

# Vidas Precárias, Vulnerabilidades Masculinas

<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.50.6>

Cláudia Pazos-Alonso

Penso nas pessoas do meu terceiro livro, duplamente colonizadas pela pobreza e pela patologia, em cujas lutas vi grande resiliência e paciência, e não apenas miséria. (Mukherjee, 2020, para. 3)

## Introdução

*Luanda, Lisboa, Paraíso* é um romance inesquecível sobre as vidas precárias de dois imigrantes angolanos em trânsito numa cidade europeia pós-imperial. Não é de estranhar por conseguinte que, num curto espaço de tempo, Djaimilia Pereira de Almeida tenha sido objeto de vários estudos, dos quais convém destacar os contributos de Margarida Calafate Ribeiro (2020) e Paulo de Medeiros (2020) dentro do âmbito do projeto *Memoirs*, bem como os trabalhos de Patrícia Martinho Ferreira (2020) e Luca Fazzini (2021), que trouxeram novas achegas acerca da inscrição ficcional de persistentes

e reais desigualdades sociais com base em preconceitos raciais, na própria geografia urbana da capital portuguesa<sup>1</sup>.

Para além das muitas e importantes questões já abordadas por estes estudiosos, o que me motiva hoje é o intuito de indagar como é que, num contexto pós-imperial europeu, a precariedade reflete, para retomar a definição de Butler (2009), “uma condição em que certas populações sofrem a carência de redes de suporte social e económico, ficando expostas de forma diferenciada ao dano, à violência e a morte” (pp. 25–26). A precariedade gera situações de extrema vulnerabilidade, onde os efeitos de discriminações cumulativas se inscrevem insidiosamente não só na geografia social da cidade, mas também no corpo e na mente das personagens.

Por outro lado, embora o entrelaçamento das categorias de género e raça tenha sido mais comumente perspectivado através do feminino do que do masculino, o masculino em contexto de migração – sobretudo quando associado a vetores interseccionais de raça e enfermidade como é o caso nesta obra – gera um quadro de maior vulnerabilidade, seja ela física e/ou mental. Na literatura francófona, um estudo recente da autoria de Kistnareddy (2021), *Migrant Masculinities in Women’s Writing* (Masculinidades Migrantes na Escrita Feminina), debruça-se sobre obras de autoria feminina onde

a dor sofrida devido à deslocação e, sobretudo, à falta de hospitalidade e de pertença sentida pelos homens (i)migrantes nas suas sociedades de acolhimento, são retratadas de forma delicada de forma a realçar o sofrimento de homens que são ensinados a permanecer estoicos como parte dos valores que lhes são atribuídos nas suas sociedades de origem. (p. 7)

---

1 Vários críticos tecem instigantes comparações com outros textos, por exemplo *Luuanda* de Luandino Vieira (Paulo de Medeiros), ou *Lisbon Trails* (Caminhos de Lisboa; Patrícia Martinho Ferreira). Nesse sentido, acrescentaria que Djaimilia segue na esteira de Lídia Jorge que, com *Notícia da Cidade Silvestre* (1984), traz uma visão arrasadora no que diz respeito às desigualdades sociais que prevalecem na década de 80, nomeadamente em relação ao alojamento. No caso de Lídia Jorge, o foco incide sobre a experiência feminina, enquanto que Djaimilia se centra sobre personagens masculinas, num contexto de migração do sul.

No seu romance, Djaimilia também convoca homens, que regra geral, permanecem “dissimulados no lugar escuro onde os narradores não chegam” (Almeida, 2019, p. 172), num presente em que a colonialidade teorizada por Quijano (2010) continua operacional. É precisamente esse lugar de sombras, a que a experiência negra diaspórica está tantas vezes remetida e condenada, que Djaimilia procura desvendar. Como Inocência Mata (2018) nos lembra, “o que a autora nos apresenta é uma corporificação das contradições históricas, a partir da encenação de um passado constantemente a assombrar o presente – no sentido literal do termo: a constituir-se como fantasma num jogo entre ausências e emergências” (para. 12). E em *Luanda, Lisboa, Paraíso* esta corporificação incide sobre personagens predominantemente masculinas.

