O QUE FAZER COM O PASSADO COLONIAL? UMA REFLEXÃO SOBRE *A VISÃO DAS PLANTAS*, DE DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA

WHAT TO DO WITH THE COLONIAL PAST? A REFLECTION ABOUT *A VISÃO DAS PLANTAS*, BY DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA

Cristina Arena Forli[1]
Gustavo Henrique Rückert[2]

1 Doutora em Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, vinculada à linha de pesquisa Pós-colonialismo e identidades.
2 Professor Adjunto de Literaturas em Língua Portuguesa na Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

DOI: 10.11606/va.v26.n1.2025.210087

Resumo: Este estudo busca analisar *A visão das plantas*, novela publicada em 2019 por Djaimilia Pereira de Almeida. Nascida em Angola e residente em Portugal, a autora pode ser compreendida em um conjunto de escritores que se relacionam com o continente africano não a partir do pertencimento territorial, e sim a partir dos deslocamentos diaspóricos. A obra em questão narra os dias finais da vida de Celestino, capitão de navio negreiro e autor de atos de extrema crueldade contra populações africanas. A leitura proposta centra-se na relação entre literatura e memória por um viés pós-colonial, recorrendo ao trabalho de pesquisadores como Kabengele Munanga, Grada Kilomba, Eduardo Lourenço, Margarida Calafate Ribeiro e outros.

Palavras-chave: *A visão das plantas*, literatura, memória, colonialismo.

Abstract: This study seeks to analyze *A visão das plantas*, a novella published in 2019 by Djaimilia Pereira de Almeida. This author was born in Angola and lives in Portugal and she can be understood in a group of writers who relate themselves to the African continent not from territorial belonging, but from diasporic displacements. The work in question narrates the final days of Celestino's life, captain of a slave ship and author of acts of extreme cruelty against African populations. The proposed reading focuses on the relationship between literature and memory from a post-colonial perspective, resorting to the work of researchers such as Kabengele Munanga, Grada Kilomba, Eduardo Lourenço, Margarida Calafate Ribeiro, and others.

Keywords: *A visão das plantas*, literature, memory, colonialism.

Se as formulações identitárias hegemônicas do século XX pautavam-se, em grande medida, na territorialidade dos sujeitos, no século XXI emergem reivindicações outras, que se sobrepõem às identidades territoriais por meio do deslocamento, da memória, da raça, da etnia. É o caso do conceito de africanidade, por exemplo, tal qual proposto por Kabengele Munanga. Para o pesquisador, a africanidade parte da África negra, mas não se restringe a ela, sendo constituída de traços históricos e culturais que ligam as populações negras em diferentes contextos geográficos.

> Podemos, grosso modo, afirmar que a africanidade é um conjunto de traços culturais e históricos comuns a centenas de sociedades da África subsaariana. É uma *comunidade que se fundamenta na similaridade* de *experiências* existenciais e de esforços *pacientes para subtrair do solo* os produtos para a sobrevivência material. O *conteúdo da africanidade é o resultado desse* duplo *movimento de adaptação* e de difusão. (Munanga, 2015, p. 19, grifos do autor)

Esse duplo movimento de adaptação e difusão desloca a ideia de pertencimento da fixidez territorial para o fluxo histórico-cultural. Assim, em vez de pensarmos em uma cultura angolana, brasileira, portuguesa etc, podemos pensar na africanidade que atravessa a história e a cultura de sujeitos situados em Angola, Brasil ou Portugal.

No contexto dos países europeus, essa discussão tem se ampliado recentemente, sobretudo a partir dos estudos de pessoas negras que migraram de pa-

íses africanos ou descendem de imigrantes oriundos desses países. É o caso de Johny Pitts. Ao buscar a história de outros europeus de origem pessoal e/ou familiar africana, Pitts (2019), um homem negro e inglês, cunhou o termo *afropean* para designar o duplo movimento de adaptação e difusão da comunidade negra situada na Europa, ao mesmo tempo que repelida por ela. Em entrevista, Pitts (2022, n.p.) explica que a criação desse conceito representa a necessidade de expressar uma identidade sem hifens e de celebrar múltiplas alianças, pois "a negritude move-se conosco".

No caso de Portugal, o termo tem sido traduzido por *afropeu* e associado a uma crescente e profícua produção intelectual, artística e política de sujeitos oriundos da diáspora negra, cujo trabalho está situado no âmbito das práticas de africanidades. No entanto, essa produção tende a ser invisibilizada pela retórica essencialista do nacional, já que não se enquadra nos estereótipos coloniais (Bhabha, 2013) do que se entende por cinema português, literatura angolana ou filosofia africana, para ficar em alguns exemplos.

