



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

FLORIZA DE SOUZA FERNANDES

**DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA: PERSPECTIVAS LITERÁRIAS DE
COMUNIDADE, DUPLA CONSCIÊNCIA E TESTEMUNHO NESTE TEMPO**

CAMPINAS

2024



FLORIZA DE SOUZA FERNANDES

DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA: PERSPECTIVAS LITERÁRIAS DE
COMUNIDADE, DUPLA CONSCIÊNCIA E TESTEMUNHO NESTE TEMPO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Mestra em Teoria e História Literária, na Área de Teoria e Crítica Literária.

Orientadora: Prof^ª Dr.^a. Elena Brugioni

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À
VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO
DEFENDIDA PELA ALUNA FLORIZA
DE SOUZA FERNANDES E
ORIENTADA PELA PROFESSORA
DOUTORA ELENA BRUGIONI

CAMPINAS

2024

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Ana Lúcia Siqueira Silva - CRB 8/7956

F391d Fernandes, Floriza de Souza, 1990-
Djaimilia Pereira de Almeida : perspectivas literárias de comunidade, dupla consciência e testemunho neste tempo / Floriza de Souza Fernandes. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Elena Brugioni.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Literatura. 2. Identidade. 3. Comunidade. 4. Dupla consciência. 5. Memória. I. Brugioni, Elena, 1979-. II. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Djaimilia Pereira de Almeida : literary perspectives on community, double consciousness and witness in this time

Palavras-chave em inglês:

Literature

Identity

Community

Double consciousness

Memory

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestra em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Elena Brugioni [Orientador]

Lucilene Reginaldo

Jessica Falconi

Data de defesa: 03-06-2024

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-0902-811X>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/3759494459169430>

BANCA EXAMINADORA:

Elena Brugioni

Lucilene Reginaldo

Jessica Falconi

IEL/UNICAMP 2024

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós-Graduação do IEL

Pititilê ja hundê
Boiná holodiê
Pititilê ja hundê
Boiná holodiê
Boindan bara lodofi
Ê johana becó
Pititilê ja hundê
Boiná holodiê
Xarrorrô ê ê ê
Xarrorrô ê ê ê
Pititilê ja jundê
Boiná holodiê

Tradução: "A cobra pequena de hoje cresce e se torna a cobra grande do amanhã!"
(Cantiga de Candomblé da nação Djedje a Vodun Bessen)

Saí da minha aldeia sem lelê lalá
Aprendi no mundo a soletrar
Um caboclo me deu o beabá
Lua Branca me ensinou o que é amar
(Cantiga em Homenagem ao Caboclo Lua Branca)

Será se eu tenho sorte 'memo' ou é o santo alumiando?

(Dalasam, Rico; Fim das Tentativas, 2022)

Dedico este trabalho à Nanã, Orixá me proporcionou a mais carinhosa e intensa maternidade pelas mãos de Flora de Souza Fernandes.

Dedico-o também ao Orixá Osumare e ao seu filho Babá Eduardo (Eduardo Gomes *in memoriam*). Pais inigualáveis que Ogun me concedeu.

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente a Exu, o primeiro Orixá, que sempre mostrou caminhos férteis por onde eu pudesse passar.

Agradeço a Orixá Ogun e a Orixá Iyemanjá, donos do meu Ori, pela possibilidade de me tornar uma mulher preta e acadêmica nestes tempos.

Agradeço imensamente ao Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp por ter sido minha casa linguística e literária durante 12 anos. Neste Instituto, aprendi a ler livros, a ler as pessoas e a ler o mundo por uma nova perspectiva. Neste Instituto, fiz minha leitura sendo uma pessoa preta e agora me leio pela vida.

Agradeço à Professora Doutora Elena Brugioni pela acolhida imensa e afetiva, pelos anos de paciência com a minha trajetória e, principalmente, pela crença no meu trabalho enquanto pesquisadora.

Agradeço às Professoras Doutoradas Lucilene Reginaldo e Raquel Gryszczenko Alves Gomes, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, pela leitura atenciosa do meu trabalho. Não existiria Literatura, se não passássemos pela História.

Agradeço à Professora Doutora Jessica Falconi, da Universidade de Lisboa, pelo aceite carinhoso em ler o meu trabalho.

Agradeço à María Florencia Chapini, esposa e companheira de vida, pela parceria diária e imensa e a todos os Orixás por terem permitido que nós duas nos encontrássemos. Oris pesquisadores são melhores juntos.

RESUMO

Esta dissertação tem como abordagem fundamental a literatura de Djaimilia Pereira Almeida, autora afro-portuguesa da contemporaneidade. São aproveitados neste trabalho dissertativo as obras *Esse Cabelo: a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronteiras* (2015), obra inaugural do projeto literário de Djaimilia, a obra *Luanda, Lisboa Paraíso* (2018) e o ensaio-manifesto *O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo* (2023). Para aproveitamento dessa coletânea na dissertação, cabe a apuração de três aspectos fundantes que são pertinentes para sua análise: A comunidade portuguesa imaginada para os filhos da diáspora; A dupla consciência como agenciadora da negritude; Testemunhar a interioridade: um projeto identitário e coletivo. O tratamento do primeiro aspecto é fomentado em observar passagens da literatura de Djaimilia que parecem um compromisso com a consolidação de uma comunidade imaginada não só para Mila - protagonista da tragicomédia, bem como para a autora afro-portuguesa e para personagens como Cartola de Sousa de *Luanda, Lisboa, Paraíso*, pois é nesse espaço que haverá a inscrição de identidades nacionais formadas mais pelo “tornar-se” do que pelo “ser”, tal como orienta Stuart Hall em *A identidade na pós-modernidade* (2006). Ademais, no segundo ponto, pretende-se discutir de que forma a literatura composta por Djaimilia em *Esse Cabelo e Luanda, Lisboa, Paraíso* pode ajudar o leitor a visualizar a materialização da dupla consciência, a partir da teorização de Gilroy (2012) em *Atlântico Negro*, bem como a condição afropolitana proposta por Mbembe (2015) o papel da mimesis literária de Djaimilia nesse processo, colaborando, pois, com a consolidação de uma agência coletiva de arte na contemporaneidade, aproveitando as teorizações fundamentais de Kobena Mercer (2016) e Homi Bhabha (1998). Para o terceiro aspecto da dissertação, resta averiguar se há uma intersecção entre Djaimilia e a protagonista Mila, a partir das memórias expostas na composição do texto literário de *Esse Cabelo*, livro que parece apresentar um teor testemunhal, como propõe Seligmann-Silva (2003). Esse movimento também é feito por intermédio de análises internas da própria autora em *O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo* (2023). Insere-se também nessa discussão o reconhecimento memorial do desejo - conceito de Spivak (2010) - a partir da leitura de Mila sobre a personagem histórica dos EUA, Elizabeth Eckford. Por fim, cabe expor a exploração do testemunho como exercício textual em favor de um projeto literário na era da globalização, a qual movimenta identidades, principalmente no âmbito do pós-colonial. Salienta-se, portanto, como propósito desta dissertação entender como Djaimilia Pereira de Almeida e algumas de suas obras podem atuar como simbologia de uma estética literária contemporânea que salta para além das definições da diáspora ou do pós colonial e evoca o reconhecimento de uma identidade literária pautada em diferentes culturas - angolana e portuguesa - em um retrato de pós-nação em que a presença do cabelo crespo, a sobrevivência em assimilação ou até mesmo o exercício da escrita testemunhal fomentam uma agência de existências promissoras em negritude pelo exercício da literatura.

Palavras-chave: Literatura; Identidade; Comunidade; Dupla Consciência; Memória.

ABSTRACT

This dissertation focuses on the literature of Djaimilia Pereira Almeida, a contemporary Afro-Portuguese author. This dissertation uses the works *Esse Cabelo: a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronteiras* (2015), the inaugural work of Djaimilia's literary project, the following work *Luanda, Lisboa Paraíso* (2018) and the essay-manifesto *O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo* (2023). In order to take advantage of this collection in the dissertation, it is worth looking at three fundamental aspects that are relevant to its analysis: The imagined Portuguese community for the children of the diaspora; Double consciousness as an agent of blackness; Witnessing interiority: an identity and collective project. The treatment of the first aspect is fostered by observing passages in Djaimilia's literature that appear to be committed to the consolidation of an imagined community not only for Mila - the protagonist of the tragicomedy, but also for the Afro-Portuguese author and for characters such as Cartola de Sousa from *Luanda, Lisboa, Paraíso*, since it is in this space that national identities formed more by "becoming" than by "being" will be inscribed, as Stuart Hall points out in *Identity in Postmodernity* (2006). Furthermore, in the second point, we intend to discuss how the literature composed by Djaimilia in *Esse Cabelo* and *Luanda, Lisboa, Paraíso* can help the reader to visualize the materialization of double consciousness, based on Gilroy's (2012) theorization in *Atlântico Negro*, as well as the Afropolitan condition proposed by Mbembe (2015) and the role of Djaimilia's literary mimesis in this process, thus contributing to the consolidation of a collective agency of art in contemporary times, drawing on the fundamental theorizations of Kobena Mercer (2016) and Homi Bhabha (1998). For the third aspect of the dissertation, it remains to be seen whether there is an intersection between Djaimilia and the protagonist Mila, based on the memories exposed in the composition of the literary text of *Esse Cabelo* (2015, a book that seems to have a testimonial content, as proposed by Seligmann-Silva (2003). This movement is also made through the author's own internal analysis in *O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo* (2023). This discussion also includes the memorial recognition of desire - Spivak's concept (2014) - based on Mila's reading of the historical character from the USA, Elizabeth Eckford. Finally, it is worth mentioning the exploration of testimony as a textual exercise in favour of a literary project in the era of globalization, which moves identities, especially in the post-colonial sphere. The purpose of this dissertation is therefore to understand how Djaimilia Pereira de Almeida and some of her works can act as a symbol of a contemporary literary aesthetic that goes beyond the definitions of the diaspora or the post-colonial and evokes the recognition of a literary identity based on different cultures - Angolan and Portuguese - in a portrait of post-nationhood in which the presence of curly hair, survival in assimilation or even the exercise of testimonial writing foster an agency of promising existences in blackness through the exercise of literature.

Keywords: Literature; Identity; Community; Double Consciousness; Memory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 - A COMUNIDADE PORTUGUESA IMAGINADA PARA OS FILHOS DA DIÁSPORA	31
1.1 Nação e história: a comunidade imaginada portuguesa a partir de um viés literário	31
1.2 <i>Esse Cabelo e Luanda, Lisboa, Paraíso</i> : intersecções de identidade na comunidade imaginada	39
1.3 Mila: o lugar do crespo na identidade nacional portuguesa.....	51
CAPÍTULO 2 - A DUPLA CONSCIÊNCIA COMO AGENCIADORA DA NEGRITUDE.....	65
2.1 “Estar entre”: dupla consciência e condição afropolitana.....	65
2.2 A mimeses da literatura de Djaimilia Pereira de Almeida em um espaço de dupla consciência.....	75
2.3 Djaimilia Pereira de Almeida e a evocação para a agência coletiva da arte contemporânea.....	87
CAPÍTULO 3 - TESTEMUNHAR A INTERIORIDADE: UM PROJETO IDENTITÁRIO E COLETIVO.....	96
3.1 Djaimilia e Mila: memórias em intersecção?	96
3.2 Elizabeth Eckford, um reconhecimento memorial do desejo	108
3.3 O testemunho da identidade na era global em favor de um projeto literário.....	116
CONCLUSÃO.....	125
REFERÊNCIAS	129

INTRODUÇÃO

Djaimilia Pereira de Almeida, escritora contemporânea, é autora da obra literária utilizada como principal corpus da dissertação: *Esse Cabelo: a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronteiras*¹, publicado no Brasil pela editora Leya no ano de 2017. Entretanto, antes de expor uma apresentação concisa da obra literária que move este trabalho, é mister expor aqui, uma contextualização sobre a relevância dela, enquanto escritora de obras contemporâneas em língua portuguesa. Nascida em 1982, na capital angolana Luanda e residente em Portugal, Djaimilia tem o título de doutora pela Universidade de Lisboa. Ela possui inúmeras produções literárias publicadas por diferentes editoras ao redor do mundo. É significativo expor também que algumas dessas produções atualmente estão traduzidas para inglês, espanhol, italiano, chinês e alemão. *Luanda, Lisboa, Paraíso* e *A visão das plantas* foram trabalhos que renderam à autora premiações tais como o Prêmio Literário Fundação Eça de Queiroz em 2019, Prêmio Literário Fundação Inês de Castro, Prêmio de Literatura Portuguesa Oceanos. Djaimilia hoje é fixa colunista da revista *Quatro Cinco Um*, na qual ela escreve quinzenalmente, mas já escreveu - e ainda escreve - para importantes veículos de comunicação ao redor do mundo, tais como *The New York Times*, *Neue Zürcher Zeitung*, Revista Serrote, Common Knowledge, ZUM, Contemporânea, Marie Claire Brasil, Folha de São Paulo. A fortuna crítica e acadêmica sobre a produção literária de Djaimilia é vasta. De acordo com o website da própria autora, há diversos trabalhos acadêmicos publicados de 2017 até a presente data a respeito da produção literária dela.

Cabe salientar também no início deste trabalho a participação de Djaimilia Pereira de Almeida em uma somatória de autores contemporâneos em Língua Portuguesa que fazem parte de uma ascensão literária pós 25 de abril em Portugal. Sandra Sousa e Sheila Khan no livro *Djaimilia Pereira de Almeida Tecelã de Mundos Passados e Presentes* fazem um trabalho vasto de mapeamento em torno da fortuna literária de Djaimilia cuja proposta é analisá-la como autora de uma “escrita ativa, comprometida e profundamente humanista” (Khan; Sousa, 2023, p. 5), e evidenciam que a autora é parte de uma geração afrodescendente da diáspora². Djaimilia é contemporânea de vários outros expoentes da literatura em língua

¹ Almeida, Djaimilia Pereira de. **Esse Cabelo: a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronteiras**. Rio de Janeiro: Leya Brasil, 2017. (Edição utilizada para composição desta dissertação).

² A autora pertencente a uma geração de afrodescendentes formados em Portugal que questiona o papel de herdeiros de processos imperiais e pós-coloniais, tanto local quanto globalmente. Estabelecendo elos com uma diáspora europeia ou mesmo americana, Djaimilia proporciona-nos a oportunidade de repensar o lugar da sua

portuguesa que contribuem cotidianamente com a reflexão literária sobre questões como a pós-colonialidade, pós-imigração, diáspora, negritude, dentre outras esferas da contemporaneidade. Ela está ao lado de autores como Kalaf Epalanga, Ondjaki, Telma Tvon, Yara Monteiro, esta que, particularmente partilha de questões de origem demasiadamente semelhantes às de Djaimilia Pereira de Almeida. Conforme apontam Khan e Sousa, Yara Monteiro, contemporânea de Djaimilia, “afirma sentir Angola como a pátria e Portugal como a pátria, afirmação que se torna mais clara (ou mais obscura) quando explicita: “As minhas raízes são africanas e as minhas asas são europeias” (Khan; Sousa, 2023, p. 12). É nesse cenário, portanto, que a inscrição desses expoentes literários se torna relevante pela transmissão ficcional de temáticas importantes a nível global.

Pertencendo a uma geração de afrodescendentes formados em Portugal que começam a questionar o seu papel de herdeiros de processos imperiais tanto a um nível local como global — estabelecendo elos com uma diáspora europeia ou mesmo americana — Djaimilia oferece-nos a oportunidade de (re)pensar o lugar da sua geração num mundo sistemicamente pautado pela violência, pela discriminação e pela imposição de fronteiras (Khan; Sousa, 2023, p. 20).

No âmbito literário, é importante destacar que a geração de Djaimilia se torna importante para um projeto que ela mesma nomeia como *restituição da interioridade*³, conceito oriundo de um significativo ensaio apresentado por ela em fevereiro de 2023 na *New York University*. No texto mencionado, Djaimilia responsabiliza-se pela recuperação de uma interioridade negra, condição que para ela foi retirada dos negros. Logo, a restituição precisa ocorrer por intermédio do que ela nomeia como “tarefa nossa” (Almeida, 2023, p. 62). O uso do pronome de posse “nossa” insere uma perspectiva de acolhimento da tarefa a todos aqueles que, de algum modo, foram durante muito tempo representados por vozes artísticas consideradas cânones que reproduziam condições de estereotipagem de performances de negritude, bem como identifica a autora:

geração num mundo marcado pela violência, solidão, silêncio, discriminação e imposição de fronteiras (Khan; Sousa, 2023, p. 5).

³ Falo para vocês num momento em que se debate e leva a cabo a restituição de bens culturais por antigos impérios coloniais. Não é esse o assunto da minha conferência. A restituição que tenho em mente se refere a um bem intangível que não podemos recuperar movendo uma ação judicial contra algum Estado ou museu ocidental, ainda que seja a restituição de algo que, em certo sentido, encontramos de fato exposto em tais museus, na medida em que artefatos podem ser um indício de tal bem. Estados e museus podem chegar a um acordo em relação às condições para a restituição de bens culturais e obras de arte saqueados. Mas aonde ir e a quem solicitar se aquilo que queremos recuperar é a interioridade negra? (Almeida, 2023, p. 61).

Ao me debruçar sobre a literatura na minha língua, deparo com um retrato, de séculos, de pessoas negras como caricaturas, como elementos decorativos: risíveis, planas, muitas vezes sexualizadas, seres exóticos. Relegadas à condição de personagens vazios e estereotipados, pessoas negras são raras no cânone português e são representadas como seres humanos desprovidos de individualidade. Todos sabemos que não se trata de uma história particularmente portuguesa. Ninguém se torna um leitor negro ou um-escritor negro, em qualquer língua ocidental, sem certo grau de autodepreciação logo de partida. Eu não teria sido aceita à mesa de alguns dos meus ancestrais literários. Eles falharam ao descrever a minha ancestralidade, não a entenderam, a subestimaram, zombaram dela (Almeida, 2023, p. 62-63).

Ao colocar-se e inserir seus colegas de categoria como responsáveis pela restituição da representação e ascensão da interioridade, Djaimilia e muitos outros, não só autores, mas como ela bem afirma, todos os artistas do âmbito cultural têm como enfoque um trabalho de construção mental de um projeto artístico que não seja apenas de resgatar um passado que fora negado, mas de construção de uma possível “mente”⁴. Ela reitera que essa condição permeia aqueles que estão, principalmente, numa condição diaspórica, já que esses artistas, assim como ela, foram condicionados e situam-se numa identidade instável, esta que não permite uma pertença fixa nem ao Ocidente, nem à África.

É de ordem primária para Djaimilia que seja reconhecido o *limbo*, lugar que ela reconhece como um espaço provedor de “formas específicas de ansiedade e identidade” (Almeida, 2023, p.67), para que a interioridade negra se faça presente neste tempo. Essa condição dialoga com a exposição feita por Roberta Guimarães Franco em *As Relações Possíveis Apesar do Sofrimento Abissal: O Realismo Afetivo de Djaimilia Pereira de Almeida* (2023). Esse texto auxilia na compreensão de que artistas como Djaimilia conseguem separar-se pouco do lugar biográfico de suas produções devido ao que Franco traz como *post-migration*⁵. O conceito para ela serve como premissa para enxergar a “portugalidade” em sujeitos que são considerados como outrem, mas que se apresentam como “nós” (Franco, 2023, p. 32). Franco evidencia também a proposta que artistas como Djaimilia tem de “falar artisticamente” (*ibid.*). Logo, o reconhecimento desse limbo que a autora menciona é reconhecer uma herança colonial e como ele pode proporcionar, no caso dela, a escrita, uma

⁴ Estamos, sim, dando uma mente a nós mesmos, ou estamos dando a nós mesmos uma mente que sempre esteve aqui (Almeida, 2023, p. 67).

⁵ Ao pensar a inseparabilidade a partir do lugar biográfico da autora e como isso impacta a sua obra, o conceito de *post-migration* (pós-migração; Schramm *et al.*, 2019) foi relevante para “refletir sobre uma nova ‘portugalidade’, constituída por essa memória residual em específico” (Franco, 2021b, p. 122), especialmente quando precisamos repensar a categoria de “outridade” quando falamos de imigrantes, responsabilizando-os pela integração em um grupo pretensamente homogêneo, que se caracteriza como um “nós” (Franco, 2023, p. 32).

possibilidade, pois, de falar artisticamente: “eu venho do limbo, eu escrevo do limbo” (Almeida, 2023, p. 68).

A produção artística em língua portuguesa é, para Djaimilia, uma forma de fazer também o resgate da interioridade. A autora menciona que um “*idioma é um estalajadeiro acolhedor*” (*ibid.*, p. 67) e é ele quem permite que Djaimilia enxergue seu projeto literário como um projeto coletivo. Ao retornar para a teorização de Roberta Franco, a estudiosa expõe, por intermédio de Bideaud (2021) e Canclini (2014/2016), como a herança colonial é uma forma conceitual e espacial. Ao citar Barrento (2016), a mesma pesquisadora infere, pela teorização dele, que

(...) a literatura parece “constituir-se num duplo movimento alternante, entre o enclausuramento e a diáspora, com um olhar dominante que se abre em três direções: o olhar para trás, (...) o olhar para a distância, (...) o olhar para dentro” (p. 18–19) (Franco, 2023, 36).

A passagem acima é a exposição de um tríptico de ações nas quais os artistas da geração de Djaimilia estão - obrigatoriamente - inseridos. Segundo Djaimilia, embora não haja interesse em resgate do passado, este serve para o entendimento de questões coloniais que permeiam um cenário como Portugal. Como ela mesma diz, seu trabalho é oriundo de um olhar sobre experiências migratórias relevantes que foram fundantes para a terra lusitana.

Meu trabalho provém da experiência migratória que caracteriza minha vida e a dos meus ancestrais: portugueses que se estabeleceram em Moçambique, angolanos assimilados que se tornaram migrantes em Portugal, segunda e terceira gerações de migrantes angolanos espalhados por todo o planeta, homens e mulheres brancos portugueses que, não tendo deixado Angola na época da Independência, em 1975, ainda hoje estão no país. Antes de tudo, é inspirada por essa experiência direta que tenho abordado a tarefa de criar personagens ficcionais (Almeida, 2023, p. 71).

Ao se exercitar com o olhar para a distância, essa geração pensante que produz literatura em língua portuguesa, tal como faz Djaimilia, pode projetar-se futurista no sentido de aspirar a um futuro artístico afrodescendente sem amarras categóricas que permitam a ela o que Khan e Sousa, por meio de Paulo de Medeiros (2019) e seu grupo *Warwick Research Collective*, categorizam como “literatura-mundial” (Khan; Sousa, 2023, p. 20), ou seja, uma proposta de escrita que transforme o epicentro das artes e possa se mostrar também pulsante e incentivadora de reflexões ficcionais pela arte textual a nível global.

Djaimilia é explícita ao situar que seu projeto literário consiste em personificar, em diferentes personagens “uma escalação de sujeitos diaspóricos afro-portugueses, cuja

singularidade (ou cujas idiossincrasias, aspirações e sofrimentos) está constantemente tentando se reconciliar com sua situação pragmática” (Almeida, 2023, p. 71-72). Tal como mencionam Khan e Sousa, se a definição de literatura-mundial está alocada ainda em uma lógica capitalista, é necessário entender que a obra da autora, conforme as pesquisadoras, encaixa-se nesse “lado nenhum” (Khan; Sousa, 2023). Esse mesmo lado nenhum faz coro ao limbo mencionado por Djaimilia. É no limbo que, para ela, artistas da contemporaneidade podem produzir a expoente diferença artística que ressignifica tudo aquilo que já foi produzido, com um comportamento de nova mimesis. Khan e Sousa procuram evidenciar que Djaimilia se esforça em uma navegação pela diversidade da produção literária, condição que obriga o leitor a se confrontar com o novo a todo tempo: “Navegando por várias formas literárias (autobiografia, ensaio, romance) a obra da escritora obriga o leitor a um confronto com múltiplas temáticas cuja discussão é imperativa nas sociedades contemporâneas pós-imperiais e na senda das tão almejadas reparações históricas” (Khan; Sousa, 2023, p. 22).

Djaimilia Pereira de Almeida complementa, em sua reflexão sobre recuperação da interioridade, que no limbo surgem identidades, as quais podem ser de pessoas reais ou até mesmo de personagens inseridos em condição límbica caracterizando espécies de ajuntamentos, um aglomerado de estilhaços de vida:

Somos feitos de fragmentos, lembrancinhas e pilhagens. Encontramos, perdemos, reunimos, nos apegamos. Estamos em trânsito e espalhados. Somos uma coleção de coisas fora de contexto. Tentamos imaginar um sujeito a quem elas pertencem. Não temos um lar para onde voltar e assumimos nosso nomadismo como uma condição permanente (Almeida, 2023, p.74).

Sob essa ótica, é imprescindível entender que Djaimilia - e muitos de sua geração - se compromete a resgatar a interioridade pelo que ela mesma nomeia como *Ansiedade do Limbo*: um furor interno que desperta a vontade de superação de imposições vindas das mais diversas formas de opressão tais como o “silenciamento, a autocensura e o esquecimento de si” (Almeida, 2023, p. 83). Tem-se como significante o estudo da fortuna literária dessa autora pela sua intensa capacidade de movimentar a literatura a favor de novas ecologias do saber literário. O próprio corpo crítico contemporâneo a Djaimilia já a conecta a um rol literário que postula representação de inúmeras temáticas relacionadas às mudanças temporais de uma vivência portuguesa que permeia vários temas e se insere no que Sousa nomeia como condição afropolitana em Portugal.

Djaimilia mantém vivos, através dos seus livros, os fantasmas do passado — e do presente — sobre os quais urge refletir, problematizar e reparar. Os seus livros abordam, não se esgotando aqui a lista, questões de memória, pós-memória, fronteira, identidade, lógicas de discriminação e de cegueira histórica, afasia colonial, solidão social e cultural num Portugal pós-colonial. A perspectiva comparativista é igualmente tida como importante no sentido de situar a escritora numa mais abrangente linha literária definida como *afropean* ou *afropolitan* (Sousa, 2022) (Khan; Sousa, 2023, p. 22).

Para somar à condição afropolitan que corrobora a exposição ficcional de artistas contemporâneos como Djaimilia, é necessário também observar a abordagem sobre margem. Grada Kilomba, ao tematizar margem e centro em *Quem pode falar? Falando do centro, descolonizando o conhecimento*, diz, a partir de uma leitura de bell hooks que a margem se configura como um “espaço de abertura social” (hooks, 1988, p. 149 *apud* Kilomba, 2020, p. 68).

Essa noção conceitual de margem se intersecciona com a proposta de limbo de Djaimilia, ao passo que ambos os espaços - margem e limbo - proporcionam a expansão da criticidade moderna. Para Grada Kilomba, “a margem é um local que nutre nossa capacidade de resistir à opressão, de transformar e de imaginar mundos alternativos e novos discursos” (Kilomba, 2020, p. 68). Com isso posto, sigo agora em busca de apresentar os textos literários que motivam esta dissertação e que impulsionam uma demonstração singela de como a proposta literária de Djaimilia serve como motriz de novos tempos literários: *Esse Cabelo* (2015), *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2018) e *O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo* (2023).

Esse Cabelo (2015)

Esse Cabelo, a tragicomédia do crespo que cruza fronteiras é a obra inaugural de seu trabalho com a literatura. A autora faz a primeira publicação do livro pela editora Teorema no ano de 2015. A obra parece ficcionalizar a história de vida da própria autora que, no livro, se autointitula Mila. Criada como lisboeta, Mila, a jovem negra protagonista do livro, tece sua história desde a chegada à Portugal, país em que reside metade de sua família, deixando as lembranças de Angola – pertencentes à outra metade da família - muito vagas em sua vivência. Contudo, no alto de sua cabeça permanece a lembrança mais viva da ascendência angolana: o cabelo crespo. Sem folhear qualquer página do livro, já é provável que o leitor consiga extrair de sua capa que a obra promove uma narrativa que fomenta um projeto literário vinculado às esferas da identidade, do nacionalismo, da diáspora, do racismo e até

mesmo do feminismo, sendo que todos estes aspetos são atrelados a um discurso pós-colonial em um cenário como o português onde a colonialidade ainda se faz muito presente.

No dia 23 de fevereiro de 2022, em entrevista concedida à Editora Todavia para o Editor Leandro Sarmatz e para o autor do livro *Torto Arado*, Itamar Vieira Junior, Djaimilia Pereira de Almeida é submetida a uma série de perguntas relacionadas à sua obra ficcional inaugural - *Esse Cabelo* - com o intuito de promover a reedição do livro no Brasil. Sarmatz abre a conversa questionando a autora a respeito de uma possível gênese da obra:

DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA – (...) este livro, este livro nasceu lá em... não sei, quando é que eu comecei a escrever, mas mais ou menos em 2013 numa altura em que estava a terminar os meus estudos na faculdade e em que estava a começar a fazer assim umas experiências a tentar escrever uns textos, a tentar a treinar um bocadinho a mão fora da academia, fora daquela coisa do ensaio académico. E nasceu assim, eu fui fazendo, primeiro foi uma frase, depois foi um parágrafo, depois mais um parágrafo, foi nascendo assim. Mas eu acho que ele sobretudo marca essa transição, é um texto que ainda tem muito... muito diferente da maneira como eu escrevo hoje.... Eu não me reconheço mais no estilo do livro. É uma escrita que ainda deve muito ao ensaio e aos gêneros de leituras que eu fazia naquela altura e no fundo é uma escrita de uma pessoa que está a tentar esquecer aquilo que tinha aprendido, que está a tentar passar para outra fase da vida. E ele surge ao mesmo tempo...do ponto de vista da... do estilo e do ponto de vista do momento que eu estava a viver como leitora, mas também do ponto de vista mais interior. Ele surge numa altura em que após muitos anos sem nunca ter tido qualquer curiosidade a respeito das minhas origens, a respeito de onde eu tinha nascido, a respeito da minha família africana, das minhas origens africanas, eu vivi em Portugal há muitos anos, desde pequenina e nunca tinha questionado muito sobre isso e de repente mais ou menos ali quando eu chego aos 30 anos, um bocadinho antes dos 30, aos 28, 29 anos, eu comecei a sentir assim uma espécie de profunda inquietação, uma coisa assim que era do gênero de um relógio biológico, como as mulheres sentem que o relógio biológico para serem mães, era uma coisa assim de dentro, uma coisa visceral, mas não era para ser mãe naquela altura, era para querer saber quem eu era onde, de onde é que eu tinha vindo, de onde é que tinham vindo os meus, então comecei... isso começou a tomar conta de mim completamente, começou a me rodear completamente, os meus dias, os meus hábitos, comecei a ouvir muita música que os meus pais costumavam escutar quando eram jovens em Angola, comecei a ficar muito curiosa sobre história e literatura de Angola e só me apetecia a investigar e saber mais. Não era como uma pessoa que está a investigar um tópico ou um assunto para escrever sobre ele, era como uma pessoa que está a tentar perceber quem é. Este livro nasce disso também, nasce dessa inquietação e na insistência a recordar e nasce, eu fui ajudada nesse processo por um enorme conjunto de raparigas anónimas que eu não conhecia, que mais ou menos nos mesmos anos começam a partilhar no YouTube vídeos e vídeos e vídeos em ensinar as moças a pentear o cabelo africano, a pentear o cabelo natural, então havia todo um movimento de regresso ao cabelo natural e então elas partilhavam esses vídeos no YouTube e eu estava a viver este processo interior, comecei a ver esses vídeos e comecei.... Eu que sempre tinha tido este enorme drama com o meu cabelo, não saber arranjar o cabelo etc., comecei a sentir-me ajudada por aquelas moças e comecei a ter vontade de participar naquela conversa que eu via passar-se ali. Era uma onda de... uma onda assim, feminina e muito alegre, de partilha, de muita alegria e eu queria fazer parte da conversa daquelas moças, não podia ensinar ninguém a pentear o cabelo, não sou exemplo para ninguém, mas queria estar ali, queria participar, queria falar com ela. E então foi assim, essas coisas todas juntas sair da Universidade, começar a questionar sobre o as minhas origens e ao mesmo tempo aquela onda daquela gente toda, este no mundo ainda era há muito pouco

tempo, mas ao mesmo tempo não foi porque é um mundo anterior o trampo anterior ao Trump, anterior ao Black Lives Matter, anterior a tudo isso, 2012 mais ou menos e foi assim, o livro nasceu assim (O que é ser uma escritora negra hoje, 2022).

Ao tematizar o nascimento do livro, Djaimilia revela nessa conversa que ele se origina de uma fonte contundente: o cabelo. Falar da relação com o cabelo crespo por intermédio de uma personagem principal - Mila - que parece não se reconhecer em qualquer penteado que viabilize o domínio capilar é a porta de entrada para o entendimento da multiplicidade identitária dela, já que, assim como a autora, a protagonista nasceu em Angola, mas viveu boa parte de sua vida em Portugal em meio a tranças, alisamentos e esquecimentos.

A narrativa do contato com as moças que ensinavam a cuidar do cabelo crespo via Youtube parece ter sido um estímulo ainda mais contundente para tratar de um signo – o cabelo crespo –, o qual é historicamente estigmatizado para diminuir a existência identitária daqueles que partilham a origem em África. Para Grada Kilomba, a partir de uma leitura de Banks (2000), Byrd; Tharps (2001) e Mercer (1994), “o cabelo único das pessoas *negras* foi desvalorizado como o mais visível estigma da negritude e usado para justificar a subordinação de africanas e africanos” (Kilomba, 2020, p. 126). Para ampliar a discussão, Frantz Fanon, em *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2020), enfatiza que “o negro, em determinados momentos, está preso em seu corpo”. Mas, “para um ser que adquiriu consciência de si e de seu corpo, que alcançou a dialética entre o sujeito e o objeto, o corpo não é mais causa da estrutura da consciência, tornou-se objeto de consciência” (Fanon, 2020, p. 236). O cabelo, então, sendo parte do corpo e também parte do objeto de consciência, ao se materializar na literatura de Djaimilia, é exemplo de um agente oriundo de uma agência estética, que é a etiologia de luta contra a ação estigmatizante do colonialismo em sua natureza mais estrutural.

Na obra *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*, escrito pela pensadora da atualidade Nilma Lino Gomes (Gomes, 2006), a autora infere que a “estética negra é inseparável do plano político, do econômico, da urbanização da cidade, dos processos de afirmação étnica e da percepção da diversidade” (Gomes, 2006, p. 36). Ela afirma ainda que o cabelo funciona como um dos símbolos identitários para os negros e que sua representação se constrói “no âmago das relações sociais” (*ibid.*). Por conseguinte, o estudo da obra inaugural do projeto literário de Djaimilia Pereira de Almeida é fundamental para materializar um discurso, ainda que ficcional, sobre a ascensão da vivência consciente do cabelo crespo em espaços como Portugal em que a estrutura de discriminação racial ainda se mostra aparente devido às esferas sociais de poder herdadas da colonização em África.

Luanda, Lisboa, Paraíso (2018)

Djaimilia Pereira de Almeida também é autora de *Luanda, Lisboa, Paraíso (2018)*, obra ficcional que conta a história de Aquiles, jovem angolano que nasceu com má formação no calcanhar esquerdo. O texto é dividido em 59 capítulos de texto em prosa, nomeados ao longo do livro pela forma numérica romana como se compusessem cânticos que montam uma espécie de epopeia pós-colonial. Vê-se, a seguir, a primeira descrição narrativa do calcanhar do jovem Aquiles:

O calcanhar esquerdo do filho mais novo de Cartola de Sousa nasceu malformado. O pai deu-lhe um nome helênico, tentando resolver o destino com a tradição. «Vale mais nascer grego em terra de troianos do que nascer gazela em terra de leões», alvitrou ao erguer o menino o dia em que Aquiles foi baptizado (Almeida, 2018, p. 6).

O trato da composição do sujeito Aquiles na obra ficcional de Djaimilia é revelado no trecho acima, já que o nome helênico dado ao jovem recorre a uma possível herança de destino, oriunda do calcanhar. Assim como o Aquiles da *Ilíada* de Homero (Homero, 2013), o Aquiles de *Luanda, Lisboa, Paraíso*, desloca-se para uma batalha, contudo, esta dá corpo - durante toda narrativa - à vontade de ruptura com a fraqueza corporal de ambos os homens: o calcanhar. Ao abordar a trajetória do jovem Aquiles, a autora dá indícios de que a trajetória dele será composta por intermédio de um deslocamento quase que involuntário nomeado como diáspora, fenômeno de deslocamento profunda e extensivamente analisado por Stuart Hall (2013), já que o objetivo da viagem que ele faz junto a seu pai, o personagem Cartola, até Portugal é para operar o calcanhar defeituoso, como se evidencia na seguinte passagem da obra literária: “No hospital, depois de falsas partidas, sustos e adiamentos, explicaram ao pai que o calcanhar do filho teria conserto se ele fosse operado até aos quinze anos, o que aconteceria em 1985” (Almeida, 2018, p. 8).

Em *Luanda, Lisboa, Paraíso* parece portar uma história verossímil de deslocamento vivido por Aquiles e seu pai, Cartola, justamente associado à condição de sujeitos africanos de pele preta ao se deslocarem para Portugal, um país europeu com tradição imperialista.

Daniel M. Laks, ao tratar de pós-colonialismo e identidade⁶, afirma que a cronologia desse romance inicia-se “o final do período de domínio colonial português em Angola” (Laks, 2023, p.185). Laks contabiliza, inclusive, que a partir do texto ficcional, é possível perceber que sua narrativa ocorre poucos anos antes da independência angolana. Mais adiante é apontado pelo mesmo teórico como *Luanda, Lisboa, Paraíso* consegue se apresentar em duas seções geracionais: a dos pais, Cartola e Gloria e a dos filhos, Justina e Aquiles (*ibid.*). Laks lança sua ótica sobre três relações muito importantes no romance de Djaimilia, são elas: “as relações com o poder e com as normas impostas; as relações com o grupo de pertencimento e com os outros; e as identidades individuais” (Laks, 2023, p.155).

Cabe destacar que, durante a narrativa, é notório o sentimento de pertencimento a Portugal presente em Cartola Sousa. Foi o que movimentou a oportunidade desse personagem dar ao filho o tratamento do calcanhar. Ao tratar das ações do Imperialismo, Edward Said (2011) afirma que:

Uma das realizações do imperialismo foi aproximar o mundo, e embora nesse processo a separação entre europeus e nativos tenha sido insidiosa e fundamentalmente injusta, a maioria de nós deveria agora considerar a experiência histórica do império como algo em comum (Said, 2011, p. 24).

Logo, é possível visualizar que tão intensa era a natureza da experiência do Império português em Angola, que essa condição histórica fez o deslocamento de Cartola e de seu filho parecer algo proximal pautado, principalmente, pelo sentimento de pertencimento a Portugal anteriormente mencionado. Para complementar essa reflexão, Laks faz uma leitura de Aníbal Quijano, autor que afirma como “a colonialidade se funda “na imposição de uma classificação racial/ étnica da população do mundo, operando em cada um dos planos, âmbitos e dimensões materiais e subjetivas da existência social” (Quijano, 2000, p. 342 *apud* Laks, 2023, p.163). A partir das elucubrações de Said e Quijano, vê-se que existe na cultura colonial um operador capaz de inserir na existência do sujeito colonizado um sentimento de assimilação positiva ao império em questão. Por isso, parece inegável que há um fascínio em Cartola Sousa sobre como a cidade de Lisboa era fabulosa sem ao menos conhecê-la. Laks associa esse fascínio, principalmente, à condição de regresso:

⁶ Excerto teórico do artigo nomeado como *Uma Economia de Afetos Coloniais A Mediação de Identidades Subalternizadas em Luanda, Lisboa, Paraíso, de Djaimilia Pereira de Almeida* (Laks, 2023, p.151-168).

O fascínio imperial, a imagem de Lisboa como uma cidade grandiosa, que representa, por sua vez, a dimensão de uma superioridade imaginada de Portugal aparece no romance também a partir das imagens que Cartola detém da cidade, mesmo antes de a conhecer pessoalmente. Primeiro, ainda antes do contato empírico com a cidade, Lisboa é representada como a capital do progresso e um local de pertencimento para Cartola, que se via como um soldado que regressava a casa (Laks, 2023, p. 158).

Estar em Lisboa condicionou a Aquiles também um heroísmo de soldado retornado ao império que oprimiu e colonizou seu povo angolano. O estado de pertencimento às terras de Portugal parece só ter sido possível devido à demanda física do garoto Aquiles, que o tornara parte do antigo império pela vergonha assumida de Cartola, seu pai, do calcanhar esquerdo defeituoso do filho, como se vislumbra no excerto abaixo:

Talvez por isso, ainda no hospital, Aquiles tenha deixado de se sentir angolano. Esse olhar de quem vê o mundo da cama, contrariado, a morder-se de raiva porque ninguém o ouve, ninguém acode, foi a sua nacionalidade assim que pisou Lisboa (Almeida, 2018, p. 57).

Aquiles não parecia estar em uma posição de sujeito livre em Lisboa e seu calcanhar defeituoso era o seu passaporte para uma vida portuguesa pautada na diferença, além da cor de sua pele e de sua origem Angolana. Lisboeto, por conta do calcanhar, a batalha de Aquiles seria épica em toda sua forma de sujeito vivente em diáspora. Tanto ele quanto seu pai, Cartola, ao viverem em um lugar mais afastado dentro da cidade, firmam-se em uma espécie de margem geográfica e social que demonstra como Portugal, sendo signo de colonialidade exploratória em África, condiciona para as margens aqueles que ele julga como migrante pelos resquícios de seu império.

Por isso, considero necessário um olhar crítico sobre algumas abordagens feitas por Djaimilia Pereira de Almeida em *Luanda, Lisboa, Paraíso*. Nos capítulos em prosa que soam cânticos épicos, cuja dimensão atinge certa condição de heroísmo para Cartola e Aquiles, Djaimilia quiçá pretenda ressignificar a noção heroica em tempos em que as batalhas são contra inimigos estruturais de uma identidade autônoma. A partir da dimensão em tríade que envolve a afetividade, a identidade e as condições materiais de existência (Laks, 2023, p. 155), pode-se representar os espaços nacionais. Julgo que essa tríade pode ser associada aos inimigos estruturais que se inserem na cotidianidade ficcional - e até mesmo real - de sujeitos em diáspora. Dessa forma, válido a presença de um olhar atento para *Luanda, Lisboa, Paraíso*, assim como para *Esse Cabelo*, ambos textos literários expoentes em língua portuguesa pela tessitura ficcional de Djaimilia.

O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo (2022/2023)

Depois de tantos lançamentos literários atravessadores que reverberam alcances de diferentes gêneros textuais, Djaimilia Pereira de Almeida apresentou à sociedade, no lançamento do volume 41 da revista *Serrote* do instituto Moreira Salles (Almeida, 2022, p. 4-12), em julho de 2022, um ensaio-manifesto, intitulado *O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo*. A publicação rendeu uma entrevista de Djaimilia à autora brasileira Stephanie Borges nomeada como *A minha imaginação não se distingue da minha identidade* (2023). Esta fora publicada recentemente em formato de livro-coletânea de ensaios então nomeado *O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo* (2023), sobre o qual deterei minhas reflexões neste trabalho acadêmico. O primeiro ponto do ensaio-manifesto consiste em uma exposição de Djaimilia a respeito da importância da lógica do tempo em seu processo de produção escrita:

O meu maior privilégio imerecido é ter nascido em 1982. Não é ter tido uma educação, ter sido amada e protegida pela minha família. Não é a habitação, ou sequer o acesso à saúde. A data do meu nascimento é o meu maior privilégio. Peso cada palavra. Houvesse eu nascido setenta anos antes, e não haveria lugar a estas linhas, ou a qualquer dos meus livros. Fosse eu uma mulher negra da geração da minha avó, ou mesmo da geração da minha mãe, e o meu destino seria outro. Durante muito tempo, imaginei que escrevia para não desperdiçar a minha vida. Não vivo de escrever, mas escrever é quem sou. Morreria, caso não pudesse escrever, e viveria uma vida de tortura, caso fosse impedida de o fazer, ou se não lograsse encontrar quem me lesse. Caso não pudesse escrever- peso cada palavra- sucumbiria à tristeza e é muito provável que enlouquecesse. Houvesse eu nascido setenta, oitenta anos antes, talvez até apenas cinquenta, tivesse eu a mesma inclinação, e o meu destino seria, com sorte, a cozinha, a vassoura, a roça. O meu maior privilégio é este tempo, o meu. Nunca antes na história uma mulher como sou podia aspirar a um destino semelhante ao que vivo. Queria alguém saber do que pensava, ou imaginava do que via ou sentia uma preta? Queria alguém saber de uma preta com queda para as palavras? Queria realmente alguém saber de uma preta, no tempo da minha avó, da minha bisavó, até da minha mãe? Este é o pior dos tempos. É, também, o melhor dos tempos (Almeida, 2023, p. 9-10).