Pensando o modo como o passado continua a assombrar o presente, Achille Mbembe (2016) explica na primeira parte do seu conhecido ensaio “Necropolítica” que a plantação escravocrata é o local onde a pessoa escravizada é “mantida viva mas em estado de injúria” (p. 131). Mbembe traz a história para o século XX, afirmando como no caso do *apartheid* na África do Sul “a soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é” (p. 135). E conclui que no mundo contemporâneo certas “populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o *status* de ‘mortos-vivos” (Mbembe, 2016, p. 146). “Estado de injúria”, “descartável” e “morto vivo” são estes os termos e o quadro teórico, no cruzamento de raça, masculinidade e doença, que vão nortear a análise que se segue.

## O Círculo Vicioso da Exclusão Social Negra

O romance aborda o conturbado percurso de sobrevivência, desencanto e desengano vivenciados pela família Cartola de Sousa. Num contexto de múltiplas enfermidades no seio do agregado familiar, todos são afetados de uma forma ou outra. A meio do livro, em posição de destaque em início de capítulo, fica bem vincado que “todos os Cartola de Sousa se viram adiados pela doença” (Almeida, 2019, p. 124). Na realidade, segundo a autora, a doença “é uma das

grandes condicionantes da nossa relação com os outros e da nossa autoimagem ( ... ) a falta de saúde oblitera a identidade tanto do cuidador como do paciente” (Lusa, 2018, para. 13). De facto, o que sobressai são os padecimentos de todas as pessoas envolvidas, a nível quer físico, quer psicológico (e, sobretudo, o vínculo entre ambos).

Desde logo, Cartola, dividido entre a mulher acamada e o filho que precisa de uma operação em Lisboa antes de chegar aos 15 anos, terá de separar a família, ficando Glória em Luanda a cargo da filha do casal, Justina, numa casa também partilhada com duas primas e a pequena Neusa, filha de Justina. Nesse aspeto, para o cuidador-mor, Cartola, parteiro de profissão, a ida para Lisboa em 1985 significa também o inconcessável alívio de poder delegar na filha a responsabilidade pela mulher: “ele sentia Portugal como um livramento” (Almeida, 2019, p. 84). Ao longo de oito anos de ausência, assistimos ao lento desabar de um casamento à distância, malgrado telefonemas mensais e troca de cartas. À pungente solidão de Glória, paralisada numa Angola assolada pela Guerra Civil, contrapõem-se a penúria e as feridas psicológicas da dupla Cartola/Aquiles, numa Lisboa inóspita.

Poderíamos acrescentar que, além da enfermidade física de Aquiles e Glória, o livro oferece-nos uma radiografia de almas<sup>2</sup>, que nos dá a conhecer a interioridade destas personagens, com alusões a estados depressivos, sendo que estes não chegam a ser verbalizados ou sequer reconhecidos como tais pelas personagens.

O romance caracteriza-se, como já foi referido num artigo de Sheila Jacob (2020), por tentativas de recomeços. Em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, a história repete-se com três recomeços frustrados: nesse aspeto seria inclusive instigante pensar como ecoa a natureza cíclica de *Vidas Secas* e perfaz um círculo vicioso. O capítulo inicial, *in média res*, decorre em Lisboa num registo otimista com uma festa de casamento, a qual proporciona temporariamente a Cartola um sentido de pertença a uma comunidade: no seu papel de padrinho,

---

2 A expressão “radiografia de alma” surge em *Esse Cabelo!* (Almeida, 2015, p. 101).

“o Papá foi o soba da cerimónia, à qual emprestou a solenidade de um patriarca” (Almeida, 2019, p. 11). No entanto, o nome do noivo, Severino, desde logo remete para um contexto de pobreza sistémica, parecendo convocar o fantasma de outros Severinos, nomeadamente o protagonista de *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto (1955/1966).

Num quotidiano incerto, de fome, frio e solidão, inclusive sexual, esta miséria endémica rapidamente se instala no corpo e pele de pai e filho e assistimos a um ruir das ilusões em relação ao acolhimento por parte de Portugal. De facto, confirmando a queda social de um assimilado que usufruía de um estatuto mais elevado em Angola, Cartola trabalha na construção civil, a construir um viaduto. De acordo com um estudo de Inês Baganha (1998), “em 1991, o número de imigrantes clandestinos no sector da construção civil era de 150.000 pessoas, o que representa 45% de todos os assalariados que declararam trabalhar neste sector” (p. 374).