O estudo das literaturas a partir do paradigma nacional, consolidado desde o século XIX, reflete e reforça, desse modo, a hegemonia cultural da classe média e seu projeto estético branco e masculino. A teórica comparatista Tania Franco Carvalhal

(1997, p. 293) chama a atenção para a urgência de abordagens na crítica literária que coloquem "o nacional em questão", ao invés de reiterar a "questão do nacional". O teórico cultural Homi Bhabha (2013, p. 214), por sua vez, ressalta que a narrativa de mulheres e imigrantes configuram "contranarrativas da nação". Por esse motivo, ao abordarmos pertencimentos outros para a comunidade de textos literários que não o nacional, como é o caso das africanidades, tendemos a observar um outro conjunto de obras, de escritores migrantes até então esquecidos por não coadunarem plenamente com os projetos de portugalidade, angolanidade, moçambicanidade e assim por diante. A escrita de Djaimilia Pereira de Almeida, assim, não seria um caso isolado, vinculando-se ao trabalho artístico de nomes como Yara Monteiro, Aida Gomes, Kalaf Epalanga, Telma Tvon, Grada Kilomba, entre outros.

Este trabalho, dessa forma, pretende abordar a novela *A visão das plantas*, publicada em 2021 por Djaimilia Pereira de Almeida, em sua relação crítica com o passado colonial envolvendo Portugal e suas antigas colônias na África. Ao compreendermos Djaimilia como uma escritora cuja obra não corresponde plenamente aos projetos literários de Portugal ou de Angola, percebemos que sua escrita situa-se em um local profícuo, já que ex-cêntrico (Hutcheon, 1991, p. 96), para uma problematização

rigorosa do passado colonial ainda, e insistentemente, celebrado por parcela significativa da população portuguesa.

O nome de Djaimilia Pereira de Almeida ganhou projeção no cenário literário contemporâneo nos últimos anos. Nascida em Angola, a autora é filha de mãe angolana e pai português. Logo aos três anos de idade migrou para Portugal, onde experienciou os sentimentos de não pertença e estranhamento tão comuns à condição de imigrante, sobretudo imigrantes negros na Europa. Sentimentos esses que desencadearam importantes reflexões expressas em suas narrativas, como *Esse cabelo* (2015), *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2018), *As telefones* (2020) e *Maremoto* (2021), e que envolvem, em alguma medida, a ideia desenvolvida pela autora em sua dissertação de doutoramento, "Inseparabilidade", defendida no ano de 2012, sobre a impossibilidade de o sujeito separar-se daquilo que o envolve.

Margarida Calafate Ribeiro, em "Viagens na minha terra de 'outros' ocidentais", define a obra de Djaimilia Pereira de Almeida como inauguradora, em Portugal, de uma linha literária *afropean* "[...] de identidades herdeiras dos processos coloniais [...]" (2019, p. 292). Ribeiro organiza seus estudos a partir de diferentes fluxos migratórios e lança a questão sobre qual seria a viagem de Almeida. Sua resposta ressalta a necessidade de buscar na an-

tiga metrópole os vestígios de sujeitos que foram invisibilizados tanto na história de Portugal quanto na história da Europa, sobretudo por conta das identidades que herdam do passado colonial, como no caso dos afropeus. Acrescentamos à ideia de Ribeiro também a invisibilização desses sujeitos nos seus contextos de origem pessoal ou familiar – no caso de Djaimilia, Angola.

Que história é possível contar a partir da junção desses vestígios e seus sujeitos? *Esse cabelo*, livro de estreia de Almeida, dilui as fronteiras entre o biográfico e o ficcional e apresenta-nos uma protagonista que, como a autora, muda-se de Angola para Portugal ainda menina e nos conduz a sua trajetória a partir da problematização da existência de um cabelo crespo na antiga metrópole. Que julgamentos esse cabelo traz a si? Que espaços são permitidos a ele? Como interfere a visão que Mila tem de si enquanto mulher negra? Essas são algumas das questões com as quais nos deparamos e que apontam para uma história mais ampla: a história dos sujeitos que migraram para Portugal após os anos 1980, já não mais no contexto dos "retornados", e sim das guerras civis nos países recém independentes.