A partir da leitura desse primeiro ponto do ensaio-manifesto, é notável que, para Djaimilia, a contemporaneidade é elemento fundante para que ela se consolide como sujeito pensante, haja vista que as sociedades fundadas antes dela limitaram o lugar de fala de mulheres, sobretudo se elas fossem negras. Winnie Bueno⁷ afirma que “as perversidades do racismo e do sexismo operam de maneira tão profunda que constantemente sequestram de mulheres negras processos íntimos de autoconstrução” (Bueno, 2020, p. 44). Por isso, quando

⁷ No livro *Imagens de Controle: Um conceito de pensamento*, de Patrícia Hill Collins, 2020.

Djaimilia afirma que “O meu maior privilégio é este tempo, o meu” (Almeida, 2023, p.9-10), ela se vincula a um processo de construção interna, tal como ela mesma propõe ao tratar da questão do limbo, conceito supracitado.

Estar vinculada à contemporaneidade edifica Djaimilia como sujeito pensante e capaz de se colocar perante a sociedade nos âmbitos pessoal e profissional. De acordo com o pensamento de Collins lido por Bueno, a recuperação da voz de mulheres negras se vincula à justiça social, no entanto, “o cânone ainda resiste a leituras que sejam formuladas a partir da experiência vivida de mulheres negras” (Bueno, 2020, p. 37). Portanto, a presença de Djaimilia no cenário da produção literária atual é também uma forma de repensar o cânone a partir de uma experiência de vida que não é só fomentada pelas vivências do universo acadêmico do qual ela pôde se nutrir, mas também pela sua forma íntima de leitura do mundo e sensibilidade para falar das coisas mais triviais.

Ao ser questionada na mesma entrevista com Stephanie Borges a respeito da relação geográfica entre Portugal e Angola, como também se o espaço serve para fomentar a escrita, Djaimilia respondeu:

Djaimilia Pereira de Almeida: O espaço é certamente uma questão importante e no meu caso mais do que o espaço... o espaço de vários pontos de vista, por um lado desta coisa do trânsito, da viagem, não é? Esta coisa de uma pessoa que nasce num sítio e vai viver pra outro sítio. E depois a maneira de como chegando a esse lugar , chegando a esse outro sítio, para todos os efeitos, a pessoa está... a pessoa não pertence completamente a esse lugar, a pessoa está num lugar que é estranho de alguma forma e esse estranhamento...mas a questão pra mim é: mais importante do que esse estranhamento ou do que esse... no ensaio diz que é arrancar da flor pela raiz , mais importante do que isso é toda série de... há uma expressão do...um filósofo que eu gosto... ele fala uma coisa que é que são traumatismos idiossincráticos... esta...este fato de crescer num ambiente estranho por uma longa vida provocou uma série de traumatismo idiossincráticos de toda ordem e eu tenho certeza absoluta de que, em primeiro lugar, eu não teria nada para escrever se não fossem esses traumatismos todos e esses e em segundo lugar que esses traumatismos, é importante que são traumatismos que são indissociáveis do fato de ter crescido num país onde não nasci e ter crescido num país onde para todos os efeitos eu era diferente da maioria das pessoas deste país, tenho certeza de que esse fato é a razão, sim, de eu escrever. Eu não teria nada para dizer se não tivesse acontecido e não teria sobretudo o ímpeto para escrever se não fosse isso (...) Se quiseres estar em minoria, de alguma forma ou sobre várias formas ... estar numa posição para todos os efeitos é uma posição desconfortável crescer nessa condição é a razão de eu ser escritora. Por isso, é que eu acho, às vezes acho curioso, por exemplo, uma vez um leitor que foi ter comigo numa livraria e disse-me: “Ah, tu é Mila, gosto tanto dos teus livros, mas olha...Deixa dessas coisas de escrever sobre negros... Deixa dessas coisas de escrever sobre esses assuntos ... Isso é tudo assunto de gueto. Tu tens que se dedicar a coisas grandes... Tu escreves tão bem, não escreva sobre essas coisas” (O que é ser uma escritora negra hoje, 2022).

O trecho acima parece revelar que a autora de *Esse Cabelo* sofre de um questionamento que surge a todas as pessoas em algum momento da vida: a própria origem. O fato de que seu local de nascimento - Angola - é diferente do lugar onde passou e passa a vida - Portugal - a torna um exemplo do fenômeno nomeado como diáspora por Stuart Hall. Para o autor, o conceito de diáspora é apoiado na diferença e está fundado na “construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um “Outro” e de uma posição rígida entre o dentro e o fora” (Hall, 2006, p. 33). Sob esse viés, Djaimilia se constitui como pessoa que atina para como a posição traumática do deslocamento entre países pode ajudá-la no processo de escrita sobre todas as coisas à sua volta.

Mais adiante, ao tentar acessar as percepções em forma de vivências passadas, os desejos inconscientes - de esquecimento de uma situação traumática, por exemplo - atuam como dissipadores daquilo que foi vivenciado⁸. Quando, na entrevista, cita os traumatismos idiossincráticos talvez Djaimilia Pereira de Almeida esteja se referindo à forma com a qual a natureza do deslocamento entre Angola e Portugal configurou uma mudança comportamental interna em suas lembranças. Tal resgate só pôde então ser feito a partir da relação habitual com a escrita, pois é essa prática que quiçá pode aproximá-la do entendimento mais nítido de sua origem e do seu lugar no mundo. Parece um desejo pulsional a relação da escrita com a graciosidade do recordar.

Ainda que a autora de *Esse Cabelo* não seja considerada diretamente colonizada, ela padece, estruturalmente, da colonialidade portuguesa e tal como nos ensina Grada Kilomba, em *Memórias da Plantação - Descolonizando o eu*: “O passado colonial foi “memorizado” no sentido em que “não foi esquecido” (Kilomba, 2020, p. 213). Dessa forma, é possível que Djaimilia viva resquícios incontáveis de uma colonialidade silenciosa que pode vinculá-la e vincular seus escritos como do gueto, periféricos, marginais à contemporaneidade portuguesa, fato que se comprova na declaração do leitor dela no trecho da entrevista acima mencionado. É notável que, consonante à resistência ativa ensinada por Edward Said, a produção literária de Djaimilia seja sobre negritude, seja sobre qualquer outra temática. É resposta aos traumas⁹ idiossincráticos que ela carrega e a compõem como cidadã portuguesa, ainda que a condição

⁸ É bem verdade que essas recordações traumáticas estão sujeitas a enganos e processos de esquecimento ao longo do tempo, como ocorre com qualquer outro tipo de recordação (Bohleber, 2007, p. 162).

⁹ O trauma aqui pode ser lido conforme a teorização de Grada Kilomba: “O termo trauma é originalmente derivado da palavra grega para “ferida” ou “lesão”. O conceito de trauma refere-se a qualquer dano em que a pele é rompida como consequência de violência externa (Kilomba, 2020, p. 213-214).

diaspórica e o tratamento pessoal¹⁰ vinculado à outridade possam suscitar questionamentos sobre sua identidade. Portanto, é significativo entender que Djaimilia Pereira de Almeida possui um lugar de autenticidade com a escrita, já que para ela essa ação é pulsante e motriz da forma como ela se apresenta no mundo: mulher negra e portuguesa de origem angolana, escritora, ensaísta.

No ensaio intitulado *O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo*, Djaimilia Pereira de Almeida escreve no segundo ponto tratado no texto que o esquecimento de tudo aquilo que já escreveu não é possível, dado que ela é uma mulher com uma alcunha definida pela sociedade: escritora negra.

(...) A coisa específica que é ser uma escritora negra hoje é escrever com a consciência desse facto, que não se aplica a nenhuma das minhas contemporâneas brancas. Fossem elas pobres, nesse outro tempo, e estariam igualmente arredadas do nosso destino comum. Mas não estariam arredadas do seu destino como eu estaria. Não estariam proibidas à autoconsciência do mesmo modo. Não seriam consideradas, elas mesmas, uma ilicitude, no sentido em que eu seria considerada uma ilicitude. Vivo no tempo em que se diz “escritora negra”. Apenas neste tempo a vida que inventei e me escolheu pode ser a minha vida. Apenas neste tempo me posso dizer. Fosse eu minha avó, minha bisavó, e abafaria nos meus sonhos inquietos, nos meus pensamentos tortuosos. Fosse eu minha trisavó, preta de carapinha dura, e o meu destino seria o chicote. Ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo, uma mulher deste tempo, é escrever contra esse facto, carregando-o às costas, sem deixar que ele me tolha. É fazer, a cada página, por abraçar e merecer a alegria cósmica, arbitrária, de ter nascido quem sou só agora. É na página que a responsabilidade advinda dessa alegria se joga. A página é o que me estaria impedido, não houvesse eu nascido em 1982. Estar à altura da minha responsabilidade é estar à altura de ter um lugar na página. A página é o que esteve vedado à minha avó, à minha bisavó, à minha mãe, às mulheres da minha vida (Almeida, 2023, p. 10-11).

A partir do excerto desse importante ensaio, é possível enxergar que a Djaimilia vê a escrita como um discurso legitimador da sua existência, é a agência que a possibilita entender parte de aspectos de reconhecimento que compõem sua identidade pessoal. No entanto, cabe evidenciar também que a autora, muitas vezes, está acoplada em categorizações que ela mesma não controla, mas que não seriam necessárias caso Djaimilia fosse uma mulher branca. Essa expansão categórica talvez se dê pelo fato de que ela, mulher negra, escreve sobre pessoas negras. Por conseguinte, há a redundância de que suas obras sejam voltadas somente à condição de negritude, sem que se leve em conta, primariamente, a experiência de escrita sobre pessoas, deixando a posteriori a questão de cor. A mesma autora diz que, para ela, o

¹⁰ A princípio, seria possível acessar de maneira inalterada as recordações de impressões ou as vivências passadas. Mas não é o que ocorre normalmente, pois desejo inconscientes associam-se aos elementos da recordação levando ao seu deslocamento e recalque. Logo, o ressurgimento de recordações está relacionado ao destino dos desejos pulsionais (Bohleber, 2007, p. 156).

estado que a movimentação na escrita é estar em minoria. Como ela mesma diz: “Estar em minoria, de alguma forma, sob várias formas, estar em uma posição para todos os efeitos é uma posição desconfortável. Crescer nessa condição é a razão de eu ser escritora” (Almeida, 2023, p. 37). Estar inserida em uma condição de negritude em diáspora, ser mulher, talvez sejam alguns dos enquadramentos que condicionem Djaimilia a ser escritora.

Engendrando sua forma de ser no mundo, Djaimilia coloca-se como uma mulher para a qual é indissociável a experiência de mundo, sua consciência das coisas e o fato de ser negra (Almeida, 2023, p. 44). Por isso, a escrita dela pode funcionar como uma voz narrativa encarregada de reproduzir várias inquietudes ficcionais ou não. Djaimilia reproduz tanto um recorte da condição da mulher negra portuguesa com seu crespo, como em *Esse Cabelo*, quanto as delícias e amarguras de um “retorno” como em *Luanda, Lisboa, Paraíso, e pode* até mesmo reproduzir ambições, aflições e certezas internas de ser autora, de acordo com ela mesma, neste tempo. Isso posto, é necessário expor que Djaimilia está em uma condição de escrita na contemporaneidade que vai além da raça e exercita o que propõe bell hooks: “Quando trabalho com palavras, entro em um espaço que está além da raça” (hooks, 2023, p. 286). Esse espaço que vai além da raça faz com que, dentro de uma cultura dominadora, como cita hooks, pode proporcionar o rompimento de Djaimilia com o que bell hooks chama de “opções limitantes” (*ibid.*). Portanto, a escrita de Djaimilia caminha por um espaço de pluralidade que propaga a literatura neste tempo e promove resgate de interioridades além da raça.

Objetivo de pesquisa

Apresentadas a autora e as obras, afirmo que o intuito do texto é dar prosseguimento ao trabalho desenvolvido em minha monografia do Bacharelado de Estudos Literários, intitulada *Esse Cabelo: consolidação de uma literatura de fronteira a partir do crespo*, defendida em 2018. O objetivo da monografia era perceber como o cabelo crespo, signo fundamental da narrativa de *Esse Cabelo*, poderia simbolizar uma fronteira, ainda que indireta, entre Angola e Portugal. A premissa do trabalho era entender se a obra inaugural de Djaimilia Pereira de Almeida podia ser entendida como um registro de memórias manifestadas no domínio do cabelo crespo, nos períodos da infância e da juventude de Mila, personagem principal do romance.

O ponto de partida do trabalho desenvolvido na monografia foi o pensamento de Frantz Fanon (Fanon, 2008), quando afirma que “existe uma dificuldade do encaixe do

esquema corporal negro em um mundo branco”. A referida menção serviu para compor a hipótese de que o cabelo crespo, ao fazer parte do tal esquema corporal negro, é considerado como um incômodo visual agressivo que necessita de intervenções estéticas que se vinculam à representação de um padrão estético branco-europeu. É também importante citar a resistência ativa¹¹ (Said, 2011), conceito proposto pelo teórico Edward Said, que pode ser aproveitado para o entendimento de quão o cabelo crespo existe e resiste na cabeça de Mila durante toda a obra em meio às tentativas incansáveis de intervenções estéticas. Para complementar a proposta do trabalho, naquele momento foi importante recorrer ao conceito de agência (Bhabha, 2013) desenvolvido por Bhabha no livro *O local da cultura*. É a partir da composição da agência que se pôde pensar na evidência de *Esse Cabelo* como discurso entoado por uma voz negra, portuguesa e feminina em tempos de novas propostas de cânone literário na contemporaneidade portuguesa.

O pensamento desenvolvido na monografia em 2018 se amplificou por meio do recurso acerca da definição do conceito de pós-colonial apresentado por Ana Mafalda Leite no ensaio *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*.

O termo Pós-colonialismo pode entender-se como incluindo todas as estratégias discursivas e performativas (criativas, críticas e teóricas) que frustram a visão colonial, incluindo obviamente, a época colonial; o termo é passível de englobar além dos escritos provenientes das ex-colônias da Europa, o conjunto de práticas discursivas, em que predomina a resistência às ideologias colonialistas, implicando um alargamento do corpus, capaz de incluir outra textualidade que não apenas das literaturas emergentes, como no caso dos textos literários da ex-metrópole, reveladores de sentidos críticos sobre o colonialismo (Leite, 2013, p. 11).

A partir dessa definição, era possível pensar que *Esse Cabelo* podia ser inserido no campo teórico do pós-colonialismo, pois a escrita parecia reivindicar o local da obra como prática discursiva que serve como resistência às ideologias colonialistas em Portugal, tal como Leite expõe. Manuela Ribeiro Sanches, na introdução do livro *Portugal não é um País Pequeno*, afirma que o presente e a memória, quando entrelaçados, servem para construir uma história.

Presente e memória, esse lugar onde também a história se inscreve e permanentemente se (re)az (Nora, 1984), a condição pós-colonial vive exactamente de um novo modo de se entender o passado e o presente, olhando-os de um modo alternativo, numa revisitação, porventura, incomoda – e, por isso mesmo, tanto mais necessária – de um imaginário assente em circunstâncias materiais concretas, mas que os regimes discursivos também ajudaram a constituir (Sanches, 2006, p. 8).

¹¹ Edward Said em *Cultura e Imperialismo* fala da noção de resistência ativa promovida por um nativo não ocidental em meio a uma situação de contato imperial (Said, 2011, p. 10).

De acordo com a relação entre presente e memória sublinhada e prevista por Sanches, foi possível compreender que a produção literária de Djaimilia Pereira de Almeida se consolidou como um rompimento do silenciamento de uma imigrante angolana no espaço português por meio da história do cabelo e do vínculo com a memória de Angola, sendo justamente esses os fatores que auxiliam no reconhecimento de identidades outras solo português, colaborando para a composição de uma identidade tangente à esperada para uma “lisboeta”: uma mulher com fenótipo branco-europeu. Também se pôs um questionamento vinculado à nacionalidade de Mila, devido ao fato de a protagonista de *Esse Cabelo* não corresponder a essa composição racial que aparenta ser um padrão de existência em Portugal. Edward Said afirma que existe uma espécie de nacionalismo defensivo¹² que se entrelaça na formação dos sujeitos, de forma a fazer com que eles se desvinculem de tradições consideradas subalternas.

Mila, a personagem central de *Esse Cabelo*, no trabalho monográfico foi pensada em diálogo com o que Sheila Khan define como razão metonímica¹³, uma reivindicação de uma forma única de racionalidade, sem que haja outras razões a serem descobertas. Isso posto, é possível dizer que o cabelo crespo de Mila não se compõe como algo mensurável ou dotado de uma racionalidade que materialize sua existência. Foi evidenciado que Djaimilia Pereira de Almeida propõe um compromisso literário de revelação de outra possibilidade de identidade, outra possibilidade de representação do sujeito português, além da performance racial que parece se racionalizar exclusivamente em um fenótipo branco e em suas adjacências, tal como o cabelo liso.

Portanto, o projeto de mestrado, intitulado *A Diáspora do Crespo: Esse Cabelo e a Literatura Pós-Colonial*, nasceu da inquietude em pensar o quão a identidade de um sujeito não é fixa e que a literatura pode exemplificar como essa identidade é construída pelas experiências de vida desse mesmo sujeito, ainda que seja em uma obra ficcional de cunho biográfico. A hipótese da dissertação busca demonstrar como *Esse Cabelo* tornou-se uma obra que se comporta como o primeiro agente diaspórico e primeiro signo de um projeto literário pulsante da literatura portuguesa contemporânea, sobretudo quando esta é pensada a partir de uma perspectiva crítica e pós-colonial. Além disso, é fundamental entender a contribuição de

¹² O nacionalismo defensivo, reativo e até paranoico infelizmente se entrelaça com grande frequência na própria estrutura educacional, que crianças e adolescentes aprendem a venerar e celebrar a exclusividade de suas tradições (em geral invejosamente, em detrimento das demais) (Said, 2011, p. 30).

¹³ Para a razão metonímica. O mundo humano é um universo onde só cabe o que pode ser legível, mensurável pelas suas normas, leis, valores, e tudo o que não se ajusta a esta “ortopedia” epistémica é interpretado como algo residual, secundário, superficial e prescindível (Khan, 2015, p. 34).

Djaimilia Pereira de Almeida para a expansão de uma literatura portuguesa contemporânea em que haja possibilidade de se pensar as identidades portuguesas plurais por intermédio de uma relação entre comunidade, consciência e memória em que se sobrepõem identidades em ascensão como as de Mila, Cartola Sousa, Aquiles e da própria Djaimilia. Finalizo este tópico expondo que o corpo teórico deste trabalho se consolida, pois, no seguinte arcabouço de capítulos: **A comunidade portuguesa imaginada para os filhos da diáspora; A dupla consciência como agenciadora da negritude; Testemunhar a interioridade: um projeto identitário e coletivo.**

CAPÍTULO 1 - A COMUNIDADE PORTUGUESA IMAGINADA PARA OS FILHOS DA DIÁSPORA

1.1 Nação e história: a comunidade imaginada portuguesa a partir de um viés literário

No prelúdio da obra *Esse Cabelo*, escrita por Djaimilia Pereira de Almeida, autora portuguesa deste tempo, denota, iniciando a narrativa a partir da protagonista e narradora Mila, “que estar grato por ter um país se assemelha a estar grato por ter um braço”(Almeida, 2017, p.7). Ela afirma adiante que “testemunhas a ditam como a mais portuguesa dos portugueses de sua família” (Almeida, 2017, p.7). As passagens invocam a atenção do leitor para o fato de que a questão da nacionalidade tem importância na narrativa de Djaimilia. Homi Bhabha na introdução de *Nation and Narration* afirma que as nações podem ser comparadas às narrativas, já que ambas se vinculam às tradições do pensamento político e da linguagem literária, fomentando o que o teórico expõe como força simbólica:

Nations, like narratives, lose their origins in the myths of time and only fully realize their horizons in the mind's eye. Such an image of the nation — or narration — might seem impossibly romantic and excessively metaphorical, but it is from those traditions of political thought and literary language that the nation emerges as a powerful historical idea in the west. An idea whose cultural compulsion lies in the impossible unity of the nation as a symbolic force¹⁴ (Bhabha, 1990, p. 1).

A relevância de entender a nação como uma força simbólica, conforme expõe Bhabha, força a reflexão sobre como é necessária a compreensão de uma comunidade imaginada no país que é cenário central da narrativa de *Esse Cabelo*: Portugal. Benedict Anderson, em *Comunidades Imaginadas*, situa o nacionalismo oficial como a fusão da nação e o império dinástico, fato que passou a ocorrer pela Europa ao final do século XIX, proliferando-se. Tal condição de nacionalismo, segundo Anderson, modelou-se nas histórias americana e franca, assim como, naquele momento, poderiam servir como base para que a perspectiva imperialista se transformasse em um modelo de condição nacional (Anderson, 2008, p. 131).

Vale destacar que, se Portugal teve a capacidade de iniciar o “Mundo dos Impérios”, é nesse lugar que será possível encontrar a possível materialização de uma nova Europa. Para

¹⁴ As nações, como as narrativas, perdem suas origens nos mitos do tempo e só realizam plenamente seus horizontes no olho da mente. Tal imagem da nação – ou narração – pode parecer impossivelmente romântico e excessivamente metafórico, mas é dessas tradições de pensamento político e literário, linguagem que a nação emerge como uma poderosa ideia histórica no ocidente. Uma ideia cuja compulsão cultural reside na unidade impossível da nação como uma força simbólica (Tradução minha).

fundamentar essa questão, é essencial trazer à discussão a teorização feita pela obra *Europe in Black and White: Immigration, Race, and Identity, in the "Old Continent"* (Sanchez et al., 2011). Há nesta produção um texto escrito por Francesco Cattani em que ele pontua que a nova Europa é caracterizada, principalmente, pelo nomadismo. Tal situação corrobora para que ela se torne uma espécie de colagem de sujeitos vindos de várias partes do mundo¹⁵. Isso especifica que tal continente e países como, por exemplo, Portugal, tenham que descobrir novas formas de representação simbólica da nação, como expõe Bhabha em *Nation and Narration*. Cattani infere que “os novos europeus” saíram de espaços de quase escuridão e passam a se tornar visíveis por meio de sua diversidade. Esse fato ocorreu em decorrência de processo migratórios que se originaram com o colapso de impérios, a exemplo daqueles dispostos em territórios africanos.¹⁶ Quando retomamos à literatura de Djaimilia, encontramos Mila inscrita na gratidão por ter Portugal, o mesmo país que inicia um império e vê com maus olhos a migração, principalmente dos oriundos de África. Esse mesmo país, que é descrito por alguns teóricos como semiperiférico perante a Europa central¹⁷ e tratado como uma cauda desse continente, é o braço no qual Mila, personagem central e narradora de *Esse Cabelo*, decide se apoiar para contar sua tragicomédia.

É também um privilégio da minha cidadania o meu fascínio inconsequente por tal manifestação de loucura e o desinteresse dos outros transeuntes. É como se apenas na nossa terra estivéssemos autorizados a enlouquecer em público ignorando quem passa, fosse esta uma opção (Almeida, 2017, p. 40).

Além de ser o braço, o apoio de Mila, Portugal é quem proporciona a ela uma espécie de privilégio cidadão, este que configura para ela certa naturalidade da pertença à terra lusitana, não fosse sua ascendência africana em evidência, principalmente no alto da cabeça. Para o entendimento mais profundo de como ocorre o privilégio cidadão vivenciado por Mila, será necessário lançar ótica breve sobre a relação entre Portugal e Angola, incentivando,

¹⁵ This New Europe, characterized by nomadism (both specifically, as migration, and, more generally, as simple movement) becomes a bricolage made by bits coming from all over the world, “furnished by the leftovers [...] that is, fragments of scattered semantic places” (de Certeau 1980: 107) (Cattani, 2006, p. 55-56).

¹⁶ The ‘New Europeans’ leave those dark spaces where they were forced to live and hide in order to emerge, to become visible in and through their diversity. Margins become the place where to begin to change one’s condition (Cattani, 2011 p. 57).

¹⁷ Com efeito, essas representações de Portugal oscilam historicamente entre a imagem do “rosto com que a Europa fita” ... e o próprio imaginário da Finisterra; oscilam, portanto, entre o Princípio e o Fim de um corpo-continente, entre a nobreza de um “rosto” “que fita” e a excrescência inútil da sua ‘cauda’ (para utilizar uma metáfora que o discurso político-econômico, não por acaso, tem vindo a consagrar Portugal (Clara, 2006, p. 273).

assim, o entendimento da ideia de nação da protagonista de *Esse Cabelo*, além da observação da comunidade imaginada vivenciada por ela.

Sabe-se que Portugal construiu uma narrativa imperialista que se fomentou devido, primeiro, aos interesses de exploração e, posteriormente, colonização¹⁸ de territórios em África. Segundo a teorização de Filipe Zau, em *Angola: trilhos para o desenvolvimento, a partir do início do século XX*, António Oliveira Salazar, Presidente do Conselho da República Portuguesa, adotou como referência aos territórios colonizados como “províncias ultramarinas” (Zau, 2002, p. 50), e entre estas, está Angola, país e cenário do nascimento da protagonista da narrativa de *Esse Cabelo*: “A verdade é que a história do meu cabelo crespo cruza a história de pelo menos dois países e, panoramicamente, a história indirecta da relação entre vários continentes: uma geopolítica” (Almeida, 2017, p. 10). A história de mestiçagem por meio da qual Mila e seu cabelo protagonizam durante toda a obra se atrela ao que Aimé Césaire aplica no texto *Cultura e Colonização*. Ele registra que pessoas “biologicamente mestiças fundarão uma civilização mestiça” (Césaire, 2011, p. 266). Ser oriunda de um país colonizado e levar consigo a herança crespa no cabelo parece colocar Mila, protagonista de *Esse Cabelo*, na formação de uma comunidade portuguesa que se destaca na composição de um Portugal que não consome somente da fonte dinástica para se compor como nação.

Todavia, antes que Mila possa compor o retrato de uma nação portuguesa em que a ascensão da negritude¹⁹ por intermédio do crespo que se choca com o racismo - este deve ser lido como um elemento cultural, tal como informa Frantz Fanon em *Racismo e Cultura* (Fanon, 2006, p. 274) - é necessário entender a relação da narrativa de Djaimilia com a ancestralidade e com a negritude. Em *Crítica da Razão Negra*, Achille Mbembe expõe a seguinte premissa no segundo capítulo, denominado *Poço dos fantasmas*:

África” e “negro” - uma relação de coengendramento liga esses dois conceitos. Falar de um é, na realidade, evocar o outro. Um confere ao outro seu valor consagrado. Como já dissemos, nem todos os africanos são negros. No entanto, se a África tem um corpo e se é um corpo, um isto, é o negro que confere a ela - pouco importa onde ele se encontra no mundo. E se negro é uma alcunha, se ele é aquilo, é por causa da África. Ambos, o isto e o aquilo, é por causa da África. Ambos o isto e o aquilo, remetem à diferença mais pura e mais radical e à lei da separação. Um se confunde com o outro e faz pesar no outro sua carga untuosa, a um só tempo sombra e matéria. Ambos são produto de um longo processo histórico de fabricação de sujeitos raciais (Mbembe, 2020, p. 79).

¹⁸ O colonialismo construiu-se de uma dualidade em termos de nós e eles. Era no plano cultural que a diferença entre uns e outros se destacava. A cultura do colonizador dita civilizada, deveria ser difundida em substituição aos hábitos e costumes, considerados bárbaros dos colonizados (Peixoto, 2011, p. 30).

¹⁹ (...) A Negritude seria, para os negros, uma estratégia de afirmação e reafirmação de si. Um “si” grupal; oposto àquele estilhaço e grotesco “negro” – convertido na figura historicamente emblemática do Outro pelo racismo – que povoa o imaginário de todo um mundo racializado (Césaire, 2010, p. 18).

É notório destacar que, de acordo com a teorização de Mbembe, Mila pode ser situada como um sujeito racial, pois sua origem na África coloca-a diretamente em uma relação com a alcunha de mulher negra. Grada Kilomba, em *Memórias da Plantação*, escreve sobre as políticas espaciais. A autora coloca em pauta o depoimento de uma mulher chamada Alicia, uma mulher afro alemã que é regularmente questionada sobre sua origem, visto que, pelo fato de ser negra, não deve pertencer à Alemanha (Kilomba, 2020, p. 111). Em *Esse Cabelo*, há a passagem:

A família a quem devo este cabelo descreveu o caminho entre Portugal e Angola em navios e aviões, ao longo de quatro gerações, com um à-vontade de passageiro frequente que, todavia, não sobreviveu em mim e contrasta com o meu pavor de viagens que, por um apego à vida que nunca me assoma em terra firme, temo sempre serem as últimas (Almeida, 2015, p. 12).

O local de legitimação da origem de Mila parece ser questionável em razão de certos fatores - destes pode se exemplificar o sujeito racial acima citado - que se defrontam, principalmente, no sujeito racial, como propõe Mbembe. Para Kilomba, o questionamento da nacionalidade vem do exercício que confirma fantasias dominantes sobre “raça” e “territorialidade” (Kilomba, 2020, p.111). Aimé Césaire profere que é possível imaginar que o povo colonizado pode “reconstruir e integrar” novas experiências. Para ele, novas riquezas se constituirão em um quadro “de uma nova unidade”, que não será nada próxima de uma unidade antiga (Césaire, 2011, p. 269). A partir dessa premissa, é necessário refletir a respeito de como a população negra em situação de diáspora devido a seus ancestrais compõe uma nova unidade de nação. Ainda na leitura de Kilomba, ela infere sobre como raça pode construir um imagético determinante de fronteiras nacionais:

A pergunta contém a fantasia colonial de que “alemã/o” significa branca/o e negra/o significa alheio; desconhecido (Fremd/er) ou estrangeira/o (Ausländer). Trata-se de uma construção na qual “raça” é imaginada dentro de fronteiras nacionais específicas e nacionalidade em termos de “raça”. Ambas, a negritude e a alemanidade/ (ou europeidade) são reproduzidas aqui como duas categorias contraditórias que se excluem mutuamente. Uma pessoa é negra ou alemã, mas não negra e alemã; o “e” é substituído por “ou” tornando a negritude incompatível com a alemanidade. Como Alicia explica, essa micro construção faz a pergunta sobre sua origem “tão racista”, porque “elas sabem que há pessoas negras que não são alemãs” (Kilomba, 2020, p. 111).

A mesma autora teoriza sobre como é conflituosa a relação entre raça e nacionalidade e, a partir daí, revela a face do racismo, segundo sua leitura de Paul Gilroy.²⁰ Em *Esse Cabelo*, quando Mila, narradora em primeira pessoa, disse que em muitos momentos foi nomeada como “mulata das pedras”, de mau cabelo e segunda categoria (Almeida, 2017, p. 13). Embora o texto de Djaimilia seja, por ora, considerado ficcional, ele parece conseguir reproduzir verossimilhança com a situação descrita por Kilomba em *Políticas espaciais*, cuja explicação se confirma pela caracterização do racismo pelo território, visto que em Alicia - exemplificada por Kilomba - não conciliável com a nação alemã (Kilomba, 2020, p. 113).²¹ Essa distinção feita pela raça se justifica pelo que Césaire situa como cultura nacional na civilização europeia:

[...] é evidente que as culturas nacionais, por muito particulares que sejam, se agrupam por afinidades. E esses grandes parentescos de cultura, essas grandes famílias de culturas, têm um nome: são civilizações se é evidente que há uma cultura nacional francesa, uma cultura nacional italiana, inglesa, espanhola, alemã, russa etc., não é menos evidente que todas estas culturas apresentam, a par de diferenças reais, um certo número de semelhanças gritantes que fazem com que, se se pode falar de culturas nacionais, particulares a cada um dos países que acabei de enumerar, também se pode falar de uma civilização europeia (Césaire, 2006, p. 254).

Ser nomeada como mulata das pedras é, justamente, não partilhar das afinidades esperadas para uma cultura nacional, no caso de Mila, a cultura nacional portuguesa. Mais uma vez se confirma a composição de sujeito racial teorizada por Mbembe anteriormente nesse texto. Em consonância a essa teorização, Kilomba apresenta uma experiência pessoal e acaba por ilustrar a materialização do racismo em Portugal, cenário principal do enredo de *Esse Cabelo*.

Não consigo não lembrar de como a rua onde cresci em Lisboa, Portugal – oficialmente rua Dr. João de Barros –, se tornou conhecida como rua dos Macacos. Às vezes, a rua também era chamada de “República das Bananas”, uma nação imaginária habitada por macacos. Nos olhos das/os brancas/os, nós, pessoas negras, erámos “macacos” que haviam chegado recentemente da antes colonizada África. Por um lado, a fantasia grotesca de nos classificar como macacos revela a necessidade de nos impor a posição de inferiores –não humanos. Por outro, a

²⁰ É precisamente essa incompatibilidade entre “raça” e nacionalidade que define as novas formas de racismo (Gilroy, 1987). Enquanto formas antigas de racismo apelavam para “raças biológicas”, e para a ideia de “superioridade” versus “inferioridade” – e a exclusão daquelas/es que eram “inferiores” –, as novas formas de racismo raramente fazem referência à “inferioridade racial” (Kilomba, 2020, p. 112).

²¹ (...) verossimilhança é a qualidade ou o caráter do que é verossímil ou verossimilhante; e verossímil, o que é semelhante à verdade, que tem a aparência de verdadeiro, que não repugna à verdade provável. (...) A verossimilhança externa utiliza um conhecimento já sedimentado por parte do receptor da obra artística, o que facilita sua leitura e aceitação (<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/verossimilhanca>). (Acesso em: 29 jul. 2022).

necessidade de imaginar nossa rua como um país ilusoriamente separado revela a incompatibilidade forçada da negritude e da portugalidade. O que, de fato, queriam é nos imaginar vivendo em outro país, não lá, mas fora, em nossa própria República. Excluídas/os duas vezes. Duplamente colocadas/os como “Outra/o”. Então, toda vez que deixávamos nossa república, ou gueto, éramos interpeladas/os: “De onde você vem?”, como um lembrete de onde deveríamos estar (Kilomba, 2020, p. 113-114).

Joana Gorjão Henriques analisa a população angolana - uma parte dela ligeiramente assimilada²² - no livro *Racismo em Português* cita Elias Isaac, diretor da OSISA em Luanda. Este profere que “as relações raciais se definem por quem controla quem, e quem se vê excluído (...)” (Henriques, 2017, p. 24). Tal situação gera o que mais adiante, no mesmo livro, Henriques entende como uma síndrome permanente no inconsciente coletivo daqueles que foram colonizados e que pode se perpetuar para as gerações seguintes. Ela conclui essa explanação dizendo que, embora tenha ocorrido a independência, não houve, até então, a “descolonização das mentes”. Segundo estudos a respeito da colonialidade, há evidências de que a teoria de assimilação para os angolanos dialogou em demasia com ideais lusotropicalistas, oriundos do escritor brasileiro Gilberto Freyre²³, em tempos do regime Salazarista que perdurou até a revolução dos cravos em 1975.

Omar Ribeiro Thomaz, ao estudar o lusotropicalismo, menciona que Gilberto Freyre foi capaz de refazer a geografia do Império, ligando o extremo ocidental da Europa, Portugal, a outras localidades como África, Oriente e América (Thomaz, 1996, p. 101). Ademais, Thomaz infere que Freyre via nas colônias portuguesas no Oriente e na África - este continente do país Angola, origem da protagonista de *Esse Cabelo - Brasis* em gestação nos quais posições antagônicas - colonizador e colonizado - se aproximariam fraternalmente (*ibid.*, p.102). Por conseguinte, Freyre, dissecado pela leitura de Thomaz, acreditava em uma proposta de identidade comum “entre os diferentes territórios colonizados”, identidade essa que “só seria possível graças à intervenção do homem lusitano” (*ibid.*).

No entanto, Eduardo Mondlane, quando lança ótica sobre a estrutura social portuguesa, frisa “que existe uma ilusão no povo português de que é naturalmente superior aos povos conquistados” (Mondlane, 2011, p. 311). Essa sensação de superioridade

²² Os assimilados eram os que conseguiam ultrapassar o estatuto de indígenas, e indígenas eram, segundo a lei, “todos os indivíduos de raça negra ou dela descendentes que, pela sua ilustração e costumes, não se distinguem do comum daquela raça” (...) ser assimilado era “ter uma maior identificação com o colonizador, com a nação portuguesa” (Henriques, 2017, p. 20).

²³ O lusotropicalismo começa a tomar corpo na obra de Gilberto Freyre a partir do final dos anos 30, com a publicação de *O Mundo que o Português Criou* (1940), fruto de conferências proferidas pelo sociólogo pernambucano em universidades europeias, em especial portuguesas. Será, no entanto, nos anos 50 que Freyre se dedicará mais intensamente a definir seu projeto luso-tropical, sobretudo a partir de uma viagem que realiza a Portugal e às suas colônias na África e na Índia (Thomaz, 1996, p. 100).

portuguesa se confirma na naturalização do racismo por intermédio do gesto negativo contínuo de inserir “o sujeito negro fora da nação e fazer com ele conheça de fato o seu lugar”, como expõe Kilomba (Kilomba, 2020, p.116). Essa situação pode ser decorrente da parcela crescente e significativa de sujeitos negros em Portugal, como contextualiza Joana Gorjão Henriques no livro *Racismo em Português*:

Portugal tem uma população negra significativa desde que se iniciou o horror que foi o comércio de escravos no século XV, e mais tarde recebeu uma vaga de imigração africana, primeiro nos anos 1960 e depois nos pós-25 de Abril. O facto de, ainda hoje, não existir qualquer correspondência entre o número de negros que vemos na rua e o número de negros em lugares de liderança na sociedade é, no mínimo, surpreendente. A ausência de representatividade de uma fatia expressiva da sociedade portuguesa — fatia essa usada como bandeira de cosmopolitismo da população por algumas entidades oficiais — espelha um sistema que discrimina pela cor da pele. Porém, em Portugal reflete-se pouco sobre o papel dos portugueses enquanto colonizadores e, especificamente, sobre a sua responsabilidade no desequilíbrio das relações raciais entre brancos e negros, bem como sobre a sua responsabilidade na criação e na persistência do racismo (Henriques, 2017, p.11-12).

Mediante o exposto por Henriques, a população negra está em Portugal desde o início do processo de escravização em África. Ademais, a intensa imigração africana ocorrida a partir de meados do século XX corroborou o aumento da população negra em Portugal, porém, para a autora, essa parcela social não está devidamente contemplada em relações raciais – entre negros e brancos – com equidade. Logo, é notório, a partir do pensamento de Henriques, que se inscrever como cidadão português sendo um sujeito negro é tarefa que movimentava a natureza das identidades consideradas tradicionais e aceitáveis naquela localidade. Inocência Mata no artigo *Estranhos em Permanência* destaca que “a legítima reivindicação da representatividade de um grupo sociocultural tem de vir acompanhada de uma educação que vise a concepção da diferença como um valor cultural e social” (Mata, 2014, p. 25).

Sem essa concepção da diferença, como aponta Mata, “a sociedade pautada na Outridade - relação em que o outro não pode ser visto, tão-somente, como diverso” (Mata, 2014, p.13) - ocorre a objetificação dos seres, que é quando a identidade destes é definida por outros, segundo a teorização de bell hooks. Ela diz ainda que quem tem direito de definir sua própria realidade é considerado como sujeito.²⁴ Ao associar essa premissa de hooks à

²⁴ bell hooks usa estes dois conceitos de “sujeito” e “objeto” argumentando que sujeitos são aqueles que “têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias” (hooks, 1989, p. 42). Como objetos, no entanto, nossa realidade é definida por outros, nossas identidades são criadas por outros, e nossa “história designada somente de maneiras que definem (nossa) relação com aqueles

condição de Portugal apresentada até então, parece a inscrição na comunidade portuguesa, parece sempre depender da legitimação de outrem, a partir de uma lógica em torno de ser português, a partir de características pré-definidas e não de se tornar, a partir do entendimento do outro como legítimo, independentemente de suas características fenotípicas como, por exemplo, o cabelo.

A custódia partilhada do meu cabelo exprime uma condição humana que as nossas birras de adultos tentam escamotear. Talvez eu deva dizer que é assim desde que somos pequenos, que a vida se parece com a sustentação contínua de um interregno de passividade, durante o qual nos fazemos gente (Almeida, 2017, p. 48).

A situação de custódia partilhada do cabelo de Mila a coloca justamente no local de *outridade*, já que, para que fique mais próxima da aparência esperada para uma lisboeta, os familiares, adultos, expõem-na desde muito cedo a procedimentos de modificação estética do cabelo crespo, pautados em uma lógica de que Mila possui características que a tangenciam da identidade portuguesa, tornando-a *outra*. Essa exposição, pelo que demonstra a narradora, materializa-se como uma birra não superada da infância desses mesmos adultos, sendo que o comportamento infantil provoca mudança imperativa naquilo que não é possível aceitar: o cabelo. E Mila, como pessoa exposta às modificações no cabelo desde criança, cita também o intervalo entre os reinados da passividade, talvez porque ela esteve na condição passiva de um sujeito que é conduzido a se modificar.

Perceber essas minúcias na condição de Mila, como sobrevivente diaspórica na comunidade imaginada portuguesa, deve-se fatalmente a linguagem literária que conta a história do cabelo da personagem e seu vínculo com a verossimilhança. O texto de Djaimilia provoca prazer em seu desempenho como história verossímil, que mantém a “mimeses da linguagem”, conforme ensina Roland Barthes em *O Prazer do Texto* (Barthes, 1996, p. 22). É notório dizer ainda que a narrativa de Djaimilia se comporta como representação de muitas realidades de mulheres negras e das suas relações com o cabelo crespo. Todavia, deve haver o cuidado de não reduzir a lógica verossímil da narrativa ao essencialismo, situação que reduz a experiência das mulheres negras a uma história única, porém, essa mesma mimese da linguagem serve de apoio para a materialização do ato de representar ficcionalmente a inscrição de um sujeito em uma comunidade nacional.

que são sujeitos” (hooks, 1989, p. 42). Essa passagem de objeto a sujeito é o que marca a escrita como um ato político (Kilomba, 2020, p. 28).

Em suma, para que exista a inscrição de identidades em um país como Portugal, é necessária a “descolonização das mentes”, tal como propõe Joana Gorjão Henriques. Para isso, a literatura como exercício do intelecto deve contribuir como elemento cultural que promove a representações de sujeitos deslocados para as margens identitárias nacionais. Por isso, ao entrar em contato com a situação representada por Djaimilia em *Esse Cabelo*, o leitor é capaz não só captar o valor ficcional da obra, bem como materializar a estigmatização silenciosa em torno do cabelo crespo em um seio familiar português em que ele, como resquício ascendente da ancestralidade e signo fundante da identidade portuguesa negra precisa ser combatido com inúmeros procedimentos estéticos. Logo, o cabelo parece significar na narrativa de Djaimilia não só a representação da identidade conquistada, bem como a materialização da luta contra um nacionalismo defensivo que limita existências de filhos da diáspora - tal como Mila em *Esse Cabelo* - na comunidade imaginada portuguesa. Para olhar esse aspecto da limitação das existências, o próximo tópico do capítulo I a seguir tratará de dois personagens criados por Djaimilia, que servem como exemplos fidedignos de identidades oriundas de Angola que tentam se firmar em Portugal.

1.2 *Esse Cabelo e Luanda, Lisboa, Paraíso: intersecções de identidade na comunidade imaginada*

Para entender a representação usada por Djaimilia Pereira de Almeida para criar certos personagens negros, em sua maioria, originários de África, que são situados fora da nação portuguesa em algumas obras ficcionais dessa autora, devido à condição identidade nacional em Portugal, primeiro, é necessário observar como se constitui a comunidade imaginada²⁵ para os filhos da diáspora²⁶ no território português. O primeiro passo para dar abertura a essa teorização é observar como se constrói uma perspectiva de superioridade étnica portuguesa que se apresenta no texto literário de Djaimilia, a partir do entendimento da origem da protagonista do livro *Esse Cabelo*, Mila.

A biografia do meu cabelo poderia começar muitas décadas antes em Luanda numa menina Constança, loura furtiva (uma apetecível ‘menina dactilógrafa’, paixão silenciosa de juventude do meu avô negro, Castro Pinto, longe ainda de se tornar

²⁵ As nações, sugere Benedict Anderson, não são apenas entidades políticas soberanas, mas “comunidades imaginadas” (Hall, 2006, p. 26).

²⁶ O conceito fechado de diáspora se apoia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um “Outro” e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora (Hall, 2006, p. 33).

enfermeiro-chefe do Hospital Maria Pia; ou em como achou sublimes as tranças postiças com que o surpreendi certa noite, depois de uma sessão de nove horas de cabeleireiro passadas no chão, já sem posição para estar sentada, entre as pernas quentes de duas jovens especialmente brutas (...) (Almeida, 2017, p. 10).

