



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ISABELA LAPA SILVA

RAÍZES, ROTAS E CABELOS: uma análise de *Esse cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida

Recife

2022

ISABELA LAPA SILVA

RAÍZES, ROTAS E CABELOS: uma análise de *Esse cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para obtenção do Título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientadora: Brenda Carlos de Andrade

Recife

2022

Catálogo na fonte
Bibliotecária Mariana de Souza Alves – CRB-4/2105

S586r Silva, Isabela Lapa
Raízes, rotas e cabelos: uma análise de *Esse cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida / Isabela Lapa Silva. – Recife, 2022.
194f.: il.

Sob orientação de Brenda Carlos de Andrade.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.
Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras,
2022.

Inclui referências.

1. Teoria da Literatura. 2. Memórias. 3. Espaços. 4. Colonialidade. 5. Hibridismo. 6. Identidade diaspórica. I. Andrade, Brenda Carlos de (Orientação). II. Título.

809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2022- 172)

ISABELA LAPA SILVA

RAÍZES, ROTAS E CABELOS: uma análise de *Esse cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para obtenção do Título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Aprovada em: 24/ 08/ 2022

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Brenda Carlos de Andrade (Orientadora)
Universidade Federal Rural de Pernambuco

Profa. Dra. Roberta Guimarães Franco (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. André Telles do Rosário (Examinador Externo)
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

Profa. Dra. Raira Costa Maia de Vasconcelos (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Este espaço revela um pouco da jornada do trabalho acadêmico e vai na contramão da máxima que ouvi muitas vezes, de que *o trabalho acadêmico é um trabalho solitário*. Ele é, em certa medida, principalmente quando pensamos nas tardes de leituras e escrita, sobre as quais choramos as pitangas com amigos e familiares, e em todas as decisões que precisam ser pragmaticamente tomadas por nós, que estamos construindo uma visão autônoma e crítica de pesquisadores. Mas, em um sentido mais amplo, nunca estamos realmente sozinhos, ainda na escrita existem vozes e perspectivas que dialogam continuamente. São conhecimentos novos sendo construídos, que nos confrontam e nos interrogam sobre nós mesmos; são as aulas que nos movem dentro desse lugar de pesquisa, fazendo com que procuremos elaborar nossos métodos, nossa rotina, nosso modo de sistematização.

Depois desses dois anos, vejo hoje a pesquisa como algo muito mais dinâmico, algo que se modifica à medida que é feito, assim como se modifica o pesquisador, que vive, sente, pensa e cria nesse período de tempo diversas coisas. Da mesma forma, vejo o quanto o aprendizado é enriquecido quando em diálogo. Os horizontes são ampliados por meio de interrogações, dicas e concelhos; por meio do entendimento do que cabe ou não no tempo e nos objetivos da pesquisa. É um processo de fora para dentro e de dentro para fora, buscando que o produto final seja não só o produto, a dissertação entregue, mas uma transformação do olhar sobre si e sobre o mundo.

A lista de pessoas para agradecer seria imensa, pensando em todo esse percurso até o mestrado, mas coloco aqui apenas alguns dos nomes que foram tão importantes na construção dessa pesquisa.

Agradeço a Adriana, Adriano e Pedro, amigos das disciplinas em que participei como aluna especial. Na época, eles já eram alunos matriculados no Programa de Pós-Graduação em Letras na UFPE, e eles foram lugar de acolhida das minhas inseguranças e dúvidas na escrita do projeto do mestrado e nas etapas do processo seletivo. Foram alegria, leveza e estímulo, trazendo uma outra versão do mestrado, com muitos compartilhamentos, diferente daquele ambiente puramente competitivo que imaginava.

Agradeço a minha orientadora, Brenda, que trouxe praticidade e calma como contraponto à minha prolixidade e ansiedade. Agradeço pela confiança, pelos conselhos e pela forma como me conduziu, fazendo com que percebesse por mim mesma pontos importantes da estruturação da pesquisa, como é o caso dessa dinamicidade. Eu, que estava agarrada a um

roteiro muito bem desenhado, tive que me readaptar a vários contratempos e reconfigurações da pesquisa, e Brenda trouxe a confiança de que precisava para fazer esses ajustes. Sou grata pelo nosso encontro, desde que pedi para ser aluna especial na disciplina que ela ministrava — a qual me levou ao livro aqui pesquisado — até todo o processo da dissertação.

Agradeço aos meus amigos da graduação, que estiveram comigo também nessa fase. Foi uma felicidade ter me formado na turma Eneida (2018.2), e por termos vividos tantos momentos bons discutindo literatura e poesia, fazendo planos, desabafando, fazendo celebrações e vibrando uns com os outros. Agradeço em especial a Camila, Talita, Giovana e Clarice, que me acompanharam mais de perto nesses processos, sendo fontes de força e apoio. É muito bom compartilhar as coisas com amigas que estão sempre abertas a ouvir, acolher e apoiar. Repetindo alguns nomes, agradeço às amigas do grupo de estudo *Núcleo de Literatura e Intersemiose* (NELI), Camila, Giovana, Gabriela, Gilayane e Luíza; com elas dei muitas gargalhadas, aprendi muitas coisas novas com seus projetos e caminhos de pesquisa. Foi ótimo vibrar com as conquistas de todas, elaborar críticas e construir novos conhecimentos. Agradeço à professora Ermelinda, que me recebeu tão bem nesse grupo, marcado por pesquisas tão diferentes, e por isso mesmo tão especial, e que me deu tanto estímulo.

Agradeço a minha amiga Solange, que ingressou comigo no mestrado em 2020. Nós conhecemos brevemente presencialmente antes da pandemia chegar de vez ao país, quando tivemos uma semana de aulas do mestrado na UFPE. Por conta da Covi-19, seguimos com as aulas somente em meados de junho de 2020, no formato remoto. Construímos esse laço nos novos moldes pandêmico, assim como, junto com os demais colegas e professores, nos adaptamos às aulas virtuais, tão diferentes daquilo que tínhamos programado. Nesse contexto tão diferente, além do agravamento de questões políticas e sociais, sou muito grata pela nossa amizade, por todas as nossas trocas, por termos conseguido dar força uma à outra. Foi realmente fundamental seu apoio e escuta. Agradeço também a Carlos, Juliano e Vinicius, amigos também do mestrado, com quem tive muitas conversas e que também foram apoio importante nesse caminho.

Agradeço a Flávia, pesquisadora doutoranda da UNB, que conheci num minicurso online de Tatiana Nascimento, e com quem pude conversar bastante sobre questões ligadas à branquitude crítica; a Karina, pesquisadora da UFRGS, que também conheci em contexto online, em um minicurso de Fabiana Faleiros onde discutimos os processos criativos na pesquisa acadêmica e com quem tive conversas muito legais sobre arte, gastronomia, raça e gênero; a Sofia e Gabriel, pelas palavras de apoio, pela confiança e força, pelas distrações, por

conseguirem enxergar graça nas situações mais arbitrárias; agradeço a Raul, pelo olhar cuidadoso ao ler meu projeto; a Ronaldo, por trazer calma nas poucas, mas muito significativas, conversas que tivemos sobre o mestrado na UFPE. Agradeço a Dayse, pelas aulas com muita arte e novas referências visuais, fazendo com que o desenho fosse respiro e meditação. Agradeço a Ivan e Samara, por todas as trocas que eles me proporcionaram nessa casa que é o *Instituto Candela*; agradeço pelas provocações, por estarem sempre prontos para dar um abraço, ainda que virtualmente, por todos os apontamentos em torno dos processos criativos. Obrigada por instigarem uma outra relação com as palavras, por acolherem minhas criações, por terem me dado espaço para falar sobre poesia e literatura.

Agradeço a minha família, por ser minha base, por compreenderem meus estresses, meus momentos de isolamento; por me proporcionarem o que estava ao alcance para que essa pesquisa fosse produzida; por acreditarem em mim, em meio as minhas dúvidas; por me estimularem a construir meus caminhos.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa concedida. Sabemos a realidade difícil do país, e ter a possibilidade de uma bolsa, que garante mais tempo de dedicação para a pesquisa, é algo que faz muita diferença na saúde mental dos estudantes. Agradeço aos professores que me acompanharam na graduação e no mestrado, em especial Anco, Eduardo, Ricardo, Fábio, Alfredo, Bianca, Anuska, Everton e Iran; à coordenação do PPGL-UFPE, a Claudyvanne, Adriel e Josaias, que foram sempre muito solícitos e, sobretudo à gestão da professora Evandra, que trouxe novos ares para o programa, mesmo em um contexto político tão preocupante para a pesquisa na área das Ciências Humanas, sobretudo nas Letras.

Agradeço à professora Roberta, que compôs minha banca de qualificação e trouxe contribuições valiosas para a pesquisa. Fiquei muito feliz com nosso encontro na ABRALIC e com os diálogos que travamos a partir dele.

Agradeço a Fernanda, Fabiana e Breno, pelas leituras atenciosas do texto, assim como pelas palavras de apoio.

Agradeço a Raíza, pelo espaço do cineclube feminista, no qual pude conhecer tantas diretoras e suas obras, assim como conhecer outras mulheres, brancas e negras, com histórias inspiradoras; sou grata por nosso reencontro no mestrado, pelas conversas e aprendizados construídos. Agradeço também pelas leituras cruzadas, onde conseguimos nos apoiar nas nossas pesquisas.

Agradeço a Gianni, por toda paciência e escuta nessa jornada, me auxiliando nas várias fases da pesquisa, na organização das ideias e a me encontrar nos meus caminhos de pesquisadora e nas suas possibilidades. Agradeço a Patrícia por me auxiliar num diálogo comigo mesma através da arteterapia.

Dentro da forma com que me relaciono com a fé, gosto de pensar nas forças que embaralham destino e acaso, em meio às nossas ações. Sou grata pela minha reconexão com essa esfera da espiritualidade, longe de padrões, de uma forma que faz sentido para mim, sobretudo em um contexto tão atribulado e indigesto como os últimos anos.

São tantos outros nomes inspiradores ao longo do caminho, muitos a quem agradecer e que, nesses atravessamentos, também se fizeram presentes na pesquisa e no seu fruto, esta dissertação que aqui se apresenta.

RESUMO

Na obra *Esse cabelo*, da autora Djaimilia Pereira de Almeida, a narradora Mila organiza a biografia de seus cabelos crespos, revisitando memórias suas e de seus familiares. Luso-angolana, fruto de uma família interracial que agrega várias nacionalidades, Mila vive esse entre-lugar de uma identidade diaspórica, de modo que sua escrita acompanha o processo de se entender como mulher negra em meio a sociedade portuguesa. Assim, ao longo da narrativa, percebe-se uma história mais ampla, que fala de uma geopolítica entre dois continentes: Europa e África. Partindo disso, o presente trabalho busca discutir a relação da protagonista com os espaços onde viveu, nos arredores de Lisboa, — espaços estes que revelam experiências domésticas e coletivas atravessadas por questões sociais, políticas e históricas. Junto a isso, busca-se analisar também o hibridismo que permeia o romance, que caminha ente o ficcional e o ensaístico. Associando seu formato, a linguagem polissêmica e o que o livro aborda, a pesquisa procura evidenciar a construção de uma obra densa e atual. Nesta discussão, ressalta-se também o ponto de vista singular de Mila sobre a Lisboa onde lhe coube crescer, bem como a colonialidade que persiste, configurando assimetrias sociais que se refletem nos espaços e nos modos de vivê-los. Nesse sentido, a narradora resgata as rotas dos salões de beleza — memórias traumáticas —, expondo a mentalidade colonial sob diferentes vestes, acompanhada do racismo, do machismo, que ancoram um padrão de beleza e de feminilidade difundido à época. Todos esses aspectos são abordados em reflexões e digressões íntimas, que se inclinam para o ensaísmo. Algumas das referências teóricas deste estudo são: Stuart Hall (2013), Grada Kilomba (2019), Joana Henriques Gorjão (2016), Sheila Khan (2015), João Barrento (2010), Maurice Halbwachs (2016), entre outros. Com base nas discussões propostas por esses teóricos, analisa-se como a personagem se reposiciona através das memórias que lhe interpelam e como ela muda a percepção sobre si durante esse processo. Entre tempos e espaços, Mila reivindica o direito de narrar a biografia de seus cabelos e, com isso, cria um mapa a partir de suas lembranças. E, nessas rotas recriadas, reconhece-se na sua família, assim como elabora um mapa de si mesma ao acessar suas raízes, reconectando-se com uma parte de si mutilada pelo meio onde cresceu.

Palavras-chaves: memórias; espaços; colonialidade; hibridismo; identidade diaspórica.

ABSTRACT

In the book *Esse cabelo*, by Djaimilia Pereira de Almeida, the narrator Mila organizes her curly hair biography, revisiting memories of hers and her relatives. Luso-Angolan woman born in an interracial family with multiple nationalities, she lives the in-betweenness of diasporic identity; thus, her writing follows the process of understanding herself as a black woman in Portuguese society. Therefore, among the narrative, we can perceive a vast history of a geopolitical relationship between two continents: Europe and Africa. From this, the present work aims to discuss the protagonist's relationship with the spaces where she lived, in the surrounding Lisboa — sites that reveal domestic and collective experiences crossed by social, political, and historical questions. Besides, it seeks to analyze the hybridism that permeates the novel, which walks between the fictional and the essayist. Associating the novel's form, its polysemic language, and what the book approaches, the research aims to highlight the construction of a dense and actual literary work. In this discussion, we bounce Mila's singular point of view about the Lisboa she has grown and the coloniality that persists, setting social asymmetries reflected in the spaces and the ways of living them. In this sense, the narrator rescues the beauty salon's routes — traumatic memories — exposing the colonial mentality over different appearances, followed by racism and sexism, that anchors a beauty and femininity standard spread at that time. All these aspects emerge in Mila's intimate reflections and digressions, which lean towards the essayist. Some of the theoretical references used in this study are Stuart Hall (2013), Grada Kilomba (2019), Joana Henriques Gorjão (2016), Sheila Khan (2015), João Barrento (2010), Maurice Halbwachs (2016), among others. Based on the discussions proposed by these theorists, we analyze how the character repositioned herself through the memories and how she changed the perceptions of herself through this process. Between spaces and times, Mila claims the right to narrate her hair biography; with that, she creates a map from your remembrances. So she can recognize herself in her family and draw a map of herself by accessing her roots, reconnecting with a part of hers mutilated by the environment where she grew up.

Keywords: memories; spaces; coloniality; hybridism; diasporic identity.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	UM ROMANCE ENTRE FRONTEIRAS	15
2.1	Os percursos de Djaimilia Pereira de Almeida	15
2.2	Entre a ficção e o ensaio	32
2.3	Um álbum de família	51
3	CORPO QUE É GEOPOLÍTICA	67
3.1	Um mapa diaspórico	67
3.2	Sentir-se fora de casa	86
3.3	Cartografias da colonialidade	110
4	CORPO QUE É GEOGRAFIA ÍNTIMA	133
4.1	Histórias em torno do corpo negro	133
4.2	Uma conversa com o espelho	150
4.3	Novas formas de se pentear	168
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	184
	REFERÊNCIAS	188

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho é fruto do estudo em torno da obra *Esse cabelo: a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronteiras*¹ (2017), escrita pela autora luso-angolona Djaimilia Pereira de Almeida. No recorte aqui proposto, busca-se investigar as relações que a narradora-personagem Mila constrói com os espaços, públicos e privados, onde viveu, observando como estes são permeados por questões históricas e políticas ligadas ao passado colonial e imperial português, e, desse modo, analisar como essas relações influem na imagem que ela tem de si, a partir do que é recuperado pela memória. Além disso, busca-se evidenciar a estrutura da obra, pensando como a forma significa e amplifica efeitos estéticos, dialogando com os caminhos abertos da narrativa, cheia de interrogações.

Esta pesquisa poderia ter vários pontos iniciais, um pouco como comenta Mila ao pensar sobre qual seria o marco inicial de sua biografia capilar. Foram vários os ciclos e as reconfigurações ao longo desses dois anos de mestrado. O primeiro contato com a obra se deu a partir de um trabalho final de uma disciplina cursada como aluna especial, ainda antes de ingressar no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da UFPE. A disciplina em questão discutia o corpo na literatura e foi ministrada pela professora Brenda Andrade, que veio a ser também orientadora deste estudo. Desde a primeira leitura, o livro se mostrou instigante e envolvente, provocativo e mobilizador. Não era então uma obra muito conhecida no contexto brasileiro, assim como a autora, sendo encontrada uma fortuna crítica ainda pequena no espaço acadêmico. Isso gerou uma série de dúvidas, pois estudar literatura contemporânea envolve participar de um novo diálogo crítico a respeito de uma obra recente, de modo que foi muito bom ver crescer o número de artigos, ensaios, dissertações em torno dessa produção e das demais obras que a autora lançou nesse tempo, tornando seu nome mais conhecido e reconhecido no meio literário. Enquanto leitora, nada mais feliz do que ter outros leitores para compartilhar impressões e trocar ideias sobre uma obra que só ganhou mais e mais importância para mim.

Desse trabalho para a disciplina, foi se desenhando um projeto, pouco a pouco, que buscava analisar a narradora-personagem em uma relação com memórias e espaços. Inicialmente, pensei no espaço somente como categoria literária, no entanto, ao ler textos e

¹ Na primeira publicação em 2015, em Portugal, pela editora Teorema, o livro é nomeado da seguinte forma: *Esse cabelo: a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza a história de Portugal e Angola*. Essa diferença editorial na apresentação do subtítulo da obra será comentada mais a frente, no primeiro capítulo desta dissertação.

trabalhos voltados para o tema — sobretudo analisando obras canônicas —, senti dificuldades de aproximá-los daquilo que a obra de Djaimilia me oferecia, isto é, daquilo que eu compreendia e interpretava dela. Estava fixada num caminho de análise puramente formal e, por vezes, tentei forçar um diálogo e uma grade de análise de teoria literária à narrativa estudada, sem grandes sucessos. Foi preciso, então, conhecer outras referências ao longo do mestrado e buscar outras formas de análise ao longo do mestrado. Isso ampliou as possibilidades de abordagens de obra e me permitiu entrar em contato com uma série de discussões contemporâneas sobre arte e literatura.

A surpresa do contexto pandêmico, com a Covid-19, fez com que o mestrado fosse uma experiência virtual. Esse foi um aspecto que certamente influenciou nos ciclos da pesquisa. Por outro lado, a retomada das aulas, ainda que no formato remoto, com uma dinâmica nova e diferente, foi fundamental para a estruturação e elaboração do texto. A participação em cursos e eventos online também contribuiu para a articulação de novas referências e para a construção do texto. Desse modo, ao longo da pesquisa, foram sendo realizados vários ajustes e as readaptações, e a pesquisa foi assim se desdobrando e se aprofundando.

Logo novas camadas da narrativa foram sendo percebidas e, por extensão, novas visões foram sendo construídas. Isso não só a respeito dos enraizamentos das discussões que a obra suscita, mas também com relação ao trabalho que envolve a pesquisa acadêmica na área de Letras, assim como suas múltiplas abordagens. Neste último caso, foi fundamental pensar sobre a postura e a condução da pesquisa, considerando quem é a pesquisadora, uma *mulher branca, nordestina, brasileira, latino-americana, de classe média*. Tais categorias construídas, dinâmicas, com suas contradições, em diálogo com a vida como prática, são atravessamentos que me compõem, aos quais pude estar mais atenta e consciente, buscando compreender os limites de minhas percepções subjetivas. Esse processo, bem como a pesquisa, não termina neste estudo, mas foi algo redimensionado tanto pela obra literária aqui analisada quanto pelos estudos que deram suporte a esta dissertação. Nessa via de mão dupla que é a relação entre ficção e realidade, entre leitor e obra lida, o mestrado trouxe aprendizados que englobam e vão além dos resultados aqui expostos. Assim como a leitura aqui proposta não se finaliza neste texto, pois termino a dissertação com a certeza de que a narrativa ainda me desperta várias interrogações — e isso só aponta para a sua grandeza na condição de obra literária.

Busquei organizar os capítulos de forma que pudesse focar em determinados aspectos da obra. A princípio, pensava numa divisão mais definida, mas, como fui percebendo, o cabelo crespo de Mila continuava cruzando fronteiras até mesmo nas análises. Nesse sentido, a

organização dos capítulos segue os interesses que foram surgindo na estruturação do projeto e ao longo da realização das leituras e das disciplinas, procurando enfatizar determinadas camadas da narrativa. Os eixos em torno dos quais a pesquisa gira são justamente essas camadas e a investigação delas — desde as escolhas estéticas e formais —, bem como a análise dos vários temas e questionamentos que a narradora costura ao buscar os meios de se definir nos seus próprios termos. A abordagem caminha por diversas vozes, buscando construir uma análise que ilumine forma e conteúdo da narrativa, entendendo-a como projeto estético, sensível, fruto de um tempo e espaço determinados e, portanto, permeada por questões contemporâneas que compõem o plano ficcional.

Assim, o capítulo que abre as discussões teóricas e literárias, intitulado *Um romance entre fronteiras*, se dedica a pensar o formato híbrido da narrativa, caminhando entre a ficção e o ensaio. Além disso, busca-se evidenciar a porosidade da obra, em diálogo com outras linguagens, como as imagens que brotam do livro — fotografias diversas, cenas de filmes, imagens de propagandas. Essa visualidade que emerge do texto dialoga com os caminhos de autopercepção traçados pela personagem, que se expandem para temas diversos e tecem a trama de desenvolvimento da narrativa. Já os capítulos seguintes se debruçam sobretudo nas questões históricas e políticas que surgem a partir das percepções da narradora ao revisitar suas memórias, suas experiências com o cabelo, e as várias histórias de seus familiares.

O capítulo denominado *Corpo que é geopolítica*, especificamente, foca em uma perspectiva macro dessa relação, abordando temas como a diáspora, o exílio e a colonialidade. Procura-se, portanto, evidenciar como relações assimétricas e históricas entre países, Portugal e Angola, e entre continentes, Europa e África, atravessam gerações, sendo percebidas nos espaços públicos, na dinâmica de rotas e vivências diferentes de um mesmo espaço a partir de diferentes grupos sociais.

O capítulo em sequência, nomeado *Corpo que é geografia íntima*, destaca uma perspectiva micro, isto é, evidenciando os impactos dessa história colonial de Portugal nas construções subjetivas da personagem. Busca-se, desse modo, investigar os modos com que a narradora Mila vai revelando suas percepções sobre si mesma e no modo com que ela passa a (re)elaborar uma autoimagem, ressignificando e resgatando uma relação com sua ancestralidade, seu corpo e seus cabelos crespos. Para tanto, são discutidas as imagens em torno do corpo negro, as relações entre gênero e raça e os caminhos de ressignificação de visões negativas em torno desses corpos racializados.

Por fim, pretende-se evidenciar como essa relação com tempos e espaços, possibilitando o diálogo entre o passado e o presente no modo como é apresentada — com fluidez, sem buscar respostas fechadas, num terreno movediço de sentidos —, constrói o olhar singular da narradora-personagem, dando à narrativa um tom íntimo, que consegue abordar questões coletivas e contemporâneas.

2 UM ROMANCE ENTRE FRONTEIRAS

Neste capítulo analisa-se a obra *Esse cabelo: a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronteiras* (2017) de modo a percebê-la como uma narrativa coesa, um projeto literário que faz parte do universo de criação da autora luso-angolana Djaimilia Pereira de Almeida.

No primeiro tópico, busca-se apresentar, de forma breve, o ingresso da autora no mundo das produções ficcionais. Comenta-se então a sua transição do âmbito acadêmico para o âmbito da escrita ficcional e como a autora passa a fazer parte do circuito de literatura portuguesa. A seguir, aprofunda-se na configuração da narrativa, destacando seu entrelugar de gêneros e linguagens.

No segundo tópico, é analisada a mescla entre o ficcional e o ensaísmo, enquanto o terceiro tópico ressalta a porosidade entre linguagens artísticas, enfocando a visualidade da obra e sua relação com a fotografia.

Em síntese, busca-se introduzir o livro a partir de uma leitura que a entende como um todo coeso, mostrando como os projetos estético e formal dialogam com os temas e questões que são suscitadas ao longo do texto literário.

2.1 Os percursos de Djaimilia Pereira de Almeida

Em muitos de seus textos, ficcionais e não ficcionais, Djaimilia Pereira de Almeida reflete sobre as dificuldades de se conhecer e de se fazer conhecer. Esse movimento envolve as complexidades de viver em comunidade, perpassando os âmbitos público e privado. A própria ideia de conhecer alguém não pode ser tomada de forma estática, pois dificilmente se acessa o todo de um sujeito, nas multiplicidades do seu ser.

Sobre isso, em uma de suas entrevistas², Djaimilia menciona a noção de multidões dada pelo poeta norte-americano Walt Whitman, ao falar sobre a história por trás do seu primeiro livro. Ela comenta que o interesse por álbuns de família a fez pensar em como, ao folheá-lo, acontece uma percepção de que antes mesmo de nascer já existe uma história que precede a cada um na sua família: “a relação com o álbum é como apercebemo-nos que antes de termos começado já cá estávamos, que somos como uma espécie de deixa, de uma frase numa conversa entre estranhos familiares” (ALMEIDA, 2015c, n.p.). A partir dessa percepção, e do

² Trecho da entrevista cedida a Isabel Lucas, no portal Público, em 2 de outubro de 2015, intitulada “Uma rapariga africana em Lisboa”.

entendimento de que ela também seria um “estranho familiar”, Djaimilia inicia uma conversa com os seus distintos “eus” e com seus antepassados.

Fundamentada nos versos do poema “Canção de mim mesmo” de Walt Whitman — “Me contradigo?/ Tudo bem, então.... me contradigo;/ Sou vasto.... Contenho multidões”³ —, Djaimilia pondera que a história de cada pessoa é, portanto, uma combinação de coisas, pessoas, histórias, memórias, elementos diversos. O reconhecimento dessa vastidão interna e dessas multidões que podem existir dentro de um ser é importante não só para a composição do livro aqui analisado, mas também para toda a produção de Djaimilia, que mergulha na construção de seus personagens, buscando os meios para que esses possam se mostrar naquilo que são na sua dimensão mais íntima.

A questão que ela coloca a si mesma é como falar desses universos que são as pessoas. A autora comenta a pergunta que refaz obsessivamente ao criar ficção — “Quem é aquela pessoa? [...] Quem és tu?” —, para que seus personagens, como sorte, se revelem. Ela busca, ao encará-los como pessoas e perseguir essas perguntas de cunho íntimo, evitar reducionismos, ainda que esta seja uma tarefa cheia de percalços (ALMEIDA, 2021, n.p.).⁴ Esse exercício, que traduz um olhar fino de observação e imaginação, revela também o cuidado da autora de dar a ver essas nuances de combinatórias que existem nas pessoas e que as constituem.

Ao estudar e comentar sobre um(a) escritor(a), existe um obstáculo semelhante, pois há, nas obras produzidas por ele ou por ela, um universo criativo que se conecta com sua história pessoal e a extrapola. Como falar de uma obra sem a sufocar numa grade teórica? Como tratar desse material sensível que é o texto literário de forma a honrá-lo na sua composição e nas suas várias camadas? Certamente, há muito que não será apreendido. Mas a riqueza está justamente nos diálogos que o texto promove com cada leitor, que fazem da obra casa e lá reconhecem também suas complexidades. A obra se mantém, portanto, sempre aberta a interpretações e também a ampliações e novas direções, sobretudo quando o(a) autor(a) em questão continua a produzir e a expandir suas criações.

Nesta dissertação, a obra analisada é *Esse cabelo: a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronteiras* (2017) (edição publicada no Brasil pela editora Leya), primeiro livro de Djaimilia e sua estreia no circuito literário português. O livro também foi o pontapé para que o

³ Na versão apresentada no livro *Leave of Grass – Folhas da relva*, com tradução e posfácio de Rodrigo Garcia Lopes, o título original seria “Song of myself” e o trecho citado: “Do I contradict myself?/ Very well then.... I contradict myself;/ I am large.... I contain multitudes” (WHITMAN, 2013, p. 129).

⁴ Fala de Djaimilia em entrevista cedida à pesquisadora Sheila Khan, para o quadro do Seminário Permanente de Estudos Pós-coloniais, organizado pelo Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, da Universidade do Minho, em 7 de julho de 2021.

nome da autora chegasse a outros países, como o Brasil e os Estados Unidos. Nascida em Luanda, Angola, ainda pequena, Djaimilia muda-se para Portugal, crescendo nos arredores de Lisboa, tal como a protagonista do livro, Mila. Essa é apenas uma das nuances que borram as fronteiras entre autora e narradora-personagem. Outro elemento é a própria similaridade dos nomes — Djaimilia e Mila. Embora esse assunto seja tema em entrevistas e falas da autora, bem como em leituras críticas da obra, mostrando-se como ponto evidente na construção da narrativa, não é o objetivo desta dissertação se aprofundar na discussão conceitual de uma dimensão autobiográfica do livro.

Ainda assim, é interessante pontuar a leitura da professora e pesquisadora Roberta Franco (2021), que observa também essa confluência a partir do conceito de “inseparabilidade” trabalhado por Djaimilia no seu doutorado⁵, quando investiga os sentidos por trás da expressão *a minha vida*. A investigação, apontada aqui de modo bastante resumido, conduz a três sentidos básicos sobre o uso de tal construção: ao sentido de fazer parte de uma espécie e de compartilhar experiências relativas a essa condição; aos ciclos e às circunstâncias vividas na condição de indivíduo; e ao sentido que extrapola o individual, que se faz presente nos humanos somente e que engloba aspectos materiais e imateriais que compõem a vida. Esta última concepção, em particular, é de interesse para o destaque proposto por Franco (2021), pois diz respeito à inseparabilidade daquilo que se é com o que se constrói em termos de relações com o corpo, com as pessoas, com os objetos, etc., “[a]ssim, aquilo que faz de uma pessoa a pessoa que é extravasa seu corpo” (ALMEIDA, 2019, p. 136). Tendo em vista essas reflexões, a pesquisadora pondera que a conexão das obras com a própria história de Djaimilia se confirma pela ótica dessa conceituação.

[...] logo parece inegável o peso das vivências de alguém que migrou ainda criança de Angola para Portugal, diante de um contexto que remete ao recente passado colonial que liga os dois países, frente ao conjunto de livros que destacam como personagens centrais figuras que passam por situações semelhantes. (FRANCO, 2021, p. 111).

Essa visão corrobora com a fala da escritora quando questionada sobre sua relação com Angola, em entrevista ao canal da editora CEPE, conduzida pelo jornalista Schneider Carpeggiani, “[...] Angola está em todos os meus livros, de algum modo [...]”. Ainda que

⁵ Djaimilia fez licenciatura em Estudos Portugueses na Universidade Nova de Lisboa. Seguiu os estudos nessa área, realizando o mestrado e o doutorado na área de Teoria da Literatura na Universidade de Lisboa em 2006 e 2012 respectivamente. É possível acessar seus trabalhos — cujos títulos são *Amadores*, no caso da dissertação, e *Inseparabilidade*, no caso da tese — no site do repositório dessa universidade, buscando pelo nome da autora. A sua dissertação de mestrado foi agraciada com o Prêmio Primeiras Teses 2010, concedido pelo Centro de Literatura Portuguesa vinculado à Universidade de Coimbra.

localize seu imaginário entre dois lugares de referência — Angola e Portugal —, ela reflete ainda sobre a força e a presença desse país africano influenciando na sua imaginação e criação:

[...] eu acho que hoje em dia os meus livros e as personagens sobre as quais eu escrevo são, elas mesmas, a minha maior relação com Angola, ou seja, a forma como o país persiste nas minhas emoções, no meu interior [...] nas histórias que me tocam e que eu sinto necessidade de contar, é aí que vejo a relação principal e, por isso, é um lugar afetivo para mim muito importante, de inspiração [...] apesar de eu não ir a tanto Angola, quando eu penso sobre quem é que vou escrever agora?, muitas vezes, as pessoas sobre as quais me apetece escrever e sobre as quais me apetece estar a vários anos a pensar, muitas vezes, são homens e mulheres ou angolanos, ou que viveram em Angola, ou que passaram por Angola [...] é um imaginário que tem muita coisa da literatura portuguesa e tem muita coisa de Portugal, eu vivo em Portugal desde que sou muito pequenina [...] acho que meu imaginário está entre essas duas latitudes. (informação verbal) (ALMEIDA, 2022).

Portanto, a distância física de Angola não apagou uma relação afetiva com as memórias que tinha dos verões passados lá, das visitas que fez aos seus familiares, bem como das memórias herdadas de seus parentes angolanos com quem convivia em Portugal. Esse imaginário entre “duas latitudes” vai se expandido com a formação literária de Djaimilia. Ao longo do seu crescimento, por viver em Portugal, a referência primeira e imediata passa a ser a de lá. Porém, há contradições que acompanham essa sua condição, como ela relata dizendo se sentir “[...] totalmente lisboeta, mas uma pessoa como eu é sempre uma rapariga africana em Lisboa. Não tenho propriamente uma casa aonde regressar. Mesmo que eu ensaiasse um regresso não tenho aonde ir” (ALMEIDA, 2015c, n.p.). Tal colocação corrobora com o que diz a pesquisadora Grada Kilomba (2019) a respeito do atrito entre nacionalidade e negritude, de tal maneira que se constrói uma impossibilidade de *ser* uma mulher negra e portuguesa, o que, por sua vez, é pautado também em construções homogeneizantes e hegemônicas de nação.

Essa questão é debatida na obra *Esse cabelo*, uma vez que Mila busca a origem de seus cabelos crespos, símbolo que aponta para essa “espécie de limbo de origem” em que a personagem e muitos outros, e aqui a autora se inclui, encontram-se:

[e]stou como muitas outras pessoas numa espécie de limbo da origem de que não nos conseguimos muito bem desvencilhar. **Não é possível ir à procura desse lugar que não corresponde a um lugar geográfico. Tentando ir em busca desse sítio, o que vou encontrar não é um lugar, mas são as minhas pessoas, os meus mortos, os meus vivos, memórias de ditos em família, uma coisa a que gosto de chamar *parole doméstica*.** Indo à procura de uma origem, só encontro isso, e acho que isso me une à maioria dos africanos que estão em Lisboa, independentemente de eu ter crescido com a minha família portuguesa e não propriamente vivido a vida de um emigrante. (ALMEIDA, 2015c, n.p., grifos nossos).

Assim, a autora reconhece uma posição de entre-lugar que a acompanha, tal como a sua narradora-personagem, Mila. Nessa fala, Djaimilia aponta também para o cruzamento de sua história com outras histórias de afrodescendentes em Portugal, cruzamento que fala, por

extensão, do passado português marcado pela violência colonial e imperial, assim como de uma geopolítica que deu base para a construção da Europa moderna. Os cabelos de Mila são o fio condutor da narrativa, que conta os dissabores dessa protagonista, jovem-adulta, mulher negra, ao lidar com seu cabelo crespo e tudo aquilo a que ele serve como metáfora e como metonímia para pensar essa condição de “limbo”. Assim, vai-se do mais íntimo e privado até uma esfera mais coletiva e pública. Em paralelo, caminha-se entre o espaço doméstico — passeando pelas lembranças das trocas entre os familiares e de arquivos pessoais, como diários, vídeos, fotografias, documentos, etc. — e o espaço público, com os modos de viver a cidade, refletindo sobre sua configuração e suas tensões sócio-históricas, raciais e políticas. Desse modo, alcançam-se debates que dizem respeito a uma memória acerca do passado distante e recente do colonialismo português, bem como aquele que se configura após as Guerras Coloniais, o 25 de Abril e os retornados⁶, entre as décadas de 1980, 1990 e os primeiros anos do século XXI.

Narrativas como essa aqui estudada preenchem uma série de lacunas deixadas pela história oficial portuguesa, que, conforme apontado por Roberta Franco (2013, p. 40), ao longo do tempo, buscou preservar uma retórica de “identidade única, homogênea”, em que “o português é um indivíduo branco, católico, colonizador por natureza”. A imagem de um império opulento e grandioso construído por esse português aventureiro e desbravador foi colada à imagem desse país, sempre com um “destino místico (se não de imediato, na espera messiânica)” (FRANCO, 2018, p. 154). Essa caracterização será retomada, reforçada e amplamente difundida no período do Estado Novo e da política salazarista, quando se buscava a todo custo manter o poderio ultramarino nas colônias africanas. Nesse sentido, houve um silenciamento de perspectivas que escapavam dessa narrativa central; no período ditatorial, as opiniões críticas e contrárias foram censuradas, perseguidas, torturadas e mortas e, embora a Revolução dos Cravos, em 1974, tenha logrado o fim do governo ditatorial português, ainda há muito o que se desvelar desse passado, sobretudo no que se refere às gerações dos retornados e seus descendentes, migrantes de diversas origens que refizeram suas vidas nos territórios portugueses e passaram a fazer parte dessa sociedade — narrativas periféricas que trazem novos olhares de Portugal sobre Portugal (FRANCO, 2013; 2018).

Esse cabelo, assim como outros livros da literatura em língua portuguesa contemporânea — considerando sobretudo os trânsitos e as tensões entre Portugal e as ex-colônias em África a partir dos episódios marcantes do século XX — suscitam as discussões

⁶ A denominação de “retornados” refere-se às massas de colonizadores e seus descendentes que vieram da África para Portugal, sobretudo entre 1974-1975, após o fim das Guerras Coloniais.

expostas acima a partir de diferentes pontos de vista. Tomando o contexto de produção artística desse contexto histórico, destacam-se algumas outras obras que travam esse diálogo crítico com o passado: no campo da literatura, o livro *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo, publicado em 2009; *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso, publicado em 2012 (FRANCO, 2020); *O angolano que comprou Lisboa (por metade do preço)*, de Kalaf Epalanga, publicado em 2014; *Essa dama bate bué*, Yara Monteiro, publicado em 2018 (RIBEIRO, 2019; 2020) ; no cinema, o documentário *48*, de Susana de Sousa Dias, lançado em 2010; *Quem vai a guerra?*, filme de Marta Pessoa, lançado em 2010; nas artes cênicas, as peças produzidas pela companhia de teatro Hotel Europa, dirigida por André Amálio e Tereza Havlíčková (FRANCO, 2020).

Esses são apenas alguns exemplos de criações artísticas que têm em comum o movimento de promover uma discussão sobre os usos políticos da memória, repensando modos de se relacionar e de interpretar a história a partir do presente e de refletir a respeito de várias questões do Portugal contemporâneo. Como afirma Roberta Franco (2021, p. 112), essa “demanda do presente frente ao passado recente da colonização passa por compreender o quanto Portugal (e a Europa) não pode se afastar desse histórico e muito menos se valer de um ‘pós-25 de abril’ e considerá-lo desfecho definitivo de um processo de séculos”.

Dentro dessa seara, o conceito de memória coletiva defendido por Maurice Halbwachs é uma das chaves para se pensar esse passado português e, paralelamente, chave relevante para as análises da obra de Djaimilia aqui estudada. Obras como a narrativa de Mila enchem um debate amplo acerca de uma “história pública da colonização em Portugal, especialmente quando falamos de um processo tardio que se prolonga em pleno século XX” (FRANCO, 2021, p. 112). Nesse sentido, a perspectiva coletiva da memória proposta por Halbwachs (2016) funciona como esteio para destacar a importância de novas perspectivas sobre a história portuguesa que colaborem com esse rediscutir de uma “história pública”, dando espaço a diferentes vozes para se expressarem. O sociólogo em questão ressalta a dimensão social do lembrar, de modo que:

nossas recordações permanecem colectivas, e são-nos lembradas pelos outros, mesmo quando se trata de acontecimentos nos quais só nós participámos, e de objectos que só nós vimos. É que na verdade nunca estamos sós. Não é necessário que estejam lá outros homens que diferenciem materialmente de nós: com efeito, trazemos sempre connosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem entre elas. (HALBWACHS, 2016, p. 18).

Partindo disso, o autor pontua que a recordação costura dados do presente com informações advindas da comunidade da qual o sujeito faz parte, processo que, vale ressaltar,

envolve a criatividade. Sendo assim, a lembrança é reconstruída e segue se remodelando com o movimento de estar numa comunidade que permite esse gesto em torno de determinados eventos. Logo, “[n]ão basta reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para obter uma recordação. É necessário que essa reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram na nossa mente assim como na dos outros [...]” (HALBWACHS, 2016, p. 25). Essa via de mão dupla que compõe a memória coletiva diz respeito a fazer parte de uma comunidade — e, dentro desta, participar de vários grupos e circular por eles — em que tais acontecimentos são reconhecidos e reconstruídos no lembrar. Assim, a memória individual, em contraponto, seria “um ponto de vista sobre a memória colectiva” (p. 49), apoiando-se nesta última para lembrar.

Nesse contexto, a obra *Esse cabelo* apresenta uma perspectiva crítica sobre uma certa memória coletiva portuguesa que apaga, atenua ou simplifica tensões históricas que se perpetuam desde a base dessa sociedade. Tal olhar parte de uma história particular de uma personagem que, por sua vez, faz parte de um grupo constantemente relegado à invisibilização e à opressão, que são os negros africanos e seus descendentes. E, dessa discussão, a narrativa também faz pensar em outras minorias que vivem em Portugal, e enfrentam as fantasias dos discursos hegemônicos em torno da identidade *pura* e *una* do português, a qual oculta a composição multicultural dessa mesma nação.

Ainda dentro dos estudos da memória, o conceito de pós-memória também pode ser aproximado da obra. . A pós-memória ou a memória de segunda geração⁷ foi definida pela pesquisadora e professora romena Marianne Hirsch (2012b) como uma estrutura de retorno de memórias traumáticas inter e transgeracional.

“Pós-memória” descreve a relação que a “geração depois” carrega com o trauma pessoal, coletivo e cultural daqueles que vieram antes — com experiências que eles “lembram” somente por meio de histórias, imagens e comportamentos com as quais cresceram. Mas essas experiências foram transmitidas a eles de forma tão profunda e afetiva que elas *parecem* constituir memórias próprias, deles mesmos. A conexão da pós-memória com o passado é, na verdade, mediada não pela lembrança, mas por um investimento, projeção e criação imaginativos. (HIRSCH, 2012b, p. 5, grifo do autor, tradução nossa).⁸

⁷ Não é objetivo desse trabalho se aprofundar no debate conceitual acerca da memória. Porém, como o livro analisado aqui é atravessado por esse tema — trata-se de uma ficção de memória —, serão trazidos alguns conceitos-chave desse campo de estudos para dar esteio ao que se pretende discutir sobre a composição da obra e os debates que ela promove.

⁸ Na versão original: “‘Postmemory’ describes the relationship that the ‘generation after’ bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before — to experiences they ‘remember’ only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to *seem* to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection and creation” (HIRSCH, 2012, p. 5, grifos da autora).

Sendo assim, essa estrutura interessa à análise da narrativa de Mila, pois, ainda que esta personagem não tenha vivido diretamente episódios traumáticos do passado português, isto é, como testemunha primária, ela herda muito das memórias vividas pelos seus. E aqui há que se pensar na constituição da família de Mila, com várias matrizes étnicas e atravessada pelas questões de raça, classe e gênero. Nesse sentido, a maturidade de seus parentes foi diferente para os avós maternos, negros, angolanos, e os avós paternos, brancos, num período não muito preciso em datas, mas que parece referir-se às décadas entre 1940 e 1970. Sendo assim, havia o Estado Novo, o salazarismo, as Guerras Coloniais ainda em curso. Porém, conforme dito, as marcas desses traumas foram vivenciadas de formas diferentes. Os avós paternos, por exemplo, chegaram a viver um tempo em Moçambique, migrando depois para Angola — ressaltando que sua avó, Lúcia, teria nascido no Congo e crescido em Portugal, e seu avô, Manuel, teria origens judaicas que buscava ocultar. Já seus avós maternos, por outro lado, foram mais tardiamente de Angola para Portugal, quando Mila já estava lá, em fins dos anos 1970 para os anos 1980, o que aponta que eles viveram tempos difíceis no país africano, que lutou por sua independência a partir de 1961. Além disso, a categoria de raça implica um trauma mais amplo e antigo, que remete ao colonialismo e ao tráfico de escravizados, promovido em larga escala e, como aponta Joana Henriques Gorjão (2016), Portugal foi um dos grandes agentes mobilizadores dessa atividade desumanizadora, sendo o país que executou tal comércio pelo maior período de tempo entre os países colonizadores.

Nesse contexto, ao relatar suas memórias, Mila fala também de memórias traumáticas que alcançam a sua geração, conjugando na sua história essas questões apontadas e desvelando, assim, o atravessamento de violências que costuram tais eventos. Uma violência que diz respeito à própria manutenção de um ideal mítico e homogêneo de composição da sociedade portuguesa e, com isso, uma dificuldade e/ou negação de Portugal de encarar essas questões.

A sua herança é sentida sobretudo por conta de ser ela quem é, uma mulher negra em Portugal. Crescida nas gerações posteriores à Revolução dos Cravos, num ambiente já pós-redemocratização, a história narrada por Mila desvela vários entraves do passado recente português. Acrescenta-se a isso as experiências traumáticas vividas diretamente por ela, que tem como marco inicial o topo da sua cabeça, com seus cabelos crespos, não por acaso, personagem-tema da biografia da narradora. Desse topo, da parte pelo todo, há a reencenação do trauma em diferentes contextos, como aponta Grada Kilomba (2019), marcando como a personagem vê a si mesma. Desvelam-se, assim, estruturas que fizeram e fazem parte da

sociedade portuguesa, como o racismo, o sexismo, o machismo e a xenofobia, as quais se presentificaram em muitos episódios da história desse país.

É nesse contexto que Djaimilia cresce, ao lado da sua família, vivenciando uma identidade portuguesa, ainda que cada vez mais ciente da sua experiência racializada, sentida ao longo da vida nessas terras. As possibilidades que teve no meio onde viveu a levam para o universo dos livros. Quando mais velha, na faculdade, envereda-se pelos estudos na área de literatura. A escritora comenta, em entrevista para o portal *BUALA*, concedida à jornalista Marta Lança, que, na infância, pensava em ser estilista, pois gostava de criar roupas; mas, na adolescência, foi desenvolvendo o gosto pela escrita, fruto de seu hábito de ler. Diz ainda que, no liceu, chegou a cursar Ciências, interessando-se pela Biologia, mas “depois de um momento de ingenuidade e lucidez, fui estudar literatura portuguesa” (LANÇA, 2015b, n.p.). Em outra entrevista concedida à pesquisadora Sheila Khan, a autora também comenta que escrevia muita poesia nessa fase, desenvolvendo-se na prosa somente após à conclusão das etapas formais da academia (ALMEIDA, 2021, n.p.). Esse panorama de vários interesses da autora certamente pode ser lido como uma trajetória de muitas possibilidades, mas também de uma criatividade que foi sendo alimentada por esses desejos variados. Isso pode ser percebido pelos percursos da autora nos vários gêneros textuais, bem como em seu interesse por diferentes linguagens artísticas, como pintura, desenho, colagem e fotografia, tendo produzido em alguns desses registros ou escrito sobre referências particulares desses universos artísticos⁹.

