

ONDE ESTÃO AS CHAVES DE CASA? FISSURAS E (DES)ENCONTROS DE QUEM REGRESSA

WHERE ARE THE HOUSE KEYS? FISSURES AND (MIS)ENCOUNTERS OF THOSE WHO RETURN

Jair ZANDONÁ*

Resumo: Na medida em que a Revolução dos Cravos demarcou transformações políticas e processos históricos desencadeados pelas lutas de libertação e de independência das ex-colônias, outros modos de narrar a experiência limite daqueles que retornaram, tensionando o projeto colonial português, vieram a público desde a década de 1970 como contranarrativas do discurso oficial. Elegemos analisar três romances: *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes, que suscita o questionamento de Por que haver guerra?; *Cadernos de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo, que aprofunda a questão ao apontar para a ruína do império, dessa fratura que se faz pessoal e coletiva, entre memórias, traumas e imagens (fotográficas) partilhadas; *A visão das plantas* (2021), de Djaimilia Pereira de Almeida, que, mais recentemente, veio para estremecer definitivamente qualquer ideia de que o projeto colonial teria sido “suavezinho” – para retomar Figueiredo. Capitão Celestino habita a casa familiar abandonada para dedicar-se ao cuidado das plantas. No findar dos dias, a ruína de seu corpo, sua dedicação àquele espaço de cultivo, vivendo na antiga casa, aproxima-se, de alguma forma, ao apartamento do narrador-protagonista do romance de Lobo Antunes e à casa da avó onde a narradora de *Caderno de memórias coloniais* foi viver após partir de Angola. Este trabalho tem o propósito de elaborar algumas reflexões acerca dessas personagens que retornam a Portugal e dos espaços que (não) passam a ocupar, seja no isolamento de um apartamento, em uma casa com a avó e suas galinhas ou na casa por tanto tempo vazia, última morada do velho capitão.

Palavras-chave: Romance português contemporâneo; Projeto colonial português; António Lobo Antunes; Isabela Figueiredo; Djaimilia Pereira de Almeida.

Abstract: As the Carnation Revolution marked political transformations and historical processes triggered by the struggles for liberation and independence of Portugal's former colonies, alternative narratives of those who returned – challenging the Portuguese colonial project – emerged in the 1970s as counter-discourse of official narratives. This paper analyzes three novels: *Os cus de Judas*, by António Lobo Antunes, which insistently questions the very existence of war; *Caderno de Memórias Coloniais*, by Isabela Figueiredo, which deepens the issue by pointing to the ruin of the empire, of this fracture that becomes personal and collective, between memories, traumas and shared (photographic) images; *A Visão das Plantas* (2021), by Djaimilia Pereira de Almeida, which more recently disrupts any notion that the colonial project was “soft,” echoing Figueiredo's critique. Captain Celestino inhabits the abandoned family home to devote himself to the care of plants. In his final days, the ruin of his body and his dedication to that cultivated space, living in the old house, somehow parallels the apartment of the narrator-protagonist in Lobo Antunes's novel and the grandmother's house where the narrator of *Caderno de Memórias Coloniais* went to live after leaving Angola. This study reflects on these characters who return to Portugal and the spaces they (fail to) occupy, whether in the isolation of an apartment, in a house with the grandmother and her chickens, or a dark-furnished home long emptied, now serving as the old captain's final dwelling..

Keywords: Contemporary Portuguese novel; Portuguese colonial project; António Lobo Antunes; Isabela Figueiredo; Djaimilia Pereira de Almeida.

* Doutor em Literatura, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, jzandona@gmail.com. Orcid id: <https://orcid.org/0000-0002-4301-9436>.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Fundação de Apoio ao Desenvolvimento do Ensino, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso do Sul – FUNDECT/MS – Termo de outorga 176/2023.

*A casa é uma espera, regressa
quem nunca dela saiu.*
Adriano Santiago
(Couto, 2021, p. 188)

Os versos da epígrafe são de autoria do fictício poeta português Adriano Santiago e podem ser encontrados em *O mapeador de ausências*, de Mia Couto (2021). Na narrativa, muito tempo depois do falecimento de seu pai, Diogo Santiago retorna, em 2019, à Beira, sua cidade natal, a convite de uma universidade. Sua estada acaba por ser um retorno ao passado, na tentativa de (re)encontrar sua história e a de sua família. Durante essa investigação, impulsionada pelo acesso a documentos oficiais até então desconhecidos por ele, Diogo fica a par das perseguições políticas sofridas pelo pai, poeta e jornalista, seus camaradas e as estratégias de resistência frente às ações da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado, a polícia política portuguesa). No romance de Mia Couto, a cidade está prestes a ser devastada por um ciclone. A catástrofe natural acaba por desvelar destroços de outrora e de agora, uma vez que traz à tona as cicatrizes e marcas (pós-)coloniais (Couto, 2021, p. 269).