Ao conhecer a história de Castro Pinto, avô de Mila, é possível captar como o projeto de assimilação feito por Portugal durante o regime Salazarista camuflava – e suas heranças parecem ainda camuflar - o racismo vigente durante sua duração.²⁷ Segundo Stuart Hall, em *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*, a identidade nacional não é algo com que se nasce, mas se forma e se transforma no interior da representação (Hall, 2006, p. 48). Historiadores já confirmam que, em meados do século XX, o fluxo imigratório Angola para Portugal se intensificou devido aos efeitos do ‘Acto Colonial do Estado Novo Português’²⁸ e também por conta do retorno dos portugueses que compunham as ex-colônias²⁹, ambas as situações estimularam que angolanos saíssem de seu país de origem. Essa conduta de partida, se relacionada à teorização de Hall, pode contribuir com a percepção de novas identidades nacionais se formando em solo português. É o caso do avô Castro de Mila em *Esse Cabelo*, o parente direto da protagonista do livro veio a Portugal tratar de um filho que possuía uma enfermidade na perna.

Herdei do meu avô Castro uma coleção de canetas Parker de imitação que guardou dentro de uma mala durante uma década. Viera para Portugal em oitenta e quatro com o intuito de tratar um dos seus filhos, nascido com uma perna mais curta do que a outra, num hospital de Lisboa. A perna exigia cuidados médicos inexistentes em Angola. Não veio por isso enquanto imigrante, para trabalhar, mas como pai, acabando por ficar mais tempo do que o previsto e depois, ao ritmo das operações e

²⁷ Esta é a política de como “uma tutela justa, humanitária e civilizadora”; Esta é a política de “assimilação” em que se baseia a reivindicação portuguesa de não-racismo. A teoria é que todo habitante do Império Português tem a oportunidade de absorver a civilização portuguesa! E que, se assim fizer, será então aceite como igual aos portugueses por nascimento, qualquer que seja sua cor ou origem (Clara, 2006, p. 311).

²⁸ Foi a partir da promulgação do Acto Colonial, em 1930, que se inaugurou uma nova fase na administração colonial e no projeto político de Salazar. Tratava-se do Decreto nº 18.570, de 8 de julho, elaborado pelo advogado Quirino de Jesus e por Armindo Monteiro, que assumiu, de 1931 a 1935, o Ministério das Colônias. O Acto Colonial substituiu o Título V da Constituição de 19116 e foi, posteriormente, incorporado ao texto da Constituição de 1933. (...) De acordo com o Acto Colonial, a metrópole e as colônias formariam uma “comunidade e solidariedade natural” em suas relações econômicas, e seria função de Portugal garantir os interesses em comum, considerando as particularidades de todos os territórios, criando uma organização econômica subordinada à unidade nacional (Alexandre, 2004, p.16).

²⁹ Esta presença de portugueses mais alargada em Angola do que nas restantes ex-colônias conduziu a que a miscigenação racial também aí tivesse sido mais significativa, facto amplamente utilizado pelo Estado Novo como propaganda política de um Império em harmonia, procurando transmitir uma imagem idílica que não correspondia obviamente à realidade. Não obstante, não deixa de ser verdadeira a afirmação de ter ocorrido um número considerável de relacionamentos entre portugueses e angolanos. “Estas famílias mistas... (foram geralmente) ... resultado da relação entre um europeu e uma mulher africana (o contrário foi muito mais raro), tendo casado ou vivido juntos. Se muitas vezes o homem não assumia essa relação, assumia geralmente a descendência. Os descendentes dessas ligações, em certos casos muito numerosos, tendem a conhecer alguma promoção social, num quadro de relações raciais do tipo colonial” (Machado; 1994, p. 118).

da fisioterapia, até ao fim da sua vida, para uma coda almejada à era de Angola. Em Lisboa, ficavam hospedados em pensões perto do hospital, como faziam e ainda fazem um grande número de enfermos da África de expressão portuguesa enquanto duram os seus tratamentos médicos, ou por tempo indeterminado (Almeida, 2017, p. 17).

Talvez, não por acaso, a história do avô de Mila se cruze com outra história não tão distante dessa escrita pela mesma autora alguns anos depois. Em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, obra de Djaimilia Pereira de Almeida publicada em 2018, o personagem Cartola de Sousa é pai de Aquiles, menino que recebeu nome helênico devido a um defeito no calcanhar esquerdo. Cartola era parteiro em um hospital chamado Maria Pia em Portugal (Almeida, 2017, p.13). Em determinado momento, decidiu que era significativo levar o filho a Lisboa para que passasse por procedimento cirúrgico com vistas a melhorar o andado. Tal era a afeição de Cartola por Lisboa que demonstrava ansiedade na partida, sem dar muita importância em deixar Glória, a esposa adoentada.

Cartola fez questão de ser ele a fazer as malas que levaria para Lisboa. Fechados no quarto, o marido levou uma tarde inteira a arrumar a bagagem enquanto a mulher, deitada na cama, lhe dava recomendações. Por dentro, Glória estava mais resignada do que Cartola. Se ele sentia que não a voltaria a ver, a ela a partida parecia-lhe um intervalo depois do qual se reencontrariam. Tinham do futuro visões distintas que se encontravam a meio, num desespero conformado, quase indolente. (...) Sentado num banco, Cartola enrolava cigarros à janela. Repetia quantos nomes de ruas lisboetas conhecia e afinava a pronúncia como se falasse pela primeira vez. «António Augusto Aguiar, efectivamente, meu caro, seguimos para a António Augusto Aguiar, faz favor», dizia a um imaginário condutor de táxi, e, mesmo que de olhos no prédio em frente, cortava a capital no lugar do morto de um Mercedes-Benz. Chegaria velho à metrópole cuja rapidez o assustava à partida. «Sigamos para Sete-Rios, faz favor», mas o taxista gramático respondia, com uma tossidela cortante, que não tinha troco de quinhentos escudos. Lisboa esperou que ele se rendesse para o receber. Se finalmente viajava para a cidade do progresso, sabia que recolhia a ela como um soldado ferido volta a casa (Almeida, 2018, p. 24-25).

Com o desejo da assimilação e da aceitação, na obra ficcional de Djaimilia, Cartola de Sousa vislumbra como será seu próprio comportamento ao chegar a Portugal. A inúmera quantidade de suposições feitas por Cartola demonstra a fundo a idealização de que a terra lusitana proporcionaria uma vida totalmente distinta e distante da vivida em Angola. Daniel Laks, teórico supracitado, situa Cartola como uma espécie de soldado que retornava à casa³⁰,

³⁰ O fascínio imperial, a imagem de Lisboa como uma cidade grandiosa, que representa, por sua vez, a dimensão de uma superioridade imaginada de Portugal aparece no romance também a partir das imagens que Cartola detém da cidade, mesmo antes de a conhecer pessoalmente. Primeiro, ainda antes do contato empírico com a cidade, Lisboa é representada como a capital do progresso e um local de pertencimento para Cartola, que se via como um soldado que regressava a casa (Laks, 2023, p. 157).

devido ao fascínio imperial que o personagem tinha por Portugal. Todavia, o mesmo teórico infere que a Lisboa do imaginário é a mesma Lisboa que condiciona a Cartola e a seu filho o estigma de estrangeiros e não pertencentes. Para Laks, a “condição de imigrante, portanto, está conectada a toda uma lógica de gestão dos corpos que hierarquiza e setoriza vidas específicas no quebra-cabeças urbano” (Laks, 2023, p.160).

Não diferente da ficção, personagens da realidade também são estigmatizados como estrangeiros em Portugal. Joana Gorjão Henriques, em *Racismo em Português*, entrevista Ngoi Salucombo, um publicitário angolano. Este vivencia uma situação semelhante à descrita pela passagem de *Luanda, Lisboa, Paraíso* que dialoga muito com a descolonização de mentes ainda não ocorrida, proposta de Henriques para o combate às diferenciações raciais.

No outro dia perguntaram-me se eu tinha estudado em Portugal e de que parte de Luanda era. “Sou do Huambo”, disse. “Ah...fala tão bem português”. O falar bem português, com sotaque aportuguesado, saber usar os talheres, manter uma conversa sobre coisas relacionadas com Portugal ainda tem importância (Henriques, 2017, p. 33).

Na entrevista de Ngoi Salucombo, há a materialização dos bons modos para que ocorra a aceitação daqueles que se dizem portugueses legítimos. Percebe-se que a assimilação política esbarra na legitimação racial e se configura, então, uma comunidade imaginada que se fomenta por intermédio de um racismo sistêmico. Henriques, em *Racismo no país dos Brancos Costumes*, destaca que o racismo funciona com uma ideologia praticada diretamente nas relações de poder. Esta noção ideológica se reproduz e se perpetua no Portugal contemporâneo (Henriques, 2017, p. 12). Já para Grada Kilomba, em *Memórias da Plantação*, a incompatibilidade entre “raça” e nacionalidade é o que vai definir novas formas de preconceito racial.

É precisamente essa incompatibilidade entre “raça” e nacionalidade que define as novas formas de racismo (Gilroy, 1987). Enquanto formas antigas de racismo apelavam para “raças biológicas”, e para a ideia de “superioridade” versus “inferioridade” – e a exclusão daquelas/es que eram “inferiores” –, as novas formas de racismo raramente fazem referência à “inferioridade racial”. Em vez disso, falam de “diferença cultural” ou de “religiões” e suas incompatibilidades com a cultura nacional. O racismo, portanto, mudou seu vocabulário (Kilomba, 2020, p.112).

Nas narrativas de Djaimilia - *Esse Cabelo e Luanda, Lisboa, Paraíso* -, é complexo fazer uma afirmação convicta de que o avô Castro de Mila e Cartola de Sousa, pai de Aquiles, sejam o mesmo sujeito separados por narrativas em livros diferentes – ainda que, neste caso,

possam representações semelhantes de um sujeito racial, conforme instrui Achille Mbembe,³¹ em *Crítica da Razão Negra*, todavia, ainda é possível colocá-los na pauta da legitimação de uma negritude em uma comunidade imaginada para os negros em Portugal. Outrossim, Djaimilia parece colocar em ambas as obras um diálogo de retorno à ancestralidade e à experiência em Angola dificilmente vivida pela maioria dos sujeitos em situação de diáspora, como aponta Kilomba:

O passado retorna na forma de perguntas invasivas: “Mas e seus avós, de onde são? E suas bisavós?” O atrevimento dessas perguntas reside no fato de que elas invocam um passado traumático de ruptura e perda, um passado que ainda define aquelas e aqueles da Diáspora Africana como identidades fraturadas (Kilomba, 2020, p. 178).

A tal identidade fraturada a qual Kilomba se refere talvez sirva para mensurar como a condição do sujeito racial se vincula a um sistema de “representação cultural” (Hall, 2006, p. 49). Ao citar Schwarz no texto *As culturas nacionais como comunidades imaginadas*, Stuart Hall discorre que a nação, como comunidade simbólica, tem poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade (Hall, 2006, p. 49). Trajado pela identificação com Portugal, Aquiles, o filho de Cartola de Sousa, imagina Lisboa devido à ansiedade do pai pela partida de Luanda.

Oitenta e quatro, ano de que não se guardou memória, foi aquele em que Aquiles gastou cinco sebatas de papel manteiga a desenhar e redesenhar Lisboa. O Tejo banhava a Baixa, fustigada por um dilúvio colorido a lápis de cera azul-vivo. Aqui e ali, avistavam-se porta-aviões desenhados ao pormenor a esferográfica. Além, um submarino era regido por espões vietnamitas e, perto do lugar onde à escala ficariam as Avenidas Novas, uma longa linha de coqueiros sombreava famílias de passeantes em biquíni que piquenicavam à sombra entre cavalos brancos, ambulâncias, focos de incêndio e macacos com cara de homem. Os rascunhos, amarrotou-os e atirou-os para dentro de um jerricã esquecido na varanda da cozinha, que um dia a irmã encheu de água fazendo-os assomar como barquinhos naufragados (Almeida, 2018, p. 22).

É perceptível que se apresenta firme a semelhança entre as narrativas de *Esse Cabelo e Luanda, Lisboa e Paraíso*, pois, ao cruzá-las, é possível encontrar Mila narrando a chegada do avô Castro numa pensão em Lisboa. A situação de chegada é análoga à vinda de Cartola de Sousa ao mesmo destino.

³¹ De fato, a maior parte das teorias políticas do século XIX estabeleceu uma estreita relação entre o sujeito humano e o sujeito racial. Em grande medida, avaliam previamente o sujeito humano através do prisma da raça. A própria raça é entendida como um conjunto de propriedades fisiológicas visíveis e de características morais discerníveis. São estas propriedades e características que, pensa-se, distinguem as espécies humanas entre si. (Kant, 1978, *apud* Mbembe, 2020, p. 157).

À entrada da Pensão Covilhã, mesmo na esquina da Casa de Amigos de Paredes de Coura, os doentes tomam um ar de Lisboa. Trazem um penso num dos olhos, uma gangrena na coxa, o braço guardado num gesso já puído e tatuado, sob o qual se coçam com um pauzinho chinês. São os despojos do império, Camões de ocasião embora tenham apenas nove anos, escusados à mortalidade infantil para o que lhes parecem umas férias urbanas e, à semelhança de todos, destinados a conhecer de Portugal, com alguma sorte, apenas o mundo de onde vieram. (...)A ideia de Portugal percebida na recepção da Pensão Covilhã é a noção de comida típica com que começa a ignorância sobre qualquer país: um banquete de explicações rudimentares sobre o paladar dos rojões, o paladar da ervilha torta, o paladar dos papas de sarrabulho. Ainda vai chegando para uma horta lá na terra, pensam a dona Olga e os enfermos. O meu avô guardou as canetas que me legaria numa das suas malas ao longo de dez anos, amarradas com uma guita e oxidadas (Almeida, 2017, p. 18-20).

A riqueza de detalhes utilizada por Djaimilia traz a visão de Portugal sendo consolidada pelos olhos do avô de Mila em *Esse Cabelo*, que demonstra certo deslumbramento com a chegada à nova terra, local em que ele passaria a viver. Tal riqueza de detalhamento se repete em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, quando a autora cita a chegada de Cartola e de Aquiles a Portugal como uma possibilidade de ascensão pessoal de ambos, ainda que fosse para viver na precariedade da pensão Covilhã, na qual o avô Castro de Mila também residiu.

Ninguém os esperava no aeroporto, mas era Portugal. Cartola tinha em Lisboa um ou dois conhecimentos com quem se cruzara no passado. (...)Dentro de um táxi, com o olhar curioso de duas crianças, viram Lisboa pela primeira vez. Pareceu-lhes pequena e escura. Caía uma chuva miudinha. Aquiles colou o nariz à janela do banco de trás e um coração feito com o dedo apareceu no vidro embaciado. A Recepção da Pensão Covilhã cheirava a mofo. Conduzidos por uma senhora de lunetas, pai e filho subiram por uma escada em caracol periclitante e entraram no quarto 111. A janela americana enferrujada abria-se para um muro e um contentor do lixo. A vista não era grande coisa, mas estavam vivos. Quando à noite as luzes se apagaram, Cartola deu graças a Deus por terem sobrevivido à viagem, entoando o hino que Glória cantava quando era nova ao abrir as portas das janelas da casa onde nascera Justina, na zona sul da cidade de Moçâmedes (Almeida, 2018, p. 33-34).

Os vislumbres dos personagens avô Castro e Cartola com Lisboa parecem se originar da mesma fonte: a lealdade à nação portuguesa e a possibilidade da construção de uma nova identidade. Isso posto, é necessário retomar ao que Stuart Hall infere em *Narrando a nação: uma comunidade imaginada*: o autor diz que “culturas nacionais não são compostas apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações” (Hall, 2006, p. 50). As representações e os símbolos que compõem a estrutura racial em Portugal se chocam

certamente com o ideal de nação que provavelmente visa a pureza racial prevista em uma herança dinástica.³²

A chegada de angolanos em solo português provoca ações de repressão à mistura cultural, em decorrência de Portugal configurar uma nação que gira em torno do que Kobena Mercer, em *Travel & See: Black Diaspora Art Practices Since the 1980*, chama de democracia liberal, situação crítica para os sujeitos raciais em diáspora. Em nações com essa perspectiva, há uma grande dificuldade de “conceitualizar o hibridismo”, por exemplo (Mercer, 2016, p. 225), ou seja, há uma negação em Portugal da civilização mestiça, – proposta de Aimé Césaire – esta formada principalmente pela condição diaspórica dos sujeitos oriundos de países que foram assimilados à colonialidade portuguesa, a exemplo de Angola. Além disso, Henriques frisa que Portugal possui uma quantidade expressiva de população negra e, ainda assim, não há representatividade de negros na sociedade portuguesa devido a um massivo esquema de desequilíbrio nas relações raciais entre brancos e negros. (Henriques, 2018, p. 11-13). De acordo com Homi Bhabha, no texto *Narrating the Nation*, a ‘localidade’ da cultura nacional não é unificada nem unitária em relação a si mesmo, nem deve ser visto simplesmente como “outro” em relação ao que está fora ou além dela’. (Bhabha, 1990, p. 4). Se retornarmos à narrativa de *Esse Cabelo*, temos o encontro com a fixação do avô Castro de Mila, este então passou a fazer parte da comunidade portuguesa, ao levar consigo, mais adiante, toda a família a Lisboa.

O meu avô guardou as canetas que me legaria numa das suas malas ao longo de dez anos, amarradas com uma guita e oxidadas. Vinha preparado para compromissos, assinaturas, contratos, quando o esperavam anos de um lavabo partilhado, anos sem uso para *aftershave*. Volvida uma década, saíria da Covilhã para São Gens, um bairro clandestino nos arredores de Lisboa, mandando vir de Angola a mulher e outros filhos, guardando as mesmas malas por desfazer sob uma nova cama, numa casa que também cheirava a mala velha (Almeida, 2017, p. 21).

O avô de Mila, ao buscar a mulher e os filhos, faz um completo movimento de migração para Portugal para viver em um bairro considerado clandestino. Essa situação pode ser associada ao afastamento das moradias dos sujeitos em diáspora, no sentido de garantir que eles ocupem somente as margens de Lisboa. Logo, há uma sustentação da colonialidade que dialoga em demasia com o que Kilomba chama de “presença dos não nacionais na nação

³² Mais do que o lugar (-comum) poético “onde a Terra acaba e o mar começa”, o espaço geopolítico português configurar-se-ia então como um Tempo, um Tempo histórico-político onde a Europa acaba e o Império começa, i.e.: Portugal surgiria assim, simultaneamente, como o lugar e o momento em que a Europa das Nações acaba e o Mundo dos Impérios começa (Clara, 2006, p. 282).

e do não-nós no espaço” (Kilomba, 2020, p. 172). A narrativa da nação, segundo a leitura de Hall sobre Benedict Anderson, é consolidada justamente por representações e símbolos que fomentam as experiências partilhadas, perdas e triunfos que dão sentido à comunidade imaginada. Existe também um apego na continuidade e na tradição que parece ser primordial para que uma identidade nacional seja formada. Mas, como pensar em uma identidade nacional, em uma comunidade portuguesa para sujeitos raciais negros, tais como, avô Castro, Cartola de Sousa, Mila e de outros personagens de textos ficcionais ou da esfera da realidade? Ao citar Frantz Fanon, em *Memórias da Plantação*, Grada Kilomba descreve uma experiência pessoal do autor que se relaciona com a formação da identidade.

Fanon descreve sua existência tripla, ao tornar-se responsável pelo seu próprio corpo, pela sua própria “raça” e por suas e seus ancestrais, assim como Kathleen. Em qualquer sala que ela entre, ela nunca é ela mesma, mas sim o grupo todo – um grupo sujeito a verificação severa. “Explodiam meus tímpanos com tambores, canibalismo, deficiência intelectual, fetichismo, defeitos raciais, navios negreiros”, conclui Fanon, que chama o fenômeno de “esquema epidérmico racial” (Fanon, 1967, p. 112), que estilhaça o sujeito negro em uma pessoa tripla. Não é um “esquema corporal”. Trata-se, na verdade, de um “esquema racial” inscrito na pele e que nos guia através do espaço. Memórias, lendas, piadas, comentários, histórias, mitos, experiências, insultos, tudo isso inscrito simbolicamente na superfície das nossas peles, nos dizendo onde sentar e onde não, aonde ir e aonde não, com quem falar e com quem não falar (Kilomba, 2020, p. 174).

O esquema tríplice de Frantz Fanon, descrito por Kilomba, parece ser o responsável por situar o sujeito negro fora da nação e, se voltarmos à teorização de Laks, vemos que os três conjuntos de relações específicas que ele menciona, dialogam com Fanon, visto que “as relações com o poder, com normas impostas, as relações com grupo de pertencimento e com outros e as identidades individuais” (Laks, 2023, p. 155) envolvem corpo, raça e ancestralidade. E não é possível refletir sobre esse envolvimento sem retomar a questão da comunidade imaginada. Stuart Hall, por intermédio da leitura de Anderson, destaca que um dos fatores que fomenta o ideal de comunidade imaginada é a invenção da tradição para que, dessa forma, se implique nos sujeitos certos valores e normas de comportamento por meio da repetição, situação que acarreta a continuidade de um “passado histórico adequado” (Hall, 2006, p. 54). Isso posto, é possível inferir que, para sujeitos raciais como Cartola de Sousa em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, e avô Castro e Mila de *Esse Cabelo*, além de que outros sujeitos da esfera do real, precisem, para se legitimar como portugueses, se comportar como um português branco se comporta. Para fazê-lo, parece necessário que o corpo se assemelhe à estética de um corpo branco, que a raça e os ancestrais sejam ignorados. Ademais, esses sujeitos devem reafirmar a inexistência de uma colonialidade vigente, devem relacionar-se

com sujeitos brancos por intermédio de um comportamento que o aproxime da branquitude, de modo que a própria identidade racial seja minimizada ou até mesmo ocultada. Por isso, a manifestação tripla – corpo, raça e ancestrais –, salientada por Fanon via leitura de Kilomba e descrita anteriormente, dialoga com o apelo à tradição, visto que nem o corpo, nem a raça, nem os ancestrais negros seguem as normas e os valores estabelecidos para fomentar a identidade nacional pela visão da maioria dos portugueses brancos.

O sonho frustrado do meu avô angolano de se tornar um cidadão português condiz com a rosa artificial que alguma vizinha ofereceu à avó Maria, por ela mostrar indirectamente que Castro Pinto não tinha vida para o supérfluo, ao contrário das loucas das varandas dedicadas às suas plantas por precisarem delas para viver. Loucura e cidadania plena aproximam-se então de forma inesperada. O medo de a cultura de um país poder sucumbir às mãos dos imigrantes se reflectia, em todo o seu ridículo, na toada elegíaca dos espirituais bakongo cantados para si mesmo pelo meu avô Castro no autocarro que o levava à Cimov, temendo a curiosidade dos passageiros e que eles pensassem que falava sozinho, tomando-o por louco. (Disse-me estar a dar as boas-vindas à morte, quando lhe perguntei porque cantava.). Temer ser tomado por louco é, contudo, sinal de não se estar em casa. Tomo por loucas as botânicas circunstanciais das varandas de Lisboa, mas poderia tomá-las apenas por portuguesas, suspensas dos edifícios sob a forma de sardinheiras (Almeida, 2017, p. 40).

O fato de o avô Castro de Mila proferir cânticos Bakongo, de origem angolana em solo português, é prova da contínua posição de não-lugar dele na nação portuguesa, funciona como uma estratégia quase que involuntária de resistência ativa, conceito neste trabalho já citado (Said, 2011). Enquanto isso, a própria protagonista e narradora personagem de *Esse Cabelo*, Mila, descreve o quanto o sonho do avô Castro tornar-se português pode ser associado à condição artificial de uma rosa. No entanto, a rosa legítima possui a intensa necessidade da loucura do cuidado, tal como a cidadania também precisa. Ao pronunciar seus cânticos angolanos em solo português, o trato do avô Castro com a identidade nacional é justamente produzir aquilo que já fora mencionado: a ‘civilização mestiça’ (Césaire, 2011 p. 266), permitindo que Portugal se configure com uma nova unidade nacional, por intermédio do corpo, da raça e da ancestralidade de sujeitos em condição de diáspora.

Outrossim, o estilhaço promovido pela estrutura tripartite de Fanon serve para que as tradições de avô Castro façam parte de uma nova comunidade portuguesa, esta gera tensão naqueles que se dizem portugueses legítimos, pois, como diz Mila, há um “medo de a cultura do país sucumbir às mãos os imigrantes” (Almeida, 2017, p. 40). Ademais, quando voltamos ao excerto literário de *Esse Cabelo* acima, Mila é empática com o avô, este que poderia ser tomado como louco, assim como ela poderia ser tomada da mesma forma e essa condição é diagnóstico da não pertença ao espaço português. Metaforicamente, Mila categoriza as

botânicas circunstâncias como loucas porque talvez elas se comportem como sardinheiras legítimas de Portugal e assume que, de fato, talvez para as botânicas caberia exclusivamente apenas o adjetivo portuguesas. E, assim como as botânicas, avô Castro e Mila talvez pudessem ser somente adjetivados como portugueses, sem que a ascensão da africanidade fosse excluída e associada a uma possível loucura ou delírio que ofende a portugalidade. Entretanto, nessa seara, apresenta-se o encargo da tradição portuguesa que legitima um Portugal branco que incentiva uma condição de loucura para aqueles que não se rendem às normas e valores considerados puros do ponto de vista racial, principalmente.

Se retomarmos o debate acerca da comunidade imaginada, Stuart Hall menciona que ela se baseia inicialmente na “ideia de um povo puro, original” (Hall, 2006, p. 55). É assim que a identidade nacional é pensada de maneira tradicional, segundo o autor. Dito isso, é válido resgatar a teorização de Ernest Renan em *Whats is a nation?* Ele diz que não existe raça pura e querer construir uma política, no caso uma política de nacionalidade - com base na etnografia, é pouco funcional. O autor exemplifica ainda que países considerados de sangue nobre como Inglaterra, França e Itália são exemplos de sangue misto³³ (Renan, 1990, p. 14). Para complementar essa teorização, o estudo de Hall sobre Gellner chega ao ponto de que existe um impulso de unificação para composição de uma unidade nacional devido a um processo de homogeneização de culturas, porém, culturas consideradas diferentes parecem ocupar um lugar de subordinação dentro de uma comunidade imaginada.

(...) não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional. Mas seria a identidade nacional uma identidade que anula e subordina a diferença cultural? (Hall, 2006, p. 59).

Segundo a teorização de Hall, o que fomenta a comunidade imaginada é uma espécie de mito originário, ou seja, será pertencente à nação aquele que se origina nela por intermédio do nascimento. Logo, para o avô Castro de Mila em *Esse Cabelo* e para Cartola de Sousa em *Luanda Lisboa, Paraíso*, sujeitos raciais negros não nascidos em Portugal, o racismo sistêmico, reproduzido pelo deslocamento desses da família nacional portuguesa, opera tal como expõe Paul Gilroy em *O Atlântico Negro*: “os racismos operam de forma insidiosa e consistente para negar historicidade e integridade aos frutos artísticos e culturais da vida

³³ The truth is that there is no pure race and that to make politics depend upon ethnographic analysis is to surrender it to a chimera. The noblest countries, England, France, and Italy are those where the blood is the most mixed (Renan, 1990, p. 14).

negra” (Gilroy, 2012, p. 352). Tudo que é produzido por esses personagens em solo português - sejam as canções Bakongo entoadas pelo avô Castro ou o preparo de alimentos feitos por Justina em suas visitas a Portugal, conforme os costumes angolanos para seu pai, Cartola - vai de encontro ao que Gilroy nomeia como discurso da tradição.³⁴

Quando o Sol se pôs, mãe e filha cozinharam para os homens como se fazia na aldeia onde Cartola nasceu. Neusa descascou batatas e cenouras. A mãe arranjou a carne. Fez-se jardineira. Justina rezou sobre a panela do arroz pedindo a Deus que ele rendesse. A panela esmaltada, que nunca estivera tão limpa, quase transbordou.

Ao serão, a filha fumou cigarros ao luar e cantou boleros para o pai. Cartola fechou os olhos, vislumbrou a boca de Glória nos lábios de Justina, sorriu com uma nostalgia matreira. Aquiles roubou tabaco do maço da irmã enquanto soaram as gargalhadas do pai e da filha. Comeram talhadas de melancia, açúcar queimado, jinguba torrada vinda de Luanda. O avô contou à neta a história do macaco a gozar com as listas da zebra e a da razão por que nada havia a esperar de gente escura como o carvão (Almeida, 2018, p.131).

A nostalgia protagonizada por Cartola no trecho evidenciado acima demonstra como a presença de Angola, por mais abdicada que tenha se tornado, é pulsante no interior do personagem. Todavia, ainda persiste em Cartola a conduta permanente de um assimilado que interiorizou a colonialidade portuguesa³⁵. Daniel Silva³⁶ aponta que

A assimilação de Cartola, por mais frágil e efêmero que seja o estatuto conferido por esse processo, é demonstrada não só através da sua visão histórica e cultural acerca da metrópole e pela sua posição dentro da divisão colonial do trabalho em Angola, mas também pela sua crença em ideologias raciais colonialistas. (Silva, 2023, p. 65).

Esse processo de interiorização da colonialidade, pelo qual passou Cartola de Sousa, pode ser interpretado, pelo já explicado neste texto discurso luso-tropical, que se tornou uma eloquência do senso comum que insiste em invisibilizar as relações de poder entre sujeitos raciais distintos (Almeida, 2000, p. 198). Logo, por mais que Lisboa fosse parte do novo projeto de vida de Cartola, a cidade e seus habitantes colaboraram em demasia com a

³⁴ O discurso da tradição é, por isso, frequentemente articulado no interior das críticas da modernidade produzidas pelos negros no Ocidente. Ele é certamente audível dentro das contraculturas racializadas originadas pela modernidade. Entretanto, a ideia de tradição também é muitas vezes a culminância, ou peça central, de um gesto retórico que assevera a legitimação de uma cultura política negra paralisada em uma postura defensiva contra os poderes injustos da supremacia branca (Gilroy, 2012, p. 354).

³⁵ O processo de assimilação opera dentro da ordem colonial como assegurador da divisão de trabalho vigente, com a ideia de mobilidade social dentro da mesma imaginada em termos raciais, coadunando-se, assim, com as lógicas coloniais do colorismo – quanto mais fenotípica ou culturalmente próxima da branquitude, mais válida é a personalidade e humanidade do sujeito (Silva, 2023, p. 65).

³⁶ *Deficiência, Racialização, e Colonialidade em Luanda, Lisboa, Paraíso* (Silva, 2023, p. 61).

invisibilidade do personagem, cuja presença parecia desintegrada, ocupando, pois, um não lugar.

Lisboa era pequena para o desejo de Cartola de se misturar com tudo e as suas pernas não tinham rapidez para fazer dele um vector invisível. Mas aprendera a virar-se para dentro caminhando entre os outros como se, rodeado de gente, ninguém conseguisse fixar as suas feições. A disciplina do desaparecimento exigia-lhe apenas o silêncio e não se dar a conhecer usando um «ora viva, chefe» da maneira mais vivaz que conseguia, evitando prolongar conversas, dispensando-se com evasivas em diálogos que não permitia que chegassem a acontecer. Conseguia a magia de passar pelos outros como um fantasma. Parecia até que o tinha escolhido. Talvez essa tenha sido a última aparição da sua ingenuidade: a de se julgar senhor do seu disfarce e da velocidade com que se esquivava à memória de quem passava por ele pela rua. Quando, na realidade, caminhando como se estivesse atarefado mas sem pressa para chegar a lado algum, apenas outro metido na sua vida, estava em sintonia com o ritmo da cidade, que o arrastava como uma maré (Almeida, 2018, p. 68-69).

A magia realizada por Cartola de Sousa é, de fato, a materialização da invisibilidade. Transitar pelas ruas de Lisboa como um fantasma é a performance do racismo sistêmico português. Como uma assombração, um homem negro, angolano, assimilado transita quase sem possibilidades de receber um humanizado, tolerante ou integracionista. Enxergo nesse ponto quase crucial da discussão que o multiculturalismo³⁷, nas suas faces dominantes, evoca “um centro de referência cultural autoritário que acaba por funcionar segundo uma lógica assimilacionista, cujas palavras-chave são a tolerância e a integração. (Almeida, 2000, p. 199-200). Os dois conceitos mencionados por Miguel Almeida se associam às narrativas de avô Castro - analisado anteriormente - e de Cartola de Sousa, personagens de Djaimilia Pereira de Almeida, que parecem interseccionados entre Portugal e Angola e que habitam em uma comunidade imaginada portuguesa que finge tolerar e integrar os sujeitos negros com amplas ressalvas, visto que as diferenças raciais em Portugal são marcadas, muitas vezes, pela objetificação, marginalização e invisibilidade desses.

Portanto, ao pensar nas semelhanças de identidade na construção narrativa dos personagens avô Castro e Cartola de Sousa, em *Esse Cabelo e Luanda, Lisboa, Paraíso* respectivamente, é necessário, por fim, entender o texto para além da sua função teórica, tal como menciona o teórico Homi Bhabha em *O Local da Cultura*. O estudioso aponta, ao ressignificar a perspectiva semiótica de Roland Barthes, que o texto – aqui entendido como a

³⁷ Segundo Riva Kastoryano (2004), o próprio termo multiculturalismo presta-se à confusão. Em sociologia, o termo utilizado como sinônimo de pluralismo étnico, ou para descrever um pluralismo cultural em que vários grupos étnicos colaboram e entram em diálogo uns com os outros sem sacrificar suas identidades particulares. Pode também ser utilizado para descrever uma comunidade ou sociedade multiétnica onde coabitam múltiplas tradições culturais (Martins, 2020, p. 15).

proposta literária de Djaimilia em suas respectivas obras - revela uma temporalidade do discurso e inaugura, na leitura de Bhabha “uma estratégia narrativa para a emergência e negociação daquelas agendas do marginal, da minoria, do subalterno ou do diaspórico, que nos incitam a pensar por meio – e para além – da teoria” (Bhabha, 1998, p. 253). É nessa estratégia verossímil que se estabelece a agência do texto, visto que, como infere Bhabha, é essencial a exploração dele para fora da sentença como fito de que as intersecções literárias sejam passíveis de representar identidades possíveis, como a de Cartola Sousa e Avô Castro. Hall salienta em *The Fateful Triangle: Race, Ethnicity, Nation* que “Sem suas histórias específicas, a identidade não tem recursos simbólicos com os quais construir a si mesma de novo” (Hall, 2017, p. 128).³⁸

Vê-se, então, que o empenho literário de Djaimilia em suas obras é de não só criar personagens que possuem uma identidade limitada ao literário, mas também movimentar identidades ficcionais verossímeis que possam incentivar o certame a respeito da comunidade imaginada portuguesa na esfera do real, demonstrando a materialidade das intersecções de vida para os filhos da diáspora em Portugal. Sigo, a partir de agora, a observar como se dá manifestação de um signo físico e cultural da comunidade imaginada de Portugal. Por isso, veremos adiante, no último tópico deste capítulo, o cabelo crespo de Mila de *Esse Cabelo* e seu vínculo com a identidade da personagem no contexto da portugalidade.

1.3 Mila: o lugar do crespo na identidade nacional portuguesa

Ao descrever sua experiência como parte da comunidade imaginada portuguesa, Mila - Em *Esse Cabelo* - utiliza o cabelo como um agente resistente às tradições vinculadas a uma performance portuguesa considerada legítima.

Inconformada com o estado do meu cabelo, agarrou num secador e numa escova e, no intervalo de pentear a minha avó, esticou duas madeixas por caridade, para provar que não era um caso perdido. «Está a ver? Não lhe digo que a Mila tem um belo cabelo? É só esticar um bocadinho e – veja!» Saímos da dona Esperança de mão dada: a minha avó com a mise do costume, eu com umas mechas esticadas um pouco acima das orelhas, que não se pentearam para podermos mostrá-las em casa, ambas tentando esconder a descrença nesta solução milagrosa. O meu avô exprimiu a sua aprovação com um gesto de sobrancelhas, fazendo de conta que este «assunto de senhoras» não era da sua preocupação ou esfera de interesses, encomendando -

³⁸ Without its specific histories, identity would not have the symbolic resources with which to construct itself anew (Hall, 2017, p. 128).

também com as sobranceiras – à minha avó a sua resolução improvável.) (Almeida, 2017, p. 24-25).

O comportamento descrito no trecho ficcional acima é de Lúcia, a avó portuguesa e branca de Mila. A inconformidade dessa parente com o cabelo da protagonista ativa o que Grada Kilomba nomeará como uma dissociação, visto que, apesar de ser considerada pelos parentes como portuguesa, Mila possui o cabelo crespo, um cabelo que necessita de controle estético para coexistir na essência da identidade nacional de Portugal.

O mecanismo de defesa do ego chamado dissociação permite que dois ou mais processos mentais coexistam sem virem a ser conectados ou integrados, isto é, as partes diferentes de um sujeito não são combinadas em um todo. Inteligência e negritude coexistem como categorias separadas (...) (Kilomba, 2020, p. 177).

Kilomba infere ainda que, para corrigir a dissociação, existe a necessidade de que o sujeito mova pelo menos duas categorias ao patamar de excelência, como é exemplificado pela entrevista de Kathleen, uma mulher que é negra, mas é inteligente.³⁹ Em *Racismo em portugueses*, um exemplo trazido por Joana Gorjão Henriques envolve Ngoi Salucombo, um entrevistado aqui já mencionado. Ele recebeu, durante 8 anos vivendo em Portugal, um tratamento considerado dissociativo pelos amigos portugueses.

<<Ah, mas tu és diferente>> [dos angolanos]. Isso para mim é racismo, já. Não cai bem estar a falar com um português das coisas negativas de Angola, e ele dizer: <<Mas tu és diferente >>, como quem diz, << tu és dos nossos, és como nós>>. Por mais que a pessoa não queira magoar, vem do fundo. É uma forma de racismo porque essa pessoa está a dizer: <<Tu és como eu, somos os melhores, o resto é uma cambada >> (Henriques, 2017, p. 33).

No caso da narrativa de Djaimilia, a personagem Mila - assim como Ngoi Salucombo - é vítima da dissociação citada por Kilomba por intermédio dos inúmeros processos capilares pelos quais ela passa para que seja considerada aceita em sua família portuguesa. Assim, a afirmação dissociativa para ela seria: tem cabelo crespo, mas ele pode ser esticado. Essa afirmação parece constituir o mecanismo de defesa da nacionalidade portuguesa na qual o

³⁹ (...) “Você é negra, mas (...)” E então você pode preencher o espaço vazio com o que você quiser... “Apesar de você ser negra (...)” Tudo era... Por alguma razão, eu não era como as outras crianças negras. Por alguma razão, eu era negra, mas ainda tolerável, eu ainda era ok. Eu era inteligente..., mas... eu era especialmente inteligente (apesar de ser negra). Sempre foi uma questão... ser negra era algo sempre presente, que tinha de ser colocado em algum lugar, isso nunca foi realmente... Eu nunca senti isso... isso nunca foi integrado no que eu era. Acho que aquilo era o que as pessoas chamam de “racismo positivo”, de algum modo, eu não sei... ou exotismo..., mas eu realmente não chamaria assim porque ainda é... racismo (Kilomba, 2020, p. 176).

crespo não se firma como um símbolo estético nacional. Em *Sem perder a raiz: Corpo e cabelo como símbolo da identidade negra*, Nilma Lino Gomes enfatiza que, para o negro, “o estético é indissociável do político” (Gomes, 2006, p. 145). Essa afirmação encaminha ao que a autora menciona como colocar brancos e negros no mesmo lugar de existentes como seres humanos (*ibid.*). Mais adiante, ela profere que o movimento de aceitação/rejeição do crespo fala algo sobre a existência do sujeito (*ibid.*). No caso de Mila, em *Esse Cabelo*, o movimento de rejeição familiar de seu cabelo crespo e sua própria incompreensão da condição capilar é o que vai “positivar” a existência da personagem diante da família portuguesa. Tal é a personificação do cabelo como elemento dissociativo, que é nele que Mila encontra a materialização da identidade portuguesa, ao manipular o cabelo da avó Lúcia.

Como para qualquer menina de nove anos, pentear o cabelo da avó Lúcia, com quem vivia, era uma das minhas ocupações favoritas. O seu cabelo exalava um perfume antiguidade que jamais reencontrei: um cheiro a Feno de Portugal, tabaco e oleosidade, que aprendi a adorar. Espalhadas pela casa e por gavetas, encontrava fotografias suas da juventude, de quando o seu cabelo era ainda negro e reluzente, graciosamente composto num alpendre na Beira, ou esvoaçando entre pombos junto a uma fonte numa viagem à Itália projectada na parede pelo meu avô (Almeida, 2017, p. 30).

Gomes, ao tratar dos processos de rejeição/aceitação/ressignificação no que compete aos sujeitos negros, frisa que “corpo e cabelo podem ser tomados como expressões visíveis da alocação dos sujeitos nos diferentes polos sociais e raciais. Por isso, para alguns homens e mulheres negras, a manipulação do corpo e do cabelo pode ter o sentido de aproximação do polo branco e de afastamento do negro” (Gomes, 2006, p. 140). A passagem de Gomes se vincula ao texto ficcional citado acima, se observado o modo como Mila entrega-se à nacionalidade portuguesa ao manipular o cabelo da avó Lúcia. É o que pode ser considerada a aproximação do polo branco de sua família. Ademais, esse ato de contemplação pode até mesmo inscrever-se no lado mais subjetivo e inconsciente da identidade, que se vincula ao emocional. O ato de contemplação pode ainda vincular-se à avó de Mila como história, pois o cabelo liso dela também é, para a Mila da infância, uma viagem histórica e familiar pela Europa, continente originário de sua avó.

Para essa discussão, é fundamental continuar observando a teorização de Gomes que, ao interpretar Frantz Fanon, chega ao arremate de que a problemática está não em ser negro, “mas sê-lo diante do branco” (Gomes, 2006, p. 163). Ela complementa, ainda em uma leitura de Fanon, que o processo de inferiorização pelo qual o sujeito negro passa ocorre em razão da branquitude. Assim, ao prestigiar os cabelos da avó, Mila protagoniza, ainda que sem

concretude, uma inferiorização de sua vivência capilar sendo uma moça negra na esfera emocional. Também é importante inserir à discussão o papel que os salões de cabeleireiro cumprem sendo locais que podem espelhar a construção da subjetividade do negro (Gomes, 2006, p.166). É possível ver a representação dessa situação na narrativa de Djaimilia logo no início do romance, em que Mila é levada ao cabeleireiro para passar por inúmeras transformações no cabelo crespo:

A casa assombrada que é todo o cabeleireiro para a rapariga que sou é muitas vezes o que me sobra de África e da história da dignidade dos meus antepassados. Sobre-me, porém, em lamento e escovadelas reparadoras, regressada a casa do «salão», como diz a minha mãe, e em não levar demasiado a mal o trabalho destas cabeleireiras cuja implacabilidade e incompetência nunca consegui decidir-me a confrontar. Tudo aquilo com que posso contar é com um catálogo de salões, com a sua história de transformações étnicas no Portugal que me calhou (...) (Almeida, 2017, p. 11).

Para Nilma Gomes, os salões de cabelo são os locais em que se presencia as dificuldades de famílias negras e mestiças em cuidar do cabelo de suas crianças. A autora infere que essa condição é a que provoca, principalmente em meninas, uma imagem distorcida de si mesmas ou até mesmo a assombração de ir até o cabeleireiro, tal como é para Mila no trecho ficcional citado anteriormente (Gomes, 2006, p.166). As escovadelas reparadoras mencionadas por Mila tentam reparar a textura persistente do cabelo crespo, promovendo uma relação insistência assombrosa. Gomes, em seu estudo de campo, relata a respeito de uma mulher branca que decidiu levar a filha para realizar um procedimento estético nomeado como permanente-afro. Gomes menciona como a jovem - filha de mãe branca e pai negro - possui um cabelo crespo com o qual a mãe não sabia lidar⁴⁰. Por isso, decidiu recorrer ao procedimento estético para a filha. Do mesmo modo, em *Esse Cabelo*, Mila narra momentos em que foi submetida a procedimentos para “melhorar” a textura do cabelo por conta da não habitualidade da família portuguesa com a presença do crespo na cabeça dela.

