem entremeadas em *A Visão das Plantas*), mas sem passar ou pelo discurso indireto livre, ou por reportagem de terceiros.

Esses registros para memória futura, à partida com destinatária precisa, têm fundamentalmente uma razão de ser existencial, na medida em que são a confirmação literal de vida para quem, como Boa Morte, não consta em nenhum registro e é dado como desaparecido (ALMEIDA, 2021b, p. 48). São também, por outro lado, esboços ou pré-textos da morte para quem já a carrega como estigma no nome. Daí os apelos, à primeira vista contraditórios, daquele que procura um lugar para o carros dos outros, enquanto continua sem qualquer lugar para si mesmo:

Escrevo para te pedir que acabes comigo, que queimes estes papéis e maldições o meu nome, já que eu, por mais que queira, todo o dia tenho de aguentar o meu peso nas pernas e aqui ando a arrastar esta hérnia Calçada do Combro acima, Calçada do Combro abaixo. (ALMEIDA, 2021b, p. 48)

Do até aqui exposto, julgo poder inferir-se que as molduras enunciativas de Djaimilia vão ao encontro daquela “terceira voz” para que chamava a atenção Manuel Gusmão no seu livro de poemas *Teatros do Tempo*, no sentido de uma elocução disruptiva que revela ser aqui particularmente simbólica, uma vez que estamos perante contextos marcados por sujeitos deslocados, que vivem num limbo entre presença e ausência, entre proximidade e distância. Para Djaimilia Pereira de Almeida a sua restituição do passado indelevelmente projetado no presente é feita pela via da imaginação, de uma razão dialógica que não pode parar de acolher, sem à partida julgar, aquilo que em rigor ainda não se viu ou que ainda não se vê. Quer isto dizer que a romancista e o acima citado poeta se cruzam na íntima consciência que a “invenção do mundo” pela escrita literária [exige], “que alguém fale com outrem; e que a terceira/ coisa, o herói, a terceira pessoa, seja/ o que faz falar: o mundo que não cessa/ de vir ao lugar do encontro, diferido embora.” (GUSMÃO, 2001, p. 39)

2. (Auto-)retrato(s)

Como acontece com qualquer obra literária, os (auto-)retratos das personagens de Djaimilia Pereira de Almeida supõem uma voz narrativa que lhes dá vida e que, na realidade, não é apenas uma, mas uma polifonia de vozes, seja no sentido bakhtiano do termo, seja no significado que a essa pluralidade intrínseca tem sido atribuída quer pelas ciências da linguagem, quer pela psicanálise. Embora praticamente não existam diálogos externos convencionais nas obras de Djaimilia Pereira de Almeida, as suas personagens convocam vários monólogos ou diálogos implícitos, desde logo porque resultam de pontos de vista diversos: do olhar interiorizado de cada uma delas, do olhar que projetam nos outros, para além do que o ponto de vista do narrador heterodiegético permite ver. Toda essa pluralidade de ângulos ou de perspectivas concorre para

a complexidade dos (auto)retratos que emergem destas ficções e que lhes permitem não apenas escapar à bidimensionalidade fotográfica, como resguardar-se da tipificação do migrante colonial, ou pós-colonial e por aí também questionar algumas polaridades identitárias.

Os migrantes ou exilados são à partida indivíduos para quem a identidade civil é quase sempre constrangedora, ou porque lhes limita a mobilidade física e social, ou porque essa identidade lhes está vetada, fazendo deles ilegais. Mas, a identidade dos migrantes e exilados, o seu direito de existência e a consciência desse estatuto dependem não apenas da legislação dos países (de partida e de chegada), como também de outras provas informais de identificação, razão pela qual são muitas vezes levados a inventar, a mentir ou a auto-censurar-se face às perguntas e expectativas de quem pode reconhecê-los, ou não, como seres humanos e como cidadãos. Assim acontece, por exemplo, a Cartola, que a dado momento passa a esconder o seu passado de ajudante de Obstetrícia:

As coisas que o definiam não vinham a propósito junto daqueles com quem se dava, e achava melhor escondê-las com medo de que o julgassem reaccionário ou vaidoso. Foi ao perceber que referir-se ao seu passado passaria por sinal de bebedeira que Cartola chorou pela primeira vez em Lisboa, mas não lhe caiu nenhuma lágrima. (ALMEIDA, 2018, p. 87)

Por sua vez, o filho Aquiles (cujo nome por si só constitui todo um (auto-)retrato de destino ambivalente marcado quer pela ousadia, quer pela fragilidade) vive preso à imagem da mãe Glória – nome não menos simbólico de ilusão do passado – mulher acamada e irremediavelmente distante. É a partir das expectativas dela que o filho, uma vez chegado a um país e a uma cidade desconhecidos, procura identificar aquilo que vê ao seu redor. Aquiles resguarda um retrato da mãe que não é menos limitado pela ilusão de um futuro que com ela projeta: “O filho concebia Glória como a rapariga das memórias do pai, incapaz de a imaginar envelhecida e sem notar que, passados os anos, a mãe poderia quando muito morrer-lhe nos braços e não, como fantasiava viver em Lisboa uma vida próspera e independente.” (ALMEIDA, 2018, p. 18)

Também Boa-Morte da Silva não pode senão imaginar a sua filha Aurora, ainda que, por outro lado, precise de mais algumas imagens suas que lhe permitam ter acesso à identidade oficial que, entretanto, lhe é sonogada. Por isso mesmo lhe resta descrever-se no papel, aproveitar para olhar-se nos retrovisores dos carros, ou no espelho, sentado no miradouro de Santa Catarina enquanto se barbeia (ALMEIDA, 2021b, p. 48). São tentativas de auto-resgatar-se da imagem que lhe é devolvida pela vergonha dos seus erros passados, pelo não-lugar e pela falta de identidade a que está condenado na pátria que chegou a pensar ser sua também. Mas, à medida que medita, ao escrever e ao escrever-se, vai reconhecendo como verdadeira a imagem que lhe devolvia a mãe da filha quando lhe apontava a ilusão que o condenava: “O teu problema, Boa Morte, é que tu andas enganado, nunca serás português, esses brancos te usaram como usaram nossos compatriotas”. (ALMEIDA, 2021b, p. 66)

Nem angolanos, porque suficientemente comprometidos com o regime colonial, nem portugueses, porque esquecidos, ignorados ou inconvenientes do ponto de vista político, discriminados ainda pela cor da pele e pelo estrato social, os protagonistas de *Luanda*, *Lisboa*, *Paraíso*, *Maremoto* ou *Bruma* representam uma espécie irremediável de estrangeiros íntimos em Portugal. Ao olhar dos autóctones sofrem de um *déficit* de identidade, embora para si mesmos, aquilo que os define seja mais uma sobreposição de referências e de identificações. A solidão mais profunda está radicada na incapacidade ou na impossibilidade de se darem a ver e de serem vistos para lá dos rumores, dos clichés ou de polaridades identitárias, sendo essa solidão superada apenas por alguns momentos de confraternização com outros indivíduos, com existências igualmente marginais e periféricas, como é o caso dos moradores da Quinta do Paraíso, ou dos frequentadores da horta do Prior Velho. Nesses contextos, acontece de serem vistos, escutados e sentidos tal como são: sem medos, barreiras ou preconceitos, daí brotando gestos de solidariedade. Djaimilia Pereira de Almeida faz sobressair destes quadros de desterro e de marginalidade uma forte ligação com outros viventes – animais ou plantas – o que talvez possamos entender não apenas como uma forma de compensação da não comunhão entre humanos, mas também, ou sobretudo, como prenúncio daquilo a que Giorgio Agambem chama o “devir-animal” (2011), enquanto linha de fuga em benefício de formas novas, híbridas, desterritorializantes, justamente porque questionam algumas fronteiras entre as diversas categorias de seres vivos. Na narrativa de Djaimilia, são alianças instintivas, contaminações vitais, impulsos osmóticos completamente imunes ao frenesim da cidade e ao pensamento convencional, inclusive antropomórfico, uma vez que não se trata de ver apenas características humanas nos animais, ou de animalizar o humano, mas de os confundir num só corpo articulado. Em *Maremoto*, descreve-se:

Homem e cão dormem no mesmo estrado. O braço do homem enlaça o corpo do cão e chega-o para si. Pertencem um ao outro. O arco da coluna vertebral do homem acompanha o dorso do cão ou, quando se viram, a curva da espinha do cão aninha-se na reentrância da pélvis do homem. (ALMEIDA, 2021b, p. 41).

Por sua vez, Celestino se relaciona profundamente apenas com as plantas do seu jardim. Enquanto os conterrâneos o espiam e receiam, fazem correr os rumores mais terríveis sobre si e para os quais o velho capitão não deixa aliás de contribuir, espantando a vizinhança com urros e promessas de morte, alimentando a curiosidade das crianças, ao mesmo tempo em que evita a do Padre Alfredo e seu proselitismo. As plantas não o perturbam nem se perturbam com ele; limitam-se a beber e a existir sem atrasos nem julgamentos, razão pela qual sobressai muito mais o que circula entre elas e ele, do que aquilo que, por natureza, poderia separá-los: “Elas e o seu amigo eram seiva da mesma seiva, da mesma carne sem dó nem piedade. Atrás das costelas, no lugar do coração, o corsário tinha uma planta. E, por tudo isso, não o julgavam.” (ALMEIDA, 2021b, p. 67).

Existe ainda, pelo menos, um aspecto bastante relevante nos (auto-)retratos das personagens negras ou mulatas presentes na ficção de Djaimilia Pereira de Almeida, que tem a ver com os seus traços fenotípicos que acabam por adquirir um valor identitário por diferenciação, por crítica, por depreciação interiorizada ou por forma de alienação ancestral. É o que acontece a Mila de *Esse Cabelo*, um alter ego movedição da escritora, que a dado passo conta o seguinte: “Em tempos disseram-me que sou ‘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, 2020b, p. 16). Mas, se no caso de Mila, o passar do tempo leva-a a pacificar-se com a frivolidade dos muitos penteados com que, em determinado momento da sua vida, havia procurado dominar o drama interno dos seus cabelos crespos de afrodescendente; já para Filomena e, por arrasto para a filha Solange, as características fenotípicas dos negros são encaradas como estigmas e falhas culturais a esconjuram continuamente. Assim, Filomena está sempre a lembrar a Solange que não quer um preto para genro: “não admito cá nenhum desses matumbos que andam aí e nem sabem o que é uma auto-estrada que se diz aí?, não é escada rolante, é auto-estrada, era só o que me faltava!” (ALMEIDA, 2020a, p. 39). Entre o sério e o jocoso o que deixam transparecer é a insegurança relativamente à imposição de determinados modelos estéticos sociais, Filomena vai mesmo ao ponto de ensinar à filha como disfarçar o formato de nariz de negro a um bebê, tal como ela própria havia feito, embora alegadamente sem grandes resultados: “Esse teu nariz, quando tu eras pequenina, ainda tinha aquela forma que eu lhe dei, não era assim como agora. Agora inchou, sócia, não sei onde é que andaste a meter o nariz (...)”. (ALMEIDA, 2020a, p. 86).