Luanda, Lisboa, Paraíso também tematiza a situação de imigrantes angolanos em Portugal. No entanto, agora são dois homens, Cartola e Aquiles,

pai e filho, que vão de Luanda a Lisboa, também nos anos 1980. O que os motiva é a busca por tratamento médico para a "má-formação" no calcanhar do último. No entanto, o que encontram é o racismo e o capacitismo de uma cidade que não os acolhe e os atira para o bairro periférico ironicamente denominado Paraíso, onde vivenciam a restrição de seus direitos mais básicos. Explorados em subempregos, ambos acabam vendo o sonho de um retorno a Angola cada vez mais distante por dificuldades financeiras, burocráticas e psicológicas.

Em *As telefones*, a tematização do deslocamento entre Angola e Portugal permanece. No entanto, o modo como é abordada difere bastante das demais narrativas. Filomena e Solange são mãe e filha que mantêm uma relação familiar por telefone. A trajetória dessas duas mulheres é duramente marcada pela separação. Com esperança de um futuro economicamente melhor, Filomena envia Solange para Lisboa, em um momento em que a guerra civil em Angola assola sua população com a fome. É por meio do aparelho telemóvel, então, que essas mulheres alimentam seus sonhos e sua sobrevivência.

Maremoto, por sua vez, tem como enfoque a história de Boa Morte, homem negro, nascido em Angola, que vai à Guiné-Bissau lutar ao lado dos portugueses contra o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC). Com o

fim da guerra de independência da Guiné, Boa Morte migra para Lisboa, local em que vive em situação de rua guardando carros. É em Lisboa também que a personagem tem a esperança de encontrar a filha que desconhece, chamada Aurora. Nesse sentido, mais uma vez, são enfatizados o deslocamento da personagem e o esfacelamento familiar que os resquícios coloniais causam.

Se, nas narrativas até aqui apresentadas, Almeida junta os vestígios de um passado que diz respeito à história colonial enfatizando a trajetória contemporânea ou recente de deslocamentos de sujeitos invisibilizados, em *A visão das plantas*, a narrativa é centralizada na vida de quem contribuiu para que esse passado acontecesse tão cruelmente como o foi: um homem branco, português, que atuou como capitão de navio negreiro durante o século XIX.

Tendo como mote e epígrafe a obra *Os pescadores*, publicada em 1923 por Raul Brandão, Almeida situa a sua novela no regresso do capitão ironicamente chamado Celestino a Portugal, para a casa da infância. No local, o homem, agora um idoso que tem a cegueira e a morte como futuros próximos, dedica-se a cuidar incessantemente de seu jardim. Se em Brandão o cotidiano simples e sofrido do pescador português é retratado, um século depois, em Djaimilia, o dilema transita da subsistência para os

conflitos da memória. O mar, este ser indomável e revoltoso, pode ser relacionado ao drama social em Brandão. Agora, com Djaimilia, torna-se representativo do drama de consciência de um homem cujo passado personifica a colonização e seus terrores.

Cabe ressaltar, ainda, que as novelas *Maremoto* e *A visão das plantas*, após publicação solo, ganharam uma publicação conjunta pela Editora Relógio D'Água no ano de 2021. Somadas à novela inédita intitulada *Bruma*, passaram a integrar *Três histórias de esquecimento.* O esquecimento do passado colonial torna-se assim fio condutor de um projeto narrativo que compõe uma memória incômoda, porém necessária. *O que fazer com o passado colonial?* torna-se um questionamento incontornável na obra da autora, tão bem especificado na dualidade da personagem Celestino.

A delicadeza exigida para o cuidado com as plantas é, assim, contrastada à brutalidade de um passado criminoso. Essa dualidade é evidenciada no delineamento da personalidade do protagonista logo no início da narrativa. O narrador, em terceira pessoa, fornece ao leitor diversos indícios da insensibilidade e severidade da personagem. Se o regresso à casa familiar supõe o desencadear de lembranças e sentimentos por ser um "local de gerações" ou "local de família", como quer Aleida Assmann (2011), no caso de Celestino, o que aparen-

temente se coloca é a ausência de perturbações, a inexistência de saudade da mãe, o gosto pela solidão, a postura supostamente inabalável diante do passado que o local carrega.

Em contraste a um passado em que as mãos eram utilizadas para matar, a atividade que elege para passar os últimos dias de sua existência é o ato de mondar, mondar incessantemente o jardim até então abandonado.