Abrir o cabelo era, de fato, outra coisa. Mentiria se dissesse que recordo o ritual operado em Sapadores, mas não deve ter fugido do habitual. Primeiro, devem ter feito com que sentasse em uma cadeira com uma almofada por baixo do rabo e eu devo ter desfeito o

⁴⁰ Comecei a conversar com uma mulher branca que levou a filha, uma linda menina negra, chamada Jessica, para fazer permanente-afro no cabelo. Acompanhando a criança estavam mais três mulheres, duas negras e uma branca. Eram tias da parte do pai e da mãe. A mãe tinha o cabelo comprido, anelado e se casou com um homem negro. Segundo ela, era um homem de pele bem escura e cabelo bem crespo. As filhas do casal, uma de oito e outra de um ano, saíram bem misturadas. A maior é negra de pele bem escura e cabelo crespo e a mais nova possui a pele mais clara, é fisicamente parecida com a mãe e tem os cabelos anelados, cheios de cachinhos. (Gomes, 2006, p.166).

penteadado improvisado que trazia. Do espelho, via além das minhas costas o salão, onde talvez mais pessoas estivessem presentes. Alguém me terá separado o cabelo em quatro partes fazendo força demais com um pente fino. Depois, alguém ter-se-á esquecido de me proteger o couro cabeludo com a loção aconselhada, etapa preventiva normalmente dispensada pela experiência (Almeida, 2017, p. 25).

O procedimento de abrir o cabelo parecia, erroneamente, a abertura para uma nova possibilidade de vivência do cabelo para Mila. A presença da química na cabeça da protagonista de *Esse Cabelo* parece uma salvação, um caminho de possibilidades, cujo crespo não pode oferecer. bell hooks, no texto *Alisando nosso cabelo*, no qual expõe que, ao discutir inúmeras vezes com mulheres negras a respeito do uso do cabelo sem química, chegou à constatação de que essa condição as coloca em um lugar de temor se serão aprovadas e/ou consideradas por outras pessoas (hooks, 2005, p. 5). Já Grada Kilomba, em *Políticas do Cabelo*, explica que o cabelo, ao ser notado como diferente, passa a ser produto de um processo discriminatório e logo “a diferença é usada como uma marca para a invasão” (Kilomba, 2020, p. 121). Essa invasão em *Esse Cabelo* pode ser ilustrada pelas várias vezes em que Mila foi condicionada a tratar do cabelo, a exemplo de quando a avó branca da personagem a questiona: ‘Então, Mila, quando é que trata *esse cabelo*? (Almeida, 2017, p. 42). Neste ponto, entende-se que o cabelo crespo de Mila recebeu comentários impositivos que materializam uma invasão em sua existência não lisa e incômoda para a avó da personagem.

Ainda em *Políticas do Cabelo*, Kilomba menciona, a partir da leitura de Banks, Byrd e Tharps e Mercer, que o cabelo do negro foi considerado “o mais visível estigma da negritude” e utilizado para justificar processos de subordinação de povos africanos (Kilomba, 2020, p. 126). Ao ver-se depois de mais uma tentativa de controle do cabelo, Mila está diante de seu estigma de negritude em Portugal, o qual ela mesma associa a uma falha moral ou maldição.

Eis-me diante do espelho pela manhã, quando todos os esforços resultam ao lado, e vem-me esse tempo doce anterior à repercussão das frustrações estéticas num enjoo vivido ao longo do dia como uma falha moral, uma maldição. O tempo em que errar no penteado é um pormenor despiciendo, em que não fomos ainda a jogo nem dominamos a arte de nos enojarmos com a nossa aparência. É uma tão curta amnistia – doce, sim, porém tão vã – que não podemos sequer nutrir a esperança de acarinhar a sua recordação. O meu desapontamento com o cabelo acompanhou-me ao longo de uma transmutação, de um prurido insignificante até uma urticária abrasiva: a transmutação da estética em moralidade, do secador em juiz, da falta de jeito em fatalismo, do penteado abortado em culpa, danação – da cabeleireira bruta em psicose (Almeida, 2017, p. 49).

A brutalidade do processo de mudança do cabelo crespo é, na ativa cabeleireira, o desejo de transformar *esse cabelo* de Mila em uma realidade esticada, oriundo do imaginário do cabelo liso. Tal processo gera na personagem um desapontamento que pode ser justificado pela inquietude da subjetividade com o tratamento do cabelo crespo, este que, embora faça parte de uma experiência individual da personagem, ajuda a compor, tal como aponta Nilma Gomes, o terreno da identidade negra (Gomes, 2003, p. 208), visto que a relação capilar pode ser lida em um contexto social, histórico e político. Em uma leitura de Kobena Mercer, Gomes em *Cabelos e trajetórias de vida* interpreta que, quando em uma sociedade a raça é um dos aspectos que estrutura as relações sociais de poder, o cabelo, bem como a pele, possui forte dimensão simbólica e serão sinais nítidos da diferença racial, logo poderão ser julgados como símbolos de inferioridade (Gomes, 2006, p. 208 *apud* Mercer, 1994, p. 4). Assim, pode-se justificar a condição de falha moral ou maldição sentida por Mila pela ação do racismo. Ao estudar o prefácio de *Tornar-se negro*, de Neusa Santos Souza, Gomes menciona “que o processo identitário do negro tem como componente principal a violência racista que vai da cor ao corpo do negro” (Gomes, 2006, p.164 *apud* Costa, 1990, p. 1-18). Logo, os processos de mudança do crespo em Mila podem ser considerados uma violência, ainda que simbólica. Esses serão, então, responsáveis pela dificuldade de consolidação da identidade da personagem em *Esse Cabelo*.

Consequentemente, o cabelo de Mila parece funcionar como um agente estético que pode limitar sua inscrição na identidade nacional e também a conduzir para o não-lugar na comunidade imaginada portuguesa - discussão aqui já desenvolvida - devido à diferenciação estética que ele protagoniza ao longo da obra. Gomes dirá que o cabelo, sendo um sinal diacrítico presente no corpo, pode remeter à ascendência africana (Gomes, 2006, p. 140). Nesse ponto, é importante prosseguir retomando algo que Stuart Hall diz: a identidade nacional é condição construtiva e cultura e não biológica (Hall, 2006). Mila salienta: “Surpreende-me então uma coincidência entre o que sou e a narração da minha origem” (Almeida, 2017, p. 31). O posicionamento de Mila encaminha o leitor para mais uma reflexão trazida por Inocência Mata em seu texto *Estranhos em Permanência: a negociação da identidade portuguesa na pós-colonialidade*. A autora faz uma teorização a respeito de como o sujeito de origem africana é constituído como *outro* na sociedade portuguesa. Para ela, nasce então o conceito de *outridade* na relação de tratamento do sujeito, visto que esse

tratamento não aproxima esse mesmo sujeito da alteridade, mas sim da estrangeiridade.⁴¹ Ademais, Mata acredita “que o outro não é apenas é apenas étnico, mas também social” (Mata, 2014). Por conseguinte, é justamente esse outro que irá incomodar a composição social de uma comunidade portuguesa com ideais de nação pura. É nesse ponto que pode ser validada a distinção de Mila como outra, situação que se perdura devido à presença de seu cabelo crespo em Portugal.

O modo de os outros tratarem o meu cabelo simbolizou sempre a confusão doméstica entre o afecto e o preconceito, o que vem desculpando a minha falta de jeito para cuidar dele. Trato-o como faria uma angolana mais que falsa ou uma portuguesa, pensarão os da casa (Almeida, 2017, p. 47).

O tratamento dado ao cabelo de Mila por outrem parece funcionar com uma construção simbólica de agressões silenciosas que misturam, como ela mesma diz, afeto e preconceito. Essa condição talvez se perdesse justamente pela condição da personagem como alguém que parece interseccionar identidades de dois países a partir de sua raça. Stuart Hall, em *Desconstruindo a “cultura nacional”: identidade e diferença*, verifica imensa dificuldade em unificar a identidade nacional em torno da raça, justamente porque a nomenclatura racial é, para ele, uma categoria discursiva que legitima o racismo - tal como a alcunha descrita por Mbembe em *Crítica da Razão Negra* - e que é usada para distinguir um povo de outro. Hall avança e salienta que raça é uma categoria organizadora que abarca elementos tais como sistemas de representação e práticas sociais que se constituem de um conjunto - frouxo na visão dele - de diferenças, uma delas está na textura do cabelo, por exemplo⁴². É este distrator que faz com que Mila seja tratada como *outra*, a forma crespa de seu cabelo.

Em mais uma das passagens do texto ficcional de Djaimilia, Mila é descrita já mais velha em um processo de corte do cabelo para esquecer de memórias que a tornaram enfraquecida na ideia de saber, de fato, como poderia compreender-se com o próprio cabelo, sua maior herança de África (Almeida, 2017, p. 81). É, então, durante o corte que a personagem ganha o esquecimento e a saudade de uma memória de África que,

⁴¹ A questão que julgo relevante aqui é a seguinte: em que medida o indivíduo de origem africana se constitui como o *outro* na sociedade portuguesa? Por que razão esse outro não pode ser visto, tão-somente, como diverso, numa relação em que a diferença cria uma *outridade*, e não propriamente uma relação de alteridade - vale dizer, neste contexto, de estrangeiridade? (Mata, 2011, p. 13).

⁴² A raça é uma categoria discursiva e não uma categoria biológica. Isto é, ela é a categoria organizadora daquelas formas de falar, daqueles sistemas de representação e práticas sociais (discursos) que utilizam um conjunto frouxo, frequentemente pouco específico, de diferenças em termos de características físicas - cor da pele, textura do cabelo, características físicas e corporais etc. - como marcas simbólicas, a fim de diferenciar socialmente um grupo de outro (Hall, 2006, p. 63).

provavelmente, ela não tem devido às limitações provocadas pelos familiares para a compreensão de sua identidade.

Tinha o cabelo curto e via-me em casa no dia em que acordei com saudades de mim, mas saudades do que nunca fora, de duas ou três ruas de Luanda, de um estereótipo: saudades, meu Deus, de uma caricatura da pessoa que eu poderia ter sido, um exotismo. Acerca dessa Mila que não existe, a pessoa que vim a tornar-me tem uma imaginação vedada por uma ignorância exasperante a respeito de África (Almeida, 2017, p. 81).

Hall irá complementar a teorização do texto acima citado informando que existe um deslocamento do que se considera como identidade nacional. Por conta disso, para ele é necessário que se entenda como culturas nacionais podem contribuir no sentido de construir diferenças em uma única identidade (Hall, 2006). É aparente que, na narrativa de Djaimilia, Mila se mostra capaz de costurar uma identidade nacional portuguesa que começa pelo cabelo, sua herança majoritária do continente africano. Inscrever como portuguesa é legitimar a possibilidade de uma identidade nacional além daquela esperada por uma comunidade portuguesa que se considera legítima no quesito nacionalidade.

No texto de autoria de Stuart Hall, *Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior*, o autor estuda o estado da cultura caribenha em contato com a cultura do colonizador, diz:

Através da transculturação, "grupos subordinados ou marginais selecionam e inventam a partir dos materiais a eles transmitidos pela cultura metropolitana dominante". É um processo de "zona de contato", um termo que invoca "a co-presença espacial e temporal dos sujeitos anteriormente isolados por disjunturas geográficas e históricas (...) cujas trajetórias agora se cruzam" (Hall, 2013, p. 31).

É nesse local de zona de contato descrito por Hall que parece estar Mila quando se mostra uma portuguesa com sentimentos e sensações oriundas de Luanda que permanecem numa vaga performance africana. A problemática em torno da zona de contato é justamente o declínio para o mito lusotropicalista de integração e assimilação, visto que a missão civilizadora e nacional de Portugal invisibiliza os sujeitos negros e os condiciona quase sempre à composição da margem racial e social. No entanto, é também na zona de contato, na beira do multiculturalismo, que os sujeitos negros apelam por sua inscrição nacional.

Logo, nessa altura da discussão é importante trazer à teorização a questão da mestiçagem em torno da condição da personagem Mila em relação à identidade nacional e à identidade negra em Portugal. Para isso, é fundamental recorrer ao antropólogo brasileiro-

congolês Kabengele Munanga em sua obra *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*. Assim como o Brasil, Angola, país de origem da protagonista de *Esse Cabelo* e também falante da língua portuguesa, pode ser inserido em um lugar de lusofonia⁴³. Dessa forma, a literatura do livro de Djaimilia irá pertencer ao que Rui Cidra, autor do artigo *Identidades de diáspora, cosmopolitismo e a promessa da cidadania: a lusofonia a partir das vozes de músicos das diásporas africanas*, chama de nexo cultural comum de portugalidade, este provindo das influências do colonialismo assimilacionista, pautado no discurso lusotropical - mencionado anteriormente - que influenciou a experiência africana de povos cuja zona de contato com Portugal foi intensa. Dessarte, é importante discutir como a mestiçagem, um conceito central das discussões que envolvem as relações raciais, seja desenvolvido para ilustrar o impacto da condição mestiça de Mila e seu vínculo com o cabelo crespo em Portugal.

Munanga infere que a premissa para pensar mestiçagem, do ponto de vista populacional, é considerá-la como um fenômeno de troca de genes de intensidade e de duração variáveis entre populações mais ou menos contrastadas biologicamente (Munanga, 2004, p. 23). O autor também cita que existe uma “confusão entre o conceito biológico de miscigenação e o cultural de transculturação”. Para ele, o fenômeno da hibridade é designado por uma polissemia terminológica segundo as nações, as regiões, as classes sociais e as situações particulares de linguagem. (Munanga, 2004, p. 26). Munanga vê como risco entre o caráter biológico e o fator transcultural porque, segundo o teórico, a identidade é um constante processo de negociação e renegociação que se atrela a “critérios ideológico-políticos e as relações de poder” (Munanga, 2004, p. 109). Em consonância com a discussão de Munanga, Stuart Hall afirma que:

As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno. Assim a chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (Hall, 2006, p. 7).

Aquilo que Hall expõe no excerto acima talvez faça sentido para a condição de mestiçagem, visto que, a partir dela, as identidades contemporâneas - e futuras – não se

⁴³ (...) a lusofonia comunica, num primeiro nível, uma comunidade formada pelas pessoas cujas trajetórias e experiências de vida estão radicadas em ou se movem através dos espaços geográficos onde o português é a língua oficial como resultado de uma história colonial comum (Cidra, 2022, p. 61).

pautam em purezas do ponto de vista ideológico, racial e até mesmo capilar, por isso, justifica-se a crise identitária vivida neste tempo. Acredito que não é possível dissociar a questão da identidade capilar de Mila em *Esse Cabelo* de uma identidade que se movimenta em torno de uma questão diáspora a partir de uma provável condição mestiça. Do ponto de vista filosófico, Michel Serres, autor de *Filosofia Mestiça*, expõe que o mestiço é “alguém pode se encontrar em posição delicada e ambígua, se não está envolvido - ou se o está demais - com a situação” (Serres, 1993, p. 54). Mila coloca-se ambígua⁴⁴ em sua tragicomédia. O que ela é e de onde ela veio configura uma condição de mestiçagem para a qual ela lança um olhar curioso, já que talvez, ao saber mais sobre si, talvez descubra o que a fazer ter *esse cabelo*.

Serres insere ainda que o mestiço funciona como uma espécie de terceira pessoa que “pode se tornar o meio de tudo”. Infiro que Mila possa ser o meio entre Angola e Portugal em que a passagem seja o cabelo crespo. Ao tratar do corpo, Serres dialoga: “Corpo, músculos, nervos, sentidos e sensibilidade, alma, cérebro e conhecimento, tudo converge para esse lugar mestiço” (*ibid.*, p.17). Nesse ponto, enxergo mais pontualmente como o cabelo é um componente corporal que converge Mila para o lugar mestiço, lugar que “se semeia no espaço e no tempo” (*ibid.*, p. 18), de acordo com a concepção de Serres.

Este estranhamento à própria morada, um estranhamento essencial ao nosso lugar nesta terra, seria, todavia, a condição de possibilidade do crescimento da minha mente, que então se expandia contra a minha mãe, como se ganhasse espaço contra um esqueleto opressor, por ela ser a maneira de Deus aparecer na minha vida. A morada que me ensinava a estranhar era eu mesma, embora parecesse a quem nos visse que não estávamos ligadas por mera contingência (Almeida, 2017, p. 76).

O estranhamento provocado por Luanda em Mila se vincula à proposta de condição mestiça já que a personagem parece não se reconhecer no lugar de origem, Luanda, devido à posição ambígua de Mila, situação que comprova a semeadura proposta por Serres para o lugar mestiço. O processo migratório de Angola para Portugal, em que Mila leva consigo a cor da pele e o cabelo, pode ser considerado uma espécie de morte em que o sujeito renasce para um estado de mestiçagem pleno. Serres aborda a profusão dessa condição de diáspora quando diz:

“(...) dessa agonia de nascer, essa morte para viver em outro lugar”, isto é, aqui, em outro tempo, quer dizer, agora, e que, uma vez que está aí, de pé com o coração batendo, arfando, já sabe e, portanto, já é possível adaptar-se, aprender: morrer-viver como mestiço incluso (Serres, 1993, p. 19).

⁴⁴ “Surpreende-me então uma coincidência entre o que sou e a narração da minha origem” (Almeida, 2017, p. 31).

É inegável que Mila está no estado de “morrer-viver como mestiço incluso”, já que vive em Portugal com uma família branca: Mila é mestiça inclusa que passou pela morte migratória de Luanda a Lisboa. A própria personagem assume uma condição mestiça quando infere sobre si mesma: “Acerca dessa Mila que não existe, a pessoa que vim a tornar-me tem uma imaginação vedada por uma ignorância exasperante a respeito de África” (Almeida, 2017, p. 81). Michel Serres mais uma vez confirma a condição de Mila quando lê o mestiço da seguinte maneira:

Nem posto nem oposto, incessantemente exposto. Pouco em equilíbrio, e também raramente em desequilíbrio, sempre desviado do lugar, errante, sem moradia fixa. Caracteriza-o o não-lugar, sim, o alargamento, portanto a liberdade ou, melhor ainda, o desaprumo, esta condição constringedora e soberana da condução à verdade (Serres, 1993, p. 20).

A Mila que não sabe nada de África se caracteriza por esse não-lugar por não entender a verdadeira condição de si. Tal situação corrobora o entendimento de muitos outros sujeitos da esfera real que vivem a condição mestiça. Talvez essa condição tenha sido impulsionada pela política assimilacionista neste trabalho já mencionada. Ainda assim, se retomarmos o conceito, de acordo com a teorização de Joana Gorjão Henriques, era “<<ter maior identificação com o colonizador, com a nação portuguesa>>” (Henriques, 2016, p. 20). Kabengele Munanga cita que, mesmo com as resistências culturais de povos como os indígenas, suas identidades foram inibidas a contragosto em favor da chamada cultura nacional. Em contrapartida, a cultura nacional brasileira apropriou-se de diversas formas de resistência e usou-as como símbolos de nacionalidade no Brasil, opondo-se ao que houve em Portugal com os sujeitos oriundos de suas colônias em África e que habitaram e habitam o solo português como a personagem Mila em *Esse Cabelo*, situação que se ilustra com o excerto abaixo.

A minha avó branca (de que forma dizê-lo sem soar a novela brasileira?) perguntava-me pelo cabelo: «Então Mila, quando é que trata esse cabelo?» O cabelo era então distintamente uma personagem, um alter-ego presente na sala. A minha avó angolana, uma negra fula chamada Maria da Luz (já o disse?), a Mamã, que ficou imobilizada por uma trombose ainda jovem, viveu a velhice sentada a uma mesa, ou à janela, admirando ao longe uma colina que a separava da Amadora (bem podia ser Moscovo), acompanhando o ciclo de vida de coelhos numa coelheira de pátio em que apenas havia panos velhos, fazendo conversa com as vizinhas que estendiam a roupa com o auxílio de paus altos, e era, como escondê-lo?, uma inválida de quem se poderia contar uma história negativa a partir dos sítios aonde nunca foi, da Lisboa que nunca viria a conhecer, do autocarro em que nunca entraria, do colorido das ruas em que nunca andou desviando o olhar do homem-elefante

omnipresente – Maria da Luz orgulhava-se do meu cabelo. Conhecia Lisboa de ouvir dizer, mas Lisboa também é esse rumor benévolo. Da minha avó poderia contar-se a biografia monótona de um braço, de uma perna, que conheci enquanto minerais escamados e pesados (Almeida, 2017, p. 42-43).

Nesse sentido, fica explícito que a política assimilacionista em Portugal consolida, de maneira silenciosa, a lógica de hegemonia na manifestação da identidade nacional portuguesa. O questionamento feito pela avó branca de Mila sobre quando ela irá arrumar o cabelo narrado acima funciona como espécie de controle à condição biológica dessa parte do corpo da protagonista para que ela esteja mais próxima de um ideal de identidade nacional portuguesa e distante de sua descendência angolana. Na obra *Racismo em Português*, em certo momento da coleta de depoimentos em Angola Joana Gorjão Henriques conversa com Lúcia da Silveira, uma mulher angolana de 40 anos, presidente da Associação Justiça, Paz e Democracia foi questionada pelo uso do cabelo natural pela secretária de um ministro com a seguinte frase: “<<Por que não arranja esse seu cabelo, você é mulata...?>>” (Henriques, 2016, p. 30-31). Lúcia da Silveira afirma que vive discriminação por usar o cabelo natural. O mesmo ocorre com Sizaltina Cutaia, mais uma entrevistada por Henriques. Ela é uma gestora de projetos sociais que aderiu ao grupo Angolanas Naturais do Facebook, coletivo criado para valorizar o uso do cabelo natural. Em seu relato, ela menciona que sofria vários questionamentos sobre o cabelo após deixar de alisá-lo:

<<Vais assim mesmo, o que se passa, entraste para alguma igreja?>> A pressão social sobre isso é muito grande e reflecte um problema que pode tem que ver com a questão da raça. Não sei se em Angola se falar de racismo como tal, mas existe “colorismo”, que é o sistema onde se considera a tonalidade da pele para definir o tratamento que a sociedade dá a uma pessoa. Temos expressões como «bom ventre», quando uma mulher dá à luz e as pessoas vão ver o bebé uma pessoa que o bom ventre é aquele que produz crianças que nascem com a pele mais clara. «Vida mulata», por exemplo, entende-se como vida boa, das pessoas que nascem para viver bem então usa-se essa expressão. Outra expressão é «adiantar a raça» se casa com outra de tez mais clara. São expressões que se usam que indicam privilégio de determinado grupo de pessoas em função da tonalidade (Henriques, 2016, p. 32).

Para refletir sobre depoimentos como este, vê-se a necessidade de resgatar o estudo de Nilma Gomes, que cita Todorov para justificar os estudos etnográficos em salões de cabeleireiro: “Podemos ser indiferentes à opinião dos outros, mas não conseguimos ficar insensíveis à falta de reconhecimento de nossa própria existência (Gomes, 2006, p. 142, *apud* Todorov, 1996, p. 94). A partir dessa reflexão teórica, nota-se que existe uma preocupação do sujeito negro em situação de diáspora como Mila e de sujeitos negros em situação de vivência

da era pós-colonial em África como Lúcia e Sizaltina com a forma de reconhecimento pelo externo a partir do cabelo. Ao interpretar a teorização de Todorov, Gomes discorre:

(...) o processo de reconhecimento comporta duas etapas: a primeira é a que se refere ao reconhecimento propriamente dito, isto é, nas relações humanas o que pedimos aos outros, em primeiro lugar, é que reconheçam a nossa existência. A segunda etapa é a confirmação, visto que também solicitamos aos outros que, de alguma maneira, confirmem o nosso valor. A confirmação só acontece se o reconhecimento for realizado (Todorov, 1996, p. 94 *apud* Gomes, 2006, p. 142).

Com esse recorte teórico, é possível inferir que o romance de Djaimilia oferece, por meio da história do cabelo de Mila, uma forma de entender como o reconhecimento capilar pode colaborar para o entendimento da identidade nacional da personagem na comunidade imaginada portuguesa, já citada na parte I. Por conseguinte, é justamente esse fenômeno de busca pelo reconhecimento do cabelo, que resvala no reconhecimento da própria existência de Mila. Essa mesma aprovação é construída na narrativa por intermédio da autonomia do cabelo enquanto signo⁴⁵.

O cabelo aguardaria por mim no princípio do caminho, na visão matinal das ruas de Oeiras, no passeio Cesário Verde por onde ia para a escola primária e por onde passo hoje como se um trauma não fosse uma presença. É por esta razão que digo que o livro se fez metodicamente, sintetizando a única história que acredito ter a incumbência de contar, a história que alguns conhecem de como as africanas se olham umas às outras ao cruzarem-se pela rua em Lisboa, perscrutando os respectivos penteados, a roupa, os namorados – e às vezes sorrindo (Almeida, 2017, p. 118).

Esse movimento de espera do cabelo narrado por Mila, ainda que na estrutura condicional, transforma o crespo em um signo ou em até mesmo um símbolo, que funciona no texto literário como um sujeito autônomo, senhor de suas próprias ações, que sobrevive além do alto da cabeça da personagem. O cabelo, então, tem o poder de rasurar o que Homi Bhabha chama de “fronteiras totalizadoras” (Bhabha, 1998, p. 211), essas que, pela lógica tradicional das comunidades imaginadas, recebem, naturalmente identidades que o teórico considera como essencialistas. E quando Mila diz que o livro se faz metódico ao se aproximar do encontro entre africanas em Lisboa que se visualizam enquanto protagonistas de narrativas proximais no que compete à vida, é neste ponto que o cabelo crespo se revela como signo

⁴⁵ A descrição de Barthes do signo-como-símbolo é convenientemente análoga à linguagem que usamos para designar a identidade. Ao mesmo tempo, ela luz sobre os conceitos linguísticos concretos com os quais podemos apreender como a linguagem da personalidade vem a ser investida com uma visualidade ou visibilidade de profundidade (Bhabha, 1998, p. 82).

para muitos. Tal movimentação autônoma do cabelo de Mila descrita no excerto acima, portanto, dialoga com a consciência simbólica proposta para o signo que, segundo Homi Bhabha em uma leitura de Barthes, é a capacidade de independência que irá expressar “um caráter unitário cuja integridade é expressa em uma certa riqueza de agonia e anomia” (Bhabha, 1998, p. 32 *apud* Barthes, 1975, p. 49).

Bhabha dirá ainda que Barthes nomeia essa capacidade como prestígio mítico, visto que “sua forma é constantemente excedida pelo poder e movimento do seu conteúdo” (*ibid.*). Por conseguinte, é necessário inferir que esse poder e movimento do crespo é quem poderá, em certa medida, movimentar “a sensibilidade de origem africana implícita na construção simbólica e identitária do negro da diáspora” (Gomes, 2006, p. 171). Dessarte, se observada a condição de Mila, sujeito em condição de diáspora, em condição mestiça e seu vínculo com nação portuguesa e com sua comunidade imaginada, é preciso exercitar o que Edward Said explica como “agenda contemporânea crítica” (Bhabha, 1998, p. 210 *apud* Said, 1989, p. 225) para que, em exemplos literários verossímeis como o de *Esse Cabelo*, que sejam enxergadas as fronteiras que articulam signos da cultura nacional que controlam a ascensão de identidades não pautadas no caráter biológico, já que este não fundamenta a identidade, visto que ela é formada, conforme Hall, ao longo do tempo e permanece incompleta, “está sempre “em processo”, sempre “sendo formada” (Hall, 2006, p. 38). Por isso, ao portar seu cabelo, manifestá-lo, vivê-lo e senti-lo cotidianamente, Mila manifesta sua identidade portuguesa a partir de uma episteme do ser, do existir em Portugal a partir do crespo.

CAPÍTULO 2 - A DUPLA CONSCIÊNCIA COMO AGENCIADORA DA NEGRITUDE

2.1 “Estar entre”: dupla consciência e condição afropolitana

No capítulo 2 da obra literária *Esse Cabelo*, Mila, a narradora, refere-se à visita de um primo à sua casa. Este se refere a ela como “uma angolana mais que falsa” (Almeida, 2017, p. 32). Adiante Mila concorda com ele e diz que não conseguiria mencionar à polícia de fronteira de que sua pátria são os cabelos lisos de sua avó, Lúcia, uma mulher portuguesa e branca (*ibid.*), ou seja, parece que para a personagem, o cabelo distingue a pátria. No entanto, em que lugar cabe o “esquema corporal negro” - conceito já abarcado pela teorização de Frantz Fanon neste trabalho - de Mila dentro de uma consciência dupla cujos cabelo e pele são seu remetente de Angola e todo o seu restante destina-se a Portugal? Paul Gilroy em *Atlântico Negro* já alerta sobre a dificuldade em ser negro e ser europeu, o teórico atribui essa condição ao que ele denomina como dupla consciência:

Esforçar-se por ser ao mesmo tempo europeu e negro requer algumas formas específicas de dupla consciência. Ao dizer isto não pretendo sugerir que assumir uma ou ambas identidades inacabadas esvazie necessariamente os recursos subjetivos de um determinado indivíduo. Entretanto, onde os discursos racistas, nacionalista ou etnicamente absolutista orquestram relações políticas de modo que essas identidades pareçam ser mutuamente exclusivas, ocupar o espaço entre elas ou tentar demonstrar sua continuidade tem sido encarado como um ato provocador e mesmo opositor de insubordinação política (Gilroy, 2012, p. 33-34).

A proposta de Gilroy, pautada em seus estudos sobre W.E.B. DU Bois, sobre a dupla consciência dialoga com o contexto ao qual Mila está inserida, devido à sua dupla condição de sujeito: uma jovem angolana que possui referências de vida majoritariamente portuguesas. Para desenvolver a questão, Gilroy apresenta, primeiro, uma ótica centrada nos negros ingleses da contemporaneidade. Ele acredita existe “uma relação antagônica demarcada pelo simbolismo de cores” (Gilroy, 2012, p. 34). Esta é somada ao que ele chama de poder cultural que ocorre entre o preto e o branco. Ambas as cores darão base às retóricas de nacionalidade, filiação nacional, jargões de raça e identidade étnica (*ibid.*). É neste contexto que se propõe visualizar como o afropolitanismo, conceito criado por Achille Mbembe, pode acrescentar uma nova leitura à condição de sujeitos negros em diáspora em Portugal, tal como a

protagonista de *Esse Cabelo*, e pode também a pôr valor simbólico à negritude, na qual a dupla consciência é parte de uma identidade em constante formação.

O filósofo camaronês Mbembe afirma: “O afropolitanismo não é o mesmo que o pan-africanismo ou a Negritude” (Mbembe, 2015, p.70). Ao dizer isso, ele condiciona o africanismo a “uma estilística, uma estética e uma certa poética do mundo” (*ibid.*). Em complementação à negritude, o sujeito negro na condição afropolitana é quem toma “posição política e cultural em relação à nação, à raça e à questão da diferença em geral” (*ibid.*, p.70-71). Mbembe insere na sua teorização que a condição afropolitana se consolida no que ele nomeia como cultura transnacional, exemplifica a partir da capital da África do Sul, Joanesburgo, como aquele local “se nutre na fonte de múltiplas heranças raciais (...)” (Mbembe, 2015, p. 71).

Já a dupla consciência se origina no sociólogo americano W.E.B. DU Bois em sua obra *The Souls of Black Folk*⁴⁶, na qual ele explora caminhos históricos e sociológicos a respeito da condição do sujeito negro afro-americano. Ao ser citado por Paul Gilroy, DU Bois denota que:

Todos sentem alguma vez sua dualidade - um lado americano, um lado negro; duas almas, dois pensamentos, dois esforços inconciliáveis; dois ideais em guerra em um só corpo escuro, cuja força tenaz é apenas o que a impede de se dilacerar (W.E.B. DU Bois *apud* Gilroy, 2012, p. 247-248).

Em seguida, Gilroy explica, igualmente a partir de DU Bois, que a dupla consciência emerge de uma união “entre três modos de pensar, ver e ser (Gilroy, 2012, p. 249). Ele afirma que o primeiro modo é “racialmente particularista”, já o segundo “nacionalista”, visto que se “deriva mais do estado-nação” e o terceiro é o diaspórico (*ibid.*). Mais adiante, o autor explica que DU Bois deixou claro qual era o desafio para os negros americanos no início do novo século:

(...) captar as continuidades que vinculavam seu presente infortúnio aos horrores específicos de seu passado e conectar seus sofrimentos contemporâneos subordinação infligida a outras populações de cor por um inimigo comum (Gilroy, 2012, p. 251).

⁴⁶ Meu ponto de partida é o conceito de dupla consciência com o qual *The Souls of Black Folk* começava e que forneceu a sólida estrutura de sua fundamentação organizacional. A dupla consciência foi inicialmente utilizada para transmitir as dificuldades especiais advindas da internalização negra de uma identidade americana: (...) (Gilroy, 2012, p. 247-248).

Em consonância a essa exposição, Paul Gilroy foi buscar inspiração nas narrativas do Atlântico para entender a duplicidade e a mistura cultural que distinguem a experiência de sujeitos negros em solo europeu. Um exemplo disso, foi a pesquisa feita por ele sobre os negros ingleses, como fora anteriormente citado. Para ele, é uma essencialidade ultrapassar perspectivas nacionais e nacionalistas, situação que dialoga muito com a formação da cultura transnacional que imbrica a condição afropolitana proposta por Mbembe.

Por isso, quando Mila, protagonista de *Esse Cabelo*, se dispõe a saber de onde vem, ela recorre à dupla consciência. Na obra literária, a narradora e protagonista parece fazer constante revisitação ao exercício da memória para que sua condição “angolana-africana” se apresente pela forma do cabelo:

Saber de onde venho, no entanto, pareceria crucial para a história do meu cabelo, rememoração permanente não de esquinas ventosas de Oeiras por volta de mil novecentos e noventa, não de pedras e cheiros, mas de uma origem concreta, uma origem no sentido habitual (Almeida, 2017, p. 31).

É nesse constante exercício de materialização de uma origem concreta mencionado pela narradora no excerto acima que interseccionam a dupla consciência e o afropolitanismo no livro de Djaimilia, visto que sua busca pela origem, como já fora mencionado no capítulo anterior, deflagra a busca por uma identidade, esta que constrói fronteiras por intermédio de culturais transnacionais, tais como, a portuguesa e a angolana, as quais se interseccionam na vida de Mila, dentro de uma comunidade imaginada portuguesa, como comprova-se pelo excerto abaixo:

De onde estou, essas saudades não poderiam ser colmatadas com nenhum regresso. Aonde iria eu? Procurar-me onde? Não foi apenas a circunstância desta mudança de casa o que, reaproximando-me dos subúrbios da minha infância portuguesa, me trouxe, ironicamente, saudades de Angola. Foi também ter percebido, por exaustão de evidência, que não sou igual às principais pessoas da minha vida, que algo de fundamental nos separa, muito para lá do aspecto dos nossos cabelos. Por difícil que seja admiti-lo, o desejável ambiente de igualdade no qual tive a felicidade de ser educada em Portugal afastou-me de alguma coisa importante de que procuro recordar-me: de uma noção clara das diferenças que me separam das pessoas entre as quais me aconteceu crescer, que foram, aliás, quem me ensinou a perceber a importância das diferenças de que sinto falta (Almeida, 2017, p. 81-82).

Ao reconhecer, nas lembranças infantis portuguesas, a saudade da pátria de nascimento, Mila materializa, mais uma vez, uma dupla consciência de si. É essa capacidade que a torna um sujeito sagaz, vivendo, ao mesmo tempo, dois países: Portugal na cotidianidade e Angola na memória. Não ser igual às pessoas principais de sua vida dá a ela a

condição afropolitana, pois ela é uma jovem nutrida por uma origem em África, mas com vivências de portugalidade, o que a torna, quiçá, um sujeito transnacional, segundo a proposta de Mbembe mencionada acima.

Paul Gilroy salienta que “Os negros são continuamente convidados a descobrir formas de liberdade depois de se renderem ao poder orgânico de urna coletividade racial resoluto e convencida da historicidade [*Geschichtlichkeit*] de suas aspirações políticas e filosóficas” (Gilroy, 2012, p. 264). Por isso, reconhece-se o saudosismo de Angola sentido pela personagem no trecho ficcional acima. A forma de liberdade conhecida por Mila é, então, revisitar a si mesma para que as recordações ajudem a fundamentar sua condição afropolitana. Bem como a protagonista de *Esse Cabelo*, a própria autora da obra, Djaimilia Pereira de Almeida, assemelha-se tanto com o afropolitanismo quanto com a dupla consciência. As semelhanças partilhadas pela autora com a personagem resvalam na semelhança de origem, principalmente, tal como se comprova no trecho do ensaio-manifesto *O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo*:

Fui para Portugal com o meu pai em menina. Este facto, arrancar brutal da flor pela raiz, molda e explica o que sou, mesmo aquilo que não sei que sou. Durante alguns anos, imaginei que essa circunstância era uma condenação que me privaria para sempre de toda a felicidade. Habituei-me, entretanto, à distância, fiz dela a minha força. Estou hoje muito longe de chorar a saudade da minha mãe e da minha terra. Longe de essa saudade me martirizar e me derrotar (Almeida, 2023, p. 12).

Ao sair de Angola com o pai, parece que Djaimilia deixa para trás sua raiz. Esta que pode ser considerada como uma metáfora fundamental para entender os entraves da questão de origem para sujeitos em condição de diáspora. Ser um sujeito transnacional é, como cita Djaimilia, acostumar-se com a distância da origem e transformá-la em força vital. Logo, a condição afropolitana da autora é uma forma de viver Portugal, sem que a lembrança de África, martirize-a. Mais adiante, no mesmo ensaio, Djaimilia relata que não houve diálogo oriundo de seu progenitor com relação ao que é ser uma mulher negra em Portugal:

O meu pai sempre tratou o facto de eu ser negra como um segredo que ele escondia de mim. Julgo que, desse modo, imaginava proteger-me do racismo. Se eu não lhe contar que ela é negra, talvez não perceba, talvez ninguém note, parecia pensar, por estranho e absurdo que pareça. Cresci com outras mulheres, que me foram ensinando a ser mulher. Mas com nenhuma dessas mulheres brancas aprendi a ser uma mulher negra no mundo. Não aprendi com nenhuma delas a defender-me do mundo como tem de fazer uma mulher negra (Djaimilia, 2023, p.13).

A partir deste ponto do manifesto, é notório que para o pai de Djaimilia a condição racial da filha era conflitiva. A relação paternal com a raça de Djaimilia parecia reproduzir, infelizmente, uma artimanha de manutenção de um racismo colonial e sistêmico em Portugal, visto que qualquer indício de ascensão da negritude era podado na vida da autora, como podemos verificar abaixo:

O meu pai não gostava de que eu dissesse que era negra. Havia nele um visível incômodo, se me ou via dizê-lo. Talvez sentisse, penso agora, que ao assumir-me negra negasse a parte dele que há em mim, a parte branca. Toda a vida ele tratou a cor da minha pele como um aspecto sem importância algo que não estava à vista e não representava uma diferença entre nós. Dizia-me, “Negra? És tão negra como branca”, querendo contestar o que parecia óbvio a todos, menos a ele (Almeida, 2023, p. 12).

Penso que o trecho revela que o conflito da dupla consciência é efervescente para sujeitos que vivenciam a condição transnacional, bem como para aqueles que convivem com esses sujeitos. Ler-se negra podia, de maneira não intencional, ferir a branquitude do pai de Djaimilia, se considerarmos que ela também tem ascendência branca. No entanto, é notório que em um cenário da vida real como Portugal não parecia ser de bom tom a sujeitos brancos, como o pai de Djaimilia, assumir em público a paternidade de uma criança negra de cabelos crespos, pois nela não parece ser encontrado o esquema corporal branco. Ser tão negra quanto branca, como menciona o pai, provoca, em alta medida, um conflito identitário que resgata o que já fora trabalho aqui: a condição mestiça, como nos ensinou Michel Serres. Esse conceito, além de servir para a personagem ficcional e central de *Esse Cabelo*, também se aplica à Djaimilia, pois, ao que noto, o seio familiar da autora provocou, em parte de sua existência, uma posição de ambiguidade.

Ao estudar o racismo, Paul Gilroy denota que existe um novo racismo, que o autor nomeia como “eticamente absoluto e culturalista” (Gilroy, 2012, p. 48). Para complementar, Gilroy infere: “Este novo racismo foi gerado em parte pelo movimento rumo a um discurso político que alinhava estreitamente “raça” a ideia de filiação nacional e que acentuava mais a diferença cultural complexa do que a simples hierarquia biológica” (*ibid.*). Acredito que a proposta de “novo racismo” explorada por Gilroy se associa muito à questão de nação e narrativa, cuja teorização já fora explorada no primeiro tópico desta dissertação. Vale recordar que se nações, assim como narrativas, são romanticamente modificadas pelo tempo e são alteradas por processos culturais e sociais, tal como nos ensina Homi Bhabha, pode ser comum aos nascidos em determinada nação, que estes reproduzam narrativas de nação atreladas às suas narrativas pessoais. Mila em *Esse Cabelo*, por exemplo, retoma por vezes

momentos em que suas lembranças viajam a Angola, na busca de retomar sua percepção de África.

Em incidentes de percurso, ocorre por vezes esta sensação de déjà-vu, a de andarmos por lugares novos com a intuição de os conhecermos. Reparo, porém, com surpresa, tal ser a expressão exacta da minha memória de Angola.

Guardo, a esta distância, a visão do Hotel Turismo cravejado de balas, ainda dos anos noventa; o Teatro Avenida, a entrada do Jornal de Angola, um intenso cheiro a tinta, ruas em que não me saberia orientar. No emaranhado de ruas da actual Luanda, que recebo pela televisão, pouco mais consigo reconhecer. De tudo o resto retenho apenas a mesma ideia que fazia de Sapadores, uma ideia que nos chega quando andamos por onde já passámos. É como se Luanda ficasse ali para os lados de Odívetas, um destino de autocarro próximo, mas confuso. Num equilíbrio entre memória e altura, apercebo-me agora de a reconstrução de Luanda acompanhar a minha própria reconstrução. Nos troncos das árvores, nas portas e casas de banho públicas, escreve-se: «X esteve aqui.» Como saber, pergunto-me, de que é legenda essa inscrição? (Almeida, 2017, p. 28-29).

O exercício memorial de Mila é também uma forma de se encontrar. Ao reconstruir mentalmente cada local de Angola, a personagem revisita também parte de sua identidade angolana que, para ela, ainda é nebulosa e difícil de desvendar. A complexidade desse exercício memorial é intensa, já que, embora Luanda pareça muito distante do ponto de vista geográfico, na mente de Mila a cidade está logo ali, em uma localidade possível de acessar com um simples ônibus. Ir para Luanda por intermédio da memória é reconstruir essa cidade à maneira de Mila de modo que ela também consiga se reconstruir e se inscrever como sujeito angolano que também é português.

Imbricada à questão de Mila, personagem principal de *Esse Cabelo* e de Djaimilia, autora da obra em questão, tratarei brevemente, em uma lógica expositiva e comparativista, a respeito do personagem real e histórico brasileiro André Rebouças, tratado por Leo Spitzer em *Vidas de Entremeio*⁴⁷. Assim como Mila e Djaimilia, Rebouças, um homem negro brasileiro participante de um cenário intelectual e político que circundava o então imperador do Brasil Dom Pedro II, no período pré-abolição, teve suas crenças e projeto de vida abalados pela prisão da família real. Assim como em outros tempos se acreditou, Rebouças tinha plena confiança em um processo de assimilação no qual todos os brasileiros “brancos, mulatos e negros; europeus, asiáticos, americanos, africanos e oceânicos” seriam considerados iguais e conviveriam como irmãos (Spitzer, 2001, p.170-171). A crença na igualdade entre sujeitos, todavia, fora se dissipar durante a estadia de Rebouças na Europa.

⁴⁷ SPITZER, Leo. **Vidas de entremeio**: assimilação e marginalização na Áustria, no Brasil e na África Ocidental 1780-1945. Rio de Janeiro, RJ: Editora da UERJ, 2001.

Desembarcado em Portugal, André Rebouças, bem como Cartola de Sousa em *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019), parecia um herói retornado à pátria atrás do rastro da família real portuguesa. Leo Spitzer infere que foi neste momento que Rebouças teve sua consciência racial ampliada. Podemos pensar que o fato ocorreu devido a um intenso contato com a discriminação racial portuguesa. No entanto, Spitzer é assertivo: em Portugal André Rebouças teve certeza “do futuro da realidade multirracional brasileira” (Spitzer, 2001, p. 171), ele também havia percebido seu lugar dentro dessa estrutura racial. A partir deste ponto, podemos resgatar veementemente a condição do mestiço para Rebouças, pois ele como sujeito filho de português e de “mulata escura alforriada” e brasileira⁴⁸, passou a identificar-se, afirma Spitzer, “como mulato, como porta-voz da “raça africana” (*ibid.*, p. 172). Ainda que a história de Rebouças esteja alocada no final do século XIX, se comparada a outras histórias, o personagem real poderia ser inserido na condição de identidade transnacional proposta por Mbembe. Rebouças também carrega a herança de duas pátrias - Brasil e Portugal -, bem como Mila e Djaimilia carregam suas heranças de Angola e Portugal.