O percurso acadêmico, por sua vez, afastou Djaimilia da escrita literária. Logo, *Esse cabelo* representa um ponto de virada no modo como a autora vinha se relacionando com a escrita até então. Ou, como ela diz, em entrevista a Diogo Vaz Pinto, do portal *Jornal N*: “[s]e há um ciclo que é encerrado com a escrita deste livro, é a minha ligação à universidade. E a principal razão foi a consciência que cresceu em mim de que não estava interessada em escrever

⁹ Desses percursos, alguns foram apresentados no seu site, que tem atualizações sazonais. Destacam-se alguns, como o livro intitulado *Colagem/ Coragem: sobre a consciência das mãos*, a partir de um projeto editorial intitulado *Dois Um*, no ano de 2020. A obra traz experiências com imagens, destacando o lugar da colagem no processo criativo da autora. Nesse mesmo ano, também publicou, pela Fundação Francisco Manuel dos Santos, o livro *Regras de Isolamento*, em parceria com seu companheiro, o professor e fotógrafo, Humberto Brito. O livro é fruto de percepções e reflexões do casal no período mais duro da pandemia de Covid-19 em Portugal, trazendo um diálogo entre fotografias e textos escritos. Há ainda a publicação de crônicas que dialogam com fotografias e pinturas e resenhas sobre fotolivros, na *Revista Quatro Cinco Um*; e a publicação de fotografias de uma produção intitulada *Ver por um binóculo (enxerto)*, na *Capitolina Revista*, em 2020. O caderno reúne colagens feitas a partir de recortes de sua escrita e imagens, e ela assim o descreve: “Ver por um binóculo é um excerto de um caderno de recortes que venho fazendo desde fevereiro de 2020. A colagem ajuda-me quando as palavras não me conseguem ajudar. Venho compondo os recortes sobre notas e rascunhos antigos” (ALMEIDA, 2020, n.p). Esses são apenas alguns exemplos que ilustram a participação da autora em diferentes projetos de escrita. Além disso, Djaimilia também explorou diversos gêneros textuais como a crônica, o conto, o ensaio, a carta, o que mostra sua versatilidade como escritora e sua abertura para experimentar caminhos de criação.

de um certo modo” (ALMEIDA, 2015a, n.p.). Ao entrar na universidade, a ambição de escrita de Djaimilia minguou diante do grande volume de novas referências a serem lidas e que ela desconhecia até aquele momento. A esse respeito, comenta: “parei de escrever intencionalmente: um jejum que me paralisou e gerou dificuldades de expressão ao longo de vários anos” (LANÇA, 2015b, n.p.). Após o término do seu doutorado, em 2012, pôde se dedicar a escrever de modo mais livre, buscando se desviar dos moldes essencialmente mais argumentativos, expositivos e reflexivos da escrita acadêmica.

Nessa transição, publicou textos em diferentes gêneros, como crônicas e ensaios. Um exemplo é o ensaio *Saudades de casa*, com o qual conquistou, em 2012, o terceiro lugar no Prêmio de Ensaísmo Serrote, concedido pela *Revista Serrote*, do Instituto Moreira Salles. Esse ensaio, em linhas breves, aborda o jogo entre o familiar e o não familiar, tendo em vista as referências que são mobilizadas nos vários contatos sociais realizados. O ponto de partida é uma citação indireta de Ludwig Wittgenstein, ao relacionar a percepção de proteção com um estado de segurança: “Ludwig Wittgenstein referiu-se ao estado mental de absoluta segurança como aquele em que saberíamos que nada nos pode fazer mal. Estar num lugar estranho pode ser o oposto prático desse estado” (ALMEIDA, 2013, n.p.).

Nesse sentido, a “relativa insegurança” de estar em um lugar estranho pode fazer aflorar novas percepções do familiar e do estranho, de modo que esses possam vir a se imbricar.

Ter saudade de casa é por vezes uma maneira de perceber alguma coisa sobre a nossa casa. As saudades que sentimos de um tempo da nossa vida — da quietude das décadas em que ninguém adoeceu nem morreu, e todos se casaram e saíram de férias — acompanham por vezes o florescimento de um ponto de vista sobre esse tempo. Uma década pode ser a casa de que temos saudade. E a vida que se lhe segue, uma prolongada estada no estrangeiro. (ALMEIDA, 2013, n.p.)

A percepção da casa como um espaço de tempo é imagem interessante para pensar o próprio papel da memória nesse jogo entre o familiar e o estranho, diálogo que é caro para a autora. Essas modulações em torno desses dois polos, seguindo o ritmo das experiências vividas, vai influir na construção de uma autopercepção e de uma autoimagem — tema que é latente na narrativa de Mila, em *Esse cabelo* —, sempre de modo a mostrar os limites da subjetividade de cada um e, simultaneamente, a complexidade desta, que molda o olhar de cada um.

Essa virada de chave, pode-se dizer assim, sobre si, permite que se perceba, por exemplo, “aquilo para que fomos feitos”, que, como a autora coloca, dependem da experiência vivida, e não de um esforço introspectivo. O contato com o novo pode revelar essas percepções; são intuições com viés de convicção, são aquelas coisas “de que sentimos saudade

instantaneamente, mesmo que tenhamos acabado de conhecê-las” (ALMEIDA, 2013, n.p.). Assim, em lugares estranhos, há um movimento de construção de uma familiaridade, em que se ampliam os gostos por aquilo que até então se desconhecia. Djaimilia usa a imagem dos cartões postais que Walter Benjamim recebia de sua avó na infância, para exemplificar esse movimento. Isso porque o teórico diz que a caligrafia da avó tornava aqueles ambientes distantes próximos, como se fossem ali onde estava, na Alemanha. Tal procedimento imagético é interessante porque há uma suspensão espacial e temporal, abrindo-se para uma esfera da percepção particular, do afeto e da memória — estratégia discursiva amplamente utilizada por Mila, fazendo coabitar passado e presente.

O texto discute os lugares das trocas pessoais e em que linguagem elas acontecem, ressaltando o imponderável dessas relações, bem como os ruídos, os silêncios, as acolhidas e as distâncias que se dão a partir delas, estando elas em ambientes familiares ou estranhos. Apontando para o que não é óbvio, a autora argumenta que o familiar não tem a ver com ser compreendido, da mesma forma que sentir saudades de casa não tem a ver com saber onde exatamente fica essa casa, ou ainda, um estranho pode ver em nós algo que os mais próximos não veem e que fala com o nosso íntimo. Com isso, ressalta-se a importância da disponibilidade, atenção e curiosidade de estabelecer novos contatos e interações, abrindo-se para o desconhecido e revendo o conhecido. Tais trocas permitem perceber limitações de subjetividade, bem como entender ignorâncias. Além disso, propiciam novos olhares sobre nós mesmos, sobre aqueles com os quais convivemos e até mesmo com aqueles com os quais nossos caminhos cruzam. A produção ensaística da autora mostra um olhar crítico e bem argumentado, com uma escrita carregada de imagens, as quais exemplificam bem suas visões a respeito de vários temas do cotidiano.

Nessa caminhada, sua dissertação de mestrado também se destacou. A pesquisa investiga o conceito de amadorismo e o que é ser amador, algo que, segundo a autora, um indivíduo não aprende, mas constata, isto é, dar por si mesmo assim, como um amador (ALMEIDA, 2019). De modo geral, essa percepção está atrelada às experiências vividas, entre as confluências das circunstâncias com o acaso, que são importantes elementos para se conhecer. Publicada em 2006, conquistou o Prêmio Primeiras Teses, em 2010, acumulando mais um prêmio para a autora. É interessante perceber como Djaimilia propôs olhares sempre muito críticos nos conhecimentos que construiu na universidade e sobre esse espaço de saber. Como ela comenta em entrevista para o portal *Jornal N*, os parâmetros adotados para medir os avanços nesses centros acadêmicos de humanidades, bem como os dos pesquisadores — com

ranqueamentos, avaliações e métricas de citações e popularidade —, seguem uma lógica que distorce a concepção do que seria um estudo intelectual aprofundado (ALMEIDA, 2015a). De forma breve, a autora avalia esse cenário da seguinte forma:

Generalizando um pouco, temos aquele grande slogan: ou se publica ou se perece (publish or perish). Estou cada vez mais convencida de que se publica e se perece, como se publicar fosse uma espécie de morte. E mesmo o que escrevi na universidade já lutava um pouco contra isso. Hoje é raro encontrar uma escrita livre e apaixonada em humanidades. (ALMEIDA, 2015a, n.p.).

Em seu artigo de opinião intitulado *Publish and Perish*, publicado na revista *Common Knowledge*, da Duke University, em 2016, Djaimilia comenta sobre os bastidores que permeiam os processos de publicação, não só no campo acadêmico, mas também em outros âmbitos. Nesse ensaio, ela reflete sobretudo sobre o significado de publicar, associado a uma exposição a conhecidos e desconhecidos, os leitores. A autora considera o texto publicado como um meio de estabelecer uma comunicação, ou melhor, um diálogo com aqueles que o leem. Nesse sentido, a publicação envolve um risco humano e frequente da incompreensão — individual e coletiva. Porém, acrescentando mais camadas a essa visão, a autora fala do risco da compreensão, isto é, imaginar que um leitor possa vislumbrar no texto algo que nem o autor considerou como possibilidade de sentido.

Isso não consiste em dizer que os leitores ‘compreendam’ aquilo que queríamos dizer ao escrever, mas na possibilidade de que eles resgatem algo nosso de que nos despedimos enquanto estávamos vivendo nossas vidas. (ALMEIDA, 2016, p. 179, tradução nossa).

A autora brinca com a construção da máxima “publicar ou perecer” trocando a disjunção *ou* pela conjunção *e*. Assim, o slogan da universidade deixa de ter um caráter de ultimato, com publicar ou perecer, e se transforma em *publicar e perecer*, já que cada publicação de uma obra carrega consigo algo do(a) autor(a); algo de desconhecido sobre ele(a) mesmo(a), qualquer coisa intangível que, no entanto, o leitor pode reconstruir a seu modo. Assim, a escolha de “perecer” pela via da publicação, dando a um público-leitor algo que nasce de si, representa uma morte e um renascimento para novos sentidos sobre si mesmo(a), no caso do escritor(a). Dessa maneira, esse gesto de criar e, posteriormente, publicar — e perecer — pede cuidado e tempo para que ocorra de modo profundo e sincero — aberto à incompreensão e à compreensão.

O primeiro livro ficcional que a autora publicou e que a expôs a um público mais amplo que o acadêmico teve um rápido reconhecimento dos seus pares escritores — experientes e iniciantes —, além de críticos literários e estudiosos. Publicado inicialmente no ano de 2015, em Portugal, pela editora Teorema, *Esse cabelo* recebeu o Prêmio Novos 2016, na categoria

Literatura, e foi finalista do Prémio Literário Casino da Póvoa, em 2018. Sobre a publicação dessa obra, há uma diferença na apresentação do subtítulo dos livros, comentada por Roberta Franco (2021), e que vale a pena ser ressaltada aqui. Em Portugal, o livro traz estampado em sua capa os seguintes título e subtítulo: *Esse cabelo: a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza a história de Portugal e Angola*; já na edição brasileira, publicada em 2017 pela editora Leya, a obra é apresentada como *Esse cabelo: a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronteiras*.

A diferença na especificação de *qual fronteira é cruzada* aponta para diferentes estratégias editoriais. Em territórios portugueses, a especificação de um cabelo “que cruza a história de Portugal e Angola” evoca uma relação entre esses países, que data da colonização; e ainda resgata a relação entre dois continentes, Europa e África, suscitando temas caros na atualidade sobre passado, memória, colonialidade. Essa explanação dos limites cruzados no subtítulo certamente tem impacto distinto de uma alternativa em que essa informação está omitida. Ao situar a discussão entre esses dois países, a obra já é introduzida num certo campo de discussões sobre pós-colonialismo de modo mais direto e claro.

Já no caso do subtítulo brasileiro, que deixa “no ar” quais fronteiras são cruzadas, em um modo intransitivo — “cruza fronteiras” —, a estratégia de omissão pode acontecer por um desconhecimento geral do público brasileiro sobre as tensões entre Portugal e Angola. Ou, ainda, uma precaução para que essa definição não cause um desinteresse, situando a obra num local de discussões muito específico e restrito aos portugueses, como aponta Roberta Franco (2021). O cruzar de fronteiras como construção no plural, por outro lado, dá destaque a um cabelo que é migrante, o que talvez tenha uma maior compreensão por parte dos leitores brasileiros, provocando um maior e imediato envolvimento com a obra. E, como acrescenta Franco (2021, p. 124), pode se supor que a variação “tenha sido realizada para atender aos interesses de um mercado editorial brasileiro focado no consumo ávido, nos últimos anos, por bibliografias referentes ao cabelo crespo e ao universo afro”, deixando vago os elementos das fronteiras e dando maior ênfase ao tom íntimo da narrativa.¹⁰

¹⁰ Sobre a questão do mercado editorial, vale destacar aqui, a título de reflexão, as ponderações da jornalista, professora e pesquisadora Fabiana Moraes, no texto intitulado “‘Ter medo de que, Fabiana?’, uma reflexão sobre minha avó, ‘Torto Arado’ e uma língua apunhalada”, publicado no portal *The Intercept Brasil*, em 23 de fevereiro de 2021. Em texto que conjuga experiência pessoal e reflexão crítica, a autora tece importantes considerações sobre o *boom* editorial de publicações que tratam de “pautas centrais na vida e morte de milhões de pessoas”, como o racismo e o feminismo, algo que ela aponta já ter sido evidenciado por outros nomes. “É aí que entra o “boom” dos negros no mercado editorial brasileiro, “entidade” que só há pouco descobriu que existíamos, apesar de sempre ter vendido livros em um país cuja população é majoritariamente formada por gente da sua cor e da minha. É claro que esse interesse em autoras e autores pretos é fundamental e, infelizmente, demorou

Tais nuances do subtítulo complementam o sentido do título *Esse cabelo*, que traz uma construção já carregada de julgamentos estéticos ligados ao cabelo. O uso do pronome demonstrativo “esse” para compor o substantivo “cabelo” sugere um tipo de qualificador cujo sentido pode ser de desconcerto, surpresa, desconforto, reprovação; diferentemente de quando se utiliza o artigo “o” antes do termo “cabelo”, trazendo uma ideia de que não é qualquer cabelo, mas uma configuração específica que o faz se destacar a ponto de ser marcado, determinado e apontado no espaço.

Narrado em primeira pessoa, o livro passeia por modos reflexivos que se integram à constituição do romance — o que pode ser associado também aos modos da escrita acadêmica, uma vez que a narrativa traz reflexões críticas de cunho sociológico e filosófico que se fazem presentes no ambiente universitário. A jornalista Marta Lança (2015b, n.p.) comenta, ao entrevistar a escritora, que a escrita ensaística de Djaimilia se mostra desviante da convenção — ainda que, é válido ressaltar, o ensaio seja ele próprio considerado uma escrita desviante. Essa colocação, no entanto, pode apontar para o modo que Djaimilia constrói seus textos e expõe suas opiniões, visto que mostra um olhar que escapa ao excesso de didatismo e, ao mesmo tempo, apresenta grande sofisticação não só no trabalho e na articulação das ideias, como também nas escolhas discursivas e estilísticas.

A respeito da colocação da entrevistadora, Djaimilia comenta que esse seu primeiro livro “mantém marcas do seu percurso teórico, com reflexões de cunho filosófico muito pessoal, embrenhadas na narrativa”. Complementa ainda que seu desvio de uma escrita acadêmica mais alinhada com o padrão aconteceu “[m]ais por inépcia do que por premeditação”, pontuando também seu “temperamento e incapacidade” (ALMEIDA, 2015b, n.p.). Apesar dessas colocações, a autora mostrou destacou-se na academia justamente por seu estilo de escrita, o que mostra que sua “incapacidade” para um determinado jeito — “acadêmico” — talvez tenha lhe revelado outros modos de dar forma a seus textos. Já sobre a presença de reflexões aprofundadas na obra, Djaimilia reflete que isso corresponde a um modo de escrita situado no momento da elaboração de *Esse cabelo*, o que permite compreender que seu estilo como escritora ficcional estava se compondo e se transformando após anos dedicados à universidade.

muito para acontecer [...] Chamo a atenção, no entanto, desse mercado para dizer: nós não somos um *hype*. Chamo ainda atenção para que todas e todos nós, pretos, fiquemos atentos e não deixemos, novamente, a narrativa da boa ação branca “nos salvar” (criança, achei que devia minha vida à princesa Isabel)” (MORAES, 2021, n.p.). A presença desse comentário aqui é somente para localizar tais discussões no circuito de publicação, venda e consumo de livros do Brasil, de modo que seja possível ponderar que o título do livro de Djaimilia também reflete esse tratamento do mercado com autores negros, ainda que ela não seja uma autora brasileira.

Por isso, a publicação dessa obra também representou uma mudança de rumo no seu trabalho como escritora. Nesse primeiro momento, a autora comenta, em entrevista à Isabel Lucas, no portal *Público*, que era habitual escrever em primeira pessoa. Tal característica contribuiu para as incursões da obra em determinados episódios da vida da escritora, ainda que ela reafirme o caráter ficcional que o texto assume à medida que estava sendo escrito.

Não foi premeditado. Talvez tenha começado mais por inépcia do que por outra coisa. Era-me natural escrever na primeira pessoa e a partir de elementos que eu conhecia, mas o que há de ficcional surgiu de, tal como Mila, eu me embrenhar cada vez mais em mim. **Quanto mais falei sobre mim, mais dei comigo a falar de coisas que nunca aconteceram. A ficção não veio de uma tentativa de me pôr no lugar de outras pessoas, mas de coisas que fui aprendendo enquanto escrevia.** (ALMEIDA, 2015c, n.p., grifos nossos).

Após essa experiência, Djaimilia buscou trabalhar mais a escrita em terceira pessoa, aproveitando para se debruçar em outras histórias, mais distantes de âmbitos pessoais. Desse modo, entre o primeiro e o segundo livro passaram-se três anos de estudos no campo da construção de narrativas e de personagens. O segundo livro em questão foi *Luanda, Lisboa, Paraíso*, publicado em 2019, em Portugal, e em 2020, no Brasil, ambos pela Companhia das Letras. Esse título contribuiu para a divulgação da autora, não só pelo alcance da editora, como também por ter conquistado o primeiro lugar do Prêmio Oceanos, em 2019.

A garimpagem das histórias para a criação de seus livros acontece a partir do olhar atento da autora, de modo que as ideias para a elaboração de personagens partem desde livros até de detalhes como objetos comprados numa feira de antiguidades (ALMEIDA, 2021). Nesse aspecto, o papel da memória e do afeto nas narrativas da autora só vai ganhando força, sobre o que ela reflete em entrevista a Sheila Khan:

Na minha vida a memória é muito importante, é natural que passe para os livros [...] sou o gênero de pessoa que vai as feiras de velharia e traz pra casa o enxoval de casamento de uma senhora qualquer que morreu, ou os álbuns de infância de uma menina que já morreu [...] sou aquela pessoa que fico com as coisas velhas [...] Tenho algumas hesitações sobre a importância de deixar um testemunho [...] vivo com uma noção muito clara de que a vida acaba e não sobra nada [...] talvez por... ser uma espécie de colecionadora das sobras das vida dos outros, e aqui não falo dos livros, falo mesmo de objetos [...] tenho muito clara a noção de que um dia vamos e acabou. E, então, às vezes penso nos livros, nestes livros que tenho escrito, como [...] um papelinho muito pequenino a dizer “passei por aqui” [...], “andei por aqui, chamavam-me Djaimilia [...] e era mais ou menos assim que eu sentia, que eu via as coisas” [...]. (informação verbal) (ALMEIDA, 2021).

Após sua obra de estreia, Djaimilia tem apresentado uma produção rica e contínua. Seu projeto literário discute sobretudo os deslocamentos e trânsitos — a imigração, os movimentos diaspóricos na contemporaneidade —, associando-se a temas da história, da memória e do passado e, desse modo, promove discussões atuais sobre a história de Portugal.

A sua terceira obra de ficção, *A visão das plantas*, lançado também em 2019, conquistou o segundo lugar do Prêmio Oceanos no ano de 2020, consolidando o nome da autora no mercado editorial. Em seguida vieram os títulos: *As telefones* (2020), *Maremoto* (2021), *Três histórias sobre o esquecimento* (2021) (que reúne duas obras já lançadas, *A visão das plantas* e *Maremoto*, e a novidade, *Bruma*). Há de se mencionar também os livros de não ficção publicados nesse tempo: *Ajudar a cair*, de 2017; *Pintado com o pé*, de 2019; *Regras de isolamento*, de 2020. Várias dessas obras receberam foram agraciadas com premiações, as quais — tanto antes como depois do seu ingresso nos circuitos literários — sinalizam, também, um reconhecimento de estudiosos e críticos literários. Além disso, essas obras mostram seu desenvolvimento como escritora, que passou a produzir bastante a partir de 2018, publicando quase um livro por ano, sem contar a escrita de crônicas, cartas e resenhas em revistas literárias e em jornais.

Esse cabelo foi fruto de um processo que, como já foi dito, inicia-se de modo mais sistemático em 2012. A autora comenta que o desenvolvimento do livro foi uma caminhada difícil e que demandou bastante paciência dela consigo mesma. “Foi difícilimo, como se precisasse de me concentrar muito para me deixar levar” (ALMEIDA, 2015b, n.p.). Porém, sobre os conhecimentos que construiu nessa sua caminhada acadêmica, ela diz:

[...] deu-se uma coisa curiosa: muito do que tinha aprendido, e a que não sabia que uso dar, nem que finalidade tinha, começou a emergir e revelar-se no que comecei a escrever, como se apenas *a posteriori* eu pudesse ir percebendo o que aprendi, e ao mesmo tempo perceber essas lições como surpresa. (ALMEIDA, 2015b, n.p.).

Esse afastamento possibilitou que sua escrita caminhasse por outras searas, longe dos moldes de escrita acadêmicos. Entretanto, a distância não a impediu de trazer à tona os conhecimentos já construídos e dar a eles novos significados, agora na escrita ficcional. É nesse sentido que a autora fala do esforço “inglório” de deixar “a literatura à porta”, em entrevista dada ao *Suplemento Pernambuco*, feita pela jornalista, escritora e pesquisadora Gianni Paula de Melo (ALMEIDA, 2016b, n.p.). Deixar à porta, para se reencontrar com ela no tempo certo. Curiosamente tal movimento é apontado também pela narradora do livro *Esse cabelo*, Mila. Esta, que também escreve — no caso, uma biografia dos seus cabelos —, comenta sobre essa ponte que precisa ser refeita entre a escrita e o cabelo, que é também, ela mesma: “[o] cabelo e escrever precisariam de vir um dia a alinhar-se como um par num reencontro. O livro do cabelo, no entanto, exigiria o esforço de deixar a literatura à porta [...]” (ALMEIDA, 2017, p. 81).

Na obra, há, desse modo, uma espécie de colagem feita em meio a memórias, imagens e debates pertinentes sobre raça, gênero e identidade na contemporaneidade. A forma narrativa

da obra conflui para esse lugar de fronteiras, porque trabalha com a elasticidade do gênero romance. O estilo de Djaimilia mostra uma escrita que suscita reflexões e que tem um cuidado com a sonoridade e a construção frásica. Daí nasce um lirismo associado a um riso e a uma leveza singulares, ao se falar sobre si mesmo. Embora a autora afirme que o gênero lhe parece uma categoria pouco interessante, tanto na condição de escritora como de leitora (ALMEIDA, 2016b, n.p.), o modo com que a obra se apresenta não passa despercebido. Isso porque na condição de romance, tensiona esse gênero ao caminhar por memórias e por um ensaísmo, o que demonstra a habilidade de Djaimilia na escrita ficcional.

Essa tensão parte da narradora: uma jovem mulher negra, que se lança em uma busca por suas origens — motivada sobretudo pelos seus cabelos crespos — em meio a um país com um passado colonial e imperial. A tensão também está presente na condição da autora, igualmente uma mulher negra, no circuito literário português, buscando dialogar com uma tradição de séculos e um cânone literário — mais recentemente em vias de expansão para novas vozes e olhares¹¹ —, ao mesmo tempo em que tenta construir uma voz e um estilo autoral. No livro, a busca ou, ainda, o processo dessa busca, acaba por se mostrar mais revelador do que quaisquer respostas finais. Na verdade, as dúvidas acompanham a narradora Mila e um regresso a uma suposta origem parece-lhe cada vez mais distante. Como a autora da obra diz, “‘Esse Cabelo’ é um livro que tenta parodiar esta ideia de uma espécie de regresso às origens. É uma das minhas ambições: mostrar que não posso coreografar a minha autodescoberta” (ALMEIDA, 2015a, n.p.).

Sobre isso, Djaimilia ainda comenta que o livro “nasce da experiência de sentir saudades da pessoa que eu não cheguei a ser; uma pessoa que tivesse crescido em Angola como uma rapariga angolana comum e não nos subúrbios de Lisboa” (ALMEIDA 2015b, n.p.). Nesse jogo, a escritora fala de uma relação ambivalente com o que seria esse seu duplo, esse outro rosto, ao qual ela sente que nunca faz justiça — como uma limitação de falar sobre esse outro

¹¹ Em entrevista a Isabel Lucas, no portal *Público*, a autora é interpelada sobre os temas que sua produção suscitam no cenário literário português, ao que ela responde refletindo sobre sua formação como leitora e seus caminhos como escritora em diálogo com a tradição: “reconheço-me nessa descrição de que o gênero de histórias que tenho contado até agora é o de história periférica, mas não me sinto periférica em relação à literatura portuguesa em geral, sobretudo como leitora [...] tive um acesso privilegiado à tradição literária que muitas dessas pessoas não têm. [...] Há três anos, quando falámos, já dizia isto, que é preciso que comecemos a ouvir as histórias de pessoas de várias periferias. Tenho muita curiosidade por muitas histórias. Não só pelas de afrodescendentes, mas pelas de outras comunidades que vivem em Portugal. Por exemplo, anseio pelo momento em que comecemos a ouvir as histórias dos asiáticos que vivem em Portugal, ou das comunidades indianas. Não encaro isto como se de repente pudéssemos aceder a todas essas identidades, mas **que todos possamos participar numa conversa, que é uma conversa muito antiga, a que se chama literatura portuguesa.**” (DJAIMILIA, 2018, n.p., grifos nossos).

eu sem recorrer a exotismos ou a caricaturas. Essa questão também é abordada dentro do livro, por meio da narradora Mila:

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. 80).

Complementando a fala da personagem, a autora comenta que essa história é aquela que precisava tirar de dentro de si, como um “imperativo apaixonado”, e que por isso tinha a incumbência de contar a história dos seus cabelos (ALMEIDA, 2016a, n.p.). No entanto, ao longo do percurso de criação do livro, Djaimilia percebeu que aquela narrativa, ainda que partisse de uma inquietação particular, também foi se revelando algo para além da sua esfera íntima. Assim, a obra nasce de percepções pessoais que se somam às percepções, emoções e afetos partilhados no espaço doméstico, privado, que, por sua vez, evocam uma série de fantasmas coletivos. Estes acompanham as gerações da família de Mila, marcando sua juventude, no Portugal da década de 1990, e sua maturidade, na primeira década do século XXI. Esse passado remete ainda à própria construção discursiva do mundo moderno ocidental, sendo, portanto, pertinente a questões atuais, como a imigração e a retomada de forças nacionalistas em vários locais do mundo.

2.2 Entre a ficção e o ensaio

Como visto na fala da autora em entrevista ao *Suplemento Pernambuco*, Djaimilia diz não ter se preocupado com qual gênero estava produzindo enquanto escrevia *Esse cabelo*, pois essa categorização não a interessa nem como autora, nem como leitora. Sobre a recepção da obra, ela diz: “Sinto-me tão à vontade com a ideia de que se trata de um **ensaio ficcionado** como com as pessoas que o interpretam como um **romance ensaístico**” (ALMEIDA, 2016a, n.p., grifos nossos).

Reforça-se, ainda, a fala da autora em que diz que a obra foi se revelando aos poucos, conforme já mencionado. Ou seja, os planos foram sendo construídos à medida que a escrita se dava. Desse modo, a criação fluida lhe deu liberdade para imprimir mais inventividade na história de Mila. Apesar das variações de classificação da obra, ressalta-se aqui seu caráter ficcional, implicado não só na proposta de uma biografia capilar, como também no gesto mnemônico, isto é, no resgate de memórias, estas também com sua parcela ficcional. Nesse

sentido, a dimensão do eu é explorada na narrativa, abrindo-se para um tom ensaístico. Esse eu que recorda — no caso, a narradora-protagonista Mila — suspende o tempo ao fundir presente e passado, o momento que relembra e reconstrói suas lembranças. As conexões que permitem essa junção se dão na escrita, em arcos que se abrem e se fecham, como uma espiral, fazendo progredir a narrativa. Tal configuração também converge com o conteúdo da obra, que segue a “rota do oroboro”, como diz a jornalista Gianni Paula (2016b, n.p.), isto é, um movimento circular, com novos questionamentos emergindo a cada capítulo, atrelados aos fios dos seus cabelos. Essas ramificações seguem o ritmo próprio do mergulho da narradora Mila em si mesma. Ao mesmo tempo, vale ressaltar, elas falam sobre um corpo que recorda, situado num tempo-espaço, e de uma perspectiva íntima sobre o mundo. Sendo assim, acompanha-se as reflexões e os relatos da narradora, como um fluxo de pensamentos a serem registrados.

A partir desse panorama, é possível discutir algumas das visões dos críticos literários à época do lançamento do primeiro livro de Djaimilia. O lugar de difícil categorização da obra surge em mais de um texto crítico, apontando que, mesmo no terreno da ficção, o livro mostra ter um caminho peculiar. A jornalista e crítica literária Isabel Lucas (2015c, n.p.), por exemplo, em texto para o *Público*, fala que se trata de uma “estreia literária que resiste a catalogações, misto de romance, memória e ensaio”; a crítica Cláudia Capela Ferreira, em resenha do livro para a *Revista Subversa*, concorda com Lucas ao dizer que o livro não é de “simples caracterização” e enumera algumas das possíveis formas de compreendê-lo: “[r]omance memorialístico, ensaio romanceado, ensaio ficcionado e autoficção são noções sob as quais poderíamos, com alguma desenvoltura, perspectivar o texto desta jovem autora” (FERREIRA, 2018, n.p.). A crítica ressalta ainda a relação da narradora com o meio social em que se insere, resgatando, assim como faz Franco (2021), o conceito de inseparabilidade trabalhado por Djaimilia no seu doutorado. Tal relação aponta para uma consciência que se constrói ao longo da vida da personagem e se agudiza na sua escrita, sendo assim, algo que não a determina, mas que participa da sua história e do seu íntimo. Ferreira (2018) também ressalta o “substrato memorialístico” que faz parte da gênese da escrita dessa obra, conforme ela aponta com o seguinte trecho do prólogo:

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 — como Thatcher temeu que a cultura da Inglaterra fosse inundada pelos imigrantes. (ALMEIDA, 2017, p. 9).

Tal citação realoca o peso da memória na escrita, apontando como esta influi ainda mais que a imaginação, ou melhor, como ela “inunda” o agora, atualizando-se no presente da

realidade. Esse exemplo mostra também a escrita como um meio de lançar perguntas, em vez de obter respostas, e essa interrogação constante é o que dignifica esse ofício. Há ainda a alocação da memória num plano social, quando ela compara essa inundação ao medo de Margareth Thatcher¹² diante da presença dos imigrantes de diferentes origens na Inglaterra. Essa invasão — algo que adentra de toda forma, como é uma inundação — parece ser algo inevitável, assim como a memória age ao interpelar os sujeitos com novas perguntas, sendo, no entanto, silenciosa sobre as respostas. O medo não é impeditivo e parece ser ainda algo infundado, já que não há separação, pois a memória é também uma filiação, uma família, uma parte do que se é.

Anita Felicelli, jornalista do *Los Angels Review of Books*, faz uma leitura da obra aproximando-a da sua própria experiência: nascida na Índia, mudou-se quando pequena para os Estados Unidos, crescendo na Califórnia. Ela diz que se pergunta como seria esse seu outro eu caso ela tivesse permanecido no seu país natal. Ainda que saiba que não pode definir quais seriam suas características, entende que essa outra versão, muito provavelmente, não pensaria sobre ela, que viveria em São Francisco. Partindo disso, ela se coloca em meio ao grupo daqueles que vivem essa divisão entre “eus” possíveis, entre duas ou mais latitudes:

Talvez todos nós com temperamentos artísticos que emigramos quando crianças pequenas e que crescemos sem um senso de pertencimento desenvolvemos uma certa densidade para nossas questões sobre nossos outros eus, nossos eus imaginários que são formados enquanto pertencentes a outros lugares, eus que não são apresentados perpetuamente como a dupla face de Janos, divididos. Que outra vida poderíamos ter vivido pertencendo somente a um lugar? E qual é a nossa história real, a história daquilo que fazemos na vida que vivemos, ou a história submersa, a história do outro eu que nunca foi e que nos persegue? Não somos definidos, em certa medida, pelas ausências? (FELICELLI, 2020, n.p., tradução nossa).¹³

Nesse sentido, ela diz que o outro eu de Mila persegue a protagonista persistentemente, sendo uma presença em toda a narrativa, suscitando questões no íntimo da personagem. Narrativa esta que Felicelli toma como “altamente experimental”, o que pode ser compreendido através do argumento: “ao contrário do romance tradicional, que é movido pela narrativa, a obra de Djaimilia Pereira de Almeida é movida pela potencialidade, pela vontade

¹² Ocupou o cargo primeira-ministra do Reino Unido entre 1979 e 1990.

¹³ No original: “Perhaps all of us with artistic temperaments who immigrate as small children and grow up without a sense of belonging develop a certain density to our questions about our other selves, our imagined selves who are formed while belonging somewhere, selves who are not rendered perpetually two-faced as Janus, divided. What other life might we have led, who else might we have been, had we only belonged someplace? And which is our real story: the story of what we’ve done in the lives within which we’ve acted, or the submerged story, the story of the self that never was, that follows us around? Aren’t we defined, in some way, by the absences?” (FELICELLI, 2020, n.p.).

de se contradizer e oferecer respostas e pontos finais que são apenas provisórios” (2020, n.p., tradução nossa). A resenhista também comenta que a ficção é anunciada como “tragicomédia”, conforme consta no subtítulo, o que aponta para a ironia que compõe o tom da narrativa: um riso que vem acompanhado da reflexão. Felicelli diz ainda que o livro pode ser interpretado como um romance ensaístico ou como um ensaio que usa como mote uma biografia ficcional para questionar o “eu” (2020, n.p., tradução nossa)¹⁴.

Somando a essas leituras, Lori Tharps, jornalista do *The New York Times*, chama o livro de “romance híbrido semiautobiográfico” e diz que a obra “parece menos um romance do que uma coleção de ensaios unidos pela preocupação da autora com seu cabelo — ou ainda, o cabelo da narradora, Mila” (2020, n.p., tradução nossa). Mas, como ela também afirma, qualquer pessoa que seja negra sabe que o cabelo está intrinsicamente ligado à identidade, questão que permeia toda a narrativa, mostrando-se uma busca sempre com novas perguntas a brotar ao longo desse percurso (THARSP, 2020)¹⁵ Tharps comenta ainda que as memórias da infância e juventude de Mila, bem como dos seus parentes, sobretudo avós paternos e maternos, entram como esteios nessa caminhada de autocompreensão de origens e de si mesma que a narradora se propõe. Assim, funcionam também as lembranças dos vários estilos e cortes de cabelo, que operam como marcadores espaciais — como ela vai conhecendo outras Lisboa — e temporais — suas várias fases de relacionamento com essa parte do corpo.

Por fim, vale a pena trazer as reflexões de Eric M. B. Becker, tradutor do livro para a língua inglesa, através da editora Tin House Books, em 2020. Ele contextualiza a publicação do livro cerca de 40 anos depois da independência de Angola, quando a narradora-personagem mergulha em si mesma e, com isso, sonda “as profundezas da história macabra de Portugal — suas consequências mais amplas, mas acima de tudo seus custos pessoais” (BECKER, 2020, p. 35, tradução nossa)¹⁶. Sendo assim, o “cabelo indomável” de Mila é um lembrete constante de que ela, como mulher negra, não pertence inteiramente a Portugal, e aqui é suscitado o debate

¹⁴ No original: “Billed as a tragicomedy, the book might best be interpreted as an essayistic novel, or perhaps as an essay that uses a fictional biography to interrogate self. Unlike a traditional novel, which is driven by narrative, Pereira de Almeida’s tale is driven by potentiality, by its willingness to contradict itself and provide answers or termination points that are only ever provisional” (FELICELLI, 2020, n.p.).

¹⁵ No original: “Pereira de Almeida’s semi-autobiographical ‘hybrid novel’ is a challenging read. It feels less like a novel than a collection of essays linked together by the author’s preoccupation with her hair — or, rather, the hair of her narrator, Mila. But as anyone blessed to be black knows, one’s identity is inextricably wound up in one’s hair” (THARPS, 2020, n.p.).

¹⁶ No original: “It is in this context, barely forty years removed from the independence of Angola, that Djaimilia Pereira de Almeida’s *That Hair* steps in to plumb the depths of Portugal’s grisly history—its broader consequences, but above all its personal costs” (BECKER, 2020, p. 35).

de como a memória pública sobre as atrocidades da colonização portuguesa é apagada e silenciada em prol da manutenção de uma história oficial e mítica do povo português.

Corroborando com as visões de outras críticas, ele aponta a obra como um “romance híbrido, que se estabelece em algum lugar entre a ficção e o ensaio” (BECKER, 2020, p. 35, tradução nossa)¹⁷. O autor também situa a obra em diálogo com outras vozes em língua portuguesa que questionam a história do país, como António Lobo Antunes, Lídia Jorge, Eduardo Agualusa ou Mia Couto; e ainda aponta diálogos com outras produções contemporâneas, sobretudo de autoras negras, como Chimamanda Ngozi Adichie, da Nigéria, Zadie Smith, da Inglaterra, e Igiaba Scego, da Itália, escritoras que investigam justamente os “espaços entre culturas, as vagezas de identidade e pertencimento” (BECKER, 2020, p. 46, tradução nossa).

Nota-se que as visões sobre o livro apontam para a diversidade de leituras e, ao mesmo tempo, revelam a riqueza literária da obra, no seu trabalho formal, e a sua densidade no tratamento de questões complexas e atuais. A respeito das várias formas de se referir ao livro, há, de fato, na narrativa, características que podem ser encontradas tanto no gênero romance quanto no ensaio, como a escrita em primeira pessoa — que abre margem para a investigação em torno de memórias — e os traços metaficcionalis — uma escrita que reflete sobre si. Essas decisões narrativas contribuem para embaralhar o enquadramento, ainda considerando a complexidade que envolve a categorização de um gênero. O romance, por exemplo, é de grande elasticidade quando pensamos nas suas possibilidades formais. Porém, pensando da obra analisada, o hibridismo reside sobretudo nos desvios que o texto faz na direção de reflexões mais críticas e especulativas, as quais se distanciam da narrativa em si para depois tornar a ela.

Os exemplos de recepção de *Esse cabelo*, a partir de leituras em português e em inglês, atestam esse caráter de hibridação entre gêneros. Nesse sentido, são as escolhas do *como* contar de Djaimilia que também significam essa busca por origens, sempre no plural — um mapa sempre em construção — que produzem esse efeito. A estratégia de criação de uma biografia capilar ficcional também contribui para o humor crítico proposto na narrativa. No gênero biografia é esperado que sejam narradas as várias fases da história de uma pessoa ou de um personagem, e, para ser biografada, Mila elege uma parte de si: o seu cabelo. É um livro que se propõe a ser um *livro do cabelo*, mas que é também um *livro de Mila* e de suas memórias. Essa biografia que se inicia com um corte de cabelo: “[a] minha mãe cortou-me o cabelo pela

¹⁷ No original: “Almeida writes in the opening pages of this hybrid novel, which sits somewhere between fiction and the essay (another genre at which she excels)” (BECKER, 2020, p. 34).

primeira vez aos seis meses” (ALMEIDA, 2017, p. 12); cabelo este que, segundo relatos, era liso e desde então passou a crescer crespo. No entanto, a narradora parece hesitar sobre esse caminho, mas vai em busca de uma afirmação da necessidade de contar essa história: “[t]alvez o livro do cabelo esteja já escrito, problema resolvido, mas não o livro do *meu* cabelo” (ALMEIDA, 2017, p. 12).

Como se poderia esperar, não há como falar do cabelo sem falar também de si, do corpo e da cabeça que lhe sustenta. Da mesma forma, a narradora comenta que não há como separar a estética da política, de modo que falar dos seus cabelos e da sua relação com penteados e tratamentos diversos invariavelmente a faz falar sobre questões políticas e históricas que permeiam esse tema. Na vida de Mila, esse cruzamento foi se agravando “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. 35), de modo que ela foi se percebendo enredada nessa teia de conexões.

Assim, ao refletir sobre a matriz dessa negação que Mila compara a uma espécie de alergia na pele, associando-se aqui corpo e cabelo, ela pondera:

A alienação ancestral surge na história do cabelo como qualquer coisa a que se exige silêncio, uma condição de que o cabelo poderia ser um subterfúgio enobrecido, uma vitória da estética sobre a vida, fosse o cabelo vida ou estética distintamente. **Os meus mortos estão, porém, em crescimento. Falo e vêm como versões do que foram de que não me lembro.** Esta não é a história das suas posturas mentais, a que não me atreveria, mas a de um encontro da graça com a arbitrariedade, o encontro do livro com o seu cabelo. (ALMEIDA, 2017, p. 14).

Como visto na citação, a narradora pensa a raiz desse esquecimento do cabelo, entendendo-o menos como postura individual, e mais como movimento que se percebe entre gerações. Halbwachs (2016) fala a respeito do gesto coletivo que é o lembrar, assim como o é o esquecer. Nesse sentido, a dimensão coletiva e afetiva é fundamental para determinar o que o indivíduo irá recordar. Assim, os “mortos” de Mila a ajudam a lembrar coisas sobre si que nem mesmo ela sabe. Ainda que não estejam materialmente ao lado dela, essa presença é sentida pelos laços feitos e vivências partilhadas; é por via de Mila — que recorda a partir do agora, do seu presente — que eles vivem e que as memórias persistem, sendo atualizadas. O esquecimento, por sua vez, é outra força atuante, pois há também um grupo maior, uma coletividade da qual se faz parte, que não partilha tais memórias, relegando-as ao silêncio.

Retomando aqui o que foi dito anteriormente sobre o “substrato memorialístico” da obra por Cláudia Ferreira (2018) e pensando-o no plano ficcional, a memória dessa família — e, em

larga escala, desses que vivem a ambiguidade em torno do pertencimento, por diversas razões, como se vivessem em concessão —, atua como importante fonte de sentidos e como um meio de encontrar voz em meio a tantos silenciamentos e apagamentos de uma história que não lhes reconhece. Toni Morrison, em ensaio intitulado “Rememória”, fala de como a memória, na sua criação literária, é uma “ignição confiável” (2019b, p. 430), e expõe seus motivos: “estou bastante alerta ao fato de que escrevo numa sociedade inteiramente racializada que pode debilitar e de fato debilita a imaginação”. As pressões, os rótulos e as expectativas em torno do que ela escreve pesam na recepção de suas obras, assim como no momento de sua criação. Ao mesmo tempo, essa memória, para as histórias que gostaria de narrar e para as personagens que gostaria de dar vida, estava envolta em tensões, dores e traumas. Ela diz que isso tudo se conjugou na escrita de *Amada* (*Beloved*, título original em inglês), sobre a qual relata que sabia que tais sujeitos — as personagens do livro — não tinham fontes disponíveis na literatura, no jornalismo ou na academia, pois “vivem em uma sociedade e num sistema em que são os conquistadores que escrevem as narrativas da vida deles. Fala-se e se escreve sobre eles — são objetos da história, não sujeitos que a habitam” (p. 432).

Desse modo, Morrison aponta a “rememória” como um trabalho fundamental para tornar possível a reconstrução de um passado como forma de libertação. Entre um “véu” e um “rasgo”, torna-se possível um modo de olhar que passa por várias etapas, processo que é o próprio lembrar. No ensaio “O sítio da memória”, no qual detalha mais seu percurso como escritora e suas escolhas de escrita, levando em conta seu contexto e seu tempo, ela diz ter consciência do seu papel de rasgar esse véu que, por tanto tempo, através de uma objetividade e moralidade próprias do século XIX, ocultou o lado mais sombrio e monstruoso da escravidão nas narrativas de pessoas negras escravizadas nas produções anglófonas: “Esse exercício é também crítico para qualquer pessoa negra, ou que pertence a qualquer categoria marginalizada, pois, historicamente, só de raro em raro fomos convidados a participar da discussão, mesmo quando éramos o tema” (MORRISON, 2019a, p. 318).

Nesse sentido, a narradora-personagem em *Esse cabelo* parte para uma investigação pessoal que, por sua vez, revela-se indissociável de uma história partilhada, mais ampla, um legado da colonização portuguesa e do imperialismo europeu. Esse passado, que fala também de uma memória traumática, conforme definido por Hirsch (2012b), é perpetuado entre gerações, e seus desdobramentos chegam sob diferentes formas nos espaços privados, afetivos, que compõem a família de Mila.

Desse modo, o passado e as origens desses cabelos, sobre os quais a narradora se interroga a todo momento, presentificam as tensões próprias da formação da sociedade portuguesa. Ainda pensando no movimento da rememorar, é interessante aproximá-lo do gesto que Mila faz ao buscar-se através da impertinência dos seus cabelos: “[f]azer as pazes conosco parece-se, penso para comigo, com fazer as pazes com a nossa ascendência, como se estarmos bem na nossa pele adviesse do apaziguamento de termos uma família” (ALMEIDA, 2017, p. 35). Nesse percurso, as histórias se multiplicam e se desdobram, combinando memória individual e memória coletiva, reforçando também o papel social nos movimentos de lembrar e esquecer (HALBWACHS, 2016).

As memórias são atualizadas através de Mila, de suas experiências e de seu modo de ver tais questões, pois como aponta Ecléa Bosí, sintetizando o pensamento de Halbwachs, “a lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual” (BOSI, 1979, p. 17). Dessa rememória, é possível dizer que no livro do cabelo são feitas várias colagens de outros livros. Sobre a contaminação dessas camadas de histórias, a protagonista pondera:

Percebermos que nos tornámos uma trapalhada entre o belo e a virtude, que expurgá-la, o que não podemos, seria um esvaziamento; que não é apenas a doce amnistia remota dos penteados malogrados da primeira infância que é passageira, mas que a transiência define também o intervalo em que imaginamos ter o condão de decantar os elementos da mistura em que nos tornámos. Posso até aprender a pentear-me, não posso porém fazê-lo na pele de outra pessoa. (ALMEIDA, 2017, p. 35-36).