3. (I)mobilidades

Ao contrário do que se poderia supor, mais não seja por influência do paradigma contemporâneo da mobilidade imposto ao pensamento e às diferentes práticas sociais, as obras de Djaimilia Pereira de Almeida não são particularmente marcadas pelos trânsitos do ciclo migratório, pelo que talvez não se devesse chamar migrantes às personagens que nelas perpassam. Se é verdade que a maioria saiu da terra ou do país de origem por razões familiares, forçadas pelo sistema colonial, por motivos de saúde, ou porque, a dado momento, deixaram-se conduzir pela aventura, pela busca da riqueza, ou tão só à procura de uma vida mais segura e digna (que inclui o reconhecimento oficial do direito pela cidadania plena); também é certo que a narrativa as intercepta em geral *a posteriori* dessa partida: de Portugal para África ou Brasil, no caso de Celestino; nos outros casos, sempre de África (Angola ou Guiné) para Lisboa. E se, nestes casos, o percurso migratório poderia até ter sido concebido como temporário, acabam depois por revelar-se definitivo, razão pela qual não se afigura adequado a utilização do termo migrante que, tratando-se de um participio presente indica uma acção em curso, que está longe de cingir-se à deslocação física de um país para outro país, ou de um território para outro. Já a

noção de exiliência e o adjetivo substantificado “exilado”, que importado do pensamento de Alexis Nouss (2016, p. 28), enfatizam a dinâmica da subjetivação das tensões e das ambivalências de um sujeito que vive *no* exílio, ou seja, que detém uma subjetividade anterior deslocada, e que simultaneamente se configura como um sujeito *de* exílio, ou seja, investido de uma nova subjetividade que, por sua vez, se apoia na própria experiência exílica e respectivos códigos de inteligibilidade e de sensibilidade.

Não é apenas a malformação no calcanhar esquerdo de Aquiles, ou a doença da mãe, presa à cama e, por conseguinte, impedida de sair de Angola, que assinalam a falta de mobilidade física no universo ficcional de Djaimilia Pereira de Almeida. São, em geral, todas as viagens interiores da memória que compensam o que não é permitido aos diferentes protagonistas levar a cabo do ponto de vista geográfico, seja por limitações financeiras, seja por atavismos sociais e culturais, seja ainda porque já passou o tempo de o fazer, que é o que acontece a Celestino, antigo aventureiro: “(...) a sua cabeça de velho parecia ter esquecido a capacidade de viajar. (...) o mundo transportado pelo seu corpo antigo vergara-se à tristeza de não saber bem que terra pisava, como se, uma vez aportado, tivesse perdido o norte” (ALMEIDA, 2021b, p. 57). É verdade que Justina chega a viajar de Luanda até Lisboa para visitar o pai e o irmão, aproveitando inclusive para desfazer de vez as malas que aqueles mantiveram mais de sete anos com as roupas, como quem estivesse apenas de passagem. Solange e Filomena chegam a visitar-se: uma em Luanda, a outra em Lisboa. Mas, além de se tratar de exceções, são viagens sem grande história ou entusiasmos, como se depreende das palavras de Solange em *As Telefones*, deixando entender que Luanda não é mais o seu lugar: “Cheguei ontem no voo da noite. Regressar a Luanda parece-se menos com voltar a casa do que com ser esmagado pela vida. Estamos em tua casa.” (ALMEIDA, 2020a, p. 56), sublinha Solange que, mais à frente, reconhece que a única casa a que deseja chegar é aquela que fosse anterior a do próprio nascimento.

Assim, na restrita cartografia de (i)mobilidades de suas narrativas ficcionais, destacam-se as deslocções de Boa Morte até à horta comunitária do Prior Velho. Numa cidade que não lhe dá propriamente abrigo, onde ele calcorreia passeios e ruas, muitas vezes cambaleante sem sentir pisar terra firme (ALMEIDA, 2021b, p. 32), só nesse pequeno talhão de quarenta metros de pó emprestado (ALMEIDA, 2021b, p. 36) e trabalhado com as próprias mãos, o sem-abrigo, arrumador de carros e moço de recados, encontra um pequeno enclave de felicidade composto de sabores telúricos e memoriais de África. Semelhante lampejo de felicidade sente Bruma quando se dirige à sua cabana ou senzala privada, ou pode também ressaltar da carta que Cartola envia para Glória, em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, anunciando a conclusão da casinha 22 da Quinta do Paraíso, selo de união de uma pequena comunidade intercultural de resistentes clandestinos, cujo destino trágico nem a toponímia paradisíaca – otimista ou irónica – acabará por evitar.