Por outro lado, ao chegar ao final da primeira parte do livro, a peregrinação existencial de Cartola e Aquiles em Lisboa, alojados na Pensão Covilhã, salda-se pelo insucesso de quatro sucessivas operações ao calcanhar do jovem. O fracasso do tratamento, que se estendeu ao longo de cinco anos (Almeida, 2019, p. 89), é dolorosamente amplificado pela esperança amargamente gorada no que diz respeito à obtenção da nacionalidade portuguesa. Note-se que no âmbito deste quadro desolador, a saída forçada de Cartola e Aquiles da Pensão Covilhã conta com mais um pormenor trágico: “a última gota de água foi o incêndio do último piso que asfixiou Mizé da Assunção e o filho de nove meses” (Almeida, 2019, p. 90). Esta deflagração, além de prefigurar os outros incêndios que irão pontuar a segunda e terceira partes, lembra a afirmação de Mbembe (2016), acerca de “quem é ‘descartável’ e quem não é”. Por isso mesmo, a mudança para um bairro periférico ficcional, o Paraíso, não é uma melhoria, mas apenas resultado de uma conjuntura adversa que estes migrantes não têm meios de controlar.

Cumulativamente, estes traumas inscrevem-se fisicamente no corpo mudado de Cartola, o qual já não possui sequer a mesma voz.

E assistimos à falta de comunicação verbal entre pai e filho, e a uma mudança de papéis em que o filho, com infinito cuidado, tem muitas vezes de tomar conta do pai, anestesiado pela bebida, desde logo codificada no próprio nome Cartola. Silenciados pela necessidade de sobrevivência quer material quer psicológica, no *estado de injúria* de que fala Mbembe (2016), os vários pesares são recalçados. Mas se a personagem principal não tem espaço para verbalizar a sua própria destituição, a narradora faz questão de sublinhar com profundo respeito que, num quotidiano destituído de horizontes, “a dormência aparente (...) é uma energia que visita aqueles que conhecem o outro lado da paciência. Cartola era tudo menos um escravo” (Almeida, 2019, p. 91). Ou seja, o estoicismo não é um sinal de aceitação da desumanização racial sistémica imposta ao longo de séculos, mas antes uma prova de resiliência.

Djaimilia Pereira de Almeida encerra a primeira parte com dois capítulos dolorosos. Primeiro, uma cena em que Cartola deambula sozinho pelo cemitério dos Prazeres, invisível, e aos olhos da lei ilegal, por não possuir os papéis em ordem. O único ente vivo com que poderia eventualmente privar é um cão vadio. Visto de fora, Cartola pode trazer à mente, diz-nos a autora “um velho escravo de casa (...) que estava para lá de os seus anseios ameaçarem fosse quem fosse” (Almeida, 2019, p. 95). Esta imagem convoca a de uma figura espectral, um *morto vivo*, facto acentuado na última frase do capítulo através da observação “[os mortos] eram por umas horas os seus únicos iguais na cidade das sete colinas” (p. 96).

Logo em seguida, porém, no Capítulo XXI, talvez numa tentativa de se recompor como *vivente*, Cartola entra pela primeira vez numa loja da Baixa para experimentar um chapéu (Almeida, 2019, p. 97). O chapéu simboliza “poder e soberania” (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 207). Num episódio que prenuncia o final do romance, ao ver-se ao espelho, mal se reconhece com a “cabeleira grisalha”, “tez macilenta”, “olhar anémico” (Almeida, 2019, p. 97): é “um estranho” prematuramente envelhecido, que agradece ao empregado com um obrigado “sumido” (pp. 98–99). Assim, o primeiro ciclo da migração lisboeta encerra-se de forma arrasadora com o desencontro de si mesmo, patente na ironia do duplo significado do adjetivo “sumido”.