Sendo assim, Mila sublinha que cada sujeito representa uma mistura e uma visão singular sobre o mundo. Dessa forma, a escolha metonímica — um livro do cabelo — aponta para a própria visão parcial que os sujeitos têm sobre suas respectivas vidas. Por que não biografar um cabelo? Ao escolhê-lo, a narradora confronta sua própria história e reflete sobre sua identidade. Logo no começo da narrativa, Mila ainda se pergunta como escrever essa história: “Como escrevê-la sem uma futilidade intolerável? Ninguém acusaria de ser fútil a biografia de um braço; e não pode, no entanto, ser contada a história dos seus movimentos fugidios, mecânicos, irrecuperáveis, perdidos no esquecimento” (ALMEIDA, 2017, p. 12). Mas, à medida que a narrativa vai se desdobrando, essa possível acusação de “futilidade” não se sustenta, uma vez que nos fios desse cabelo emaranham-se toda “uma geopolítica”, cruzando fronteiras, como o próprio subtítulo do livro indica.

A escolha peculiar por essa parte do corpo para ser biografada torna o cabelo personagem, metonímia e metáfora que assumem vários sentidos ao longo da história. Além disso, a escolha do cabelo diz respeito à revisitação e ao resgate de uma ancestralidade, a ser

atualizada naquela que foi e que é a história de Mila. A conexão do seu cabelo com suas raízes — uma saudade do que não foi, como diz a narradora —, fala de uma vontade, que se torna imperativa, de se (re)conhecer nas suas memórias e nesses seus cabelos crespos: “[n]ada haveria a dizer de um cabelo que não fosse um problema. Dizer alguma coisa consiste em trazer à superfície aquilo de que, por ser segunda natureza, não nos apercebemos” (ALMEIDA, 2017, p. 14).

A proposta de uma biografia dos cabelos de Mila é permeada por ironia e metalinguagem, costurando histórias: do cabelo, do livro do cabelo, da narradora e dos seus familiares, de Portugal e de Angola, do colonialismo e da colonialidade. Essa estratégia perfaz o caminho do romance¹⁸, acompanhando esse drama íntimo da personagem, o ritmo dos fluxos dos seus pensamentos, que, por sua vez, são influenciados pelos acontecimentos que marcam o momento da escrita — os pontapés do cotidiano que abrem portas para as digressões.

A título de evidenciar os caminhos do livro em questão entre os gêneros ensaio e romance, busca-se, brevemente, levantar alguns pontos a respeito dessas formas de escrita, a fim de que melhor se compreenda a hibridação comentada. O estudo do gênero romance, conforme apontado por Bakhtin (2002, p. 397), é algo que apresenta certas dificuldades: “[e]las são condicionadas pela singularidade do próprio objeto: o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado”.

Nos estudos sobre as origens desse gênero, destacam-se aqui as contribuições dos filósofos Georg Lukács, a partir da obra *A teoria do romance* (2000), e Mikhail Bakhtin, com o ensaio “O épos e o romance”, presente no livro *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (2002). Ambos se dedicam a indagar a respeito das origens e da natureza desse gênero tão inovador no campo das formas literárias. Embora esses estudiosos apresentem visões diversas sobre a história e também nas delimitações do que seria o romance moderno, é válido visitar suas conceituações para compor um panorama dos estudos acerca desse gênero.

Na visão de Lukács (2000), o romance seria herdeiro da epopeia, e a transição para que um deixasse de existir e o outro surgisse se dá com o advento da modernidade. Esta estaria vinculada ao rompimento da coesão e da harmonia existentes no mundo clássico, na Antiguidade grega. Nesse mundo de conexões, equilíbrio e uma só totalidade, os indivíduos não se viam de fato de forma individualizada, isto é, com um entendimento de um “eu” que se destacasse da comunidade. A partir dessa cosmovisão, as produções artísticas refletiam essa

¹⁸ Como foi comentado anteriormente, há uma dimensão autobiográfica latente na obra que é tema comentado em muitas das críticas citadas. Porém, esta dissertação não tem como objetivo se aprofundar nessa discussão, optando por focar no estudo da dimensão do “eu” a partir do caráter ensaístico da narrativa.

unidade e a reforçavam através das histórias vividas pelos heróis clássicos, tomados como modelos. Os maiores exemplos de produção desse período, pensando na literatura ocidental, apontado por Lukács (2000), são a *Ilíada* e a *Odisseia*, de Homero, que ele entende como as últimas criações que refletem a continuidade dos homens uns com os outros e com a natureza numa totalidade harmônica. A transição para essa perda da unidade foi se dando com as transformações históricas e sociais, de modo que cada pessoa passa a se ver cada vez mais como um sujeito, dentro dos limites da sua subjetividade, da sua história e de suas experiências. A perspectiva individual, então, salta do todo, e os indivíduos, como que atomizados, veem-se mais sozinhos, sem o amparo dos deuses, num mundo cada vez mais heterogêneo e fragmentado, forjando o espírito moderno.

O teórico húngaro aponta como marco dessas transformações na literatura a publicação do romance moderno *Dom Quixote*, em dois volumes, um em 1605 e outro em 1615, do escritor espanhol Miguel de Cervantes. A narrativa do cavaleiro andante que confundia ficção com realidade revela um outro tipo de personagem, o herói moderno, que, em oposição ao herói clássico, não era mais coeso e adaptado ao mundo ao seu redor. A obra parodia um outro gênero, as novelas de cavalaria, o que mostra um grau de reflexividade da linguagem que até então era incomum para o romance. Por isso, o autor aponta que surge ali uma nova tradição literária, envolvendo a invenção de formas, considerando um autor que cria mais livremente, e a ironia, pondo em suspensão os sentidos usuais, indagando, com um olhar crítico, a estrutura com a qual se contar uma história.

Outro marco localizado por Lukács são as produções do escritor inglês William Shakespeare, da qual ele destaca *Hamlet*, publicada em 1599. O filósofo entende que nas produções desse dramaturgo estão sinalizados os dramas do herói moderno, que é instigado a tomar decisões sobre sua vida a todo instante, sem orientações divinas ou profecias. Nessa tarefa, encara o tamanho da sua solidão, solidão esta intransponível, pois cabe somente a ele fazer escolhas e arcar com as consequências delas. Sua visão singular demarca uma experiência particular de sentimentos, como o amor, e de encontros, como a morte.

No mundo incompleto da modernidade, o autor demonstra que a “produtividade do espírito” está justamente em criar sentidos a partir desse mundo incompleto, restando-nos como “substância verdadeira” o “eu” (LÚKÁCS, 2000, p. 30). Nesse sentido, este “eu” é necessariamente incompleto, pois não mais se encaixa no mundo, vivendo em descompasso com ele e consigo mesmo. Sendo assim, o romance seria desdobramento dessas transformações e seria o gênero que melhor refletiria os dramas do homem moderno, “o romance é a epopéia

de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LÚKACS, 2000, p. 55). Observa-se que o autor entende que é por meio dessa forma literária, o romance, que se busca uma via de reconstrução da unidade perdida, ainda que ela somente se realize no plano artístico ficcional.

Para o filósofo russo Mikhail Bakhtin (2002), o romance não seria um herdeiro direto da epopeia, pois esta seria uma forma fechada. Porém, ele também localiza as raízes do gênero no mundo grego, ainda que de forma mais dispersa, isto é, para o autor, o discurso romanesco herda características de gêneros diferentes e de elementos que os influíram. Nesse sentido, Bakhtin (2002, p. 413) destaca sobretudo a tradição dos gêneros “sério-cômicos”. A base para essa conceituação é o que ele chama de “riso popular”, de raízes folclóricas, que possibilita a quebra da distância temporal que é percebida na epopeia (BAKHTIN, 2002, p. 413). Esse diálogo de vozes que se estabelece com a atualidade se dá pela familiaridade trazida pelo riso, o princípio cômico. “O riso destrói o temor e a veneração para com o objeto e com o mundo, coloca-o em contato familiar e, com isto, prepara-o para uma investigação absolutamente livre” (BAKHTIN, 2002, p. 414). Desses gêneros, ele cita alguns exemplos, dos quais destacamos os diálogos socráticos e a sátira menipeia, que se relacionam, sendo que nesta última “o papel familiarizante do riso é muito mais forte, incisivo e grosseiro” (BAKHTIN, 2002, p. 416), potencializando as possibilidades de forma e estilo.

Assim, o teórico russo entende o romance como um gênero conectado com o presente, o qual está sempre a se construir, algo inacabado. Nota-se que a questão da temporalidade é fundamental para sua definição, pois somente a partir de uma relação com o tempo que o romance se transforma em sua forma moderna, estando no tempo do devir, ao contrário do tempo fechado da Antiguidade. “O romance não é simplesmente mais um gênero ao lado dos outros. [...] Ele é o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial, e por isso, profundamente aparentado a ela [...]” (BAKHTIN, 2002, p. 398). Nesse sentido, pode-se perceber um certo diálogo com Lukács se tomarmos a ideia de que o romance moderno representa um rompimento no modo de estabelecer relações com o mundo.

Essa breve incursão em torno do gênero romance é para apontar as complexidades que rondam a teorização de um gênero que parece reinventar-se constantemente, como algo da sua gênese — uma aversão a fórmulas estáveis. Por isso, Bakhtin (2002) alerta para as dificuldades de teorizar o romance de modo a abarcar todas as suas possibilidades. Ainda nas discussões propostas pelo autor, é válido destacar o que ele diz sobre como o romance não se acomoda

bem a outros gêneros, pois “parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom” (BAKHTIN, 2002, p. 399). Essa dimensão nos interessa, porque remete ao que buscamos afirmar aqui sobre a obra *Esse cabelo*, que entendemos resgatar uma elasticidade própria do gênero ao aproximar-se do ensaio. Sobre essa característica elástica do romance, Bakhtin (2002, p. 422) complementa ainda que o romance se relaciona com o que ele chama de “gêneros extraliterários — a vida corrente e a ideologia”.

Já desde o começo, o romance e os seus gêneros precursores apoiavam-se em diversas formas extraliterárias de vida pública e privada, sobretudo retóricas [...] E nas épocas seguintes de sua evolução, o romance se utilizou larga e substancialmente das cartas, dos diários, das confissões, dos métodos da nova retórica judicial, etc. Construído na zona de contato com um evento da atualidade inacabada, o romance frequentemente ultrapassou as fronteiras da arte literária específica, transformando-se então ora num sermão moralizador, ora num tratado filosófico, ora em verdadeira diatribe política, ora em algo que se degenera numa obscura confissão íntima, primária, em “grito da alma”, etc. (BAKHTIN, 2002, p. 422).

Desse modo, a obra de Djaimilia aqui analisada é entendida nesse aspecto de *caminhar por outros gêneros*, característica encontrada no romance — e vale dizer o mesmo do ensaio —, assim como elemento próprio da contemporaneidade. As digressões interpostas no fluxo da narrativa, com arcos de maior densidade, de cunho sociológico e até mesmo antropológico, com uma variedade de temas sendo conectados, podem ser aproximadas de características ensaísticas. Nesse movimento, a costura de outros textos também se faz presente numa intertextualidade com intelectuais, como Claude-Levi Strauss, Nietzsche, Ramalho Ortigão, e bandas, como Nirvana, Cypress Hill¹⁹ e Wu-Tang Clan²⁰, sem esquecer de mencionar uma série de diálogos com referências visuais e audiovisuais, como propagandas, filmes, fotografias e vídeos caseiros que compuseram sua formação em Portugal e que também são marcas de um tempo.

Assim, as visões da obra que a enxergam como experimental e híbrida, seguem, possivelmente, a linha defini-la em meio às produções contemporâneas, portuguesas e estrangeiras, e em meio a sua proposta — um mergulho no “eu” sem pontos finais e definições absolutas —, ainda que não lhe retirem do domínio do gênero romance. Sendo assim, pode-se dizer que ele é experimental nas escolhas do narrar — um tatear de si mesmo retrospectivo e

¹⁹ Grupo de hip hop latina formado nos Estados Unidos, Califórnia. Dois fundadores da banda são cubanos, os irmãos Senen Reyes (Sem Dog) e Ulpiano Sergio Reyes (Mellow Man Ace), de modo que o grupo musical tem forte influência de ritmos latinos, unidos com influências do mundo do rock.

²⁰ Grupo de hip hop norte-americano, formado em Nova Iorque.

prospectivo, que acompanha o exercício do olhar de Mila sobre sua subjetividade e sobre como ela pautava sua visão de mundo. Além disso, fala de questões de identidade e de origem, de pertença e de diferença, em uma chave de leitura que aponta para a complexidade dessas questões num cenário político e histórico tenso e cheio de contradições, de silenciamentos e de apagamentos.

Os percursos de Mila em torno desses cabelos, bem como dos temas e questões que eles suscitam, despertam questionamentos sobre o modo como os indivíduos veem a si mesmos, sobre quais referências afetivas constroem essas autopercepções e a respeito de como o passado está sempre se atualizando no presente. Assim, o cabelo crespo que sobrevive a tratamentos tão fortes e invasivos é, de fato, um memorando de uma persistência dessa memória acerca de si e de seus antepassados, à revelia de tantas contestações sobre sua identidade e imposições sobre seu modo de ser e parecer. “Serem precisas ventanias para perturbar o meu cabelo não deixa de ser irônico. Tem resistido a todos os tremores como uma planta que sobrevive à quebra de um vaso” (ALMEIDA, 2017, p. 24). Numa conversa íntima e sincera da narradora consigo mesma, e, ao mesmo tempo, ambígua com o leitor, a narradora costura várias camadas de sentimentos e reflexões.

Nesse movimento de embrenhar-se em si mesma, Mila vai se percebendo como um corpo cheio de memórias, as quais lhe interpelam sobrepondo tempos e espaços através dos vários sentidos. Objetos, casas e apartamentos; ruas, avenidas e becos; passeios e deslocamentos pelos arredores de Lisboa — todos eles entram na dança desse corpo que realiza uma coreografia improvisada de lembranças. A crítica literária e socióloga Ana Cristina Braga Martes aborda a questão dos sentidos que apreendem o mundo nesse percurso em torno de si:

E, como apenas nos é dado conhecer por meio de nossos sentidos, o caminho trilhado na busca de si (vale dizer, identidades e origens — aqui o plural é imperativo) é escrito com os sentidos aguçados. Ou seja, por meio das histórias da família que ela ouve, das fotografias que a faz enxergar o passado e os cenários em que nunca esteve, dos objetos mundanos em que toca e cheira. (MARTES, 2020, n.p.)

Desse modo, há também um jogo entre particular e coletivo, público e privado, ao qual ainda se somam as dimensões políticas e históricas que atravessam a vida da narradora e dos seus, bem como dos espaços onde cresceu. Tudo isso leva a uma reavaliação de sua subjetividade, pondo à prova conclusões fechadas e entendimentos passados.

Assim, é nessas abas construídas pelas digressões íntimas da narradora que se confundem o ficcional e o ensaístico. O ímpeto questionador de Mila a faz seguir redimensionando os sentidos do agora — momento em que se põe a escrever e a refletir — e

do seu passado a partir das memórias e histórias contadas a ela por seus familiares. Nesse gesto, que começa com uma pergunta sobre as origens de seu cabelo, termina por se abrir a novas interrogações, chegando a novos sentidos sobre si. “Surpreende-me então uma coincidência entre o que sou e a narração da minha origem. Apenas a partir da sua irrelevância, posso deter-me na memória de penteados, coroa estática assente naquilo de que distraem” (ALMEIDA, 2017, p. 24). Nesse processo, o gesto de ensaiar sobre temas diversos ao falar de si mesma traz à tona o ensaísmo, que surge como elemento que aponta para essa permanente remodelagem de formas e conteúdo. Essa adaptação se dá por meio de ponderações cujos estopins ocorrem de modo improvável, isto é, a partir de elementos do cotidiano que são o ponto de partida para reflexões existenciais.

Em famoso texto intitulado “O ensaio e o seu tema”, Cesar Aira comenta alguns pontos que diferenciam o romance do ensaio. A questão do tema é usada como parâmetro inicial para pensar como esses gêneros se apresentam. No romance, “o tema se revela no final, como a figura desenhada no que se escreveu” (2018, p. 235). É isso que assegura o caráter literário de um texto, segundo o autor, pois “reconhecemos o literário na postergação do tema e na alteração das intenções”. Desse modo, a intenção temática inicial não é garantida. Já no caso do ensaio acontece o contrário, “o tema vem antes e é esse lugar o que assegura o literário do resultado” (2018, p. 235). Para o autor, o tema do ensaio parte de uma conjunção de outros dois temas, no mínimo, num esquema que poderia ser resumido em tema A e B. É nesse sentido que ele fala que o ensaio está dado, ou, ainda, está escrito, quando se encontra um tema — que é a junção de dois temas entre si. Dessa “combinatória” improvável, o ensaio nasce, de modo que “o ensaio se apresenta antes como conteúdo” (2018, p. 238). O literário vem do modo espontâneo e aparentemente desleixado, que não acontece na arquitetura do romance, o qual tem um fim ficcional claro. Então, o ensaio, que é antes conteúdo, ganha forma artística de modo acidental.

Diante dessa diferenciação, é interessante rever as afirmações da narradora no começo da obra, que apresenta um tema — narrar a biografia dos seus cabelos —, mas que, no decorrer do livro, acaba por se revelar uma história mais ampla, com várias camadas, e que termina literalmente com uma pergunta, em aberto. Assim, há tanto um tema inicial, que, como diz César Aira (2018), escreve o texto, como há também vários reposicionamentos pela narradora, de modo que novos temas vão se revelando até o final da obra. Além disso, a configuração de romance é garantida pelos elementos clássicos da narrativa — personagem, narrador, tempo e espaço.

Os estudos do gênero ensaio, assim como no caso do romance, enfrentam dificuldades para teorizar acerca de uma forma tão diversa em estilos e apresentações. As discussões sobre suas origens também apontam diferentes abordagens. A professora e pesquisadora Christy Wampole (2018) localiza duas vertentes principais ao pensar esse gênero — uma vertente francesa, com Montaigne, em 1580; e outra inglesa, com Francis Bacon, no final do século XVI. O termo usado por Montaigne, em francês, para designar essa forma — *essai* — significava apenas “tentativa”, uma vez que o gênero em si não existia de forma consolidada. Mais tarde, em inglês — *essay* — ganha novas conotações em outros contextos. Enquanto na França o gênero apontava mais para um experimentalismo, rumações dispersas; na Inglaterra, por sua vez, sua prosa ganha um sentido mais “quadrado e solene”, apresentando novas ideias de forma mais pragmática (WAMPOLE, 2018, p. 244). Nasce daí uma diferença no modo de entender o gênero, o que se reflete na sua pluralidade de estilos.

A autora aponta que a força do ensaio reside no fato de que “ele o leva a encarar aquilo sobre o que não se pode ter certeza. Ele exige que você esteja confortável com a ambivalência” (WAMPOLE, 2018, p. 244). Ela resume o ensaio como uma forma de não-ficção que tem cunho meditativo e que busca se afastar de certezas e respostas definitivas. Dentro desses limites vagos, a pesquisadora também ressalta a capacidade que esse gênero tem de escapar de suas “fronteiras genéricas”, misturando-se com outros gêneros e “transbordando [...] para outros formatos, como, por exemplo, o romance ensaístico, o filme-ensaio, a fotografia-ensaio e até mesmo para a vida em si” (WAMPOLE, 2018, p. 245).

O pesquisador e professor Antonio Marcos Pereira (2013), em estudo sobre a forma do romance-ensaio, comenta que ela pode ser lida como um sinal de readaptações do próprio gênero romance na contemporaneidade. Diante disso, em paralelo ao “tráfico autoficcional” (p. 52), que é tomado como referência das produções contemporâneas, o autor argumenta que também o diálogo entre ficção e ensaio compõe o panorama dessas criações. O pesquisador ressalta ainda que, na origem do romance, o gênero se propunha a diálogos com outros gêneros e que as alterações na sua composição acompanharam as mudanças no tempo, bem como os circuitos de leitura e os modos como são feitas as conceituações dessas formas. O mesmo acontece no caso do ensaio, ainda que este seja sempre uma forma que apresenta grande variedade de manifestações. Em síntese, ele diz “[...] a rede de crenças e pressuposições que sustentava, antes, o desenvolvimento do gênero romance hoje se hipertrofiou e esgarçou, oferecendo assim à observação interessada esse tráfico intensificado com o gênero ensaio e com outros gêneros e formas de escrita” (PEREIRA, 2013, p. 54). Assim, a recepção de *Esse cabelo*

fala também dos modos como se leem esses romances que causam estranhamento por estarem entre um e outro gênero, atravessando fronteiras. Desse modo, o que Antonio Marcos Pereira conclui é que tais objetos de estudo são meios de investigar, de analisar e de compreender as criações literárias contemporâneas, assim como de modos de leitura dessas narrativas híbridas.

No caso aqui analisado, é difícil separar a ficção do ensaio na costura dessa obra, pois essas dimensões estão na mescladas na sua constituição, forma e no conteúdo. O ensaio, na condição de gênero, é considerado um campo de insubordinação, não apresentando regras rígidas. Tal configuração pouco definida contribui para que este se faça presente no romance, gênero que, por sua vez, é considerado extremamente elástico e aberto a experimentações, como já visto. Essa abertura do romance permite que ele se adapte e se reinvente continuamente ao longo do tempo, de tal modo que as capacidades inventivas, tanto do romance como do ensaio, conversem entre si, ainda que partam de domínios diferentes. Isso porque, como diz o crítico e ensaísta João Barrento, “[o]s gêneros têm um domínio que os delimita (a literatura), o ensaio nasce no espaço livre de textos [...]. A lei deste gênero sem gênero vai mais longe do que qualquer «segurança taxonômica» [...]” (2010, p. 26). Esse panorama ajuda a entender a fluidez do ensaio, ainda que a teoria histórica de gêneros apresente lacunas, conforme apontado por Barrento (2010), com critérios que deixam escapar uma ou outra camada de múltiplas possibilidades de construção textual.

Embora o ensaio traga em si uma indefinição, “[...] cada ensaio é um texto singular, a que nunca se conseguirá chegar com uma sistemática dos gêneros” (BARRENTO, 2010, p. 27), ele apresenta algumas características ou tendências gerais que podem servir de base para sua identificação. De modo breve, o crítico diz que “ensaio é, por vezes, pouco mais do que isso: conjunto de anotações sobre o mundo, registro de conexões no convívio íntimo com as coisas”. Seu caráter espontâneo e acidental parte desse deixar-se levar pelas associações do pensamento diante de algum tema, sob um prisma muito particular, daí sua aproximação com a poesia.

A inteligência do ensaio (os modos mais eficazes de apropriação do que lhe é próprio) não é tanto discursiva como intuitiva e sensível. A mais valia que se pode retirar de um ensaio não é tanto da ordem do saber, passa antes por uma secreta e intransmissível confirmação de experiências afins. (BARRENTO, 2010, p. 35).

Aproximando essa visão do livro aqui estudado, podem ser pontuados alguns momentos em que o romance se abre para uma dimensão ensaística, fazendo com que esta se sobressaía ao tecido ficcional, mostrando o modo ímpar com que a narradora capta aquilo ao seu redor e aquilo que sente e pensa. A variedade de temas políticos, históricos e sociais que compõem a narrativa, alçando um valor filosófico, também faz com que ela salte da trama e caminhe para

o ensaio, numa livre associação com aspectos da história e com outros que lhes são externos. Embora o diálogo com o leitor também seja um aspecto encontrado no romance e no ensaio, podemos apontar como mais um fator que contribui para esse gesto de caminhar por fronteiras. Ao falar sobre o primeiro salão de beleza de sua vida, por exemplo, Mila abre o capítulo já anunciando que o reencontrou, por acaso, 20 anos depois, numa mudança de bairro. Há uma junção de linhas temporais distintas, numa espécie de deambular pelo pensamento. Por vezes, a progressão da trama é rompida, quando salta um “eu” a partir do ensaísmo, em planos que, embora pareçam planos mais soltos da trama, funcionam no todo, como paralelos de reflexão para as perguntas que se acumulam em torno dos cabelos e da história de Mila. A personagem principal refaz, então, os caminhos que fez com sua mãe na infância, e vai costurando outras experiências e percepções em meio às memórias narradas.

Andámos muito para lá chegar, eu e a minha mãe, que então gozava as férias de Verão em Oeiras, hospedada em casa da avó Lúcia e do avô Manuel (os meus avós paternos), com quem passei a infância. Não andámos tanto nesse dia, contudo, quanto numa expedição ao Barreiro, de que, numa alegoria da minha vida, retenho uma interminável espera pelo barco a que imprecisamente chamávamos “cacilheiro”. (ALMEIDA, 2017, p. 23).

Assim, atrelada à memória daquele percurso feito com a mãe, a narradora estabelece um paralelo com outra situação vivida, em que a espera pela barca que faz a travessia no rio simboliza a espera dela por um encontro consigo mesma, por tanto tempo adiado, tal como ela discute ao longo da obra. Ela segue atualizando essas lembranças:

Embora não partíssemos do Cais do Sodré nem fôssemos à praia, mas arranjar o cabelo à outra margem, essa ida ao Barreiro cintila nas páginas de Ramalho Ortigão sobre as praias do Tejo. Vejo-a insolitamente aí, turvada pelo século vinte, pela rede de transportes públicos, condição de possibilidade da história dos salões africanos. “Há peixinhos que amam seus filhos”, escreve Ramalho falando da minha mãe e de mim: trutas que enterraram os seus ovos numa cova. Perdemos o último barco: só pode ter sido isso. Perdemos o último barco e passámos a noite no cais, iluminadas ambas a gás, e ao frio, deformando os penteados contra um banco de madeira. (Ou terá sido um sonho?). (ALMEIDA. 2017, p. 23-24).

Há, portanto, uma outra temporalidade que é acessada, a partir de um trecho do livro *O mar*, de Ramalho Ortigão, que se passa no século XX. A sequência de associações ocorre em paralelo a essa suspensão e costura tempos e espaços, de maneira que o leitor acompanha esse panorama de conexões sendo feitas num fluxo que parece emular o próprio ritmo das reflexões da personagem. Mila chega a usar o advérbio “insolitamente” para indicar essa sobreposição. A protagonista afirma ainda que esses deslocamentos foram a condição da existência dos salões, o que revela que eles — tal como eram possíveis na sua vida — surgiram primeiro em locais distantes, que demandavam uma espera, um tempo e um transporte para que fosse possível

cuidar dos cabelos. Em outras palavras, fazer um penteado ou um tratamento nos seus cabelos crespos era uma coisa que exigia uma pequena viagem, marcando a relação de Mila com os salões de beleza e, por extensão, com a noção que tinha de autocuidado, de feminilidade e de beleza. Mila traz também uma citação direta do livro de Ortigão. Nesse mecanismo intertextual explícito, a narradora indica que sua mãe pertenceria — em analogia — ao grupo de peixes que amam seus filhos, isto é, que cuidam e zelam por eles, considerando também que existiria um outro grupo que não faz isso. E, dessa maneira, a cena da truta que enterra seus ovos, protegendo-os de predadores e outros riscos marinhos.

O cuidado da mãe de levá-la nas férias até o salão — seu primeiro —, numa longa distância, é reconhecido pela narradora. Ainda que não fique claro se aquilo teria sido ou não, tal como ela descreveu: “Perdemos o último barco: só pode ter sido isso” e, ao final, “(Ou teria sido um sonho?)”. Como toda memória, que carrega em si uma dose de criação por nunca reproduzir exatamente como os fatos transcorreram, o que é relevante aqui é perceber como tais experiências de idas ao salão marcaram a vida de Mila, acompanhando-a até mesmo em associações com outras leituras, metáforas e analogias. O primeiro penteado de Mila no salão terminaria por não durar nem mesmo a volta a sua casa, como ela se lembra, corroborando com as frustrações que ela sentia com relação à *insubordinação* de seus cabelos.

A memória vem dos vários sentidos, por exemplo, do olfato, com cheiros que sinalizam essa relação traumática como os cuidados com o cabelo — produtos que contêm química forte para esticar os fios crespos, como é o caso do amoníaco. Em meio ao relato da ida a seu primeiro salão de beleza em Sapadores, a narradora usa o recurso dos parênteses para relatar uma experiência inaugural de cuidados com os cabelos, suspendendo a narração para voltar um pouco mais na linha do tempo dos acontecimentos: “(Essa ida a Sapadores fora, na realidade, precedida de um ensaio singular, perto de casa, na dona Esperança, a cabeleireira da avó Lúcia [...])” (p. 24). Percebe-se que a narrativa segue o fluxo de interpelação das memórias, ou seja, não segue uma cronologia linear, assim como não busca uma precisão naquilo que é compartilhado. Pelo contrário, a narradora mesmo revela suas dúvidas quanto ao modo como conta sua história, brincando com esse processo de rememorar, que passa pelo esquecimento e pela criação. Assim, são enfocadas muito mais as experiências nos âmbitos sentimentais e afetivos, em detrimento de uma suposta exatidão de detalhes de como elas teriam acontecido. Retomando a ida ao seu primeiro salão depois desses parênteses — memória que invade outra memória —, ela diz: “Mentiria se dissesse que recordo do ritual operado em Sapadores, mas

não deve ter fugido do habitual” (p. 25). Essa constatação revela que repetidas vezes ela passou por aquela vivência, tanto que ela a chama de “ritual”.

A narrativa conjuga o andamento ficcional da narradora-personagem com essas associações livres. Estas funcionam como parênteses de digressões sobre temas e questões que são singularizados e, ao mesmo tempo, alcançam dimensões mais abrangentes, pois tocam em aspectos do humano e do contemporâneo. Ao falar sobre a infância, por exemplo, a narradora constrói uma imagem dessa fase como um poema com *enjambement*: “[é] assim a vida enquanto somos pequenos: um enjambement de vacinas, mudanças de fralda, colos alternados, cortes de cabelo, mãos a que dar a mão para atravessar a rua, a que primeiro respondemos com berraria e depois nos habituamos” (ALMEIDA, 2017, p. 48). Nessa construção visual — com a infância como uma espécie de disposição espacial do corpo do poema numa folha —, os momentos, ou, ainda, os versos/fases da vida, encadeiam-se mesmo que os sintagmas sejam organizados de forma inusitada. A coesão vai sendo feita sempre em conjunto, numa tutela que, como a narradora diz, é algo costumeiro durante a infância. E ela continua falando sobre seus cabelos:

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).

A narradora associa a permissividade com que as pessoas lidam com seus cabelos com a tutela de outros ao longo da infância, o que também relaciona com o modo com que os adultos lidam com a vida. Há, portanto, uma negociação do eu com os outros ao longo da vida, um pouco como quando se é criança, sendo isso uma raiz dos dramas — isto é, lidar com essas trocas, sempre em condição gregária. Nessa comunicação, que é inescapável, a incompreensão é muito mais provável do que a compreensão; no entanto, de um jeito ou de outro, é assim que os indivíduos vão construindo sua autonomia. Vale ressaltar, no entanto, que esse molde individual não é uma questão de simples iniciativa de cada sujeito. Isso porque, esse moldar-se aos olhos dos outros é perpassado por construções racistas da sociedade, que gera, em pessoas negras o sentimento de auto-ódio em relação aos seus corpos. Assim, essas negociações do eu com os outros é também atravessada por uma história de violências, de raça, de gênero, de classe.

Esse cabelo, como visto, é uma obra híbrida, de modo que a linguagem empregada, acompanhando essa gênese, é rica de sentidos. Ela é polissêmica não só no seu conteúdo formal,

mas em sua organização sintática e nos usos do léxico. Da mesma forma, é polissêmica a pergunta: qual a origem desses cabelos crespos? Assim, a obra faz reverberar os vários significados das palavras, das metáforas, das imagens e das cenas que narra e descreve. Além disso, a ironia provoca reflexões sobre o que é dito. A narradora fala sobre o processo de edição daquela narrativa que se propõe contar, expondo os meios dessa composição.

A obra, portanto, carrega grande densidade pelo modo como é tecida. A cada capítulo os arcos são iniciados e fechados, num movimento elíptico. As metáforas e imagens construídas pela narradora são como ganchos que fazem a história progredir, ainda que haja esse retorno, intimamente relacionado com a pergunta da narradora sobre suas origens. O horizonte móvel de tal pergunta caminha com a postura inquieta da narradora, sempre reposicionando olhares, afinando suas percepções sobre si, pondo em diálogo as memórias com o presente da escrita.

2.3 Um álbum de família

Outro aspecto que aponta para o hibridismo do livro *Esse cabelo* é sua porosidade ao dialogar com outras linguagens artísticas. A visualidade é algo intrínseco à textualidade da obra, emergindo através de metáforas e construções das reflexões da narradora. O livro, que, como já visto, caminha entre o ensaio e o romance, foi pensado como uma estrutura de álbum de família. Conforme diz Djaimilia em entrevista, essa teria sido a ideia central para iniciar a escrita:

Comecei por imaginar escrever um livro com a estrutura de um álbum de fotografias de família: imagens que podem ou não ter sido captadas, que podem ou não ter existido. Esta ideia acompanhou a intuição de que de algum modo toda a infância é um álbum de infância, no sentido em que mais do que fixar o que vivemos, o princípio de organização de um álbum e as regras do seu uso determinam a nossa percepção do passado, todas as lacunas, hiatos, lapsos, silêncios, surpresas. E depois, aos poucos, enquanto escrevia, o cabelo revelou-se um bom fio condutor, uma metáfora e uma personagem. (ALMEIDA, 2015b, n.p.).

Somado a isso, a autora também revela que quando começou a planejar a obra, em 2012, estava fazendo algumas leituras, dentre as quais nos parece pertinente destacar aqui as obras *Rua de Sentido Único* e *A Infância em Berlim por Volta de 1900*, de Walter Benjamin (ALMEIDA, 2015c). A figuração desses títulos na fala da autora como influências sobre a sua escrita é um dado interessante quando se pensa na estrutura de tais obras. O primeiro livro mencionado é, na verdade, uma junção de textos de Walter Benjamin. Muitos desses textos teriam sido publicados anteriormente em jornais e categorizados como aforísticos ou de “apontamentos” — o que revela o cunho filosófico de suas reflexões —, e versariam sobre temas diversos — literatura, arte, política, etc. — associados a aspectos da vida cotidiana em

diferentes localidades (TORDO, 2017, p. 126). O segundo livro, por sua vez, é apontado como um conjunto de textos “semifictícios” de Benjamin, que passou por muitas reescritas e teve várias versões, tornando-se uma obra de difícil manejo editorial (TORDO, 2017, p. 134).

Nessas reescritas, Benjamin comenta sobre a composição, procurando evidenciar seu projeto de *escavar* a memória e seu intuito de revelar, com isso, não um eu que se colocasse em primeiro plano, mas uma cidade — no caso, Berlim —, em seus processos históricos, a partir de suas lembranças de infância, “Procurei, pelo contrário, apoderar-me das imagens nas quais se evidencia a experiência da grande cidade por uma criança da classe burguesa” (BENJAMIN, 2017, p. 70).

Sendo assim, tais obras do teórico alemão trazem em evidência aspectos importantes da memória, da cidade moderna, da narração na modernidade, que são caros quando pensamos na leitura de *Esse cabelo*. Ao cotejarmos tais composições, compreendemos que também na obra de Djaimilia há um importante papel desempenhado por essas imagens da memória, que, tal como Benjamin as encara, não são exatamente *aquilo que foi*, mas rememorações feitas a partir do contexto do presente. Além disso, nesse trabalho, a reflexão crítica sobre o passado e a história são fundamentais para compreender as lacunas e o lugar de onde essas imagens emergem, sobretudo quando se pensa no mundo fragmentário e incerto da modernidade (CAIMI; ARAUJO, 2017).

Narrar a memória, portanto, é reescrever a história, é tornar o passado conhecido para reorganizar os rumos do presente e do futuro. Por isso, não temos na obra um eu-lírico subjetivo, preocupado em evocar suas lembranças de infância tal como os poetas românticos do século XIX, mas sim um eu-lírico social, comprometido em olhar a criança e revelar os comportamentos burgueses da virada do século. (CAIMI; ARAUJO, 2017, p. 157).

Na mesma entrevista, Djaimilia também comenta que lia em paralelo o livro *Talking to Strangers: Anxieties of Citizenship since Brown v. Board of Education*, da filósofa e teórica política norte-americana Danielle S. Allen (ALMEIDA, 2015c). A obra em questão remonta o episódio conhecido como *Brown v. Board of Education*, de 1954, quando a suprema corte dos Estados Unidos julgou ser inconstitucional a segregação racial entre brancos e negros nos espaços das escolas públicas. A autora então promove um debate sobre as questões raciais na democracia norte-americana e analisa outro episódio marcante dentro desses desdobramentos das lutas pelos direitos civis dos negros estado-unidenses. Esse acontecimento se refere ao dia, em meados de setembro de 1957, em que nove alunos negros, meninos e meninas, — *The Little Rock Nine* — passaria a frequentar uma escola até então ocupada somente por alunos brancos. O dia da integração foi marcado por reações violentas por parte de manifestantes brancos, com

presença policial apoiando os segregacionistas, e foi registrado na famosa fotografia de Elizabeth Eckford, uma das estudantes que foi impedida de entrar na instituição. Djaimilia diz então que essa imagem permaneceu sondando-a, mesmo quando já tinha tomado o cabelo como fio principal para o livro. Ela destaca ainda a resposta de Eckford ao ser questionada sobre o que teria feito no dia anterior ao da ida à escola *Little Rock Central*, ao que ela responde que estava preocupada se sua mãe já teria terminado de costurar seu vestido. A escritora comenta então que: “[a]quilo ficou na minha cabeça como qualquer coisa de poderoso.[...] Nunca sabemos que se vai fazer História. Estamos a viver as nossas vidas agarrados a pormenores que só por cinismo podemos dizer que são comezinhos” (ALMEIDA, 2015c, n.p.).

É interessante a reflexão que a autora faz a respeito desses momentos em que se julga “fazer [ou não] história”. Certamente Eckford não sabia que sua ida à escola no dia seguinte iria se tornar um símbolo tão forte. Ao olhar suas fotografias de família, a narradora Mila reflete sobre essa questão:

Vejo-nos nas fotografias como um templo ou uma ponte romana; uma torre mourisca; catacumbas; um *Ford* dos anos dez; uma das primeiras avionetas. Isto não quer dizer apenas que coincidimos com o que permaneceu, mas que a vida do passado como a reencontramos corresponde à monumentalização do que vivemos enquanto matéria esquecível. O que não era digno de ser lembrado tornámo-lo nós monumento, como se deixar cair no chão um gelado, apanhar o cabelo num rabo-de-cavalo para uma fotografia tipo-passe ou desmontar uma bicicleta fosse agora a nossa Alcácer Quibir, o nosso cerco de Lisboa, a nossa travessia transatlântica, o nosso Tarrafal, mesmo que cercos, travessias, cárceres e batalhas que nunca previmos virem a fazer história. “Estamos a fazer história”, ouço-nos dizer, e penso que o espírito deste dito está nos antípodas de tudo o que podemos saber enquanto vivemos. (ALMEIDA, 2017, p. 59-60).

Ao dizer que a “vida do passado corresponde à monumentalização do que vivemos enquanto matéria esquecível”, a narradora-personagem faz pensar nos significados que atribuímos àquilo que conseguimos nos lembrar da nossa história. Muitas vezes tornamos grandiosos esses episódios, pois essa seria a “versão estimável do quanto fomos” (p. 61) e das ruínas as quais temos acesso e que, assim, buscamos reconstruí-las com o que temos disponível. Dessa forma, conforme aponta Halbwachs (2016), complementando, nos lembramos coletivamente, daí a importância dos esteios dos afetos familiares, da memória pública partilhada.

Desse modo, pode-se perceber que a reflexão histórica e crítica que atravessa a narradora é também posta em evidência na obra de Djaimilia. A obra de Danielle S. Allen e a de Benjamin reforçam o papel entrelaçado de imagens, memórias e histórias dentro da narrativa. Considerando todos esses apontamentos que serviram como norte da escrita da obra aqui

analisada e retomando o que foi discutido no tópico anterior, a respeito da difícil classificação da obra entre ficção e ensaio, podemos nos aproximar das discussões propostas por Florencia Garramuño (2014). A autora argentina fala das produções artísticas contemporâneas como “frutos estranhos”, pois seriam:

[...] inesperados, difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gêneros - em todos os sentidos do termo - e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que intalar-se. (GARRAMUÑO, 2014, p. 11-12).

Desse modo, ela discute o conceito de especificidade da arte contemporânea como chave de leitura para compreender as produções atuais. As formas de criação seriam, a partir dessa visão, *expandidas*, cruzando fronteiras entre aquilo que até então era usado como baliza de sua expressão. Então, passam a se conversar e a se influenciar cinema, literatura, fotografia, instalações, performances, etc. Esse transbordamento se dá no “entrecruzamento de meios e suportes”, mas também “no interior do que poderíamos considerar uma mesma linguagem”, sendo este último caso considerado ainda mais instigante para pensar sobre essas formas híbridas e estranhas da contemporaneidade (GUARRAMUÑO, 2014, p. 15).

Embora o escopo de análise de Guarramuño seja de obras mais extremas, no sentido da experimentação da forma²¹, é interessante trazer as reflexões dela sobretudo no que diz respeito ao entendimento a respeito da arte contemporânea, incluindo a literatura. O diálogo de linguagens artísticas indicado aqui na leitura de *Esse cabelo* traz para a estrutura do livro, para sua gênese, um transbordamento que, ainda que não seja tão explícito num nível formal, acontece sobretudo no nível da enunciação, da escritura do texto. Além disso, conforme já dito, resgata uma elasticidade e fluidez do gênero romance, caminhando nos limiares desse formato.

Além do hibridismo na obra de Djaimilia, pode-se observar, ainda, as dimensões memorialísticas e autoficcionalis, e, embora não sejam o foco desta dissertação, são importantes quando se reflete a respeito das produções literárias contemporâneas. O trânsito entre o real e o ficcional também fala dessa “implosão da especificidade” (2014, p. 15) comentada por Guarramuño. Para a autora, isso seria um modo de romper com barreiras entre a obra e o mundo que está fora dela, no qual ela é compreendida e interpretada. Esse cruzamento traria

²¹ Alguns exemplos comentados pela crítica e estudiosa são: Nuno Ramos, Bernardo Carvalho, Carlito Azevedo, Tamara Kamenszain, Sylvia Molloy, entre outros nomes (GUARRAMUNO, 2014).

instabilidades para fazer repensar o real e a ficção, de modo a evitar paradigmas fechados de ambos. Isso não quer dizer a abolição total de referências, pois:

É claro que realidade e ficção não são indistintas; veja-se bem: são os textos que, ao se instalarem na tensão de uma indefinição entre a realidade e a ficção, perfazem uma sorte de intercâmbio entre as potências de uma e outra ordem, fazendo com que o texto apareça como a sombra de uma realidade que não consegue iluminar-se por si mesma. (GUARRAMUÑO. 2014, p. 22).

Assim, a obra *Esse cabelo* promove esse “intercâmbio” de linguagens na sua busca por respostas, que acaba sendo um florescer de novas perguntas e descobertas inesperadas sobre si. A pesquisadora Alice Giroto (2021) soma a essa discussão ao propor uma leitura da obra de Djaimilia enfatizando a centralidade da imagem fotográfica na estruturação da narrativa, sobretudo pela sua proposta de investigação em torno da identidade. Neste quesito, ela debate sobre a dimensão autobiográfica e sua relação com a fotografia, mas aqui, conforme já dito, destacaremos o plano ficcional — e, dentro disso, o próprio movimento da narradora-personagem de escrever uma biografia para seus cabelos. Giroto aborda que o “eixo da narração encontra-se no plano espacial e [...] temporal” (2021, p. 187), o que se torna terreno fundamental para a entrada do caráter imagético da obra. Por imagético, alinhados com essa interpretação de Giroto (2021) entendemos a visualidade que emerge do texto e também às menções a imagens de diferentes fontes. A visualidade do texto é criada com o uso de descrições precisas, sintéticas e, muitas vezes, sinestésicas. Essas construções marcam também a presença de um corpo que se posiciona e se desloca no espaço físico da cidade lisboeta e no espaço amorfo das memórias. Além disso, consideramos as imagens que chegam com as memórias, as quais se atualizam a partir de cheiros, objetos, lugares. A referenciação a imagens de um arquivo pessoal e familiar também vai compor esse caráter visual da escrita, como, por exemplo, arquivos dispersos em documentos, fotos em caixas, álbuns, porta-retratos; e ainda, vale acrescentar, um repertório visual de *takes* de vídeos, cenas tomadas de empréstimo de filmes, propagandas de TV, episódios históricos. Assim, corrobora-se com o entendimento de Giroto que diz que, em *Esse cabelo*, “as fotos não só aparecem no texto como imagens que inspiram, incitam e possibilitam a escrita do trecho a que são ligadas, mas até estruturam no plano composicional toda a obra” (GIROTO, 2021, p. 189).

A fotografia passa então a compor a equação de procura que permeia todo o livro, oferecendo uma obra que fala abertamente da instabilidade das respostas que se tomam como absolutas e universalizantes. Sobre isso, a narradora Mila reflete:

Ocorre-me o que seria se a vida fosse uma busca da verdade. Se perante o que sobrou somos, quando muito, a beleza que se encontra no lixo enquanto este se decompõe,

tal parece fazer de qualquer memória não o sonho do documentalista, mas o pesadelo da sua absoluta dispensabilidade. **Procurar a verdade parece-se com tentar abater a sombra chinesa de uma águia.** Como nos sonhos, perante as suas epifanias, o documentalista descobre-se no rosto dos documentos, como quando sabemos que ainda somos nós, apesar das longas barbas, dos canudos colegiais com que, aparecendo a nós mesmos nos sonhos, metemos conversa com a pessoa que somos. (ALMEIDA, 2017, p. 90-91, grifos nossos).

Nesse comentário, a narradora traz à tona a natureza fugidia, transitória, da memória. Ao mesmo tempo, tão difícil de capturar quanto esta última é a verdade. Nesse diálogo, os arquivos de memória que os indivíduos carregam consigo — ou ainda, os arquivos que os documentalistas investigam — devolvem, em certa medida, aspectos desses que os revisitam, de maneira que não se fixa um sentido único. Pelo contrário, tal como a imagem que a narradora traz, assemelha-se a tentar *capturar uma sombra*.

A captura da “verdade” através da fotografia existe desde o seu surgimento, por conta de sua capacidade de reproduzir materialmente um cenário, um corpo ou um rosto de modo “fiel” ao que ele é na realidade. Sua capacidade de representação mais colada à realidade conferiu a essa linguagem um caráter quase invisível, como aponta Susan Sontag (2004), uma máquina, um clique, um registro. Porém, como se foi desdobrando ao longo da história, assumindo a parcialidade que repousa sobre a mão daquele que manipula a máquina fotográfica, até expressar seu estatuto como arte — em que se evidencia ainda mais a técnica do fotógrafo em torno daquilo que toma como seu “alvo”. Sontag diz então da presença maciça das imagens no mundo moderno e contemporâneo, “[o] inventário teve início em 1839, e, desde então, praticamente tudo foi fotografado, ou pelo menos assim parece” (2004, p. 13). Ela segue dizendo que a fotografia é a um só tempo imagem e objeto; portanto, há uma relação de posse que permeia esse gesto de “tirar fotos”. Assim, ela diz “[c]olecionar fotos é colecionar mundos” (p. 13). Ou, ainda, por ser a “experiência capturada”, as fotos são também como pedaços do mundo, “miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir” (p. 15).