Para o quadro geral das imobilidades, que se sobrepõem à mobilidade nas narrativas de Djaimilia Pereira de Almeida, contribuem também as respectivas cenas finais. Ao próprio corte narrativo, todas elas associam também a ideia de ruptura ou de final de uma época, de uma etapa, ou pura e simplesmente anunciam a circunstância da morte. No final de *Esse Cabelo*, a autora-narradora separa-se da travessa exposta numa vitrine, como a colocar um ponto final “[n]o drama pretensamente tranquilo” do seu cabelo crespo. Embora fique a ecoar – “quem é ainda a Mila?” –, a pergunta já não parece encerrar angústia ou qualquer ansiedade identitária relativamente a uma busca das origens. De resto, já antes, a narradora-autora dobrada de ensaísta havia reconhecido: “A procura de uma origem e de uma identidade não reconstitui a minha origem nem descobri a minha identidade” (ALMEIDA, 2020b, p. 98). Também podemos reconhecer nos gestos finais de *Cartola* e de *Boa-Morte* a renúncia a qualquer viagem de retorno às suas origens em África. No caso de *Cartola*, existe mesmo todo um ritual que encena o corte com a sua ilusão identitária de assimilado, chegado a Lisboa como quem cumpria um sonho de reconhecimento. Derrotado pelos sucessivos golpes de um círculo vicioso de exclusões e de perdas, *Cartola* atira às águas do Tejo o adereço simbólico que lhe dá nome e que no romance assinalava o seu estatuto de soba, ou seja, de autoridade pré-colonial em Angola. Ao voltar as costas às águas que rumam ao Mar que lhe ditou o destino, o pai de Aquiles, o nomeado Papá de Glória, parece não apenas renunciar a qualquer regresso a África, mas também e sobretudo separar-se definitivamente de uma identidade que até então havia carregado como um ferrete. O mesmo acontece com *Boa Morte da Silva*, ao tomar consciência de que *Fatinha* não era uma pessoa ao seu lado, mas uma imagem na sua cabeça” (ALMEIDA, 2021b, p. 104), um fantasma entre os seus outros fantasmas; renuncia aos dois elos de ligação futura com a filha *Aurora* – a pulseira e os papéis –, abandonando-os com *Fatinha*. *Boa Morte da Silva* que, até certo ponto incarna o refluxo ou maremoto do cataclismo entre placas tectónicas do colonialismo e da guerra colonial ou de libertação – consoante a perspectiva –, se rende à sua existência póstuma de fantasma, deixa de apostar numa ligação (ainda que apenas sonhada, apenas escrita) com o outro lado do Atlântico, para romper com o ciclo da dor e libertar dela a filha: “Vou cegar minha dor para a minha dor não te encontrar, que sejas alguém” (ALMEIDA, 2021b, p. 105), enquanto que para si mesmo não resta outra saída senão continuar a perder-se na escuridão urbana das vagas anónimas.

Solange, em *As Telefones*, despede-se definitivamente da voz da mãe e da alteridade discursiva que, acima de tudo, aquela representava. Do corpo desejado ou imaginado da mãe, como espelho indireto do seu próprio corpo, perdidos os seus dentes de leite nos trajetos Lisboa-Luanda-Lisboa, como “pedacinhos de esmalte” desprezados², restam-lhe, no final, as roupas da mãe que viajaram de África, bem como o seu perfume, último e etéreo simulacro de