## A Construção dos Afetos

Como o indicam Bost et al. (2019), num número temático dedicado a “masculinidades negras e a questão da vulnerabilidade”: “a vulnerabilidade não é apenas uma relação com a violência e a dor; pode também implicar a suscetibilidade a uma série de forças favoráveis, como o amor e o cuidado” (p. 2). Acrescentam estes críticos que “o processo de ser emocionalmente acessível e comunitário é um tipo de vulnerabilidade produtiva para os homens negros no futuro” (p. 3).

Embora Cartola e Aquiles estejam à mercê dos acontecimentos, a segunda parte do livro caracteriza-se por uma nova tentativa de se equilibrarem: a mudança de pai e filho para um casebre periférico no Paraíso assinala uma viragem na medida em que proporciona o desenvolvimento de uma nova amizade, com um viúvo galego, Pepe. As carências afetivas destas personagens são reais, mas o facto de poderem ocupar um espaço próprio permite-lhes receber finalmente, ao cabo de sete anos, uma visita da filha e da neta, Justina e Neusa. A presença de Justina, que assume um papel feminino no lar, proporciona-lhes alguma trégua, pontuada no quotidiano por pequenos momentos de convívio e de ternura. Já depois do regresso da filha a Angola, outro momento de fugitivo afeto e calor humano ocorre quando Pepe e Cartola dançam juntos, numa breve sugestão homoerótica (Almeida, 2019, pp. 159–160).

Mas as condições precárias assomam novamente de forma arrasadora, quando a casa de Cartola e do filho arde (Capítulo XL e seguintes), num incêndio que destrói as suas magras posses, limitadas a objetos e papéis que ao longo do tempo ajudaram a construir uma identidade. Daí várias listas de objetos díspares que a voz narradora vai enumerando – e que, segundo ela, foram um dos pontos de partida do livro: “o livro talvez tenha nascido de uma coleção de bugigangas que colecionei ao longo de vários anos, passeando em feiras da ladeira” (Lusa, 2018, para. 8).

O capítulo que precede a devastação deste paupérrimo lar nos subúrbios é dedicado a Aquiles, descrevendo uma deambulação

noturna sem rumo na Baixa, que faz eco à do pai na cena do cemitério anteriormente citada. Trata-se de um breve momento de esquecimento no duro dia a dia do jovem. Durante esta “flânerie acabrunhada”, à semelhança do pai, Aquiles é equiparado a um cão, “um cão manco a farejar, um príncipe dos cães vadios” (Almeida, 2019, p. 168). Mas, no parágrafo anterior, fomos lembrados que a ligação a Cartola também passa por uma realidade vivencial que é a de estarem “unidos pela fome”.

A dois terços do livro, embora pareça não haver qualquer perspectiva de ultrapassar as condições materiais precárias em que vivem – eles estão expostos, no dizer de Butler, (2009) “de forma diferenciada ao dano, à violência e a morte” (pp. 25–26) – Almeida contrapõe o modo como as redes informais de solidariedade humana constituem meios de sobrevivência. Quando desalojados pelo incêndio, são recolhidos no anexo da loja de Pepe. E a reconstrução da barraca onde viviam será um novo recomeço, suavizado pela amizade e entajuda. Nesse aspeto, vale a pena sublinhar que no plano traçado por Cartola, a casa é referida como “a nossa” casa, acentuando o sentimento de pertença a uma rede comunitária.

Ao projeto de reconstruir a nova habitação improvisada, vem acrescentar-se outro motivo de alegria e orgulho partilhados: lúri, um órfão mulato, por eles protegido e tratado como filho<sup>3</sup>. Mais ainda, o pequeno entra finalmente para a escola aos nove anos, abrindo a possibilidade de um futuro mais risonho. Por conseguinte, esta segunda parte remata, ao contrário da primeira, de forma otimista com uma carta entusiasmada de Cartola para Glória.