Nessa ampla circulação de imagens fotográficas da modernidade, elas assumem vários papéis: testemunho, denúncia, incriminação, justificativa, prova, etc., sendo assim, um “instrumento de poder” (SONTAG, 2004, p. 18). A autora destaca ainda, num âmbito mais íntimo dos indivíduos, que o gesto de tirar fotos representa uma forma de “passatempo”, sobretudo um “rito social” (SONTAG, 2004, p. 18). Logo, o registro do cotidiano, nos ambientes familiares, torna-se algo comum. Ao comentar sobre álbuns de família, ela diz que estes funcionam como “uma crônica visual de si mesma — um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão” (p. 19). Tal constatação a faz pensar na relação dessas

imagens com o tempo e no que representa colecionar registros de gerações num formato de livro visual e interativo, como é o álbum.

Ao mesmo tempo que essa unidade claustrofóbica, a família nuclear, era talhada de um bloco familiar muito maior, a fotografia se desenvolvia para celebrar, e reafirmar simbolicamente, a continuidade ameaçada e a decrescente amplitude da vida familiar. Esses vestígios espectrais, as fotos, equivalem à presença simbólica dos pais que debandaram. Um álbum de fotos de família é, em geral, um álbum sobre a família ampliada — e, muitas vezes, tudo o que dela resta. (SONTAG, 2004, p. 19).

O instante capturado na fotografia e a incapacidade de replicar tais circunstâncias, ainda que seja possível reproduzir a imagem, sinalizam a passagem irrefreável do tempo. As fotografias marcam, desse modo, uma presença que não existe mais e são elas mesmas provas desse fato. Ao compor o livro pensando-o como um álbum de família, trazendo inclusive imagens — tecidas no texto ou materialmente interpostas na estrutura da obra —, Djaimilia suscita a relação entre fotografia, memória e história. O diálogo de Mila com imagens se dá também nos movimentos de olhar o passado através de memórias. No livro, são vários os momentos que a narradora remete a imagens — como lembranças de propagandas (em frascos de produtos, nas ruas, na televisão) —, que parecem instantâneas e vão sendo resgatadas à medida que ela escreve. Há também referências a fotografias de documentos pessoais, como passaportes e identidades; a fotografias presentes em álbuns de família ou dispersas pela mobília da casa, em porta-retratos; e ainda há menções a imagens de vídeos de arquivos da família, nesse caso, imagens em movimento, alteradas pela interferência do tempo no suporte em que se encontram.

Além disso, no livro estão presentes duas fotografias, interrompendo o fluxo do texto, uma de Elizabeth Eckford e Hazel Bryan, em Little Rock, Arkansas, nos Estados Unidos; e outra de Eddie Cantor, comediante e ator norte-americano e judeu, sendo um flagrante de *blackface*, à época muito comum na indústria cinematográfica hollywoodiana.

Ambas serão trazidas mais à frente, no capítulo quatro desta dissertação, no qual também será feito um debate sobre tais imagens e a sua relação com a autoimagem, tema caro para a narradora do livro. Porém, comentaremos aqui brevemente como tais imagens entram no fluxo da narrativa. No primeiro caso, a fotografia surge logo após a narradora abrir o capítulo anunciando que aquela seria uma das poucas imagens em que está penteada. Porém, o estranhamento surge no momento em que ela diz quando e onde a foto foi retirada: “setembro de mil novecentos e cinquenta e sete [...] 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 [...]” (ALMEIDA, 2017, p. 93). A inserção dessa imagem na

narrativa aponta para um diálogo entre linguagens — fotografia e literatura —, num cruzamento de fronteiras mais explícito, no sentido de a fotografia estar no corpo do texto. No entanto, o diálogo que se estabelece entre palavra e imagem não é uma correspondência direta, isso porque a imagem que Mila diz ser uma radiografia de sua alma é, na verdade, a foto de outra pessoa. Desse modo, opera-se uma desestabilização no momento em que a imagem é e não é a personagem, propondo uma leitura de imagem que olha para além do que está dado, como índice.

Mila diz ainda que o livro — “[e]sta história” dos seus cabelos — que está a escrever é a “legenda e salvamento” dessa imagem (ALMEIDA, 2017, p. 94). Ou seja, a biografia dos seus cabelos ganha outra dimensão ao se relacionar com a história daqueles que aparecem na fotografia, em um outro contexto, que, por sua vez, também ganha novos sentidos ao ser posta como algo tão íntimo da narradora. Nesse duplo gesto, Mila aponta as várias possibilidades de percepções de si em outras representações — “[a]inda mais estranha e difícil de explicar é a circunstância de eu ser todas as pessoas do retrato ao mesmo tempo” (ALMEIDA, 2017, p. 93). E também mostra outras leituras de uma imagem que retrata um episódio histórico, um marco na luta pelos direitos civis nos EUA, mas que ao mesmo tempo fala de sua experiência com seus cabelos, sendo uma jovem luso-angolana vivendo em Portugal.

A outra imagem, do comediante Eddie Cantor encenando o que seria um personagem negro, surge num trecho em que a narradora discute sobre si e suas *máscaras*, já no fim do livro. Ela fala sobre se ver como esse outro, a Mila que teria crescido em Angola, a jovem negra africana, como um “rostão duplicado” (ALMEIDA, 2017, p. 140). E é justamente desse rosto que ela sente saudades. A imagem do *blackface*, que é prova do racismo, trazendo uma *máscara* de um negro, dialoga com as inquietações que a narradora sente ao pensar sobre o que não foi. Essa outra Mila chega para ela já com camadas de estereótipos, ao mesmo tempo que, como constata ao final da narrativa, isso também faz parte dela; novamente a protagonista traz o jogo do olhar — como se a imagem a olhasse, ao que ela conclui: “o rosto de que sinto saudades, o mesmo que julgo não ser o meu, não me anuncia senão a mim” (ALMEIDA, 2017, p. 141).

Além dessas duas fotografias, como mencionado, a narrativa é carregada de construções imagéticas. Vale ressaltar que a relação da autora com imagens aparece antes mesmo de sua estreia no universo literário. Djaimilia diz que “[a] fotografia é um dos meus interesses principais, daí ocorrerem com naturalidade fotografias nos meus livros. Pouca coisa me incita tanto a escrever como uma fotografia” (ALMEIDA, 2021, p. 177). No livro *Pintado com o pé* (2019), que reúne crônicas, contos e ensaios de sua autoria, publicados entre 2013 e 2019,

surtem imagens — fotografias, algumas feitas por ela — que encabeçam as reflexões do texto. Algumas vezes, elas estão materialmente no texto, outras são construídas e/ou descritas no seio do texto²². No texto “Longe da praia”, por exemplo, Djaimilia fala de imagens de Lisboa a partir de um arquivo digital:

No arquivo digital do Estúdio Horácio Novais, dou com a sua capital, uma Lisboa que os precedera, pontilhada a preto-e-branco de reclames de Boas-Festas, asfalto, repuxos, sobretudos e tipografia, cidade em cujo rio nunca molharam os pés, de onde nunca saíram para subir a serra. (ALMEIDA, 2019, p. 69).

No trecho em questão, essas fotografias funcionam como exercício do olhar da autora, que pensa que seus avós maternos, negros imigrantes vindos de Angola, nunca puderam ir à praia ou ter contato com outra experiência na natureza, ficando restritos ao espaço urbano, na maioria das vezes, em localidades precarizadas. A descrição da imagem, tomada como arquivo das mudanças da cidade, é meio de reflexão, de procurar o não dito naquela composição, o que ficou de fora. Como ela pondera depois: “Talvez eles fossem numa dessas fotografias uma das sombras a avançar na calçada ao anoitecer, num casaco abotoado, aquecendo as mãos num pacote de castanhas com um sorriso desfocado, assimétrico” (ALMEIDA, 2019, p. 69).

Em outro texto, intitulado “Morrer pela primeira vez”, a autora revisita um conjunto de fotos que ela tirou quando jovem num passeio escolar a um zoológico. No passeio, os registros foram sobretudo do cemitério dos animais, algo que lhe marcou quando pequena. Revendo-as quase 30 anos depois de produzidas, a escritora reflete como o olhar sobre aquelas imagens se modificou ao longo do tempo. “Disparei vinte e duas fotografias do rolo sobre as suas lápides, reservando algumas para a jaula dos leões e dos macacos, imagens que sobreviveram numa caixa de cartão como prova de vida de um olhar que não me lembro de ter sido o meu” (ALMEIDA, 2019, p. 83). Djaimilia segue refletindo sobre essas fotografias, que agora lhe parecem sombrias, analisando aquilo que as imagens lhe devolvem sobre essa menina de

²² Sobre essa obra, a pesquisadora Alice Giroto (2021, p. 188) destaca também a crônica “Morrer pela primeira vez” e adiciona os títulos “Uma fotografia com Mariam” e “Parto e resgate” como textos representativos do debate a respeito das dimensões mais questionáveis e perigosas do gesto de fotografar. O primeiro texto já foi comentado brevemente aqui na dissertação; o segundo discorre sobre a relação daquele que fotografa e de quem é fotografado, no caso, a própria Djaimilia e uma moça que trabalhava na mesma empresa que ela. Assim, busca-se compreender as implicações de erguer e posicionar a câmera e o que significa *tirar uma foto*, remontando à discussão de Sontag (2004, p. 25) sobre o caráter “predatório” dessa atividade, sobretudo considerando a relação de poder existente nesse “tirar”. Já a segunda crônica mencionada fala desse mesmo exercício, mas a partir de uma série de registros fotográficos de um parto que a autora adquire numa feira de antiguidades. Djaimilia questiona desde a iniciativa de vender essa série, passando pelo significado de sua compra até o momento que possibilitou esses registros, se a parturiente deu autorização, como elas chegaram naquela feira, quem seria aquela mulher. Além dessas crônicas, Giroto (2021) comenta sobre o fotolivro *Regras de isolamento* (já comentado aqui), feito a partir de uma parceria entre Djaimilia e seu marido, Humberto Brito, que atua como fotógrafo, exemplificando como a fotografia permeia as criações da escritora.

outrora que ela não mais reconhece, e aprofundando a relação entre quem fotografa e quem é fotografado.

É interessante perceber que o livro *Esse cabelo* abre com um comentário de uma fotografia: “A minha mãe cortou-me o cabelo pela primeira vez aos seis meses. O cabelo, que segundo vários testemunhos e escassas fotografias era liso, renasceu crespo e seco” (ALMEIDA, 2017, p. 9). Esse registro raro dos seus cabelos lisos parece um fio perdido na sua história com seus cabelos crespos, mas na narrativa surge como evidência de um cabelo que, talvez, poderia ser diferente, pelo menos aos olhos da narradora. A imagem dessa Mila bebê, de cabelos lisos, vai de encontro à realidade da Mila criança, adolescente e adulta. Como num movimento de abrir o álbum, esse retrato inaugura também a biografia capilar da narradora — “[n]asce daquele primeiro corte a biografia do meu cabelo” (p. 9). Esse corte simboliza também uma longa trajetória e, dessa forma, uma motivação indireta da escrita sobre esses cabelos que foram um drama íntimo de Mila.

Tomando ainda por base a ideia do álbum de fotografias, pode-se notar uma aproximação deste, no modo como é construído, com a forma com que a memória opera. O álbum é um arquivo pessoal que não segue regras ao ser organizado, podendo ser colocadas fases com grandes ou pequenos hiatos de anos, pensamentos e cabelos. Da mesma forma, a memória não segue uma linearidade temporal e atua como um espaço de edição que, ao contrário do álbum, não segue as vontades dos sujeitos que interpelam. Ao longo do livro, nota-se que essas imagens são narradas, isto é, elas saltam a partir da textualidade da narrativa. Sobre esse exercício de escrita, é possível compreendê-lo como uma “literatura fora de si”, discutida por Florencia Guarramuño (2014), como já apresentado, e também por Natalia Brizuela (2014).

Esta última discute, no livro *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*, os princípios de “contágio, de contaminação e de metamorfose” da literatura contemporânea. Entre as várias linguagens artísticas com que a literatura passa a dialogar e a se misturar, a pesquisadora destaca a fotografia, por essa ser o “meio privilegiado para a passagem ao que não é”, isto é, passagem da literatura para “fora de seu próprio meio” (BRIZUELA 2014, p. 9). Baseando-se nos estudos desenvolvidos pelo escritor mexicano Mário Bellatin, a pesquisadora discute o conceito de *fotografia narrativa*²³, que ela aponta como “um modo alternativo à palavra escrita: uma fotografia escrita” (BRIZUELA, 2014, p. 64). Essa concepção abordaria justamente o descentramento da literatura, de modo que a linguagem escrita realizaria desvios,

²³ Nas palavras de Mário Bellatin: “A fotografia narrativa tenta realmente estabelecer um novo tipo de meio, alternativo à palavra escrita, e que talvez aquela seja a forma como serão concebidos os livros do futuro (BELLATIN, 2001, p. 31-32 apud BRIZUELA, 2014, p. 64).

aproximando-se dos meios próprios da fotografia. Ao mesmo tempo, a fotografia inserida na narrativa também é desestabilizada da sua leitura habitual, isto é, vista como documento, índice do real. Acontece então uma restituição do caráter criativo que envolve o registro fotográfico e até mesmo ficcional.

A partir disso, percebe-se que as imagens inseridas na narrativa de *Esse cabelo* operam justamente nessa premissa de lançar novas percepções sobre essas imagens. Elas não estão ali postas para serem suporte do texto; pelo contrário, constroem novos sentidos sobre ele. Há um jogo de “aproximar-se e afastar-se da realidade” (p. 11) que as fotografias promovem. Pensando em formas com que a escrita literária se apropria de características da linguagem fotográfica, Brizuela destaca a capacidade de rápido registro fotográfico. E, ainda tomando esse gesto como movimento artístico, há a possibilidade de resgatar a dimensão ficcional da fotografia, “[p]orque toda fotografia é também, antes de tudo, uma operação de montagem — corte, dissecação, reorganização para decompor a realidade [...]” (BRIZUELA, 2014, p. 11).

Assim, a *fotografia narrativa* tomaria como base a velocidade do registro dos procedimentos fotográficos, sobrepostos e postos em diálogo, ou ainda, reposicionados em outros contextos. Outro aspecto a ser considerado é o espontâneo do registro, suspendendo cenas a cada *flash*, guiadas pelo sensível da experiência vivida (BRIZUELA, 2014, p. 13). Na narrativa aqui analisada, as fotografias inscritas se revelam numa sequência de detalhes — como o procedimento de composição, edição e ajuste da fotografia —, guiando o olhar do leitor para que ele reconstrua a imagem e a impressão daquele instante captado em palavras.

Entre várias franjas, cortes à tigela, guedelhas grunge e o não haver nome definido para o meu despenteado triangular do início dos anos noventa (duas tristes mechas desfrisadas disparando dos lados e encimadas por um pseudo rabo-de-cavalo descolorado pelo sol), os penteados da minha família portuguesa protagonizam uma famosa fotografia de grupo. Assinalando o ponto em que parei de contar quantos éramos, a fotografia indica que somos dezasseis primos, número que, apesar de sermos realmente dezanove, fixei como certo, da mesma forma que ao longo de tanto tempo guardei os trinta e seis anos do meu pai, os meus nove anos do retrato de família, toda a infância um único ano. Na fotografia, estamos atrás de um sofá ao lado uns dos outros, em casa da avó Lúcia e do avô Manuel. Nas nossas costas, vê-se a tapeçaria que, nesse tempo, materializava o meu ideal de bom gosto. (ALMEIDA, 2017, p. 29-30).

No trecho acima, a narradora fala dessa fotografia da família como uma síntese da sua infância, concentrada em um ano, indo na contramão do registro pontual que é o da foto. Ao fazer isso, ela dá nova leitura, alarga os horizontes da foto, usa-a para pensar sua história, sua relação com o tempo e com a memória. Ao mesmo tempo que dissecou a imagem nos detalhes dos cabelos, ela a expande como representação de um recorte num tempo maior que o instante do clique.

Ao brincar com esses registros, que os leitores recriam a partir de palavras, a narrativa faz pensar no próprio gesto de edição das fotografias. Guiadas pela percepção de Mila, as imagens se atualizam continuamente no campo da imaginação. Em diversos momentos, a protagonista deixa claro que não há necessariamente precisão nas suas lembranças, mas a maneira como ela recorda as várias histórias que conta no livro revelam mais e mais sobre ela mesma. E, com isso, há um deslizamento de sentidos, um se fazer a cada momento e a cada achado nos recantos das memórias.

Desse modo, a narrativa inicia-se com uma proposta de biografar os cabelos de Mila, mas desloca-se dessa premissa sobre suas origens à medida que começa a realizá-la. Passa a mapear de modo mais amplo não só um cabelo, mas também as gerações que vieram antes dela e busca compreender-se como parte desse fluxo de etnias e processos históricos.

Encontro num livro imagens de ruínas. Folheio a sequência. Percebo-a como um álbum de família. Castelos, torres aéreas, prisões, aquedutos, piscinas ao abandono: nós nos nossos álbuns de infância. Comum entre as imagens não é o modo como reflectem uma tradição colectiva de incúria, mas a forma como os monumentos sobreviventes se dão a ver enquanto pares vivos num percurso familiar. Assim estou para quantos passaram: não cabe na mesma cidade mais do que um parque aquático arruinado. Numa imagem, a uma planície preside hoje a ruína de um castelo. Um escorrega desagua no que foi uma piscina popular, vê-se noutra. Pudéssemos nós encontrar um novo uso para o equipamento do passado, fazer de uma bengala comida pelo caruncho uma flauta ou um corrimão barroco; reencontrar tradições reconhecíveis no efeito do tempo e da natureza; confundir o descuido com o desígnio de uma arte. (ALMEIDA, 2017, p. 85).

Na citação acima, há uma sobreposição de imagens encontradas num livro, fotografias de ruínas e o álbum de família. Folhear o álbum seria análogo a ver as ruínas de uma família, aquilo que restou dela ao longo dos anos, como comenta Sontag (2004). Vários *flashes* do que seriam edifícios, habitações e construções diversas são mostrados em sequência sob o peso de serem imaginados como elementos em pedaços, assim como as memórias que nos chegam, assim como as fotografias e aquilo que fotografam. O esquecimento é inevitável, o desbotamento material dessas fotos acompanha o borrado que adquirem as memórias ao longo da vida. E, no entanto, há sempre algo que se reacende a partir de associações inesperadas, algo que os espaços, os objetos, as pessoas nos ajudam a lembrar — assim como tais circunstâncias ajudam a esquecer (HALBWACHS, 2016).

O processo de se (re)conhecer nessas ruínas que restam é, como diz a narradora, incontornável, pois: “[a] memória é um demagogo: não nos deixa escolher o que vemos; alimenta-se da tentação de fazermos menos do que *não* fomos” (ALMEIDA, 2017, p. 57). É preciso, portanto, acolher o que se dá a ver, como a narradora comenta, “os monumentos”, e buscar investigar o que deles é possível extrair de sentidos no presente. Esses rastros falam da

passagem do tempo, de se reconhecer nessas ruínas, entender-se como participante dessa mudança através do tempo. Sobre esse encontro, que é olhar-se e olhar os seus nesse álbum de ruínas, Mila diz

Não nos podemos eximir de nos reencontrarmos como o produto das marcas que a nossa incúria deixou nos nossos arquivos, exactamente **como se nos apercebêssemos de que o propósito da cura, do zelo do restaurador, fosse não o de zelar pela matéria do registo, mas por aquilo que nos chega de quanto registámos. Como se a cura pudesse curar as personagens registadas, e não o suporte através do qual sobreviveram.** Não nos podemos eximir de que a nossa infância tenha mudado de cor, e seja agora não de um sépia intencionado pelo fotógrafo, mas do sépia deste nosso esquecimento. (ALMEIDA, 2017, p. 59, grifos nossos).

Assim, dessa materialidade das fotografias, o mais significativo não é o impedimento de sua deterioração, mas sim da memória que tal objeto guarda para nós. Conforme a narradora reflete, muitas vezes são os detalhes e/ou acontecimentos aos quais atribuímos pouco valor, que sequer consideramos importantes no momento vivido, ou ainda, que buscamos esquecer que, mais tarde, retornam com novos sentidos, resistem e nos interpelam com novas perguntas, acompanhando-nos como fantasmas, tal qual a história dela com seus cabelos. Mais à frente, Mila repete a sequência de flashes — “Castelos, torres aéreas, prisões, aquedutos, piscinas ao abandono” (p. 61) — e se pergunta sobre essa escavação de uma fotografia mais íntima, do que foram e do que são ao olhar para tais registros. Ela exercita o que tais registros evocam em memórias. O que eles têm a dizer sobre o que ela e sua família, bem como sobre o que ela é no momento em que olha para esse passado partilhado.

Nesse rememorar, a narradora encontra um vídeo da família de lado paterno, em Moçambique. A gravação mostra seus avós com os filhos ainda pequenos. Há então uma descrição da cena das crianças:

Vi pela primeira vez já em adulta um filme mudo dos meus avós paternos em Moçambique com os seus filhos, em crianças, entrando e saindo de um *Peugeot* como pintos atrás de uma galinha. Saltavam para dentro de uma piscina de borracha e depois para dentro de uma piscina a sério em que não se vê negro nenhum. Saudavam num aeródromo a chegada de um general recebido com bandeirinhas por indígenas em trajes típicos; liam o jornal à sombra do mamoeiro do jardim. Era em mil novecentos e sessenta e sete. (ALMEIDA, 2017, p. 60).

Essas cenas, descritas em texto, revelam o cotidiano de sua família paterna, homens e mulheres brancas, como constata a narradora, vivendo em terras africanas, com o pano de fundo das disputas de poder que ocorriam nesses territórios — desdobramentos do que acontecia em Portugal, com o salazarismo em voga. O cenário revela uma família que tinha acesso ao lazer naquele espaço — piscina particular, piscina pública —, usufruindo de seus privilégios por

serem brancos, portugueses (ainda que sua avó Lúcia fosse nascida no Congo)²⁴ e vindos de Portugal. Como ela revela em outro capítulo, seu avô teria sido transferido de Moçambique para Angola em 1967, cena que também aparece “num vídeo, o avô Manuel, com pouco mais de quarenta anos, escreve na areia de uma praia ‘1967’, ano que também se consegue ver na primeira página de um jornal lido pela avó Lúcia” (ALMEIDA, 2017, p. 91). Ela diz então ter rastros de Moçambique, da presença de parte de sua história naquele país.

Tenho diante de mim sobras de Moçambique. A secretária do meu avô Manuel, que pertenceu ao meu pai; quatro fotografias de água a jorrar de uma barragem projectada pelo meu avô; uma fotografia de grupo sua com colegas da firma hidroelétrica em que trabalhava na Beira; a tradução inglesa de uma Bíblia, pela qual talvez a avó Lúcia lesse um salmo pela tarde, a seguir à canasta. (ALMEIDA, 2017, p. 90).

As sobras são também essas cenas das quais Mila não participou, mas mostram uma parte de sua filiação nessa história entre continentes. Ela observa essa colagem de momentos vividos em família: “A transposição do filme para DVD lhe acelerou a velocidade. As imagens sucedem-se com cortes: Beira, Veneza, Lourenço Marques, Fafe”. Sendo assim, há ainda a marca desses deslocamentos da família entre países. Como Mila observa, as memórias que lhe chegam desse registro estão marcadas pela deterioração do tempo, de modo que sua relação com esse objeto é enviesada não só pela distância geracional, como também pela interferência técnica. Tal configuração dá musicalidade ao que antes era um filme mudo — fazendo uma referência à família de músicos austríacos Von Trapp, que inspirou o musical *The sound of music* (em português, *A noviça rebelde*) —, associada aos *traços judeus* que aparecem em muitos dos familiares no vídeo, como percebe Mila, e aos cortes em diferentes cidades, que parecem “perenemente à beira de escapar de uma perseguição” (p. 60), fruto do antissemitismo.

A musicalidade da minha família nos filmes mudos é um produto da deterioração técnica dos filmes. Uma vez mais, é como se a necessidade da contingência permitisse revelar o que as coisas tinham de único, apesar de o que resulta ser uma representação parcial do que foram certos instantes das suas vidas. A deterioração suprime toda a angústia, embora nos lamentemos de nos vermos reduzidos a coisas. *Estamos mortos*, penso ao ver-nos, como pensaria se me acontecesse reencontrar num filme um actor defunto. (ALMEIDA, 2017, p. 60).

Aqui, retoma-se, portanto, a relação entre esses registros caseiros — neste caso, um vídeo —, com o tema da morte. Isso porque, tal como a fotografia, aqui também há uma relação de imagem em movimento que gera um objeto, uma gravação muda de memórias. A montagem desses momentos, somados aos sons e cortes que essa gravação adquire com o tempo, abrem a

²⁴ A avó Lúcia nasceu no Congo, filha de colonos, mas logo foi enviada pelo pai para ser criada pelas tias em Portugal. Era uma mulher branca de ascendência congoleza, mas que, no contexto português, era lida sem grandes dificuldades como portuguesa, ao contrário da neta, Mila, que era uma menina preta lida como uma imigrante, ainda que também tivesse crescido em Portugal.

intimidade da família paterna para Mila, dão material para que ela narre e pense sua história. Assim como a fotografia, essas cenas filmadas de modo artesanal, cheias de interferências temporais, participam “da mortabilidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa)” (SONTAG, 2004, p. 27). A consciência desses ciclos remonta também às perguntas de Mila sobre si, quem é ela nessa filiação com tantas tramas? O acesso às imagens e a esses registros ampliam as possibilidades de narrar, de acessar formas de Mila se situar no seu tempo — de onde olha para essas memórias. A deterioração também marca essa reconfiguração com o presente, pois lembra esse fluxo de acontecimentos, essa constelação de detalhes, eventos, pessoas, lugares e objetos que nos compõem. A passagem pela máquina deixa todos mecanizados, porém, ainda assim, a narradora reflete sobre novas possibilidades de sentidos que surgem ao reencontrar esse vídeo nesse estado.

É então que renascemos como a epifania de um artista que encontrasse na deterioração do seu meio, e apesar do alto custo de qualquer epifania, um propósito, uma nova possibilidade de beleza, como se o cenário da nossa vida fosse a matéria ainda que insignificante do esforço de alguém; [...] como se o turquesa do fundo da piscina no filme mudo dos meus avós fosse o resultado da precisão de um restaurador de película; e o alento musical dos von Trapp fosse um princípio de melodia que um músico resgatasse do ruído que faz uma gravação antiga. (ALMEIDA, 2017, p. 60-61).

Há então um novo filtro que se sobrepõe ao registro, que faz emergir o sentimento de saudade, o qual, como frisa Mila, liga-se ao que nos lembramos, não exatamente ao que houve. O lembrar, a partir do presente, é o que dá contexto e sentido a essas imagens. Constrói-se uma espécie de genealogia que não segue uma organização cronológica, que é dispersa, guiada pelos afetos, pelo “encontro da graça com a arbitrariedade” (p. 14). Ao olhar os registros de sua família interracial, de várias etnias, com traços singulares, deslocamentos e configurações próprias, a narradora reflete sobre seu lugar e seu agora. Em dado momento, ela relembra uma afirmativa — “*Nunca mais envergonhar-se de si mesmo*, leio num livro.” (p. 61, grifos do autor) — que retorna ao resgatar o vídeo familiar. Na busca pelas origens de seu cabelo, Mila compreende que deve buscar se entender em meio a sua história, marcada por questões sociais e históricas. E, nesse caminho, encarar os seus medos.

Para nunca mais nos envergonharmos de nós mesmos é preciso que estejamos a caminho de nos tornarmos alguma coisa. A dado momento podemos aperceber-nos da possibilidade de perseguirmos certos desígnios, como se antes não soubéssemos ser possível que certa coisa pudesse servir-nos como aspiração. Reconhecemos então para nós um objectivo, com a surpresa com que encontraríamos beleza na deterioração. Vocações surpreendem-nos como epifanias. A companhia dos outros serve para emoldurá-las. (ALMEIDA, 2017, p. 61).

Da mesma forma que se encontra beleza no produto deteriorado de um vídeo caseiro, descobrindo novas nuances, novos detalhes, é possível encontrar-se com novas possibilidades

para si, e encontra-se justamente assim, num jogo entre acaso e desenho circunstancial. A figura do documentalista que zela pelos seus arquivos e documentos, cujo apreço e cuidado é tamanho que até mesmo sonha com tais materiais, é evocada para dar o tom a esse encontro. O apreço é tamanho que se reconhece em algo, até então, inesperado, e o documentalista vê-se naquilo que restaura, não porque possa retornar ao passado que determinado documento testemunha, mas porque resgata e/ou encontra algo em si inesperado, “como quando sabemos que ainda somos nós, apesar das longas barbas, dos canudos colegiais com que, aparecendo a nós mesmos nos sonhos, metemos conversa com a pessoa que somos” (ALMEIDA, 2017, p. 62). Ainda nesse tema, a narradora comenta como a segunda esposa do seu pai, uma mulher branca e portuguesa, vai restituir-lhe uma relação com a câmera, o que a faz refletir sobre como “[n]ão existe álbum sem fotógrafo e, mesmo quando não existem nem um nem outro, o que conhecemos da infância são os olhos que nos viram, nos fixaram, nos aturaram, nos amaram” (ALMEIDA, 2017, p. 78). Assim, dessas imagens sobrepostas e costuradas, Mila se abre para um mapa de si, que fala menos sobre a origem como um ponto fixo, mas sobre um perene exercício de se olhar e de se perceber atravessada pelos seus, e, ainda assim, com sua singularidade e suas diferenças.

3 CORPO QUE É GEOPOLÍTICA

Neste capítulo, busca-se discutir o modo como a história do cabelo da narradora de *Esse cabelo* e, por extensão, da própria Mila é atravessada por questões ligadas ao passado de colonialismo e imperialismo português.

No primeiro tópico, discute-se o modo como a identidade diaspórica surge no livro, apontando para o modo como a narradora se relaciona com sua ancestralidade, sua origem angolana e sua família interracial. No tópico dois, são analisadas as camadas de exclusão vivenciadas pela família materna de Mila, a partir de seus avôs negros, Castro Pinto e Maria da Luz, e de sua mãe, todos angolanos. Por fim, no terceiro tópico, discute-se sobre a colonialidade que permeia a sociedade portuguesa e seus processos de silenciamento históricos externos e internos. Esses atravessamentos históricos marcam os espaços e a vida de Mila, bem como de outros afrodescendentes e de todos aqueles que ficam à margem dessa sociedade, ainda à porta de Portugal, como toda a sorte de imigrantes de diferentes origens.

Desse modo, busca-se analisar o atravessamento da história de Portugal — as feridas da colonização, os horrores da escravização, as desigualdades sociais que se perpetuam no interior do país —, tudo isso sob o prisma da história de Mila e dos seus.

3.1 Um mapa diaspórico

Ao pensar na ideia de genealogia, não é possível desvinculá-la das imagens de diagramas e de árvores antiquíssimas, com os parentes se distribuindo cronologicamente ao longo das ramificações, ou pendendo dos galhos como frutos e flores. Essa prática de montar uma rede de filiações é motivada por uma ou várias perguntas, e as descobertas ao longo da sua realização têm ou não relação com aquilo que serviu como pontapé inicial. Os achados podem ser surpreendentes, reveladores, mas também podem causar desconfortos, conflitos e embaraços. Logo, as recepções daqueles que buscam suas origens são também diversas e inusitadas.

Buscar suas origens não quer dizer necessariamente montar uma árvore genealógica, mas sim uma procura por se situar, compreendendo melhor sua história, que, mesmo sendo particular, é ampliada por sentidos e significados de outras histórias. Essa trama de narrativas, com vários tempos e espaços, pode ajudar a lançar luz sobre aspectos da vida de um indivíduo. Desse modo, a imagem da árvore como suporte para imaginar essas vinculações se ressignifica, menos como um tronco comum e mais como as inúmeras ramificações que a compõem — raízes, galhos, camadas de cascas. Porque, afinal, o que é ter uma origem? Ou, como Mila se

pergunta no livro, o que é buscar essa origem? Logo, é mais sobre um entender-se no mundo do que sobre buscar um marco zero ou um modo de ser.

Porém, como dito, as leituras são várias, e a genealogia pode ser usada com um viés restritivo e determinista para construir e legitimar hierarquias, inclusive para construir uma ideia de origem que vai apontar *é isso que eu sou* e, ainda, *é isso que estou destinado a ser*. Nesse momento, vem à mente a concepção da nobreza e de seu *sangue azul*, construção discursiva que serviu de base para a distinção de classes, caráter e destinos. Contudo, como toda narrativa, a narrativa de si também seleciona episódios e deixa outros de lado. Essa edição é consciente e inconsciente, permeada de vários e distintos motivos. Nesse processo, as memórias que interpelam os indivíduos vão influenciando também nessa narrativa de si, sendo atualizadas, ressignificadas, reconfiguradas.

A obra aqui trabalhada, *Esse cabelo*, tem a memória como seu fio condutor, e a genealogia é um subtexto da narrativa, não sendo um caminho linear, mas sim um mapa de memórias e de afetos. Ao escrever, a narradora acessa suas memórias, inscrevendo-se na história dos seus e na história entre dois países — Portugal e Angola —, uma relação atravessada pela história das relações coloniais presentes na origem do mundo moderno. Por isso, a narrativa se amplia como um mapa de várias rotas e cruzamentos, muitos desconhecidos, outros conhecidos por histórias e histórias de histórias; memórias que moldam e se moldam às transformações de Mila.

Em meio a esses caminhos, Mila realiza uma composição que vai revelando as várias camadas que constituem sua família — como uma colagem, com gestos naturais ou intencionais, sobrepondo e promovendo novos contatos e diálogos e fazendo, assim, uma narrativa sobre origem com diversas fontes. Nesses caminhos, a diáspora é o palimpsesto dessa família.

Mila é fruto de uma família interracial, e seus parentes — tanto maternos como paternos — deslocaram-se ao longo de décadas entre os continentes africano e europeu. Ela mesma nasceu em Luanda, Angola, mas aos três anos mudou-se para Lisboa, Portugal. Não à toa o subtítulo do livro faz referência a um “cabelo crespo que cruza fronteiras”. Essa mobilidade a acompanha, pois é própria do seu entre-lugar de luso-angolana e de sua família composta por diferentes etnias. A ideia de entre-lugar é aqui pautada a partir das discussões propostas por Silviano Santiago (2000). O autor se volta para o caso da América Latina e seus sujeitos, enfatizando uma “reviravolta” na noção de unidade imposta pela colonização, promovendo assim “uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o elemento autóctone” (p. 15).

Tal inversão abre brechas para a descolonização, que vem justamente desse outro lugar, que já não é a América antes da invasão, tão pouco uma cópia da Europa. Destaca-se que essa relação atravessa a produção de escritores latino-americanos, de modo que estes buscam demarcar suas diferenças, fazendo-se presentes, aprendendo a “língua da metrópole” (p. 20), escrevendo contra as heranças colonialistas, como uma “escritura *sobre* outra escritura” (p. 21).

Quando pensamos na obra aqui analisada, é possível aproximar esse cenário do contexto vivenciado pela narradora-personagem Mila. Essas tensões atravessam sua existência, seu cabelo, seu corpo, sua cabeça, nesse último caso, o modo como se enxerga como indivíduo e como sujeito na sociedade portuguesa de que faz parte. Embora não seja latino-americana, Mila ocupa um entre-lugar, num país que se construiu atrelado à imagem de império (FRANCO, 2018). Nesse espaço entre, Mila busca produzir sentidos sobre si, entendendo e construindo seu modo de estar e ser, é “[...] uma pessoa que vive entre dois mundos, duas cores de pele, duas cidades e que, ao mesmo tempo que procura os rastros, se preocupa em transformá-los em signos, ou seja, num código que lhe permita, no futuro, transmitir a história” (RIBEIRO, 2019, p. 294). Ela é também atravessada por uma tensão de discursos, práticas e memórias frutos do processo colonial, dessa relação a que ela chama geopolítica, marcada já nas raízes dos seus cabelos, suas próprias raízes.

Esse lugar pouco definido, de “cruzar fronteiras” — ou melhor, que põe em xeque definições fechadas sobre seu lugar de origem —, é também um lugar de identidades diaspóricas. Nos termos propostos pelo pesquisador Stuart Hall (2013a), em seu ensaio “Pensando a diáspora”, essas identidades são forjadas no âmago de processos de migração forçada os quais são motivados por questões de ordem política que refletem relações sociais e históricas de poder entre países, povos e etnias. Enfocando as diásporas negras, partindo sobretudo da relação dos povos caribenhos com o Reino Unido, Hall discute sobre as identidades em torno desse tema que problematiza conceitos-chaves que estão na base da modernidade, como nação, nacionalismo, identidade e memória. A modernidade, como argumentado por Walter Dignolo (2017) no ensaio “Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade”, trata-se de uma narrativa densa e complexa que nasce na Europa, tendo esse continente como epicentro para sua disseminação. Essa narrativa constrói o mundo moderno e a civilização ocidental; e o seu “lado escuro” seria a colonialidade, sustentáculo de todo um projeto de exploração e colonização que tem início por volta do final do século XV, expandindo-se no século XVI.

Legado desse sistema imperial, a diáspora de povos negros africanos é atravessada pelas várias violências a que foram submetidos esses sujeitos, traficados ao longo do Atlântico para trabalhos escravos em outras terras. Logo, a diáspora africana está associada ao projeto civilizatório moderno, tal qual foi argumentado à época. Hall (2013a) aponta como as identidades diaspóricas associam-se a uma vinculação mnemônica e histórica com essa origem africana, seja ela um processo consciente ou inconsciente. Indo mais além, o teórico também mostra como é fundamental a recriação dessa África, sobretudo no caso dos grupos explorados ao longo do projeto colonial, nos termos moveções da diáspora, “tem sido uma questão de interpretar a ‘África’, reler a ‘África’, do que a ‘África’ poderia significar para nós hoje, depois da diáspora” (HALL, 2013a, p. 44). Isso significa que esses sujeitos constroem sentidos sobre si não a partir de uma tradição estática, de como eram as terras invadidas na expansão e invasão colonial, ou da forma em que estas se encontram divididas atualmente, mas nesse novo contexto globalizado, em que tanto vivem nas colônias como nas metrópoles de outrora, onde, em ambos os casos, as referências se cruzam e vivem em diálogo constante.

Desse modo, os deslocamentos diaspóricos produziram novos contatos — violentos — entre povos e culturas. Ao longo dos anos, nesses novos locais de moradia, as populações africanas e seus descendentes foram construindo práticas identitárias múltiplas. Assim, essas novas formas, que dão novo tratamento aos conteúdos veiculados, não podem ser analisadas com a lente do que é *original* ou *autêntico* e daquilo que é *cópia*, pois representavam caminhos de renovação, ruptura e inovação das tradições. Nesse contexto, Hall ressalta a “forma como essa ‘África’ fornece recursos de sobrevivência hoje, histórias alternativas àquelas impostas pelo domínio colonial e as matérias-primas para retrabalhá-las de formas e padrões culturais novos e distintos” (HALL, 2013a, p. 40-41). Assim, o pesquisador aborda a diáspora como chave para lidar com as complexidades de se pensar as identidades nacionais em um cenário de grande e acelerada globalização. E não só isso, mas também para se analisar as noções de diferença e de pertencimento.

Assim, ao pensar a narrativa de Mila, destacamos os pontos em que o mapeamento promovido pela narradora se cruza com as ideias de *original*, *puro*, *sem máculas*, as quais surgem nos discursos que versam sobre identidades, sobretudo naquelas que têm uma configuração familiar semelhante à de Mila. No livro, essas identidades múltiplas desafiam a própria concepção do que é identidade nos termos geopolíticos da nacionalidade. Essas concepções são base para a própria construção de Estado-nação moderna, como afirma Stuart

Hall (2013a)²⁵. O professor e pesquisador Paul Gilroy (2012, p. 36) aponta a supremacia das ideias de “nacionalidade, filiação nacional e nacionalismo”, que pautam visões etnocêntricas e xenofóbicas. A sustentação dessas noções, bem como sua popularidade, segundo o autor, acontece por uma série de estratégias retóricas que ele identifica, através de seus estudos, como “inclusivismo cultural”²⁶. Esse conjunto de discursos cria um “sentido absoluto de diferença étnica”, o qual passa a ser usado como parâmetro para distinguir pessoas e/ou grupos de pessoas, de modo que essa *diferença* criada passa a “assumir uma prioridade incontestável sobre todas as outras dimensões de sua experiência social e histórica, culturas e identidades” (GILROY, 2012, p. 36). Nesse terreno, a nação passa a ser construída como “um objeto etnicamente homogêneo”, usando também a etnia como base para apontar a sua distinção cultural.

Pode-se perceber que nessa configuração as identidades diaspóricas não têm espaço, pois esbarram nos muros que determinam o que pode ou não fazer parte de uma determinada comunidade cultural, assim como pertencer ao território onde ela é vivenciada. Racismo e xenofobia se entrelaçam para reafirmar hierarquias. Como visto, a família de Mila é um importante contraponto para essa narrativa homogeneizante. Com diferentes fontes étnicas na família, Mila está nesse entre-lugar que escapa a noções fechadas de identidade. Estas, quando pensadas em termos mais fluidos e abertos, de cruzamentos e de novas formas a partir desses contatos, como é o caso da diáspora, tornam-se um importante mecanismo de afirmação e de resistência, contra a invisibilização e o apagamento.

É interessante notar que o título do livro, *Esse cabelo*, aponta para uma das muitas partes do corpo que é herdada por um par de genes: um da mãe e um do pai, que definem tanto a cor como o tipo de cabelo. Desse modo, o gene determinante dessa junção é aquele que vai ditar como vão ser os cabelos. No caso da narradora, seus cabelos são pretos e crespos. É a busca

²⁵ O teórico chama atenção para a importância da delimitação de fronteiras para a assunção e consolidação de estados-nações, não só no contexto europeu, mas pensando também a ideia de nação que se constrói após a independência dos países que compõe o que se chama de Caribe: “Os Estados-nações impõem fronteiras rígidas dentro das quais se espera que as fronteiras floresçam. Esse foi o relacionamento primário entre as comunidades políticas nacionais soberanas e suas ‘comunidades imaginadas’ na era do domínio dos Estados-nações europeus. Esse foi também o referencial adotado pelas políticas nacionalistas e de construção da nação após a independência” (HALL, 2013, p. 38).

²⁶ Esse conceito, conforme aponta Gilroy (2012), é tomado na discussão, a partir do pesquisador Werner Sollors. Gilroy diz que “[a] marca registrada essencial do inclusivismo cultural, que também fornece o fundamento para a sua popularidade, é um sentido absoluto de diferença étnica” (p. 36). Essa visão promove vários desdobramentos no contexto de um determinado país, que devem ser analisados caso a caso dada a sua complexidade de discursos. Porém, o autor destaca que, de um modo geral, “as formas de inclusivismo cultural que elas sancionam normalmente constroem a nação como um objeto etnicamente homogêneo e invocam a etnia uma segunda vez nos procedimentos hermenêuticos adicionados para dar sentido ao seu conteúdo cultural distinto” (p. 36-37).

pela origem desses cabelos que a faz iniciar sua biografia capilar. Ao que tudo indica, a determinação dos cabelos seria, em grande parte, herdada da sua família materna. Como foi dito anteriormente, havia testemunhos de que a personagem nascera com o cabelo liso. O primeiro corte de cabelo, feito pela mãe, é simbólico desse renascer crespo, ao mesmo tempo que representa uma memória que irá persistir na sua vida, por mais que ela tente se esquecer de seu cabelo crespo. Além disso, é curioso pensar que essa história do seu primeiro corte somente chega até Mila por meio de outros, já que não seria possível que ela tivesse a lembrança de um evento ocorrido aos seis meses de vida. Portanto, a mãe está presente no primeiro corte, no primeiro renascimento do cabelo — que surgiu crespo — e nessa memória de uma África que lhe revisita. O que nos faz pensar: o que é esse “corte” quando se pensa que Mila mudou-se para outro país ainda tão pequena e que sua mãe ficou em Angola?

Devo, porventura, ao corte de cabelo dos meus seis meses a lembrança diária do que me liga aos meus. Em tempos disseram-me que sou uma «mulata das pedras», de mau cabelo e segunda categoria. Esta expressão ofusca-me sempre com a reminiscência visual de rochas da praia: rochas lodosas em que se escorrega e é difícil andar descalço. (ALMEIDA, 2017, p. 13).

Ao falar de tradição, Hall (2013a, p. 32) comenta que ela funciona como um “cordão umbilical” que mede a fidelidade às suas origens, operando nesse caso como um mito. Isto é, quanto mais aferrado for um sujeito às referências do seu local de origem, mais ele vai se encaixar naquilo que é associado àquela nacionalidade. O pesquisador diz que “[e]ssencialmente, presume-se que a identidade cultural seja fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através do parentesco e da linhagem dos genes, seja constitutiva de nosso eu mais interior” (p. 30), e tal visão, de fato, reflete “uma concepção fechada de ‘tribo’, diáspora e pátria”. Tal como Hall a entende, a diáspora rompe binarismos como um dentro e um fora. Assim, os sujeitos diaspóricos vão tensionar esse espaço, pois terão mais de uma fonte para construção daquilo que entendem como origem, de modo que essa origem não diz respeito somente ao local em que nasceram, mas a toda uma gama de relações com outras fontes culturais às quais têm acesso a partir da memória e da história de seus ancestrais e que passam por uma história coletiva. Assim, embora Mila não tenha crescido em Luanda, Angola, seu cabelo vai ser como um lembrete dessas suas outras origens, não portuguesas. Uma espécie de nota pessoal, que resistiu a todos os tratamentos capilares “milagrosos” a que Mila foi submetida. “Serem precisas ventanias para perturbar o meu cabelo não deixa de ser irônico. Tem resistido a todos os tremores como uma planta que sobrevive à quebra de um vaso” (ALMEIDA, 2017, p. 31). Essas suas origens persistiram como uma sensação de *déjà vu*, como

ela descreve, de forma que Luanda a acompanhou de formas diversas, a partir das raízes dos seus cabelos.

Nesse contexto, a narradora do livro aqui analisado vive e sente esse entre-lugar, o qual diz respeito não só à localização das suas origens, mas também ao seu entre-lugar de viver em uma família interracial. Portanto, seu narrar-se parece um serpentear por entre esses que seriam seus lugares: Portugal, Angola, Europa, África; e passeia também sobre se perceber como mulher negra, crescendo em um meio muito mais branco, como era padrão do “ser português”. Mila percorre suas caricaturas — os títulos de “menina muito clássica”, “a angolana mais que falsa” e “a mais portuguesa dos portugueses da minha família” — percebendo-se diferente e se (re)conhecendo nas suas memórias de infância e juventude.