2 Cito a narrativa: “Chegados a Luanda, os pedacinhos de esmalte já não eram parte de uma boca, mas notícias de uma viagem feita ao longe. *Solange* era [cada] vez menos sua, e mais outra coisa, outra boca, mais uma pessoa” (ALMEIDA, 2020a, p. 77)

presenças e encontros efetivos que, mesmo tendo sido escassos ao longo de 30 anos, deixaram completamente de acontecer. Outrora viajantes, ou empurrados pela violência escravagista, os protagonistas respectivos de *A Visão das Plantas* e de *Bruma* vão-se isolando num espaço-tempo a salvo daquilo que os outros vêem neles, ou dizem deles. Só Celestino sente como a velha negra e a menina holandesa o fazem viajar mentalmente para longe; só Celestino sabe o quanto inventava à sua plateia de crianças ávidas de aventura e de terror³; só Celestino tem consciência de que as plantas o prendem à vida. Quando chega o momento de mal as reconhecer, quando o jardim se torna completamente o jardineiro do jardineiro, o velho capitão nem desejo mostra de ver ou de sentir o mar, pois já não passa de um herói remoto para os pescadores da lota. O esquecimento pode então confundir-se com o fim do ciclo da vida, tal como o seu passado fica de algum modo soterrado pela beleza complacente do seu jardim, cujas plantas e frutos parecem preferir o seu cuidado de antigo explorador e escravagista às mãos pias de um padre. No caso de *Bruma*, o facto de ter-se dado a si próprio uma espécie de carta de alforria *avant la lettre* ao construir, ele próprio, uma pequena cabana para si na clareira fresca do bosque, confere-lhe um nível de autonomia e de afirmação para lá das bandeiras, que o vai resgatando de ser apenas “o estandarte obsoleto de um reino roubado”, a “sentir-se tão raso, tão coisa nenhuma, pormenor tão insignificante” como nas festas do casarão onde é obrigado a servir, expondo-se (ALMEIDA, 2021b, p.193). No fim, a morte tranquila de *Bruma* apenas vem culminar o desapego interior de quem, como ele, há muito deixara de sentir vontade de fugir daquele lugar e tão-pouco de regressar à sua África natal, para enfim sentir-se livre.

4. Literatura(s) em trânsito

É verdade que migrante não parece ser o adjetivo adequado para falar em geral da obra de Djaimilia Pereira de Almeida, nem tão-pouco para identificar as suas personagens. Entretanto, a ideia e a prática de literatura que lhe subjazem manifestam uma dinâmica de sutis interferências e adaptações que, a meu ver, cabem no trânsito a que se tem assistido da própria literatura enquanto discurso verbal mundificante, espreado em diferentes línguas, quadrantes geográficos e contextos socioculturais, embora, no caso da autora de *A Visão das Plantas*, nada disto tenha a ver com uma passagem da “arte pela arte” para as “escritas de intervenção”, como defendeu Alexander Gefen, no seu ensaio “L’idée de littérature, de l’art pour l’art aux écritures d’intervention” (2021). Desde a chamada modernidade estética, cujo apogeu simbólico remonta ao último quartel de Oitocentos, tendeu a cavar-se um fosso entre dois regimes que Jacques Rancière designa como “regime estético” e “regime representativo” da literatura, de molde a conjurar, por um lado, a submissão ao quotidiano e à “universal reportagem” e, por outro,

3 Cito a narrativa: “Queimara cabanas, cortara cabeças, espalhara a notícia. E o mundo, nada. As coisas, coisa nenhuma. As palmas das palmeiras rebentavam dos troncos, os cedros guardavam os ninhos dos beija-flores, os morcegos nas suas voltas e voltas caíam, diante dele, como testamentos queimados. Alma nenhuma podia interromper o curso das água, estancar a corrente”. (ALMEIDA, 2021b, p.16)