A história de Rebouças nos comprova que a questão da identidade transnacional não é nova. O próprio personagem, durante sua estadia em Lisboa, enxergou a cidade como “uma extensão” do Rio de Janeiro, percepção motivada talvez por ele ter se encontrado com uma sociedade portuguesa que naquela altura já não era somente formada por portugueses brancos. Segundo Spitzer, a leitura de Lisboa feita por Rebouças fez com que este migrasse para a África em uma busca pela própria ancestralidade⁴⁹. Entretanto, para além da busca ancestral, Rebouças sonhava em semear em África doutrinas ideológicas da religião e da sociologia que eram distantes daquele espaço.

(...) embora Rebouças quisesse encontrar refúgio emocional no mundo de seus ancestrais negros e se identificar com a África e os africanos, suas percepções do continente e dos povos ali existentes eram filtradas pelos valores e visões culturais que ele levava consigo de seu mundo eurobrasileiro, urbano e burguês. Sua visão dos africanos era paternalista; sua preocupação de “erguê-los” só fazia recapitular, no continente africano, seus projetos brasileiros para o futuro dos escravos recém-emancipados (Spitzer, 2001, p. 173).

⁴⁸ Na década de 1870, pouco depois de emigrar para a Bahia, oriundo de São Tiago de Fontão, norte e Portugal, Gaspar Pereira Rebouças, alfaiate que não vinha atravessando uma fase muito boa, conheceu e desposou a mulata escura alforriada Rita Brasília dos Santos - mulher “de bela aparência”, como mais tarde a descreveram -, que havia nascido escrava. Juntos, o jovem imigrante português e sua esposa afro-brasileira fundaram uma família que viria a obter amplo reconhecimento das elites dominantes do Brasil, pelas realizações de diversos de seus membros - entre os quais, muitos se tornariam atores importantes em alguns dos episódios mais significativos da moderna história brasileira (Spitzer, 2001, p.119-120).

⁴⁹ “É essencial”, confidenciou, “que eu lave estas feridas do meu coração africano nas águas do Nilo, do Níger, do Congo, do Zambezi e dos lagos equatoriais: e, se necessário, no Mediterrâneo e nos oceanos Atlântico e Índico” (Spitzer, 2001, p. 172-173).

A busca por refúgio emocional citada por Spitzer relaciona-se fortemente com a busca pela identidade em sujeitos de condição mestiça que permeiam por uma ambiguidade de existência sob a ótica racial. Por mais que Rebouças tenha buscado em Lisboa e em África semelhanças identitárias e ideológicas, percebeu-se distante dessas duas esferas as quais ele ao mesmo tempo intersecciona e tangencia. Embora o deslocamento para Lisboa e para África tenha sido peça fundamental para que Rebouças percebesse sua condição, a memória também desempenha papel significativo na construção dessa vivência. Ao viajar fisicamente para a África, a personagem real aposta em uma espécie de reconstrução, todavia, em vez da tentativa de reconstrução pessoal, Rebouças concentrou esforços na reconstrução de África por meio de ideais pessoais, tal situação que o entristeceu, visto que ele talvez não tenha materializado sua condição individual de sujeito diaspórico que, apesar de ter ascendências africanas, diferia muito do cidadão africano.

Conforme a teorização de Gilroy⁵⁰, o autor afirma que existe nos sujeitos uma necessidade de se fixar em raízes tanto culturais quanto étnicas para configurar o que o autor chama de “cartografia da dispersão”, conceito que para ele funciona como uma resposta às “modalidades de racismo” existentes⁵¹. Dessa forma, o exercício memorial de Mila em *Esse Cabelo* ajuda a materializar a sua própria dupla consciência.

Que preferível seria um cosmopolitismo autêntico a um paroquial cheiro de senhora, vestígio do cruzamento das vidas de um comerciante português errante pelo Congo, um pescador albino de M’banza Kongo, católicas anciãs de Seia, cristãos-novos maçons de Castelo Branco, meus ancestrais? A minha declarada ignorância quanto à toponímia de Luanda talvez tenha a única vantagem de me proteger de um cortejo de lugares-comuns da lusofonia, substituídos, todavia, por outros, a que nem sempre sou sensível, e que vigio como um guarda-nocturno obeso. O lugar-comum mais evidente e literário, o de ver no cabelo uma imagem da mente, é a razão de ser da História do Cabelo, para que nunca tive muito tempo. História que apenas existe, contudo, por distração, como se durante anos tivesse esquecido a experiência em curso no alto da cabeça, num desleixo retrospectivamente metódico, para um dia ter assunto. (Almeida, 2017, p. 32).

Ao tentar a busca pelos seus ancestrais, a protagonista de *Esse Cabelo* mistura uma série de sujeitos que poderiam originá-la e fazer dela Mila. Viver em Portugal e viver também a ignorância da nomenclatura de Luanda e somente reconhecer a cidade como um lugar-

⁵⁰ "Anime o Viajante Cansado": W. E. B. Du Bois, *A Alemanha e a Política da (Des)Territorialização*.

⁵¹ A necessidade de fixar raízes culturais ou étnicas e depois utilizar a ideia de estar em contato com elas como meio de reconfigurar a cartografia da dispersão e do exílio talvez seja melhor entendida como uma resposta simples e direta às modalidades de racismo que têm negado o caráter histórico da experiência negra e a integridade das culturas negras (Gilroy, 2012, p. 224).

comum lusófono, demonstra a dificuldade da personagem em materializar sua dupla consciência, esta que parece se materializar somente quando Mila aproveita sua autoconsciência pautada na leitura da ancestralidade, fazendo surgir, assim, a História do Cabelo. É nesta narrativa, com idas à Luanda por intermédio da memória, que a personagem reconstrói fragmentos do seu lugar de nascença e recupera parte de si.

O “pai” da teorização a respeito da dupla consciência, W.E.B. Du Bois, sociólogo norte americano, possui uma história com a cultura de identidade transnacional⁵² assim como Mila.

Eu vinha, assim, para uma região onde o mundo estava dividido em metades branca e negra, e onde a metade mais escura era contida pelo preconceito de raça e por limites legais, bem como pela grave ignorância e tenebrosa pobreza. No entanto, diante disso não estava um grupo perdido, mas, na Fisk, um microcosmo de um mundo e uma civilização em potencial. Para dentro deste mundo saltei com entusiasmo. Uma nova lealdade e fidelidade tomaram o lugar de meu americanismo: dali em diante eu era um negro (W. E. B. Du Bois, 1968, p. 122 *apud* Gilroy, 2012, p. 231-232).

Estar dividido entre metades branca e negra é uma situação que dificulta, com toda certeza, a materialização de uma identidade, no entanto, Du Bois conseguiu reconhecer-se como negro em Fisk⁵³, local em que ao lidar com diversas narrativas negras, obteve o próprio reconhecimento⁵⁴. A experiência de reconhecimento identitário de Du Bois tenha sido vivenciada nas práticas antropológicas, como reconhece Paul Gilroy:

Sua autoconsciência reflexiva deve ser buscada em outra parte. Embora se possa encontrar seus vestígios escritos, ela tende quase sempre a ser compilada em fontes que são mais imaginativas e também mais efémeras, Du Bois sugere que ela é mais comumente expressa nas práticas culturais do que em práticas formalmente políticas que são, por razões ligadas às variedades extremamente díspares de subordinação social praticadas em nome da raça, particularmente densas e até opacas para observadores de fora (Gilroy, 2012, p. 237).

⁵² Ele também era um negro americano, mas, ao contrário de Richard Wright, que é o objeto central do próximo capítulo, foi criado em uma minúscula comunidade negra da Nova Inglaterra, Great Barrington, Massachusetts. Comparado com o Sul, onde Du Bois iria descobrir e internalizar um novo sentido de ser negro, seu local de nascimento em uma cidade do norte foi visto por alguns comentaristas de sua vida como inautêntico e não-suficientemente negro por causa de sua distância da instituição da escravidão. (*ibid.*, p. 230).

⁵³ Ele era franco sobre o modo pelo qual teve de aprender por si mesmo os códigos, ritmos e estilos de existência racializada quando deixou o ambiente protegido, mas mesmo assim segregado, no qual crescera e assumiu seu lugar na Fisk, a alma mater dos Jubilee Singers, em Nashville, Tennessee. Foi na Fisk que Du Bois primeiro encontrou a música, que tão importante papel iria desempenhar em sua análise da cultura negra (Gilroy, 2012, p. 230-231).

⁵⁴ Ele incorporou à sua obra essas experiências de aprendizagem e utilizou os insights que elas proporcionavam sobre a construção social da identidade negra como meio para inaugurar a constituição de todas as identidades raciais (*ibid.*, p. 231).

Saber que a autoconsciência pode ser reconhecida também em vestígios escritos, nos quais a imaginação é fonte determinante, é pulsante para analisar ainda a relação de Djaimilia Pereira de Almeida com a própria consciência dupla e com a consciência dupla dos sujeitos diaspóricos que ela retrata em seus textos literários: “Se nos meus livros consegui transmitir esse sentimento profundo de não pertencimento que encontramos em agentes diaspóricos, esse sentimento de um estado fraturado de “estar entre”, algo de certo eu fiz” (Almeida, 2023, p. 80-81). O desejo da autora em retratar o sentimento da fratura é essencial para entendermos na atualidade que a condição afropolitana e a identidade transnacional são conceitos centrais para analisar com dignidade histórias de sujeitos diaspóricos.

Atrelada a essa proposta de Djaimilia de retratar o “estar entre” enxergamos, pela teorização de Gilroy que a dupla consciência “emerge da simbiose infeliz entre três modos de pensar, ser e ver⁵⁵” (Gilroy, 2012, p. 249). Podemos inferir que os sujeitos diaspóricos analisados aqui - Mila, André Rebouças e até mesmo a própria Djaimilia - pensam, são e veem o mundo por intermédio de uma ótica de “deslocamento”⁵⁶. Achille Mbembe que é interesse de um projeto ainda vigente que esses sujeitos permaneçam em uma mobilidade que possa ser barrada por uma espécie de fronteira. Essa perspectiva se confirma quando Djaimilia enfatiza:

(...) ser um afropeu é se dar conta de ser um estrangeiro tanto na África quanto na Europa. Não existe para nós um lugar onde poderíamos nos confundir com os outros. Nossa conspicuidade está sendo apagada porque nossos corpos se tornam símbolos transitórios de um passado traumático. O desejo de ser você mesmo é constantemente adiado pela angústia de encontrar, em algum momento, um lugar onde o “eu” pode ser simplesmente o que é, seja o que for, o qual não pode mais ser separado das responsabilidades associadas a ser um símbolo humano, sobretudo quando se trata de um artista. Por isso, o “eu” diaspórico sempre é performativo e elegíaco (Almeida, 2023, p. 84).

A questão fronteiriça é, portanto, formalizadora da manutenção de uma estrutura colonial que condiciona os afropeus como Djaimilia e Mila - e também o exemplo de eurobrasileiro⁵⁷ André Rebouças - um a um não-lugar. É justamente na angústia do encontro com o lugar que se encontra o afropolitanismo⁵⁸. Pensar na condição afropolitana pela figura

⁵⁵ O primeiro é racialmente particularista, o segundo, nacionalista, porque deriva mais do estado-nação, no qual se encontram os ex-escravos, mas ainda-não-cidadãos, do que de sua aspiração por um estado-nação próprio. O terceiro é diaspórico ou hemisférico, às vezes global e ocasionalmente universalista (Gilroy, 2012, p. 249).

⁵⁶ A história cultural do continente praticamente não pode ser compreendida fora do paradigma da itinerância, da mobilidade e do deslocamento (Mbembe, 2015, p. 69).

⁵⁷ Nomenclatura adotada por Leo Spitzer em "*Vidas de Entremeio*". (Vide página 7).

⁵⁸ A consciência dessa imbricação do aqui e do alhures, a presença do alhures no aqui e vice-versa, essa relativização das raízes e dos pertencimentos primários e essa maneira de abraçar, com todo conhecimento de

de Djaimilia Pereira de Almeida e pela figura de personagens da vida real e ficcional nos permite observar as relações entre raízes, ancestralidade, pertencimento, vivências e escolhas nas histórias desses sujeitos. Quiçá, a “estar entre” seja uma ocupação moderna para um sujeito que permeia mais de um espaço, rompendo com a visão utópica de que um lugar precisa ser ocupado fisicamente ou até mesmo memorialmente por sujeitos que apresentam características pré-determinadas pela cultura de um estado-nação, pautado em uma perspectiva colonial de existência. Ser duplamente consciente é, pois, uma condição lógica entre polos pulsantes que permitem a manifestação da identidade por meio de uma leitura dualizada de vivências no decorrer da história. Dessa forma, sujeitos transnacionais podem pensar além da origem e permear o *locus* do “entre” a partir de seus interesses de sobrevivência em tempos em que a identidade pós-moderna é o cerne para representar manifestações de vida para além do conceito de unidade.

2.2 A mimeses da literatura de Djaimilia Pereira de Almeida em um espaço de dupla consciência

“Essa é a minha heroína. Uma Mila raivosa, cuja língua é maior do que sua cabeça, do que o seu corpo. Uma menina gigante, monstra, língua tornado, língua portuguesa” (Almeida, 2023, p.17). Este é o décimo terceiro ponto do ensaio-manifesto *O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo*, escrito por Djaimilia Pereira de Almeida. Desejo assimilar a heroína citada por Almeida com a Mila de *Esse Cabelo* para o entendimento da mimeses da linguagem como legitimadora dessa literatura enquanto pós-colonial. Para isso, devo mencionar que, no mesmo ensaio a autora infere que a escrita, enquanto ferramenta, a permitiu chegar ao seu entendimento racial:

Foi escrevendo que me encontrei com a minha pele. Escrevendo, entendi-me negra. Fui além do segredo e, de uma vez, acertei o passo comigo. Se recuso ser uma escritora negra-se tal significar um género de subgrupo exótico dentro dos escritores do mundo -, visto com orgulho a noção de que sou uma mulher negra que escreve. Escrever deu-me um lugar na minha pele. É ela a mãe negra que não tive. Os meus livros são quem me defende no mundo. Sou uma mulher negra em livros. Eles são a minha defesa do mundo (Almeida, 2023, p. 14).

causa, o estranho, o estrangeiro e o distante, essa capacidade de reconhecer sua face no rosto do estrangeiro e de valorizar os traços do distante no próximo, de domesticar o in-familiar, de trabalhar com aquilo que possui aspecto de ser contrário por completo – é precisamente essa sensibilidade cultural, histórica e estética que o termo “afropolitanismo” indica (Mbembe, 2015, p. 70).

Roland Barthes em *Prazer do Texto* especifica que a linguagem literária pode apresentar duas margens: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura), e uma outra margem, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem. (Barthes, 1996, p. 11). As margens do texto do texto literário de Djaimilia merecem ser analisadas, visto que a escrita se torna para ela uma agência racial em que se materializa a mulher negra que escreve ou até mesmo a mulher negra em livros. Dessa maneira, considero fundamental entender como Djaimilia compõe algumas de suas estratégias de escrita como um sujeito que ocupa um entrelugar, um espaço de dupla consciência em que até mesmo alguns personagens seus estão inseridos. Para fazer a análise dessas margens, lançarei um olhar mais atento para dois episódios dos romances utilizados nesta dissertação: o capítulo 4 de *Esse Cabelo* e o capítulo V de *Luanda, Lisboa, Paraíso*. Justifico essa escolha, visto que ambas as obras de Djaimilia caminham, tal como diz Roberta Guimarães Franco, “para além de um diálogo autobiográfico/autoficcional, a presença do tema da migração, vinculado ao processo recente de descolonização de Angola, principalmente” (Franco, 2023, p. 30).

Em um exercício contemplativo de recordação, Mila, no capítulo 4 de *Esse Cabelo*, exercita um retorno às memórias de infância, afastando-se pontualmente da questão do cabelo para lembrar do *Corvo*, um personagem fictício da infância.

Quando o cabelo era para mim uma insignificância, tínhamos um bando de vândalos que roubavam mochilas, relógios e ténis aos miúdos à saída da escola. Corria o ano de noventa e dois. O líder do bando, um indigente que engravidara precocemente uma rapariga, era conhecido como *Corvo* e foi um dia entrevistado pelo jornal da freguesia. Morríamos de medo do *Corvo*, como se este planasse sobre os pavilhões da escola à espera de nos abocanhar no curto trajecto até ao autocarro em que regressávamos a casa. Eu não sabia, nesse tempo, se era mais seguro correr para o autocarro, também repleto de malfeitores, em que um motorista louco seguia a cem à hora quase capotando nas rotundas, se ir para casa a pé por um túnel em que um grafito me aconselhava a destruir as ondas e não as praias. O *Corvo* podia ver-nos sem que o víssemos, pensava eu. De vez em quando, lá se chorava mais uma mochila Monte Campo ou outro par de ténis Redley. Em dias piores, um desgraçado de dez anos era mandado nu para casa. Nos intervalos das aulas, os miúdos corriam às traseiras dos pavilhões ao grito de “está ali o *Corvo*!” Nunca vi ninguém, contudo.

Não havia *Corvo*, penso hoje. Não houve assaltos nem paragens de autocarro vandalizadas, vidros partidos, não houve sequer uma rapariga engravidada. Tenho diante de mim fotografias de família antigas que folheio à procura de sentidos, ligações, uma explicação para tudo. As explicações que procuramos são, por vezes, um bando nunca avistado. Não existe explicação, embora não falemos de outra coisa (Almeida, 2017, p. 53-54).

Idealizar o *Corvo* junto aos colegas de escola é dar forma à ficção dentro da própria vida. Mila expõe a presença de uma figura alimentada por boatos escolares. A manobra textual feita neste episódio se assemelha ao que Erich Auerbach no expoente livro *Mimesis* analisa em *A meia marrom*⁵⁹, o autor observa como Virginia Woolf manobra o texto literário em torno de “elementos, os quais, sem interromper o seu prosseguimento, requerem muito mais tempo para serem contados do que ele duraria na realidade.” (Auerbach, 2013, p. 464-465).

Manobra semelhante pode ser vista no texto literário de Djaimilia, visto que a autora ao ficcionalizar, por intermédio de Mila, a situação do *Corvo* explora um prolongamento do tempo narrativo que nos auxilia a materializar pelos fragmentos da memória da protagonista à sua dupla consciência. Auerbach também infere a possibilidade de o texto literário propagar movimentos internos “que se realizam na consciência das personagens; e não somente de personagens que participam do processo externo, mas também de não-participantes, e até de personagens que, no momento, nem estão presentes” (Auerbach, 2013, p. 465). Tal condição estética pode ser observada mais adiante, no mesmo capítulo de *Esse Cabelo*, quando Mila se atém à descrição memorialística da relação entre família e espaço ao tratar de sua chegada em Portugal e supor dessa ida um memorial para o futuro.

Cheguei a Portugal em oitenta e cinco, vinda de Angola. O meu pai precedera-me em um ano regressando para um novo emprego. Fora no final de setenta em Luanda, com pouco mais de vinte anos, que conhecera a minha mãe. Quando eu for a última testemunha, e já não me lembrar se foi nos correios, no consulado, na televisão, se na praia, que os meus pais se conheceram, os meus netos consolar-se-ão com o livro deixado a meio que é quanto sei, quanto saberão, sobre o namoro e o casamento dos meus pais. Quando já não me lembrar se a minha mãe levava o cabelo solto ou um toucado de missangas, se a cauda do vestido era comprida, se tudo se deu em privado, se na conservatória, se na praia; quando do passado restar apenas a cauda, a beleza da tal vizinha, o apuro daquele tempero, o amarelo de uma balaustrada, o cheiro a tinta de tudo, dir-me-ão «repete, avó» os meus netos, e eu adornarei o amarelo de bolor, acrescentarei ao tempero jindungo, adornarei a vizinha com um chapéu, numa tentativa de eu própria não desaparecer, não me deixar engolir. (Almeida, 2017, p. 54-55).

Mila, ao refletir sobre o que os netos, em um futuro do qual ela já não se lembrará tanto de sua mãe, está supondo como será fazer o exercício do regresso à memória para que possa contar a eles parte - ou toda - sua história, de modo que ela mesma não desapareça. Ao contar a própria história, Mila performa uma testemunha de um passado que a transforma em

⁵⁹ Quinta seção do romance de Virginia Woolf *To The Lighthouse* (Auerbach, 2013, p. 463).

um sujeito histórico da própria vida e que tem o desejo de revelar aos netos outros sujeitos históricos que tornaram a História do Cabelo possível.

«O vosso avô tinha uma lambreta parecida com um gnu, e assustava Luanda inteira», poderei contar-lhes. Tal será o que chegou a mim, como se os nossos anos de namoro e juventude apenas pudessem resistir ao tempo enquanto mito. Imagino a lambreta do meu pai circulando por uma Luanda que é o enfeite da extinção dos meus antepassados. Ela assinala o itinerário que imagino para esses anos: o mufete de domingo em casa do avô Castro; uma casa no bairro do Prenda; outra no Quinaxixe; o sotaque da minha mãe, «preto no branco», como se dizia; vizinhas de que apenas sobrar a memória de uma rara beleza. «Como era bela a vizinha, como era larga a cidade, como era manso o gnu.» Acompanho o rasto da lambreta pelas ruas, sabendo de antemão que nos conhecemos uns aos outros por telegrama. “Ao contrário de tantos portugueses, os vossos bisavós não regressaram a Portugal nos anos setenta” (*ibid.*, p. 55).

A lambreta do avô - pai de Mila - comparada ao gnu será para os supostos netos a semelhança entre o objeto e o animal, trazendo ao exercício memorialístico de Mila o naturalismo da vida em Luanda. Zoomorfizar o veículo é parte do estímulo de uma Mila que se supõe avó exercita para exercitar a imponência dele na direção de avô Castro, juntamente com o percurso que a lambreta fazia, de maneira lenta, assim como gnu, mostrando o belo de Luanda. O percurso comparativo feito nesse trecho é ainda uma entrada na memória para dizer aos netos que, ao contrário de outras famílias, os avós de Mila mantiveram-se em Angola nos anos 60.

Vemos, pois, que a autora Djaimilia recorre a metáforas, de modo que ela conduz, por intermédio de uma narradora em primeira pessoa que consegue materializar pela memória passado, presente e futuro. Proponho associar essa capacidade artística de escrita de Djaimilia ao que Franco nomeou como novo realismo⁶⁰, um projeto literário que abarca demandas contemporâneas, como por exemplo, o tratamento da questão dos sujeitos em diáspora, Mila, em *Esse Cabelo*, pode ser associada então a um personagem dessa nova estética literária real.

Se seguirmos mais adiante com o texto literário do capítulo 4, encontramos Mila avançando ainda mais para um futuro em que ela se apresenta como bisavó.

Então serei eu bisavó. Respirarei as idas à natação dos meus bisnetos, cloro, mergulhos desajeitados, primeiras braçadas, cumprindo o que foram um dia as peripécias de Castro Pinto, de Manuel, de Lúcia, de Maria da Luz. As peripécias do

⁶⁰ Portanto, é no sentido de um novo realismo, que não se pauta na referencialidade e em um projeto de um realismo no século XIX, mas é parte, está inserido e permeado por demandas atuais, que se quer político, e, sobretudo, quer atuar no mundo. Por isso, importa pensar não só os temas abordados por Djaimilia, mas as formas encontradas pela escritora para trazer à cena, em primeira ou terceira pessoa, corpos que (sobre)vivem no limiar entre pertença e exclusão (Franco, 2023, p. 38).

pequeno Tico, amantíssimo bisneto, da pequena Lisa, a nossa caçula, no cabelo de quem ensaiarei não sonhos frustrados, mas penteados frustrados quando as mãos já não o permitirem (*ibid.*, p. 56).

O futuro da memória de Mila possui grande vínculo com a construção de um discurso sobre os antepassados da personagem, bem como com a suposição de gestos dela enquanto mulher idosa com relação a seus bisnetos já imaginados e existência na memorialística do pensamento. Neste ponto, acredito importante retomar Auerbach, este que afirma: “O escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo o que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance” (Auerbach, 2013, p. 469). Acredito, no entanto, que em *Esse Cabelo* não ocorre um total desaparecimento da autora, Djaimilia, mas sim um efeito de consciência dupla que permeia um texto literário, cuja intenção parece ser a autoficção da própria vida da autora: a consciência autônoma de Mila vive em conjunto com a consciência ficcional da autora. Suponho também que dentro de uma perspectiva de novo realismo, haja espaço para refletir a respeito do cunho do autoficção como estética literária da contemporaneidade, principalmente para aqueles que escrevem das consideradas margens, termo que já não contempla os escritos de muitos autores contemporâneos como Djaimilia.

Se observarmos mais adiante o texto literário do capítulo 4 - ainda em *Esse Cabelo* - Mila esforça-se em dizer a respeito da função do livro, da História do Cabelo, enquanto uma fonte de vida para não se esquecer de quem é.

Um dia, o livro alimentar-me-á a mim como se mostrasse a alguém um álbum antigo dizendo que até era bonita, como as Testemunhas de Jeová diziam à avó Maria da Luz para a consolar. Talvez nesse dia me seja claro como toda a infância é um álbum de infância – no dia em que o livro for o meu oxigênio e eu já não me lembrar do que nele conto, e a pieguice da memória for ultrapassada pela pieguice do fim. E acabarei nessa vaidade comigo mesma, folheando o livro, vaidade que é o fim de se ser um indivíduo, enquanto à nossa volta alguém se atabalhoa para nos dar à boca um copo de água, uma toalha húmida, uma palhinha, um termómetro, por entre frascos vazios, treva, fedor e comandos de televisão; enquanto se festeja um aniversário e a consciência me segreda que já chega, basta, ide para casa (Almeida, 2017, p. 56).

Quando Mila insere a mesóclise “alimentar-me-á”, mais uma vez vê-se incidência da memorialística do futuro em que a personagem projeta a importância que a literatura de sua vida terá para lembrar o que um dia viveu, de modo que a visão romântica da memória seja avançada pela visão romântica do fim da vida. E, se para ela, reviver o livro - do Cabelo - será uma vaidade individual, podemos enxergar essa vaidade mais perto de uma busca longínqua pela própria identidade.

O capítulo 4 de *Esse Cabelo* termina com mais um exercício da memória, mas também nos apresenta um exercício histórico de Mila ao contar que seus avós migraram dentro de Angola antes do processo de independência⁶¹.

A avó Lúcia e o avô Manuel mudaram-se da Beira para Luanda no início de setenta, levando consigo os filhos que ainda não eram independentes. O meu pai percorria a cidade de lambreta, por vezes carregando uma grade de cervejas, que deixava cair pelo caminho para felicidade dos transeuntes. «Não era um corvo?», pergunta-me o Tico. «Repete, avó», fossem estas as minhas últimas palavras (Almeida, 2017, p. 56-57).

Mais uma vez é mencionada a lambreta, aquele mesmo veículo, pertencente ao pai de Mila, que foi anteriormente comparada a um gnu. É no andar deste veículo que se concentra a representação de um possível corvo, tal como o *Corvo* da infância de Mila, uma figura ficcional que mantinha acesa a chama do medo e da curiosidade durante o período escolar da personagem. Imaginar um sujeito peculiar e intimidador - o pai de Mila ou outro sujeito - que permeia os espaços Luanda e Lisboa, segundo a suposição memorial do futuro de Mila, será um exercício de seu bisneto, Tico, cuja missão será ficcionalizar os personagens reais da vida dela.

Conduzir a mistura entre história a história dos lugares - Luanda e Lisboa - e a história das pessoas numa projeção de futuro talvez seja uma forma estilística importante de Djaimilia para construir aquilo que Erich Auerbach chama de “monólogo interno”, conceito que consiste na reprodução do conteúdo da consciência dos personagens do romance, ele também afirma que essa prática pode ser nomeada como “discurso vivenciado”⁶², este bastante encontrado em escritores da contemporaneidade. Neste ponto, creio que a literatura de *Esse Cabelo* permeia pela nomenclatura de texto autoficcional justamente pelo “discurso vivenciado”, ou seja, pela prática de Djaimilia de ficcionalizar a própria história em um exercício de consciência dupla. Franco irá mencionar a possibilidade dessa história partilhada entre Djaimilia e Mila como um exercício do novo realismo.

⁶¹ A Revolução em Angola ocorre dentro da segunda fase de independências no continente africano durante a década de 1970. Essa segunda onda foi marcada pela violência e pela radicalidade dos movimentos políticos, em decorrência, primeiramente, da intransigência da metrópole, e também da decepcionante experiência histórica da maioria dos Estados africanos, cuja descolonização e independência política foram vãs, pois não vieram acompanhadas de uma emancipação econômica e cultural, levando ao neocolonialismo (Bonacina; Serpa, 2018, p. 132).

⁶² Os meios empregados aqui e também por outros escritores contemporâneos, para reproduzir o conteúdo da consciência das personagens do romance, foram analisados sintaticamente e escritos, alguns receberam nomes específicos, como “discurso vivenciado” ou “monólogo interno” (Auerbach, 2013, p. 469-470).

E o jogo estabelecido entre Djaimilia e Mila, a pergunta seguida da resposta com o complemento de uma negativa entre um “eu” que não dialoga com o seu pronome oblíquo, traz mais uma evidência do novo realismo analisado por Schøllhammer (2012), composto por “encenações ou instalações performáticas das arbitrariedades do ‘eu’ autoral” (pp. 138-139), que constantemente questiona a autorrepresentação: “serei eu (‘eu mesma’?) que empresto à sua história importância, contando-a?” (Almeida, 2017, p. 82).

A perspectiva de análise literária apresentada por Franco sugere o quão é presente, na minha leitura, o exercício de dupla consciência entre a personagem Mila e a autora Djaimilia. O próprio exercício dessa dualidade de consciências é o que proporciona a *Esse Cabelo* um *locus* literário no novo realismo. Auerbach complementa essa perspectiva ao dizer que é possível que uma realidade objetiva desapareça no texto literário (Auerbach, 2013, p. 470), expressão pulsante em *Esse Cabelo* devido ao exercício memorialístico de Mila, como comprovado pelos excertos acima analisados. Ademais, Auerbach insiste que é nessa fuga da realidade objetiva em que se tem o autor, por muitas vezes, colocando-se na literatura.

Assim, por exemplo, aqui, onde o escritor atinge a impressão mencionada colocando-se a si próprio, por vezes, como quem duvida, interroga e procura, como se a verdade acerca da sua personagem não lhe fôsse mais bem conhecida do que às próprias personagens ou ao leitor. Tudo é, portanto, uma questão da posição do escritor diante da realidade do mundo que representa; posição que é, precisamente, totalmente diferente da posição daqueles autores que interpretam as ações, as situações e os caracteres das suas personagens com segurança objetiva. (*ibid.*)

Logo, tem-se nessa breve análise do capítulo 4 de *Esse Cabelo*, como forma de justo recorte feito por mim sobre a literatura de Djaimilia, uma sutil análise da capacidade de mimeses na linguagem literária dessa autora. É verossímil sua capacidade de se autoficcionalizar, de criar uma nova estética textual e de participar de uma nomenclatura pós-moderna do realismo. O mundo o qual Djaimilia representa em *Esse Cabelo* parece ter bastante a ver com o mundo pessoal da autora.

Não distante dessa realidade, Djaimilia também ficcionaliza personagens e espaços que demarcam ramificações inéditas, se pensarmos na autora como representante do novo realismo. Em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, mais precisamente no capítulo V, a narração discorre sobre parte da experiência de Cartola de Sousa e de Aquiles com o espaço. A chegada recente a Portugal se misturava com a conduta ensaiada de Cartola em Luanda quando estivesse na “capital do Império”, em contrapartida, o homem tornou-se confuso em relação àquele espaço e Lisboa não iria se moldar a ele.

Sussurravam ao ouvido um do outro. Numa flânerie acabrunhada, deslumbravam-se com a falta de cheiro das ruas. Cartola parecia mais baixo ao filho desde que haviam chegado a Lisboa. A sua camisa fora engomada pela última vez ainda em Luanda. O filho olhava-o como quem teme que o rei sucumba a uma conspiração. A nobreza que o porte dele lhe inspirava em Luanda dera lugar à confusão de Cartola, que lhe fazia abrir muito os olhos como se tivesse medo de ir contra as coisas. Tinha chegado a Lisboa tarde demais, depois de lhe ser possível domesticar a cidade. De cabeça, decalcava Lisboa por cima de Luanda: Sagrada Família-Mosteiro dos Jerónimos, Ilha-Cacilhas, Prenda-Prior Velho (Almeida, 2019, p. 37).

Michael Foucault em *De outros Espaços*⁶³ diz que existe um amplo cruzamento entre espaço e tempo que faz parte da experiência ocidental. Cartola de Sousa chegou a Portugal em meados dos anos 80, pelo que se pode analisar no texto ficcional de Djaimilia. Esse período recente pós 25 de abril trouxe a Portugal muitos sujeitos assimilados - como Cartola de Sousa - que vivenciavam uma narrativa utópica a respeito do que era ser filho do Império Português⁶⁴. Na visão de Foucault, “utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais” (Foucault, 2008, p. 415), imbricada a essa análise, posso supor que Cartola de Sousa vivenciava uma utopia de Lisboa, cuja experiência dele e de Aquiles de permanência seria positiva e sem dificuldades.

Mas no interior de Cartola o mapa era ainda o mesmo. Caminhava sem referências. A nova cidade descarnada, sem arruamentos definidos entontecia-o. Sentia as pernas tremer, perdia o equilíbrio, mesmo que soubesse não estar perdido. Sabia ir do Campo Grande aos Restauradores, traçado que imaginara anos a fio como uma marcha triunfal. Aterrado em Lisboa, porém, a cidade não era como tinha projectado. Nada ficava perto de nada nem era tão imponente como nos postais ilustrados do passado (Almeida, 2019, p. 37).

Como salienta Laks, autor supracitado, “ao longo do romance, cada vez mais, a cidade vai-se apresentando não como um espaço de (acolhimento?) para Cartola e Aquiles, mas como um espaço de exclusão que os empurra para a margem.” (Laks, 2023, p. 158). No trecho acima, evidencia-se a presença de um mapa no interior do personagem que demonstra a necessidade humana da absorção do espaço em que vive, em contrapartida, essa absorção provocava em Cartola de Sousa sensações físicas que podem ser relacionadas a uma ação do próprio espaço português, conduzindo-o à rejeição e à marginalização dos sujeitos oriundos de África.

⁶³ É preciso, entretanto, observar que o espaço que hoje aparece no horizonte de nossas preocupações de nossa teoria, de nossos sistemas não é uma inovação; o próprio espaço na experiência ocidental tem uma história e não é possível desconhecer este entrecruzamento fatal do tempo com o espaço (Foucault, 2008, p. 411-412).

⁶⁴ Como se sabe, o projeto colonial e a retórica imperial do Estado Novo (1933-1974) promoveu amplamente a ideia de que qualquer lugar (do Minho a Timor) poderia ser considerado “casa”, por isso, a perda do império significará, logicamente, a perda desse lugar e o desmoronamento de construções identitárias. (Ferreira, 2018, p. 3).

Desciam a Rua do Ouro e subiam a Rua da Prata, a poupar uma dúzia de castanhas assadas. Cartola conjugava verbos para Aquiles repetir, marchando ao mesmo tempo «Repete, filho: eu fui, tu foste, ele foi, foste, viu? Vamos: a, ante, após, até... avante, juventude!». Mas Aquiles ponderava se o pai percebia onde estava. Andava ao lado do filho como se fingisse dominar uma língua estrangeira. Aquiles conseguia pressentir o desnorteamento do pai e começou aos poucos a dar-lhe a mão. Tocava-lhe nas pontas dos dedos, como um rapaz nos primeiros passeios com a namorada. Cartola negou-se desembaraçando-se dos dedos do filho, desconversando com secura, mas aos poucos rendeu-se e começou a apertar a mão de Aquiles com toda a força. O filho sentia o suor de Cartola, o leve tremor de nervosismo. Sentia que de mãos dadas com um miúdo coxo estavam mais vulneráveis. O rei estava mais fraco por caminhar de mão dada com uma criança e a criança sentia-se exposta por sentir que ao dar a mão ao rei o desapossava. Caíam chuviscos e eles não tinham guarda-chuva. Cartola soltou uma «aleluia» abafado para dentro do casaco. Não se percebia se falava sozinho, se com Deus, se com Aquiles (Almeida, 2019, p. 38).

Conjugar os verbos ao caminhar junto de Aquiles, talvez seja para Cartola de Sousa uma estratégia de autoafirmação de sua possível portugalidade por intermédio da linguagem. O personagem tentava a todo custo, como se vê no excerto, transmitir ao filho Aquiles a segurança do espaço que ele mesmo não tinha. Ao ser comparado metaforicamente com um rei, Cartola de Sousa não parece ter muita dimensão do “reinado português” que apresenta, de mãos dadas, a Aquiles, este comparado a um infante que não possui vontades por si próprio. Além da condição utópica do espaço, Foucault nos diz que existem os espaços heterotópicos, espaços estes que têm, segundo ele, uma condição mestiça com os espaços utópicos, que o autor nomeia como o espelho, que é um lugar sem lugar.

No espelho eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe (Foucault, 2008, p. 415).

Estar fisicamente em Lisboa é para Aquiles e para Cartola de Sousa, principalmente, um estado de lugar sem lugar, pois mesmo com a presença física dos personagens nessa cidade, a construção do texto narrativo de Djaimilia nos leva a perceber o quão esses personagens são, naquela altura, personagens ausentes de um espaço excludente que repele ao invés de acolher. Até mesmo os eventos climáticos da Lisboa idealizada por Cartola de Sousa reforçam essa exclusão, como se vê no excerto mencionado abaixo:

Foi a primeira molha dos dois em Lisboa. A chuva era fria e não tépida como em Luanda. «Vamos parar aqui nesse toldo, Papá», disse-lhe Aquiles. «Tenho as calças molhadas.» Mas o pai afastou-se dele e continuou. Os dois metros que andou sem ceder à chuva e sem dar a mão ao filho desenharam no chão uma diagonal invisível

de lucidez como se tivesse vindo a si de repente. As botas de Aquiles estavam ensopadas; as meias geladas. «Papá, então, comé? Espera.» E Cartola, que se adiantara, esperou que o filho o alcançasse. A chuva, batida a vento, molhou-lhes as costas e o cabelo. Eles continuaram caminho, cada vez mais devagar. Aquiles olhou para Cartola e reparou que o colarinho do pai pingava. A chuva não tem vontade própria, mas, ao cair, Aquiles sentiu que a água os lavava. À medida que se encharcavam e lhe começava a ser difícil arrastar o calcanhar, achou-se sem nada. Como poderia um rapaz sentir que perdera tudo se ainda não tinha uma história? A chuva dava-lhes as boas-vindas a Lisboa e, ao mesmo tempo, despia-os (Almeida, 2019, p. 38-39).

No excerto, podemos inferir que até a chuva Lisboa se diferencia da chuva de Luanda, esta que era morna, diferente da que caía na capital do Império. Ao lavá-los, a chuva lisboeta parecia tirar tudo de Aquiles e de Cartola de Sousa, ao mesmo tempo que os recebia numa espécie de cumprimento frio. Para aprofundar essa recepção, retomo a teoria Foucaultiana para mencionar uma nomenclatura: a heterotopia de desvio. Essa proposta de Foucault consiste em um espaço onde se localizam “os indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou à norma exigida” (Foucault, 2008, p. 416). Aproveito desta teorização para supor o quão Cartola de Sousa e Aquiles estão, em certa medida, na condição heterotópica do desvio, visto que são dois homens negros excluídos da sociedade portuguesa devido a seus comportamentos associados à origem africana. Também é possível associar a esse texto ficcional de Djaimilia a perspectiva da heterotopia, pois, nessa proposta filosófica, Foucault acredita que um lugar real pode ser justaposto em vários espaços (*ibid.*, p. 418). Logo, a Lisboa em que chegam Cartola de Sousa e Aquiles é uma representação de um desejo pleno de fazer parte desse espaço, anunciada pela lógica assimilacionista de Portugal.

Ademais, transitar pelas ruas de Lisboa durante a chuva só trouxe aos protagonistas de *Luanda, Lisboa, Paraíso* um apanhado de incertezas sobre o que esperar da permanência nessa cidade, provavelmente proporcionadas pela visão romântica desse espaço idealizado. O deslocamento de Aquiles e Cartola de Sousa pareciam pesados durante a chuva, após esse período conseguiram, carregando o pesar da água de Lisboa em suas roupas, avançar pela cidade.

Continuaram a andar. O som da chuva calou os ruídos da rua. Na Avenida da Liberdade, os ramos despídos das árvores protegeram-nos dos pingos. Uma conduta entupida largava um repuxo de água que corria num caudal lamacento na berma. Cartola hesitou, pareceu que ia parar, e Aquiles acompanhou-o. Aos poucos, a chuva foi abrandando e a roupa dos dois tornou-se pesada. Apenas a respiração deles mantinha uma temperatura quente. Entre as nuvens perpassaram raios de luz e eles ganharam algum ritmo. O som dos carros abafou o rumor do vento. Fora um aguaceiro, mas tinha chegado para revelar que a cidade era uma incógnita. Do cimo da Rotunda, Lisboa era perigosa (Almeida, 2019, p. 39).

Quando Lisboa é, pois, nomeada pelo narrador como perigosa, vê-se no texto literário a confirmação de que a novidade do espaço proporciona temores a quem chega, ao analisar a questão do fascínio de Cartola de Sousa com o Império, diz que no momento em que o personagem se deparou com a Lisboa real, teve a imagética da cidade:

Entretanto, ao se deparar com a Lisboa real, a sua imagem de uma cidade imponente é desfeita, a Lisboa de verdade não fazia jus àquela dos cartões-postais do passado. Apesar de conhecer alguns caminhos da cidade, por já ter estudado mapas da capital portuguesa, a cidade se apresentava como um espaço estranho que o recusava (Laks, 2023, p. 158).

Neste ponto, cabe inserir o conceito de orfandade trabalhado por Patrícia Martinho Ferreira no *Órfãos do Império Colonial* em que ela menciona que esse conceito pode se referir “a estados de abandono sem que haja necessariamente a privação física das figuras parentais e, nesse caso, trata-se de uma falta simbólica” (Ferreira, 2018, p. 11). Podemos vincular, então, a situação de Cartola de Sousa e de Aquiles à orfandade proporcionada pelo espaço. Essa falta simbólica de um lugar acolhedor é uma representação literária verossímil, cuja autora, Djaimilia, evoca, por intermédio de uma narração em terceira pessoa, a natureza do espaço colonial português que ainda propaga a repulsa para aqueles considerados externos à nação portuguesa. Se resgatadas as heterotopias de Foucault, temos, na visão do autor que esses espaços “supõem sempre um sistema de abertura e fechamento que, simultaneamente, as isola e as torna penetráveis”. (Foucault, 2008, 420). Logo, é possível inferir que o projeto de assimilação português funciona como a heterotopia desenvolvida por Foucault: ao mesmo tempo que se mostra aberto para receber os oriundos das nações de África - em especial de Angola e de Moçambique -, propaga a exclusão destes, quando os estigmatiza pela questão racial, principalmente. Por conseguinte, a penetração no Império Português funciona às duras penas para os sujeitos diaspóricos, como se evidencia no texto literário de *Luanda, Lisboa, Paraíso*.

Aquela era a sua segunda juventude. Continuava com a ilusão de que podia começar do princípio. A chuvada dera-lhe uma esperança pasmada, infantil. Não podia impedi-lo de se atirar nos braços de Lisboa e de se magoar. Mas ninguém tinha ensinado a Aquiles como se lidava com um adulto que recomeça, o que fazer diante dele. Ao olhar para a cara do pai, os olhos de Cartola atingiram o filho com uma ingenuidade que o assustou. Parecia ter regredido décadas e ser agora mais novo do que ele. Um horizonte reabria-se para Cartola numa imensidão onde Aquiles não cabia. O homem que tinha à sua frente não era simplesmente um velho, como começara por lhe parecer no avião, mas um jovem em início de vida, um velho doente, nascido de novo. Aquiles abraçou o pai para o aquecer. Tremia de medo. «Poça, faz frio em Lisboa, Papá.» O pai, ensopado, estava quente por dentro. Tinha os lábios secos contornados num sorriso inocente. Quase dava para ver na cara dele

o menino que um dia tinha sido. Aquiles soube que estava sozinho. Ele era o coxo e a bengala (Almeida, 2019, p. 39-40).

Ter uma segunda juventude era, para Cartola de Sousa, uma possibilidade quase platônica de viver uma nova vida. Mesmo tendo a chuva fria como recepção, Lisboa ainda era um lugar que o personagem considerava propício para sua reconstrução pessoal. O rejuvenescimento instantâneo do pai, provocado pela migração para Portugal, parecia assustar Aquiles que via o progenitor com ânsia de construir um projeto individual, no qual o filho não parecia estar totalmente inserido e confortável. Ser a própria bengala de si, tal como aponta a narração do texto literário, mostra como o apoio de Cartola de Sousa a Aquiles estava mais vinculado com um processo de fuga dos problemas de Angola, tal como a condição acamada da esposa Glória.