Na sua história, Mila muda-se muito pequena para Portugal, crescendo sobretudo com seus avós paternos, que são brancos, “[c]heguei 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” (ALMEIDA, 2017, p. 38). O Portugal que Mila conhece é, portanto, situado na década de 1980, onze anos depois da Revolução dos Cravos, em 1974.

Vale a pena comentar sobre esse contexto democrático em que ela cresceu, como mostram os episódios da sua juventude. Apesar de não estar mais num regime ditatorial, a narrativa revela um país marcado por diferenças sociais latentes — diferenças de classe²⁷, de gênero e de raça. Em famoso ensaio intitulado “Psicanálise mítica do destino português”, o estudioso Eduardo Lourenço discute pontos importantes da construção identitária de Portugal. O autor comenta a crença num destino grandioso, crença esta que reuniu várias mitologias, historiografias e literaturas, perpetuando “esse sentimento que o português teve sempre de se crer garantido no seu ser nacional mais do que por simples habilidade e astúcia humana, por um poder outro, mais alto, qualquer coisa como a mão de Deus” (LOURENÇO, 2016a, p. 27).

Essa relação com o futuro, como algo a se cumprir, aponta para uma relação também envolta nessa mesma crença ao se olhar para o passado. As navegações, com a expansão

²⁷ A questão da diferença de classes aparece nas configurações dos espaços de Lisboa e dos seus arredores narrados por Mila ao longo do livro. Ela, que viveu entre as casas de seus avós maternos e paternos, circula entre ambientes descritas como mais abastados, como Oeiras — onde habitavam seus avós paternos, brancos e portugueses, Manuel e Lúcia —, na região metropolitana de Lisboa; e outros menos abastados, como é o caso de São Gens — onde moravam seus avós maternos, negros e imigrantes, Castro Pinto e Maria da Luz. Além disso, os percursos até os salões de beleza também revelam marcas dessas diferenças no ambiente urbano. Há rotas que passam pelos subúrbios, em lugares de difícil acesso e/ou longe de sua morada em Oeiras; são salões pequenos e improvisados, de vida curta; assim como há aqueles em áreas comerciais mais centrais e consolidadas, espaços mais amplos e mais movimentados, de vida mais longa.

portuguesa em terras africanas num primeiro momento, chegando depois até a América e Ásia, vêm dar vazão a essa narrativa de ordem mítica. A grandeza do país se dava pelas suas conquistas fora, de modo que a imagem de império acompanha a construção da imagem do país. Esses “[q]uinientos anos de existência imperial” (p. 49) marcaram profundamente o modo como a nação via a si mesma, ainda que, como aponta o próprio autor, essa grandeza e opulência não passasse de “concretamente, uma ficção” (p. 28).

Desse modo, a Revolução de 74, que pôs fim aos duros anos do Estado Novo e do Salazarismo, e o período que se seguiu, da redemocratização, não promoveram mudanças transformadoras nessa imagem. Na verdade, o período ditatorial foi responsável por fomentar ainda mais a gana nacionalista e colonial de Portugal, como aponta Roberta Franco (2013). A defesa das colônias africanas promovida fortemente pelo salazarismo era uma forma de “garantir a preservação do status de colonizador” (FRANCO, 2013, p. 35). A evidência no passado de conquistas marítimas reforçava o destino por se fazer grandioso de Portugal.

O mesmo ano — 1974 — marca o fim de treze anos das Guerras Coloniais, quando Portugal perde seu “império” e se vê reduzido aos seus pequenos limites. Esse episódio, que Lourenço (2016a) chega a indicar como um “traumatismo profundo” (p. 54), não ocasionou um repensar em profundidade da imagem do país para si e para o mundo²⁸. No entanto, torna-se mais difícil sustentar a “identidade imaginada”, como diz Franco (2013). Isso porque o processo de descolonização das colônias em África trouxe a figura dos chamados “retornados”, grupo heterogêneo formado colonos portugueses e suas famílias, os quais tinham filiações que desconheciam completamente Portugal (FRANCO, 2013). A autora também aponta a questão da opção pela nacionalidade no caso desses filhos “mestiços”, que poderiam ser considerados oficialmente portugueses, além da entrada, nesse mesmo período, de “africanos do norte, chineses e europeus do leste” (FRANCO, 2013, p. 40).

É nesse Portugal que Mila vai viver e crescer. Na sua família, portanto, estão marcadas essas relações históricas entre países, como ela diz: “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 [...]” (ALMEIDA, 2017, p. 13). É a partir dessas memórias que Mila se interroga e interroga a própria

²⁸ Discute-se aqui que essa noção de “perda” deve ser lida num contexto de hegemonia de uma identidade portuguesa envolta em discursos de grandiosidade e de um imaginário imperialista. Frente a isso, observa-se que parte do que sustentava uma imagem de poder é atingida, embora não se dissolva por completo, como vai ser discutido mais adiante. Essa “perda”, portanto, só pode ser assim nomeada entre aspas e considerando tal contexto, pois representa um momento de libertação por parte das ex-colônias em África, que vão a partir desse ponto continuar galgando um caminho de autonomia após anos de interferências de diferentes ordens e de violências coloniais.

história. Maurice Halbwachs (2016), ao discutir a conceituação da memória coletiva, aponta o quanto a memória individual está entrelaçada a esta primeira. Assim, aquilo que é lembrado em sociedade, em vários meios e âmbitos, reverbera mais no presente; por outro lado, também o grupo delega certos episódios e acontecimentos ao esquecimento. Essa configuração fica mais complexa quando se pensa nos vários grupos de que fazemos parte, mais ou menos nucleares.

A família desempenha importante papel nesse jogo do lembrar e esquecer, como bem mostra Marianne Hirsch (2012a), ao discutir o conceito de pós-memória. Este fala justamente da transmissão de memórias traumáticas entre gerações e dentro delas. O trauma provoca um rompimento de uma história vivenciada e gera uma descontinuidade de uma série de laços entre sujeitos, famílias, sociedade e arquivos históricos institucionalizados. A pós-memória, portanto, é um esforço para reativar e reincorporar memórias estruturais de ordem cultural e política através da mediação e expressão estética por laços familiares e também em vias individuais (HIRSCH, 2012a). Ao comparar memória e história, a pesquisadora aponta como a primeira indica a presença de experiências incorporadas, ou melhor, internalizadas e afetivas. Sendo assim, ela “sinaliza um link afetivo com o passado — um sentido, preciso, de uma ‘conexão viva’ material — e é poderosamente mediada por tecnologias como literatura, fotografia e testemunho” (HIRSCH, 2012a, p. 33, tradução nossa)²⁹.

Desse modo, a narrativa de Mila revela não só aspectos dela mesma até então desconhecidos, como também revela as dificuldades de um Portugal já na década de 1980 que lida com feridas históricas, um debate por se fazer acerca da sua historiografia, que insiste em silenciar e/ou apagar outras histórias que destoam da retórica nacional e homogeneizante. Margarida Calafate Ribeiro (2020, p. 80) chama atenção para essas novas vozes que surgem na literatura portuguesa contemporânea, “[h]oje os europeus filhos dos movimentos políticos e populacionais saídos dos últimos dias dos sistemas coloniais, das decolonizações e das migrações subsequentes, são sujeitos e corpos políticos europeus que assumem memórias e identidades transnacionais e transterritoriais”.

Mila, que cresceu a maior parte da vida nos subúrbios de Lisboa, traz consigo um recorte de toda essa história, sendo uma voz que fala de um entre-lugar, como já apontado a partir de Santiago (2000). Esse lugar que é também uma espécie de tradução contínua, conjugando raça, gênero, nacionalidades, identidades, etnias, história e política, onde Mila busca se escrever e se

²⁹ No original: “Memory signals an affective link to the past — a sense, precisely, of a material “living connection” — and it is powerfully mediated by technologies like literature, photography, and testimony” (HIRSCH, 2012a, p. 33).

inscrever numa temporalidade fluida, entre topografias de lá e do aqui, de Luanda e Lisboa. Assim, somando-se a outras obras literárias³⁰, *Esse cabelo* propõe um olhar questionador para a história e memória pública compartilhada do passado de Portugal.

Como bem coloca Mila, o começo de sua história pode ter várias entradas. Aqui começaremos falando de seus pais. No livro, eles não são nomeados, sendo apontados como pai e mãe, exercendo essas funções na narrativa que Mila constrói. Após terem se relacionado e tido Mila, logo se separam. A personagem, então, muda-se para Lisboa, onde vive sobretudo com seus avós paternos, os avós brancos e portugueses. A menina passa a encontrar sua mãe, uma mulher negra, nos verões, ou indo visitá-la em Angola, ou sendo visitada por ela em Portugal. Seu pai, um homem branco, também se muda para Portugal, e depois, como revela Mila, casa-se novamente com uma outra mulher, uma mulher branca. Não é mencionado se sua mãe também se casa pela segunda vez, mas é dito que Mila tem muitas lembranças com seus avós. Ambos, do lado paterno e do materno, passam a viver em Lisboa.

No lado paterno da família de Mila, há os avós Manuel e Lúcia, ambos brancos. O avô Manuel, incentivador de Mila nas letras, é engenheiro e nascido em Portugal. Ele se muda para Moçambique para trabalhar na área de construção civil e leva consigo a avó Lúcia, professora, que conheceu ainda em Portugal, mas que, por sua vez, nascera no Congo e teria se mudado ainda muito pequena para Seia, em Portugal. Tal característica enchia o avô de orgulho, por ser casado com uma mulher africana, “o que lhe emprestava certa aura de homem do mundo, que lhe agradava” (ALMEIDA, 2017, p. 25). Teria saído de Portugal para Moçambique por conta de uma proposta de trabalho, iria construir barragens. No caso, sua avó Lúcia acabava por retornar ao continente onde nasceu, mas, como aponta Mila, tal não era a percepção da época.

Uma das consequências da colonização desse tempo era a difusão da ideia de que esses africanos, como o era a minha avó Lúcia, não regressavam de facto à sua terra quando para lá partiam em navios. Lúcia regressava à origem, embora sentisse que

³⁰ No ensaio “Um história depois dos regressos: a Europa e os fantasmas pós-coloniais”, Margarida Calafate Ribeiro (2020) comenta como exemplo dessas novas vozes da literatura portuguesa: a própria Djaimilia Pereira de Almeida, citando o livro *Luanda, Lisboa, Paraíso*, publicado em 2018, em Portugal; Joaquim Arena, com a obra *Debaixo da nossa pele – Uma viagem*, publicado em 2017 (somente em Portugal); e Yara Monteiro, com a obra *Essa dama bate bué*, publicado no ano de 2018, em Portugal e em 2021, no Brasil. Vale a pena adicionar a esse grupo outros nomes que se somam a esse mesmo movimento de indagação da identidade e do passado português citados por Roberta Franco no artigo “(Pós-)Memória e transmissão na literatura contemporânea”, sendo eles: Isabela Figueiredo, com a obra *Caderno de memórias coloniais*, publicada em 2009, em Portugal; e *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso, publicada em 2011. A menção das datas de publicação é justamente para indicar que ainda recentemente produções literárias estão fomentando essa desconstrução de uma “portugalidade”, como aponta Franco (2018), ampliando as representações sobre o país, sobre o significado de ser português, e suscitando discussões sobre questões sociais associadas a um legado de anos de exploração colonial, refletidos em práticas e dinâmicas sociais.

partia de casa – emigrava para o sítio de onde era natural: um modo de emigrar de si mesma. (ALMEIDA, 2017, p. 25).

Não fica claro se o pai de Mila teria nascido em Moçambique ou em Portugal, mas é possível que tenha nascido em Moçambique, justamente por seus pais terem se mudado logo após o casamento. Mais velho, em 1967, com a nova mudança da família de Beira para Luanda, teria conhecido a mãe de Mila.

Ainda do lado paterno da família, Mila descobre outras heranças e origens que são pouco comentadas entre seus avós. Ao falar sobre o pai da sua avó Lúcia, ela diz que ele teria sido “proprietário português de uma caravana de bagatelas onde é hoje Kinshasa” (ALMEIDA, 2017, p. 25). Teria se mudado para o Congo logo após casar-se na década de 1920. Tornando-se viúvo repentina e precocemente, manda os filhos de volta para Portugal, onde cresceram aos cuidados das primas da sua falecida esposa. O contato foi se perdendo, e essa figura nebulosa rondou gerações da família até chegar em Mila. Ela, por sua vez, imagina o que poderia ter acontecido, juntando rumores, quem sabe, suposições possíveis para época, no que faz um esforço para encontrar um lugar para esse parente.

O meu bisavô comerciante foi ao longo de quatro décadas um fantasma de que não houve sinal. Talvez a certo ponto, lá por onde andava, nas margens de um afluente do rio Congo, tenha estabelecido uma hospedaria ou chegado a matar um preto numa rixa. (ALMEIDA, 2017, p. 25).

O reencontro de pai e filha só se deu em Luanda, onde os avós paternos de Mila cuidaram dele até a sua morte, “[r]egressara para morrer, descobrindo a filha sem que se percebesse como” (p. 26). Tal passagem demonstra a relação de idas e vindas da família entre continentes, falando também do modo como sua avó se relacionou com esse passado. Ainda que não soubesse muito do modo como sua avó lidou com essas perdas, ausências e mudanças, ela compreende que tal configuração a acompanha, “Estavam nela como um elástico posto no pulso para a lembrar de alguma coisa que jogava fora antes do tempo, distraída, e sem perceber o que ali fazia, como acontecia era eu pequena e lhe faltava a memória” (ALMEIDA, 2017, p. 26).

A personagem menciona ainda uma herança judaica da mãe do seu avô Manuel, a qual foi frequentemente ocultada a despeito de traços fisionômicos — olhos e narizes — que permaneceram e são percebidos em algumas de suas tias, “primas afastadas dos fios lisos da base da minha nuca” (ALMEIDA, 2017, p. 64). A presença dessa bisavó, que nem mesmo seus familiares parecem recordar o nome — “Conceição ou Josefina” —, é para Mila como um “telegrama elíptico” (p. 96), percebido em detalhes como os traços citados. Ou, ainda, no gosto do avô Manuel por livros sobre a Segunda Guerra, o que Mila diz se tratar de um

“criptojudaísmo”, além do gosto pela música, já que a bisavó de Mila tocava piano (ALMEIDA, 2017, p. 44). A apreciação passou, entre as gerações, para os filhos de Manuel, em Moçambique, e para os seus netos, em Portugal.

A narradora relata também uma trisavó de Macau, casada com um general, do qual pouco se sabe além dessas informações e dos olhos amendoados que permaneceram em algumas de suas primas portuguesas. É interessante ver como a narradora percebe essas heranças e como elas se cruzam ao longo da família, culminando nela, que, por sua vez, tem traços também de outras origens pela via materna. Ao falar do modo como o avô Manuel lida com esse passado, ela diz:

Penso hoje na bisavó Conceição ou Josefina enquanto tuba constante, o baixo que o meu ouvido destreinado melhor distingue. Que dizer do outro clarinete, ténue por vezes, por vezes estridente, que era a minha trisavó macaense, a senhora desposada por um coronel destacado em Macau a quem devemos os olhos amendoados da nossa infância, que o repuxar da fronte pelas tranças sempre salientou em mim, mas que encontro igualmente nas primas portuguesas que herdaram o cabelo da avó Lúcia? Desse clarinete nunca quis Manuel ouvir palavra, considerando-o uma ninharia, à semelhança do que era toda a forma de distância num homem que conduzia a sua origem como um maestro calando músicos com as mãos, erguendo levemente o queixo ou fazendo uma cruz teatral com os braços. (ALMEIDA, 2017, p. 65).

Organizando as heranças como uma orquestra de diferentes instrumentos e sonoridades, a narradora acentua a dimensão de construção de si que há nesse processo de escavar uma genealogia. Tal operação lembraria, em uma escala maior, o modo como Portugal se relaciona com seu passado. Como apontado por José Ramos Tinhorão (2019, p. 16), “[...] desde a sua instituição como país independente, Portugal revelara sempre uma clara vocação para o centralismo”, isto é, com ações e decisões voltadas para si, enquanto reino. Tal visão acompanha a ideia da construção de um centro e de uma periferia. Isso se exemplifica no modo como o reino português vem a se estruturar após oito séculos de dominação moura — período do seu passado que é suscitado apenas como ponto de virada, para indicar a derrota daquele *povo estrangeiro* e a vitória e, é válido frisar, somente a partir disso, a construção do povo português e de seu *reino*. Desse modo, o historiador aponta o fato de “[...] a nacionalidade portuguesa ter surgido no bojo daquele tipo de luta armada contra a dominação estrangeira de cultura diversa, que assumia, por vezes, caráter insurrecional” (p. 20).

Logo, a nação portuguesa se constrói a partir de uma postura bélica, de conquista e de dominação. Tal postura se expande para sua empresa no além-mar, quando inicia a invasão e a tomada de terras — em paralelo ao desenvolvimento do projeto escravagista, quando passa a comercializar escravizados negros africanos e usá-los para trabalhos forçados nas colônias. Os processos de silenciamento internos passam a ser aplicados também fora de seus limites.

Seguindo na reflexão trazida pela narradora Mila, desses contatos culturais violentos, quais instrumentos da sua orquestra de composição Portugal silenciosa?

Nesse processo operado pelo seu avô, que poderia ser pensado como uma edição, a genética pode ou não ser levada em consideração. Os cabelos de Mila, por sua vez, teimam em mostrar uma diferença que ela mesma demorou a abraçar. Ampliando para o macro do contexto da narradora, sua presença é índice incômodo para os círculos em que Mila convivia — o indicativo da diferença que rompe com o imaginário de homogeneidade que permeia as noções de nação (HALL, 2013a). Ironicamente, é um cabelo que ela elege como sua primeira origem: os cabelos da avó Lúcia. Uma de suas ocupações favoritas quando jovem era justamente penteá-los: “O seu cabelo exalava um perfume a antiguidade que jamais reencontrei: um cheiro a Feno de Portugal, tabaco e oleosidade, que aprendi a adorar” (ALMEIDA, 2017, p. 30). Esse gesto de intimidade, que, como ela mesma diz, foi sendo concebido aos poucos, ocupa um lugar tão forte naquilo que ela viveu, foi e se tornou. Mila atribui a essa forma sensorial seu primeiro lugar no mundo: “Esse cheiro foi o primeiro lugar de onde julguei ter origem, muito antes da imagem mental de pedras da praia, projecção de uma metáfora cruel. Costumo pensar que este cheiro é tudo o que posso dizer sobre a minha identidade” (ALMEIDA, 2017, p. 31).

A narradora demarca como *sua terra* aqueles cabelos — embora diferentes dos seus, é naquele gesto de penteá-los, senti-los e cheirá-los que ela se conecta mais com uma noção do que seria sua origem, sua acolhida — pela confiança da sua avó ao dá-los para pentear. Pode-se dizer que essa origem está nesse espaço do afeto, da memória do pentear sua avó, dessa permissão e dessa intimidade partilhadas, apesar de aqueles cabelos tão admirados não serem os seus, ao contrário de suas primas, abençoadas por essa “herança viva e vã” (p. 31). Dessa herança, ela teria apenas os fios lisos da nuca, como ela diz, enquanto seus outros fios, crespos, apontam para outras raízes. Da origem sensorial, Mila parte para uma origem no sentido mais concreto:

Para meu grande pesar, não é aceitável declarar à polícia de fronteira que a minha pátria é o cabelo de Lúcia. 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).

Buscando essa concretude, Mila retoma a imagem outrora utilizada para designá-la: “mulata das pedras”, por conta do seu “mau cabelo” (p. 13). É, no entanto, nessa busca por uma origem “habitual” que ela segue, isto é, suas raízes — por mais escorregadias que possam ser, na sua condição de entre-lugar. Assim, o impulso final para esse movimento está relacionado

com um deslocamento espacial, um novo corte e uma percepção reiterada daquilo que a diferenciava. Esses elementos seriam, nessa ordem: o retorno a seu bairro de infância — “Ao mesmo tempo que Luanda me visitava, dei por mim de regresso a Oeiras, numa nova mudança de bairro: eis-me de novo nas ruas nas quais a avó Lúcia passeava a sua *mise* de mão dada comigo”; um novo corte de cabelo — “Em dois mil e onze, com indisfarçável desgosto, cortei o cabelo para me esquecer dele ainda mais”. Tudo isso somado ao entendimento de que havia algo que a diferenciava dos seus — sobretudo das “principais pessoas da minha vida” —, a começar nos seus cabelos, mas indo além deles (ALMEIDA, 2017, p. 82). É nesse caminho que chegamos ao lado materno da família, seus avós negros, Castro Pinto e Maria da Luz.

O avô Castro Pinto, o Papá, é enfermeiro em Angola, profissão que o levou ao cargo de enfermeiro-chefe pouco antes de se mudar para Portugal. A motivação fora cuidar de um de seus filhos, que tinha um problema na perna. Lá, o que seria uma passagem curta acabou por se tornar uma estadia longa, culminando em uma mudança permanente. É esse avô que Mila diz que “foi o homem oculto de que não se suspeita a tradição honorável que transporta em si ao nosso lado no autocarro”. E complementa: “O Homem de Tradição Invisível, um novo estereótipo” (ALMEIDA, 2017, p. 12). Isso porque ele carregava em si um esquecimento de si mesmo, como quando Mila diz que se esqueceu dos cabelos. Tudo isso se inserindo em um contexto de subalternização, tendo crescido em uma ex-colônia portuguesa, que incorporava um preconceito, um sentimento de inferioridade e um apagamento de suas raízes. Era algo que ele sequer percebia, reproduzido por ele nas suas falas sobre si e sobre outros negros, assim como no amor de juventude por Constança, loira e branca.

Como apontado por Joana Gorjão Henriques (2016), em Angola, a realidade no pós-colonial pouco mudou. Em um dos depoimentos colhidos pela jornalista, Elias Isaac, de 55 anos, presidente da ONG Open Society Initiative of Southern Africa (OSISA) em Luanda, afirma que: “O problema é que desde 1975 não houve um programa de transformação social, sublinha, e muitos dos elementos do colonialismo português ainda estão vivos — por exemplo, a questão da exclusão social reflectida no facto de os pobres viverem em musseques, que se mantém” (2016, p. 25)³¹. O entrevistado também afirma que as questões racial e social andam juntas; os brancos estrangeiros ou angolanos continuam tendo privilégios sobre os angolanos negros, em sua maioria submetidos às consequências da grande desigualdade social da sociedade angolana. Tal cenário é o que ele diz ser uma “atitude neocolonial”, pois o racismo

³¹ Musseque, segundo o Dicionário Priberam online, é: “[Angola] Bairro, geralmente de construções precárias, nos arredores de uma cidade, onde habitam menos favorecidos [...]” (MUSSEQUE, 2022).

e a colonialidade se adaptam e se atualizam dentro das novas circunstâncias da Angola pós-independência.

Se em Angola, o avô de Mila não vive nas melhores das condições, o que se pode perceber pelas histórias que ele contou para a neta; em Portugal, Castro Pinto não conseguiria nem mesmo se empregar na sua área, tendo de trabalhar de forma precarizada na área da limpeza. E, como Mila descreve, tal ocupação bem poderia ser comparada a um trabalho escravo, uma vez que ele saía às cinco da manhã e regressava às oito da noite. Também era visível seu desgaste por essa ocupação: “Sob a camisa e as calças velhas, bem podia ter regressado de autocarro de um campo de algodão, o meu avô, seco e musculado, abdominais definidos, incoerentes” (ALMEIDA, 2017, p. 41). A isso acrescentam-se o tratamento inconcluso do filho e o adoecimento da sua esposa, Maria da Luz. Logo jovem, a Mamã, como Mila a chamava, teve uma trombose na perna e ficou imobilizada. Assim, ela nunca chegou a conhecer de fato Lisboa; apenas por ouvir dizer, como diz Mila. A narradora fala pouco sobre as origens da avó Maria da Luz, uma “negra fula”, uma mulher sentada à janela, a observar a vida e ouvir histórias do que acontecia fora daquela que era sua Portugal, sua casa em São Gens. É com ela que Mila se parece, como a narradora escuta de religiosos que ajudavam sua avó. E é a avó Maria que se orgulhava dos cabelos da neta. Enquanto, da sua avó branca, ela escuta: “Então Mila, quando é que tratas *esse cabelo*?” O cabelo era então distintamente uma personagem, um alter-ego presente na sala” (ALMEIDA, 2017, p. 42, grifos da autora).

É interessante notar que, desse lado materno da família, os antecedentes longínquos não são tão mencionados como no lado paterno, sobretudo conforme comentado sobre Manuel (ainda que seja ocultado). No caso do avô Castro, sua filiação parece estar em um lugar quase mítico da memória:

Na madrugada em que nasceu o meu avô Castro, o seu pai estava no mar. Era isto numa mítica M’banza Kongo, na Província do Zaire, em Angola. Visto de longe, da praia, o cabelo louro do albino era um ponto de luz na paisagem. Pescava nas rochas, com uma lança, esperando ver passar um certo peixe sob a água. (ALMEIDA, 2017, p. 16).

Essa história sobre quem seria seu bisavô tem caráter fantástico, mas fez parte da formação do seu avô, a tal ponto que a alcançou. Isso aponta uma outra compreensão da própria ideia de genealogia. Pouco importa a veracidade em termos factíveis, pois, como comenta a narradora, “Talvez não haja praia nem peixes que estoirem em M’banza Kongo” (ALMEIDA, 2017, p. 17). Porém, importa mais seu significado como narrativa que situa seu avô no mundo, vinculando-o aos seus ancestrais, a quem ele é.

A Angola que chega até Mila são essas histórias orais de seus avôs, sobretudo, com poucos registros fotográficos, mas com uma memória que vem através do contar, partilhar e imaginar. Soma-se a esses fragmentos de histórias, como um próprio esfacelamento dessa genealogia muito organizada, uma memória-objeto composta de itens que Mila herdou ou de elementos que guardam memórias dessa origem que não se encaixavam no mundo português. Nesse sentido, a genealogia se expande ao ser pensada como essa rede de memórias, fragmentos de histórias que chegam até Mila e que ela vai reconstruindo.

Nesses caminhos, ao abrir o livro, Mila elenca alguns pontos da sua história que poderiam servir como marcos da biografia do seu cabelo. Isto é, não necessariamente a história precisaria começar com ela, pois nos territórios de seus cabelos há muitas outras histórias e questões. A escolha dessa parte do seu corpo para ser biografada é motivo de autoquestionamento ao longo da obra. Ela mesma reflete sobre essa escolha como fio condutor das memórias que vai revisitando, como já visto. Porém, a conexão cabelo-cabeça-corpo vai sendo revelada aos poucos, e, à medida que a narrativa é construída, “esse cabelo” pode ser percebido como metáfora para muitas questões da vida de Mila, costurando-se com outras histórias também e sendo ponte para reflexões. “A verdade é que a história do meu cabelo crespo cruza a história de pelo menos dois países e, panoramicamente, a história indireta da relação entre vários continentes: uma geopolítica” (ALMEIDA, 2017, p.10).

Ao falar desse cabelo que é geopolítica, podemos pensar sobre o que Stuart Hall (2013a) afirma sobre as identidades culturais na perspectiva diaspórica — são espaços de resgate e recriação de identidades, cujos povos foram aculturados, aniquilados e apagados por meio de projetos coloniais sistemáticos. Paul Gilroy (2012) também corrobora com essa ideia ao propor um paradigma que reflita sobre essas identidades a partir do Atlântico, entendido como um “sistema cultural e político” (p. 57), no qual se teceram e se tecem inúmeras influências, cujos “padrões fractais de troca e transformação cultural e política” estão sendo mapeados e teorizados, sobretudo por intelectuais negros. Essa pesquisa nos terrenos móveis da diáspora “indicam como as etnias e ao mesmo tempo as culturas políticas têm sido renovadas de maneiras que são significativas não só para os povos do Caribe mas, também, para a Europa, para a África, especialmente Libéria e Serra Leoa, e, naturalmente, para a África negra” (p. 58). Sendo assim, as trocas que se estabelecem nesse espaço marítimo promovem a “característica marcante da criatividade transnacional do Atlântico negro” (p. 59). Os limites dos estados-nações modernos têm sido então transbordados, criando uma trama de raízes outras possíveis,

as quais interrogam as narrativas etnocêntricas, homogeneizantes e míticas que estão na base de muitas das construções de identidade nacional, de povo e cultural locais.

Considerando essa condição, Mila busca voz e espaço para se definir em seus próprios termos, isto é, dentro da configuração que marca sua existência nessa família plural, interracial, num espaço português, europeu, que historicamente tem negado o legado do seu colonialismo e imperialismo, base de sua própria construção (RIBEIRO, 2019; 2020). Nessa autopercepção desse entre-lugar, ela compreende os atravessamentos de questões que permeiam sua história, por isso ela diz: “Talvez o livro do cabelo esteja já escrito, problema resolvido, mas não o livro do *meu* cabelo [...]” (ALMEIDA, 2017, p. 11). A gama de histórias que se costumam a partir dos seus cabelos ocorre sobretudo no entrecruzamento de fronteiras, nas relações e influências — hierarquizadas — entre culturas distintas. Ou, como aponta Hall, por meio do “processo mais aberto e fluido do ‘fazer sentido na tradução’” (2013a, p. 37), combinando fontes diversas para se construir.

Sobre esse atravessamento de um corpo e de um cabelo que são políticos, Hall (2013a) e Gilroy (2012) nos fazem pensar sobre como terminologias como *origem, nação, nacionalidade e identidade nacional*, continuamente, retornam nos discursos políticos e nacionais, ganhando vieses nacionalistas e influenciando a delimitação e o endurecimento das fronteiras e as políticas locais e globais ligadas aos movimentos migratórios. As construções das nações passam por forjar uma espécie de “genealogia discursiva”, selecionando uma organização de nomes e de eventos históricos que componham uma narrativa. Esta, por sua vez, dialoga com um determinado projeto de nação, de identidade e de sujeitos que compartilham esse mesmo dado — o de terem nascido dentro daquelas linhas desenhadas e redesenhadas nos mapas. Parte disso também a ideia de compartilhar uma mesma cultura, da qual são listados alguns pontos que vão simbolizar esse povo. Essas concepções “fechadas”, como aponta Hall (2013a, p. 32), são sustentadas por uma compreensão de vínculo cultural que é “imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta”. Isso configuraria a tradição, como comenta o teórico, dando-lhe vestes de algo estático, suspenso no tempo. Mas, na verdade, esses sentidos que conformam uma tradição estão sendo continuamente atualizados, reafirmados ou contestados, relidos e ressignificados. Gilroy (2012, p. 61) complementa essa ideia ao argumentar como as identidades diaspóricas apontam para uma “reconceitualização extranacional, transcultural”, na história política e cultural de homens e mulheres negros e negras em diferentes localidades do mundo.

Ainda que se saiba dessas atualizações, adaptações e rupturas, *tradição, nação, povo, cultura e identidade* são palavras grafadas no singular, o que pode ser pensado como uma marca linguística que reforça a unidade e a homogeneidade, a qual atua como elemento coesivo das várias comunidades existentes. Entretanto, todas essas palavras são na verdade pluralizadas quando compreendidas dentro dos vários contextos e circunstâncias. E a diáspora aponta para as novas combinações de fontes culturais como via de ressignificação e de inovação. O que não quer dizer que as assimetrias entre os graus de influência dessas fontes deixem de existir por conta dessas misturas. Como reforça Hall (2013a), nesses processos, as desigualdades também se fazem presentes, criando tensões e disputas em torno de discursos, representações e espaços.

Não se quer sugerir aqui que, numa formação sincrética, os elementos diferentes estabeleçam uma relação de igualdade uns com os outros. Estes são sempre inscritos diferentemente pelas relações de poder — sobretudo as relações de dependência e subordinação sustentadas pelo próprio colonialismo. (HALL, 2013a, p. 38).

No prólogo do livro aqui analisado, a narradora diz que “[e]star grato por ter um país assemelha-se a estar grato por ter um braço” (ALMEIDA, 2017, p. 8). Chama atenção a sobreposição das imagens do país e do braço, que nos faz pensar no país como parte de um corpo, e não como um todo. Porém, como diz logo em seguida a narradora, trata-se de uma parte que a permite escrever esse livro, pois, de outra forma, “Como escreveria se perdesse o braço?” (ALMEIDA, 2017, p. 8). Seguindo a linha dessa analogia, como escrever sem ter um país? Ter um país, como é colocado, permite uma assinatura, uma chance de se narrar, como uma voz. E quanto àqueles que não cabem nessa noção de país? Que têm o braço, mas talvez tenham corpos que ali não se encaixam, corpos dissidentes que desestabilizam a própria ideia de país como um todo? Esses estranhamentos acontecem dentro das fronteiras e nos seus limites. Aquilo que não se enquadra nessas noções é rechaçado, torna-se uma espécie de outro.

Como é desdobrado na narrativa, Mila vai se reconectando com uma memória a respeito da sua nacionalidade que consta nos documentos oficiais: angolana. Essa identidade é também parte importante para que ela possa se compreender no contexto em que foi criada, entre os seus, e na Lisboa em que circulou, que ocupou e onde criou laços. Um Portugal que, como aponta Tinhorão (2019, p. 47), “desde as suas origens, [...] conhecia o regime da escravidão” — com as chamadas “guerras justas” contra os “infíéis” mouros, a norma era transformá-los

em cativos ou servos³²; e ainda havia as trocas comerciais com mercadores árabes e a prática oficializada da pirataria realizada nas rotas conhecidas no Mediterrâneo, ao norte da África.

Como ele aponta, no século XV já há indícios da presença de negros na metrópole lusitana. Os registros, conforme explanado pelo autor, muitas vezes deixam ambíguo se os cativos trazidos seriam os mouros ou os gentios, isto é, nativos africanos, uma vez que também os mulçumanos eram não brancos. Sobre isso, o historiador ressalta que data do século XVI o uso de “preto” como adjetivo para designar o negro africano (ex.: “homem preto, escrava preta”), o qual, tendo já iniciado o mercado de tráfico de escravizados e a exploração sistemática nas colônias, também já se fazia presente de forma mais numerosa em Portugal (TINHORÃO, 2019, p. 87). Com o tempo, o termo passou a ser usado como substantivo, com tom pejorativo e vinculando a cor da pele à posição naquela sociedade. Ou seja, como é exemplificado pelo autor ao trazer um documento histórico dos bens do infante D. Luís, no século XVI já existiam escravizados negros nascidos em Portugal — “escravo preto nascido em Portugal” (TINHORÃO, 2019, p. 89). Lá, desempenhavam trabalhos forçados ligados aos serviços domésticos e como prestadores de serviços, de modo geral subalternizados, na cidade e nos trabalhos rurais, no campo. De toda forma, os negros estavam associados à oferta de força e à servidão corporal para serviços e para geração de outros bens. Nesse contexto, o lugar histórico dos negros em Portugal foi, por muito tempo, de inferiorização. A família materna de Mila simboliza a atualização de uma história colonial que atravessa gerações.

Já Mila representa a tensão desses contatos culturais violentos do passado português. Crescendo em torno dos avós, ela teve uma experiência afetiva rica, cheia de histórias, carinho e cuidado, o que não a impediu de sofrer racismo, sobretudo em relação ao seu cabelo, e machismo, que andava junto com a primeira discriminação, tolhendo-lhe o seu corpo, os seus cabelos, a sua beleza, os seus modos.

Sobre esse esquecer de si mesma, Mila diz que os olhares e comentários alheios, nos círculos próximos ou não, lhe deram argumentos para não cuidar dos seus cabelos crespos. Assim, em formato revestido de “cuidado”, de conselhos femininos, apontamentos sobre seus fios rebeldes, juntamente com os tratamentos e padrões impostos, foram deixando marcas, e, disso, lapsos de um processo de autopercepção. Essas marcas — nos espaços privados,

³² É importante destacar que a presença moura em Portugal por oito séculos marca uma forte agência por parte desse grupo, isto é, nesse período há uma ativa gestão política e produção cultural. Conforme aponta Tinhorão (2019) e também é reforçado pela pesquisa de Pedro Varela e José Augusto Pereira (2020), a presença negra em Portugal não se restringe a uma presença de corpos escravizados e subalternizados, mas também como corpos agentes, não só a partir dos mouros, como já mencionado, mas também depois, em diferentes momentos nos séculos que se seguiram — considerando os diferentes contextos políticos —, como movimentos de resistência, na produção de diversas expressões culturais e intelectuais em variados âmbitos da sociedade.

particulares, e nos espaços públicos — são “penteadas” nessa narrativa, combinando-se com memórias suas sobre essas experiências e outras, de sua família, das quais ela vai se apropriando.

Como já comentado, certos elementos levaram Mila a fazer sua biografia capilar. Um deles tem a ver justamente com os caminhos da sua autopercepção:

[...] por 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. 82).

O trecho suscita as construções do eu e do outro, em sentido micro, e do nós e eles, em sentido macro. Essas fronteiras, que são móveis, são constantemente questionadas e renegociadas, sobretudo quando se trata das novas perspectivas epistemológicas e culturais que a diáspora promove. O entre-lugar é um espaço escorregadio, híbrido, que desestabiliza concepções fechadas de identidades culturais, promovendo novas composições que são sobrevivências e respostas a um mundo moderno ocidental forjado em violências.

3.2 Sentir-se fora de casa

O exílio é a condição que aponta para um *estar fora de*. Tal condição subentende um *dentro* e um *fora* que têm base na própria construção de nações e de suas fronteiras. Esse estado abarca em si tanto motivações externas — que provocaram esse deslocamento — como motivações internas — o sentimento de não pertencimento. Conforme definido por Edward Said (2001) em seu ensaio “Reflexões sobre o exílio”, essa separação traumática gera uma dor irremediável, acompanhada também de um “sentimento de alienação constante” (p. 44).

Retomando o que se vinha discutindo, pode-se pensar que a diáspora está relacionada ao conceito de exílio, ao indicar um deslocamento forçado de um lugar que se tem como casa, como lar, provocando, por isso, uma perda fundamental de si — daquilo que se tem como referência espacial e temporal. Pensando sobretudo nas relações históricas e políticas que marcam a narrativa de Mila, uma jovem mulher negra, a diáspora é a chave de leitura para se pensar esse *estar fora de casa*. Ainda mais considerando que, no exílio, conforme comentado por Said (2001), muitas vezes nutre-se um sentimento de retorno, pautado em ideais de nação que podem desembocar em nacionalismos. Isso acaba retroalimentando, por sua vez, uma concepção de tradição tomada como estática. Para muitos, o desejo de retornar está associado

a uma ideia de retomar àquela história vivida, lá no passado, antes da separação brusca (SAID, 2001; GILROY, 2012).

Hall (2013a) alerta para esses perigos. A diáspora, no mundo globalizado moderno, parece apontar para um sentido de apartamento mais explícito, resultando mesmo no que o pesquisador demonstra com identidades que se constroem nesse entre-lugar de matrizes culturais, mesclando referências do *aqui* e do *lá*, com outras culturas de povos subalternizados com quem convivem nos espaços de ex-metrópoles, fomentando algo criativo, novo, que escapa a fixidez de identidades culturais pautadas em etnocentrismos. Entretanto, como comentado, novos e atualizados sentidos em torno de quem se é são produzidos a partir do lugar de identidade diaspórica, enquanto diferentes referências culturais possibilitam novas expressões do que é *local* e do que é *estrangeiro*.

A nostalgia, o desejo de retornar, de fato, pode permear ambos os termos — tanto o exílio quanto a diáspora. Como informa Said (2001), as configurações possíveis em torno do exílio são múltiplas, enquanto a diáspora, aqui especificamente a diáspora negra, tomada a partir de Hall (2013a), aponta para uma configuração mais particular em termos históricos e políticos. E, ainda conforme o teórico propõe, um conceito aberto de diáspora permitiria não um sentimento nostálgico de retorno à terra originária, que nada tem a ver com sua história contemporânea. Isso permitiria uma nova relação com o passado a partir do presente, daí a memória ser tão importante nesse processo.

Como visto, a narrativa estudada é atravessada por relações políticas e históricas que permeiam não só Portugal e as ex-colônias em África, como é caso de Angola, como também a própria geopolítica que deu base para a construção da Europa. Nessa história macro, há vários grupos invisibilizados, cujas versões da história foram apagadas. O caso da diáspora negra é um exemplo de uma parte da história cuja investigação é relativamente recente, como apontam Hall (2013a) e Gilroy (2013). Se pensarmos no caso de Portugal, onde se passa a história, tais discussões chegaram de modo tardio, de acordo com Margarida Calafate Riberio (2016; 2019; 2020) e Sheila Khan (2015). Hall (2013a)³³ explica que na nova fase da globalização, iniciada

³³ O pesquisador chama atenção para as fases do mundo globalizado; primeiramente, ele aponta que esse fenômeno coincide com a “era da exploração e da conquista europeias e com a formação dos mercados capitalistas mundiais” (p. 38); as tensões entre o mercado global e os Estados-nações, com suas fronteiras e políticas internas, foram marcas de um primeiro momento da globalização; em seguida, o autor situa o que seria o fim dessa fase, com uma sequência de acontecimentos: “o apogeu do imperialismo no final do século dezanove, as duas guerras mundiais e os movimentos pela independência nacional e pela descolonização no século vinte marcaram o auge e o término dessa fase” (p. 39). O autor sinaliza para as novas limitações que a nação tem de lidar no novo cenário globalizado, cuja nova fase “ainda está profundamente enraizada nas disparidades estruturais de riqueza e poder. Mas suas formas de operação, embora irregulares, são mais ‘globais’, planetárias

pós-1970, vive-se um caráter transnacional em que o sistema “tem seu ‘centro’ cultural em todo lugar e em lugar nenhum” (p. 39). Essa descentralização não implica uma perda de poder, ou que os Estados-nação não desempenhem nenhum papel nesse sistema, mas que agora estes estão subordinados “às operações sistêmicas globais mais amplas” (p. 40); como exemplo disso, Hall comenta a própria construção de blocos econômicos, como é o caso da União Europeia.

Assim, nessa nova fase do mundo globalizado, novos fluxos migratórios se (re)configuram, trazendo novas questões para o debate das fronteiras nacionais — e tudo aquilo que lhe dá base — e das identidades, agora construídas sob inúmeras trocas e referências culturais. Como argumenta Hall (2013a, p. 40), “é importante ver essa perspectiva diaspórica da cultura como uma subversão dos modelos culturais tradicionais orientados para a nação. Como outros globalizantes, a globalização cultural é desterritorializante em seus efeitos”. Sendo assim, nesse contexto, ainda que as culturas tenham seus “locais”, “não é mais tão fácil dizer de onde elas se originam” (p. 40). É a partir disso que o autor argumenta a importância de que as diásporas negras sejam contrapostas a outros movimentos diaspóricos para que se compreenda as redes de trocas culturais. Ele cita como exemplo as trocas entre comunidades de negros — alguns descendentes de países caribenhos, outros já nascidos em Londres — e comunidades de indianos — descendentes ou já nascidos naquele país. Desses encontros, grupos subalternizados, criam-se formas de expressão cultural, como ritmos e danças. Assim, as trocas se complexificam, e fica de fato difícil determinar a *origem* de elementos e práticas culturais.

Isso ocorre de maneira similar com o exílio, uma vez que o(a) exilado(a) se reinventa no novo lugar para onde teve de migrar, mas, o sentido de urgência, de uma reconstituição, é mais premente, quando pensado no modo com que a diáspora é aqui entendida. Como relembra Said (2001), o exílio ou o exilado, como tema, condição e metáfora, pode ser apontado como símbolo da cultura ocidental, “a moderna cultura ocidental é, em larga medida, obra de exilados, emigrantes, refugiados” (p. 43). E, mais recentemente, quando escreve o ensaio — em 1984 —, ele diz que a diferença se firmaria na escala, pois o final do século seria “a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa” (p. 44). Assim, a diáspora negra é desdobramento desse tema, refletindo acerca de condições mais específicas, quando se pensa os longos séculos de exploração, escravidão e genocídio dos negros em diferentes localidades do globo,

em perspectiva; incluem interesses de empresas transnacionais, a desregulamentação dos mercados mundiais e do fluxo global do capital, as tecnologias e sistemas de comunicação que transcendem e tiram do jogo a antiga estrutura do Estado-nação” (HALL, 2013, p. 39).

submetidos a diferentes tipos de violência, estruturadas nas várias formas de racismo (KILOMBA, 2019).

A identidade diaspórica diz respeito, também, a uma forma de se relacionar com esse passado, com essa memória traumática, com heranças culturais de que foram usurpados e que têm acesso a partir de seus familiares. Por isso, Hall (2013a) afirma que a “África” não é entendida como “ponto de referência antropológico fixo” (p. 45), mas como forma, metáfora, “para aquela dimensão de nossa sociedade e história que foi maciçamente suprimida, sistematicamente desonrada e incessantemente negada e isso, apesar de tudo que ocorreu, permanece assim” (p. 46). O autor reflete mais especificamente sobre o caso do Caribe, porém, é interessante pensar essa reconstrução criativa, que está continuamente se refazendo à medida que soma vivências em diferentes tempos e espaços.

Essa releitura de si mesmo, a partir da combinação de novas e de velhas referências, não exclui totalmente o estigma de ser esse *outro*, que *vem de outro lugar*, ou ainda que não é *o original*. Isso porque, como apontado por Hall (2013a), os mitos que gravitam em torno da construção da nação e do que é entendido como sua cultura são fortes elementos coesivos, que cimentam a comunidade e dão — a alguns dos seus membros que melhor se conformam nessas práticas — o título de *cidadãos*. Além disso, como apontado por Gilroy (2012), formas contemporâneas de racismo mesclam-se aos limites de fronteiras de países europeus, as metrópoles de outrora. Pautados numa ideia de diferença que é fechada, traçam incompatibilidades discursivas que reforçam a delimitação de *nós* e *eles*, do *eu* e do *outro*, agora dentro dos limites de seus territórios.

É importante observar que essas concepções tidas como naturais são, na verdade, construções, consolidadas ao longo do tempo. E, ao contrário, elas não são totalmente estanques, mas tem seus sentidos atualizados de modo a acompanhar as transformações da história, sem perder, por sua vez, o caráter mítico dessas narrativas nacionais, que têm uma dupla inscrição no tempo, isto é, “[s]eu poder redentor encontra-se no futuro, que ainda está por vir. Mas funcionam atribuindo o que predizem à sua descrição do que já aconteceu, do que era no princípio” (HALL, 2013a, p. 32). Assim, essas atualizações tendem a reforçar padrões do que significa ser de uma determinada localidade, ainda que possam ser confrontadas, questionadas e subvertidas por aqueles que não se encaixam nessa narrativa.