As investigações de Diogo, nos (des)caminhos para compreender o passado, possibilitam mobilizar a memória, como repositório de acervos pessoais, privados e públicos. Nos espaços de/entre memória/s, de trânsitos, que imbricam experiências pessoais e coletivas, proponho algumas reflexões acerca de personagens que retornam para Portugal¹, em especial nos romances *A visão das plantas*, de Djaimilia Pereira de Almeida, publicado pela primeira vez em 2019; *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo, lançado primeiramente em 2009, e; *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes, editado pela primeira vez em 1979.

Roberto Vecchi (2010, p. 132), ao discorrer sobre o pós-colonialismo português, compreende que a Revolução dos Cravos e o conseqüente processo de descolonização fraturou a autoimagem do eixo nação-império das “grandes narrativas identitárias” sobre a história de Portugal. Nesse sentido, considerando as publicações pós-1974, o livro de Lobo Antunes é um dos primeiros e mais conhecidos romances que tratam da guerra de Portugal contra as então colônias africanas. Raquel Trentin Oliveira lembra que o próprio

¹ Neste texto, ao fazer alusão a retornado, lanço mão de um sentido que extrapola o período de “descolonização” em África entre 1974 e 1979 (Peralta, 2019) e considero as implicâncias da viagem de retorno a Portugal em sentido mais abrangente.

escritor, nascido em 1942, foi “testemunha direta dos massacres em Angola, pois, como médico-militar, fez parte das frentes de combate do exército português, assinalando seus romances com resíduos dessa vivência” (Oliveira, 2013, p. 214). A narrativa desse seu segundo romance, lançado há mais de 40 anos, é construída a partir do ponto de vista do narrador-personagem, médico-militar que sobreviveu à guerra. Enquanto narra suas experiências, entrelaça lembranças de antes da e na guerra, de sua infância e da vida que lhe restou. Como que em constante deslocamento, alterna entre Portugal e Angola, entre experiências amorosas e momentos traumáticos da guerra que se entrelaçam e atravessam o sujeito que sobreviveu a tantos horrores e que, por fim, retornou a seu país natal.

No caso de Isabela Figueiredo, nascida em 1963 na então Lourenço Marques (atual Maputo), Moçambique, foi compelida a mudar-se para Portugal em 1975. Seu livro *Caderno de memórias coloniais*, tal como retoma Silvio Jorge (2015), tem origem de uma série de *posts* realizados pela escritora em seu blog. Se, a princípio, o romance se enquadra em uma série de livros, lançados a partir do início deste século, com o propósito de “reler o fim do percurso colonial português, tendo como referência a ótica dos retornados”, a narrativa nos oferece uma proposta que vai além dessa perspectiva (Jorge, 2015, p. 54). Por meio da narração em primeira pessoa, conforme Simone Schmidt, é possível que a narradora-personagem tanto se misture quanto se distancie da autora, de modo a provocar um ardiloso “jogo de deslizamentos para dentro e fora do gênero autobiográfico” (Schmidt, 2016, p. 122). Ambas – escritora e narradora – partilham a experiência colonial em África e fazem parte das pessoas que retornaram. A voz que se enuncia no romance – a partir da percepção adulta sobre uma menina que vivenciou os episódios relatados – oferece reflexões aguçadas, as quais estão relacionadas ao colonialismo, às diferenças culturais e às experiências vividas em ambos os países. Sua visão transita tanto pelo modo como elabora as memórias do/com o pai quanto pelo processo como tensiona criticamente a experiência colonial portuguesa, propondo uma visão nada inocente ou festiva (Jorge, 2015) de sua presença e da de sua família em terras moçambicanas.

Djaimilia Pereira de Almeida, nascida em 1982, em Angola, cresceu em Portugal e atualmente vive nos arredores de Lisboa. A autora tem sido uma voz potente da nova geração de escritoras e escritores em língua portuguesa nascida pós-25 de abril. Desde o lançamento de *Esse cabelo: a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronteiras*, em 2015 (com publicação brasileira em 2017), sua produção tem oferecido outras visadas

para questões de gênero, raça, (pós-)colonialismo, entre outras discussões. Em seu segundo romance – *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2018) –, ela expõe as vidas negras que resistem numa Lisboa ainda marcada pelo colonialismo: pai e filho que vão a Lisboa para um tratamento de saúde, mas que jamais conseguem retornar (Zandoná; Mattia, 2020). Em seu terceiro romance, *A visão das plantas* (2021), as marcas do projeto colonial tomam outras dimensões ao oferecer como protagonista a contraditória figura de Celestino, capitão de navio negreiro, que, já velho, depois de haver cometido incontáveis atrocidades, retorna, em definitivo, para casa².

É sobre fraturas, restos e escombros de quem parte – ou retorna – que a próxima seção se ocupará, em especial sobre os significados que a/s casa/s passa/m a ter nesses contextos. Onde estarão as chaves de casa?