> As plantas confusas não o levavam do quintal a mar alto. Tinha os pés assentes no mesmo agora que o havia mantido vivo nessas paragens. Não tinha a força de outrora, mas sobrava-lhe tanto tempo nas mãos calejadas. Saía para a monda pelas seis da manhã, quando o Sol nascia, depois de uma xícara de chá bem escuro. Mondava até serem onze. Passava pelas brasas. Comia um naco de pão com uma rodela de chouriça. Quando não dormia de novo ou não ia até à vila, ou ao porto para o primeiro vento da tarde, mondava a tarde inteira, amontoando os cardos, as silvas, as folhas secas, arrancando da terra às mãos-cheias as raízes das pragas infatigáveis. Tirava água do poço. Embebia o solo arenoso, revolvia-o com as mãos, dava-lhe água e tempo. (Almeida, 2021, p. 13)

Diferentemente da instabilidade que o mar, onde passou grande parte da sua vida, oferece, as plantas proporcionam a solidez e a firmeza do solo. Silvas, cardos, folhas secas são cuidadosamente retirados, e o solo cultivado para que a vida de novas plantas surja. É interessante atentar para a escolha lexical de "mondar" na narrativa. Para além do significado que o contexto sugere (o de arrancar ervas daninhas e limpar um jardim), essa palavra também

tem o sentido de "emendar, corrigir, rever" (MONDAR, 2022), indicando-nos um possível caminho de leitura sobre a relação da personagem com o seu passado.

Em um presente em que a rega e o zelo para com a terra se tornam constantes, a vida inicia seu regresso no espaço do jardim. Roseiras, cravos, camélias, glicínias, tomateiros, nabos, ameixoeiras, abetos, cactos, sardinheiras, ervilhas-de-cheiro despontam transbordando cores, vida, texturas e cheiros. Celestino monda como quem quer controlar o tempo. "Mondava o seu caminho até à morte para se distrair de que as correntes, os céus, as plantas nos engolem a cada dia. [...] Ajardinar os mares adiava o avanço que o queria tragar como os tubarões nos engolem" (ALMEIDA, 2021, p. 14). Palavras do campo semântico de um passado marítimo misturam-se às de um presente de cultivo de vida a caminho da morte. Seria possível esquecer esse passado e ignorá-lo ofuscando-o com a beleza de um jardim dedicada e delicadamente cuidado?

A interação que as plantas proporcionam é livre de julgamentos históricos. Para elas, pouco importa de quem são as mãos que as cuidam ou se delas já escorrera sangue outrora.

> Nenhuma flor lamentava a morte de escravos que Celestino sufocara em mar alto. 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 abrira o porão pela calada manteve-se a um canto, aturdido. (Almeida, 2021, p. 36)

Tal como se observa no excerto, é explorada na narrativa a indiferença das plantas ao passado do capitão. Elas não são destituídas de visão, mas seu olhar é alheio, conforme explicita o narrador. Florir não é sinônimo de agradecimento, assim como murchar não indica insatisfação. Elas apenas existem e perseveram no fluxo vital. É essa existência, indiferente à moral humana, que possibilita a convivência das plantas com Celestino. Em contraposição à aterrorizante imagem do assassinato por sufocamento no porão do navio, cometido pela personagem contra pessoas africanas que foram escravizadas, as plantas respiram livremente em um ambiente fresco e de ar puro.

A relação com as plantas configura assim a busca de Celestino por um final de vida ausente de julgamentos e de autorreflexão. Em posição antagônica ao desejo de esquecimento do capitão, estão os demais habitantes do vilarejo, em especial o padre. Como figura constantemente vigilante, padre Alfredo, notando a ausência de Celestino na igreja e sobretudo no confessionário, visita-o em casa para aproximar-se do protagonista e conquistar sua confiança: "O padre viera com intenção de apurar

as condições em que vivia. Queria levá-lo à igreja a confessar-se. 'Sabe, importa-me que não lhe falte nada. Ainda recordo a santa senhora sua mãe, Deus a guarde. Que seja pelo sossego de sua alma.'" (Almeida, 2021, p. 17)

Como a tentativa inicial de persuasão pelo eclesiástico não surte efeito, ele parte para argumentos mais apelativos em sua cruzada pela remissão do pecador que passa a macular o impoluto vilarejo com seu convívio, mesmo que reservado: "'Talvez se queira confessar.' 'Diz que cortou a língua a seis meninos, contou-me a minha tia Aurora. Parece que bebe sangue e vendeu a alma ao diabo, a mãe também não era boa.'" (Almeida, 2021, p. 20)

O padre, bem como as demais pessoas do local, enxerga Celestino a partir de seu passado —— em parte vivido, em parte imaginado pela mistificação que a comunidade faz do vizinho. O capitão representa a materialização de um passado que seus conterrâneos não querem ver, com a vileza do colonialismo e do tráfico de escravizados. Nesse sentido, sua presença causa incômodo a todos, mas sobretudo ao padre, que não visualiza qualquer resquício de remorso nas ações de Celestino. A noção cristã de culpa pretendida por Alfredo permitiria redimir não apenas o capitão, mas a própria vila.