Nesse sentido, *o novo* fabricado a partir desses movimentos de criação e produção de sentidos sobre si, que é também uma forma de resistência, não é incorporado, *a priori*, ao conjunto de práticas, hábitos e símbolos que compõe uma determinada cultura do lugar em que

o exílio é vivenciado. Esses novos elementos são alvos de preconceitos, tidos como expressões culturais inferiores. No entanto, pode acontecer também de que eles sejam apropriados como um item cultural da “alta cultura” por parte de grupos hegemônicos, esvaziando-se dos seus sentidos subversivos e de resistência (HALL, 2013c). Isso reforça o próprio sentimento de exílio — de *não fazer parte*. Nota-se que essa condição se choca com o pano de fundo da ideia de nação e da sua defesa em relação àquilo que lhe é estranho, que configuraria uma espécie de ameaça a sua integridade, ou ainda, a sua suposta unidade. Essa visão nega a diversidade de sujeitos e de origens que vem a compor uma dada nacionalidade, o que, como já dito, é uma construção discursiva. Corroborando com esses pontos, a fala da narradora Mila exemplifica bem essas relações culturais, entre o que é considerado de fora e de dentro:

O medo de a cultura de um país poder sucumbir às mãos dos imigrantes reflectia-se, 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.). (ALMEIDA, 2017, p. 30).

O exílio tem, portanto, muitas faces e são muitos os caminhos que podem levar a ele, pois sua acepção reflete uma condição, e esta pode ser experienciada de várias formas. Em situações mais críticas, o exílio pode ser a única saída para a sobrevivência, de modo que a sensação de assalto, de perda dessa casa, acentua-se ainda mais, configurando um trauma que pode dificultar as possibilidades de criar pertencimento nesse outro lugar a que se recorreu, às pressas, como meio de preservar a própria vida e resistir (SAID, 2001). Ou ainda, associado ao movimento da diáspora africana, é um exílio imposto, um roubo de si em vários aspectos — a impossibilidade de retornar ao lar, a impossibilidade de viver com liberdade, a negação da condição de humanidade.

As circunstâncias vão influir nessa condição, mas o sentimento de falta dessas origens não se dilui facilmente, ainda que novas raízes passem a ser cultivadas, sobretudo quando se acessam essas memórias a partir dos seus, compreendendo que estar “aqui e agora” foi um processo de adaptação longo e cheio de arestas, hesitações, silêncios e saudades. Isso amplia os sentidos que foram sendo construídos a partir das novas redes, ao longo de gerações. Said (2001, p. 47) diz que o exílio é uma condição “de ser descontínuo”, apontando para a ideia da ruptura com essa *terra natal* que rompe também a elaboração da narrativa de si mesmo. Dessa forma, pensando no caso de sujeitos negros, como é o caso de Mila, as descobertas sobre suas origens — destacando aqui o plural — podem, assim como a chave da identidade cultural diaspórica

proposta por Hall (2013a), suscitar novos aspectos sobre sua própria história no mundo e na sua família.

Para tanto, é preciso refutar um entendimento fechado de diáspora, que se baseia no que Hall chama de “concepção binária da diferença” (p. 36). Isso porque tal entendimento “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” (p. 36). Escapando de essencialismos e de fixidez em torno de etnias e culturas, o teórico adota o conceito derridiano de *différance*, “uma diferença que não funciona através de binarismos, fronteiras veladas que não separam finalmente, mas são também *places de passage*, e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo sem fim” (HALL, 2013a, p. 36, grifos do autor). Desse modo, o autor reconhece a diferença e o seu papel para a construção do significado e para a cultura, mas não a compreende como um lugar estático, pois “[s]empre há o deslize inevitável do significado na semiose aberta de uma cultura, enquanto aquilo que parece fixo continua a ser dialogicamente reapropriado” (p. 36).

A partir dessas chaves, é possível remontar à história dos povos africanos escravizados. Os negros foram historicamente separados de suas terras natais, famílias, culturas, línguas. Essa dispersão forçada os submeteu à condição de exilados — de forma brutal e extremamente violenta —, não só pela desterritorialização, mas também pela marcação racial, que os inferiorizava, objetificava e desumanizava. Não saíram fugidos inicialmente, foram sequestrados e vendidos como objetos. Ao longo do tempo, essa configuração deixou inúmeras marcas e estruturas que não se diluíram, como é o caso do racismo. Este, sob várias vestes, perpetua violências até os dias atuais, e os custos subjetivos são incontáveis, conforme aponta Granda Kilomba (2019). Quando se pensa nas condições dos países africanos colonizados por Portugal no momento do pós-independência, percebem-se reflexos de anos de interferências e explorações em vários âmbitos dessas sociedades. Interferências estas que se mantiveram, em alguns casos, mesmo após a independência, agora mais no âmbito econômico, o que, por sua vez, provocou guerras civis, novas disputas pelo poder, governos corruptos e autoritários (HENRIQUES, 2016).

Isso reconfigurou o exílio para esses povos, uma vez que as migrações continuaram acontecendo. Muitos saíram de seus países como refugiados, forçosamente, por conta de conflitos internos, outros buscando melhores perspectivas de vida. Destacando-se aqui o caso português, como apontado por Franco (2013) e Ribeiro (2020), um grande contingente de pessoas migrou para Portugal após o 25 de Abril. Franco atenta para o fato de que “a identidade

imaginada portuguesa permanecia intacta diante das provas de heterogeneidade que a sua própria história mostrava” (2013, p. 40). A autora afirma que, entre os séculos XV e XVI, a composição da sociedade portuguesa apontava para uma percentagem estimada de 10 a 15% de judeus num total de um milhão de habitantes, sem contar com a expressiva presença de povos árabes, “[e]sses sujeitos foram aos poucos sendo apagados da história portuguesa em prol de uma identidade fictícia, criada para reforçar os sentimentos de nacionalismo” (2013, p. 40). Tinhorão (2019) lembra que a presença negra na metrópole é apontada também na mesma época. O período que se seguiu à Revolução dos Cravos marcou uma nova onda migratória, trazendo não só os ex-combatentes, como também os retornados, grupo diverso composto por colonos e seus familiares, como os filhos *mestiços*. Vale a pena mencionar ainda a chegada de “africanos do norte, chineses e europeus do leste”, compondo um cenário plural e multicultural que contrastava com a imagem homogênea da cultura portuguesa³⁴. Desses movimentos migratórios, a família de Mila é testemunha e prova. Sua família paterna realizou o movimento da Europa para a África, no papel privilegiado de brancos e portugueses, em prol de um trabalho, enquanto a família materna migrou da África para a Europa buscando um tratamento de saúde.

Desse modo, Mila vive as inquietações de ser uma mulher negra nesse território tenso de um Portugal que vive um período pós-colonial. Sobre esse tema, o sociólogo Boaventura de Sousa Santos (2013) comenta que o colonialismo português tem especificidades advindas da posição semiperiférica desse país³⁵, isto é, ao mesmo tempo que se apresenta como centro frente as suas colônias, é periférico em relação a outras nações europeias consideradas desenvolvidas, como a Inglaterra. Essa condição levou a uma ambiguidade entre as figuras do colonizado e do colonizador que perdurou por longos séculos, promovendo uma cultura que nasce dessas fronteiras. Nesse sentido, a prática pós-colonial deve levar em conta essa hibridação para

³⁴ Em artigo que discute a “literatura sobre migração” produzida em Portugal, a professora e pesquisadora Maria Jesús Fernández (2018) aponta como as produções literárias seguem duas linhas: um sentido que aponta para a “literatura sobre emigração” e outro, para a “literatura sobre imigração”. Enquanto, no primeiro caso, há um acervo amplo de obras e de estudos críticos sobre essas criações, o segundo caso “trata-se de uma temática em lenta emergência” (p. 982). A assunção desse tema caminha em paralelo às transformações que aconteceram em Portugal, sobretudo, como ela destaca, na década de 1990, quando o país se tornou “receptor de uma imigração laboral nunca antes conhecida” (p. 983), tendo permanecido assim até a crise de 2008. De forma breve, a autora enumera alguns momentos importantes dessas ondas migratórias: “[a] investigação sociológica sobre a imigração em Portugal reúne hoje uma extensa bibliografia (MACHADO; MATIAS, 2006) que identificou várias etapas na chegada de imigrantes ao país: nos anos 60, primeira vaga de migração de origem majoritariamente cabo-verdiana; após o 25 de Abril, como consequência da descolonização, onda de migração procedente de África; anos 80, imigração africana e anos 90, imigração procedente do Brasil; por último, após os acordos de Schengen, imigrantes dos países de Leste” (FERNÁNDEZ, 2018, p. 983).

³⁵ Essa tese proposta por Boaventura de Sousa Santos (2013) — a posição semiperiférica de Portugal — será retomada e discutida mais adiante, no tópico 3.3 desse mesmo capítulo.

construir um caminho efetivamente transformador ao dar voz àqueles que foram subalternizados e silenciados na história oficial portuguesa.

Porém, o pesquisador também alerta que essas mesmas peculiaridades podem ser usadas na manutenção de silêncios em torno da história de Portugal. Somando a essa discussão, Sheila Khan, afirma que prefixo do “pós-colonial” não tem significado uma reflexão profunda na identidade desse país, uma vez que “[a] desvalorização, supressão e negação do Outro colonizado são, ainda hoje, partes dessa memória da retórica da colonialidade portuguesa” (2015, p. 42). Após o processo de descolonização, com a *perda* das colônias em África, é inegável que “outros rostos, outras vidas com outras vivências, outras narrativas e outros modos de estar e ser” (p. 42) — que passam a chegar sobremaneira após esse período — complexificam as relações dentro de Portugal e as relações deste com seu imaginário homogêneo. No entanto, “essas outras presenças humanas permanecem, ainda, socialmente ignoradas e marginalizadas não obstante a existência de uma profilaxia politicamente correcta de Portugal como país lusotropicalista e, como tal, multicultural”³⁶ (p. 43). Esse enfrentamento tão atual, que se impõe nas desigualdades sociais cada vez mais profundas da sociedade portuguesa, demanda um espaço de diálogo que inclua esses outros. De modo mais amplo, esse passado imperial e suas consequências precisam ser encarados, como também argumenta Margarida Calafate Ribeiro (2019; 2020). Tal postura exige um entendimento sobre a construção de uma nova “cartografia da memória europeia”, abrindo espaço para novas narrativas, lacunas que a historiografia silenciou. Sendo assim, “[...] a herança colonial é parte da identidade europeia e não algo que possa ser ignorado”, e, portanto, “as memórias daqueles que foram afetados pelo fim dos impérios europeus e daqueles que o colonialismo classificou como ‘outro’ fazem parte da Europa” (RIBEIRO, 2020, p. 95). E, de modo análogo, fazem parte de Portugal. Logo, ainda que coletivamente esse imaginário colonial persista como substrato de uma narrativa nacional imperial, é preciso acolher essas outras memórias, ampliando os horizontes de discussões e de construções de caminhos para o país.

Seguindo nessa discussão sobre memória, pode-se pensar que a memória coletiva que persiste, é aquela que Lourenço (2016a) diz ser fruto de uma “ficção que se sabe desmedida

³⁶ A conceitualização do lusotropicalismo será melhor trabalhada no tópico seguinte, mas de modo breve, trata-se da política fomentada durante o Estado Novo e o Salazarismo que difundia a imagem de “bom colonizador” a respeito dos colonos portugueses, como bem contextualiza Joana Gorjão Henriques (2016). A autora assim contextualiza tal construção discursiva: “Não tem dúvidas de que a ideia de a colonização portuguesa ter sido diferente das outras é um mito, ou melhor, de que é um mito o lusotropicalismo, tese defendida pelo sociólogo brasileiro Gilberto Freyre (1900-1987) que suportou a ideologia do Estado Novo sobre a excepcionalidade portuguesa quando à sua maneira de estar nos trópicos [...] o objetivo é retratar a colonização como algo benéfico, uma opção que visava prolongá-la por mais tempo” (HENRIQUES, 2016, p. 36).

mas precisa ser clamada à face do mundo menos para que a oiçam do que para acreditar em si mesma” (p. 27). Essa construção de caráter mítico, divino, parece atualizar-se no tempo, alimentando uma vocação imperial, que “durante quinhentos anos fizeram parte da nossa actividade histórica, e cuja lembrança, mais ou menos intermitente, mas nunca de todo apagada, constituiu durante esse período o núcleo da imagem de Portugal que interiormente nos definiu” (2016, p. 49). Essa memória partilhada, memória pública, alimentada pela historiografia oficial, no entanto, é lacunar, silenciando e apagando outras vozes. Como bem aponta Halbwachs (2016), na dinâmica do lembrar e do esquecer, o coletivo tem grande peso sobre o que é preservado e transmitido entre gerações. Ao ler o livro *Esse cabelo*, pode-se pensar que a narradora Mila passa por um longo momento de esquecimento — como ela diz, esquecimento dos seus cabelos, isto é, das suas raízes —, até que comece a pensar nas suas origens. Crescendo em um meio com privilégios, sobretudo branco, tendo acesso à educação e a boas oportunidades, os esquecimentos conflitavam com suas experiências, enfatizando aqui as experiências relacionadas aos seus cabelos. Tudo isso contribuiu para trazer à consciência percepções que ela já tinha e também desconfortos já sentidos, que começavam nos seus cabelos, mas que falam de um corpo destoante.

A personagem viveu e construiu seus laços em Lisboa, Portugal, tendo adquirido hábitos e costumes que dizem respeito a esse país. E não só isso, mas vivendo em uma sociedade cujo lastro imperialista e colonialista se perpetua como um fantasma, uma ferida (re)aberta com as questões modernas e contemporâneas dos imigrantes. Isso somente acentua as desigualdades sociais já existentes no país, envolvido em um passado de glórias e no desejo de fazer parte do centro que a Europa representa, muitas vezes um processo de legar aos que estão à margem uma invisibilização. É nesse contexto que Mila cresce. Porém, devido à sua configuração familiar e às oportunidades que teve e abraçou³⁷, a narradora conhece um Portugal que lhe permite construir sentidos em torno de si mesma, ainda que isso não seja uma condição estável, como apontado, mas sim uma questão de situação.

Por isso, ao falar que foi por “exaustão da percepção” que Mila se viu como alguém diferente na maior parte dos círculos que frequentava, podemos entender que continuamente esse seu lugar estava sendo questionado — como uma pergunta implícita do que ela estaria fazendo ali. Essa sensação de *estar errada* vem sobretudo da cor da sua pele, preta, que não pode ser separada de seu sexo e gênero, uma mulher preta, o que está associado àquilo que Mila

³⁷ Aqui é importante considerar que a narradora vive sobretudo com seus avós paternos brancos e portugueses, sendo uma jovem de classe média. A questão de classe influi certamente nos seus caminhos, ainda que precise ser pensada também interligada às categorias de gênero e raça.

gradativamente acessa de sua ancestralidade, seu registro de angolana, ou melhor, de luso-angolana. Desse modo, somam-se as camadas de *estar fora*.

Em *Memórias da plantação*, de Grada Kilomba (2019), o capítulo “Políticas espaciais” traz a história de Alicia, uma mulher afro-alemã, que constantemente é questionada sobre sua *real* origem. A entrevistada fala sobre essa inadequação que sente no território alemão, a começar pela contradição que a intersecção de “negra e alemã” suscita. Isso porque, como Kilomba aponta, corroborando com os estudos de Gilroy sobre esse tema, há uma desconexão entre a construção de *raça* e de *nacionalidade*; o que seria a *raça negra* está sempre *lá*, do outro lado da fronteira. Dessa forma, a partir de uma visão fechada de nação, não seria possível pensar negro e alemão juntos. Como a autora sustenta, baseando-se no que foi aqui discutido por Paul Gilroy (2016), formas contemporâneas de racismo apontam menos para a inferiorização do negro e mais para uma “incompatibilidade com a cultural nacional” (p. 112). Essa diferença cultural construída não é aceita no espaço da nação, tal qual ela foi concebida — com base em uma suposta homogeneidade.

Kilomba relata um pouco de sua própria experiência, ao contar que viveu numa parte de Lisboa em que somente convivia com outros negros e negras, como uma segregação espacial. Ela comenta que a rua chegou a ser chamada de “*rua dos Macacos*”, ou “República das Bananas”. Diante disso, ela analisa:

Nos olhos das/os *brancas/os*, nós, pessoas *negras*, éramos “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 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, 2019, p. 113-114, grifos da autora).

A animalização reforça a desumanização atribuída à cor da pele, que é um critério visual arbitrário escolhido para a construção da *raça negra* pela branquitude. Além disso, como expõe a pesquisadora, esses apontamentos suscitam a separação do que é *nacional* — *territorial* — e do que é *alheio*. Nesse sentido, ali naquela rua é onde habita *aquela raça* que não é portuguesa. O português ou mesmo a “europeidade” são incompatíveis com os negros, de modo que nem mesmo que estes sujeitos tenham nascido nesses territórios eles são de fato integrados ao ambiente (KILOMBA, 2019, p. 112). A segregação espacial é prova disso, criando guetos — uma topografia específica — nos quais esses indivíduos podem e devem circular. Trazendo esse trecho para a discussão da análise do livro *Esse cabelo*, é possível ver que também os avós

maternos de Mila viveram essa segregação, habitando num bairro clandestino — São Gens — em Portugal. A própria imagem de “macaco” surge quando Mila fala do modo como seu avô Castro Pinto referia-se a outros negros e a si mesmo:

“centra a bola, seu macaco” referindo-se a futebolistas negros e dividia as pessoas por espécies de animais da selva, caracterizando-se a si mesmo enquanto “o *tipo* macaco”: aquele que aguarda o fim das conversas para exhibir a sua sabedoria. (ALMEIDA, 2017, p. 12, grifos da autora).³⁸

Isso mostra como o racismo se reinventa não só no espaço da ex-metrópole portuguesa, como também da ex-colônia angolana, onde persiste uma fronteira entre o “eu” e o “outro” criada com base na construção de uma diferença, que, por sua vez, tem suas origens na colonialidade. Essa interpelação por via da pergunta “De onde você vem?” — conforme indicado por Kilomba (2019, p. 112) — remonta a uma hierarquia de raças, pois submete os sujeitos negros a um olhar objetificado — no posto de observação e de questionamento —, que diz, em outras palavras, que aquele não poderia ser o *lugar de origem* deles.

Assim, o exílio é condição que acompanha a própria construção do negro pelo branco, ou ainda, o branco se constrói em oposição a esse *outro*, que conjuga toda sorte de imagens negativas, destituindo-os da própria condição de humanidade (KILOMBA, 2019). Quando se pensa sobre o conceito de exílio defendido por Said (2001), vê-se que ele passa por mudanças ao longo do tempo e chega a ser alçado a uma condição própria, que, em diferentes graus atinge a todos, associado à própria condição moderna. Ao considerarmos tal característica como algo associado ao mundo moderno, aquele que desponta sobretudo com a globalização, pode-se inferir que, uma vez que o padrão universal de “homem moderno” é um homem, branco, rico, cisgênero, heterossexual, tudo aquilo que se encontra fora desse pacote está oprimido por mais uma camada de solidão, do sentimento de sentir-se inadequado, não pertencente ao grupo hegemônico, considerando, é claro, as variadas intersecções entre raça, gênero e classe. Quando pensa o exílio também como metáfora para falar desse sentimento de desencaixe permanente, Said considera esse não lugar como um meio de construção do olhar, de um ponto de vista, que permite analisar e pensar o mundo de modo inovador.

³⁸ A citação também suscita a discussão da categoria do indígena e do assimilado, as quais foram legalmente instituídas a partir do “Estatuto do Indigenato”, na década de 1930, paralelo ao estabelecimento do Estado Novo. Isso porque, conforme aponta a pesquisadora Maria Paula G. Meneses (2010, p. 79) a “figura jurídico-política do indígena” estava pautada numa pensamento evolucionista que se consolidara no século XIX, de modo que se diferenciavam as raças e culturas entre inferiores e superiores, colocando-as numa hierarquia, em que o ser português e europeu estavam nas posições de maior civilidade. Ao se colocar como “o tipo macaco”, a fala de Castro Pinto também perpassa por esses discursos coloniais que ganharam aparato constitucional ao longo do tempo.

Ver 'o mundo inteiro como uma terra estrangeira' possibilita a originalidade da visão. A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que — para tomar emprestada uma palavra da música — é *contrapontística*. (SAID, 2001, p. 54, grifos do autor).

E isso constituiria “[...] uma *alternativa* às instituições de massa que dominam a vida moderna” (SAID, 2001, p. 53, grifos do autor). Essa ruptura, no entanto, é acompanhada de uma condição de solidão e falta de sentido com a qual o exiliado tem de lidar. Qual seria então o lugar do sujeito negro nesse mundo moderno ocidentalizado, quando a sua própria percepção como sujeito — produtor de sentidos sobre si — foi aniquilada? Diante dessa visão, nota-se que o exílio cresce em camadas nas intersecções dessas condições. Assim, se pensarmos na condição diaspórica proposta por Hall (2013a), esta é um caminho de produzir novos sentidos sobre si, construindo novos olhares sobre o passado e tomando-o como fonte, em movimento, e não ponto fixo de origem, no singular, “[a]s identidades formadas no interior da matriz dos significados coloniais foram construídas de tal forma a barrar e rejeitar o engajamento com as histórias reais de nossa sociedade ou de suas ‘rotas culturais’” (HALL, 2013a, p. 46). Assim, na perspectiva da diáspora, essa *alternativa* de que fala Said (2001) pode ser pensada como caminho de resistência, de homens e mulheres negras se tornarem sujeitos, compreendendo os processos históricos que lhe atravessam e indo além deles para se inscrever no mundo. Essa possibilidade amplia os diálogos possíveis, mobilizando vivências culturais múltiplas a partir de uma “reconceitualização extranacional, transcultural”, conforme aponta Gilroy (2013, p. 61), dos sentidos em torno da história dos negros no mundo ocidental. Essa posição também remete ao que foi apontado anteriormente sobre o entre-lugar, tomando por base as discussões de Silviano Santiago (2000), à medida que a identidade diaspórica é estar nesses interstícios, entre temporalidade e espacialidades.

Ainda sobre o exílio como metáfora, vale a pena pensar nessa discussão no plano ficcional. Sobre a narrativa apresentada no livro aqui analisado, em uma de suas entrevistas, neste caso concedida à pesquisadora Sheila Khan, da Universidade do Minho, Djaimilia Pereira de Almeida diz que seus personagens estão sempre às voltas com essa condição radical da solidão (ALMEIDA, 2021)³⁹. Essa condição é justamente o que se compreende como algo de mais humano, entender-se sozinho, ensimesmado, ainda que viva em comunidade, percebendo as limitações de sua subjetividade. Essa solidão última não implica, no entanto, ausência de

³⁹ Entrevista em vídeo de Djaimilia Pereira de Almeida concedida a Sheila Khan, disponível em: <http://www.cecs.uminho.pt/um-momento-com-djaimilia-pereira-de-almeida/>.

afetos. Pelo contrário, os afetos são caminhos para aplacar tal percepção aguda e, como aponta a autora, são mesmo a base para que seus personagens se situem também no mundo. Porém, ao falar dessa solidão, é possível fazer uma ponte com o que Said (2001) afirma justamente sobre essa condição de *eterno exilado* do sujeito moderno. Sobretudo quando pensamos na necessidade de tomar decisões a todo momento, exercendo o livre-arbítrio, sempre a partir de uma visão parcial, vinculada a determinadas circunstâncias e experiências de vida. Essa angústia de estar abandonado à própria sorte, bem como daquilo que se faz ao estar nos momentos mais íntimos, sozinhos, é explorada por Djaimilia em suas obras. E não poderia ser diferente no caso de Mila, que vai compreendendo e sentindo, ao mesmo tempo que o constrói, esse seu estar no mundo, “Quem é a Mila” (ALMEIDA, 2017, p. 56), em constante transformação.

Como dito, os afetos são base para que Mila se construa e possa se constituir em palavras. Entretanto, essa dimensão de se perceber diferente — e, nesse sentido, ser diferente sozinha — é algo que ela vai compreendendo em si mesma ao longo do tempo e da narrativa.

É interessante notar que tanto seu avô Castro Pinto, como sua avó Maria da Luz e, ainda, sua mãe vivem também essa dimensão da solidão, sobretudo nos silêncios que carregam consigo. Ao falar deles, Mila guarda sobretudo histórias contadas, objetos, mas poucos arquivos de imagens (fotografias, vídeos, viagens, registros de momentos em família) em comparação ao lado branco de sua família. A marca de uma memória oralizada, passada entre gerações, faz-se mais forte daquele lado materno, que tinha poucas posses e mudou-se para Portugal em 1984, dez anos após o fim das Guerras Coloniais. O avô Castro vai para Lisboa enxergando lá uma chance de oferecer melhor tratamento médico para seu filho.

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 da fisioterapia, até ao fim da sua vida, para uma coda almejada à era de Angola. (ALMEIDA, 2017, p. 18).

Porém, como a narradora aponta, esse desejo se frustra lentamente, como por uma insistência do tempo em lhes dizer que por serem quem são não teriam sequer essa oportunidade. Longe do país onde cresceu, onde exercia a profissão de enfermeiro-chefe no Hospital Maria Pia, Castro Pinto teve de adaptar-se àquelas novas condições, onde as portas para ele estavam, na verdade, fechadas. Mila comenta seu trabalho na Cimov, “onde, curvado, varreu o chão até morrer” (ALMEIDA, 2017, p. 10). Esse “curvado” simboliza sua condição frente àquele país onde estava instalado, manifestando reflexos imperialistas e colonialistas de

Portugal. Além disso, em Angola, ele cuidava das pessoas; em Portugal, empregou-se numa atividade diferente daquilo que exercia e que tanto batalhou para se tornar, sendo ele mesmo tratado como um pária diante da sociedade lusa.

O seu avô Castro, que a narradora comenta construir-se como um “Homem de Tradição Invisível”, num auto anulamento que Mila e ele sabiam não corresponder à realidade, tinha expectativas quanto ao que seria seu futuro e o de seus familiares ao chegar em Lisboa (ALMEIDA, 2017, p. 12). Porém, sua mala passou anos para ser desfeita, o que reforça sua condição de *estar em trânsito* ou, ainda, suspenso, sem conseguir se fixar. A mala por ser desfeita é uma importante imagem também para se pensar o lugar de não pertencimento de corpos negros. Isto porque, conforme aponta Grada Kilomba (2019, p. 56, grifos da autora), “[n]o racismo, corpos *negros* são construídos como corpos impróprios, como corpos que estão ‘*fora do lugar*’ e, por essa razão, corpos que não podem pertencer”. Esse impedimento acompanha esses corpos que são desviantes onde quer que estejam; ao contrário de corpos brancos que “[...] são construídos como próprios, são corpos que estão ‘no lugar’, ‘em casa’, corpos que sempre pertencem. Eles pertencem a todos os lugares: na Europa, na África, no norte, no sul, leste, oeste, no centro, bem como na periferia” (KILOMBA, 2019, p. 56). Tomados como medida universal, esses corpos brancos pertencem a todos os lugares. Eles não carregam uma marca da diferença — construída, sustentada e atualizada constantemente pelo racismo —, uma vez que essa diferença está sempre posta num *outro*. É como se o desfazer da mala dos avós maternos de Mila não fosse possível, porque ali eles nunca de fato chegaram, mesmo após anos, e nunca de fato se sentiram pertencentes, devido às estruturas racistas que permeiam a sociedade portuguesa. Essa condição, que é também de exílio, pode ser pensada até mesmo nesse esforço de querer se integrar realizado pelo avô Castro Pinto, muitas vezes apagando a si mesmo, na lógica da assimilação⁴⁰. Esse processo reflete uma cidade em que pessoas negras não têm um lugar, vivem em guetos, sendo toleradas somente em posições subalternas, aculturadas, ou seja, sem direito a memória e história. O Papá então acaba desenvolve um jeito introspectivo de ser — atitude que não é suficiente para ser tratado como *cidadão português*, sobretudo quando pensamos nas concepções fechadas de nação e nacionalidade em que são construídas as nações modernas (HALL, 2013a) e quando pensamos

⁴⁰ Essa lógica remete ao “Estatuto do Indigenato”, documento estabelecido na década de 1930 que definia uma série de regras relacionadas aos “indígenas”, os nativos das colônias, e critérios que garantiriam a possibilidade desses indígenas de conquistarem a cidadania portuguesa, tornando-se “assimilados”, o que configurava uma apagamento cultural (MENESES, 2010).

no racismo intrínseco às relações coloniais estabelecidas entre Portugal e Angola (HENRIQUES, 2016).

O apego a seus objetos, que Castro Pinto trouxe consigo, também pode ser associado a esse sentimento de viver como um exilado. Como Mila diz, “Sempre foi um homem de objectos, um latoeiro ambulante” (ALMEIDA, 2017, p. 15), de modo que esses objetos se tornavam presenças, cheias de memórias, expectativas, sonhos e afetos. Da sua vida de enfermeiro, guardou muitas ferramentas e remédios, mas, como aponta a narradora,

Nada existe aqui de romântico. O bálsamo e a tralha enferrujada eram apenas o que restava do passado, desencaixado, tudo fora de prazo, da vida de enfermeiro em Luanda que não precisou de esquecer e de que nunca se demitiu, preservando, aplicada aos seus, a mesmíssima rotina de injeções, prescrições de medicamentos e algumas circuncisões caseiras a sangue-frio a que, por pura sorte, todos os rapazes sobreviveriam. (ALMEIDA, 2017, p. 15).

Desse modo, ainda que não mais exercesse sua profissão no espaço de um hospital, Castro Pinto continuava dedicado a ajudar aqueles ao seu redor. Mesmo submetido a uma rotina tão pesada, eram exercidos no novo emprego seus saberes relativos à saúde, uma formação de que tanto se orgulhava. Ainda sobre esses objetos, símbolos desse caminhar errante entre as fronteiras, Mila comenta que herdou dele um conjunto de canetas *Parker*.

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).

Assim, novamente a imagem da mala surge como símbolo dessa impossibilidade de *chegar* de fato ali, em Portugal. Suas expectativas se chocaram com aquela realidade de invisibilização, de poucas ou nenhuma oportunidade. Como Mila diz, o bairro de São Gens tampouco representa uma estadia mais acolhedora, mas sim um modo de sobrevivência, apenas. As malas por serem desfeitas perpetuam uma experiência de não pertencer, algo que Mila, devido ao outro lado da sua família, branco, pôde experimentar, ainda que não totalmente, pois, como ela diz, seu cabelo era constantemente um elefante branco na sala, uma inconveniência. Ao mencionar essa diferença entre suas experiências em Lisboa e as dos seus avós, a narradora faz uma digressão a respeito da possibilidade de certos *luxos* por ela cogitados, enquanto o mesmo não se poderia dizer dos seus ancestrais.

O amor ao supérfluo ajuda a entender o que somos. Regresso aqui revendo a única flor que alguma vez encontrei em São Gens, a casinha de telhado de zinco dos meus

avós maternos nos arredores de Lisboa: uma rosa artificial comida pelo sol. Aquém de um certo limiar de privilégios, a dedicação apaixonada a coisas de outro modo dispensáveis pode não chegar a ter lugar. Satisfeitas as condições básicas de sobrevivência, porém, a entrega ao supérfluo distingue a nossa humanidade. (ALMEIDA, 2017, p. 39).

A imagem da flor de plástico é muito forte para se pensar nessa artificialidade das raízes cultivadas ali por seus avós. É como se a eles fosse interdita até mesmo essa mera flor de plástico, como diz Mila, criando uma composição que reflete uma inadequação. A cena descrita remete a uma espécie de estética *kitsch*, fora dos padrões, num embaraço que seu avô escondia porque gostaria de ter tempo para investir num jardim, cultivando-o, tendo tempo livre para essa atividade “supérflua”. Essa flor tampouco pode murchar, pois está presa nessa sua condição de falsa, como quando Mila comenta que seu primo a chamou de “falsa angolana”. Seus avós maternos seriam “falsos portugueses” aos olhos de uma visão fechada de nacionalidade. Muito embora eles, incluindo aqui também toda a família de Mila, sejam fruto de um longo processo de exploração promovido por Portugal. Este, por sua vez, ainda constrói em torno de si o mito do “bom colonizador”, como argumentado por Henriques (2016, p. 11) — discurso controverso que se choca com o fato de que esta nação veio a ser “o primeiro país a transportar pessoas escravizadas de África para as Américas, ou seja, o grande iniciador daquela que ficou conhecida como uma das maiores atrocidades da história mundial” (HENRIQUES, 2016, p. 14).

Além da atribuição de raça, a classe social pesa sobre esses avós. Cuidando sozinho da sua esposa doente, Castro Pinto não pode se dar esse *luxo* de ter um jardim. Seu desejo se restringe àquela flor de plástico. Assim, Mila nota, ao caminhar por Lisboa, que as senhoras se dedicam com paixão aos jardins nas varandas. Constatando sua admiração por aqueles jardins suspensos e exuberantes, Mila pensa que tanto possuí-los como admirá-los é um privilégio. Isso porque é um luxo poder cultivar um jardim, assim como é um luxo poder deixar-se fascinar por eles, um privilégio de cidadania. A narradora chama esses gestos de “loucura”, ponderando que somente com a condição de “cidadão” é possível realizá-los, a despeito de tudo aquilo que se desenrola ao redor, na cidade. Fora desse espectro, essa “loucura” deixa de ser incluída nas “normalidades” e passa a ser bloqueada e/ou repreendida. Assim, Mila reflete que “[l]oucura e cidadania plena aproximam-se então de forma inesperada. [...] Temer ser tomado por louco é contudo sinal de não se estar em casa” (ALMEIDA, 2017, p. 40).

Nesse trecho, é muito pertinente a aproximação que a narradora faz com a própria ideia de loucura, refletindo que ela também é circunstancial, tal qual aquilo que vai conferir a uma pessoa uma cidadania reconhecível. E, por extensão, poderíamos pensar sobre a régua usada

para demarcar uma identidade cultural, como, por exemplo, o caso de uma *identidade portuguesa*. Nesse sentido, para Mila, aquelas mulheres com seus jardins exuberantes eram como loucas permitidas, uma vez que a elas era dada essa possibilidade, “Tomo por loucas as botânicas circunstanciais das varandas de Lisboa, mas poderia tomá-las apenas por portuguesas, suspensas dos edifícios sob a forma de sardineiras” (ALMEIDA, 2017, p. 30). Assim, como seu avô, o Papá, entre os seus familiares angolanos, era chamado de “*portuguesão*” — “Ninguém olhou nunca para ele, este autodeclarado cavaquista, o *portuguesão*, como ficou conhecido na juventude” (p. 13, grifo da autora). Embora essa aproximação acontecesse num contexto de Luanda, muito provável por seu avô refletir preconceitos coloniais, invisibilizando-se e buscando ocultar outras referências culturais que trazia consigo, essa percepção não é concretizada ao mudar-se para Portugal. Ou seja, em Lisboa, ele não era lido como “*portuguesão*”; lá esse apagamento de si é acentuado, culminando numa introspecção mais latente.

Said (2001) comenta a relação entre exílio e nacionalidade; conforme o autor, “[o] nacionalismo é uma declaração de pertencer a um lugar, a um povo, a uma herança cultural. Ele afirma uma pátria criada por uma comunidade de língua, cultura e costumes e, ao fazê-lo, rechaça o exílio, luta para evitar seus estragos” (p. 46). Logo, o nacionalismo e o exílio compõem uma relação dialética, como aponta o ensaísta, em que um cria e reafirma o outro. Se por um lado o nacionalismo busca evitar o exílio, o exílio busca recompor o nacionalismo. O nacionalismo exitoso promove uma narrativa que ganha ares de verdade inquestionável em torno da qual se constrói uma espécie de “*ethos* coletivo”. Este, por sua vez, “[...] compõe o que o sociólogo francês Pierre Bourdieu chama de *habitus*, o amálgama coerente de práticas que ligam o hábito à habitação” (SAID, 2001, p. 46, grifos do autor). Embora estejam vinculados em suas raízes, o nacionalismo diz respeito a um coletivo, a um sentimento partilhado, enquanto o exílio “[...] é uma solidão vivida fora do grupo: a privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal” (SAID, 2001, p. 47).

O que o autor coloca, assim como também é pontuado por Hall (2013a), é como repensar essas relações para que um coletivo possa ser tomado de modo mais dinâmico e heterogêneo. Da mesma forma que sua identidade, enquanto grupo, considere a história de povos e etnias que o compõe, com seus tensionamentos. O teórico argumenta então que “a cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, uma viagem de retorno” (p. 49), como se fosse possível resgatar uma pureza, um ponto de origem. Não é sobre a reconstrução de um passado no presente, mas de um presente que atualiza um passado, no seu tempo-espaço Sendo assim, “[a] cultura é uma

produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu ‘trabalho produtivo’. Depende de um conhecimento da tradição enquanto ‘o mesmo em mutação’ e de um conjunto efetivo de genealogias” (HALL, 2013a, p. 49).

Essa concepção enfrenta as “formas acabadas” de identidades culturais, que pautam muitos dos discursos nacionalistas e etnocêntricos e que alimentam a imagem de um cidadão como modelo de valores e símbolos culturais, como é o caso de Portugal. Ao discutir sobre essa imagem construída ao longo dos anos coloniais portugueses, o pesquisador aborda a parcialidade de tais construções, o que nos faz pensar em como essas percepções fechadas são marcadas por um discurso político e histórico, refletindo uma visão sobre uma determinada sociedade, e, ao mesmo tempo, sobre a importância do trabalho crítico a respeito desse passado partilhado e oficializado. Sobre essas construções, Lourenço reforça que são permeadas por discursos e simbologias, daí a necessidade do repensar constante.

Não é possível construir nem viver de uma imagem nacional asséptica, à margem de toda a hipótese ideológica, ou, se se prefere, de qualquer preconceito explícito. Mas, justamente por isso, nada é mais necessário do que rever, renovar, suspeitar sem tréguas as imagens e os mitos que neles se encarnam inseparáveis da nossa relação com a pátria que fomos, somos, seremos, e de que essas imagens e mitos são a metalinguagem onde todos os nossos discursos se inscrevem. (LOURENÇO, 2016b, p. 88).

Essa visão resumida de uma dada nacionalidade ou cultura é refletida por Mila, quando ela comenta sobre o olhar que os africanos tinham de Portugal logo ao se hospedarem na Pensão Covilhã, o oposto de um local de receptividade: “[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 das papas de sarrabulho” (ALMEIDA, 2017, p. 18). Essa compreensão limitada, caricata, de uma cultura, um povo, choca-se sempre com a realidade que escapa a esses universalismos. Como quando se pensa o que é comida típica, quem a determina, como vira símbolo nacional, quem de fato consome essa comida, etc. Em outro momento, Mila conta que foi chamada de “portuguesinha” o verão inteiro, quando dançou ao som de um grupo folclórico que passava na televisão. “Ao som dos cantares, abanei instintivamente o corpo acompanhando o ritmo, para espanto da avó Maria. ‘Olha-me para ti a abanar o rabo como estes tipos!’, notou um primo entre gargalhadas apontando para mim, inepta aprendiz de kizomba”⁴¹ (ALMEIDA, 2017, p. 33). Esse “insulto afectuoso” vinha justamente de uma determinada visão de identidade

⁴¹ Segundo o Dicionário Priberam, “Dança de pares de origem angolana, e movimentos fluidos, passadas e figuras”. KIZOMBA. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [online]. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/kizomba>. Acesso em: 12 mar. 2022.

portuguesa veiculada na TV, chegando no bairro onde vivia seus primos, vale salientar, dentro de Portugal. Ou seja, para aquela parte da família, sua família angolana, negra, que vivia à margem em Lisboa, esse jeito de dançar atestava um modo de ser tipicamente português, dançando um ritmo português, ao contrário da kizomba, que seria um estilo musical angolano, que Mila não sabia. Essa lembrança fez Mila constatar o descompasso “entre o que nos cabia e um estereótipo” (ALMEIDA, 2017, p. 34), compreendendo as nuances e complexidades em cada possibilidade de ser.

Dizer que nas nossas idiosincrasias saíramos da pena de um escritor colonial seria equivalente a lembrar com cinismo a uma excursão enternecida de contempladores de amendoeiras em flor que estas florescem todos os anos. A semelhante admoestação respondem os excursionistas fiéis, regressando todos os anos para testemunhar a repetição da peculiaridade de cada amendoeira, de cada Primavera, de cada excursão. (ALMEIDA, 2017, p. 34).

Dentro desse esquema, transbordando os traços do desenho colonial, Mila busca se compreender como mulher negra nessa sociedade. Trazendo para a discussão de raça e de gênero, Grada Kilomba (2019) também cita o entendimento de Bourdieu sobre as relações entre o espaço em que se vive e aquilo que nele é praticado, indicando o contraponto de que, enquanto mulher negra ocupando um espaço acadêmico construído por e para brancos, ela não é “simplesmente um ‘peixe na água’, essa água tem um peso: eu não posso ser, como sugere Bourdieu, um peixe na água que ‘não sente o peso da água e toma o mundo sobre si mesmo como natural’” (KILOMBA, 2019, p. 64)⁴². Tal seria o caso de um homem branco, e mesmo de uma mulher branca — ainda que o espaço acadêmico também não a acolhesse plenamente, esta seria melhor recebida nesse espaço, o que não acontece no caso de corpos negros, que são dissidentes nesses lugar. Ou seja, além de não dialogar com o nacionalismo partilhado por uma comunidade, como é o caso da experiência vivida por Grada Kilomba (2019) em Portugal e, mesmo depois, na Alemanha, isso está associado a uma negação constante de pertencimento devido ao racismo; em todos os lugares a água tem um peso, apontando a não naturalidade de estar onde se está.

Desse modo, cruzando essas discussões com o trecho aqui comentado sobre a associação entre “loucura” e cidadania, vê-se que, aos avôs Castro Pinto e Maria da Luz, não é natural que eles possam cultivar um jardim. E ainda, como Mila apercebe-se, seu gosto por

⁴² Em nota de rodapé, Kilomba (2019) aprofunda essa reflexão iniciada por Felly Nkweto Simmonds, quando diz que “[q]uando Bourdieu e Wacquant afirmam que o habitus, ao encontrar um mundo social do qual é o produto, é ‘como um peixe na água’, eles, como homens *brancos*, esquecem que a relação que as/os ‘Outras/os’ — que são racializadas — têm com esse conhecimento é condicionada. E, portanto, estão de fato, em discordância com o mundo social do qual se é um produto, pois este mundo é branco” (KILOMBA, 2019, p. 63-64, grifos da autora).

jardins vem justamente da sua conexão com aquele lugar, com aquela cidade, ao contrário de seus avós maternos. Foi justamente por essa sensação de “estar em casa” que, por anos, ela admitiu um descuido conveniente com seus cabelos, e mais: um esquecimento de uma parte de si. Por isso, ela se refere a um esquecimento da cabeça, como uma alienação, que vem de seus antepassados também, “Descendo de gerações de alienados [...]” (ALMEIDA, 2017, p. 12). Portanto, a estranheza do longínquo desejo do avô de cultivar um jardim em terras portuguesas se traduz na frieza da flor de plástico dada por uma vizinha, em oferecimento à avó Maria. Os dois, ali, exilados, sabendo que não pertencem àquele lugar e impossibilitados de retornar para Angola, pois sabidamente as circunstâncias lá não seriam as mesmas de quando partiram.

Os avós maternos de Mila sintetizam uma série de camadas de exclusão, como foi discutido até aqui. Além dessa questão urgente da sobrevivência, que impossibilitava o luxo de um jardim, há ainda as questões implicadas na condição de saúde da avó materna de Mila. Maria da Luz também é símbolo desse *ficar à porta* que os imigrantes, sobretudo negros, vindos das ex-colônias portuguesas, têm de enfrentar. No caso específico dela, soma-se a isso sua doença. Vítima de uma trombose ainda jovem, ela se debilitou ao longo dos anos, ficando imobilizada ao envelhecer. Dessa forma, ela “Conhecia Lisboa de ouvir dizer, mas Lisboa também é esse rumor benévolo” (ALMEIDA, 2017, p. 43), tendo para si uma Lisboa que outros viviam e lhe contavam, sendo refém dessa escuta. Logo, além de ser imigrante, negra e mulher nesse país, sua doença a colocava ainda mais longe dos privilégios de uma cidadania naquele lugar. Assim, mesmo uma condição que poderia acometer a todos, nela, devido a todas essas outras camadas de exclusão, pesava ainda mais. Muito embora, como Mila pondera, ela encontrasse nessa observância uma espécie de deleite: “Penso agora que Maria da Luz terá encontrado encanto no movimento da roupa ao vento. A roupa ao vento foi para ela Portugal” (ALMEIDA, 2017, p. 43).

A condição de saúde de Maria da Luz tem efeitos relativos a quem ela é. Seu marido, aos seus olhos, aventura-se por Portugal, mas, na verdade, Castro Pinto resigna-se a cuidar da esposa e a sustentar a família: “sobre o arco da coluna, nas mãos ásperas com que lhe lavava o cabelo, na caminhada para o autocarro, de que a perna morta a privava sem remédio, tornando-se o corpo do Papá o hospedeiro da madureza de Maria” (ALMEIDA, 2017, p. 43). A assimetria das condições legava a Castro Pinto essa posição de cuidado, e este é um tema que Djaimilia aborda bastante nos seus livros: quem cuida? Quem é cuidado? Quem cuida do cuidador? O cuidado e o afeto são eixos de sustentação importantes para que se façam pontes em meio a uma condição de exílio.

Da mesma forma, a fé é uma espécie de entrega para algo maior e pressupõe um conforto por se entender que *nunca realmente se está sozinho*, ainda que existam momentos de hesitação e dúvida. A fé pode ser uma dimensão de acolhida, assim como o espaço onde acontecem os encontros religiosos, que podem construir comunidades e trocas interessantes, sobretudo quando se pensa em religiões minoritárias em um Portugal historicamente católico, de um Catolicismo branco que tomou parte nos projetos coloniais. Essa forma de encarar as circunstâncias não necessariamente conduz a um estado de acomodação, mas é um perigo que ronda ao pensarmos que as coisas *são como são*. Nesse aspecto, Mila fala mais detalhadamente da relação da sua avó Maria da Luz e da sua mãe com a religiosidade. No caso da sua avó, que, como comentado, teve uma trombose e ficou com uma das pernas imobilizada ainda muito jovem, era praticante da religião Testemunhas de Jeová, sendo sua ida ao culto o único passeio de carro da semana. Os irmãos que ajudavam eram uma espécie de conforto e companhia para sua vida, como diz a narradora:

Seriam os irmãos que aliviariam a minha avó, ocupando-lhe os tempos mortos, fazendo-lhe uma visita, contando um caso da vida, trazendo-lhe uma jarriinha para pôr uma rosa artificial, consertando a televisão, num desinteresse sem desfalecimentos, saídos de um carro de óculos escuros e disfarçando o ar de mecânicos naturalizados, as unhas sujas da oficina limpas para o culto mas ainda enegrecidas, e procurando em si mesmos por um dia as maneiras dos clientes. (ALMEIDA, 2017, p. 50).