## A Tragédia

Com a aproximação do desenlace, trata-se, porém, da última troca de correspondência entre os cônjuges. Com efeito, a paisagem

---

<sup>3</sup> O pai de lúri tinha nascido na Pedreira dos Húngaros, um dos maiores bairros de lata da grande Lisboa nessa época, onde residiam afrodescendentes, muitos com antecedentes cabo-verdianos (Cardoso, 2022). O facto de o pequeno ter nascido em Portugal coloca de forma premente a questão do direito à nacionalidade portuguesa.

pós-colonial em que estão inseridos não comporta um final em que possam ser “felizes para sempre” (*leitmotiv* esse com que Glória geralmente assinava as suas missivas) e a *peripeteia* final não se faz esperar. Logo no limiar da terceira parte, o malogro completo das esperanças é anunciado pelo deslocamento do olhar da narradora até Angola, para incidir novamente sobre a situação de Glória, a qual já não consegue sequer recordar a fisionomia do marido ao ler a sua última mensagem (Almeida, 2019, p. 210). O elevador do prédio, tendo deixado de funcionar, tornou-se uma lixeira e exala “um cheiro a morte, seu companheiro de quarto” (Almeida, 2019, p. 210). Glória detém-se num sonho, ou melhor dizendo pesadelo, que se desenrola “[n]uma Lisboa jamais visitada, onde em becos escuros se esfumava um rapaz cujas palavras não conseguia distinguir. Quem seria? Porque lhe pedia socorro se nunca o vira?” (p. 209).

A tragédia prefigurada pela visão onírica de Glória consuma-se no curto espaço dos seis capítulos finais. O sacrificado será o órfão, lúri. A sua morte ao fazer detonar uma granada no armazém de Pepe, numa espécie de autoimolação suicida, significa o desabar da perspetiva de futuro com que o pequeno fora investido pelos adultos cansados. Seria porventura possível a Pepe resistir ao golpe da perda de bens materiais, muito embora as chamas tivessem destruído o seu local de trabalho e a própria casa (Almeida, 2019, p. 217), mas como sobreviver à perda de quem se ama? Sobretudo quando, como nos diz a narradora de forma lapidar e profundamente sugestiva, “[lúri] fora ( ...) o seu calcanhar-de-aquiles” (p. 217).

Até então este grupo solidário sobrevivera à margem da sociedade, mas a morte de lúri desencadeia a intervenção de vários tipos de autoridade e entidades oficiais sobre Pepe: além de familiares, “um advogado, funcionários da câmara, assistentes sociais, a Polícia” (Almeida, 2019, p. 220). Ou seja, todo um sistema que até então não tinha dado qualquer sinal de existência, move-se no sentido de processá-lo, responsabilizando-o pela morte da criança.

Amar implica vulnerabilidade emocional. Pepe isola-se em plena depressão. Num quadro de doença mental não-diagnosticada, ao

não ser minimamente acompanhado por profissionais de saúde, opta pelo suicídio. No entanto, apesar da sua debilidade psíquica, não abre mão do direito aos afetos, como transparece no singelo bilhete de despedida que deixa para Cartola: “perdoa-me, Cartola, meu irmão preto” (Almeida, 2019, p. 221).

Duas tragédias, desabando sobre duas vidas, que parecem ter sido repetidamente consideradas dispensáveis. De facto, irmanados pela morte, Lúri e Pepe demonstram que o *estado de injúria* ultrapassa a questão racial. Quanto à outra dupla de pai e filho, Cartola/Aquiles, ambos parecem condenados a permanecer num limbo interminável como *mortos vivos* exemplares. São tratados em separado pela narradora nos dois capítulos finais, facto esse que reflete a impossibilidade de comunicação entre eles. Não têm palavras para verbalizar o penoso trabalho de luto. O desamparo completo de Aquiles é transmitido através de uma imagem sua “a voar como uma cautela soprada por Deus até (...) ela ir agarrada às solas de um mendigo” (Almeida, 2019, p. 225). Trata-se de uma imagem que convoca o campo semântico da lotaria da vida. A representação deste ser indefeso por meio de um objeto descartável, implica que ele possa ser calcado por qualquer transeunte apressado – o qual nem sequer terá consciência disso.