Acredito, por fim, que a situação do espaço, representada por Djaimilia Pereira de Almeida em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, está bastante atrelada ao que Ferreira coloca como uma experiência de composição de contínuas tristezas e dualidades: “A natureza contraditória da pertença a diferentes lugares transforma-se numa experiência pejada de ambiguidades e de mágoas (...)” (Ferreira, 2018, p. 46). Foucault nos alerta sobre como as heterotopias podem esconder curiosas exclusões, já que no momento em que o sujeito penetra em um determinado espaço heterotópico, ele é excluído instantaneamente. O mesmo autor reforçará essa condição com uma analogia que coloca o excluído como um hóspede de passagem em uma casa de família, em que esse jamais fará parte dela⁶⁵, logo, se pensarmos em Cartola de Sousa e Aquiles em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, temos, pois, dois “hóspedes” que penetram a entrada de Lisboa, mas não são convidados para fazer parte do núcleo da “família portuguesa”.

Portanto, no quesito representação, considero que o exercício literário de Djaimilia em *Luanda, Lisboa Paraíso* também é de construir um novo realismo, no entanto, essa materialização da representação do real é feita por intermédio de um apelo histórico ao projeto de assimilação que se evidencia, de imediato no fluxo descrito no título da obra, partindo de Luanda para Lisboa, Cartola de Sousa busca ali, o seu *Paraíso* pessoal, no entanto, descobre-se alimentado por uma ilusão propagada pela natureza silenciosa do projeto

⁶⁵ Há outras, pelo contrário, que parecem puras e simples aberturas, mas que, em geral escondem curiosas exclusões. Todo mundo pode entrar nesses locais heterotópicos, mas, na verdade, não é mais que uma ilusão: acredita-se penetrar e se é, pelo próprio fato de entrar, excluído. Penso, por exemplo, nesses famosos quartos que existiam nas grandes fazendas do Brasil e, em geral, da América do Sul. A porta para neles entrar dava para o cômodo central que vivia a família, e todo indivíduo que passasse, todo viajante tinha o direito de empurrar essa porta, de entrar no quarto e de dormir ali mais uma noite. Ora, esses quartos eram tais que o indivíduo que por ali passava não alcançava jamais o próprio núcleo da família, ele era absolutamente o hóspede de passagem, não era verdadeiramente um convidado (Foucault, 2008, p. 420).

assimilacionista. Por conseguinte, Djaimilia compõe uma estética literária de novo realismo a partir de sua consciência dupla, já que, ao permear o espaço angolano e o espaço português, consegue representar, em uma narrativa como *Luanda, Lisboa, Paraíso* personagens que transitam também pela dupla consciência, esta uma consciência dúbia e espacial de um lugar como Portugal que simula o acolhimento e propaga a separação dos sujeitos em condição de diáspora.

2.3 Djaimilia Pereira de Almeida e a evocação para a agência coletiva da arte contemporânea

Partindo da noção de sobrevivência da cultura fomentada por Homi Bhabha em seu texto *O pós-colonial e o pós-moderno: a questão da agência*, localizado na obra *O Local da Cultura*, o autor inicia sua argumentação colocando os discursos das consideradas minorias como um dos principais agentes de consolidação das perspectivas pós-coloniais no pós-moderno, pois são eles - os discursos da minoria - que intervêm diretamente no discurso ideológico hegemônico⁶⁶ baseado em um determinismo cultural e forçam um pensamento de reconstrução da identidade cultural sofre por intermédio de símbolos culturais específicos. Por isso, a proposta literária de Djaimilia Pereira de Almeida é, sem dúvida, uma forma de reação ao discurso hegemônico e colonial, visto que as narrativas escritas por ela legitimam espaço no cânone literário, com a produção artística de outros nomes expoentes em Portugal. Escrever sobre angolanos assimilados é uma forma de contemplar, ainda que ficcionalmente, histórias de vida.

Kobena Mercer em *Travel & See: Black Diaspora Art Practices Since The 1980s* é imperativo: *Contemporary artists offer intriguing insight into the often surprising ways in which blackness travels*⁶⁷ (Mercer, 2016, p. 227). Para o autor, a arte feita por artista em condição de diáspora demonstra uma visão considerada intrigante sobre formas por onde a escuridão “viaja”. Vinculada a essa prática citada por Mercer, temos Djaimilia preocupada em falar enquanto um sujeito do *limbo*: “De diferentes maneiras, ser um cidadão do limbo implica

⁶⁶ As perspectivas pós-coloniais emergem do testemunho colonial emergem do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das “minorias” dentro das divisões geopolíticas de Leste e Oeste, Norte e Sul. Elas intervêm naqueles discursos ideológicos da modernidade que tentam dar uma “normalidade” hegemônica ao desenvolvimento irregular e às histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades, povos. Elas formulam suas revisões críticas em torno de questões de diferença cultural, autoridade social e discriminação política a fim de revelar os momentos antagônicos e ambivalentes no interior das “racionalizações” da modernidade (Bhabha, 1998, p. 275).

⁶⁷ Artistas contemporâneos oferecem uma visão intrigante sobre as maneiras muitas vezes surpreendentes pelas quais a escuridão viaja. (Tradução minha).

aprender a ser um fantasma. É preciso aprender a dominar a invisibilidade: primeiro, como uma maldição; depois, como uma habilidade; por fim, você vai acabar entendendo que, quando aparece, você assombra” (Almeida, 2023, p. 78). É perceptível, então, que a autora é preocupada na vida real e na “vida ficcional” com um processo de reconstrução identitária e responsável por falar do *limbo*⁶⁸, como ela mesma diz, *para* seguir em uma empreitada de restituição por intermédio da literatura. Dessa forma, considero que a escuridão a que Mercer se refere é, metaforicamente, a herança colonial que assola os filhos da diáspora e a arte é uma resposta positiva a essa condição. Djaimilia, enquanto escritora, é também artista que luta contra a escuridão diretamente do limbo ao tratar, em sua escrita, da experiência migratória.

Meu trabalho provém da experiência migratória que caracteriza minha vida e a dos meus ancestrais: portugueses que se estabeleceram em Moçambique, angolanos assimilados que se tornaram migrantes em Portugal, segunda e terceira gerações de migrantes angolanos espalhados por todo o planeta, homens e mulheres brancos portugueses que, não tendo deixado Angola na época da Independência, em 1975, ainda hoje estão no país. Antes de tudo, é inspirada por essa experiência direta que tenho abordado a tarefa de criar personagens ficcionais (Almeida, 2023, p.71).

Mercer nos informa que em muitas dessas experiências de arte, ainda que sejam fruto de um hibridismo pós-colonial, cada artista, à sua maneira, terá sua experiência de diáspora. Para ele, o “processo de tráfego cultural” (Mercer, 2016, p. 230) é cada vez mais um aspecto da vida cotidiana na contemporaneidade. Djaimilia evoca em seu ensaio-manifesto: “Sou negra e escrevo o que sou” (Almeida, 2023, p. 23). Este ponto é significativo, já que a autora, ao escrever o que é, escreve sua experiência de diáspora e ficcionaliza experiências de diáspora que auxiliam a compreensão do pós-colonial e que mostram a uma estética literária expoente na contemporaneidade. Mercer ainda expõe que não é proveitoso entender histórias de diáspora pela noção de território, mas sim pela sua forma de texto⁶⁹.

Então, quando a formatação do crespó como um símbolo de representação de um sujeito em condição de diáspora ocorre em um livro como *Esse Cabelo*, ela permite enxergar o cabelo também como um signo rearticulado capaz de inscrever uma identidade cultural em Portugal, quebrando o paradigma do estereótipo pré-definido do sujeito europeu, como fora

⁶⁸ É nessa não coincidência, nesse limbo, de onde provêm formas específicas de ansiedade e identidade, que começa esse projeto artístico e político de grande escala de restituir a interioridade negra. A mente que estamos dando a nós mesmo é de uma natureza liminar. Ela pertence tão somente a esse limbo que estrutura tantas vidas. (Almeida, 2023, p. 68).

⁶⁹ To better understand distinctive diaspora experiences (that are nonetheless deeply interconnected by the practice of culture) not as territory, property, or ownership, but as a living fabric of web, text, and flow, we can pinpoint three key issues arising out of such an interactive, rather than essentialist, model of cultural identity (Mercer, 2016, p. 230).

mencionado no capítulo I desta dissertação. Essa formatação só é possível por intermédio do texto literário de Djaimilia. Segundo Bhabha, essa inscrição só é possível quando histórias consideradas emergentes podem ser escritas, contudo, “isto demanda uma revisão radical da temporalidade” (Bhabha, 1998, p. 276). Por conseguinte, analisar o crespo descrito em *Esse Cabelo* é encarar a literatura de Djaimilia como uma produção cultural com uma estética diversa que desmitifica a ideia de que um produto feito na “margem” não pode transmutar a noção de cânone por intermédio da composição da agência.

A partir dessa visão representação da história quase autoficcional do crespo por intermédio do texto literário, *Esse Cabelo* vem apresentar, como Djaimilia mesma diz, uma história de reparação entre a protagonista Mila e seu maior símbolo de representação: o cabelo crespo. Por meio de sua literatura, Djaimilia revoga uma intervenção pura no discurso ideológico hegemônico prevista por Bhabha no trecho acima em que o cabelo precisa ser alisado ou modificado por intermédio de intervenções estéticas para ser aceito no espaço social português pós-colonial.

A situação não é diferente em *Luanda, Lisboa, Paraíso*. Ao contar a história de imigração de Cartola de Sousa e seu filho Aquiles, percebemos uma demonstração ficcional de uma trajetória diaspórica pautada no mito positivista da assimilação de sujeitos angolanos em Portugal. Djaimilia consegue, a partir da verossimilhança, contar-nos uma narrativa que fomenta a representação de uma estrutura imperial que se mostra ativa em Portugal na contemporaneidade.

Em *A restituição da identidade*, Djaimilia diz que a condição reconstrução “(...) se aplica especialmente a escritores e artistas da diáspora. De um modo ou de outro, nós compartilhamos uma identidade instável, sem pertencer a lugar nenhum, nem ao Ocidente, nem à África” (Almeida, 2023, p. 67). É deste lugar que emergem personagens como Cartola de Sousa, de *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2019).

Na minha tentativa de escrever contra o apagamento da interioridade negra na cultura portuguesa, preciso enfrentar as contradições e as mistificações não apenas da violência colonial, mas também do seu reflexo na imaginação colonizada, do qual o melhor exemplo é a figura do assimilado. Tomemos Cartola de Sousa, em *Luanda, Lisboa, Paraíso* (meu segundo romance), Ele é um assimilado angolano, isto é, alguém que colaborou com os portugueses na Angola colonial. Ele tinha uma posição respeitável de enfermeiro em um hospital antes da Independência. Na Luanda pós-colonial, ele perde esse status e fica estagnado. Em meados dos anos 1980, como milhares de migrantes angolanos naquela época, ele deixa sua esposa e vai para Lisboa em busca de tratamento médico para seu filho mais novo, Aquiles, com a esperança de nunca mais voltar, e então descobre que na cidade com que ele sonhou a vida toda- a metrópole, a capital do Império-não existe um lugar para ele (Almeida, 2023, p. 75).

A representação da figura do assimilado em *Luanda, Lisboa, Paraíso* é verossímil, pois Djaimilia manobra com o esquema corporal de dois homens negros por meio do texto literário. Fanon nos ensina que: “No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo, reina uma atmosfera densa de incertezas” (Fanon, 2020, p. 104). Cartola de Sousa e Aquiles sofrem com o estigma racial adotado para a negritude em Portugal. Logo, no caso de *Luanda, Lisboa, Paraíso*, percebe-se que o corpo funciona como signo, visto que Cartola é um homem em um corpo negro e já com certa idade e Aquiles é um jovem negro com uma deficiência no calcanhar. É sobre esses corpos que a ação do projeto imperial português age dentro dessa narrativa ficcional.

Homi Bhabha fala da presença de fronteiras reguladas no discurso social (Bhabha, 1998, p. 276) e percebe-se que estas são mobilizadas quando há movimentação de um signo. Logo, ao narrar tanto a história do cabelo de Mila, quanto a história de migração de Cartola e de Aquiles, Djaimilia rompe com as fronteiras reguladas para propor a escrita que se origina do limbo, como a autora mesma reconhece e movimenta signos que auxiliam na ascensão do que chamo de negritude portuguesa. Ainda no aproveitamento da teorização de Bhabha, o teórico explica que possui uma crença na “temporalidade da repetição que constitui aqueles signos pelos quais os sujeitos marginalizados ou insurgentes criam uma agência coletiva” (*ibid.*). Essa agência só se faz possível quando se tem uma quantidade de artista que pensam e produzem arte, a partir de locais considerados marginalizados. Acerca disso, Djaimilia questiona durante um ensaio apresentado na Universidade de Nova York:

As vidas das margens não são do interesse central da humanidade? Não foi esse o caso na literatura e em outras artes? Aqui em Nova York penso em Jacob Riis. Penso em Walker Evans e James Agee. Em Dorothea Lange, Diane Arbus. Penso em Chris Killip, em Baldwin. Em Toni Morrison, Ralph Ellison, Jonas Mekas, penso em Dickens, Dostoiévski, Gógol - preciso continuar? (Almeida, 2023, p. 64).

Ao nomear uma série de artista consagrados que conseguiram ascender por intermédio de uma arte considerada marginal, Djaimilia nos ensina que, talvez, a percepção de margem ainda está vinculada em demasia a um discurso hegemônico pautado em uma estrutura colonial, não só em Portugal, mas em todo mundo. Em sua leitura, Djaimilia ainda insere: “(...) apenas as artes e a literatura, ou para ser ainda mais abrangente, as artes e a ficção, e talvez as humanidades, podem reconstruir as particularidades da interioridade negra” (*ibid.*). Quando a autora se refere ao campo das artes como reconstrutor da interioridade negra, ela

está propondo, em minha leitura, a formação da agência coletiva que pode, quiçá, legitimar não só a negritude portuguesa, bem como a negritude em outros espaços. Aqui cabe citar a dupla consciência - analisada nas duas primeiras partes deste capítulo - não só como exercício de dupla identificação nacional ou racial, mas também como exercício dualístico entre o interno e o externo na propagação da arte.

Se retomarmos a teorização de Mercer, o autor, ao fazer uma leitura da manifestação da arte negra, demonstra que desde meados do século XX, afro-americanos, por exemplo, conseguiram codificar aspirações políticas de autodeterminação em manifestações culturais como a música, a dança, discurso e até mesmo pelo cabelo. Para ele, esse processo só foi possível a partir do emaranhamento histórico entre África, América e Europa desde 1492. No entanto, o teórico também pontua que, embora para os negros existisse uma inovação estilística de pensar as manifestações culturais e artísticas culturais supracitadas, também houve o dreno de conteúdos artísticos dos negros pelos brancos, situação que desvinculou o primeiro grupo racial de signos e de significantes que eram fonte de resistência⁷⁰.

Mediante a essa estrutura reconhecida por Mercer, justifica-se a proposta de Djaimilia de reconstrução da interioridade negra, já que percebemos que houve um processo histórico de apropriação cultural da negritude em que parte da história, da cultura e da arte negra se dissipou pelas mãos da branquitude em favor de um processo pautado na lógica do capital. A autora reconhece, inclusive, a propagação desse movimento, dessa agência coletiva em colegas artistas por toda a parte:

O projeto dessa restituição é a *principal* missão que a maioria dos artistas negros luso-afro-brasileiros em atividade hoje assumiu, de uma maneira ou de outra. Não podemos exigir a restituição da nossa interioridade - da imaginação negra, do seu interior negro - de qualquer governo ou Estado. Apenas nós podemos reconstruí-la. Nós, escritores, artistas, acadêmicos, cineastas, jornalistas, ativistas, luso, afro, brasileiros etc.: apenas nós podemos nos responsabilizar por essa restituição (Almeida, 2023, p. 64-65).

⁷⁰ Second, insofar as Africa, Europe, and the Americas have been historically entangled in a global system more or less since 1492, then the big story of twentieth-century modernity is the story of black innovation and white imitation - a story that runs as a countercurrent to modernism in the realm of popular culture. I employed the phrase “black innovation / white imitation” in an essay on diasporic hairstyles so as to pinpoint a paradox (Mercer, 1994, 97-128). On the one hand, excluded from access to conventional channels of democratic expression, African Americans encoded political aspirations for self-determination in cultural forms such as music, dance, and vernacular speech, and even in the medium of hair. On the other hand, however, such stylistic innovation was also highly attractive to white Americans - and indeed to nonblack people globally—who then copied and imitated such styles and, in the process, drained them of exclusively black content and detached them from their initial meanings as covert or encoded signifiers of resistance (Mercer, 2016, p. 231).

Enxergar em seus colegas contemporâneos o gesto de restituição é promover, de maneira efetiva a agência coletiva que abarque não só uma condição de polaridade como resposta de um discurso negro à branquitude, mas também demonstrar a pluralidade de possibilidades da propagação da arte e da cultura. Para Mercer, esse gesto de Djaimilia e de tantos outros só pode ser validado pelo que o autor nomeia como “quebra de fluxo”⁷¹. O autor enxerga esse canal como forma de pensar a política cultural da diáspora, inclusive para poder materializar os códigos que que ascendem no que ele chama de modernismo afrodiáspórico. Códigos esses que podem ser vinculados a processos artísticos a exemplo da literatura feita por escritores como Djaimilia.

No entanto, para Mercer, a “quebra de fluxo” só ocorre quando ascendem experiências distintas que diferenciam e enriquecem a diversidade interna da afrodiáspórica no que compete à identidade. Neste ponto, posso citar Djaimilia, ao enxergar o processo de restituição não só nela, mas em outros atores contemporâneos da diáspora, propaga a “quebra de fluxo” e questiona a rigidez de identidades hegemônicas por intermédio da arte.

Falo para vocês em um momento e em um contexto em que vejo sinais de adesão assumida ou não a esse projeto para onde quer que eu olhe. (...) *Vejo* isso nas performances provocadoras de atores como Welket Bungué, na insolente comemoração da vida das criações da atriz Isabél Zuaa; no empenho em buscar a felicidade a todo custo nos poemas de Gisela Casimiro; nas palavras de Ricardo Aleixo e Edimilson de Almeida Pereira, Joaquim Arena, Jeferson Tenório, Itamar Vieira Junior, na técnica evanescente de pintores como Carlos Bunga; nas fotografias autoconfiantes de Kiluanji Kia Henda, na montagem de Marta Pinto Machado das polaroides de sua mãe, autor-retratos amadores de uma empregada negra lusófona na classe alta francesa (*ibid.*, p. 66-67).

Quando Djaimilia menciona todos esses artistas, ela define com nomes, os expoentes culturais que fazem a agência coletiva da diáspora, ela exhibe a força de um grupo disposto a “quebrar o fluxo”, condição essa que pode ser vinculada ao fluxo hegemônico das formas canônicas da arte, seja na literatura, na música ou em outras formas de expressão artísticas. Embora Mercer reconheça que existe uma penetração nas barreiras culturais por meio de redes de conexão culturais da diáspora que vislumbra o lucro, ele questiona se, na contemporaneidade, a inquietação movimentada pela demanda histórica da visibilidade conseguiu fazer uma virada, uma “quebra de fluxo”. Ele ainda insere que visualiza os artistas

⁷¹ Third and finally, the key question of thinking about the future possibilities of the diaspora’s cultural politics is to ask: What breaks the flow? What codes cover over and conceal the processes of cultural mixing that have generated the inventive energies of Afro-diaspora modernisms? What are the boundaries that cut off the flow, not just with the dualism of whiteness and blackness, but within and between the distinctive experiences that differentiate and enrich the internal diversity of Afro-diaspora identities? (*ibid.*, p. 232).

contemporâneos como detentores de uma performance expressiva no que compete às manifestações da arte por intermédio de códigos estéticos totalmente originais⁷².

Para tratar da questão inserida por Mercer, recorro novamente à Djaimilia, esta que enxerga a restituição - conceito que podemos vincular à demanda histórica - como um processo em andamento: “A restituição da interioridade a sujeitos negros luso-afro-brasileiros e negros diaspóricos está acontecendo em direções diferentes e complementares, tantas quantas são as sensibilidades e inteligências dos que a assumem” (Almeida, 2023, p. 66-67). Djaimilia enfatiza que tanto a dimensão do sensível quanto a inteligência é o que faz com que esses atores culturais se movimentem e se promovam, respeitando suas identidades e particularidades estéticas, mas, ainda assim, inscreve-os nessa agência coletiva da contemporaneidade.

A proposta de restituição elevada por Djaimilia pode, então, ser confirmada pela manifestação de um conceito neste capítulo já trabalhado: a dupla consciência, um estado de vida pessoal e artística que é o *locus* do “estar entre”. A autora acredita que esse estado é sobretudo pertencente aos escritores e artistas da diáspora.

De um modo ou de outro, nós compartilhamos uma identidade instável, sem pertencer a lugar nenhum, nem ao Ocidente, nem à África. Damos uma mente a nós mesmos, por isso, está ligado a dar um lar simbólico a nós mesmos. Por não termos lar, nosso trabalho é em parte arqueologia, em parte performance. Escavamos; imitamos; improvisamos. Mas já não coincidimos com aquilo de que saímos em busca (*ibid.*, p. 67).

Escavar, imitar, improvisar: quiçá sejam essas as ações que movimentam a “quebra de fluxo” dentro de uma agência coletiva, pois os artistas estão dispostos a evocar arte de sua origem, estão dispostos também a consultar o que já existe e, por último, a criar o a partir de ideias nunca expostas. A exemplo disso, Mercer nos apresenta o caso da colagem *Three Folk Musicians* (1967) de Romare Bearden, um quadro que possui uma relação de apelo e de resposta à pintura *Três Músicos* (1921) de Pablo Picasso. O método de Bearden, segundo Mercer foi juntar o realismo social com o expressionismo das décadas de 1940 e 1950 para representar a relação da vida afro-americana⁷³. Ademais, para esse o fato de haver nessa obra

⁷² To the extent that diaspora-based webs of cultural connectedness might offer alternatives to market-driven pressure to penetrate cultural barriers in the name of the performance principle of pure profit, I want to ask whether the historical demand for visibility that has been so vital to the country practice of expressive performativity in the aesthetic codes of black culture has now reached a turning point. I asked, “What breaks the flow?” I want to work through this question by looking specifically at the “problem of the visual” in the received narrative of modernism (*ibid.*, p. 232).

⁷³ Romare Bearden’s collage *Three Folk Musicians* (1967) (fig. 12.2) has a call-and-response relationship to Pablo Picasso’s painting *Three Musicians* (1921) (fig. 12.3). Taking the blues tradition as subject matter,

corte e mistura para fazer uma colagem evoca o que Mercer chama de “vernáculo negro”: quando ocorre a apropriação seletiva do que é dado ou encontrado no ambiente e isso é transformado em matéria-prima para que o artista componha sua própria assinatura estilística⁷⁴.

O “vernáculo negro” se associa em demasia com a proposta literária de Djaimilia, já que esta afirma que não está numa tentativa de inventar um passado “do qual poderíamos ter descendido, em oposição a qual esse do qual descendemos” (Almeida, 2023, p. 67). O gesto da autora aqui é justamente apropriar-se da própria história e da história de seus antepassados por intermédio do exercício memorialístico para, pois, inventar sua própria estética. Se resgatarmos o exemplo estético apontado por Mercer, ele afirma que o exemplo da colagem *Three Folk Musicians* é a nítida materialização do que ele chama de dupla consciência, que não abarca somente o “estar entre”, bem como provoca o que o autor chama de duplicidade dialógica, um enriquecimento da compreensão entre as interações entre as culturas africanas e europeias na modernidade⁷⁵.

Assim como Bearden, este que se interessou por uma perspectiva pós-cubista para reproduzir uma ilusão realista e verossímil na visão de Mercer, Djaimilia trouxe e traz à literatura portuguesa contemporânea uma perspectiva de dupla consciência que demonstra a experiência da diáspora, a exemplo da literatura de *Esse Cabelo e de Luanda, Lisboa, Paraíso*. A escritora é enfática: “Estamos, sim, dando uma *mente* a nós mesmos, ou estamos dando a nós mesmos uma mente que sempre esteve aqui”. (Almeida, 2023, p. 67). O poder de dar uma mente a si mesmo só é possível quando o artista celebra sua cultura de forma não passiva, como salienta Mercer. O teórico entende que somente uma tradução ativa da condição moderna entre o modernismo europeu e o modernismo afro-americano, por exemplo, pode mostrar dicotomias de um mundo que sempre contrapôs os termos “negro” e “artistas”, de modo a torná-los inerentes um ao outro⁷⁶, é desta forma que ele entende a

Bearden returned to the composition of his earlier gouache *Folk Musicians* (1942) (fig. 12.4). Having worked through social realism and abstract expressionism in the 1940s and 1950s, Bearden arrived at the photomontage projections that became his medium of choice in the 1960s. As Ralph Ellison observed, the visual methodology of collage was highly suited to Bearden’s outlook on African American life. (*ibid.*, p. 233).

⁷⁴The cut-and-mix approach involved in collage resonates with the improvisational aspects of the black vernacular, which selectively appropriates what is given or found in one’s environment and transforms it into raw material for one’s distinct stylistic signature. (*ibid.*, p. 233-234).

⁷⁵ In the sense that the cut-and-mix collage aesthetic of *Three Folk Musicians* exemplifies a condition of “double consciousness,” it can be said to bring about a quality of dialogic doubleness that enriches our understanding of how deeply African and European cultures interacted and intertwined under modernity. Bearden openly acknowledged his post cubist interest in the flatness of the picture plane against the realist illusion of verisimilitude. (*ibid.*, p. 234).

⁷⁶ Bearden, therefore, does not passively celebrate black culture. Rather, he actively “translates” back and forth between European modernism and the African American vernacular. In fact, this is how he arrived at collage as

produção cultural de um artista como Bearden. Acredito, assim, que essa teorização, relaciona-se contundentemente à condição artística de Djaimilia Pereira de Almeida, esta autora que usa tanto o modernismo português e europeu, quanto as perspectivas estéticas e modernas da condição afropolitana em Portugal para ser um sujeito ativo em sua vida pessoal e artística, reproduzindo, por intermédio do texto literário, um triunfo no seu processo de restituição dentro de uma agenda coletiva em que ela e mais expoentes artísticos da contemporaneidade são atores da agenda da diáspora do presente, exaltando principalmente, a condição da negritude.

a pictorial method that refused the either/or dichotomies of an art world that often counterposed the terms “Negro” and “artist” as if they were inherently antithetical (*ibid.*, p. 234).

CAPÍTULO 3 - TESTEMUNHAR A INTERIORIDADE: UM PROJETO IDENTITÁRIO E COLETIVO

3.1 Djaimilia e Mila: memórias em intersecção?

A escrita de Djaimilia Pereira de Almeida em *Esse Cabelo* busca proporcionar uma colossal imersão à memória, tendo em vista que as lembranças parecem movimentar a narrativa em busca de fomentar uma tragicomédia em torno do cabelo crespo e sua condição de fronteira Angola-Portugal através da protagonista Mila. A materialização dessa gestão de investigação íntima é revelada já no prólogo de *Esse Cabelo*, quando surgem os seguintes escritos:

A questão de saber a quem responde o que escrevemos pode consolar-nos dos nossos interesses miniaturais, levando-nos a imaginar que o que dizemos é apesar de tudo importante. Fazer cerimônia com o que se tem para dizer é, contudo, uma forma de cegueira. Escrever tem pouco que ver com imaginação e parece-se com um modo de nos tornarmos dignos de não recebermos resposta. A nossa vida é inundada todo o tempo por essa família taciturna – a memória (Almeida, 2017, p. 7).

Assim que o prólogo aponta para o poder da memória sobre a vida, é possível inferir que a revelação da memória a partir da escrita cumpre um papel moral de representar uma resposta sobre vivências que podem ser semelhantes e verossímeis para outrem. Por isso, o texto literário de Djaimilia também pode nos proporcionar um questionamento acerca do trabalho da autora como um texto que dialoga com a definição de literatura de testemunho⁷⁷ proposta pelo professor Márcio Seligmann-Silva. Para ele, inclusive, o testemunho é, a partir de uma definição latina,⁷⁸ “o depoimento de um terceiro em um processo” (Seligmann-Silva, 2003, p. 373). Então, quando Djaimilia escreve a história de Mila e de seu cabelo, parece, ainda que usando a primeira pessoa como elemento narrativo, escrever um depoimento de um processo árduo de autoconhecimento racial por intermédio do crespo fronteiroço que separa Portugal e Angola:

⁷⁷ A literatura de testemunho é mais do que um gênero: é uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura - após 200 anos de autorreferência - seja revista a partir do questionamento da sua relação e o seu compromisso com o “real” (Seligmann-Silva, 2003, p. 373).

⁷⁸ Em latim, pode-se denominar o testemunho com duas palavras: *testis* e *superstes* (Seligmann-Silva, 2003, p. 373).

A custódia partilhada do meu cabelo exprime uma condição humana que as nossas birras de adultos tentam escamotear. Talvez eu deva dizer que é assim desde que somos pequenos, que a vida se parece com a sustentação contínua de um interregno de passividade, durante o qual nos fazemos gente. Uma pomada para o rabinho assado, a dissuasão quanto ao cabimento de uma franja nova ou do barbear de um bigode de família, um banho contra os piolhos, talvez sejam estes os nossos dramas maduros, administrados pelos outros, numa conjugação solidária à qual apenas nos cabe assentir (Almeida, 2017, p. 48).

O testemunho de Mila sobre a condição fronteiriça do cabelo é o cerne que movimenta *Esse Cabelo*. Ao comparar, metaforicamente, o trato do cabelo com as birras adultas, além de testemunhar, Mila é agente em primeira pessoa, sendo narradora de uma estética que transforma o trauma⁷⁹ em literatura. Seligmann-Silva apresenta a partir da teorização de Bohleber - este que sintetiza pesquisas a respeito de sobreviventes dos campos de concentração no regime nazista - que “um distúrbio traumático é caracterizado por um longo período de latência, que pode chegar a atingir décadas. Só depois desse período a neurose traumática brota” (Seligmann, Silva, 2018, p. 69). Considero que essa “neurose traumática” mencionada pelo teórico supracitado seja movimentada em *Esse Cabelo* pelo que a própria autora do livro em questão, Djaimilia, nomeia como traumatismo idiossincráticos, baseando-se na teorização de Richard Rorty:

Para mim, mais importante do que esse estranhamento é o que o filósofo Richard Rorty chama de traumatismos idiossincráticos. Crescer num ambiente estranho provoca ao longo da vida uma série de traumatismos idiossincráticos de toda ordem. Tenho a certeza absoluta de que, em primeiro lugar, não teria nada para escrever se não fossem esses traumatismos todos. E, em segundo lugar, que esses traumatismos são indissociáveis do fato de ter crescido num país onde eu não nasci e de ter crescido num país onde, para todos os efeitos, eu era diferente da maioria das pessoas desse país (Almeida, 2023, p. 37).

Outrossim, acredito que a “neurose traumática” funcione como uma espécie de estado de *flow*⁸⁰ para a materialização literária dos traumatismos idiossincráticos. Djaimilia também é, assim como Mila, um sujeito que vive os efeitos da condição de diáspora em sua

⁷⁹ Considerarei como trauma a definição mais cabível para a análise deste capítulo, a presente no livro *O local da diferença: Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução* de Seligmann-Silva: Outro aspecto importante na traumatologia para a teoria da representação foi desenvolvido do ponto de vista não mais da descrição do traumatismo pontual - por um evento acidental - mas sim do ponto de vista da relação objetal. Nesta perspectiva, o trauma é visto com uma quebra de confiança (antes de mais nada com a pessoa amada que posteriormente nega ter realizado o ato violento). A quebra na relação objetal produz uma “ilha interna de experiências traumáticas que já fica separada e encapsulada da comunicação interna” (Bohleber, 2000, p. 805; Seligmann-Silva, 2018, p. 67).

⁸⁰ Para Kamei (2010), o flow se dá a partir do momento que o indivíduo ama o que faz, e compreende seu propósito, assim completamente focado no que está fazendo é capaz de alcançar um nível de conexão tão profundo com atividade que está realizando que nada mais o importa (Sabará; Silva; Lopes, 2019).

cotidianidade portuguesa e tenho a crença de que é essa natureza existencial contribui parcialmente para que o estado de *flow* da autora seja ocupado pelo ofício da escrita como estratégia de manipulação de seus traumatismos. Dessa forma, posso inferir que escrita de *Esse Cabelo* propõe-se, de modo quase que autoficcional, em evocar o que Seligmann-Silva nomeia como imagens traumáticas, estas que encontram correspondentes “tanto no concretismo dos fragmentos de memória e das tentativas de representação da cena do trauma como também na fragmentação da narrativa” (Seligmann-Silva, 2018, p. 71)

Eis-me diante do espelho pela manhã, quando todos os esforços resultam ao lado, e vem-me esse tempo doce anterior à repercussão das frustrações estéticas num enjoo vivido ao longo do dia como uma falha moral, uma maldição. Tempo em que errar no penteado é um pormenor despiciendo, em que não fomos ainda a jogo nem dominamos a arte de nos enojarmos com a nossa aparência. É uma tão curta amnistia – doce, sim, porém tão vã – que não podemos sequer nutrir a esperança de acarinhar a sua recordação. O meu desapontamento com o cabelo acompanhou-me ao longo de uma transmutação, de um prurido insignificante até uma urticária abrasiva: a transmutação da estética em moralidade, do secador em juiz, da falta de jeito em fatalismo, do penteado abortado em culpa, danação – da cabeleireira bruta em psicose (Almeida, 2017, p. 49).

Todos os procedimentos protagonizados por Mila com relação às mudanças estéticas na textura do cabelo crespo estão associadas com as frustrações em demasia, visto que nenhum procedimento pode conseguir aceite desse cabelo para se transmutar em algo novo. Tais frustrações narradas durante a tragicomédia são a materialização de múltiplas imagens traumáticas surgidas durante um período da vida da protagonista. O excerto literário evoca como a mudança capilar parece movimentar, como diz a própria narradora uma “transmutação estética em moralidade”. Essa condição moralizante, muitas vezes incentivada pelo seio familiar, este que proporcionou as intensas mudanças capilares em Mila, parece ter certa responsabilidade na composição dos traumatismos idiossincráticos da personagem.

No entanto, é justamente a partir dessa composição de traumatismos que pode ocorrer o que Audre Lorde infere no texto *A poesia não é um luxo*⁸¹: “Na medida em que aprendemos a suportar a intimidade da investigação e a florescer dentro dela, na medida em que aprendemos a usar o resultado da investigação para dar poder à nossa vida, os medos que dominam nossa existência e moldam nossos silêncios começam a perder seu controle sobre nós”(Lorde, 2019, p. 45). Investigar e buscar os traumas, a partir da teorização de Lorde, pode então proporcionar o ferramental para a valorização de uma narrativa íntima. Desse modo, ao

⁸¹ Lorde, Audre. **Irmã outsider**. Belo horizonte: Autêntica, 2019. 155 p.

contar a história de seu cabelo, a protagonista Mila, além de empoderar a própria vida, rompe com os silêncios proporcionados pelos seus traumas mais íntimos.

A contemporânea de Audre Lorde, bell hooks⁸² nos ensina que

Nascemos e mantemos nossa existência no lugar da memória. Traçamos nossa vida por meio de tudo de que lembramos, do momento mais mundano ao mais majestoso. Conhecemos a nós mesmos por meio da arte e do ato de recordar. As memórias nos oferecem um mundo onde não há morte, onde somos sustentados pelos rituais de afeto e lembrança (hooks, 2022, p. 32).

Por meio dos escritos de hooks é possível considerar, então, que as lembranças abordadas no texto narrativo de Djaimilia são uma forma de fomentar e de manter a existência de Mila, uma protagonista que mistura as recordações do cabelo com as recordações do movimento diaspórico entre Angola e Portugal que perpassa a personagem e sua família. Tal como já fora discutido brevemente no segundo capítulo desta dissertação - na seção que comenta a questão da dupla consciência - parece haver uma feliz coincidência de cruzamento entre as narrativas de Djaimilia e Mila, condição que pode ser um disparador para que o leitor enxergue, de certa maneira, a autora de *Esse Cabelo* como a própria protagonista.

Djaimilia também é, assim como Mila, um sujeito que vive os efeitos da condição de diáspora em sua cotidianidade portuguesa. A leitura desse texto literário permite também ao leitor encontrar traumas de toda ordem, mas muitos deles não passam somente pela questão capilar mencionada, acima são materializados mimeticamente também pelo rompimento de Mila com seu espaço de nascença Angola: “Num equilíbrio entre memória e altura, apercebo-me agora de a reconstrução de Luanda acompanhar a minha própria reconstrução” (Almeida, 2017, p. 28-29). Fonte de resgate das memórias espaciais de Mila, *Esse Cabelo* parece estar em uma proporção de autoficção na qual posso vislumbrar autora e narradora-personagem interseccionadas, principalmente devido à questão da origem. Ver Luanda reconstruir-se é, de certa forma, a reconstrução da própria Mila, ainda que esteja distante dessa localidade pelo fato de ela viver em Lisboa. Distância semelhante parece movimentar a experiência de Djaimilia que saiu de Luanda, assim como a protagonista de *Esse Cabelo*, ainda na infância e migrou para Portugal.

Fui para Portugal com o meu pai em menina. Este facto, arrancar brutal da flor pela raiz, molda e explica o que sou, mesmo aquilo que não sei que sou. Durante alguns anos, imaginei que essa circunstância era uma condenação que me privaria para sempre de toda a felicidade. Habituei-me, entretanto, à distância, fiz dela a minha

⁸² hooks, bell. **Pertencimento: uma cultura do lugar**. São Paulo: Elefante, 2022. 284 p.

força. Estou hoje muito longe de chorar a saudade da minha mãe e da minha terra. Longe de essa saudade me martirizar e me derrotar. Mas inclino-me para ela como quem perscruta uma coisa concreta que explica tudo e se mantém, no entanto, misteriosa (Almeida, 2023, p. 11-12).

Werner Bohleber em *Destructiveness, Intersubjectivity and Trauma* dirá que a situação que desencadeou o trauma é quem irá alterar os processos de codificação da lembrança e, mais tarde, proporcionará a consolidação de uma memória que se tornará uma recordação⁸³ (Bohleber, 2010, p. 129). Ao ser arrancada como uma flor de sua raiz, Angola, - como se revela no excerto de seu ensaio acima - Djaimilia revela ao leitor um trauma relacionado ao seu processo migratório, metaforizando-o. O distanciamento de sua terra natal tornou-se um insumo para que ela se fizesse uma mulher mais forte, que hoje consegue compartilhar com seus leitores uma parcela de recordações de sua vida e, quiçá, essas recordações motivem também a criação de recordações em seus textos ficcionais. bell hooks apresenta em *Pertencimento: uma cultura do lugar* a sua experiência de viver longe de sua terra natal para viver em Kentucky, EUA. hooks revela:

Ao viver longe da minha terra natal, tornei-me uma cidadã do Kentucky mais consciente do que quando morava lá. Isto é o que a experiência do exílio causa: muda a mente, transforma de maneira profunda a percepção de alguém sobre seu lugar de origem. As diferenças que a localização geográfica imprimiu em minha psique e em meus hábitos se tornaram mais evidentes longe de casa (hooks, 2022, p. 45).

A condição de hooks se assemelha a de Djaimilia e Mila pelo simplório fato de que ambas, na condição de migrantes, conseguiram compor uma “nova percepção sobre o lugar de origem”. A ideia que Djaimilia demonstra sobre Angola se aproxima da ideia de Mila devido ao cruzamento entre a autoria e o gesto personificação que a autora parece fazer da própria vida em *Esse Cabelo*. Quando Djaimilia nomeia uma de suas entrevistas ensaísticas recentemente publicadas como *A minha imaginação não se distingue da minha identidade*⁸⁴, ela legitima uma aproximação da composição de seus personagens, sobretudo pelo âmbito da experiência. É fundamental perceber que *Esse Cabelo*, Mila e toda a recepção dessa literatura e dessa protagonista trouxeram para Djaimilia uma nova percepção de si mesma, principalmente no quesito origem, suscitado por hooks acima.

⁸³ The excessive arousal in a traumatic situation significantly alters processes of encoding, storing, and, later, consolidating a memory and its recall (Bohleber, 2010, p. 129).

⁸⁴ ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. **O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo - Ensaios**. São Paulo: Todavia, 2023. 96 p.

A partir desse momento deu-se essa transformação. E foi tão mais estranho que as pessoas mais íntimas e mais próximas de mim acharam muito estranho e não reagiram bem a isso. “O que está acontecendo agora que dizem todos que tu não és daqui? Agora os jornais estão a perguntar sobre o teu passado em África? Mas qual passado, tu viveste aqui toda a vida!” Quer dizer, estas foram pessoas que só apareceram a partir do momento em que os meus textos ganharam uma expressão pública. Mas a verdade é que isso também tinha a ver com a natureza dos textos, com a natureza do que eu estava a escrever, sobretudo no meu primeiro livro, *Esse cabelo* (Almeida, 2023, p. 41).

Mila e seu protagonismo autónomo aproximaram Djaimilia da sua experiência africana e proporcionaram a ela as diferenças em psique contempladas por hooks, tendo em vista que a autora de *Esse Cabelo* viu posta em questão a sua origem e a sua experiência de portugalidade por outrem. A expressão pública do trabalho de Djaimilia movimentou nela mesma o debate sobre a identidade do sujeito em diáspora, perspectiva amplamente explorada na narrativa de Mila por intermédio da história do cabelo. Logo, Mila e Djaimilia talvez confirmem inúmeras semelhanças que se devem ao fato de que há uma necessidade, segundo Roberta Guimarães Franco em *Memórias em Trânsito*, de determinados sujeitos se assumirem como “eu” do discurso” (*apud* Said, 2011, p. 72-73). Essa autoidentificação é um recurso para que a relação do texto literário com a memória seja verossímil e para que essa memória seja vivaz.

Este livro é escrito num pretérito imperfeito de cortesia. A cortesia é a virtude devida ao que não se pode dizer, como se apenas me restasse fazer cerimônia com o que me é familiar. Este é o fantasma formal que me persegue: o receio de que o melhor meio seja expor os meios. Como o espantinho da máscara de noventa e dois, expor os meios é uma forma de espantar respostas. Então o que o espantinho afugenta é a realidade e as suas personagens, os recursos da biografia e a sua poética espinhosa. “Quem é a Mila?” “Eu mesma” não coincide bem comigo. O cabelo corta-se e renova-se prolongando a sucessão dos ciclos, mas tal não é senão uma via de extinção. Cada ciclo do cabelo é somente um ciclo do livro do cabelo. Serei eu (“eu mesma”?) que empresto à sua história importância, contando-a? Pergunto-me como escrever com distância se mexo na memória, mas a distância, apercebo-me então, é condição da memória, não uma moral. Todo o passado é um satélite conveniente (Almeida, 2017, p. 82-83).

O fantasma moral que encena uma perseguição com Mila é o impulso que a torna mais do que protagonista, autora de sua própria história. Ela não consegue responder a si mesma quem é e a importância dessa resposta faz-se secundária diante da necessidade de narrar um texto autobiográfico em um pretérito imperfeito que rememora as ações contínuas de um passado em que o cabelo dividia e juntava Angola e Portugal. O rastreio feito por Mila em *Esse Cabelo* em busca de uma identidade fixa torna-se uma peça dentre muitas outras que conferem o gesto de se *autonarrar*, transformando o trauma das vivências capilares na estética da vida.

Seligmann-Silva ensina, em *A Virada Decolonial do Saber Histórico*, que, antes de propor um teor testemunhal a uma obra literária, é necessário que se observe a construção dessa competência no texto⁸⁵ (Seligmann-Silva, 2022, p. 132). O mesmo autor afirma que o testemunho não é o literário - onde não existe a mentira, mas apenas a “verdade estética”. (*ibid.*, p.133). A possível leitura de um teor testemunhal em *Esse Cabelo*, ainda que não seja inviabilizada, pode ser associada à atuação de Almeida no “campo livre do estético” (*ibid.*, p.133) pelo simples prazer a criação do texto literário. Embora não ocorra a morte do autor, tal como propõe Roland Barthes⁸⁶, teórico supracitado, em que o texto se distancia, como diz o teórico, do corpo que escreve, parece existir uma autonomia narrativa que a movimenta. Ao narrar sua vivência em Lisboa, Mila é intensa, comparativa e sinestésica, formulando figurações que estimulam o leitor a entendê-la como protagonista e agente de seu próprio texto.

É esse campo livre do estético elaborado por Seligmann-Silva que parece acionar a autonomia do livro de Djaimilia, condição esta que irá despertar, como já fora citado, o questionamento sobre sua identidade. A escritora evidencia que em sua vida houve um lugar de ausência de memória - semelhante ao de Mila -, em que a origem e o entendimento de si sobre sua raça, sobre como deveria agir, não estavam devidamente esclarecidos. Somente com a presença literária de *Esse Cabelo* e com a presença de Mila, a questão da memória elevou o debate íntimo de Djaimilia sobre sua identidade em condição de diáspora.