O modo como Mila olhava aqueles homens muda com essa retrospectiva que faz a respeito da sua avó. Ainda que os visse como fanáticos, acreditando serem “escolhidos” entre os demais, viviam uma “vida dupla”, como ela aponta, resignados a servir de acordo com os propósitos religiosos em que acreditavam e entregando-se a eles com serenidade, talvez a serenidade de não se sentirem abandonados ou sozinhos, como poderíamos pensar dentro das discussões de exílio. Isso também se refletia na sua avó, como diz Mila:

Uma pessoa não precisa de quase nada para conservar em si um fogo aceso, um motivo para se rir. A vida anterior à queda da avó Maria parecia ter-lhe chegado para as lições que me dava como se vivesse então o seu apogeu, depois de um período propedêutico em que conseguira deslocar-se e fora independente, e não o contrário. (ALMEIDA, 2017, p. 47).

Assim, a serenidade de uma espécie de entrega ao que foi ou ao que se é também se fazia presente na avó. É interessante notar a influência dessa religiosidade em Mila, que muitas vezes resumia os trechos da Bíblia citados no culto para sua avó. Seu olhar sobre aqueles irmãos que ajudavam a avó era, no entanto, crítico, embora comente que talvez a benção deles era justamente não viverem no ceticismo. Isso mostra que ela via tudo aquilo com certa desconfiança, ainda que confessasse apelar para a figura de Jesus, em meio a suas paranoias

com o cabelo, pedindo-lhe que o penteado vingasse; sua técnica no momento era o uso de rolos, em que nem mesmo encostava direito a cabeça no travesseiro, esperando que o cabelo secasse durante a noite e fosse modelado por esses acessórios. Desse modo, a figura de Jesus surge justamente como apelo possível para tratar daquilo que era um tormento para Mila, que a diferenciava, que era um incômodo subliminar nos ambientes em que circulava.

A religiosidade da sua mãe também surge como ponto importante. Sua relação com a mãe, à distância, pode ser uma imagem da relação de Mila com suas origens, entendendo a figura materna como uma espécie de origem também, seja ela exercida pela mãe ou não. No caso de Mila, ainda que morando longe, sua mãe a visitava, e esses encontros, por mais estranhos que fossem — no sentido de conter uma estranheza de tempos e espaços — mantinham a figura da mãe na vida da narradora. Nesses momentos, a religiosidade da mãe se fazia presente na rotina das duas, como, por exemplo, nas orações antes das refeições, sempre atrasadas. Mila comenta que sua mãe tinha o dom de elaborar orações eloquentes, improvisando suas falas e pedidos, sem vergonha de se mostrar diante da figura onisciente a que se dirigia. A narradora menciona que chegou a sentir vergonha dela, como é habitual sentir-se em relação aos pais diante de situações que julga sem sentido ou estranhas. Mas ela reavalia tais momentos a partir da nova ótica de escrita do livro do cabelo e percebe uma nova perspectiva sobre sua mãe.

[...] oiço-a orar maravilhada e sinto-me grata por perceber nela o dom de alguns solitários de descansarem de si mesmos, a que nunca me consegui entregar. É ela quem está ausente das suas súplicas, entregue ao que vai dizendo num contínuo feriado do sentido, como se a oração orasse nela. (ALMEIDA, 2017, p. 74).

Essa mesma entrega da mãe era também um ponto que as diferenciava em determinados aspectos. Por isso, Mila diz que, sobretudo com a distância, eram duas estranhas, ainda que fossem mãe e filha. O modo como sua mãe encarava a vida, aliás, até mesmo a afastava, por uma incompreensão que, na juventude, se confundia com sentimentos de ausência daquela figura e também de uma saudade do que a relação poderia ser. Como Mila aponta, a relação das duas era mais horizontalizada — a que ela chega a associar o termo “perimpatético” —, sendo a circunstância de mãe e filha apenas isso: uma circunstância passageira. Esta estaria sendo coordenada por algo maior, como a narradora diz: “a minha mãe fazia-me sentir sermos inquilinas de uma morada hospitaleira. O senhorio olharia por nós, olharia por mim, ainda que não me fizesse sentir em casa” (ALMEIDA, 2017, p. 75-76).

Associando isso ao tópico do exílio, Mila conjugava em si uma tensão atravessada por sua cor de pele, por seu gênero e por sua classe. Desse modo, ao visitar a mãe em Angola, sentia

que não pertencia àquele local. Porém, em Portugal, ainda que lá se sentisse mais em casa, havia sempre algo no meio do caminho, no caso, especificamente na sua cabeça, que volta e meia lhe lembrava que ela não estava exatamente integrada aos ambientes em que circulava. Ainda que tenha tido melhores condições que outros jovens negros, amigos da juventude, gozando de certos privilégios, a cobrança sobre seu corpo, sintetizada nos cabelos, sempre a acompanhou. Cobrança essa potencializada por ser mulher, sempre questionada sobre seu cuidado e sua falta de encaixe em certa ideia de feminilidade e de padrão de beleza.

Essas questões são discutidas por Kilomba (2019, p. 124, grifos da autora) a partir do depoimento de Alicia que é questionada se lava ou penteia os cabelos por sujeitos — homens e mulheres — brancos: “Sujeira e selvageria estão ligadas, de forma muito íntima, a aspectos que a sociedade *branca* reprimiu — sexualidade e agressão — e conseqüentemente projetou nas/os ‘*Outras/os*’”. Assim, o cabelo natural afro é associado a maus cuidados, bem como a uma regressão à primitividade. O fato de Mila, por conviver em muitos círculos brancos, ser constantemente questionada — direta ou indiretamente — sobre os cuidados com os seus cabelos, revela o racismo desses espaços, o que contribuiu para o “retraimento” da sua exuberância natural, tornando-se uma menina que, também pelas palavras de outras mulheres, era “muito clássica” (ALMEIDA, 2017, p. 12). Ainda que a narradora não associe a sua timidez a essas experiências — “todas as formas de timidez foram em mim sempre um privilégio natural, e não uma reação às circunstâncias” (ALMEIDA, 2017, p. 95) —, ela reconhece, no entanto, que esses comentários alimentaram sua discriminação, sobretudo na expressão de uma beleza que fugia ao padrão de beleza feminino branco.

Nesse corpo político, como Mila foi se compreendendo ao longo da sua história, e ainda mais no processo de se escrever, a dimensão da religiosidade muitas vezes lhe pareceu perigosa, como uma alienação e apagamento de si mesma, tudo em prol de uma mão invisível a guiar todos nessa travessia. A concepção de mundo como passagem — tal como visto por sua mãe — levava a uma ideia de que o corpo não era realmente uma morada, à qual se poderia pertencer, mas sim uma morada alugada. Nessa lógica, se poderia pensar como sua mãe: que o não pertencer era próprio da condição que o primordial e mais importante estava em outro plano. “Esta cerimônia para com o seu abrigo, percebo-o hoje, é tanta vezes a via mais curta de o inquilino se esquecer de si mesmo, a posição ingrata e abençoada que eu pressentia no autoesquecimento da minha mãe nas orações” (ALMEIDA, 2017, p. 76). Essa introdução a Deus pela mãe, do modo como foi percebida e vivenciada, afastou Mila da mãe e de si mesma.

Como Mila diz, houve nesse ponto um “salto”, como um pulo para longe daquelas percepções, a partir de como tudo aquilo era visto pela narradora. Ela diz que sua cabeça parecia fugir para longe daquilo, não só da mãe, mas de Angola, dos verões de férias estudantis passados lá, daquela distância entre as duas. E como modo de se opor, seus encontros com a mãe serviam para uma espécie de “decapitação”, perdendo a cabeça — o que poderia ser pensado como perder a razão, mas, nesse caso, seria num sentido de ocultamento, de esconder-se de si mesma e de evitar pensar sobre isso.

A distância que me separou da minha mãe era o único indício perceptível de a minha cabeça ter sido jogada para longe. Era disso que ela me falava ao telefone nos anos decapitados em que pouco nos vimos, ao perguntar-me pelo cabelo, como se de uma forma indirecta me fosse dado a ouvir nessas perguntas que ela sondava se eu já me encontrara. (ALMEIDA, 2017, p. 77).

Como se pode notar, a religiosidade, tanto para a avó Maria da Luz como para a mãe de Mila, tinha a ver com aquilo que elas experienciaram em vida. A relação com a fé passava por suas vivências enquanto corpos de mulheres negras, encontrando nas suas crenças modos de estarem sempre acompanhadas e acolhidas por uma providência superior. A maneira como isso — essa relação com a fé — chega para Mila vem de formas diferentes a partir dessas mulheres, mas também da sua avó Lúcia, que vivia um “[...] catolicismo sentimental, em que se permitia aceitar os outros como eram com um decoro impecável” (ALMEIDA, 2017, p. 66). E foi a partir dessa avó que ela recebeu o batismo na Igreja Católica, aos 11 anos, ritual que recebeu apesar das ressalvas com a religiosidade aprendida por meio da mãe. Para sua avó paterna, a religiosidade vinha de outro lugar, que se associava a uma comoção contida e revigorante, na perspectiva do sentir. Talvez por isso Mila tenha se aproximado mais dessa forma, ainda que não aplacasse todas as suas inquietações sobre estar no mundo e estar entre os seus.

Não costumava maçar a avó Lúcia com perguntas sobre Jesus. [...] Porque não haveria de estar Jesus entre a burguesia de Oeiras, que preservávamos com sobriedade e de que destoava o ninho de ratos que tantas vezes me anunciava, o meu cabelo erecto, herético, coçado com a mão pintalgada de canetas de feltro (sempre sujei tudo)? (ALMEIDA, 2017, p. 67).

Mila sentia-se, portanto, destoante no ambiente em que vivia com seus avós paternos, ainda que se convencesse a não pensar sobre esses seus cabelos e suas origens, ou ainda sobre essa dimensão de exílio — um sentir-se inadequada ou tateando seu lugar. Como visto, seus avós maternos, bem como sua mãe, como sujeitos negros, sentiam também as inadequações, os olhares, os avisos (como a flor de plástico), encontrando, cada um a seu modo e também juntos, formas de se firmarem, ainda que suspensos, por meio de seus familiares e amigos.

3.3 Cartografias da colonialidade

Na obra *Esse cabelo*, a narradora escreve para investigar quais seriam as origens de seus cabelos e de sua própria ascendência. O livro olha para as várias dimensões de um corpo negro que narra a si mesmo ao tratar de questões como a diáspora africana e o exílio. Por meio do couro cabeludo da protagonista Mila, a narrativa perpassa problemáticas que vão do micro ao macro, do sujeito e do seu lugar dentro da sociedade. No que se refere a elas, percebemos que um ponto de contato é o conceito de colonialidade.

Esta, como apontado por Walter D. Mignolo em seu ensaio “Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade”, foi um conceito cunhado pelo pesquisador peruano Anibal Quijano, no final da década de 1980. Partindo dessa ideia, o pesquisador aponta que enquanto o colonialismo tem por base um período histórico atrelado aos movimentos de invasão e de exploração entre o fim do século XV e começo do século XVI, a colonialidade “nomeia a lógica subjacente da fundação e do desdobramento da civilização ocidental desde o Renascimento até hoje [...]” (MIGNOLO, 2017, p. 2). Como ele defende, as modernidades estão atreladas às colonialidades, sendo que estas compõem uma face não iluminada das primeiras, operando discursos de diferenças em termos de oposição.

Essa concepção de mundo eurocentrada e ocidentalizada pode ser melhor situada quando contextualizada no tempo, no ano de 1500, conforme Mignolo (2017), quando uma nova ordem econômica — o capitalismo — passou a se desenvolver de forma mais sistêmica e global, acompanhada de uma “revolução científica”, isto é, no campo do epistemológico, de forma a engendrar a narrativa complexa da modernidade. Na opinião de Sheila Khan (2015), Mignolo aponta para como

a modernidade ou a sua retórica, não ter sido senão a concretização de uma ideia de que o mundo ocidental, para se sentir credível aos seus próprios olhos, teve de conceber espaços externos subjugados a uma internalidade epistêmica, para, então, imaginar-se como centro irradiador de pensamento, progresso, desenvolvimento e ciência. (KHAN, 2015, p. 32).

Logo, os dois eixos, do campo econômico e do campo do conhecimento também passaram a alimentar tais discursos, de modo que “[...] cabem dentro do discurso progressista e correspondem a retórica celebratória da modernidade — ou seja, a retórica da salvação e da novidade, baseada nas conquistas europeias durante o Renascimento” (MIGNOLO, 2017, p. 4). Assim, através de um discurso de salvação, que poderia vir do Cristianismo, ou seja, a fé sendo meio de aculturação e apaziguamento, e da ideia de civilidade e civilização, associada ao

desenvolvimento, a modernidade — juntamente com seu par colonialidade — impactou nas dinâmicas políticas, econômicas e sociais do globo.

Mignolo complementa que, subjacente a essas retóricas modernas, insuflando-a, havia também o lado mais perverso dessa lógica cujas “práticas econômicas dispensavam vidas humanas, e o conhecimento justificava o racismo e a inferioridade de vidas humanas, que eram naturalmente consideradas dispensáveis” (MIGNOLO, 2017, p. 4). Lugones (2014) reforça essa dimensão classificatória por meio da raça que é assumida sistematicamente a partir dos projetos coloniais em larga escala, com as navegações. A violência construída a partir dessa diferença cultural, que constrói um outro a partir de linhas imaginárias, onde se separa o humano do não humano, é profunda e concreta, tendo desdobramentos até a contemporaneidade, tamanho é o impacto dessa estrutura. Como atesta a autora, “a modernidade tenta controlar, ao negar a existência, o desafio da existência de outros mundos com diferentes pressuposições ontológicas. A modernidade nega essa existência ao roubar-lhes a validade e a coexistência no tempo. Esta negação é a colonialidade” (LUGONES, 2014, p. 946).

Portanto, sendo a colonialidade uma estrutura macro, ela perpassava e continua perpassando diversos aspectos da vida em comunidade, fazendo-se presente nas relações, nos modos de ver e de existir no mundo, bem como nas vidas particulares dos indivíduos, e não poderia ser diferente no caso das experiências vividas pela personagem Mila na narrativa aqui analisada. Isso porque a colonialidade tem como base um projeto de exploração e subjugação que, em certo aspecto, sempre faz parte da história humana, mas na condição de sistema global ganha grande impulso com a investida na expansão marítima — invadindo e dominando novos territórios, apropriando-se de matérias-primas desses locais. Conforme indicado por Mignolo (2017), esse sistema não se sustentaria sem uma base forte na mentalidade que legitimasse tal ação — confirmando distinções, imposições e outros mecanismos de “justificar” a inferiorização, a desumanização e o aniquilamento de outros povos. A partir desse impulso, também a visão europeia é alçada à padrão universal, sustentada por grupos e comunidades dotadas de maior poder político e econômico. A razão ocidental que ‘justifica’ essas violências é central para sua continuidade, e, como aponta Sheila Khan (2015), partindo dos estudos e reflexões de Boaventura de Sousa Santos (2013), é uma razão que já hierarquiza as compreensões de mundo, colocando-se como centro e como a visão mais justa.

Também partindo do conceito de Quijano sobre colonialidade, a pesquisadora argentina Maria Lugones (2014; 2020), expande-o ao cruzá-lo com as discussões de gênero. Nos seus estudos, ela tece uma crítica pertinente ao apontar que o teórico peruano parte de uma

perspectiva biológica de gênero, com conceituações eurocentradas e heteronormativas sobre esse tema. No texto “Colonialidade e gênero”, presente no livro *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais* (2020), organizado por Heloisa Buarque de Holanda, Lugones retoma os pilares em que a colonialidade se assenta, ainda segundo Quijano, sendo eles colonialidade de poder, de saber e de ser. De modo resumido, o primeiro diz respeito a questões de disputa de voz e de espaços no plano político; o segundo diz respeito ao modo como conhecemos e ao modo com que nos relacionamos com o conhecimento, isto é, no plano epistemológico; e o terceiro se associa a questões que atravessam o plano da experiência, do que é vivido dentro dessa lógica da colonialidade.

A partir desses pontos, ela vai introduzir a questão do gênero. Conforme aponta, a invenção da raça é introduzida pela colonialidade como uma “classificação universal e básica da população do planeta”, em que uns são racializados — os não brancos —, em detrimento de um elemento padrão, universal, humano, que é o branco colonizador, o qual não é racializado. Como aponta a autora, “a invenção da ‘raça é uma guinada profunda, um giro, já que reorganiza as relações de superioridade e inferioridade estabelecidas por meio da dominação. A humanidade e as relações humanas são reconhecidas por uma ficção em termos biológicos” (LUGONES, 2020, p. 62). Dessa maneira, a raça é uma categoria criada para dar uma *justificativa* ao processo de exploração que se iniciou no colonialismo. E a partir disso, criam-se também outras linhas de separação, “[a]o produzir essa classificação social, a colonialidade permeia todos os aspectos da vida social e permite o surgimento de novas identidades geoculturais e sociais” (LUGONES, 2020, p. 62). Assim, a dominação se dá também no controle de tempos e espaços, procurando encaixar tudo nessa racionalidade ocidental e retórica moderna (KHAN, 2015), construindo um outro em relação ao hegemônico, “transformando a sua idiosincrasia ontológica e epistêmica numa rasura e vazio existenciais, face a uma obrigação de vassalagem e obediência a uma monocultura de saber ocidental” (KHAN, 2015, p. 35).

Além dessas classificações relacionadas ao espaço e indicações de raça, como apontam Mignolo (2017) e Lugones (2014; 2020), a amplitude da colonialidade transforma as experiências e relações vividas em sociedades e a própria experiência dos sujeitos consigo mesmos. Baseada numa perspectiva interseccional, Lugones (2020) diz que a colonialidade

[...] é um fenômeno mais amplo, um dos eixos do sistema de poder e, como tal, atravessa o controle do acesso ao sexo, a autoridade coletiva, o trabalho e a subjetividade/intersubjetividade, atravessa também a produção de conhecimento a partir do próprio interior dessas relações intersubjetivas. Ou seja, toda forma de

controle do sexo, da subjetividade, da autoridade e do trabalho existe em conexão com a colonialidade. (LUGONES, 2020, p. 63).

Tomando por base essas discussões, observa-se que, na narrativa apresentada em *Esse cabelo*, há uma série de aspectos que evidenciam essa colonialidade no espaço português representado no livro. É importante considerar, nesse sentido, que a colonialidade portuguesa se reconfigura de formas particulares ao longo do tempo. É importante considerar o que discute o historiador e pesquisador Fernando Rosas (2001)⁴³ a respeito da atualização da mentalidade colonial a partir das décadas de 1930 e 1940 com o estabelecimento do Estado Novo e do salazarismo. Isso porque nesse período os ímpetos imperialistas, conservadores e cristãos se unem a um contexto de disseminação do fascismo pela Europa, estimulando a consolidação de um projeto de unidade nacional com ampla propaganda estatal, nacionalista e autoritária. Há que se considerar, desse modo, que a colonialidade portuguesa é agravada, sobretudo no século XX, devido a ascensão das forças totalitárias que vão buscar reafirmar uma identidade mítica do português — homem, branco, cristão e colonizador — e da portugalidade.

Um episódio simbólico do livro, entre tantos que poderiam ser uma porta de entrada para pensar esse tópico, é a cena em que a Mila descreve um comentário feito por Claude Lévi-Strauss. A protagonista diz que o antropólogo contava a história de um indígena que foi para a cidade e terminou como porteiro na Universidade da Califórnia. Porém, até isso acontecer, ele teria perambulado pelas ruas passando fome, sem que ninguém desse conta dele. Diante disso, a narradora comenta:

É mais ou menos o mesmo com a memória, não fosse essa a imagem justa das minhas deambulações pelo Centro Comercial Europa no fim de oitenta, a versão sublimada do meu testemunho do ritual do chá nos mesmos anos despenteada num fato-de-treino amarelo, ora comportada a escutar os adultos, ora absorta em devaneios que me são hoje tão opacos como seriam para qualquer estranho. (ALMEIDA, 2017, p. 37-38).

Mila faz, então, um paralelo entre essa história e a memória de suas próprias deambulações, quando mais jovem, pela cidade de Lisboa. A protagonista reflete: o que sua história teria a ver com a do indígena?

Pela sua configuração familiar — uma vez que é fruto de uma família interracial —, ainda que não tenha vivido o período histórico do colonialismo, aqui entendido como situa Mignolo (2017), com a sistematização dos projetos de expansões marítimas, ou ainda, pensando

⁴³ Em ensaio intitulado “O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo”, Fernando Rosas (2001) vai destrinchar o projeto ideológico que vai embasar a consolidação do Estado Novo e do salazarismo (nas décadas de 30 e 40 do século XX) nos vários âmbitos da sociedade. Ele elenca uma série de pontos que vão compor um conjunto de valores que visam impulsionar um modelo do “homem novo” do salazarismo, como uma série de aparelhos ideológicos criados para educar a sociedade dentro desses valores e os mitos difundidos em torno da imagem de Portugal.

mais especificamente no contexto português, o seu reavivamento a partir da implantação do Estado Novo e do Salazarismo, no século XX, Mila e os seus vivem os desdobramentos e as atualizações da mentalidade colonial. Esta é inseparável da estrutura do racismo, que, como reflete o psicanalista Frantz Fanon (2019), promove um sentimento de não pertencimento dos indivíduos de pele preta com seus próprios corpos. Isso porque essa relação é mediada por discursos que inferiorizam e desumanizam esses corpos racializados. O pesquisador explica que a branquitude se constrói a partir de uma oposição criada por ela mesma com base na diferença racial. Sendo assim, “o negro já não precisa *ser negro*, mas precisa sê-lo diante do branco” (FANON, 2020, p. 126, grifos nossos).

Conforme pontua Grada Kilomba (2019), o racismo opera em diferentes níveis da vida na sociedade contemporânea, sendo eles: no nível das estruturas políticas e sociais (racismo estrutural); no nível das instituições, como escolas, universidades, órgãos de justiça, sistema de saúde, planejamento e urbanização das cidades, etc.; no nível cotidiano — nas práticas linguísticas, na produção de imagens diversas em filmes, propagandas, etc. Sendo assim, a colonialidade também reafirma práticas racistas, as quais, por sua vez, demarcam essa diferença — diferença em relação ao padrão, o homem branco —, hierarquizam a partir dessa marca construída, o que se sustenta pelo poder exercido por esse grupo hegemônico, que é a branquitude. Assim, Mila é atravessada por esse conjunto de fatores, lidando com as consequências cujas causas lhe são anteriores, e escapam ao seu domínio. A colonialidade, portanto, reflete esse modo de se relacionar a partir dessa diferença absoluta, que cria abismos, inferioriza e desumaniza, refletida em práticas diversas que, por tantos anos, foram difundidas e reafirmadas, e que até hoje se faz presente.

Essa memória traumática de dor chega até ela, e seus cabelos são ponto fulcral para esse entendimento, que já havia sido experienciado tantas vezes. As lembranças de sua infância e juventude, a Portugal de que se lembra, entre espaços públicos e privados, as pessoas com quem conviveu, tudo isso é fundamental nesse percurso, compreendendo essas estruturas e essa história cheia de nós, assim como os caminhos de resignificação. Como aponta Maurice Halbwachs (2016, p. 45), “[o] que se chama sentimento da unidade do nosso eu, onde se vê por vezes um princípio original de coesão dos estados, apenas é, no fundo, a consciência que tomamos a cada instante de pertencer ao mesmo tempo a diversos meios: mas ela só existe no presente”. Podemos compreender que o “eu” é constituído de memórias, povoado por pessoas e suas histórias, tudo isso a partir do presente, ou seja, com as singularidades desse “eu” a partir do tempo e espaço em que se lembra. Desse modo, também as memórias negativas nos

atravessam enquanto coletividade, em maior ou menor grau. Os impactos da colonialidade para a família portuguesa de Mila são certamente diferentes daqueles sentidos e experienciados por sua família angolana. E, no entanto, ambos, incluindo Mila, partilham desse passado, dessa história que diz respeito não só a Angola, mas também a Portugal e a própria Europa. A memória traumática surge também nos espaços familiares, onde, como afirma Marianne Hirsch (2012a, p. 34, tradução nossa), há uma “linguagem do corpo”, na qual ocorrem “atos não verbais e precognitivos de transferência” dessas lembranças. Em se tratando do racismo incrustado na sociedade, tal efeito é a experiência de uma realidade traumática para aqueles que são racializados, os não brancos.

Por um lado, cenas coloniais (o passado) são reencenadas através do racismo cotidiano (o presente) e, por outro lado, o racismo cotidiano (o presente) remonta cenas do colonialismo (o passado). A ferida do presente ainda é a ferida do passado e vice-versa; o passado e o presente entrelaçam-se como resultado. (KILOMBA, 2019, p. 96).

E tal não deixa de acontecer nos núcleos familiares, em ambos os que participa⁴⁴. Por isso mesmo a narradora reflete: “[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 portuguesinha, pensarão os da casa” (ALMEIDA, 2017, p. 34). Nesse seu descuido tenso, em intervalos entre lembrar e esquecer de seu cabelo, que falam também da sua história, é justamente nos momentos em que procurou esquecê-los em que mais, buscando aceitar seus penteados e tratamentos pouco exitosos, num “intervalo de mim mesma” (p. 80), como ela aponta, que pareceu mais se encaixar naquela sociedade.

Voltando então a cena do índio na cidade grande, a partir de uma intertextualidade com Lévi-Strauss, vale a pena pensar a percepção hostil do espaço da cidade e de como a colonialidade se faz presente. As separações geográficas impostas entre metrópole e colônia se tornam fragilizadas com os movimentos migratórios estimulados pelas várias fases da globalização (HALL, 2013a), sendo transferidas também para os espaços das cidades (KILOMBA, 2019; KHAN, 2015). Esse foi um movimento de várias potências europeias, e, portanto, pensando no caso lusitano, “[a] historicidade da modernidade portuguesa não escapa a esta contaminação de se pensar dentro de uma certa especificidade que lhe foi desde sempre

⁴⁴ Vale ressaltar que, por construção própria de raça, “o racismo é a supremacia branca. Outros grupos raciais não podem ser racistas nem performar o racismo, pois não possuem esse poder. Os conflitos entre eles ou entre eles e o grupo dominante branco têm de ser organizados sob outras definições, tais como preconceito” (KILOMBA, 2019, p. 76).

intrínseca: isto é, a de se assumir como centro irradiador de hegemonias culturais, ontológicas e epistêmicas” (KHAN, 2015, p. 40). Nesse sentido, ao contar aquele episódio, a narradora a aproxima da memória, de modo que a compreensão mais ampla desses processos históricos passa por um movimento de lembrar que é também coletivo, integrando outros pontos de vista, outras vozes (HALBWACHS, 2016). E essa visibilidade não pode ser o fim do processo.

Não basta, apenas, apontar, identificar e compilar as ausências sociais acumuladas, torna-se, isso sim, relevante acolher estes mesmos espaços mudos e com eles encetar um diálogo honesto entre o que fomos e o que fizemos, e o que os Outros, que também somos nós, foram e desejam programar num futuro este mesmo aqui ao lado no espaço de uma sociedade onde o reconhecimento de outras narrativas seja, quotidianamente, nutrido e preservado. (KHAN, 2015, p. 44).

Nesse sentido, é simbólico também o espaço que é permitido ao indígena *se integrar*: como porteiro, uma ocupação que é exercida por pessoas que estão à margem, numa instituição de saber, uma universidade, a qual também reflete jogos de poder da sociedade. É como se só assim — ao assumir esse cargo nesse local — ele fosse admitido, sem ter sua história ouvida, sem ser conhecido seu ponto de vista. Ou seja, foi preciso que ele se adaptasse à dinâmica da cidade para, então, servir como porteiro; e, no entanto, seu rosto, ou melhor, seu corpo, andarilho, nunca foi de fato admitido naquele espaço da cidade. O fato de ele ter se tornado porteiro de um uma instituição universitária — espaço do *saber universal*, mas onde ele fica apenas à porta — também guarda uma ironia perversa. Onde entram seus saberes? Suas práticas e seus valores de vida? A história contada por Lévi-Strauss adiciona mais camadas à narrativa que se propõe biográfica — é possível se biografar sem falar dessa história que atravessa a todos nós? Ou como Mila colocou: “Toda a memória é incógnita, percebo então, para de imediato surpreender a revelação de que não nos lembramos senão em companhia” (ALMEIDA, 2017, p. 117). Esse passado que é uma ferida aberta e tem efeitos até hoje — no plano individual e coletivo — se atualiza na contemporaneidade portuguesa e europeia.

Símbolo de um contato cultural marcado pela violência, Mila diz que o indígena perdido é a “imagem justa” de suas próprias caminhadas pela cidade. Tal como ele, a narradora é um sujeito colonial que se encontra em uma metrópole. Quando criança, Mila observava aqueles espaços⁴⁵ como alguém de fora, que via tudo aquilo com olhar de novidade, com devaneios infantis dos quais ela não se lembrava — a esse respeito, é possível destacar a criança como um

⁴⁵ É importante ressaltar que o espaço urbano é também fonte de sentidos para Mila, onde as experiências vividas também lhe devolvem, no momento que escreve, através das lembranças, uma imagem de si, marcas de suas fases e da passagem do tempo. Uma cidade que é cheia de textos, escritos e visuais. Esse seu movimento de percepção das memórias da cidade, em retrospectiva, pode ser contrastado com o que faz Benjamin, em *Rua de mão única*, onde da urbe emergem os mais variados temas que lhe atravessam, na combinação de “choque”, “fragmentação, velocidade, distração” (CAMI; GOMES, 2013, p. 237), que passa a simbolizar a cidade moderna.

ser invisível pelos adultos, assim como o indígena pela cidade. Ao crescer e olhar em retrospectiva, a narradora reflete que aquela sua posição de observadora, por ser indiferente aos que estavam ao seu redor, aproximava-se, de algum modo, da posição do nativo que foi parar na Universidade da Califórnia. Ao que ela comenta:

Antes de a minha recordação ser documento e pastoreio, essas tardes sem país, entretendo e apoquentando lojistas, ou ansiando por um bolo que cheirava a perfume adulterado (e embora o cronómetro da nossa extinção conjunta estivesse já em andamento), foram o calvário urbano do nativo. Esta é a sua coda pacata cotejando rostos com nomes numa folha de presenças. (ALMEIDA, 2017, p. 38).

Dessa forma, Mila percebe aquilo que para ela talvez fosse um momento de curiosidade e imaginação, para aquele indígena, que não observava ativamente e que estava sempre às margens, desconectado dos espaços, devia ser um sofrimento. E seu fim “pacífico”, isto é, quando finalmente encontra uma brecha na sua condição de suspensão naquele meio urbano, é a checagem de rostos em uma lista de presenças. A ironia está também nas tensões da presença e da ausência — estaria ele mesmo presente ali? —, ou seja, quais rostos são visíveis ou não, o que está ao centro e o que está à margem.

A colonialidade operou invisibilidades ao longo da história. Entendendo a imagem do indígena como um paralelo da memória, poderíamos pensar nas suas várias camadas móveis, no que fica em primeiro plano e no que fica para trás, a depender dos pontos de vista. Assim, a memória individual, que se situa num horizonte de memória coletiva, conforme argumenta Halbwachs (2016), sendo assim, conectadas, há sempre esquecimentos e seleções. Aproximando isso do contexto europeu, pode-se pensar no modo como a história tem tratado essas feridas coloniais, de um continente que se fez a partir da exploração de outras terras, como argumentam Antonio Sousa Ribeiro e Margarida Calafate Ribeiro (2016). Os autores pontuam “a forma como o inconsciente político europeu continua preso a um grande silêncio” a respeito desse passado e como “essa longa duração histórica continua a plasmar de modo profundo o presente europeu” (RIBEIRO; RIBEIRO, 2016, p. 6). Nesse sentido, a reconstrução de uma memória pública, encarando os fatos nefastos do colonialismo, e as questões que suscitam na atualidade, passa por uma nova compreensão da *história europeia*, entendendo que “parte fundamental da história da modernidade europeia se passou fora dos limites geográficos da Europa” (RIBEIRO; RIBEIRO, 2016, p. 5). O que, por sua vez, demanda o entendimento de que esse processo histórico não deixou a Europa incólume, de modo que “a experiência colonial não transformou apenas diversas partes mais ou menos longínquas do mundo, mas revolucionou

igualmente a Europa de forma radical — não sendo, por conseguinte, possível pensar o continente fora de um quadro global [...]” (RIBEIRO; RIBEIRO, 2016, p. 5).

A respeito desse passado europeu, no qual se situa o passado português, vale a pena pensar no reflexo desse imaginário grandioso que Portugal construiu para si, adotando também essa “vocação imperial” do continente europeu (RIBEIRO; RIBEIRO, 2016, p. 6). Em suas deambulações por Lisboa, Mila também cita a passagem pelo Centro Comercial Europa. Esta menção pode ser lida com uma simbolização dessas questões apontadas por esse edifício ser um polo comercial, já que o comércio e lucro foram as motivações que levaram ao colonialismo. Essa menina negra à porta do centro comercial suscita a ideia de como Portugal lidou com os reflexos dos vários anos de exploração em suas colônias africanas, mas também a ideia do lugar de Portugal frente à Europa, visto que o país ibérico perdeu grande parte de seu poder, obtido no passado, sendo visto como uma economia fraca diante dos outros países da União Europeia, a exemplo da França e da Inglaterra. Como apontam Maria Lugones (2020) e Mignolo (2017), a colonialidade deu à Europa um lugar de centralidade na definição daquilo que é tido como civilizado, libertário, progressista. Ocupando esse lugar a partir de uma narrativa hegemônica, a Europa parece conjugar no seu espaço os pontos mais importantes da história e da evolução humana. Sobre isso, Mignolo (2017) comenta sobre como a colonização também operou no nível do tempo e do espaço, de modo que, por muito tempo, a lógica historicizante caminhou pautada nessa visão eurocêntrica. É nesse sentido que as reflexões de Maria Lugones confluem, ao dizer que:

De modo mitológico, a Europa, centro capitalismo mundial que colonizou o resto do mundo, passou a figurar como preexistente ao padrão capitalista mundial de poder e, assim, estaria no ponto mais avançado da temporalidade contínua, unidirecional e linear das espécies. De acordo com uma concepção de humanidade que se consolidou essa mitologia, a população mundial foi dividida em dicotomias: superior e inferior; racional e irracional; primitiva e civilizada; tradicional e moderno. (LUGONES, 2020, p. 65-66).

Nessas dicotomias, Portugal apresentaria algumas especificidades no modo como conduziu seu colonialismo. Sobre a construção de uma identidade nacional, Eduardo Lourenço (2016b, p. 92) argumenta que “poucos países fabricaram acerca de si mesmos uma imagem tão idílica como Portugal”. E, nem mesmo os acontecimentos mais recentes, como a redemocratização a partir da Revolução dos Cravos, em abril de 1974, em concomitância com o fim dos treze anos das Guerras Coloniais, marcando a perda do seu mais importante reduto

imperial⁴⁶, foram mobilizadores o suficiente para transformar verdadeiramente essa imagem irrealista.

O sociólogo e pesquisador Boaventura de Sousa Santos (2013) destaca alguns pontos que discernem as nuances do lugar ocupado por Portugal nesse sistema da colonialidade, dentre eles, destacamos alguns a seguir. Em relação à imagem do país frente a outras nações, o autor diz “desconhecimento e exotismo são [...] temas recorrentes quando se trata de propor uma apreciação global do país e do seu povo”, e por isso, ele é considerado “um país relativamente exótico” (SANTOS, 2013, p. 70). Sobre interpretações míticas de si, o teórico argumenta que tal não é senão um “mecanismo de compensação do déficit de realidade, típico de elites culturais restritas, fechadas (e marginalizadas) no brilho das suas ideias” (p. 70), o que revela também um desconhecimento do país da sua realidade concreta. Além disso, ele tece críticas ao papel de leituras sociais que tomam a sociedade como indivíduo em análise, isto é, a ser psicanalisado. No caso de Portugal, Santos (2013) atribui essa prevalência ao florescimento tardio das Ciências Sociais, cujo conteúdo crítico e analítico foi bastante censurado. Com o fim do período ditatorial, a psicanálise tomou a dianteira nas análises do país, e, para ele, devido a sua arbitrariedade, acaba por duplicar os mitos, ao invés de desmontá-los.

No plano econômico e político, Santos (2013) defende que Portugal ocuparia um lugar tenso, entre uma posição de país europeu, mas que dentre os demais, seria tratado como uma nação *menor*, por sua economia fragilizada. A isso ele identifica como uma “sociedade de desenvolvimento intermédio ou semiperiférico” (p. 83), pois tem características que não o permitem ficar somente em uma classificação.

Algumas características sociais (taxa de crescimento populacional, leis e instituições, algumas práticas de consumo etc.) aproximam-na das sociedades mais desenvolvidas, enquanto outras (infraestruturas coletivas, políticas culturais, tipo de desenvolvimento industrial etc.) a aproximam das sociedades menos desenvolvidas. (SANTAS, 2013, p. 75).

O sociólogo explica ainda que essa condição aponta para uma função de mediação no sistema global em que funcionam como elos entre países dos outros dois polos — países centrais e periféricos. Essa configuração permitiu ao país lusitano um equilíbrio pouco provável e cheio de contradições.

No caso de Portugal, a função de intermediação assentou durante cinco séculos no império colonial. Portugal era o centro em relação às suas colônias e a periferia em

⁴⁶ É importante destacar que após 1974 Portugal ainda manteve seu domínio colonial sob Timor-Leste, à época sua colônia na Ásia, cuja independência formal somente aconteceu em 2002, a partir de um acordo entre Portugal e Indonésia, com negociações prévias mediadas pela Organização das Nações Unidas (ONU) (GOVERNO TIMOR-LESTE, [s.d]).

relação à Inglaterra. Em sentido menos técnico, pode dizer-se que durante muito tempo foi um país simultaneamente colonizador e colonizado. Em 25 de Abril de 1974 Portugal era o país menos desenvolvido da Europa e ao mesmo tempo o detentor único do maior e mais duradouro império colonial europeu. (SANTOS, 2013, p. 83).

Conforme aponta a pesquisadora Sheila Khan (2015, p. 23), reconfigurar essas dicotomias e “escutar outras vozes e narrativas, outros saberes e conhecimentos que, legitimamente compõe o grande puzzle histórico de Portugal [...]” é algo urgente frente aos desafios do mundo contemporâneo, destacando a questão da crise atrelada aos movimentos de migração. Conforme já comentado, os recentes acontecimentos na história de Portugal no século XX, embora apontassem para uma transformação profunda, não trouxeram caminhos propositivos. Nos longos e duros anos do Estado Novo e do Salazarismo, a desmedida imagem de um Portugal imperial e colonizador foi ainda mais reforçada (LOURENÇO, 2016a). A pesquisadora Sheila Khan comenta sobre a política nessa época para ocultar mesmo a face violenta de Portugal, vendendo sua política externa, colonial e imperial, em pleno século XX, como algo positivo.

[...] a convicção de que o lusotropicalismo — ou mestiçagem cultural — seria prova irrefutável da excepcionalidade ancorada à personalidade colonial portuguesa e aos atribuídos únicos que Portugal, como potência imperial, possuía. Na tentativa de suplantar e de refutar o estigma que outras nações europeias projectavam em direção a este lugar à beira-mar plantado, Portugal realizou, paralelamente, o seu projecto de modernidade, adoptando a vestimenta de uma nação que promoveria e libertaria os seus povos selvagens do atraso cultural, do subdesenvolvimento que, aquele, como centro colonial, acreditava ser uma característica natural. (KHAN, 2015, p. 40-41).

Roberta Franco (2020) complementa essa discussão, através da base do historiador António Manuel Hespanha, ao pontuar o alargamento do “ser português” que chegou a ser difundido nesse período, partindo de um entendimento que as fronteiras do país estariam expandidas. Sendo assim, aqueles que foram colonizados poderiam agora tomar de empréstimo o “título” — que na prática, como veio a se revelar, não representava essa equidade vendida entre os que nasceram em Portugal e os que nasceram além-mar — de portugueses, ainda que em outros terras, o que é “marca de um imaginário expansionista que dominou uma historiografia, especialmente a partir de trabalhos que traziam títulos como ‘os portugueses em...’” (FREIRE, 2020, p. 996). Nesse contexto, a pesquisadora destaca a obra do brasileiro Gilberto Freyre *O mundo que o português criou*: “publicado na década de 40, quando Freyre já possuía relações estreitas com o governo salazarista” (p. 996). O caminho teórico utilizado pela pesquisadora irá levantar a pergunta se esse império tão conclamado de fato existiu, já que esteve tão enevoado em mitos, imagens, ocultações e negações, ainda mais considerando o lugar contraditório de Portugal na Europa.

Após a descolonização das colônias portuguesas em África, essa posição semiperiférica de país não se diluiu, fazendo com que ele procurasse nova base para insuflar sua imagem de centro, conforme aponta Boaventura de Sousa Santos (2013). O pesquisador revela que essa busca acabou por se direcionar a uma integração à União Europeia (UE). O prestígio dessa comunidade e a possibilidade de participar dela “tende a criar a ilusão credível de que Portugal, por se integrar no centro, passa a ser central, e o discurso político dominante tem sido o grande agente da inculcação social da imaginação do centro: Estar com a Europa é ser como a Europa” (SANTOS, 2013, p. 84). E, no entanto, a crise que o país vem enfrentando com uma série de questões do seu passado, embora, segundo constata Santos “os discursos míticos da vocação atlântica bebem aqui algumas gotas de credibilidade” (SANTOS, 2013, p. 85), e se tornam combustível para perpetuação da colonialidade, ainda que o país seja composto por uma matriz diversa de povos e culturas.

Ainda sobre esse tema, Sheila Khan destaca que a política interna do país para com esses *outros* que *invadiram* os territórios da metrópole portuguesa é a de assimilação. A autora foca na comunidade de moçambicanos que migraram para Portugal, mas essa política é comum a muitas outras nações, por isso é válido pensar sobre a definição que ela traz: “Por assimilados, o sistema colonial português entendia todos aqueles que poderiam, em termos aceitáveis e de acordo com ideia de progresso e de civilização, ler, escrever e comportar-se idoneamente como um português” (KHAN, 2015, p. 24)⁴⁷. Tal postura promove um esquecimento por parte desses indivíduos migrantes a respeito de seus locais de origem, bem como opera uma espécie de silenciamento ou ocultamento da história colonial portuguesa, perpetuando uma relação de hierarquias de poder, já que a assimilação, como bem disse a autora, cobra um enquadramento naquilo que é tido como um conjunto de comportamentos portugueses.

Assim, uma releitura das dicotomias comentadas por Lugones (2020) e de uma história portuguesa que leve em conta seu passado e sua composição diversa, conforme indicado por

⁴⁷ Sobre a categoria do “assimilado” mencionada pela estudiosa Sheila Khan, é importante comentar que ela possuía um estatuto legal e constitucional. Na década de 1930, acompanhando a implantação do Estado Novo, foi estabelecido o “Estatuto do Indigenato”. Esse documento político definia uma série de normas que deveriam ser seguidas pelos *indígenas*, os quais denominavam os nativos, homens e mulheres negras e seus descendentes, que viviam uma cultura diferente da portuguesa, e, por isso, inferiorizada. Esse grupo não era considerado cidadão, opondo-se ao modo de ser *civilizado* do português, europeu, de cultura superior, padrão a ser seguido. O indígena que se enquadrasse numa série de critérios ditados pelo Estado colonial, poderia adquirir a cidadania portuguesa, passando a ser um “assimilado”. Os critérios seriam: “a) ter mais de 18 anos; b) falar correctamente a língua portuguesa; c) exercer profissão, arte ou ofício de que aufera rendimento necessário para o sustento próprio e das pessoas de família a seu cargo, ou possuir bens suficientes para o mesmo fim; d) ter bom comportamento e ter adquirido a ilustração e os hábitos pressupostos para a integral aplicação do direito público e privado dos cidadãos portugueses; e) não ter sido notado como refractário ao serviço militar nem dado como desertor (artigo 56º)” (MENESES, 2010, p. 85). Nesse sentido, o avô materno de Mila, Castro Pinto, seria um assimilado — fruto dessa imposição colonial portuguesa pautada por todo um aparato legal.

Santos (2013) e Khan (2015), são importantes pontos para se pensar o próprio caminho de Mila na sua biografia capilar. Ao entrar em contato com essas memórias que a compõe, ela entra também em contato com uma parte de si silenciada, que por extensão, diz respeito também ao passado imperial e colonial de Portugal, e de modo mais amplo, da própria Europa. Para Mila, seus antepassados negros, seus avós e sua mãe, viver em uma metrópole é uma condição tensa por terem de lidar com essa memória colonial, que se atualiza nos espaços da cidade e disposições de bairros e salões, nos olhares, nas perguntas inconvenientes sobre seu cabelo, sobre sua filiação, sobre a origem dela e dos seus familiares negros. No caso de Mila, ela pode usufruir de certos privilégios por conta do lado branco da sua família paterna, mas o mesmo não se pode dizer dos seus avós maternos, Maria da Luz e Castro Pinto, e de sua mãe, que nem mesmo mudou-se para Portugal, ainda que não fique claro o motivo disso.

Como já foi dito no tópico anterior, o avô de Mila, Castro Pinto, mudou-se para Portugal em 1984⁴⁸ para poder tratar adequadamente uma deficiência de um dos filhos, que tinha uma perna maior que a outra. Sua ida temporária acaba por se tornar uma estadia permanente, após trazer a família. No entanto, o tratamento do filho não foi realmente completado, de modo que sua ida não concretizou aquela promessa de boa “saúde” para sua família. Com relação a isso, Mila comenta que, como seu avô e seu tio, muitos africanos oriundos de países colonizados por Portugal buscavam neste país tratar algum problema de saúde. Lá, eles ficam hospedados no que ela chama de Pensão Covilhã. Esta que é uma moradia precária, próxima a um hospital, é também uma imagem forte da colonialidade portuguesa, uma vez que ela perpetua no tempo e no espaço um modo de lidar com *os* outros — não só negros africanos que vieram de países africanos que falavam a língua portuguesa — Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Guiné Equatorial, São Tomé e Príncipe —, como também os colonos brancos e seus descendentes, muitos mestiços, frutos de relações interracialis; sem mencionar a presença de árabes e judeus, e as ondas migratórias do Brasil, de países da Ásia, assim como de países do Leste Europeu (FRANCO, 2013; RIBEIRO, 2020; FERNÁNDEZ, 2018).

Ainda sobre a descrição do lugar físico que é essa casa precária, pode-se pensar que esta também é uma imagem da relação do país com seu passado. Aqui, a precarização da vida humana acontece no território português, relegando aos imigrantes um estado de abandono e exclusão sufocante. E, no entanto, as histórias desses que foram e são classificados como o *Outro* são também parte da história de Portugal, assim como da Europa, e, como afirma

⁴⁸ Período em que Angola vivia uma Guerra Civil, que datava desde 1975, como é contextualizado por Joana Henriques (2016).