o ensimesmamento esteticista. Convenhamos que esta noção completamente bipolarizada da literatura revelou ser mais útil para a crítica e seus avatares, do que constituir uma opção de exclusividade para os (melhores) escritores para quem linguagem e mundo funcionam sempre em paralelo. No entanto, ou por isso mesmo, atendendo às múltiplas e rápidas mudanças no mundo, em especial ao longo das últimas três décadas, é natural que a literatura e, em termos mais vastos e sociológicos, o campo literário tenham absorvido muitos aspectos dessas mudanças, repensando-se ao mesmo tempo como arte. Nesse sentido, apesar de o universo literário de Djaimilia Pereira de Almeida refletir a pluralidade desigual – a nível social, étnico, cultural, linguístico ou de género – da sociedade portuguesa das últimas décadas (marcada por uma heterogeneidade em grande medida fruto do contexto pós-colonial de Portugal e, em geral, do mundo), a obra que a escritora tem desenvolvido até ao momento demarca-se de ser glosa, explícita ou implícita, das agendas sociais e políticas, cujas prioridades podem, claro, implicar a literatura porque, à partida, nada é estranho à literatura, mas extravasam dela, como a própria literatura também delas deve extravasar para não lhes ficar refém.

Daí que, o maior mérito da inseparabilidade orgânica de sua obra literária seja, a meu ver, o de associar com justificada ponderação o acima referido “regime estético” da literatura, através de elementos de tradição modernista, como a composição por fragmentos de memória, a invocada colagem entre outras incursões metaliterárias, as confluências de vozes, o discurso indirecto livre, a hibridez de discursos e géneros literários, e os prolongamentos intertextuais ao “regime da representação” do mundo reconhecível das “vidas minúsculas”, com seus percursos sem glória nem aura, explorando tensões, desejos, impasses e contradições de indivíduos deslocados, mas sem confundir-se com o discurso jornalístico, com a análise sociológica ou antropológica de migrantes e exilados pós-coloniais. O fato de Djaimilia Pereira de Almeida dar protagonismo e voz interior a quem tende a ficar de fora do universo literário, ou a ser figurante de retrato pré-definido, contribui para alargar, diversificar e complexificar o leque de personagens na literatura portuguesa contemporânea; ao mesmo tempo que dilata o espectro da língua portuguesa, ao imprimir-lhe algumas marcas lexicais, sintáticas e rítmicas do português falado por africanos, naquilo que me parece ser uma justa medida, ou seja, sem vergar a coerência global do texto à demonstração documental de verosimilhança das personagens.

No final do último e já antes citado livro, *Os Gestos*, Djaimilia Pereira de Almeida deixa registrada uma “nota de regresso” (regresso à literatura, o único regresso possível...), que a meu ver coroa a íntima relação entre os dois acima referidos regimes na sua literatura em trânsito. Leio nela a revisitação crítica do sentido etimológico de texto – tecido – que Roland Barthes celebrizou no seu ensaio *Le plaisir du texte*, enquanto metáfora da potencialidade generativa do próprio texto capaz de elidir o sujeito, tal “como se fosse uma aranha a dissolver-se nas secreções que tecem a sua própria teia” (1973, pp. 100-101). Ora, no auto-retrato que de si faz enquanto escritora, Djaimilia Pereira de Almeida começa por evocar o ambiente da costura para se referir ao trabalho de revisão de texto, “coso botões por cima de nódoas sem solução, faço bainhas”, para de seguida cortar com o embalo das analogias: “Mas não sou bordadeira