Por outro lado, na Baixa lisboeta, Cartola compra um chapéu com as suas parcas economias. O papel deste acessório, símbolo de identidade, “parece corresponder ao da coroa, sinal de poder e soberania” (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 207)<sup>4</sup>. Note-se que o pai da Cartola, pastor albino, outrora nas suas andanças adotara um chapéu de contornos nitidamente europeus:

o pai de Cartola, pastor albino de tez rosada e longa trança cor de milho, levava-o em pequeno para longe da cabana onde viviam, numa aldeia em M’banza Kongo. Saíam ainda de noite e de noite regressavam. O pai levava na cabeça a

---

<sup>4</sup> Glória também aspira a um chapéu, neste caso uma *capeline*. A palavra, de origem francesa, indica a valorização constante do capital cultural da Europa do Norte pela classe média portuguesa e/ou assimilada.

velha cartola esburacada de feltro azul-escuro que se tornou seu apanágio desde que a encontrara na beira da estrada. (Almeida, 2019, p. 111)

Curiosamente, quando o pai some de forma súbita e inexplicável, deixa apenas dois símbolos contraditórios da sua identidade estilizada: “o pai desapareceu da noite para o dia deixando para trás a trança cortada pela raiz e a cartola” (Almeida, 2019, p. 113). A trança parece refletir a (auto)mutilação da sua identidade cultural africana, sem a possibilidade de integração, que corresponderia ao uso do chapéu europeu.

Por seu turno, numa Lisboa pós-colonial, quando Cartola ruma ao Tejo trajando o novo chapéu, é paradoxalmente descrito “como um soba deposto, coroadado” (Almeida, 2019, p. 228). A referência a um líder africano remete-nos para a cena de abertura do romance, em que “o Papá foi o soba da cerimónia, à qual emprestou a solenidade de um patriarca” (Almeida, 2019, p. 11). Lembremos que “em todas as províncias de Angola, o título de ‘Soba’ é atribuído aos líderes tradicionais da comunidade que fornecem orientação e liderança local na resolução de assuntos sociais e físicos da comunidade” (Ceml Hospital, 2010, para. 1). À primeira vista, o paradoxo de se encontrar em simultâneo deposto e coroadado poderá apontar para a perda de prestígio, num contexto de imigração em que possui poder de intervenção muito reduzido em matérias comunitárias, mesmo no seio do seu próprio agregado familiar. Contudo, tratando-se de adjetivos onde perpassam ecos de uma simbologia cristã, Cartola adquire a estatura de um Cristo sacrificado. Assim sendo, este episódio que remata o livro assinala a intrínseca humanidade de Cartola, repetidamente negada pelo grupo dominante.

O gesto de vestir o adorno apenas para logo em seguida se desfazer dele funciona como uma prova de lucidez quanto à sua solidão existencial e completo desamparo. Ele tem plena consciência de que pertence a um grupo “expost[o] diferencialmente à injúria, à violência e à morte” para retomar aqui a definição de Butler (2009), tal como o saldo da sua transiente e nómada trajetória de vida em

Lisboa repetidamente o comprova: quatro mudanças de casa, três incêndios, e a morte prematura de pessoas que lhe eram muito próximas, tratando-se da sua família adotiva lisboeta. Embora reconheça o seu percurso como sendo aparentemente descartável (à semelhança diríamos nós, de uma *vida seca* ou de uma *vida severina*), Cartola não hesita em “olha[r] o Tejo de frente” (Almeida, 2019, p. 229), ou seja, *de igual para igual*. Por oposição, como a narradora faz questão de vincar, o Tejo, que aqui simboliza Portugal, “não suporta ( ... ) olhá-lo a direito ou responde[r]” (p. 229). Em vez disso, “desconversa ( ... ) num marulhar ambíguo” (p. 229). Esta derradeira (des)conversa, ao falhar redondamente a hipótese de comunicação, sublinha a falta sistémica de qualquer interlocutor recetivo em *pé de igualdade*.

Nestas circunstâncias, Cartola opta pelo enterro do acessório inútil, o qual incarna o que ele imaginava até então ser, ou poder ser<sup>5</sup>. Ao perceber a impossibilidade que o chapéu representa “por não condizer com [a realidade d]o presente” (Almeida, 2019, p. 229), abre mão dele voluntariamente. Diz assim adeus, metaforicamente, a uma série de sonhos ou alienações – ou seja, enquanto ex-assimilado despede-se das ilusões criadas pelo regime colonial. Como imigrante numa cidade pós-imperial, levou durante anos uma vida consumida por sucessivos desgostos, quase sempre não-verbalizados, uma vida que outros consideram *descartável*. O virar costas ao Tejo, após ter jogado o chapéu ao rio, torna-se, então, numa renúncia à construção de si mesmo enquanto português, construção essa com que tinha sido educado.