Redimir, nesse caso, por meio da culpa mate-

rializada e purgada em Celestino, possibilitaria o esquecimento coletivo. Em "Colonialismo e boa consciência: o caso português", Eduardo Lourenço (2016, p. 347) reflete justamente sobre o projeto europeu, e lusitano, de apagamento da história colonial: "A História trágico-marítima é a dos portugueses devorados pelo mar e pelos autóctones. Este espantoso silêncio esconde a aventura colonial. A mais pura de toda a história. Tão pura que hesitamos chamá-la colonialista". A uma população que não se enxerga colonialista, resta condenar os atos de Celestino sob o signo da alteridade, como se deles não tivessem, de alguma forma, mesmo que indireta, participado.

As plantas não condenam Celestino; o vilarejo condena-o. Contudo, não é tão simples chegar a uma conclusão sobre a consciência da própria personagem acerca de seu passado, marcada por ambiguidades e contradições. Um dos recursos que Almeida utiliza para inserir a subjetividade de Celestino na narrativa é o seu fragmentado caderno de anotações. Nesse espaço, em primeira pessoa, misturam-se situações do presente, lembretes cotidianos, reflexões simplórias e imagens do passado —— esses vestígios inconvenientes, os quais Celestino pretende evitar ao se aproximar das plantas e se afastar do padre e das demais pessoas: "O padre. A igreja tresanda a incenso e a bafio. Antes o porão

nos meus tempos. 1833. Bombordo. Trazer cebolos. Perdi a guerra contra o cardo. Um canhão de pólvora na boca do padre. Caiu-me um dente junto ao abeto. Perdi-lhes a conta." (Almeida, 2021, p. 32)

Se a consciência de Celestino tenta, a todo custo, esquecer, o inconsciente o trai. A manifestação da raiva, um sentimento tão extremo, apenas confirma a presença do passado no presente da personagem. Mesmo negando os apelos por narrar o passado (personificados no padre), o capitão recorre a imagens bélicas, como o canhão, para imaginar a aniquilação do que lhe incomoda. O porão como local do massacre de sua autoria retorna em meio aos pensamentos focados no presente. Por um lado, Celestino se policiava "[...] dizer o quê, falar a quem, se nada havia a dizer?" (Almeida, 2021, p. 39). Por outro, ao menor indício de admiração curiosa e ausência de julgamento, retomava a narrativa de seu passado, crendo heroicas as atrocidades que cometeu, ou mesmo aquelas que inventa ter cometido. É a aventura marítima que não se percebe colonialista, como alerta Lourenço (2016), que emerge nos diálogos que o velho marujo mantém com as crianças vizinhas. Curiosos, os meninos do vilarejo gostam da companhia do capitão, para dele receber amoras e histórias —— histórias nem tão amorosas, mas que causam orgulho ao protagonista:

> Vinde a mim, meninos, a mim que degolei gargantas e

> durmo o sono dos justos [...] Matei dez mulheres, a uma delas cortei os pés. Matei um corvo, para o comer. Raposas, ratazanas. Matei centenas de homens com as minhas mãos e elas não me caíram. Matei os sonhos de um milhar de outros. Queimei cabanas. Um dia, mordi o pescoço dum homem até lhe arrancar as veias para fora. Espetei uma lança no peito de um amigo. Roubei dinheiro. Rebentei o crânio de um albino contra uma rocha. E a seguir esquartejei-o. À hora de adormecer, a mão de minha mãe entrava por mim dentro com a xícara de leite morno, muito doce, e levava-me na mão do sono. (Almeida, 2021, p. 23-24)

Chama atenção, na citação direta que o narrador faz da fala do capitão, seu diálogo intertextual com dois gêneros textuais da tradição europeia: os evangelhos bíblicos e os relatos de viagem. Os evangelhos ficam evidenciados na expressão "vinde a mim, meninos", reiterada diversas vezes por Celestino. Jesus Cristo, enquanto personagem protagonista dos evangelhos, dialogava com as crianças por entender que a pureza delas era a mais digna do paraíso. Na narrativa romanesca, o capitão se insere na mesma posição com os interlocutores infantis. Esses, no entanto, revelam um mórbido prazer pela destruição, assim como o próprio orador, em contraponto à suposta pureza pueril. Embora evidenciada essa morbidez, este messias de um evangelho da destruição chega à redenção no fim da narrativa, tal qual Cristo, aqui representada pela amorosa acolhida do leite doce, da mãe, do sono.