Entre fraturas e tantas fissuras: à procura das chaves de casa

Em uma entrevista concedida logo após o lançamento de *Esse cabelo*, Djaimilia, ao discorrer em torno das temáticas que suscitam seu romance de estreia, afirma:

Não tenho propriamente uma casa aonde regressar. Mesmo que eu ensaiasse um regresso, não tenho aonde ir. Estou como muitas outras pessoas numa espécie de limbo da origem de que não nos conseguimos muito bem desvincular. Não é possível ir à procura desse lugar que não corresponde a um lugar geográfico. Tentando ir em busca desse sítio, o que vou encontrar não é um lugar, mas são as minhas pessoas, os meus mortos, os meus vivos, memórias de ditos em família, uma coisa a que gosto de chamar parole doméstica. Indo à procura de uma origem, só encontro isso, e acho que isso me une à maioria dos africanos que estão em Lisboa, independentemente de eu ter crescido com a minha família portuguesa e não propriamente vivido a vida de um emigrante (Lucas, 2015).

As palavras da escritora dão pistas sobre o limbo que ela própria experimenta ao ser uma pessoa nascida em Angola e radicada em Portugal. No caso dos romances aqui mobilizados, questionam-se os significados que a/s casa/s passa/m a ter aquém e além-mar para as personagens dessas narrativas. Quando aquilo que representavam em ultramar deixa de servir para o projeto colonial português em franca derrocada pós-25 de abril,

² Quando do lançamento de seu terceiro romance no Brasil, ao ser questionada sobre a relação entre Cartola (de *Luanda, Lisboa, Paraíso*) e Celestino (de *A visão das plantas*), colonizado e colonizador, a escritora afirma: “Não vejo Cartola e Celestino como as duas faces de um mesmo problema. São, em mim, dois enigmas, dois fantasmas, distintos, apenas indiretamente tangentes à história coletiva. Num caso, como no outro, a condição de possibilidade dos romances é aquilo que na vida de ambos não vemos respondido pelas dicotomias que usamos habitualmente para pensar sobre certos temas” (Exame, 2021).

como consequência das fraturas da autoimagem do eixo nação-império (Vecchi, 2010), o que restou para Celestino, para a narradora-personagem, para o narrador-personagem³? O que encontraram ao retornarem?

Ao considerar que o espaço na literatura não se restringe à descrição do cenário em que as ações em uma narrativa acontecem (Brandão, 2013), mas que, como lugar de produção de sentidos, funciona como elemento que tanto mimetiza quanto transforma as personagens no tempo. Como realidade imaginada⁴, o espaço, quando descrito com intencionalidade, argumenta Luis Antonio de Assis Brasil (2019, p. 270), permite compreender “o estado emocional dos personagens.”

Não por acaso, principiamos com o romance de Djaimilia publicada no Brasil, em 2021. Embora o tempo da narrativa indique ser anterior aos processos de independência das ex-colônias em África, a viagem de retorno do capitão Celestino a Portugal representa não apenas o fim de um ciclo, mas um encontro – muito mais próximo de um confronto – entre passado muito recente e presente. *A visão das plantas*, assim como os romances de Antunes e Figueiredo, contribui para a produção de contranarrativas⁵ ao discurso oficial português, chave de leitura para este artigo.

Quando Celestino, protagonista de *A visão das plantas*, regressou em definitivo a Portugal, ao menos nos primeiros anos, embora permanecesse quase sempre recluso em sua casa, cuidando do jardim rodeado por muros altos, sua presença gerava, além de medo e desconfiança, muito desconforto e sentimento de inadequação. As pessoas da vila não se identificavam com o que ele representava/representou e sua presença corporificava o projeto imperialista e a violência colonial assentes. Quanto a esse aspecto, há muitas imagens que a narrativa explora, as quais são retomadas em mais de um momento, sobretudo quando a personagem tem sua lucidez cada vez mais comprometida, como ocorre com o aparecimento delirante da menina holandesa (Almeida, 2021, p. 53) – uma de suas tantas vítimas enquanto estava em terras africanas a serviço de Portugal.

³ Aqui, interessa dar ênfase à primeira pessoa nos romances de Figueiredo e Lobo Antunes.

⁴ Conforme explica Luis Alberto Brandão, “se o espaço, como categoria relacional, não pode fundamentar a si mesmo, é por meio de suas ‘ficções’ que ele se manifesta, seja para vir a ser tomado por real, seja para reconhecer-se como projeção imaginada, ou, ainda, para se explicar, na autoexposição de seu caráter fictício, como realidade imaginada” (Brandão, 2013, p. 35).

⁵ O *corpus* literário deste texto, concordando com Simone Schmidt, possibilita a construção de “uma contranarrativa da memória colonial” (Schmidt, 2016, p. 119).

A menina holandesa retoma um evento da juventude de Celestino, quando se encontrava doente e febril. Estava perdido no mato e foi encontrado por holandeses que viajavam com a sobrinha de um deles:

Eu ardia em febre, ouvia-os no sino. A mocinha dava-me de comer. Cantava-me cantigas de embalar, lavava a minha testa, dava-me à boca papas de milho. Lavava-me o cabelo com água doce, penteava-me com os dedos magros. Uma noite, apanhei-os a dormir e cortei-lhes a garganta. Atei as mãos à miúda. Vendi-lhe os olhos. Deixei-a sozinha no mato, presa a um tronco (Almeida, 2021, p. 23).