Porém, o gesto de aniquilação de uma identidade anacrónica, que simbolicamente rejeita, funciona também como um derradeiro ato de resistência, já que Cartola prescinde de qualquer segurança económica, na realidade inexistente, e por isso também ilusória. O enterro do chapéu torna-se assim um sinal de desprezo pela cidade inóspita, num reconhecimento mudo de que o que dá valor à vida é o amor, em sentido lato, e não os bens materiais – embora se

<sup>5</sup> Talvez se trate também de um derradeiro ato de homenagem ao amigo Pepe, que se vestira cuidadosamente antes de se suicidar (Almeida, 2019, p. 227).

trate obviamente de uma falsa dicotomia, visto que as carências materiais estão intimamente ligadas a, e exacerbam, carências afetivas, como a autora fez questão de sublinhar ao longo do percurso vivencial das suas personagens.

## Conclusão

O livro termina com a família de origem estilhaçada, entre dois continentes. Todos eles mortos vivos, que a custo sobrevivem, em *estado de injúria*. Aquiles, cujos desenhos de Lisboa já antes da partida eram “barquinhos naufragados” (Almeida, 2019, p. 22), continua sem saber se “algum dia Deus se lembraria dele e do pai” porque em Lisboa “a cidadania dos mortos foi o seu único visto de residência” (p. 222). Cartola, por seu turno, ficou metaforicamente aniquilado. Quanto a Glória, permanece acamada em Angola anos a fio, suspensa na vida e presa a uma melancolia sem remédio como “bailarina imobilizada dentro de um guarda-jóias” (p. 49). A fórmula “felizes para sempre” com que ela rematava as cartas ao marido ausente fora apenas um logro amargo.

Se o livro tivesse tomado a forma de um relatório sócio-histórico, e não de um romance, talvez o título pudesse ter sido *Luanda, Lisboa, Limbo*, porque numa Europa pós-imperial, para estes imigrantes africanos, não parece haver Paraíso possível. Mas, a despeito de tudo, a escrita de Djaimilia permanece regida pelo imperativo “try a little tenderness” (tente um pouco de carinho), tendo sido movida pela canção de Otis Redding como ela frisa em entrevista (Lusa, 2018). Com a compaixão à flor da pele, desafia-nos a pensar o que significa realmente cuidar do “outro” e de si.

Por isso, para terminar, gostaria de voltar brevemente a Glória. Na primeira missiva que dirige ao marido, explica que “o Dr. Kilombo mandou eu começar a escrever” (Almeida, 2019, p. 65). Não será decerto mera coincidência que o nome de quem dela trata, na ausência do marido parteiro, remeta para um termo da língua Kimbundu, que convoca o local onde os escravos fugidos encontravam refúgio. Por um lado, o próprio nome do médico alude a

um espaço alternativo de liberdade e resistência, e por outro, a prescrição dele encoraja justamente o direito à verbalização de experiências traumáticas. Como aponta Ankhi Mukherjee (2022) na conclusão do seu extraordinário estudo, *Unseen City: The Psychic Lives of the Urban Poor* (Cidade Invisível: As Vidas Psíquicas dos Pobres Urbanos):

não é ingênuo nem fútil desafiar o preconceito condenatório de que os pobres podem não ter recursos cognitivos para sustentar um trabalho analítico profundo, ou o preconceito estratificatório – um sistema de castas em si mesmo – que dita que a pobreza crônica precisa de ajuda e contribuições imediatas, não de assistência psicoterapêutica. (p. 215)

Glória, Cartola, Justina e Aquiles, todos sob “a dormência aparente ( ... ) conhecem o outro lado da paciência”, adotando os parcos mecanismos de sobrevivência que estão ao seu dispor. Assim, para além das muitas e óbvias implicações políticas deste romance, Djaimilia pretende dar a conhecer os entrelugares e o imaginário que todos aqueles e aquelas que se recusam a ser escravos de circunstâncias desumanizadoras, continuam ainda hoje a construir e a habitar no quotidiano. Desta forma, desvendando os contextos urbanos inóspitos onde os nexos entre vulnerabilidade, precariedade, pobreza e a saúde mental são paulatinamente descurados, presta sentida homenagem às muitas formas heroicas de resiliência humana. Neste sentido, o seu romance dá corpo e voz a uma escrita profundamente investida contra o descuido, sobretudo no que diz respeito a imigrantes negros silenciados.