Depois de uma vida inteira de profunda amnésia a respeito de uma série de assuntos como “de onde é que eu sou, quem eu sou, de onde é que eu vim, o que eu estou aqui a fazer, eu tenho uma cor diferente, o que isso quer dizer”, eles começaram a tomar conta de mim de uma maneira muito profunda. E a maneira de tentar pôr a cabeça em ordem e perceber mais ou menos como é que eu me sentia em relação a uma série de coisas foi escrevendo o livro. A partir do momento que saiu *Esse cabelo*, nunca mais, nunca mais pude imaginar que não era uma pessoa diferente, num sentido importante, da maioria das pessoas à minha volta e da maioria das pessoas da minha vida (Almeida, 2023, p. 41).

⁸⁵ Antes de tudo na obra analisada deve ser lido do ponto de vista dessa construção de seu teor testemunhal: por que a obra possui, por exemplo, uma estrutura fragmentada; por que porta um narrador autodiegético, ou, ao contrário, porque porta um narrador heterodiegético; como se constrói a temporalidade na obra; quais geografias apresentadas; que espaços e arquiteturas entram em questão; qual sua relação com outras obras que cita ou paródia; como ela subverte (ou não) gêneros literários convencionados; como se estruturam as relações de classe, gênero e étnico-raciais na obra; quais são os modos de apresentação dos personagens e de suas subjetividades; como a violência é apresentada (ou por que é ocultada e apenas sugerida); a quem a obra se destina de modo pragmático; como se (des)constróem, no caso da lírica, a versificação, o sistema de assonância, etc. Uma abordagem testemunhal da obra só possui consistência enquanto uma abordagem total (Seligmann-Silva, 2022, p. 132).

⁸⁶ (...) a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse composto, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve (Barthes, 2004, p. 57).

Seligmann-Silva destaca que a relação da literatura com o trauma não é nova. Ao estudar minuciosamente Walter Benjamin⁸⁷, o teórico menciona que o autor literário desdobra sua teoria “da modernidade e do homem moderno como alguém que que acumula apenas vivências estéreis (*Erlebnisse*) para a construção de narrativas, que se alimentavam antes da experiência autêntica (*Erfahrung*)”. Parece justo, pois, inferir que Djaimilia tenha se apoiado em experiências legítimas de sua vida para construir a narrativa de *Esse Cabelo*. Seligmann-Silva infere também, a partir da perspectiva de Benjamin, que a “onipresença dos choques da modernidade e a mobilização do homem moderno para apará-los faz com que exista “a lembrança consciente” (*bewußte Erinnerung*, Benjamin, 1974, p. 614; Seligmann, 2018, p. 72). É possível elucubrar a partir desta afirmação que quando Mila salienta que “todo passado é um satélite conveniente” (Almeida, 2017, p. 83), a personagem ressalta a tendência da autora em usar a literatura como materialização de conscientes lembranças não só sobre o cabelo, mas também sobre toda a sua experiência de identidade na diáspora, por meio desse objeto de captação de sinais do passado que é o satélite.

A partir deste ponto, é necessário trazer também a questão da herança da experiência colonial⁸⁸ e do projeto assimilacionista português como geradores do choque de diferenciações raciais em Portugal. A vivência do choque, para Seligmann-Silva, de acordo com sua interpretação de Benjamin, é uma experiência na modernidade e, justamente por isso, o primeiro autor a aproxima da leitura de Lacan “do real⁸⁹ como um “desencontro”: como algo que escapa do simbólico” (Seligmann-Silva, 2018, p. 72-73). Logo, a materialidade do desencontro de Djaimilia e de Mila com seu espaço de origem, Angola, é um ferramental literário tanto para autora, quanto para a protagonista da tragicomédia *Esse Cabelo*.

⁸⁷ A tese da incompatibilidade entre a memória duradoura e a atividade de defesa dos choques do sistema percepção-consciência (...) é talvez mais importante pela sua carreira fora da teoria psicanalítica propriamente dita do que no seu interior. Walter Benjamin apoiou-se nela no seu conhecido ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire*, de 1939 (Benjamin, 1974, p. 612-615) (Seligmann-Silva, 2018, p. 72).

⁸⁸ O Ato Colonial de 1933 estabelecia diferenças de direitos e deveres entre os nascidos na metrópole e colonos, os “assimilados” e os “indígenas”. No entanto, o artigo do *Comércio do Porto*, assim como tantos outros dedicados às colônias por ocasião da Exposição Colonial Portuguesa, não deixa dúvidas: brancos ou pretos, todos são portugueses. Esta concepção não deixa de colocar problemas quando estamos diante de uma “situação colonial” (Balandier, 1993) e, sobretudo, quando o acesso à cidadania está vinculado à origem ou ao grau de “assimilação”. As diferentes “raças” - assim eram classificadas as muitas sociedades que habitavam o então espaço sob dominação portuguesa - estavam vinculadas a uma mesma “nacionalidade”, que parecia poder comportar a diversidade cultural observada no território imperial (Thomaz, 1996, p. 86).

⁸⁹ “A função do [...] real enquanto encontro - o encontro, na medida em que ele pode ser perdido, na medida em que ele é essencialmente o encontro perdido - apresentou-se pela primeira vez na história da psicanálise em uma forma que já era em si o suficiente para despertar nossa atenção, aquela do trauma” (Lacan, “Tiquê e Automaton”, cf. Caruth, 2000, p. 131). (Seligmann-Silva, 2018, p.73).

Passei anos concebendo a minha história e a história da minha família como algo único. Quanto mais eu investigava essa singularidade, no entanto, menos eu me convencia de sua existência, ao reconhecer quando éramos parte de uma cadeia mais ampla, superestrutural, de limitações políticas, econômicas, culturais e civilizacionais. Não havia nada de singular na nossa singularidade (Almeida, 2023, p. 71).

O fato de autora deixar às claras o quão o concebimento de sua própria história junto a de seus familiares participaria não de um projeto de individualidade, mas de um projeto de restituição de narrativas da experiência da diáspora sobre o trânsito Portugal-Angola, mostra a relevância do que Djaimilia escreve para além da própria vontade de escrever, caminhando em um movimento sem repouso, cuja intenção é, segundo Seligmann-Silva, encontrar libertação e resolução⁹⁰. É fato que a história do colonialismo português movimentou inúmeras memórias de vida a partir de uma lógica eurocêntrica, na qual os retornados de Angola e Moçambique⁹¹, principalmente, foram conduzidos às margens visíveis e invisíveis de Portugal. Por conta disso, considero que Djaimilia assina, por intermédio de seu campo livre do estético em forma de escrita, um compromisso, ainda que involuntário com a tão mencionada *restituição*, a partir do momento em que publica *Esse Cabelo*. Esse gesto só é desenvolvido na escritora a partir do que bell hooks explana sobre sua experiência em Kentucky:

O que acontecia comigo era comum a outros escritores, em especial sulistas, que tinham permanecido longe da terra natal, que viviam em um estado de exílio mental; a condição de se sentir dividido era prejudicial, causava um colapso no espírito. A cura era, para mim, lembrar quem eu sou, reunir os pedaços da minha história e reconectá-los. Ao recordar minha infância e escrever sobre o início da minha vida, eu estava mapeando o território, descobrindo a mim mesma e procurando um lar (...) (hooks, 2022, p. 47).

A experiência de exílio mental proporcionada pelo distanciamento do local de origem parece, pois, ser o disparador das experiências literárias de autoconhecimento e de reconhecimento das histórias que permeiam os locais de origem e permanência de sujeitos como hooks, Djaimilia e a própria, Mila, sendo uma personagem *autoral*. É válido mencionar

⁹⁰ Como Freud afirmou, na linha de Nietzsche: “O que permaneceu incompreendido retorna; como uma alma penada, não tem repouso até encontrar resolução e libertação” (Lapanche; Talis, 1988, p. 126; Seligmann-Silva, 2018, p. 73-74).

⁹¹ Como consequência da descolonização e desocupação das colônias portuguesas em África houve uma leva de pessoas que foram para Portugal, os retornados, aquele quase meio milhão de portugueses que estavam em África durante o período de colonização e após a queda da ditadura salazarista, da libertação dos países de África, regressaram para Portugal. Eram adultos que por muito tempo viveram fora do seu país, ou mesmo jovens e crianças que nasceram no continente africano sem nunca ter estado na metrópole. Voltavam sem uma situação econômica estável, voltavam sem condições materiais de sobrevivência, alguns sem família, sem referências (Tolentino, 2017, p. 6050).

nessa altura a importância da literatura nessa empreitada de resgate memorialístico. Para Seligmann-Silva, “uma das principais características da literatura é a de não possuir limites: é a de existir constantemente negando seu limite. E que limite é esse? É aquele que a “separa” do “real” (Seligmann-Silva, 2018, p. 74).

O fato de a literatura não possuir limites é o que torna experiências narradas a partir de traumas verossímeis. Se a literatura “encena a criação do “real”, como diz o teórico Seligmann, podemos inferir que a vinculação entre Djaimilia e Mila nesse processo de reconhecimento de semelhanças é justamente a natureza exímia da encenação que a autora proporciona para Mila, a partir da ficcionalização de sua própria vida. Essa manobra estética é conferida em *Esse Cabelo* em inúmeras passagens, mas principalmente naquelas em que Mila se transpõe para fora de sua própria história, sendo uma narradora que compõe o que Gerard Genette em *Discurso da Narrativa* chama de “autobiografia disfarçada”⁹².

Na obra literária *Recherche* de Marcel Proust, Genette encontra o que ele nomeia como “enganadora evidência”, ao passo que o texto demonstra um “prolongamento direto de um discurso autenticamente pessoal, cujas discordâncias em relação à vida real de Marcel Proust não constituiriam mais que desvios secundários” (Genette, 1995, p. 246). A partir dessa premissa, é possível aludir que de forma semelhante a Proust em *Recherche*, Djaimilia constrói em *Esse Cabelo* um prolongamento de um discurso pessoal sobre sua experiência de sujeito diaspórico. A partir da leitura *da tragicomédia do crespo*, teremos então a experiência de uma narradora que seguirá uma orientação narrativa, cuja função é “emotiva” e que caminhará para a *função testemunhal*. Para Genette,

(...) é ela que dá conta da parte que o narrador enquanto tal toma a história que conta, na relação que mantém com ela: relação afetiva, claro, mas igualmente moral e intelectual, que pode tomar a forma de um simples testemunho, como quando o narrador indica a fonte de onde tirou a sua informação, ou o grau de precisão de suas próprias memórias, ou os sentimentos que tal desperta em si; há aí alho a que se poderia chamar de *função testemunhal* ou de *atestação* (Genette, 1995, p. 255).

A função emotiva por Genette elaborada se mostra presente em *Esse Cabelo* a cada minuciosa narração em primeira pessoa de Mila sobre cada procedimento realizado no crespo em meio às experiências de portugalidade de uma jovem negra em um seio familiar branco. A

⁹² Ao analisar um livro Marcel Proust, Gerard Genette infere que “*Recherche* é fundamentalmente uma narrativa autodiegética o herói-narrador não cede por assim dizer nunca a quem quer que seja (...) o privilégio da função narrativa” (Genette, 1995, p. 246).

relação entre Djaimilia e Mila se reitera nas precisas memórias que se assemelham a um indicador de fonte, demonstrando as raízes do testemunho consolidado em *Esse Cabelo*.

Durante muito tempo pensei que, de acordo com uma noção apropriada de seriedade, seria fraudulento dar a conhecer a Mila. Pensava então que ela seria percebida como uma negra de papel. Apercebo-me agora, porém, de que apenas para mim quem não fui é uma caricatura. Estar em minoria não consiste apenas em tomar de empréstimo a iconografia da nossa intimidade; consiste em apagar o que pode existir de singular não na vida que vivemos, mas na que não vivemos. A história desse empréstimo parece ter pouco de colectivo. Assemelha-se antes a uma inaptidão pessoal para nos lembrarmos melhor de quem não chegámos a ser. A memória é um demagogo: não nos deixa escolher o que vemos; alimenta-se da tentação de fazermos menos do que não fomos. Admito que esqueci, apaguei, dissipei os invisíveis. Arquivei os salões e as donas dos salões. A acta do meu esquecimento é distintamente portuguesa. Estão lá os arredores na falta de detalhe da juvenília, pombos, uma inválida e os pobres, roupa branca ao vento, loucas à janela e um homem-elefante. Como lembrar-me de quem não fui como de uma pessoa? (Almeida, 2017, p. 83).

Ao tratar de si mesma em terceira pessoa, Mila evoca que o leitor reflita sobre a condição da personagem. A “negra de papel” citada por ela é nada mais do que pensar em sua própria existência fora do livro. Mesmo que seja uma criatura ficcional, Mila é oriunda de memórias, é talvez a história emprestada da própria autora, Djaimilia, ou de outra mulher negra que se sinta contemplada com tais elucubrações sobre a História do Cabelo. Para Mila, a memória conduz ações, tendência escolhas e interfere no que ela irá nos contar. No entanto, a protagonista de *Esse Cabelo* parece escolher quais partes de sua memória serão aproveitadas e afirma que a ata de seu esquecimento é portuguesa. Tal menção só reforça que, na personagem, habitam heranças de um passado colonial. Grada Kilomba, no texto *Descolonizando o eu*, salienta que o “passado colonial foi “memorizado” no sentido em que “não foi esquecido”. Às vezes, preferimos não lembrar, mas, na verdade, não se pode esquecer” (Kilomba, 2020, p. 138).

Por conseguinte, o fato de Mila não conseguir se recordar de quem não foi se relaciona com a reprodução do trauma⁹³ vivenciado em tantos procedimentos capilares que foram tentativas de transformá-la em algo que ela não é, de fato. A recordação de uma Mila com o cabelo alisado é distante e vincula-se totalmente à condição do trauma. Todavia, essa manipulação da recordação é um ferramental literário de Djaimilia. Ao utilizar a teorização de

⁹³ O trauma também pode ser interpretado pela perspectiva teórica de Grada Kilomba: O termo trauma é originalmente derivado da palavra grega para “ferida” ou “lesão”. O conceito de trauma refere-se a qualquer dano em que a pele é rompida como consequência de violência externa. Analiticamente, o trauma é caracterizado por um evento violento na vida do sujeito “definido por sua intensidade, pela incapacidade do sujeito de responder adequadamente a ele e pelos efeitos perturbadores e duradouros que ele traz à organização psíquica” (Laplanche; Pontalis, 1988, p. 465; Kilomba, 2020, p. 138).

Friedrich Schlegel e Novalis, Seligmann-Silva dirá que “a literatura é *médium-de-reflexão*, faz parte do processo infinito de clivagem eu/não-eu⁹⁴” (Seligmann, Silva, 2018, p. 74). Neste ponto, vale salientar a relação do *eu* Djaimilia com o *eu* Mila, situação justificada pela “enganadora evidência” - anteriormente analisada com o exemplo de Michel Proust em *Recherche* -, por conta de não haver uma confirmação efetiva de que Mila e Djaimilia são o mesmo sujeito, um na esfera real e outro na esfera espacial do texto literário. Logo, a contemplação do jogo estético “eu/não eu” fundamenta o médium textual evidenciado por Seligmann-Silva. Para complementar essa ação literária atrelada à memória, o teórico diz que “a literatura está na vanguarda da linguagem: ela nos ensina a jogar com o simbólico, com suas fraquezas e artimanhas” (*ibid.*). Em razão disso, vê-se o jogo simbólico composto por Djaimilia em detrimento do uso da memória como ferramenta mais esmerada e ativa no texto de *Esse Cabelo*, tornando ainda mais pulsante a relação entre autora e protagonista.

Falas ainda sobre cabelo, Mila?” Determinada a encontrar o que sou como uma surpresa a meio do caminho, uma revelação imprevista, vejo-me subitamente enredada na minha particularidade. Julguei que me extinguiria nos outros, perdendo-me para a obscuridade de que tencionava resgatá-los, mas resta-me agora uma névoa retrospectiva de mim mesma, a minha própria ideia do meu cabelo. A única noção admissível de seriedade parece-me agora a de honrar não quem tenho sido, mas quem julgo não ter chegado a ser. A negra de papel é quem me merece hoje deferência. De que modo merecê-la? Não sei pentear-me por escrito sem perder um pouco a mão ao livro (Almeida, 2017, p. 83-84).

Com mais uma referência a si mesma em terceira pessoa, Mila impõe sobre si o questionamento se ela ainda fala sobre cabelo. Entretanto, como ela mesma expõe, falar do cabelo também é falar de suas particularidades, essas que podem passar - ou não - pelo cabelo. Por conseguinte, a “negra de papel” referida por Mila é justamente a protagonista ativa de sua própria história dentro e fora do texto literário. O autoconhecimento dessa narradora personagem é o que torna esse projeto literário inicial de Djaimilia uma literatura marcada pelo *real*, como propõe Seligmann-Silva (2018, p. 74).

Isso posto, acredito que seja necessário referendar encontros memorialísticos entre Djaimilia Pereira de Almeida e personagens como Mila para que os “traumatismos idiossincráticos, mencionados pela autora e protagonizados por ela - e por alguns de seus personagens ficcionais como a protagonista de *Esse Cabelo* - sejam o contato com as

⁹⁴ Benjamin, 1974, p. 62-72; Benjamin, 1993, p. 80-93.

“catástrofes externas e internas” por meio da literatura⁹⁵. Tal ação justifica-se pela própria Djaimilia, pois esta enxerga que os livros não só trouxeram a pele, bem como expandiram-na. Para a autora, somente os livros e as formas de representação proporcionadas por estes puderam fazê-la lembrar-se de quem é e permitiram que sua autodefinição fosse, pois, uma pergunta em aberto (Almeida, 2023, p. 29-30).

3.2 Elizabeth Eckford, um reconhecimento memorial do desejo

A maneira pela qual Djaimilia Pereira de Almeida e a protagonista de *Esse Cabelo*, Mila, interseccionam-se parece um movimento proposital de reconhecimento entre figuras para o vislumbre de uma identidade coletiva que reúne experiências de mulheres negras pelos testemunhos de suas vidas. Mesmo que Djaimilia tenha se afastado de um projeto literário em que o foco da escrita está na primeira pessoa⁹⁶, acredito que *Esse Cabelo* é uma obra que movimenta arduamente um exercício memorialístico que merece ser analisado na contemporaneidade, devido à existência de um projeto coletivo de literatura no qual figuras que anteriormente protagonizavam posições consideradas subalternas ou marginais no âmbito literário, agora ocupam o centro do debate estético do nosso presente. Pondero que o movimento estético-literário de Djaimilia dialoga em demasia com o conceito de desejo, empregado por Gayatri Chakravorty Spivak. em *Pode o Subalterno Falar?* A teórica indiana recupera por meio de Deleuze e Guattari:

Nada falta ao desejo; ele não está em falta em relação ao seu objeto. Na verdade, é o sujeito que está em falta com o desejo, ou é ao desejo que falta um sujeito fixo, só há um sujeito fixo graças à repressão. O desejo e seu objeto são uma unidade: é a máquina, como uma máquina de uma máquina. O desejo é uma máquina, o objeto do desejo é também uma máquina conectada, de modo que o produto é suspenso do processo de produção e algo se desloca da produção para o produto oferece um resto ao sujeito nômade, vagante (Spivak, 2010, p. 31).

Essa recuperação ideológica feita por Spivak associada ao desejo situa-se na leitura que a autora faz a respeito do “vínculo com a luta dos trabalhadores” (Spivak, 2010, p. 30).

⁹⁵ Ela nos fala da vida e da morte que está no seu centro (...) de um visível que não percebemos em nosso estado de vigília e de constante *Angst* (angústia), diante do pavor do contato com as catástrofes externas e internas (Seligmann-Silva, 2018, p. 74).

⁹⁶“(…) Agora cada vez tenho menos interesse, ou já não tenho nenhum interesse em escrever do ponto de vista do eu. Interessa-me afastar-me do meu próprio ponto de vista e virar-me para fora, para o ponto de vista dos outros e aproximar-me de outras figuras que não eu. Eu e a minha particularidade deixaram de me interessar. O que interessa é pensar em como é que se conta uma história, como é que se faz um livro e, de projecto em projecto, trabalhar isso. É como se fosse um vector que antes estava apontado para mim e agora passa a estar apontado em direcção contrária, no sentido do mundo lá fora” (Lucas, 2018).

Da mesma maneira que os sujeitos do proletariado, escritores como Djaimilia movimentam-se em torno do desejo, pois conseguem, neste tempo, comportar-se como um sujeito não fixo que manipula o desejo em favor de um projeto de escrita. Todavia, Spivak alerta que, quando há a devida conexão entre o sujeito e o desejo, surge o que ela nomeia com um sujeito ideológico (Spivak, 2010, p.31), cuja missão parece ser produzir a partir de um *locus* de consciência.

Para associar Djaimilia à nomenclatura de sujeito ideológico da literatura na contemporaneidade, proponho, inicialmente, observar o ponto 7 do ensaio manifesto *O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo*, cuja autora cita sua criação numa casa de brancos como uma experiência de aceitação silenciosamente violenta:

Crescida em sua casa, entre brancos, sempre fui como maria-rapaz de quem os amigos rapazes dizem ser *one of the guys*. Sei, como essa rapariga sabe, que a rapariga do grupo é, ao mesmo tempo, companheira e foco de agressão disfarçada de desejo disfarçada de indiferença, sei como ela que ser *one of the guys* é um calvário. (Almeida, 2023, p. 8)

O fato de o crescimento de Djaimilia em uma casa de pessoas brancas a colocar em um lugar de subalternidade silenciosa dentro desse seio familiar dialoga com uma passagem de *Esse Cabelo*, presente no capítulo 9, na qual a jovem Mila se espelha em uma imagem de Elizabeth Eckford⁹⁷, jovem negra que enfrentou a segregação racial nos EUA para estudar. No retrato, apresentado no livro de Djaimilia, Elizabeth é perseguida por jovens brancas e patrulhada por guardas americanos. O espelhamento é motivado por essa identidade coletiva que atravessa a experiência de mulheres negras, muitas vezes, demasiadamente oprimidas pela própria existência em sociedades que legitimam formas de diferenciação de sujeitos como o racismo.

Uma das poucas fotografias em que surjo penteada foi tirada em setembro de mil novecentos e cinquenta e sete. Esta história do cabelo é a sua legenda e salvamento. É talvez estranho que, sendo um autorretrato meu, tenha sido capturado por outra pessoa, à entrada do Liceu Central de Little Rock, no Arkansas, muito antes de eu ter nascido, e que se tenha tornado um símbolo da luta pelos Direitos Civis nos

⁹⁷ Na manhã de 4 de setembro de 1957, Eckford se juntou a outros oito alunos negros — o grupo, mais tarde, passaria a ser conhecido como Little Rock Nine — que seriam os primeiros alunos negros a se matricularem na Little Rock Center High School, uma escola frequentada apenas por brancos. Como não tinha telefone em casa, Elizabeth nunca recebeu um telefonema de Daisy Bates, membro da NAACP (“National Association for the Advancement of Colored People”, ou “Associação Nacional para o Progresso das Pessoas de Cor”, em tradução livre), pedindo para os estudantes ficarem em casa antes de irem para a escola. Assim, Eckford foi sozinha até o Little Rock Center. Uma vez no local, ela encontrou uma multidão de pessoas brancas ensandecidas, além da Guarda Nacional do Arkansas, montada pelo governador Orval Faubus para impedir que alunos negros entrassem na escola (Previdelli, 2020).

Estados Unidos da América. Ainda mais estranha e difícil de explicar é a circunstância de eu ser todas as pessoas do retrato ao mesmo tempo. Não que esta fotografia simbolize algum episódio particular da minha vida. É antes uma radiografia da minha alma. A minha alma é a figura enganadoramente impassível de Elizabeth Eckford em primeiro plano e o ódio implacável da multidão à sua passagem no plano de trás. O meu pavor concentra-se todo na contracção dos músculos da mão e do antebraço, segurando o meu caderno contra o tronco, receando deixá-lo cair e ser engolida por todas aquelas raparigas. Toda a violência do retrato converge na minha boca escancarada acoçando uma desconhecida. Sou os guardas ao fundo policiando-me com distância. Sou os curiosos que vão atrás para se divertirem um pouco. É o retrato de uma autoperseguição e da tentativa diária de lhe ser indiferente (Almeida, 2017, p. 94).

Ainda que o espelhamento de Mila em Elizabeth se configure, existe, do mesmo modo, um lado de vigilância de Mila que a aproxima de quem faz de Elizabeth uma ameaça à segurança racial branca, o que revela certa opressão de Mila a sua essência negra. Por isso, quiçá, a narradora personagem de *Esse Cabelo* se veja, ainda, nas jovens brancas que oprimem Elizabeth, como ela mesma menciona. Esse reconhecimento na branquitude pode promover um certo diálogo com a jovem Djaimilia que era a *one of the guys* entre os rapazes, ou seja, a sua negritude inviabilizou de certo modo uma leitura de sua feminilidade por ser considerada rústica nos trejeitos e por ser representada fenotipicamente com traços negros. Logo, os garotos pouco enxergavam a representação de Djaimilia como sujeito que se identifica com o sexo feminino e aceitavam, a partir de parâmetros vinculados a uma agressão silenciosa relacionada à raça, a partir da seguinte associação: se é negra, está distante da feminilidade. Se for observada mais a fundo a imagem de Elizabeth Eckford, vê-se que a população supremacista branca americana em torno dela também a lê pelo fenótipo negro. Contudo, em vez de compor uma aceitação limitada como a de Djaimilia em sua juventude junto aos rapazes, Eckford é alvejada pela sua coragem de enfrentar a segregação racial em busca de um direito civil, que é a educação a partir da sua feminilidade negra.

Grada Kilomba, em *Segregação e Contágio Racial*⁹⁸, disserta sobre a existência de uma “fronteira ou membrana entre o mundo das/os “superiores” e o mundo das/os “inferiores”, entre o “aceitável” e o “inaceitável”, entre as/os “boas/bons” e as/os “más/maus”, entre “Nós” e as/os “Outras/os”, evitando a contaminação das/os primeiras/os pelas/os segundas/os” (Kilomba, 2020, p. 110). Para Kilomba, essa fronteira, embora seja simbólica, proporciona situações que os sujeitos brancos constroem para limitar o contágio racial devido a um medo primário de que os negros “tocassem os privilégios brancos” (*ibid.*, p. 111). É sob

⁹⁸ Foi consultada a seção do livro “*Branças/os de um lado, negras/os do outro*” – *Segregação racial e fantasias brancas de contágio racial*.

essa fronteira que Elizabeth Eckford, Djaimilia, Mila e tantas outras mulheres negras se veem segregadas, ainda que de maneira simbólica.

Cabe salientar, que a fotografia de Elizabeth Eckford, presente no livro do cabelo, desperta em Mila sua própria segregação⁹⁹, conceito fundamental que interfere em sua concepção de sujeito racial em diáspora. A separação simbólica protagonizada por Mila no livro por conta de seu cabelo crespo e de sua pele negra confere a ela um estigma em Portugal tão relevante quanto o de Eckford nos EUA. Por isso, Mila considera a imagem da jovem uma radiografia de sua alma. Tal análise representativa não seria possível se não existisse a função emotiva do texto - conceito citado na seção anterior -, visto que a partir do instante em que Mila se vê reproduzida no processo de segregação como segregado e como segregador, a narradora materializa o racismo estrutural¹⁰⁰ vigente na estrutura social portuguesa como herança do processo colonial que a faz se autoquestionar enquanto sujeito racializado nesse espaço.

Mediante essa perspectiva, a apelo emotivo constrói no texto literário de Djaimilia uma representação de solidariedade entre experiências de negritude contemporâneas que se vinculam por intermédio de condições de colonização, segregação e escravidão. Paul Gilroy, em *O Atlântico Negro*, alerta para que seja visualizada a “posição dos negros no mundo moderno, ocidental” para que “a porta para a tradição¹⁰¹ permaneça fixamente aberta não pela memória da escravidão racial moderna, mas a despeito dela” (Gilroy, 2012, p. 354). A proposta do autor vale também para condições semelhantes à escravidão, como a colonialidade ainda vigente em países como Portugal e a segregação do povo afro-americano nos EUA. Logo, a narração da associação de Mila a Eckford compõe uma ruptura com a tradição, pois, além de contar sobre si, a narradora personagem de *Esse Cabelo* constrói ampla associação de cunho sociológico sobre semelhanças da existência negra em lugares distintos - EUA e Portugal.

⁹⁹ Yves Grafmeyer, que destaca três utilizações da noção de segregação: (1) diferenças de localização de grupos; (2) chances desiguais de acesso aos bens materiais e simbólicos da cidade; e (3) aproximação das ideias de encrave, de bolsão, de sede (foyer) e de gueto (p. 88-90) (Vasconcelos, 2004, p. 261).

¹⁰⁰ Por ser um processo estrutural, o racismo é também processo histórico. Desse modo, não se pode compreender o racismo apenas como derivação automática dos sistemas econômico e político. A especificidade da dinâmica estrutural do racismo está ligada a peculiaridades de cada formação social (Almeida, 2019, p. 36).

¹⁰¹ O discurso da tradição é, por isso, frequentemente articulado no interior das críticas da modernidade produzidas pelos negros no Ocidente. Ele é certamente audível dentro das contraculturas racializadas originadas pela modernidade. Entretanto, a ideia de tradição também é muitas vezes a culminância, ou peça central, de um gesto retórico que assevera a legitimação de uma cultura política negra paralisada em uma postura defensiva contra os poderes injustos da supremacia branca. Esse gesto contrapõe tradição e modernidade entre si como alternativas polares simples tão rigidamente diferenciadas e opostas como os signos preto e branco (Gilroy, 2012, p. 354).

Entretanto, ao reconhecer-se também nas jovens brancas segregadoras da foto, Mila parece sentir em demasia a sentença da condição do mestiço - explorada na terceira seção do primeiro capítulo desta dissertação – que, segundo Michel Serres, além de tornar o sujeito ambíguo, pode torná-lo o meio de tudo, como também o lugar para esse mestiço se semeará no espaço e no tempo¹⁰². Por isso, a autoidentificação de Mila como *little rock* é uma produção da parcela de branquitude habitada em sua existência que permeia sua vivência local portuguesa, como vê-se no trecho abaixo em que Mila se reconhece, de fato, nas “raparigas do retrato” que segregam a jovem Eckford. A mulata das pedras parece, pois, uma representação de mestiçagem que faz com que Mila sinta, ainda que em menor proporção, a semelhança em relação aos sujeitos brancos segregadores.

A fotografia de Little Rock faz-me pensar numa Mónica do meu nono ano, que tinha a cara marcada por uma varicela tardia e declarava preferir abortar a ter um filho preto; ou na Sofia do Central, onde aprendi a gostar de café – a mal-encarada do turno da tarde que passava a bocejar atrás do balcão e que, atendendo todos os outros clientes com uma expressão de enjoo, me reservava um asco segregacionista ao trazer-me a conta. É misterioso que não as reconheça de caras nas raparigas brancas do retrato. Não as reconheço porque as raparigas brancas do retrato são nada menos do que eu em miniatura, *little rock*, mulata das pedras. Vejo que sou a fuga e a perseguição, desfigurada, desfigurando-me (Almeida, 2017, p. 94-95).

Ser fuga e perseguição torna Mila essa ambiguidade prevista na condição do mestiço. Todavia, é justamente esse formato de representação construído pela autora de *Esse Cabelo* que suscita discussões sobre novas possibilidades identitárias distantes do campo da tradição e da fixação. Se retomarmos a questão do desejo do sujeito ideológico, podemos vincular o formato de representação¹⁰³ que Djaimilia constrói vinculado ao que Spivak traz quando lê Michel Foucault: “tornar visível o que não é visto pode também significar uma mudança de nível, dirigindo-se a uma camada de material que, até então, não tinha tido pertinência alguma para a história e que não havia sido reconhecido como tendo qualquer valor moral, estético ou histórico” (Foucault, 1977, *apud* Spivak, 2010, p. 78). Partindo dessa teorização, considero que o teor testemunhal proposto em *Esse Cabelo* funciona como objeto de um desejo da autora para se ficcionalizar e realizar o atendimento de um propósito - ainda que involuntário - de trazer à tona a questão do reconhecimento. Quando a personagem Mila se reconhece como fuga e perseguição, está trazendo ao debate a questão identitária na contemporaneidade.

¹⁰² Vide página 59 do capítulo 1, seção *Mila: o lugar do crespo na identidade nacional portuguesa*.

¹⁰³ (...) a representação como “falar por”, como ocorre na política, e “re-presentação” como aparece na arte ou na filosofia (Spivak, 2010, p. 39).

Cabe a partir deste momento, trazer para a discussão um conceito fundamental e contemporâneo da literatura brasileira, a *escrevivência*¹⁰⁴. Conceição Evaristo, autora brasileira renomada, afirma que escrever se relaciona diretamente com viver, ou seja, vivências, sejam do autor ou de outrem, são reproduzidas em escritos que fazem a experiência de leitura ser muito mais verossímil. Logo, o caso da contemplação de Mila à imagem de Eckford em *Little Rock* pode ser associado a uma estratégia de *escrevivência* proposta por Djaimilia, já que, ao ler essa passagem de *Esse Cabelo*, o leitor é amplamente conduzido a sentir a dualidade de experiências de reconhecimento em um único gesto: contemplar uma foto.

Esta imagem captura o supremacista em mim, o espírito agressor que me estraga os dias, por muito que nada ou ninguém me agrida ou tenha agredido de fora; o supremacista implícito na timidez reticente e magoada de tantos cabelos crespos com que me cruzo por Lisboa, bem mais justificada do que a minha, porque, vendo bem, todas as formas da timidez foram em mim sempre um privilégio natural, e não uma reacção às circunstâncias. Esse supremacista é a ideia, nesses meus irmãos, de a sua timidez (que ninguém percebe) ser um estorvo de que devem expurgar-se, tentando encontrar no convívio com o mundo a mistura exacta de desdém, mansidão e expansividade (Almeida, 2017, p. 95).

O reconhecimento da supremacista em si, a visão do espírito agressor cotidiano são movimentos interiores associados ao trauma proporcionado pela condição mestiça, esta que faz com que Mila se reconheça em atitudes que primariamente a condenariam pelo simples fato de ser negra. O “supremacista” presente em Mila é aquele que julga outros cabelos crespos que passeiam por Lisboa, esses mesmos crespos que compõem com a personagem certa irmandade por descenderem, mesmo com tamanha distância, à África. Reconhecer no lugar de sua própria “supremacia” é um lugar de *escrevivência*, pois a narradora personagem Mila escreve relata memórias do que viveu, de maneira que essas lembranças se materializem na experiência de vida de Mila com relação às próprias separações de si e dos outros que ela mesma compõe por conta da influência da colonialidade português que inviabiliza a vivência plena e livre de identidades transnacionais como a da narradora personagem de *Esse Cabelo*. Ao referir-se ao “supremacista” em si, Mila expõe mais adiante no capítulo 9:

¹⁰⁴ Era um jogo que eu fazia entre a palavra “escrever” e “viver”, “se ver” e culmina com a palavra “*escrevivência*”. Fica bem um termo histórico. Na verdade, quando eu penso em *escrevivência*, penso também em um histórico que está fundamentado na fala de mulheres negras escravizadas que tinham de contar suas histórias para a casa-grande. E a *escrevivência*, não. A *escrevivência* é um caminho inverso, é um caminho que borra essa imagem do passado, porque é um caminho já trilhado por uma autoria negra, de mulheres principalmente. Isso não impede que outras pessoas também, de outras realidades, de outros grupos sociais e de outros campos para além da literatura experimentem a *escrevivência*. Mas ele é muito fundamentado nessa autoria de mulheres negras, que já são donas da escrita, borrando essa imagem do passado, das africanas que tinham de contar a história para ninar os da casa-grande (Evaristo, 2020).

Ele sussurra-nos que desviemos o olhar dos senhores polícias, que reclamemos pouco na estrada, que não ocupemos lugares reservados em autocarros vazios, que desimpeçamos o caminho, que em assuntos importantes mudemos de sotaque ao telefone, que desapareçamos dos corredores de que realmente desaparecemos, entre pedidos de desculpa e muitos silêncios, deixando o piso escorregadio como vestígio, que esqueçamos a História do Cabelo, embora não haja barulho algum cá fora – *nada de nada* (Almeida, 2017, p. 95).

Ao citar o “supremacista” em si em terceira pessoa, Mila dá a esse sujeito simbólico certa autonomia de ação para que ele dite como ela e outros sujeitos negros devem se portar para que consigam não ser notados e nem provoquem incômodo na branquitude. Esse mesmo “supremacista” pede para Mila que ela e, quiçá, o leitor esqueçam “a História do Cabelo”, para materializar a ação velada do racismo a nível estrutural. O “supremacista” em Mila é uma pequena peça de uma estrutura projetada para que o sujeito negro fique incomodado com a própria existência. Kilomba reforça em *Cura e Transformação*¹⁰⁵ que o “racismo não é um problema pessoal, mas um problema branco estrutural e institucional que pessoas negras experienciam” (Kilomba, 2020, p. 132). Podemos pensar que a intenção de um “supremacista” como o que habita em Mila é a de promover o que Kilomba nomeia como “intimidação” (*ibid.*).

Vale complementar que a presença do “supremacista” que habita Mila ao se confrontar com a imagem de Eckford é uma condição que ela herdou de seu avô Castro.

Parecendo relacionar a minha caminhada pacífica com a de Elizabeth, esse supremacista não cabe em nenhuma das definições conhecidas, embora subsista mesmo quando nada brame. Estava bem vivo no meu avô Castro, através do qual vociferava contra a “pretalhada” do autocarro. Está bem vivo na primeira reacção de todas as cabeleireiras à textura do meu cabelo, negras ou brancas. É não um pretexto de definição, mas um narrador impune. Oiço-o distintamente. Ele é o itálico nas conversas no café da esquina que me sobressalta como se falassem de mim. “Tive de deitar fora a minha saia *preta*: estragou-se na máquina”; “olha o fumo *preto* que aquela mota vai a deitar”, dizem as velhas por entre a barulheira de pires, chávenas, garfos, facas, moedas. Olho por cima do ombro à procura de indícios; a conversa continua; vejo que não é comigo (Almeida, 2017, p. 96).

A herança involuntária do “supremacista” oriunda do avô Castro parece levar Mila ao constrangimento. O fato de a palavra *preto* e sua variação adjetiva para o gênero feminino serem proferidos com teor negativo, justifica o itálico que, na verdade, é a voz da supremacia proferida por todos aqueles que se pautam na diferença para tratar pessoas negras e para usar qualquer terminologia associada a cor que possa ser vinculada a elas. Por isso, quando

¹⁰⁵ Foi consultada a seção do livro “*Eu tive de ler muito, aprender, estudar (...) Encontrar outras pessoas negras*” – *Descolonizando o eu e o processo de desalienação*.

proferido o termo *preto/preta* perto de Mila, ela reconhece a fronteira simbólica do racismo que a estigmatiza.

As raparigas iradas da fotografia são o temor nervoso (de que me envergonho) se no comboio um negro atende o telefone, falando alto. “Chiu: fala baixo”, dizem-me, digo-lhe, digo a mim mesma, “cuidado com as pessoas”. Acossam-me ao espelho quando me arranjo para sair, fazendo-me crer étnico, e por isso vulgar, um par de argolas douradas que acabo sempre por não usar. Trazem-me abnegadamente preparada para o insulto de cada vez que saio à rua, embora na rua apenas ladrem cães à chuva. Mobilizo-me assim todos os dias para o que quase nunca passa de uma turba de nuvens, zombaria infame da história das raças, revelando quixotescos os meus pavores genuínos. As raparigas iradas são a causa silenciosa da discrição da menina “muito clássica” que me tornei. Os seus itálicos fizeram-se natureza: cabelo esticado (Almeida, 2017, p. 96).

Nessa mesma fronteira que Mila reconhece como a materialidade do racismo, estão as jovens que tentam impedir que Elizabeth Eckford entre na escola em *Little Rock*. Ao reconhecer-se nelas, Mila educa a si mesma e cogita educar outros negros a não performar comportamentos que possam incomodar a branquitude portuguesa. Mila polícia-se até mesmo no simples gesto de usar um adereço que possa ser considerado étnico demais. A constância dessa ação de policiamento materializa para Mila pavores que ela poderá como genuínos e que, de certa maneira, a formam como uma figura que ela mesma denomina como “clássica”. Esse classicismo deve-se à luta constante contra o trauma do assombramento do racismo. Kilomba infere que o “trauma de ter sido atacada/o pelo racismo se torna uma possessão, que assombra o sujeito e interrompe, repetidamente, seu senso normal de previsibilidade e segurança” (Kilomba, 2020, p. 142). Visualizo, então, que a interrupção em Mila ocorre quando a jovem se faz passiva e deixa o crespo, por vezes, esticado, como um clássico apegado à forma.

Em suma, a associação de Mila com a narrativa fotográfica de Elizabeth Eckford suscita um projeto literário que, sim, pode ser associado a um produto de um desejo íntimo de reproduzir o que Djaimilia Pereira de Almeida coloca como seu interesse fundamental: “A ironia como uma alegoria anticolonial” (Almeida, 2020, p. 89). A autora assume que a ação de seus personagens em suas obras deve ser autônoma, independentemente de opiniões pessoais dela que possam ou não se aproximarem dessas figuras ficcionais. Para mim, a ficcionalização do caso de Eckford junto à percepção de Mila sobre seus fragmentos de encontro e desencontro com a jovem americana e com a branquitude supremacista dos EUA vincula-se à necessidade de sujeito ideológico como Djaimilia em expor narrativas que se pareçam de alguma forma com a dele. A autora rompe com a tendência literária do cânone

ocidental em que a História do Cabelo que não é bem-vinda¹⁰⁶, a partir do instante em que ela mesma, longe de um projeto educativo, como ela mesma diz, está “abrindo espaço para uma interioridade ilimitada” (*ibid.*) que ultrapassa os limites da representação do ficcional e do real em favor do que ela considera como uma “suspensão de preconceitos” (*ibid.*). Portanto, pondero que as intersecções literárias propositais feitas por Djaimilia entre sua própria história e a história de Mila são fundamentais para realizar o que Grada Kilomba propõe por intermédio do ato da escrita para tratar dos traumas proporcionados pelo racismo: “Escrever é, nesse sentido, uma maneira de ressuscitar uma experiência coletiva traumática e enterrá-la adequadamente” (Kilomba, 2020, p. 145).

3.3 O testemunho da identidade na era global em favor de um projeto literário

Naturalidade

Europeu, me dizem.
Eivam-me de literatura e doutrina
europeias e europeu me chamam.

Não sei se o que escrevo tem a raiz de algum
pensamento europeu.
É provável... Não. É certo.
mas africano sou.
Pulsa-me o coração ao ritmo dolente
desta luz e deste quebranto.
Trago no sangue uma amplidão
de coordenadas geográficas e mar Índico.
Rosas não me dizem nada,
caso-me mais à agrura das micaias
e ao silêncio longo e roxo das tardes
com gritos de aves estranhas.

Chamais-me europeu?
Pronto, calo-me. Mas dentro de mim
há savanas de aridez
e planuras sem fim
com longos rios languês e sinuosos,
uma fita de fumo vertical,
um negro e uma viola estalando.

(Knopfli, 2010, p. 21)

¹⁰⁶ “Eu não tenho a história que se pareça comigo. Sinto que não tenho história nenhuma na verdade, porque a minha história – a história alemã, a história afro-alemã – não é bem-vinda”, diz Alicia. “É como se eu tivesse de cortar isso de mim, cortar minha personalidade como uma esquizofrênica. Como se algumas partes de mim não existissem”, descreve ela o sentimento de separação. A metáfora de “cortar” ou “cortar sua personalidade” expressa o segundo elemento do trauma clássico: o sentimento de ruptura, corte e perda causada pela violência do racismo cotidiano, um choque inesperado que priva o sujeito de suas conexões com a sociedade (Kilomba, 2020, p. 142-143).

O poema de Rui Knopfli, exposto acima, abre a discussão desta seção devido à sua proximidade com a questão aqui apontada: o exercício do testemunho¹⁰⁷ como uma maneira de reconciliação com a identidade pessoal. Entendo que a situação narrada pelo eu lírico do poema é semelhante à de Djaimilia Pereira de Almeida, visto que ela, uma mulher afropeia, só pode reconhecer a cor de sua pele a partir da escrita:

Foi escrevendo que me encontrei com a minha pele. Escrevendo, entendi-me negra. Fui além do segredo e, de uma vez, acertei o passo comigo. Se recuso ser uma escritora negra-se tal significar um gênero de subgrupo exótico dentro dos escritores do mundo -, visto com orgulho a noção de que sou uma mulher negra que escreve. Escrever deu-me um lugar na minha pele. É ela a mãe negra que não tive. Os meus livros são quem me defende no mundo. Sou uma mulher negra em livros. Eles são a minha defesa do mundo (Almeida, 2023, p. 18).