Se outrora o Capitão afirmava que “nasci sem medo a nada e assim me fiz homem [...]” (Almeida, 2021, p. 23), o cair dos dias revelou-se diferente para ele. Além dessa menina, o evento em que Celestino foi responsável pela morte em alto mar de pessoas escravizadas, presas no porão do navio, confere especial impacto no romance de Djaimilia Pereira de Almeida. Sob sua ordem:

Os homens despejaram a cal no porão, saco a saco. Os negros viram que um pó caía sobre eles, mas não entenderam o que se passava. Os sacos de cal foram vazados no porão e a porta fechada por Celestino. Ouviram-se gemidos, pedidos de socorro e, passado algum tempo, um silêncio que apaziguou os piratas. O rapaz que lhes abria o porão pela calada manteve-se a um canto, aturdido (Almeida, 2021, p. 36).

A passagem representa tanto a brutalidade com que a estrutura colonial estava embasada quanto a precariedade das vidas das pessoas negras escravizadas. Em *Necropolítica*: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte, Achille Mbembe afirma que “as colônias são [...] a zona em que a violência do estado de exceção supostamente opera a serviço da ‘civilização’” (Mbembe, 2018, p. 35). A figura de Celestino é uma representação e uma aproximação do mal, dos extremos do humano (CEPE, 2021), como representante de uma pretensa soberania. Em outras palavras, “de definir quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é” (Mbembe, 2018, p. 41). Celestino selou a cal o destino daqueles homens negros aprisionados no porão da embarcação.

Na tentativa de domesticar esse mal representado na imagem de Celestino é que padre Alfredo, mais de uma vez, tenta dissuadi-lo para que se confessasse, ato que poderia, de alguma forma, proporcionar um desfecho para todos esses conflitos e atrocidades cometidos pelo capitão em África (sob a ótica do colonizador católico,

evidentemente). Para Michel Foucault, “a confissão passou a ser [...] uma das técnicas mais altamente valorizadas para produzir a verdade. [...] confessam-se os crimes, os pecados, os pensamentos e os desejos, confessam-se passado e sonhos [...]” (Foucault, 2020, p. 68). Dessa vontade de saber a verdade, possível apenas pelo ato da confissão, é que a presença de Alfredo se faz tão importante, como se o reconhecimento das atrocidades cometidas pudesse resultar em punição (mesmo que divina) e consequente redenção e garantia de descanso após a passagem derradeira: “Sabe, importa-me que não lhe falte nada. Ainda recorro de a santa senhora sua mãe, Deus a guarde. Que seja pelo sossego de sua alma” (Almeida, 2021, p. 17). Entretanto, apesar de a vizinha do velho capitão, em confissão, afirmar ao padre que Celestino havia vendido “a alma ao diabo” (Almeida, 2021, p. 19), o quintal florido e calmo, no qual o velho homem se dedicara desde a chegada, contrastava com essa imagem apavorante: “Se ali vivia o diabo, era bom jardineiro” (Almeida, 2021, p. 19).

Enquanto Celestino era uma figura intimidadora, porque a alcunha de capitão sombreava os significados de sua existência, o pai da narradora de *Caderno de Memórias coloniais* produzia sentimentos ambíguos na filha. Diferentemente de *A visão das plantas*, o romance de Isabela Figueiredo é, como sabemos, escrito em primeira pessoa, intensificado por reproduções fotográficas em torno do cotidiano daquela menina, cercada de abismos. Seu pai foi, para ela, tanto seu modelo quanto quem mais repudiou. Quis dele se distanciar, pois seu “pai foi colono até morrer” (Figueiredo, 2018, p. 120). Essa complexa relação, “se espria pela também complexa relação que a narradora manterá com a cidade de Lourenço Marques (hoje, Maputo) e com aquilo que ela representa em termos de *presentificação* da vida colonial portuguesa” (Jorge, 2015, p. 58).

Se, na então Lourenço Marques, a “distância entre brancos e pretos era equivalente à que existe entre diferentes espécies” (Figueiredo, 2018, p. 59), essa diferença justificaria o modo como o pai os tratava no trabalho de eletrificação da cidade. Responsável por essa tarefa, ele

[c]orria a cidade, o dia inteiro, de um lado para o outro, a controlar o trabalho da pretalhada, a pô-los na ordem com uns sopapos e uns encontrões bem assentes pela mão larga, mais uns pontapés, enfim, alguma porrada pedagógica, o que fosse necessário à fluidez do trabalho, cumprimento dos prazos e eficaz formação profissional indígena (Figueiredo, 2018, p. 43).

A uma pessoa branca não se podia “dar porrada”, sentencia a narradora. Entretanto, no seu exercício de rememoração alude a essa violência “pedagógica” como cotidiana para “ensinar os pretos a trabalhar, para seu próprio bem” (Figueiredo, 2018, p. 58). As diferenças entre pretos e brancos eram estabelecidas de modo estrutural pela prática colonial.