A transformação de chocantes relatos de violência (crimes que envolvem tortura e assassina-

to) em casos de aventuras do além-mar, remonta à tradição dos relatos de viagem, gênero que consagrou o homem branco europeu como protagonista de jornadas heroicas em meio a reinos representados como ameaçadores e hostis em territórios africanos, americanos e asiáticos. Quem reivindica a ameaça e a hostilidade neste relato de viagem, no entanto, é o próprio Celestino, com seu projeto de não recordar sendo traído ao menor sinal de devoção egocêntrica.

A tensão entre o esquecimento pretendido e a lembrança que emerge possibilita a leitura de Celestino como personagem em conflito. O revoltoso oceano, assim, invade metaforicamente sua acolhida sólida e definitiva na terra, como consciência pesada que o atormenta. Esse conflito se intensifica com a passagem do tempo e o envelhecimento do corpo de Celestino. A quase cegueira, as febres, a fraqueza, os tremores e a indisposição são alguns sinais da iminência da morte. Com ela, o domínio cada vez menor da própria memória: o esquecimento e a lembrança alternam-se para além da vigilância que o protagonista planeara, visando a um fim de vida tranquilo e sem percalços.

> O esquecimento guardava-o como um avô guarda uma neta. Arrastava-se até à cama depois da ceia, deitava-se debaixo da manta, esvaziava as ideias em dois suspiros, mas, na noite, esquecer era um verbo com um vestido. E não porque através de um truque de magia ou por doença poética as suas lembranças tivessem ganhado corpo, mas

> porque debaixo do Sol cabe tudo quanto há e também tudo quanto houve numa justaposição dos nascidos com os finados, do que murchou aqui com o que germina nalguma parte.
> Sonâmbulo, levantava-se da cama e dava com uma velha negra na cozinha a preparar-lhe uma merenda. Sentavam-se os dois à mesa. (Almeida, 2021, p. 69)

O esquecimento e a aparente desregulação de suas faculdades mentais funcionam como uma espécie de afrouxamento da diligência que exercia sobre si para não lembrar do passado. É nesse momento que seu inconsciente parece manifestar com maior constância os conteúdos recalcados, transbordantes de culpa. Desse modo, o capitão passa a ter companhia todas as noites; entre as quais são mais frequentes a da mulher negra, mencionada no excerto, e a da menina holandesa. Ambas personagens do sexo feminino e ambas com histórias significativas no passado de Celestino, sendo a primeira uma mulher por ele mandada para o Atlântico e a segunda, uma menina, de cerca de oito anos, que, após ter auxiliado o capitão quando esteve doente, foi deixada atada a uma árvore com os olhos vendados.

As duas personagens aparecem para suprir necessidades afetivas de Celestino. A mulher negra lhe serve comidas que desconhece. Tal como uma mãe cuida de um bebê, ela o vê comer, limpa-o e leva-o para a cama. Como Grada Kilomba (2019) destaca em *Memórias da plantação*, o colonialismo utilizou

do trabalho de mulheres negras para nutrir e prover a casa branca. Para a pesquisadora, essa imagem da mulher negra como uma grande mãe condena essas mulheres a uma posição de serventia. "A 'mãe *negra*' representa a relação ideal de mulheres *negras* com a branquitude: como amorosa, carinhosa, confiável, obediente e serva dedicada, que é amada pela família *branca*" (Kilomba, 2019, p. 142, grifos da autora). Nesse sentido, ao mesmo tempo em que o capitão retoma essa personagem de seu passado como um indício de manifestação de sua culpa, seu imaginário colonial continua presente, uma vez que ela o trata como um filho.

A menina holandesa, por sua vez, também representa as relações entre culpa e afeto que permeiam o pensamento do protagonista. No entanto, as menções a ela são mais frequentes, sendo parte, inclusive, de uma das anotações de seu caderno: "Não esganei a holandesa. Sete, oito aninhos, mas os pescoços não tem idade" (Almeida, 2021, p. 40). Como quem tenta justificar a si um crime tão covarde quanto matar uma criança, Celestino coloca as palavras em um conflito de versões no papel: "não esganei" / "mas os pescoços não tem idade". O fantasma da menina, inclusive, é quem surge para consolá-lo diante da passagem do tempo e da proximidade da morte:

> Entrava no quarto e deitava-se na cama ao lado do capitão,

> aninhada no peito do homem. Celestino sentia-a como uma neta, gelada até aos ossos, magra e suja, um corpinho de ar, gelo e sonho. Encostava a testa ao cabelo dela. Cheirava a algas, a velha água-de-colónia. Abraçava-a com amizade e adormecia. (Almeida, 2021, p. 72)

Na visão de Celestino, a relação que se estabelece entre ele e a criança é de afeição. No entanto, os signos da morte não deixam de estar presentes nessa imagem: a frieza do corpo, a magreza, a sujeira, o sonho como caracterização de um futuro interrompido pelo assassinato. Apesar de tudo, é em seus braços que o homem adormece, imaginando para si mais uma vez a redenção de quem não só necessita de cuidados, mas de quem os merece como desfecho biográfico.

Celestino vê os fantasmas de quem assassinou porque é, mesmo que não queira, tomado por alguma culpa. No entanto, os vê como amorosos e compreensivos. O acolhimento imaginado revela assim a necessidade de, diante da culpa, sentir-se desculpado pelas vítimas. Para morrer com tranquilidade e alcançar, enfim, o esquecimento, ele precisa que os mortos o perdoem e o acolham em sua morte. Seria a morte o esquecimento da culpa?

Celestino serenou ao fim de sua vida; conforme o narrador afirma: "sem dúvida na consciência tranquila" (Almeida, 2021, p. 85). A mulher negra torna-se "mãe-morte" (Almeida, 2021, p. 83), transferindo o imaginário da mãe negra para uma per-

sonificação de morte que coloca a mão na testa e o consola. A última imagem descrita é a da menina holandesa "olhos rasgados, tranças ruivas, bracinhos sujos, caminhando para ele sem medo, de olhos vendados" (Almeida, 2021, p. 85). Em uma espécie de cortejo fúnebre, seu corpo é benzido pelo padre Alfredo e retirado da casa, atravessando o jardim. O narrador afirma que "o defunto estava lívido e sereno. A sua cor e as rugas confundiam-se com o lençol amarrotado. À saída de casa, a visão das plantas pareceu-lhe uma aleluia pela passagem da alma do capitão. " (Almeida, 2021, p. 85)

A visão das plantas, almejada por Celestino, é ausente de julgamentos e indiferente ao passado. A visão do povoado é perpetuada pelos mais jovens no novo século (século XX), eles que "lembravam-no como a um herói remoto [...]" (Almeida, 2021, p. 85), mesmo quando ainda vivia enfermo em sua casa. "Os rumores sobre o seu passado feroz eram já cantigas de pescadores" (Almeida, 2021, p. 85). O esquecimento pela consciência do capitão, nesse sentido, só é possível com o esquecimento coletivo. O vilarejo não vê a necessidade de condená-lo, já que não entende a história colonial como sua.

A morte tranquila de Celestino e a transformação de seus crimes cruéis em folclóricas cantigas marítimas remete diretamente ao intertexto explícito da obra, *Os pescadores*, de Raul Brandão. A epí-

grafe da novela, em diálogo com o texto de Brandão, já anunciava o desfecho: "o capitão Celestino, que tendo começado a vida como pirata a acabou como um santo [...]. E acabou assim a vida mondando e podando, sem uma dúvida na consciência tranquila. " (Brandão apud Almeida, 2021, p. 7)

A repetição do desfecho, no entanto, confere novos sentidos ao texto. Como reflete Tânia Franco Carvalhal (2001, p. 53-54), "a repetição nunca é inocente [...] a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o re-inventa?". A re-invenção de Djaimilia Pereira de Almeida é repleta de intencionalidade, nesse sentido. Ao expor as contradições expressas nas mãos que sufocam e mondam em vida, para repousarem tranquilas em morte, traz-se à tona o debate sobre *o que fazer com os crimes do passado*.

Se há um projeto de apagamento de um passado colonialista, tal qual expôs Eduardo Lourenço (2016), é necessário salientar que isso inclui os seus agentes. O capitão de abril Vasco Lourenço, em seu relato *Do interior da revolução*, desabafa sobre a impunidade dos agentes do colonialismo português no século XX: "[...] em todo o processo, não houve julgamentos. A começar pelos principais responsáveis pela ditadura e dos crimes por ela cometidos. Uns foram enviados para o Brasil, outros deixados

fugir" (Lourenço, 2009, p. 399). O projeto político de renovação do país pós-revolução dos cravos, com a pretensa projeção de uma nação democrática e pacífica, resultou em uma abordagem anistiante da história. Daí a indignação de Vasco Lourenço ao ver ditadores como Marcello Caetano gozarem de um tranquilo fim de vida à sombra da impunidade, como Celestino.