O fato de o reconhecimento da identidade racial de Djaimilia acontecer justamente após o desenvolvimento de seu processo de escrita revela um marco de raça que ocorre sumariamente com sujeitos negros: ser reconhecido racialmente primeiro por outrem. A partir do excerto do ensaio literário acima, torna-se visível como a literatura funcionou para a autora como um facilitador na busca pela identidade, esta que talvez não fosse a busca enviesada, mas uma busca que ocorreu por intermédio do autoconhecimento identitário. Quando o eu lírico do poema de Knopfli diz não saber se o que escreve teria alguma raiz europeia, assimila-se em demasia a história de Djaimilia, pois ele também exercita a sua dupla consciência para propor um *locus* existencial não fixo. O eu lírico do poema ainda revela que, mesmo ao ser chamado de europeu, vê dentro de si “savanas de aridez e planuras sem fim” (Knopfli, 2010, p. 21), elementos estéticos estes que revelam seu vínculo de origem com a África.

Imbricada à questão apresentada pelo poema de Knopfli com relação à identidade, o teórico Stuart Hall expõe em seu texto *O Global, o local e o retorno da etnia* que há uma emergência de “identidades culturais que não são fixas”¹⁰⁸. Tal condição Hall vincula ao processo de globalização¹⁰⁹ sob o qual o mundo se submete na contemporaneidade. As

¹⁰⁷ Vide página 95.

¹⁰⁸ Em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em transição, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado. Pode ser tentador pensar na identidade, na era da globalização, como estando destinada a acabar num lugar ou noutro: ou retornando a suas “raízes” ou desaparecendo através da assimilação e da homogeneização. Mas esse pode ser um falso dilema (Hall, 2006, p. 88).

¹⁰⁹ A categoria da identidade não é, ela própria, problemática? É possível, de algum modo, em tempos globais, ter-se um sentimento de identidade coerente e integral? A continuidade e a historicidade da identidade são questionadas pela imediatez e pela intensidade das confrontações culturais globais. Os confortos da Tradição são

identidades culturais não fixas para o autor são produto de “cruzamentos e misturas culturais”, que para Hall são cada vez mais comuns em mundo que sofre com as influências da perspectiva global.

Todavia, em vez de enxergar uma polarização para o caminho da identidade - condição esta que ou submete o sujeito ao retorno das raízes ou faz com que esse mesmo sujeito desapareça em um processo de assimilação ou homogeneização - o teórico aborda a possibilidade da *Tradução*¹¹⁰. Essa perspectiva remete às formações de identidade interseccionais que ultrapassam fronteiras naturais “compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal” (Hall, 2006, p. 88-89). É possível, a partir desse ponto de teorização, associar à experiência identitária de Djaimilia por intermédio da escrita como um testemunho dessa *Tradução*, proposta por Stuart Hall. Quando a autora de *Esse Cabelo* reflete sobre como a escrita pode legitimar sua pele negra, ela, de certa maneira, assume o *locus* testemunhal de sua literatura que auxilia no reconhecimento de sua própria identidade não fixa.

A literatura, ao cumprir esse papel de “mãe negra” - definição presente no excerto de Almeida supracitado - para Djaimilia é um espaço material de acolhimento para uma identidade transnacional. Essa filiação à literatura permite que a autora seja como ela mesma se define: Djaimilia é negra e escreve o que é, materializando sua existência negra em Portugal, sendo oriunda de Angola, condição que muitas vezes exige dela determinadas posições que o próprio incentivo da globalização requer dela por ser sujeito autor.

Sou negra e escrevo o que sou. Mas haverá isso? Um ponto de vista particular, qualificável segundo essa etiqueta? O mundo em que vivemos parece achar que sim. Dum lado da barricada, é-me dito que pertence aos exemplares dessa categoria um papel social que, a certo ponto, vai além do ofício de escrever propriamente dito. Desse lado, aguardam da escritora posições, declarações de princípio, um posicionamento claro sobre as questões do nosso tempo. Do outro, é-me dito que nada distingue uma escritora por ser negra, mas também que a categoria corresponde a uma moda, a uma tendência comercial, a um objecto do mercado. Os lados digladiam-se. Como me verão, dum lado e doutro? Uns ver-me-ão como produto.

fundamentalmente desafiados pelo imperativo de se forjar uma nova autointerpretação, baseada nas responsabilidades da Tradução cultural (Robins, 1991, p. 41). Outro efeito desse processo foi o de ter provocado um alargamento do campo das identidades e uma proliferação de novas posições de identidade, juntamente com um aumento de polarização entre elas. Esses processos constituem a segunda e a terceira consequências possíveis da globalização, anteriormente referidas — a possibilidade de que a globalização possa levar a um fortalecimento de identidades locais ou à produção de novas identidades (Hall, 2006, p. 84).

¹¹⁰ A palavra “tradução”, observa Salman Rushdie, “vem, etimologicamente, do latim, significando “transferir”; “transportar entre fronteiras”. Escritores migrantes, como ele, que pertencem a dois mundos ao mesmo tempo, “tendo sido transportados através do mundo..., são homens traduzidos” (Rushdie, 1991) (Hall, 2006, p. 89).

Outros, como instrumento de uma causa. Outros, como frouxo exemplar da mesma. Outros ainda, lerão os meus livros. A maioria, ignorá-los-á (Almeida, 2023, p. 23).

Neste excerto literário, fica evidente como a questão da *Tradução*, proposta por Hall, viabiliza que autores como Djaimilia sejam conduzidos a um exercício de pertencimento a dois mundos ao mesmo tempo, mundos cuja cobrança sobre habitar duas esferas ocorre devido ao fato de a autora ser o que Hall nomeia como “produto das *novas diásporas* criadas pelas migrações pós-coloniais” (Hall, 2006, p. 89). *Escrever-testemunhar* o que é, força que Djaimilia tenha que se colocar não só diante das perspectivas relacionadas a seus escritos, mas também a conviver com o impulso de tomar posicionamentos de identificação relacionados à condição pluralizante de sua própria identidade.

Sob essa ótica, é impossível deixar afastada a questão do trauma - discutida na seção anterior deste capítulo - enquanto conceito atrelado à materialização dessa identidade não fixa incentivada pela perspectiva global que atende uma lógica de mercado propagada pelo Capitalismo. Nota-se que a própria Djaimilia salienta o fato de a sua existência literária figurar como um fenômeno deste tempo. Logo, é como se ela mesma enxergasse a possibilidade de que seus escritos sejam um fenômeno que pode a colocar em uma divisa social proporcionada por modismos relacionados à negritude, tal como ela explana na passagem a seguir:

Serei tendência da estação, como os chumaços e as blusas de laçada e o azulão?
Como as bandanas, as bermudas, posso roer as unhas, que significa uma mulher ser uma moda, sim, agora as pretas estão na moda. Serei uma mulher ou uma coisa?
Uma preta é uma pessoa ou uma divisa? (Almeida, 2023, p. 25).

Mesmo que a divisa suscitada por Djaimilia promova mais aberturas de debate sobre a identidade do autor por intermédio do saber literário testemunhal, do que respostas concretas sobre o atendimento das demandas existenciais do sujeito em diáspora na contemporaneidade, o exercício da *Tradução* promovido por autores como ela também incentiva que essas figuras do âmbito literário promulguem o que Hall chama de “fortalecimento de identidades locais”, uma reação que o teórico julga como defensiva em relação aos grupos étnicos dominantes que sempre se viram preteridos com a presença e ascensão de culturas outras (Hall, 2006, p. 85). Neste ponto, é válido resgatar o quão é significativo para Djaimilia e para muitos contemporâneos da autora o projeto de restituição da interioridade a partir da fala que vem do *limbo*. Contudo, a escrita *deste lugar* ainda é produtora da manipulação de conceitos que se alçam na manifestação mais simplória do ato de escrever para os autores atuais.

Estará a escritora a serviço da raiva, do masoquismo, da lusofonia, da memória colectiva, do antirracismo, das-tramas da história, do sentimento de culpa, da política externa, do sadismo, do ódio, da diplomacia, da indústria livreira, da concentração editorial, do acordo ortográfico, da ecologia, das alterações climáticas, do bosão de Higgs, do ciclone dos Açores, do Rei Leão, do Pai Natal, é ela, acaso, propriedade de alguém? Que se apresente na sala o dono da escritora negra. *Pode vir levantar a sua mercadoria* (Almeida, 2023, p. 27).

Percebe-se a partir do excerto acima que, embora a escrita seja a pele de Djaimilia, essa mesma pele recebe a cobrança da manipulação de temáticas múltiplas impulsionadas pelo processo de Globalização sob o qual a produção literária atual está submetida. Acredito, pois, que a busca de autores como Djaimilia está mais associada à restituição não só da interioridade, mas também à restituição do reconhecimento identitário por intermédio da literatura, além da lógica de mercado. Ao questionar se a escritora está a serviço da memória coletiva¹¹¹ e da lusofonia¹¹², acredito ser relevante mencionar projetos literários anteriores ao de Djaimilia que também se propuseram, de algum modo, a olhar para questões do pós-colonial vinculadas a uma espécie de restituição moral.

No âmbito das identidades não fixadas, outras experiências semelhantes à de Djaimilia merecem ser mencionadas por conta do apelo à condição do testemunho e à condição da memória como exercício repositivo. Omar Ribeiro Thomaz em seu ensaio *Duas meninas brancas*¹¹³ explica que “no que diz respeito à narrativa memorialística, abundam os títulos francamente nostálgicos” (Thomaz, 2012, p. 405). O teórico da História nos ensina, então, que existe uma perspectiva nostálgica em torno de narrativas que manipulam a memória como seu objeto de construção. Para explicar essa teoria, ele nos apresenta estórias de duas mulheres portuguesas e brancas: Isabela e Isabella, estas habitaram em suas narrativas as cidades de Luanda e Lourenço Marques. É importante destacar que Thomaz considera que essas narrativas são “desgarradas”, pois “recuperam a tragédia de uma descolonização que supôs o êxodo de boa parte de portugueses, luso-descendentes e brancos em geral, que não

¹¹¹ (...) a partir das reflexões de Halbwachs (1990), as memórias são construídas ao longo do tempo pelos grupos sociais, já que as pessoas que lembram no sentido literal e físicos dos acontecimentos, porém é na coletividade que vai determinar o que vai ser lembrado. Portanto quanto mais forte seja o grupo social, mais forte vai ser as memórias, já que são os grupos que estamos inseridos é que estruturam nossa memória e as lembranças vem de acordo com a vivência do tempo que se vive (...) (Peres, 2021, p. 72).

¹¹² Num contexto pós-colonial, a figura da lusofonia convoca, então, uma comunidade transnacional. O seu denominador comum é uma mesma língua, mas é de propósitos político-culturais que ela vive, exprimindo-se através do multiculturalismo e construindo-se pela interculturalidade. Nestas circunstâncias, o debate da lusofonia não pode ser alheio aos processos de “tradução” cultural (Martins, 2018, p. 7).

¹¹³ THOMAZ, Omar Ribeiro. *Duas meninas brancas*. In: BRUGIONI, Elena.; PASSOS, Joana.; SARABANDO, Andreia; SILVA, Marie-Manuelle (org.). **Itinerâncias**: percursos e representações da pós-colonialidade. Famalicão: Húmus, 2012. p. 405-428.

encontraram, ou não quiseram encontrar, lugar nos novos países que se formavam” (*ibid.*, p. 406).

Thomaz reconhece que “a profusão de memórias e romances nostálgicos dos tempos coloniais convivem com toda uma literatura – portuguesa e africana – onde a presença portuguesa é bem menos edificante” (*ibid.*), ainda assim, o teórico enfatiza a importância das narrativas dessas mulheres sendo textos que “recuperam a tragédia de uma descolonização que supôs o êxodo de boa parte de portugueses, luso-descendentes e brancos em geral, que não encontraram, ou não quiseram encontrar, lugar nos novos países que se formavam”. (*ibid.*). O livro *Caderno de Memórias Coloniais*, de Isabela Figueiredo, segundo o mesmo teórico, “surpreende e inquieta”¹¹⁴ (*ibid.*, p. 406). Já a narrativa *M. & U.* de Isabella Oliveira, segundo Thomaz, é um relato “vivo e sedutor”¹¹⁵ (*ibid.*, p. 415).

A minha decisão em trazer os dois exemplos abordados por Thomaz em *Duas meninas brancas* se vincula ao fato de que, como ele mesmo propõe, existem nessas narrativas “relatos de duas meninas brancas que, como brancas, recuperam experiências absolutamente verossímeis e, no entanto, destoantes do pensamento hegemônico luso-tropical em torno do colonialismo português¹¹⁶”. Logo, por serem distintas de outras experiências de branquitude associadas às ex-colônias de Portugal em África, considero muito proximal a Djaimilia os movimentos de memória feitos por Isabela e Isabella, principalmente pelo fato de ambas não possuírem uma identidade fixa, de maneira semelhante a autora de *Esse Cabelo*. Resgato, pois, o questionamento feito por Djaimilia a respeito do serviço da escritora à memória coletiva e à lusofonia. A autora já esclareceu que sua tentativa de resgate da interioridade negra tem muito a ver com torná-la visível na cultura portuguesa, logo, seus textos literários -

¹¹⁴ No que tange a Moçambique, ou melhor, a Lourenço Marques, suas lembranças nada têm a ver com nostalgia ou celebração. À memória do pai se sobrepõe, ou se impõe, aquela da menina sobre o dia-a-dia da capital de Moçambique na última década colonial e no ano que sucede os acordos de Lusaka de 7 de setembro de 1974. A afirmação inicial de que Lourenço Marques era um grande campo de concentração à beira índico deve ser levada muito à sério e indica que algo não anda bem na memória que se quer hegemônica sobre as colônias (Thomaz, 2012, p. 406).

¹¹⁵ O encantamento com a Revolução dos Cravos por parte da jovem adolescente tem continuidade na adesão inicial aos rumos revolucionários de Moçambique. Adesão inicial que, como veremos, não se transforma em adesão total. Já adiante o fim da história: por mais que afirme sua moçambicanidade e seu absoluto fascínio com o processo revolucionário inerente à fundação da nacionalidade a menina não fica moçambicana e abandona o país pouco tempo depois da independência. Por que? “Vinte cinco de Abril de 1974 foi o único dia em que eu e Portugal passeámos de mãos dadas” (Oliveira, 2002, p. 17) – escreveria Isabella 25 anos depois. Trata-se de uma afirmação de distanciamento com relação à nacionalidade à qual se vincula quando abandona definitivamente Moçambique: sua identificação com Portugal ter-se-ia dado exclusivamente no dia 25 de abril (Thomaz, 2012, p. 416).

¹¹⁶ Thomaz considera como pensamento luso-tropical no texto *Duas meninas brancas* “aquele que supõe a excepcionalidade da presença portuguesa em terras africanas, imaginando a existência de certa harmonia existente entre os diferentes grupos raciais (Thomaz, 2012, p. 407).

Esse Cabelo, Luanda, Lisboa, Paraíso e todos os outros livros que fomentam seu projeto literário - estão a serviço de enfrentar certas mistificações em torno da colonialidade portuguesa, que para muitos dentro da sociedade portuguesa ou não existe ou não está mais vigente. Por conta disso, a percepção de memória coletiva abarcada por este texto relaciona-se a um incentivo para que os leitores de obras como as de Djaimilia percebam que narrativas como as escritas por ela representam além de uma memória ficcional individualista, mas uma experiência memorialística verossímil por intermédio da mimese da linguagem literária. Já a lusofonia, conceito amplamente mal explorado e herdeiro de sintomas luso tropicalistas, deve ser lida aqui, como uma forma de abordagem transnacional por intermédio do uso da língua portuguesa em favor de aproximar os sujeitos em condição de diáspora que escrevem, do que Michel Foucault - autor supracitado - coloca como “tornar-se visível, adentrando em outro nível no que compete à estética”. A lusofonia não é, então, tal como menciona Martins, “uma realidade feita” (Martins, 2018, p. 7). Ela pode ser reconstruída e reinterpretada em favor do processo de restituição da interioridade proposto por Djaimilia.

Isso posto, resgato o tratamento das histórias analisadas por Omar Ribeiro Thomaz no texto teórico *Duas Meninas Brancas* em que Isabela e Isabella apresentam narrativas memorialísticas em Luanda e Lourenço Marques, ambas dão preferência, como diz Thomaz, pelos “acontecimentos que se deram em meio a crueza do colonialismo europeu no continente africano, mais de uma vez comparado à experiência totalitária” (Thomaz, 2012, p. 426). O autor menciona ainda a analogia que Isabela Figueiredo constrói em *Cadernos de Memórias Coloniais*, associando-a à condição colonial aos campos de concentração - ambientes que foram amplamente geradores de traumas na história da memória coletiva do povo judeu. Thomaz considera a aproximação entre os campos de concentração e a experiência do colonialismo europeu em África utilizada por Isabela Figueiredo como uma estratégia de “narrativa de testemunho”, visto que essa “tradição narrativa evidencia a impossibilidade da inocência em meio à experiência totalitária. Ou seja, não é admissível afirmações tais como: “Eu não sabia”, “Eu não vi”, “Com minha família não era assim” (*ibid.*). Portanto, pondero importante abarcar a exemplificação de *Duas meninas brancas* como uma demonstração da literatura de restituição no espaço da lusofonia, esta que novamente deve ser enxergada como um espaço transnacional que permeie a presença de narrativas em língua portuguesa que ascendam novas perspectivas em torno de identidades não fixas. Acredito também que existe um compromisso moral de uma comunidade de escritores em língua portuguesa que se preocupam não só com restituir uma identidade pessoal por intermédio das fraturas desencadeadas nos descendentes da colonização portuguesa, bem como construir uma

memória coletiva¹¹⁷ e verossímil por meio da estética ficcional da literatura no mundo contemporâneo.

Em torno de experiências tão pessoais e intimistas como as de Djaimilia na tragicomédia de Mila, *Esse Cabelo*, ou nas performances de Cartola de Sousa e de Aquiles, dois caminhantes pela tríade épica contemporânea que faz a composição de *Luanda, Lisboa, Paraíso*, temos a autora preocupada em romper com a demagogia¹¹⁸ proporcionada pela memória: “Trabalhar a partir da memória pessoal, ter essa abertura à contingência e à surpresa são para mim medidas importantes contra as estratégias demagógicas da memória” (Almeida, 2023, p. 74). O trabalho literário proposto por Djaimilia Pereira de Almeida associa-se em demasia à inquietude da criatividade suscitada por bell hooks:

A criatividade não é quieta. Para mim, é comum surgir a vontade de criar como um arrebatamento do meu âmago. Igual aos tremores que precedem um terremoto, esse arrebatamento indica o despertar, a inquietação dos meus sentidos, a possibilidade de me mover pela imaginação como uma onda feroz prestes a me arrastar, me levar para outro plano, um lugar de êxtase (hooks, 2022, p. 193).

Entregar-se à inquietude da criatividade parece, pois, materializar a fuga das demagogias da memória e transformar as lembranças, os recortes em produto sólido para atingir o lugar de êxtase proposto por hooks. Djaimilia fala de um “ajuntamento de fragmentos” (Almeida, 2023, p. 74) que tornam possíveis que identidades não fixas sejam demonstradas por meio do exercício da Tradução exposto por Hall. Juntar fragmentos para Djaimilia e para tantos outros escritores é fazer sair do *limbo* identidades como as da própria escritora. Emergidas do *limbo*, essas identidades não possuirão um lar, segundo Djaimilia, elas sendo nômades (*ibid.*) suscitam a não fixação identitária e se tornam o que são durante o processo das vivências dentro e fora do texto literário. Nesse encaminhamento para o fim, creio que a existência de um processo globalização na contemporaneidade, ainda que seja um forte determinante para a questão da autoria e para a posição ocupada pelo autor na sociedade, em relação aos obstáculos históricos e sociais do passado, presente e futuro, fica aquém do processo genuíno de produção literária. hooks alerta, em *Pertencimento: uma cultura do lugar*:

¹¹⁷ Encaro como memória coletiva nessa altura do texto a formatação de lembranças de toda ordem, oriundas de literaturas consideradas participantes de um projeto literário que saia das margens, dos limbos para o centro da crítica textual, cuja intenção é observar o texto não só pela ótica história, mas também por seus recursos estéticos apresentados.

¹¹⁸ A condição demagógica da memória é citada pela narradora personagem Mila na página 83 na edição de 2017 do livro *Esse Cabelo*.

Os artistas reconhecem a visão que precede a criação de uma obra, vinda de um lugar que não se pode nomear nem localizar, um lugar de mistério, e é esse motivo que os leva a reverenciar a criação. E essa reverência não é uma competência exclusiva de quem é escolarizado nem algo passível de aprendizado; ela é democrática. É uma experiência que pode ocorrer com qualquer um, independentemente de raça, gênero, nacionalidade, classe; pode estar presente em qualquer um que faça arte (hooks, 2021, p.193-194).

Por fim, o poder da criação para hooks é uma experiência de mistério proporcionada aos artistas para que possam expressar sua arte de forma democrática. As histórias surgem para ela, inclusive, como estratégia de sobrevivência “para manter a esperança em situações de desespero e ameaça, quando as pessoas estão sujeitas a opressão, desumanização e violência. Contam-se histórias sobre como somos capazes de manter a dignidade mesmo em situações intoleráveis” (hooks, 2021, p. 194). É o caso do surgimento de narrativas como as retratadas em *Duas meninas brancas* ou até mesmo em *Esse Cabelo e Luanda, Lisboa, Paraíso*, pois Djaimilia e uma grande parcela de seus contemporâneos autores e artistas sofrem com a opressão e a desumanização de seus projetos artísticos pela associação dessas produções a condições marginais de produção em todo o globo. Por isso, quando Djaimilia Pereira de Almeida acredita que a “restituição da interioridade e da autenticidade é apenas metade do caminho” (Almeida, 2023, p. 80), a escritora pensa na democratização da arte, a partir de um exame do que se considera como cânone ocidental da literatura, para que ela e demais artistas possam, enfim, enxergar de onde falam para “contornar tais limitações” (*ibid.*) e, portanto, tornar a produção artística, principalmente no âmbito literário, mais *hospitalidade* (*ibid.*, p. 81) na interpretação das novas estéticas que vigoram neste tempo.

CONCLUSÃO

O estudo que faz a constituição do trabalho de dissertação proposto foi pautado na influência literária de uma das autoras mais expoentes no presente: Djaimilia Pereira de Almeida. Abarcar a análise - ainda que parcial - de três obras - *Esse Cabelo* (2015), *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2018) e *O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo* (2023) - de autoria dela é construir uma inferência sobre o que ela mesma enfatiza: “Sou hoje uma mulher negra que escreve”¹¹⁹. Ser negra e escrever sobre as temáticas que ela aborda é fundamental para o propósito de sua escrita se confirme no projeto individual - e coletivo de restituição da interioridade¹²⁰, missão que Djaimilia evoca para si e para outros artistas deste tempo, cuja colocação no *hall* da produção artística a nível global é o *limbo*. É neste *locus* simbólico que se encontram - ainda - experiências da produção de arte na contemporaneidade.

Todavia, diferentemente de outras leituras - majoritariamente voltadas somente para a apreciação do cânone ocidental - sobre o estado do *limbo* que em outros tempos situou literaturas como as de Djaimilia ocupantes somente das margens, periferias ou guetos, a autora, a partir de seu projeto de resgate interior, utiliza de sua negritude para que a restituição auxilie, não só a contar histórias que se pautam na experiência racial negra, pura e simplesmente. A autora evoca outras vozes que proferem altamente vivências verossímeis da experiência de sujeitos que, de algum modo, passaram pela experiência colonial ou por suas heranças. Ao reproduzir essa escolha estética Djaimilia propõe não que sua literatura ocupe somente o *limbo*, mas que ao sair dele, ocupe outros espaços ocupados por outras literaturas, a exemplo do cânone ocidental.

Dessa forma, confirma-se que os textos literários sob a autoria de Djaimilia, que tiveram neste texto um recorte temático, serviram como abertura para a percepção de uma estética literária de realismo afetivo¹²¹, pois seus textos abordam “em primeira ou terceira pessoa, corpos que (sobre)vivem no limiar entre pertença e exclusão” (Franco, 2024, p. 38). Tal afirmação confirma-se nas abordagens trazidas pelos três capítulos da dissertação em que se pode perceber o “tratamento narrativo aos sofrimentos e injustiças que atingem partes específicas de uma sociedade” (*ibid.*). No primeiro capítulo, temos, além da perspectiva

¹¹⁹ Almeida, 2023, p. 19.

¹²⁰ Almeida, 2023, p. 61.

¹²¹ Proposta de Roberta Guimarães Franco em *As Relações Possíveis Apesar do Sofrimento Abissal: O Realismo Afetivo de Djaimilia Pereira de Almeida*.

histórica que demonstra como Portugal mantém uma estrutura de colonialidade antiga, a percepção de que Mila, a protagonista do primeiro livro de Djaimilia, está inserida em uma ideia limitada de nação no que compete à aceitação dela como cidadã portuguesa. Possuir, como vimos, traços oriundos de África, a exemplo do cabelo, tornam-na pertencente a um lugar fora da nação. O mesmo ocorre com o sujeito ficcional Cartola de Sousa em Luanda, Lisboa, Paraíso que, com o alibi de restituir a fisionomia do calcanhar do filho Aquiles, deixa Luanda para viver uma experiência de assimilação em uma crença de retorno a um lar nunca pertencido – Portugal. Não distante de Cartola de Sousa está o avô de Mila, homem que materializou uma vivência portuguesa que ocultava sua africanidade.

Houve também tempo dedicado a questão do cabelo crespo de Mila, um signo de negritude que em muitas tratativas parecia discrepante de uma experiência de portugalidade considerada legítima. É nesse lugar, junto das memórias de Mila, que questionamos se Djaimilia não emprestou à literatura sua própria história, ficcionalizando-a de modo que pensemos que ora estamos lendo sobre a autora, ora estamos lendo sobre uma jovem lisboeta negra, portuguesa e, ao mesmo tempo, angolana. Nesse sentido, cabe pautar que a experiência descritiva proposta por Djaimilia, conforme Franco, associa-se a um possível “realismo de choque” (*ibid.*, p. 39). Este conceito pode ser vinculado à forma como Djaimilia propõe fazer literatura:

Não preciso dizer que não escrevi nenhum dos meus livros tendo em mente uma lista de tópicos. Eles vêm à tona na minha escrita personificados em vidas ficcionais não porque pretendo criar lustrações paradigmáticas (de descrições acadêmicas) da experiência diaspórica negra. Em vez disso, como é o caso de muitos da diáspora, suas jornadas idiossincráticas caminham de mãos dadas com aquilo que pertence a algo muito generalizado, isto é, ao escopo das limitações geopolíticas que os afetam. Além disso, eu também escrevo - ainda que não exclusivamente - a partir da memória e da experiência (Almeida, 2023, p. 70).

É possível, então, associar essa proposta de realismo à escrita vinculada à memória e a experiência, já que o choque¹²² torna materiais as vivências que serão, pois, retratadas por Djaimilia em sua literatura. Quando a autora enfatiza que não cria personagens como paradigmas, mas se pauta na ficcionalidade das idiossincrasias propostas pelos traumas desses mesmos personagens vinculados às condições geopolíticas, temos a materialização de um exercício de dupla consciência. Se tomarmos como exemplo a discussão proposta por intermédio do capítulo 2, temos sujeitos como André Rebouças – exemplo externo à literatura de Djaimilia –, Mila e a própria escritora em experiências de realismo de choque em torno de

¹²² Leio choque como primeira manifestação do início do trauma, segundo a teorização exposta na nota 9.

suas experiências proporcionadas pela condição de mestiço de Serres. Logo, o exercício da dupla consciência não é simplório para nenhum desses personagens, estar *entre* evoca estratégias que vão caminhar para vivências de identidade transnacional, na condição afropolitana, prevista por Mbembe. Isso posto, a maneira com a qual Djaimilia reúne estratégias estéticas para compor sua literatura muito tem a ver com o uso do que Erich Auerbach nomeia como *mimesis*. É sobre esse conceito que a escritora parece se debruçar para propor uma escrita que emerja do *limbo*, a partir de um discurso negro que não toca somente nas questões de negritude puras e simples, mas engloba outras demandas de escrita.

Por fim, ao entrar no terceiro capítulo da dissertação há um aprofundamento para a questão de como as memórias de Djaimilia e Mila se interseccionam e como essa associação se dá a partir do que Seligmann-Silva nomeia como “formação de si a partir da passagem pelo “outro¹²³”, fórmula que o autor considera cultivada por muitos literatos desde o século XVIII, a exemplo de Goethe em *A viagem à Itália*. Tal condição se faz aceitável para analisar *Esse Cabelo* devido ao texto apresentar – assim como o texto de Goethe – a “tensão entre o subjetivo e o objetivo” (Seligmann-Silva, 2018, p. 273). Essa tensão pode ser verificada nas inúmeras passagens em que Mila, além de narrar suas experiências cotidianas em torno do cabelo, analisa, memoriza e opina sobre tais situações, a partir de sua autodiegese. Aproveitando o ensejo da subjetividade, ao tratar do caso de Elizabeth Eckford e do reconhecimento do desejo, temos Mila fazendo um exercício de espelhamento tanto na figura da jovem afro-americana, quanto nos supremacistas por meio de uma projeção quase filosófica e subjetiva. Tal ação parece ser impulsionada pelo reconhecimento da personagem central de sua dualidade. Logo, ao construir essa passagem literária, temos uma Djaimilia que consegue manipular o ofício do desejo da escrita em torno de seu projeto de restituição, que consistirá, quiçá, em resgatar reconhecimentos como os de Mila em Eckford ou em outras figuras que mereçam a devida apreciação narrativa.

Vê-se, pois, no último segmento do capítulo 3 um tratamento do testemunho sendo um dos fundamentos de trabalho do projeto literário de Djaimilia como uma forma de não só restituir interioridade, mas também de fomentar as “estratégias culturais da subversão da ação normalizadora da globalização” (Seligmann-Silva, 2018, p. 205). É importante enxergar, a partir de outros exemplos trazidos – como o caso de *Dois meninas brancas* – que há, assim como Djaimilia, inúmeros outros artistas contemporâneos – em busca de falar do *limbo* com vigor. Por isso, quando ela evoca a restituição da interioridade, fala de um projeto

¹²³ (Seligmann-Silva, 2018, p. 269).

amplamente coletivo que busca expressar a arte feita no presente para que esta seja apreciada pela sua expressão estética, além de categorizações de nichos adotadas por uma perspectiva hegemônica. Finalmente, destaco que Djaimilia Pereira de Almeida escreve neste tempo, mas transita – por intermédio do realismo afetivo – com seus livros por outros tempos, trazendo à cena literária mundial uma perspectiva inovadora de como se faz literatura e tornando comunidade, consciência, testemunho e, sobretudo, identidade, instrumentos simbólicos para a construção da alteridade

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRE, Valentim. O Império Português (1825-1890): ideologia e economia. **Análise Social**, Lisboa, v., n. 169, p. 959-979, fev. 2004. Disponível em: http://analisesocial.ics.ul.pt/?page_id=16. Acesso em: 24 jul. 2022.
- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. **Esse Cabelo**: a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronteiras. Rio de Janeiro: Leya Brasil, 2017.
- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. **Luanda, Lisboa, Paraíso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo. **Revista Serrote**, São Paulo, v. 41, p. 4-12, jul. 2022.
- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. **O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo - Ensaios**. São Paulo: Todavia, 2023.
- ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Jandaíra, 2019.
- ANDERSON, Benedict R. O'G. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BHABHA, Homi. Introduction: narrating the nation. In: BHABHA, Homi K. **Nation and Narration**. London: Routledge, 1990. p. 1-7.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BOHLEBER, Werner. **Destructiveness, intersubjectivity, and trauma**: The identity crisis of modern psychoanalysis. London: Karnac, 2010.
- BOHLEBER, Werner. Recordação, trauma e memória coletiva: a luta pela recordação em psicanálise. **Rev. bras. psicanál**, São Paulo, v. 41, n. 1, p. 154-175, mar. 2007. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486641X2007000100015&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 15 out. 2022.

BRUGIONI, Elena.; PASSOS, Joana.; SARABANDO, Andreia.; SILVA, Marie-Manuelle (org.). **Itinerâncias:** percursos e representações da pós-colonialidade. Famalicão: Húmus, 2012.

BUENO, Winnie. **Imagens de controle:** um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.

CATTANI, Franceso. New Maps of Europe by some Contemporary 'Migrant' Artistis and Writers. *In:* SANCHES, Manuela Ribeiro.; CLARA, Fernando.; DUARTE, João Ferreira.; MARTINS, Leonor Pires (ed.). **Europe in Black and White.** Chicago: Intellect Bristol, 2011. p. 53-66.

CÉSAIRE, Aimé. Cultura e colonização. *In:* SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). **Malhas que os impérios tecem:** textos anticoloniais, contextos pós-colonais. Lisboa: Edições 70, 2011. p. 253-272.

CLARA, Fernando. O fim da Europa: onde a nação acaba e o império começa. *In:* SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). **Portugal não é um país pequeno: contar o 'império' na pós-colonialidade.** Lisboa: Cotovia, 2006. p. 271-284.

CIDRA, Rui. Identidades de diáspora, cosmopolitismo e a promessa da cidadania: a lusofonia a partir das vozes de músicos das diásporas africanas. **Análise Social**, [s.l.], v. 57, n. 242, p. 55-84, 29 jun. 2022. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/analisesocial/article/view/27538>. Acesso em: 26 jul. 2022.

DU BOIS, W. E. B. **As almas do povo negro.** São Paulo: Veneta, 2021.

EVARISTO, Conceição. **Conceição Evaristo:** “A escrevivência serve também para as pessoas pensarem”. 2020. Disponível em: <https://www.itausocial.org.br/noticias/conceicao-evaristo-a-escrevivencia-serve-tambem-para-as-peopleas-pensarem/>. Acesso em: 10 fev. 2024.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FANON, Frantz. Racismo e cultura. *In:* SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). **Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-colonais.** Lisboa: Edições 70, 2011. p. 273-286.

FERREIRA, Patrícia Martinho. **Órfãos do Império Colonial:** reflexo de perdas e legados na literatura portuguesa recente. 2018. 320 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, Brown University, Providence, 2018.

FRANCO, Roberta Guimarães. As Relações Possíveis Apesar do Sofrimento Abissal: O Realismo Afetivo de Djaimilia Pereira de Almeida. *In:* KHAN, Sheila.; SOUSA, Sandra. **Djaimilia Pereira de Almeida:** tecelã de mundos passados e presentes. Braga: Uminho, 2023. p. 29-60.

FOUCAULT, Michel. Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento. **Ditos e Escritos.** Vol. II. Rio de Janeiro: Forense, 2008.

GENETTE, Gérard. **O discurso da narrativa.** 3. ed. Lisboa: Veja, 1995.

GILROY, Paul. **Entre campos:** nações, culturas e o fascínio da raça. São Paulo: Annablume, 2007.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro:** modernidade e dupla consciência. 2. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Editora 34: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz:** corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 11. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

HENRIQUES, Joana Gorjão. **Racismo em português:** o lado esquecido do colonialismo. Lisboa: Tinta da China, 2017.

HENRIQUES, Joana Gorjão. **Racismo no País dos Brancos Costumes.** Lisboa: Tinta da China, 2018.

HOOKS, bell. Alisando o nosso cabelo. **Revista Gazeta de Cuba.** Unión de escritores y artistas de Cuba, 2005. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/alisando-o-nosso-cabelo-por-bell-hooks/>.

HOOKS, bell. **Olhares negros:** raça e representação. São Paulo, SP: Elefante, 2019. 350 p.

HOOKS, bell. **Pertencimento:** uma cultura do lugar. São Paulo: Elefante, 2022. 284 p.

KHAN, Sheila.; SOUSA, Sandra (ed.). **Djaimilia Pereira de Almeida:** tecelã de mundos passados e presentes. Braga: Uminho, 2023.

KHAN, Sheila. **Portugal a Lápis de Cor:** A Sul de uma pós-colonialidade. Coimbra: Almedina, 2015.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação:** episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020. 244 p.

KNOPFLI, Rui. **Antologia Poética.** Eugênio Lisboa (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

LAKS, Daniel M. Uma Economia de Afetos Coloniais: A Mediação de Identidades Subalternizadas em Luanda, Lisboa, Paraíso. *In:* KHAN, Sheila.; SOUSA, Sandra. **Djaimilia Pereira de Almeida:** tecelã de mundos passados e presentes. Braga: Uminho, 2023. p. 151-168.

LANÇAMENTO de ESSE CABELO, de Djaimilia Pereira de Almeida. Participantes: Djaimilia Pereira de Almeida, Itamar Vieira Junior e Leandro Sarmatz. São Paulo: Editora

Todavia, 2022. (103 min.), son., color. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=1nIFWz7Oyfl&t=826s>. Acesso em: 10 out. 2022.

LEITE, Ana Mafalda. **Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais**. Lisboa: Colibri, 2013.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**. Belo horizonte: Autêntica, 2019. 155 p.

MALHAS que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais. Manuela Ribeiro Sanches (org.). Lisboa: Edições 70, 2011. 381 p.

LUCAS, Isabel. **Djaimilia Pereira de Almeida**: não é só raça, nem só género, é querer participar na grande conversa da literatura. 2018. Disponível em:
<https://www.publico.pt/2018/12/20/culturaipilon/noticia/djaimilia-1854988>. Acesso em: 10 fev. 2024.

MARTINS, Moisés de Lemos. A lusofonia no contexto das identidades transnacionais e transcontinentais. *Letrônica*, [s.l.], v. 11, n. 1, p. 3, 27 jun. 2018. EDIPUCRS.
<http://dx.doi.org/10.15448/1984-4301.2018.1.30438>

MATA, Inocência. Estranhos em Permanência: a negociação da identidade portuguesa na pós-colonialidade. **Crítica e Sociedade**: revista de cultura política, Lisboa, v. 4, n. 1, p. 5-34, 07 nov. 2014. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/criticasociedade/article/view/26988>. Acesso em: 24 jul. 2022.

MBEMBE, Achille. Afropolitanismo. **Áskesis - Revista Dos Discentes do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Ufscar**, [s.l.], v. 4, n. 2, p. 68, 18 dez. 2015.
<http://dx.doi.org/10.46269/4215.74>

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2019. 315 p.

MELO, S. V. de. Alienação (Entfremdung) e Estranheza (Fremdheit): dois paradigmas culturais do ocidente. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, n. 17, p. 1-24, 2011. DOI: 10.1590/S1982-88372011000100002. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/38097>. Acesso em: 26 jul. 2022.

MERCER, Kobena. **Travel & See**: black diaspora art practices since the 1980s. Yale: Duke University Press, 2016.

MBEMBE, Achille. Afropolitanismo. **Áskesis - Revista Dos Discentes do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Ufscar**, [s.l.], v. 4, n. 2, p. 68, 18 dez. 2015.
<http://dx.doi.org/10.46269/4215.74>

MONDLANE, Eduardo. Resistência - A procura de um movimento nacional. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). **Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais**. Lisboa: Edições 70, 2011. p. 333-354.

MONTEIRO, Bento Miguel. **Imigração em Portugal e a comunidade angolana**. 2012. 77 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropologia Social, Departamento de Ciências da Vida da

Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316/25014>. Acesso em: 20 jul. 2022.

NATION and narration. Coautoria de Homi K. Bhabha. London: Routledge/Taylor & Francis, 1990. 333 p.

O QUE é ser uma escritora negra hoje | Lançamento serrote #41. Revista Serrote. Participantes: Djaimilia Pereira de Almeida e Stephanie Borges. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2022. (126 min.), **Entrevista**, son., color. Legendado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O2JleB6s-zo&t=739s>. Acesso em: 12 out. 2022.

PERES, Sonia Maria Zanezi. Maurice Halbwachs e a Memória Coletiva e Individual. **Revista Missioneira**, [s.l.], v. 23, n. 2, p. 71-78, 26 dez. 2021. Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missoes. <http://dx.doi.org/10.31512/missioneira.v23i2.693>

PORTUGAL não é um país pequeno: contar o 'império' na pós-colonialidade. Manuela Ribeiro Sanches (org.). Lisboa: Livros Cotovia, 2006.

PREVIDELLI, Fabio. A chocante história por trás da mais famosa foto da luta pelos direitos dos negros nos EUA. 2020. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-por-tras-da-mais-famosa-foto-da-luta-pelos-direitos-civis-dos-negros-nos-eua.phtml>. Acesso em: 12 fev. 2024.

RENAN, Ernest. What's is a nation. In: BHABHA, Homi (ed.). **Nation and Narration**. London: Routledge, 1990. p. 8-22.

SABARÁ, Mary Kelly Rodrigues.; SILVA, Mariza Bonifácio.; LOPES, Silvana Batista Moreira. Estado de *flow* e o aumento da produtividade nas organizações. In: XVII ENCONTRO CIENTÍFICO CULTURAL INTERINSTITUCIONAL, 17., 2019, Cascavel. **Anais [...]**. Cascavel: Eccí, 2019. p. 1-9. Disponível em: https://www2.fag.edu.br/coopex/inscricao/arquivos/ecci_2019/14-10-2019--18-08-31.pdf. Acesso em: 15 fev. 2024.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011. 567 p.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007. 523 p.

SANCHES, Manuela Ribeiro *et al* (ed.). **Europe in Black and White: immigration, ace, and identity in the 'old continent'**. Chicago: Intellect, 2011.

SARRÓ, Ramon. Angola Imaginada: nação, guerra e utopia na ficção de Pepetela, de alexandra santos. **Análise Social**, Lisboa, v. 56, p. 191-193, 29 jun. 2022. <http://dx.doi.org/10.31447/AS00032573.2021238.09>. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/analisesocial/article/view/27521>. Acesso em: 25 jul. 2022.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A virada testemunhal e decolonial do saber histórico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

SELIGMANN-SILVA. **O local da diferença:** ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo, Editora 34, 2018.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O Testemunho: Entre a Ficção e o "Real". *In:* SILVA, Márcio Seligmann (org.). **História, Memória, Literatura:** O Testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Unicamp, 2003.

SERRES, Michel. **Filosofia mestiça.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SILVA, Cristiane Nascimento da. **As Relações entre o Governo Português e os Muçulmanos de Moçambique (1930-1970).** 2011. 99 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - Puc-Rio, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.17771/PUCRio.acad.171>

SILVA, Daniel F. Deficiência, Racialização, e Colonialidade em Luanda, Lisboa, Paraíso. *In:* KHAN, Sheila.; SOUSA, Sandra. **Djaimilia Pereira de Almeida:** Djaimilia Pereira de Almeida: tecelã de mundos passados e presentes. Braga: Uminho, 2023. p. 61-78.

SILVA, Márcio Seligmann. O Testemunho: Entre a Ficção e o "Real". *In:* SILVA, Márcio Seligmann (org.). **História, Memória, Literatura:** O Testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Unicamp, 2003. P. 375-387.28. Acesso em: 19 jul. 2022.

SOUSA, Sandra.; KHAN, Sheila. Introdução: Por uma Ecologia de Questionamento e de Encontros. *In:* KHAN, Sheila.; SOUSA, Sandra. **Djaimilia Pereira de Almeida:** tecelã de mundos passados e presentes. Braga: Uminho, 2023. p. 17-28.

SPITZER, Leo. **Vidas de entremeio:** assimilação e marginalização na Áustria, no Brasil e na África Ocidental. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG. 2010. 135 p.

THOMAZ, Omar Ribeiro. Duas meninas brancas. *In:* BRUGIONI, Elena.; PASSOS, Joana.; SARABANDO, Andreia.; SILVA, Marie-Manuelle (org.). **Itinerâncias:** percursos e representações da pós-colonialidade. Famalicão: Húmus, 2012. p. 405-428.

THOMAZ, Omar Ribeiro. Do saber colonial ao luso-tropicalismo: "raça" e "nação" nas primeiras décadas do salazarismo. *In:* MAIO, M.C.; SANTOS, R.V. (org.). **Raça, ciência e sociedade [on-line].** Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ; CCBB, 1996, pp. 84-106.

TOLENTINO, Eliana da Conceição. Retorno e Retornados - Um não lugar, um não estar. *In:* CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 15., 2017, Rio de Janeiro. **Anais [...].** Rio de Janeiro: Abralic, 2017. p. 6049-6059.

VASCONCELOS, Pedro de Almeida. A Aplicação do Conceito de Segregação Residencial ao Contexto Brasileiro na Longa Duração. **Revista Cidades, [s.l.]**, v. 1, n. 2, p. 259-274, 18 ago. 2004. Universidade Federal da Fronteira Sul. <http://dx.doi.org/10.36661/2448-1092.2004v1n2.12542>

ZAU, Filipe. **Angola [Em linha]:** trilhos para o desenvolvimento. Lisboa: Universidade Aberta, 2002.