Ao discorrer sobre sua infância em Lourenço Marques, seu cotidiano e as percepções dessas lembranças pela lente de uma mulher já mais amadurecida, capaz de compreender o que implicava sua existência e de sua família em Moçambique naquela altura, a narrativa contribui para a produção de contranarrativas de que o projeto colonial português teria sido “suavezinho” (Figueiredo, 2018, p. 164). As fotos que integram o romance intensificam essa compreensão, ao reunir “documento e memória familiar, enfatizando o entrelaçar [...] desenhado entre sociedade e indivíduo, entre recuperação afetiva da infância e o desnudamento da ideologia colonizadora” (Jorge, 2015, p. 58).

A casa em que a família da personagem habitava em Moçambique trazia uma despensa sempre cheia de comida, sempre em abundância. As “flats eram decentes e humildes. Só a casa de Matola era já grande, espaçosa, à novo-rico” explica a narradora, retomando, mais de uma vez as palavras do pai de que “não eram ricos, mas remediados [...]” (Figueiredo, 2018, p. 58, 142). Segundo ela, a “mãe trabalhava muito no quintal, plantando legumes, tratando da criação. Limpava, limpava, terminava o dia rebentada [...]” (Figueiredo, 2018, p. 57). Vida que se diferenciava em muito dos “negrinhos rotos rodando a porta” ou do caniço, que ficava “para os lados de Xipamanine, ou do aeroporto, ou longe, longe”. Lá “[...] onde se juntavam mulheres falando, crianças chorando ou brincando, cães sarnosos dormindo, cabritos remoendo capim, pilões pilando milho, vozes altas, latas e comida fumegando sobre o carvão [...]” (Figueiredo, 2018, p. 75-76).

Como sintetiza a narradora, “a vida, em Lourenço Marques, era serena, morna, sibilada, muito fluida como o seu nome”⁶ (Figueiredo, 2018, p. 87). Apenas com os desdobramentos decorrentes da Revolução dos Cravos, os quais, no romance, são rememorados e importantes para compreender a visão e a prática dos colonos, é que esse cenário se transforma radicalmente. Ao ser enviada para Portugal, graças às últimas economias da família, conhece, então, os motivos pelos quais o pai insistia em afirmar que eram remediados. Retorna para um lugar que jamais havia sido sua casa. Depois de

⁶ Já que “Maputo era nome de preto. [...] Uma cidade de brancos, não” (Figueiredo, 2018, p. 87).

conhecer a outra filha de seu pai, sua meia-irmã, é enviada a Caldas da Rainha para viver com a avó, entre galinhas e pombos, na residência situada na travessa do Cais, onde, na cozinha, encontrou “[à] esquerda, caixas de cartão com a nossa tralha, ainda fechadas, amontoadas, que o meu pai lhe enviara [...] por correio [...]” (Figueiredo, 2018, p. 139), sobre as quais outras caixas estavam acomodadas de modo a servirem de ninho para as galinhas entrevadas. Metonimicamente, retomando Vecchi (2010), representa a derrocada da autoimagem do eixo nação-império português. Por sua vez, Tania Macêdo afirma que

Se nos caixotes os colonos procuravam embalar os bens (poucos ou muitos) amealhados em África, neles estava também, simbolicamente, o Império que ruía. A sua saída da África ratificava o reconhecimento de que a sua pátria era Portugal, ainda que o território com o qual a maioria se identificasse fossem as terras angolanas, moçambicanas, guineenses, santomenses ou caboverdianas (Macêdo, 2020, p. 118).

Foi ali, na travessa do Cais, que descobriu o significado de serem, em Moçambique, remediados, às custas da exploração colonial. Em suas palavras:

Ser pobre era dormir num colchão de palha. Ser pobre era comer toucinho cozido com batatas e couves. Ser pobre era tomar banho numa bacia larga, no pequeno pátio, junto ao tanque onde a minha avó lavava para fora a roupa de senhoras que lhe pagavam. Ser pobre era ouvir a minha avó dizer que mais valia a pena lavar roupa para fora que estudar, porque estudar não dava de comer a ninguém. Era viver num quarto cuja pequena janela dava para o galinheiro, e vender pombos, borrachos e galinhas a chorar por vê-los partir, porque o dinheiro calava o afeto e a dor (Figueiredo, 2018, p. 142).

Em 1976, mudou-se para viver com tio Gusto, que empregava raparigas em sua fábrica de louça mantida na garagem. Como explica, apesar de toda a gente considerá-lo um homem muito bom, ela e as demais meninas conheciam “outra missa”, na qual o tio era “um suíno de patilhas” (Figueiredo, 2018, p. 156). Como explica Macêdo (2020, p. 118), o “regresso é um choque”, não apenas por conta da perda dos privilégios, mas porque exige deparar-se com o passado deixado em Portugal – sobre o qual o pai jamais se referia – e a filha precisou lidar com essa realidade a partir do momento em que desembarcou do voo fretado pela TAP. Não por acaso afirma, a certa altura na narrativa: “Eu sou o meu pai. O que resta dele” (Figueiredo, 2018, p. 58).