## Referências

Almeida, D. P. de. (2015). *Esse Cabelo!* Teorema.

Almeida, D. P. de. (2019). *Luanda, Lisboa, Paraíso*. Companhia das Letras.

Baganha, M. I. (1998). Immigrant involvement in the informal economy: The Portuguese case. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 24, 367–385. <https://doi.org/10.1080/1369183X.1998.9976638>

Bost, D., La Marr, J. B., & Brandon, J. M. (Eds.). (2019). Introduction: Black masculinities and the matter of vulnerability. *The Black Scholar*, 49, 1-10.

- Butler, J. (2009). *Frames of war*. Verso.
- Cardoso, M. A. (2022). *Pedreira dos húngaros*. Chiado Books.
- Ceml Hospital. (2010, 12 de setembro). Profile of a 'Soba': *Angola Rising*. <http://angolarising.blogspot.com/2010/09/profile-of-soba.html>
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (Eds.). (1982). *Dictionnaire des symboles: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Robert Laffont.
- Fazzini, L. (2021). Visões de Lisboa em dissonância: Dinâmicas do poder no espaço urbano e escritas em trânsito. *Cadernos de Literatura Comparada*, 43, 155–174. <https://doi.org/10.21747/21832242/litcomp43a10>
- Ferreira, P. M. (2020). Imperial debris: Reflections on the Lisbon cityscape in contemporary Portuguese fiction. *Journal of Lusophone Studies*, 5(2), 93–110. <https://doi.org/10.21471/jls.v5i2.325>
- Jacob, S. (2020). De Luanda a Lisboa/Paraíso: Uma trajetória de desencontros e recomenços. *Mulemba*, 22, 93–103. <https://doi.org/10.35520/mulemba.2020.v12>
- Kistnareddy, A. O. (2021). *Migrant masculinities in women's writing: (In)hospitality, community, vulnerability*. Palgrave Macmillan.
- Lusa. (2018, 27 de novembro). "Luanda, Lisboa, Paraíso", um romance sobre doença e miséria com um pouco de ternura. RTP Notícias. [https://www.rtp.pt/noticias/cultura/luanda-lisboa-paraíso-um-romance-sobre-doenca-e-miseria-com-um-pouco-de-ternura\\_n1114005](https://www.rtp.pt/noticias/cultura/luanda-lisboa-paraíso-um-romance-sobre-doenca-e-miseria-com-um-pouco-de-ternura_n1114005)
- Mata, I. (2018, 14 de dezembro). Uma implosiva geografia exílica. *Público*. <https://www.pUBLICO.pt/2018/12/14/culturaipsilon/noticia/implosiva-geografia-exilica-1854334>
- Mbembe, A. (2016). Necropolítica. *Arte&ensaíos*, 32, 122–151.
- Medeiros, P. de. (2020). Memórias pós-imperiais: *Luuanda*, de José Luandino Vieira, e *Luanda, Lisboa, Paraíso*, de Djaimilia Pereira de Almeida. *Língua-lugar: Literatura, História, Estudos Culturais*, 1, 136–149. <https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2020.e211>
- Mukherjee, A. (2020, 28 de maio). Between poverty and pathology. *Fifteen Eighty Four*. <http://www.cambridgeblog.org/2020/05/between-poverty-and-pathology/>
- Mukherjee, A. (2022). *Unseen city: The psychic lives of the urban poor*. Cambridge.
- Neto, J. C. de M. (1966). *Morte e vida severina*. José Olympio. (Trabalho original publicado em 1955)
- Quijano, A. (2010). Colonialidade do poder e classificação social. In B. De S. Santos & M. P. Meneses (Eds.), *Epistemologias do sul* (pp. 84–130). Almedina.
- Ribeiro, M. C. (2020). Uma história depois dos regressos: A Europa e os fantasmas pós-coloniais. *Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani*, 12(2), 74–95. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/12169>