A resposta política que o estado deu para a questão proposta (o que fazer com os crimes do passado?) foi o esquecimento. Tal qual a visão das plantas. Tal qual os habitantes do vilarejo. Tal qual nos conta o narrador da novela. No entanto, justamente por narrar esses paradoxos, o narrador atua contra o esquecimento. Trata-se, por isso, de um posicionamento diante da história —— insinuado pelo narrador, assumido pela autora e exigido ao leitor, como analisa Jeferson Tenório (2021, n.p.): "Embora o padre da cidade aconselhe Celestino a se confessar, ele se mantém em silêncio. A confissão só se dará para o leitor. Somos nós que o julgamos, já que as plantas não fazem perguntas, existindo em silêncio, perfeitas na sua função de florir. "

Em *Memórias da plantação*, Grada Kilomba, pensadora também diaspórica com origem familiar africana, expõe o caráter político e psicanalítico da fala para os sujeitos negros que migraram para solo europeu. Tendo a manifestação silen-

ciada pelas máscaras coloniais, os sujeitos negros encarnam em sua fala a fala de todos aqueles que foram silenciados. "Existe um medo apreensivo de que, se o *sujeito* colonial falar, a/o colonizadora/or terá de ouvir. Seria forçada/o a entrar em uma confrontação desconfortável com as verdades da/o '*Outra/o.*'" (Kilomba, 2019, p. 41, grifos da autora)

Djaimilia Pereira de Almeida insere assim a sua fala neste conjunto de memórias da plantação formada pelas vozes dos sujeitos negros em Portugal. A africanidade (Munanga, 2015) de sua literatura está justamente nesse olhar desconfiado da colonialidade da história e da redemocratização portuguesa, que busca alinhar o descontentamento daqueles que sofrem o racismo para questionar: o que faremos dos crimes do passado? Como os fantasmas de Celestino, aqueles que tiveram seus antepassados trancafiados, explorados, sufocados, torturados e mortos voltam e se fazem presentes no cotidiano da antiga metrópole. Diferentemente da imaginação colonial do capitão, entretanto, não voltam para perdoar e consolar. Voltam para exigir a dignidade que lhes foi roubada. E isso só será possível quando os crimes do passado forem assumidos e criticamente dimensionados.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *A visão das plantas*. São Paulo: Todavia, 2021.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação*: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila; Eliana de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 105-128.

CARVALHAL, Tânia Franco. A nação em questão: uma leitura comparatista. *In*: SCHMIDT, Rita Terezinha. *Nações/narrações*: nossas histórias e estórias. Porto Alegre: Associação Brasileira de Estudos Americanos, 1997. p. 291-300.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*: episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cabogó, 2019.

LOURENÇO, Eduardo. Colonialismo e boa consciência: o caso português. *In*: LOURENÇO, Eduardo. *Do colonialismo como nosso impensado*. Lisboa: Gradiva, 2016. p. 347-348.

LOURENÇO, Vasco. *Do interior da revolução*. Lisboa: Âncora, 2009.

MONDAR. *In*: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa.* 2022. Disponível em: https://dicionario.priberam.org/mondar. Acesso em: 02 Mar. 2023.

MUNANGA, Kabengele. O conceito de africanidade nos contextos africano e brasileiro. *In*: OLIVEIRA, Jurema (Org.) *Africanidades e brasilidades*: culturas e territorialidades. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015. p. 9-25.

PITTS, Johny. *Afropean*: notes from Black Europe. London: Allen Lane, 2019.

PITTS, Johny. É ridículo que europeu ainda seja sinônimo de branco: entrevista a João Biscaia. *Setenta e Quatro*, Lisboa, n.p., jul-2022. Disponível em: https://setentaequatro.pt/entrevista/johny-pitts-e-ridiculo-que-europeu-ainda-seja-sinonimo-de-branco. Acesso em: 28 fev. 2023.

RIBEIRO, Margarida Calafate. Viagens na minha terra de 'outros' ocidentais. *In*: RIBEIRO, Margarida Calafate; ROTHWELL, Phillip. *Heranças pós-coloniais nas literaturas de língua portuguesa*. Porto: Edições Afrontamentos, 2019. p. 291-307.

TENÓRIO, Jeferson. A confissão do carrasco. *Quatro Cinco Um*, São Paulo, n 45, n.p., mai-jun 2021. Disponível em: https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/literatura/a-confissao-do-carrasco. Acesso em: 27 fev. 2023.