Por sua vez, o narrador de *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes, viveu em Portugal até ser enviado, como médico do exército, para Angola com o propósito de cuidar dos feridos na zona de combate. Pertencia a uma tradicional família portuguesa,

tão aderida à história do país que, em uma de suas digressões, articula essa relação com a região onde as tias residiam:

moravam em grandes casas escuras, com os baixos-relevos dos sofás e dos móveis adensando a penumbra, onde as teclas dos pianos cobertos por xailes de damasco cintilavam a sua cárie de bemóis. Em cada edifício da Rua Barata Salgueiro [...] habitava uma parente idosa remando de bengala na vazante das alcatifas repletas de jarrões chineses e de contadores de embutidos, que o mar de gerações de comerciantes de pêra ali abandonara como numa praia final (Antunes, 2010, p. 11-12).

A cena segue com a descrição da decrepitude da sala, denunciando a crise e a ruína familiares de antigos comerciantes. Um passado de riqueza e de glória que foi consumido com o tempo. Apesar disso, a tropa seria capaz de torná-lo um homem, sentenciam as tias⁷. A tradicional Rua Barata Salgueiro intersecciona com a Avenida da Liberdade onde hoje estão situadas lojas de grifes como Prada, Armani e Louis Vuitton – apenas para localizar que, de lá para cá, mantém-se vestígios na paisagem urbana dessa parte de Lisboa com certo ar aristocrático, por assim dizer. A paisagem mimetiza “o espectro de Salazar”, para citar o romance de Lobo Antunes, salvação “da ideia tenebrosa e deletéria do socialismo” (Antunes, 2010, p. 13). Ao fim, o jovem médico não foi capaz de corresponder à linhagem de generais da família, imortalizados em retratos organizados nas consolas da sala.

Ao partir, o adeus é acompanhado pelas valorosas senhoras do Movimento Nacional Feminino, que distribuía medalhas da Senhora de Fátima e porta-chaves com a efigie de Salazar (Antunes, 2010, p. 17). Atravessa Angola, Luanda, Nova Lisboa e Luso (uma vez mais o projeto colonial se materializa na toponímia além-mar) até as “Terras do Fim do Mundo, a dois mil quilómetros de Luanda” (Antunes, 2010, p. 36). Sua participação involuntária na guerra e a conseqüente experiência traumática do encontro com a violência e a morte, ao viver por 27 meses numa África muito diferente daquela aprendida nos livros de história do liceu (Antunes, 2010, p. 119), instiga nele, continuamente, o questionamento sobre as razões da guerra (e, por analogia, o projeto imperialista português), indícios das fraturas da autoimagem do eixo nação-império das

⁷ O que, para elas, não se confirma, pelo contrário: “Sempre esperei que a tropa te tornasse um homem, mas contigo não há nada a fazer” (Antunes, 2010, p. 196). O fato de as senhoras reconhecerem no sobrinho a transformação esperada relaciona-se à diferença/diferente perspectiva que o ex-combatente teve da guerra colonial, ao posicionar-se de modo bastante crítico ao projeto português.

“grandes narrativas identitárias” sobre a própria história de Portugal, se retornarmos uma vez mais a Vecchi (2010). Não por acaso o narrador afirma que:

[...] sempre vivi rodeado de fantasmas numa casa antiga que era como que o espectro de si mesma, desde o portão flanqueado por ananases de pedra à mala dos ossos de Anatomia, que guardava, arrecadada, à minha vez de estudar [...] (Antunes, 2010, p. 44).

Antes de embarcar para a guerra, casou-se. Voltou muito brevemente para conhecer a filha recém-nascida, mas, muito tempo depois, quando encontra sua interlocutora em um bar lisboeta – e é a partir desse encontro que a narrativa se estrutura –, já designa-se como um “solteirão melancólico” (Antunes, 2010, p. 56), como um rastro, um estilhaço da guerra vivenciada. Afinal, ele já não é mais o mesmo daquele que partiu.

É essa experiência que o distancia de seu passado – e da história – familiar. Ao retornar, fixa residência em um apartamento na Picheleira, por trás da Fonte Luminosa, com vista para o rio e a ponte (Antunes, 2010, p. 89). São outras as cartografias que se desenham para ele. Confessa à sua ouvinte que vive em uma espécie de jazigo, com a contínua sensação de ser “provisório, de efêmero, de intervalo” (Antunes, 2010, p. 125), como que a adiar indefinidamente o presente. Essa compreensão se materializa também na suspeita de que será expulso de sua casa, de que encontrará outros móveis no lugar dos seus, com outros livros nas estantes, encontrará uma voz de criança no corredor e um homem instalado em seu sofá. Não apenas as narrativas identitárias de império-nação são fraturadas⁸, a crise se instaura também individual e subjetivamente.