nem o meu escritório casa de arranjos de costura”. A razão de fundo do corte com qualquer tipo de “religião do texto” encontramos-la algumas linhas abaixo quando a autora defende que “os textos não são tecidos, mas pessoas, seres que amamos. Revemo-los como quem se preocupa com a aparência dos seus entes queridos, com os olhos de quem lhes encontra os defeitos que mais ninguém encontra” (ALMEIDA, 2021a, p.133). Parece-me muito importante e simbólico que a escritora se desvie aqui da terminologia textual para dar conta do trajeto subjacente ao seu trabalho de escritora quando parte da vida (fala de pessoas e não de personagens, ou de figuras), passa pelo texto e de novo regressa à vida. Aproximo este trajeto com uma das reflexões seguintes no *meu livro de gestos, leia-se de poética*, em que Djaimilia Pereira de Almeida se debruça sobre a noção de hospitalidade, desmontando o sentido de forasteiro (“O forasteiro é qualquer um dos nossos, abrigados no nosso abrigo, e que também desconhecemos”). De seguida, evoca um quadro de David Ryckaert III, *The Yard of the Inn at Emmaus*, para se identificar com o estalajadeiro que, adormecido, não se apercebe da excepcionalidade da visita, para no final, perguntar se quando estamos a repelir o forasteiro não estaremos antes a repelir “a nossa salvação, a nossa natureza”, ou noutros termos, a revelar “a nossa distração essencial perante o assombro”. (ALMEIDA, 2021a, p. 144).

Trata-se de uma inquietação não só legítima como oportuna que, ao estar enquadrada numa reflexão de escritora enquanto tal, contém um inegável alcance poético e ético. Contudo – e como procurei mostrar –, Djaimilia Pereira de Almeida não fechou a porta nem negou a mão a nenhum dos forasteiros, mesmo que surjam com a recorrência espectral de fantasmas. As suas narrativas incorporam formas de memória comunicativa (Jan Assman) e de memória colectiva (Maurice Halbwachs) que nos são devolvidas através de uma construção modular, poliédrica, de gestos de atenção a esses outros (inclusive, ao *outro de si*) tantas vezes esquecidos ou denegados, sem contudo os expor ou submeter a qualquer arqutexto que alguma vez se imponha como lei ou como dogma. Por outras palavras, não existem aqui gestos comandados de fora da própria performatividade da escrita, cuja sensível permeabilidade ao mundo que dela extravasa se deixa adivinhar apenas pelo modo como relaciona o próximo e o distante, a visibilidade e a invisibilidade, a memória e o esquecimento. Talvez não seja de pedir nem mais nem menos que isso à Literatura.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O Aberto: o homem e o animal**. Trad. André Dias, Ana Bigotte Vieira. Lisboa: Edições 70, 2011.

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. **As Telefones**. Lisboa: Relógio d’Água, 2020a.

_____. **Esse Cabelo**. Lisboa: Relógio d’Água, 2020b.

_____. **Lisboa, Luanda, Paraíso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. **Os Gestos**. Lisboa: Relógio d'Água, 2021a.

_____. **Pintando com o Pé**. Lisboa: Relógio d'Água, 2019.

_____. **Três Histórias do Esquecimento**. Lisboa: Relógio d'Água, 2021b.

BARTHES, Roland. **Le plaisir du texte**. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

GEFEN, Alexander. “L’idée de littérature, de l’art pour l’art aux écritures d’intervention”, 2021. Disponível em: [<https://www.jose-corti.fr/titres/idee-de-litterature.html>]. Consultado em: junho 2022.

GUSMÃO, Manuel. *Teatros do Tempo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2001.

ISER, Wolfgang. **A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção**. Trad. Maria Angela Aguiar. Porto Alegre: Publicação do Centro de Pesquisas Literárias do Curso de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, 1971.

MICHON, Pierre. **Vidas Minúsculas**. Madrid: Editorial Anagrama, 2021.

NEUMANN, Birgit (*et alli*). **Cultural Ways of Worldmaking: Media and Narratives**. Berlim: De Gruyter, 2016.

NOUSS, Alexis. **Pensar o exílio e a migração hoje**. Trad. Ana Paula Coutinho. Lisboa: Afrontamente, 2016.

Queiroz, Eça de. “O Francesismo”. In: **Cartas e Outros Escritos**. Lisboa: Ed. Livros do Brasil, 2001.

SARTESCHI, Rosangela. Literatura contemporânea de autoria negra em Portugal: Impasses e tensões. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 36, 283-304, dez/2019.