Casas já com outras fechaduras – à guisa de conclusão

A noção de viagem, na condição de deslocamento no espaço, ademais de ser indício de mudança (Todorov, 2006), vem acompanhada de expectativas de êxito, desejos de segurança e sucesso ao voltar para casa. O mesmo não ocorre nessas partidas como retornos, ou, seguindo a expressão de Tania Macêdo (2020, p. 116), na viagem de “regresso das caravelas”. No caso de Celestino, em *A visão das plantas*, apesar de as caravelas ainda permanecerem em África quando parte, ao retornar já velho e a caminho

⁸ No romance, é possível ler, nesse sentido, por exemplo: “sou homem de um país estreito e velho, de uma cidade afogada de casas que se multiplicam e reflectem umas às outras nas frontarias de azulejo e nos ovaís dos lagos, e a ilusão de espaço que aqui conheço, porque o céu é feito de pombos próximos, consiste numa magra fatia de rio que os gumes de duas esquinas apertam, e o braço de um navegador de bronze atravessa obliquamente num ímpeto heróico” (Antunes, 2010, p. 31).

de cegar, tem como destino a antiga casa materna, já em ruína. Ela também já mudada apesar de não ter viajado: portas trancadas, mobília coberta por lençóis, toalha manchada de vinho sobre a mesa...

Não tinha mais ninguém na vida. Sobrava-lhe a casa de jantar, a pequena saleta, os dois quartitos húmidos, a cozinha de tecto escuro aberta para a despensa, os frascos, caixas de farinha de milho bichada, garrafas de aguardente e o quintal, tomado pelas silvas, as urtigas e os cardos (Almeida, 2021, p. 9).

Depois de livrar-se da mobília carunchosa⁹, descobriu, no quintal, a razão de seus dias, plantando “roseiras, cravos, uma cameleira, uma glicínia, uma ameixoeira, tomate, nabos e cebolos” (Almeida, 2021, p. 17). Dedicou-se arduamente a essa tarefa¹⁰ e, para padre Alfredo, apesar do que se dizia na vila acusando o capitão de facínora, para o clérigo, a casa fora ocupada “por um homem atrapalhado com os preparativos de seu enterro” (Almeida, 2021, p. 21). A narrativa em terceira pessoa é importante, neste caso, porque perspectiva o cotidiano de um sujeito que por muitos anos havia atuado em África, a serviço do projeto colonial, e esse movimento de regresso do colono corporifica as violências coloniais e o imaginário coletivo das muitas atrocidades cometidas por ele. Ao oferecer a possibilidade de confissão, o padre expressa não apenas a vontade de saber, como já assinalado, mas dá indício da necessidade de redenção. No enredo, essa questão não é resolvida. Pelo contrário, instaura a angústia de conhecer as muitas vítimas de Celestino, mas a figura que agora encontramos é a de um homem velho, que está perdendo a visão, como que esperando a morte. Por sua vez, as plantas sempre foram indiferentes a ele, “[n]ada esperavam dele” (Almeida, 2021, p. 35), não o julgavam (Almeida, 2021, p. 37). Afinal, qualquer pessoa seria capaz de aguá-las, tal como a chuva. Entretanto, o significado do jardim fugia do ordinário preparativo para seu jazigo:

Se alguém pensasse que cultivava as flores do seu caixão, soubesse que as rosas, os cravos, as surpresas suas de cada dia, cada uma das ameixas [...] eram

⁹ No que diz respeito a um espaço de intimidade, próprio do que é possível ser encontrado no espaço interior de uma casa, Gaston Bachelard afirma que “o armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses ‘objetos’ e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, por nós e para nós, uma intimidade” (Bachelard, 1998, p. 91). Esse aspecto da intimidade, que se esvai com o abandono e o descarte, materializa, no retorno de Celestino, o vazio e o abandono.

¹⁰ É interessante pensar que as plantas ocupam o espaço exterior da casa. Em *A gorda*, outro romance de Isabela Figueiredo (2016, p. 71-72), a narradora menciona a dedicação da mãe em povoar a sala, ao retornar para Portugal. A nova residência era muito menor que a antiga habitada casa na Matola – na branca, limpa e ordenada Lourenço Marques.

no futuro do capitão os números, as caras, as almas de quantos, mortos pelas suas mãos ou delas testemunhas, lhe ofereciam agora o seu silêncio eterno, ali plantados (Almeida, 2021, p. 42-43).

Preparar a terra, semear, regar, podar, colher são etapas do cultivo das plantas e dizem respeito à força e à ação do tempo, o qual também punge no corpo do velho febres, sonambulismo, delírios, agravando ainda mais a precariedade da visão. Assim como ele perdia a sua forma com o passar do tempo, o jardim também perdia a sua. Celestino esquecera de tudo, do jardim, da casa, dos cravos, quase morrendo de pneumonia. Nessa suspensão da existência, passado e presente cercavam-no ao encontrar a velha negra no meio da noite e, por vezes, a menina holandesa que lhe aparecia noite sim, noite não (Almeida, 2021, p. 72).

Se, a princípio, sua presença na vila é incômoda, os anos fizeram com que as pessoas se esquecessem dele. Deixa de representar a monstruosa violência colonial: àquela altura “lembravam-no como a um herói remoto e não como o velho que ainda vivia na casa da rua dos choupos” (Almeida, 2021, p. 85) – como que a reavivar a autoimagem de nação-império. Sua casa, desde que regressara, acabou por espelhar a degradação de seu corpo. Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, afirma que “toda grande imagem simples revela um estado de alma. A casa, mais ainda que a paisagem, é ‘um estado de alma’. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, ela fala de uma intimidade” (Bachelard, 1998, p. 84). Entre os indícios propostos por Jean-Luc Nancy, “o corpo não guarda nada: guarda-se como segredo. Por isso o corpo morre, e leva o segredo consigo para o túmulo. Mal nos restam alguns indícios de sua passagem” (Nancy, 2012, p. 52). O segredo que ele e a casa albergam diz respeito à truculência do projeto colonial. Após sua morte, a casa e o jardim – que há muito já não correspondia à antiga residência materna – cairão em esquecimento. Fica-nos, de todo modo, *A visão das plantas*.

Aludindo aos versos do fictício poeta Adriano Santiago, porque partiu, Celestino jamais voltou à casa, cada vez mais afastado de pensamentos coerentes (Almeida, 2021, p. 85). Em sentido próximo, foi peremptório para o narrador do romance de Lobo Antunes viver em outra parte da cidade. Refugiado na noite, entre doses de whisky, convivia com a suposta ameaça de estar às vias de ser expulso de sua casa. Já a narradora de *Caderno*, nascida em Moçambique, ao mobilizar as suas memórias, transita entre recordação e deslocamento: “na terra onde nasci seria a filha do colono. Pesaria sobre mim essa mancha, a mais que provável retaliação. Mas a terra onde nasci existe em mim como uma

nódoa de caju, impossível de disfarçar” (Figueiredo, 2018, p. 166). Das fraturas instauradas, é nos espaços da casa que choque, culpa e desterro embricam-se no momento em que as caravelas retornam.

Referências

- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. **A visão das plantas**. São Paulo: Todavia, 2021.
- ANTUNES, António Lobo. **Os cus de Judas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Dunesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig, 2013.
- BRASIL, Luis Antonio de Assis. **Escrever ficção: um manual de criação literária**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- CEPE. Pernambuco apresenta: Djaimilia Pereira – A visão das plantas. **YouTube**. 16 jul. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/nmot53hFSzo>. Acesso em: 20/07/2023.
- COUTO, Mia. **O mapeador de ausências**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- EXAME. Assombro e silêncio marcam o livro ‘A Visão das Plantas’. **Exame Casual**. 13 abr. 2021 às 09h33, última atualização em 13 abr. 2021 às 09h35. Disponível em: <https://exame.com/casual/assombro-e-silencio-marcam-a-visao-das-plantas-de-djaimilia-pereira-de-almeida/>. Acesso em: 25/07/2023.
- FIGUEIREDO, Isabela. **A gorda**. Lisboa: Caminho, 2016.
- FIGUEIREDO, Isabela. **Caderno de memórias coloniais**. São Paulo: Todavia, 2018.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1: a vontade de saber**. 10. ed. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.
- JORGE, Sílvio. As fotografias de um caderno: passeio pelas memórias coloniais de Isabela Figueiredo. **Metamorfoses – Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros**, v. 13, n. 2, p. 54-64, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/5090/16886>. Acesso em 20/03/2023.
- LUCAS, Isabel. Uma rapariga africana em Lisboa. **Ipsilon Entrevista**, 2 out. 2015 às 0:49. Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/10/02/culturaipylon/entrevista/uma-rapariga-africana-em-lisboa-1709352>. Acesso em: 24/07/2023.

MACÊDO, Tania. O “romance português de retornados”? a viagem de retorno ao império colonial português. **Mulemba**, v. 12, n. 22, p. 115-126, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/39819>. Acesso em: 20/01/2023.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Trad. de Renata Sanini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. **Rev. UFMG**, Belo Horizonte, v. 19, n. 1 e 2, p. 42-57, jan./dez. 2012.

OLIVEIRA, Raquel Trentin. Uma aprendizagem da agonia: a guerra colonial portuguesa sob o olhar de Lobo Antunes. **Revista Landa**, v. 2, n. 1, p. 212-222, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/176079>. Acesso em: 24/07/2023.

PERALTA, Elsa. A integração dos “retornados” na sociedade portuguesa: identidade, desidentificação e ocultação. **Análise Social**, v. LIV (2.º), n. 231, p. 310-337, 2019.

SCHMIDT, Simone Pereira. Uma viagem longa demais, um retorno devastador. **Abril – NEPA / UFF**, v. 8, n. 16, p. 119-135, 18 jul. 2016.

TODOROV, Tzvetan. A viagem e seu relato. **Revista de Letras da UNESP**. São Paulo, v. 46, n. 1, p. 231-244, jan.-jun. 2006.

VECCHI, Roberto. O pós-colonialismo português: exceção vs. Excepcionalidade? In: BRUGIONI, Helena et. Al. **Áfricas contemporâneas**. Ribeirão/PT: Humus, 2010, p. 131-140.

ZANDONÁ, Jair; MATTIA, Bianca R. “Papá, onde é mesmo Portugal?”: algumas reflexões sobre as vidas que teimam em *Luanda, Lisboa, Paraíso*. **Letra Magna (Online)**, v. 16, p. 195-215, 2020.

Recebido em: 19/01/2024.

Aprovado para publicação em: 28/09/2024.