Margarida Calafate Ribeiro (2019, p. 302-303, grifos da autora), “é essa história ocultada, silenciada mas sempre presente, na verdade *debaixo* da outra que o capitalismo moderno sempre ocultou, que aqui emerge: a história da escravatura, dos colonialismos e dos povos subjugados”. Esse contexto é retratado na obra, num passado recente, evidenciando como na “contemporaneidade, no fundo, situações ainda coloniais” se fazem presentes num mundo “pós-colonial”. A localização da Covilhã, que parece a um só tempo no centro, mas alheia a ele, também revela essa tensão do presente e do passado lusitano: “A Covilhã sobrelotada não é, em Lisboa, uma estalagem de vila, mas uma colônia de leprosos à beira da estrada, ao mesmo tempo no centro da cidade e ostracizada, porque para chegarmos a nenhures basta virar uma esquina suja” (ALMEIDA, 2017, p. 20). Portanto, a colonialidade — criada e sustentada sobretudo por uma hegemonia branca — se sustenta, e utiliza das distinções com base nas categorias que cria — em torno do poder, saber, ser e do gênero, como já comentado — para dispor o mundo em hierarquias de poder. Sobre esse estabelecimento, Mila diz ainda que:

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. (ALMEIDA, 2017, p. 18).

A imagem que a narradora traz dessa moradia compartilhada nos subúrbios de Lisboa mostra o modo como Portugal lidou, ou melhor, o modo como não lidou e não lida com seu próprio passado, replicando-o. Na cena descrita, numa Lisboa em meados da década de 1980, mostra-se como os imigrantes eram empurrados para debaixo do tapete, sem de fato integrá-los na cidade, e aqui destacamos a intersecção da questão racial ao pensarmos nos imigrantes negros como é o caso da família materna de Mila. Essa forma de conduzir a questão da imigração — a qual permanece extremamente atual, contando com discussões mais amplas, envolvendo o continente europeu — mostra como o país tem dificuldade de encarar os fantasmas do passado, característica que partilha com outras nações, uma vez que esse fato suscita várias questões sobre a própria história, sobre a exploração na qual a metrópole se construiu. Em outras palavras, coordenando a exploração das colônias e usufruindo delas, a metrópole cresceu como polo urbano, símbolo de progresso e oportunidades e de governos *funcionais* e *democráticos* — isso aos olhos dos de fora, de imigrantes que enxergam ali uma promessa de um futuro melhor, como é o caso do avô Castro Pinto. Esse passado é como a própria Covilhã, que para Mila e seus antepassados negros é como “meter o nariz numa mala

velha” (ALMEIDA, 2017, p. 18), com cheiros nauseantes de remédios expirados, restos de comidas, sangue e infecções.

Por mais democráticos e civilizados que esses espaços das ex-metrópoles dizem ser, o que a história dos avós de Mila mostra é, tomando como base a comparação de Margarida Calafate Ribeiro (2018, p. 292), um “negativo do resplandecente teatro das antigas metrópoles coloniais europeias, hoje capitais europeias em que o lastro e a herança colonial é visível”. Sendo assim, tais espaços ainda revelam como a colonialidade se faz presente nas estruturas e dinâmicas sociais, que são como bases muito profundas, pois estão nos fundamentos da construção da Europa— um passado de violências e interferências. Especificamente a respeito de Portugal, a pesquisadora e jornalista Joana Gorjão Henriques (2016) comenta sobre o mito construído em torno da colonização lusitana como uma forma mais “branda” de exploração em relação a outras nações, como Inglaterra e França. Ela observa que a versão contada sobre o colonialismo é somente a versão portuguesa, ou seja, a visão do português como “bom colonizador”, alimentada pelo salazarismo, que hiperbolizou, como aponta Lourenço (2016a), a imagem já irrealista do português sobre si mesmo, ao lado da ideologia do luso-tropical, que buscava revestir esse contato violento como algo positivo, civilizatório e marca de evolução para portugueses e aqueles que colonizavam (HENRIQUES, 2016; FRANCO, 2020). Porém, como reforça a jornalista, não há dúvidas de que a colonização promovida por Portugal foi tão brutal e violenta quanto os outros projetos coloniais da época, matando milhares de negros e negras, traficados e traficadas em viagens insalubres e submetidos ao trabalho forçado, além de serem alvos de estupros e de torturas, entre outros tipos de violência.

No entanto, resquícios dessa imagem branda e bondosa do colonizador português ainda persistem, e foi sob essa narrativa, cuja difusão foi intensificada sobretudo em tempos nacionalistas do Estado Novo, Portugal buscou exaltar uma parte específica do seu passado: suas glórias, seu pioneirismo nas grandes aventuras do além-mar, o que é feito até os dias atuais. “Prova disso é que os portugueses continuam a falar de si próprios enquanto descobridores e enquanto povo integrador” (HENRIQUES, 2016, p. 11). Essa falácia é contestada no símbolo da Pensão Covilhã. Ao contrário dos seus avós maternos, os avós paternos, ao retornarem para Portugal, encontraram outro cenário, assim como viviam outra realidade em Angola também. Mila destaca que seu avô Manuel, por exemplo, parece incorporado da noção ampliada de império, o que revela que em Luanda vivia relativamente bem antes de retornar para Lisboa depois de tantos anos, na década de 80, com a esposa e família.

“Ao contrário de tantos portugueses, os vossos bisavós não regressaram a Portugal nos anos setenta.” Costumava pressentir no avô Manuel uma certa indiferença pelos

que regressaram. Dizia-me não ter de que fugir, que estava em casa. Viria com a avó Lúcia para a reforma no início de oitenta, tratando Portugal como estância de repouso. (ALMEIDA, 2017, p. 39).

Ele não teria do que fugir, pois provavelmente não vivenciava uma realidade de ameaças, e como português, ainda após a descolonização, sentia-se em casa. Essa relação também revela um vínculo com aquele espaço, ainda que à parte da realidade da guerra civil que perdurou por 27 anos (entre 1975 e 2002), como aponta a jornalista e pesquisadora Joana Gorjão Henriques (2016). A autora lembra ainda as reconfigurações após a independência, com um acirramento das questões raciais, assim como a classificações entre “portugueses que nasciam na metrópole e os que nasciam nas colónias como Angola, que ficaram cunhados como ‘portugueses de segunda’ (2016, p. 45). Essa diferenciação era marcada na própria carteira de identidade, desvelando a colonialidade que embasava as relações sociais de Angola, tal como em Portugal. Logo, o avô de Mila fala de um lugar privilegiado, de homem branco português e de classe média, que o permitiria uma permanência mais demorada em Luanda, assim como seu retorno para Portugal, já na fase de aposentadoria. O que não é o caso de seu avô Castro Pinto, homem negro angolano, que sai de um país em conflitos sangrentos, para viver outras tensões, também violentas, num espaço em que não é efetivamente aceito.

Ao perscrutar as relações raciais em Angola, Joana Gorjão Henrique (2016) se depara com hesitações ou mesmo uma negação nos depoimentos colhidos a respeito do racismo presente na sociedade. Isso é efeito da longa interferência de portugueses no país, como relatam outras falas, que busca maquiagem as tensas relações raciais presentes na sociedade. Isso se reflete na desigualdade e na dificuldade de ascensão social, por meio do acesso à educação de qualidade e de oportunidades de trabalho. O país, que já passou por uma guerra civil, viveu momentos tensos entre os movimentos sociais, que dividiam suas pautas entre os “negros retintos”, “mestiços” e portugueses. Essas divisões não se diluíram, embora ainda enfrentem resistência para um amplo debate na sociedade e na política. Muitos temem reavivar as feridas fratricidas. Outros, por sua vez, apontam a urgência dessa conscientização para a transformação. Assim, é possível perceber as consequências que o colonialismo logrou a esse país, assim como às demais ex-colônias portuguesas.

É interessante pensar essa discussão em *Esse cabelo* a partir dos diferentes destinos de Mila e de seus amigos e familiares negros. Ainda jovem, no bairro clandestino de São Gens, nos subúrbios de Lisboa, Mila viveu várias fases da sua mocidade. Lá, diferente da Oeiras burguesa em que moravam seus avós brancos, ela conhecia outra cidade. Sobre isso, a narradora pondera:

Quais seriam as consequências íntimas do nosso conceito amputado de Lisboa, de as nossas esperanças andarem a reboque da reconfiguração dos Restauradores e do Colégio Militar, desvios no trânsito e no plano da calçada, da tubagem exposta sob tábuas de madeira, tapumes através de cujas frestas surpreendíamos o almoço e a higiene dos homens das obras, nossos conterrâneos, da perspectiva da abertura de megastores de discos, como se ali acorrêssemos para comprar café e luvas, admirar gatos à janela, beber uma ginjinha, posar com o Pessoa, e não apenas para, sem qualquer outro propósito, desentorpecer o espírito — e a vida dos lisboetas nos estivesse vedada, como a nossa lhes estava, e fossem eles os invisíveis? (ALMEIDA, 2017, p. 43-44).

Pode-se perceber que aquilo que seria até certo ponto invisibilizado, é revisto pelos olhos da narradora na própria organização urbanística daquele bairro, que parecia estar sempre em reforma. A colonialidade como trama que se perpetua legou aos que ali moram, que são também “despojos do império”, uma “cidade truncada”. O próprio espaço é atravessado por essas relações de poder e suas disputas. São sujeitos coloniais vivenciando as tensões que representam estar no espaço da metrópole. Pensando em termos de como a colonialidade age no mundo ocidentalizado, Sheila Khan (2015, p. 39), através dos estudos propostos por Boaventura de Sousa Santos — referência que utiliza como uma das bases principais para a sua pesquisa —, comenta sobre uma “cartografia abissal do mundo das experiências humanas”, de modo que um lado se afirma se opondo a um outro, que destitui de valor ontológico e epistemológico, desumanizando, animalizando e objetificando. E ainda: “o modelo de racionalidade ocidental arroga-se o direito de exclusão e marginalização” (2015, p. 39). Dessa forma, essa cidade relegada a Mila e aos seus amigos da juventude representa essa divisão no espaço da cidade de Lisboa. No caso específico de Mila, ela pôde crescer circulando por mais de uma Lisboa, deslocando-se entre os bairros mais e menos abastados. Ainda que lhe fosse questionado seu lugar na Lisboa do centro histórico, como quando ela diz dos passeios com seu pai branco:

Orgulhava-me de saber que tinha um passaporte e de conhecer Lisboa, aonde os amigos da escola nunca iam e se estendia, na minha cabeça, pouco além do Parque Eduardo VII, com a exceção marcante da Feira Popular, onde sempre experimentei o prazer do medo à descida da roda a caminho do solo dando a impressão de o vento a mover. O meu pai levava-me a andar de pónei e eu afectava umas vertigens. Espelhos mágicos mostravam-me como eu seria um dia, numa repetição maravilhosa que me consolava. Foi num desses passeios que nos abordaram numa rua de Lisboa, em que seguíamos de mão dada, perguntando se éramos da mesma família, eu e o meu pai, com uma curiosidade abominável. (ALMEIDA, 2017, p. 62-63).

Como a narradora afirma, essas percepções da cidade fazem parte de sua existência e do modo como experienciou esse país que lhe cabia, guardando-o em memórias e no próprio sentimento de pertencer e não pertencer, da mesma forma como guardou seus amigos. Mila relata que perdeu o contato com muitos daqueles com que conviveu durante sua fase juvenil:

“Mudei de país, ou eles mudaram-se, embora a escassos quilómetros de distância” (ALMEIDA, 2017, p. 102). Não dividiam mais os mesmos espaços, uma vez que Mila havia se mudado. Mas não só isso: ao comentar do reencontro com um desses amigos negros de seu passado, em supermercado onde ele trabalhava arrumando garrafas, Mila percebe que o destino dele e de muitos outros havia sido totalmente distinto. Delineados por esses mapas, cada um com suas próprias circunstâncias, as ambições deles teriam sido respondidas de modo diverso. Apesar de terem seguido caminhos diferentes, Mila sabe que foi ao lado desses amigos que seu cabelo foi acolhido — e toda a memória atrelada a ele. Ali, naqueles momentos vividos, uma mesma condição histórica e estrutural determinada pela cor de suas peles — a construção de raça a partir da colonialidade — os unia. Porém, as oportunidades que tiveram foram diferentes das de Mila.

Sobre isso, a narradora abre uma digressão para pensar o que seria a ambição. Ela pondera que esse sentimento é uma espécie de combustível que não necessariamente acompanha o talento, pelo contrário, pode, inclusive, conduzir a uma mediocridade. Nesse sentido, a ambição nem sempre seria de fato concretizada como sentimento, podendo permanecer como vontade ou apenas como desejo tolhido por outros fatores. No entanto, ela também pode ser uma condutora fiel para aquilo que buscamos ser, sem, como ela reforça, garantias de grandes conquistas. Mila comenta que, particularmente, a ambição sempre a acompanhou “como uma reserva de individualidade que não podia ser manchada” (ALMEIDA, 2017, p. 103). Mas, então, o que ela coloca é o que determina o salto da ambição para a realização e constante renovação? O que a narradora afirma em seguida põe em questão as discussões sobre as estruturas e dinâmicas sociais no modo como elas atuam obstruindo caminhos.

Surpreende-me hoje, contudo, quando penso no destino dos que passaram por mim. A ambição aquecia o coração de alguns deles, e foi-lhes vã como me é porventura. Que será dos meus companheiros de noventa, a tropa de ambicionados controladores de tráfego, condutores de ambulâncias do INEM, viradores de hambúrgueres em cruzeiros, caixas do Continente, meninas de companhia, hospedeiras, empregados de escritório, engenheiros biológicos, químicos, latinistas, guitarristas a solo? (ALMEIDA, 2017, p. 103-104).

As ambições e aquilo a que elas correspondem é o que surpreende Mila. Isso somente reforça sua percepção — por uma exaustiva dose de evidências — do seu lugar incomum naquela família, naquela cidade. Dessa digressão da narradora, poderia se pensar a reflexão feita por Khan (2015, p. 41) ao analisar o Portugal contemporâneo: “[a] desvalorização, supressão e negação do Outro colonizado são, ainda hoje, partes dessa memória da retórica da

colonialidade portuguesa”. Ou seja, as linhas abissais comentadas anteriormente sobre a divisão do mundo a partir de um centro europeu passa a fazer parte da nação, “linhas abissalmente interiores no tempo da pós-colonialidade portuguesa” (2015, p. 41). Poderia se pensar que os cabelos de Mila sintetizam essas linhas abissais, pois são um divisor, ou ainda, um satélite de percepções constantemente atacado com produtos e penteados, direta e indiretamente, o assunto da sala de casa, da cozinha, das rodas das mulheres com as quais convivia e nos salões que visitava. Nesses espaços dedicados a tratar dos cabelos, Mila recebia tudo, menos o acolhimento deles. Os cuidados dos seus cabelos foram, na maioria das vezes, momentos de tensão, de embaraço de si mesma, de intimidação da sua beleza natural num molde mais reservado aos padrões estéticos brancos.

As rotas de salões revelam também aspectos da colonialidade. Mila comenta que as rotas dos salões são também uma forma de cruzar fronteiras, uma vez que se conhece profissionais de diferentes países, aprendendo, assim, sobre diferentes traços, estilos e modos de ser. Isso porque muitos dos que atuam como cabeleireiros são profissionais vindos de outros países que migram para Portugal e veem ali uma chance de ter uma vida com mais oportunidades. “O Senegal são umas mãos hidratadas, Angola um certo desmazelo, uma graça brutal, o Zaire um desastre, Portugal uma queimadura de secador, um arranhão de escova”, entre tantos outros (ALMEIDA, 2017, p. 110). Sobre isso, Khan (2015) destaca que esses outros rostos que Portugal vem recebendo em seus territórios desestabilizam os modos hegemônicos de ser portugueses. Entretanto, como Mila mostra nesses caminhos de salões — muito dos quais comandados por imigrantes que vêm do outro lado da linha imaginária que separa os hemisférios, isto é, aqueles que são os *outros* —, que surgem em localidades distantes, nos subúrbios, em espaços apertados, com pouca estrutura, são presenças “ignoradas e marginalizadas não obstante a existência de uma profilaxia politicamente correcta de Portugal como país ‘lusotropicalista’ e, como tal, multicultural” (KHAN, 2015, p.43).

Desses encontros nos salões, Mila destaca Lena, uma angolana que cuidou dos seus cabelos e os amaciou de modo vagaroso. Lena lhe disse “‘Na minha família também há todas as misturas’, com uma altivez que é o principal motivo deste livro”, sendo o seu penteado considerado o principal por Mila, mas que só teria durado dois dias. A protagonista vivenciou encontros positivos, mas os traumas e as violências em torno do cabelo impediram que a memória agisse desse modo, assim como impediram por um longo tempo que Mila se permitisse olhar de outro modo para seus cabelos. Ao olhar em retrospectiva para essa

topografia de salões, Mila pensa sobre o seu esquecimento e o quanto que ele tinha a ver com uma coletividade.

Vejo então com surpresa que o relato destas idas a salões ao longo dos anos descreve o que vivi como um intervalo de mim mesma, esse privilégio a que apenas em companhia conseguimos aceder e que me penitencio, em retrospectiva, por ter julgado arredado da minha vida, como se confundisse o intervalo com o resultado de uma ginástica árdua ao qual apenas a concentração me poderia conduzir. Esteve aqui todo o tempo, não na rememoração paginada, mas no curso do cabelo que tendi a confundir com uma aventura individual. (ALMEIDA, 2017, p. 116).

O que ela pensava ser um exercício particular de sua história correspondia a uma questão de um passado partilhado, uma história coletiva. Sobre esse aspecto, Margarida Calafate Ribeiro (2018) comenta como as produções contemporâneas, dentre as quais se inclui *Esse cabelo*, que olham os “fenômenos de rutura”, como as Guerras Coloniais, a descolonização, não só do ponto de vista do seu “registo público e histórico”, mas também do ponto de vista

privado e subjetivo destas experiências a partir das micro-histórias das pessoas/personagens atravessadas por estes factos históricos e cujas subjetividades, angústias, esperanças são impossíveis de registrar nos arquivos, mas que a literatura e arte em geral têm a capacidade de reelaborar, de ressignificar e de politicamente as inscrever no espaço público. (RIBEIRO, 2018, p. 304).

Mila, ainda que de uma outra geração, vai se deparar com essas histórias ao longo da sua vida em Lisboa. Disso, ela vai compreendendo a “história composta de história truncadas” (RIBEIRO, 2018, p. 306) que é Portugal, contrastando com a narrativa homogeneizante, cheia de louros e glórias, que ainda resiste no cotidiano português, fruto de um imaginário imperial construído por séculos. Esses atritos, tensões e questões que emergem a partir da sua fina percepção e análise das suas experiências evidencia como as relações da colonialidade se renovam, ao longo do tempo, nas várias disputas de poder entre os diversos grupos que fizeram e fazem parte de Portugal. Logo, o drama de Mila parte de processos mais complexos que acontecem nos espaços da cidade, no plano das dinâmicas de construções de sentidos, de representações que vão moldar as dinâmicas sociais.

Nos seus cabelos estava posta uma questão que lhe atravessava, a experiência do racismo. Sobre isto, Kilomba (2019, p. 161-162) diz que “[a] agonia do racismo é, portanto, expressa através de sensações corporais expelida para o exterior e inscrita no corpo”. O que Mila enfrentava com seus cabelos, como ela diz, uma espécie de paranoia de estar sempre inadequada, vem justamente desse racismo cotidiano. A pesquisadora também aponta que o cabelo único de negros e negras foi tratado como “o mais visível estigma da negritude e usado para justificar a subordinação de africanas e africanos” (p. 126). Nesse sentido, ela aponta que

“mais do que a cor da pele, o cabelo tornou-se a mais poderosa marca de servidão durante o período de escravização” (p. 127). Aos cabelos afro foi associada uma carga de “‘primitividade’, desordem, inferioridade e não-civilização”, de modo que o controle dos corpos, estendia-se aos cabelos, sobretudo no convívio e presença das pessoas escravizadas em meio aos brancos colonos, que rotulavam tal aparência como mais um dos “sinais repulsivos’ da negritude” (KILOMBA, 2019, p. 127). E esse símbolo é bastante sentido ao longo da vida de Mila, sendo uma experiência que por muito tempo ela tentou esquecer, ainda que não conseguisse, pois é no presente que o trauma opera.

Dessa maneira, o reencontro ao acaso com o salão de Sapadores abre margem para uma série de outras memórias, incluindo as aqui comentadas que remontam ao passado colonial português. A partir disso, a narradora comenta que:

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. (ALMEIDA, 2017, p. 28).

Então, ela sobrepõe a memória daquele espaço tão higienizado com as imagens que compõem o seu imaginário de Angola, bem como memórias de sua infância, traçando uma relação com o modo com que essas lembranças lhe visitam, ao acaso, sem pedir licença.

É como se Luanda ficasse ali para os lados de Odivelas, 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 das casas de banho públicas, escreve-se: «X esteve aqui.» Como saber, pergunto-me, de que é legenda essa inscrição? (ALMEIDA, 2017, p. 28-29).

A confusão entre as memórias da infância — que se abrem sobretudo em torno dos tratamentos de cabelo, uma vez que se trata de uma biografia capilar — e as memórias desse outro lugar, levam Mila a refletir sobre sua nacionalidade luso-angolana, que consta nos documentos oficiais, e sobre os próprios modos de agir da memória, em um esforço de reconstrução e criação. Como a narradora afirma na citação acima, essa sensação de *déjà-vu* de uma Angola que a visitava em Portugal aconteceu à medida que ela cresceu. E mais: aconteceu como um gesto de se pentear. E, nesse pentear-se, a pergunta inicial que abre o livro — qual seria a origem dos seus cabelos — vai se reconfigurando. Conforme Mila questiona, a enigmática frase “X esteve aqui” seria legenda de quê exatamente? Que espaços eram esses que ela percorria e lhe visitavam memórias, reminiscências, de uma outra Mila?

Por muitos anos Mila buscou esquecer-se de seu cabelo, esquecendo-se de si mesma. Entre tantos cortes, penteados definitivos, tratamentos milagrosos, a personagem “pulou” essas

lacunas dessa parte de si, embora elas sempre se fizessem sentir de algum modo. Ela diz ter se esquecido dos seus cabelos por quatorze anos, acordando desse sono na adolescência, para logo depois reviver seus dramas capilares. No ano de 2011, com quase tinta anos, ela diz ter cortado o cabelo para esquecê-lo novamente. No entanto, a tesoura não lhe tirou a vontade que despertara de saber mais sobre a história de seu cabelo crespo. Mais uma vez é possível perceber a tensão da presença *versus* ausência. Em um corte feito para o esquecimento, a vontade do conhecimento — de conhecer a respeito de suas origens — veio mais forte. A ponte com essa menina da infância, com as lembranças de Luanda, no seu entre-lugar, provocam em Mila uma saudade, uma saudade do que poderia ter sido sem esse esquecimento que está na sua história, na história dos seus cabelos, mas também diz respeito a uma história coletiva.

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. De onde estou, essas saudades não poderiam ser colmatadas com nenhum regresso. Aonde iria eu? Procurar-me onde? (ALMEIDA, 2017, p. 81-82).

Nota-se que a origem, como Mila a enxerga, não é simplesmente um ponto em uma linha histórica. Não é simplesmente visitar o local onde nasceu, por exemplo. Isso não a ajudaria na compreensão de si mesma. A origem é uma espécie de reconstrução por meio de sua escrita. Ela, quando escreve, reconstrói a história dos seus familiares, isto é, realiza uma reconstrução que parte de uma espécie de colagem em meio a negociações de sentidos em torno de si mesma. Assim, a narradora comenta que, por muito tempo, pensou que tornar público esse seu lado seria como uma fraude. Receava ser lida como “uma negra de papel” (p. 83), porém, como ela reflete, aquilo que ela não foi, uma Mila que não esquecia de si mesma, somente para ela soaria como uma espécie de caricatura. Ou seja, a narradora percebe que a sua apreensão vinha de ver essa outra Mila, uma Mila que lembra, como um outro. Em outras palavras, essa apreensão vinha de observar essa Mila com uma distância — “um exotismo” —, ou ainda, uma redução de uma existência possível. No entanto, ao pensar sobre os ambientes em que circulou, sobre o seu entre-lugar, ela diz:

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. Arqueei os salões e as donas dos salões. A acta do meu esquecimento é distintamente portuguesa. (ALMEIDA, 2017, p. 83, grifos da autora).

Assim, Mila encara esse imaginar de si mesma com a seriedade que considera necessária para merecer essa “negra de papel” que não foi. Como honrá-la enquanto pessoa? Enquanto existência possível, com sentimentos, com uma intimidade densa e profunda que não cabe em caricaturas? E, nesse movimento, ao olhar para o que diz ser uma “máscara”, Mila entra ainda mais em contato com suas particularidades, seu modo de ensaiar seu olhar sobre os outros e sobre si, “Como lembrar-me de quem não fui como de uma pessoa? (ALMEIDA, 2017, p. 83). Nessa reconstrução do passado, ligando suas memórias a uma história de relações imperiais e coloniais entre dois continentes, que também são suas raízes, Mila vê que aquilo que insiste em dizer que não foi, a partir de seu ponto de vista, aponta senão para ela mesma, para sua geografia íntima.

4 CORPO QUE É GEOGRAFIA ÍNTIMA

Neste capítulo busca-se discutir os atravessamentos históricos, sociais e políticos no corpo de Mila, uma mulher negra que viveu e cresceu em Portugal, espaço permeado por um imaginário colonial latente. Busca-se, sobretudo, evidenciar como isso impacta a subjetividade dessa personagem, assim como sua autopercepção e a construção de uma imagem de si.

No primeiro tópico procura-se fazer um levantamento da construção histórica dos corpos negros, partindo das discussões do colonialismo para entender os esquemas de imagens e associações que fundam estereótipos desses sujeitos. No tópico dois, concentra-se nos caminhos da narradora ao se entender uma mulher negra, compreendendo como o racismo e o sexismo promovem experiências de opressão para esse grupo de mulheres racializadas, alterando profundamente a relação de Mila com o espelho. No tópico três, por fim, debruça-se sobre os espaços dos salões de beleza, mostrando como eles podem ser ambientes de reprodução do racismo *genderizado*, e como a narradora vai ressignificando isso ao longo da obra.

Dessa maneira, este capítulo concentra-se na investigação das construções subjetivas da personagem Mila, que partem dos seus cabelos, mas falam também de seu corpo negro em meio a uma sociedade que não lhe acolhe, nem mesmo reconhece sua presença e sua memória como parte fundamental da história de Portugal.

4.1 Histórias em torno do corpo negro

A colonialidade, conforme discute Mignolo (2017), é a lógica que sustém divisões sociais, embasada sobretudo na classificação racial. Indissociável da modernidade, essa matriz colonial atravessa os discursos ao longo do tempo atualizando-se e sustentando-se nas disputas pelo poder na medida que caracteriza determinados corpos como descartáveis. Isso, como visto, é fruto da "expansão do colonialismo europeu", de modo que "essa classificação foi imposta à população do mundo" (LUGONES, 2020, p. 63). Essa imposição se deu pelo poder econômico e político que as nações europeias detinham, ao mesmo tempo em que se construía como centro; por extensão, a Europa, um continente que concentrava *saberes universais*, opunha-se à barbárie que estava além de suas fronteiras, sendo símbolo de civilidade e crescimento (KHAN, 2015).

O sistema global que desponta no colonialismo como uma nova face do capitalismo mercantil acelera-se rapidamente para outras etapas, nas quais a manutenção dessas hierarquias entre hemisférios, povos e corpos é fundamental. De acordo com Mignolo (2017), a colonialidade é a face obscura que acompanha a retórica da modernidade, com uma ideia de

salvação, que pode ter várias vias, mas que se estende a poucos. A crueza dessa lógica se revela no modo como, cada vez mais, ela permite que se explore determinados grupos em prol de poder, o que se traduz em operações financeiras mais voláteis e mais cumulativas e concentradas nas mãos de poucos. As práticas econômicas que dão sustentação material às assimetrias de poder são pautadas nessas desigualdades justificadas por meio de discursos e ideologias. Essa ordenação que se retroalimenta, complexifica as estruturas que dão a tônica da dinâmica social por longos anos, chegando até a contemporaneidade. A dificuldade de subversão vem justamente dessas conformações sociais — como é o caso do racismo, do machismo e de preconceitos diversos — que jogam com categorias diversas e assentam os padrões de normalidade, sendo muitas vezes usadas como ferramentas dessas diferenças de poder. Essas categorias, no entanto, englobam grupos diversos, que têm se cruzam e dialogam, convivendo e construindo configurações diversas de se viver em sociedade.

Esse sistema vem se sustentando ainda no mundo pós-colonial, que, conforme aponta Hall (2013b), no ensaio “Quando foi o pós-colonial”, é um tempo cheio de ambiguidades e que vem acompanhado de questionamentos, justamente porque o “pós” não assinala uma ruptura, visto que há continuidades ainda no contexto de descolonização, sobretudo nos âmbitos econômicos e sociais. Sendo assim, embora essa configuração tenha passado por crises, sobretudo nas últimas décadas do século XX e nos primeiros anos do século XXI, ainda se perpetua muito de suas concepções e modos de ser e estar no mundo. Isso somente atesta a força das estruturas dessa mentalidade, que define um modo de se relacionar com as coisas do mundo, afirma María Lugones.

Desse modo, ‘colonialidade’ não se refere apenas à classificação racial. Ela é um fenômeno mais amplo, um dos eixos do sistema de poder e, como tal, atravessa o controle do acesso ao sexo, a autoridade coletiva, o trabalho e a subjetividade/intersubjetividade, e atravessa também a produção de conhecimento a partir do próprio interior dessas relações intersubjetivas. Ou seja, toda forma de controle do sexo, da subjetividade, da autoridade e do trabalho existe em conexão com a colonialidade. (LUGONES, 2020, p. 63).

A autora aponta então para a amplitude dessa matriz de organização de poderes, de saberes e de modos de ser. Nesse contexto, corpos racializados, ou seja, não brancos, estão postos numa hierarquia, cuja ponta é ocupada pelo homem branco. Há, nesse sentido, o entrecruzamento de outras opressões que também são mobilizadas na matriz colonial, como é o caso do gênero e da classe, que vão se associar a esse esquema de classificação racial. As diferenças existentes de contextos, características físicas e culturas são envolvidas nas tramas de discursos que já atribuem valores *a priori* a esses aspectos, de modo que essas construções

sociais, nas disputas em torno de produção de sentidos das interações, promovem efeitos concretos, influenciando diversos aspectos da sociedade.

Neste tópico, busca-se focar num panorama envolvendo as construções discursivas e históricas a partir dos corpos “de cor”, como coloca Lugones (2014; 2020), ou seja, tudo aquilo que não se encaixa no que é estabelecido como corpo padrão, que é o corpo branco. Há, nesse sentido, uma construção negativa a partir do critério da cor da pele, que perpassa também traços específicos como tipo de cabelo, traços do rosto, como lábios grossos e narizes largos. Essa fixação de pontos serve a um propósito de identificar e demarcar o diferente, mas não só isso, um diferente que é um *outro*. Conforme já discutido, as dicotomias fazem parte da matriz colonial que acompanha a modernidade. As diferenças objetivas assumem, portanto, um caráter de algo estranho, que funciona como uma oposição, que, levada ao extremo, pode ser considerada uma convivência insustentável.

Ao lado desses corpos brancos alçados ao padrão, há a construção discursiva do que se identifica como europeu, sociedade europeia e ocidental. Portanto, à frente dessa sistematização está a oposição macro do Ocidente *versus* Oriente, o que, como bem aponta Said (2003), foi fomentada sobretudo pelas representações do primeiro sobre o segundo, alinhadas à dominação política nos territórios *descobertos* e colonizados. É preciso compreender que o Ocidente está ligado a um eixo de poder global, vinculado aos países ao Norte do globo, cujo “centro irradiador”, como fala Khan (2015), por muito tempo foi a Europa, dividindo esse espaço, posteriormente, com os Estados Unidos. Essa hegemonia construída a nível epistemológico foi fundamental para o estabelecimento do colonialismo como modelo de expansão imperial. Dessa articulação histórica, as linhas de diferenças foram sendo construídas, inferiorizando aqueles *outros*, que geograficamente estavam ao Sul (KHAN, 2015).

No livro, os avós maternos de Mila, um casal de um homem e uma mulher negros, são exemplos dessa invisibilização. Como visto no capítulo anterior, o seu avô saiu de Angola, local onde tinha nascido, que enfrentava uma Guerra Civil, em busca de tratamento médico para seu filho. Numa estadia que vira uma grande e prolongada decepção, acaba mudando-se de vez para Portugal, vivendo num bairro clandestino nos subúrbios de Lisboa, em São Gens. Ao se referir a ele, Mila comenta que ele representa um estereótipo que ela denomina de “O Homem de Tradição Invisível”, o que remete a esse apagamento cultural de sujeitos negros, como se eles não tivessem história antes da invasão portuguesa (ALMEIDA, 2017, p. 12). A narradora aponta essa invisibilização na sociedade portuguesa, “[n]inguém olhou nunca para ele” (ALMEIDA, 2017, p. 12). O mesmo com relação a sua avó Maria da Luz, que, doente, não

chegou de fato a conhecer Lisboa — “Conhecia Lisboa de ouvir dizer, mas Lisboa também é esse rumor benévolo” (ALMEIDA, 2017, p. 43) —, encontrando conforto nos irmãos, da religião Testemunha de Jeová, que lhe cuidavam e que também ajudaram a compor a casa em São Gens. São corpos invisibilizados, à margem, cuja relação com a ancestralidade é, muitas vezes, deslegitimada ou inferiorizada.

A partir desse poderio hegemônico europeu e ocidental — consolidado à custa de violências concretas e simbólicas, da posse de terras a posses de corpos — foram estabelecidas imagens a respeito dos colonizados. À época colonial, todo um imaginário acerca desse desconhecido, que gerava fascínio e repulsa, foi sendo tecido. Monstros, mitos, apocalipses, canibalismo, misticismo, barbárie, ignorância, paganismo, todos esses termos rondavam a imagem desses outros, dessas outras terras. Como aponta Mignolo (2017), a modernidade vinha a galope com a bandeira da *salvação*, impondo seus valores, sua língua, seus costumes. Dessas engrenagens, a escravização vai se estabelecendo como modelo para vários países colonizadores. Assim, o corpo descartável é tornado objeto, desumanizado; tornado fonte de lucro e, em aspectos mais subjetivos, esvaziado.

O racismo é a concretização dessa visão, por meio de práticas diversas, através de gestos, olhares ou usos da linguagem enraizados nas instituições, no modo como são conduzidas a política e a economia, retratado em inúmeros episódios históricos. O psicanalista Frantz Fanon (2019) discute de modo aprofundado os impactos do racismo na relação com o corpo e na construção de uma autoimagem, trazendo suas percepções pessoais a respeito dessa experiência: “[e]u não aguentava mais, pois já sabia que existiam lendas, histórias, a história e, acima de tudo, a *historicidade* [...]” (FANON, 2020, p. 127, grifos do autor). Ele fala da dor que acompanha essa existência interdita, assim como a consciência dessa configuração:

[à]quela altura, desorientado, incapaz de sair por aí com o outro, o branco implacável que me aprisionava, fui para longe da minha própria presença, muito longe, e me fiz objeto. O que mais seria isso pra mim, senão um descolamento, uma extração, uma hemorragia que fazia sangue negro coagular por todo o meu corpo? (FANON, 2020, p. 128)

Pensando sobre o papel dessa estrutura no *projeto* colonial europeu, Grada Kilomba (2019) diz: “[o] racismo é uma realidade violenta. Por séculos, ele tem sido fundamental para o fazer político da Europa, começando com os projetos europeus de escravização, colonização, e para a atual ‘Fortaleza Europa’”⁴⁹. (KILOMBA, 2019, p. 71). Porém, como alerta a autora,

⁴⁹ A expressão aspeada “Fortaleza Europa” remete às políticas promovidas por países da União Europeia voltadas para a questão de imigração no mundo contemporâneo, sobretudo com o intenso fluxo de refugiados dos últimos

apesar do papel dessa estrutura na construção da Europa, e toda a violência que sustenta, é ainda algo visto como um tema “periférico, marginal aos padrões essenciais de desenvolvimento da vida social e política” (p. 71). Essa postura não é senão uma forma de deixar oculta essa história de violências, essa realidade traumática; e também de silenciar a perspectiva daqueles que são racializados, subalternizados, como é o caso de sujeitos negros. “Devido ao racismo, pessoas negras experienciam uma realidade diferente das brancas e, portanto, questionamos, interpretamos e avaliamos essa realidade de maneira diferente” (KILOMBA, 2019, p. 54).

Assim, a escuta das vozes de grupos oprimidos é fundamental para a construção de outros caminhos democráticos e decoloniais. Os olhares desviantes, sobretudo daqueles que são subalternizados, agregam ao debate público a respeito dos mais variados temas que envolvem a vida em comunidade. No entanto, a branquitude tem de encarar um medo fundamental ao se dispor a ouvir de fato: o de reconhecer-se como agente nessas teias de opressão, compreendendo seu lugar de privilégio e os limites de sua própria visão e experiência no mundo, que não são universais. A esse respeito, Kilomba fala do escancaramento desconfortável para pessoas brancas ao ter de lidar com “[v]erdades que têm sido negadas, reprimidas, mantidas e guardadas em segredo” (KILOMBA, 2019, p. 41). A manutenção desses locais convenientemente silenciados, eles são fruto do mecanismo de defesa de uma realidade favorável para um grupo hegemônico, os brancos, e de uma fuga dessas verdades. A autora diz gostar da expressão “mantido em silêncio como segredo”, pois “é uma expressão oriunda da diáspora africana e anuncia o momento em que alguém está prestes a revelar o que se presume ser um segredo. Segredos como a escravização. Segredos como o colonialismo. Segredos como o racismo” (KILOMBA, 2019, p. 41). A pergunta é: para quem é segredo? Como a autora diz, a expressão aponta para a iminência de se revelar algo que “se presume ser segredo”, mas a ironia é que não o é, pois o silenciamento em torno desses episódios de violência não impede sua existência e seus efeitos. Esse é um silenciamento político, cujos mecanismos de manutenção são variados.

Nesse sentido, há muito que o país precisa enfrentar diante desses silêncios mantidos como segredos no contexto português. Como visto, são vários os mitos que nutrem a imagem de Portugal. Eduardo Lourenço (2016b, p. 82) chega a dizer que “é o português mais dotado que ninguém para viver de imagens, mitos, sugestões, delirante curiosidade por tudo quanto

anos, a partir de 2015. Na raiz do seu uso, há também a associação com um contexto bélico, reforçando uma ideia de fronteira conectada com segurança e poder. “A **Fortaleza Europa**” foi um nome usado na época da **guerra mundial** para designar o território ocupado pelos nazistas. Hoje, tem sido reafirmado como um termo positivo por aqueles que favorecem políticas restritivas de imigração na Europa e como um termo pejorativo pelos que se opõem a tais políticas” (DULLE, 2017, n.p., grifos do autor).

vem de fora”. Desse fora vem justamente a grandeza que o país toma para si, como o ensaísta diz, “essa grandeza era, concretamente, uma ficção [...] éramos grandes longe, fora de nós, no Oriente de sonho ou num Ocidente impensado ainda” (2016, p. 28). Conforme visto, essa “imagem de identidade única, homogênea”, que desenha um português idealizado, como “indivíduo branco, católico, colonizador por natureza” (FRANCO, 2013, p. 40), persiste no imaginário lusitano até os dias atuais. No entanto, as demandas do presente, com importantes debates públicos acerca desse passado e da memória em torno de vários eventos históricos nos quais Portugal estava envolvido — que vão desde as navegações, o domínio e exploração das colônias, o tráfico de escravizados, até a política de censura, tortura, medo e terror do Estado Novo e do salazarismo, os treze longos anos de Guerra Coloniais — vem se configurando como imperativo de renegociações dessa imagem.

Essas *outras* histórias, que não cabem na história oficial, celebrada como gloriosa, em torno da qual se cultiva um certo saudosismo, desestabilizam verdades estabelecidas e partem de outros referenciais, trazendo novas perspectivas da história de Portugal. Sobre esse movimento, os autores António Sousa Ribeiro e Margarida Calafate Ribeiro (2016) apontam o papel de outras versões da história, da memória pós-colonial, que é “multidirecional”, apresentando narrativas que partem de outras interpretações e experiências e que foram relegadas ao esquecimento (RIBEIRO; RIBEIRO, 2016, p. 9). Os estudiosos apontam ainda a densidade e complexidade dessas outras histórias, atravessadas por disputas e desigualdades e vinculadas a contextos variados, que não se limitam às fronteiras dos Estados-nações. Em texto dedicado a pensar questões contemporâneas da Europa, onde foca sobretudo no momento do pós-Segunda Guerra Mundial e das lutas e processos de descolonização, Margarida Calafate Ribeiro (2016) argumenta ainda que o entendimento de compartilhar uma história comum não pode excluir a multiplicidade de modos de percepção e apreensão da realidade, da história e do passado.

Esta aceitação de uma história comum, mas a partir de memórias muito diferentes, narrada por outros sujeitos históricos e a partir de outros lugares de enunciação, implica uma narrativa da história aberta à diversidade epistemológica do mundo e, conseqüentemente, mais ampla na sua autocrítica da pulsão imperialista, constitutiva da civilização ocidental, sendo a colonização parte desse movimento. (RIBEIRO, 2016, p. 22).

Ainda sobre esse tema, as políticas em torno da memória pública, aquela oficializada, que ainda pautam a dimensão nacional dos países, são confrontadas a partir dessas novas memórias que emergem. E o debate sobre esse passado é acentuado na sua importância, já que pode ser espaço de ampliação de perspectivas e negociações de sentidos. Desse modo, aqueles

que foram subalternizados, colonizados, colocados na posição de inferiores, a partir das lutas pela libertação e dos processos de descolonização, recentemente — ou melhor, agora — passam a interpelar essa história ocidental, história na qual sempre estiveram presentes, ainda que tratados como algo de *fora*, assujeitados. Dessas memórias há aquelas de primeira geração, “erguida na experiência e no testemunho” (p. 22), e aquelas da segunda geração, “filhos e netos dos grandes movimentos migratórios acima referidos, fruto do pós-guerra e das descolonizações — mas também da fuga à pobreza, à violência, ao abandono e à falta de desenvolvimento —, mostram-se, tornam-se incomodamente visíveis” (RIBEIRO, 2016, p. 22). E nesse sentido, é pertinente a conceituação de Marianne Hirsch (2012b) a respeito da pós-memória, quando fala dessas memórias passadas ao longo de gerações familiares, transmissão mediada de múltiplas formas, dentro de espaços privados, íntimos.

Como os outros "pós", "pós-memória" reflete uma oscilação incômoda entre continuidade e ruptura. E, no entanto, a pós-memória não é um movimento, método ou ideia; eu a vejo, antes, como uma *estrutura* de retorno inter e transgeracional de conhecimento traumático e experiência incorporada. É uma *consequência* da lembrança traumática, mas (ao contrário do transtorno de estresse pós-traumático) em um afastamento geracional. (HIRSCH, 2012b, p. 5-6, grifos do autor, tradução nossa).⁵⁰

A respeito de Portugal, as memórias relativas ao período ditatorial, assim como das Guerras Coloniais, com seus desdobramentos, foram prolongadamente silenciadas, ainda que o esquecimento da África tenha também outros motivos, como foi visto ao se discutir a colonialidade e o racismo. Essa postura é comentada por Eduardo Lourenço, com uma percepção desconcertante de que pouco se transformou de fato após a Revolução de 25 de Abril de 1974, que “não eclode com o propósito consciente de pôr termo absoluto à imagem de Portugal colonizador exemplar mas para dentro dela encontrar uma solução à portuguesa, igualmente exemplar, de descolonização” (LOURENÇO, 2016a, p. 57). Os violentos confrontos nas ex-colônias em África foram então varridos, descartados dessa história que Portugal reconstruía para si no século XX.

Treze anos de guerra colonial, derrocada abrupta desse império, pareciam acontecimentos destinados não só a criar na nossa consciência *um traumatismo profundo* — mas um repensamento em profundidade da *totalidade da nossa imagem perante nós mesmos e no espelho do mundo*. Contudo, todos nós assistimos a este espectáculo surpreendente: nem uma nem outra coisa tiveram lugar. (LOURENÇO, 2016a, p. 54, grifos do autor).

⁵⁰ No original: Like the other "posts," "postmemory" reflects an uneasy oscillation between continuity and rupture. And yet postmemory is not a movement, method, or idea; I see it, rather, as a *structure* of inter- and transgenerational return of traumatic knowledge and embodied experience. It is a *consequence* of traumatic recall but (unlike posttraumatic stress disorder) at a generational remove. (HIRSCH, 2012b, p. 5-6).

Se antes Portugal já se mostrava um país de muitos povos e etnias, os episódios recentes do século XX acentuam esse caráter, com ondas migratórias variadas. Há, no entanto, essa resistência de se olhar no espelho, como aponta Lourenço (2016a), fazendo com que alguns adjetivos sigam na trilha do que é identificado como português. Boaventura de Sousa Santos enumera alguns desses qualificadores que intelectuais portugueses apontam como elementos dessa identidade, que comentam o caráter onírico, o lirismo, a altivez, a simplicidade, a contemplação, entre outros pontos. De um modo geral, como comenta o autor, caracterizações como essas são comuns aos “discursos convencionais sobre a ‘identidade nacional’ ou sobre o ‘caráter nacional’” (SANTOS, 2013, p. 77). Para ele, partem de um lugar mitificado e mistificador, e pontua que o próprio Eduardo Lourenço por vezes recai nessa narrativa através de leituras psicanalizantes. Ainda segundo Santos, no contexto português, “esse tipo de caracterização é quase consensual entre as nossas elites culturais e, à força de ser repetido, constitui um autêntico senso comum sobre os portugueses” (SANTOS, 2013, p. 78). O autor comenta que a longa vida dessa narrativa do homem português como algo do senso comum está baseada em três pontos: a) “somos espanhóis diferentes” (p. 81), num argumento que aponta para uma cumplicidade com os espanhóis, de modo que a proximidade geográfica serve também de anteparo para pontuar semelhanças e diferenças que variam com o tempo; b) a marcação de elementos que se contradizem para descrever esse português, o que confere a essa identidade uma “ambiguidade e plasticidade especiais” (p. 80); c) e, por fim, a “oscilação entre visões positivas e visões negativas da condição do ‘homem português’” (SANTOS, 2013, p. 81). A variabilidade desses pontos contribui para que esse senso comum seja adaptado gradativamente, sem perder de vista o seu embasamento mítico, tal como sustenta Hall (2013), ao comentar sobre como essas narrativas nacionais conseguem se atualizar ao longo do tempo.

Pensando em como se reflete nos espaços da narrativa, pode-se destacar as memórias de Mila com seus primos que moravam em São Gens. Estes, sua família angolana, corpos racializados, mostravam uma outra relação com Lisboa para a narradora, assim como referências culturais diferentes das de sua família branca e portuguesa, como as roupas — “fatos de treino unissexo, *swearshirts* largueironas com capuzes” (p. 43) — e os estilos musicais — Wu-Tang Clan e Cypress Hill, grupos de hip hop norte-americano, sendo o segundo de origem latina, mas ambos, ainda que cantados em inglês, com a presença de cantores negros. Partilhavam então de uma identidade diaspórica, corpos negros em Portugal, imigrantes perenes naquela sociedade, circulando em rotas desenhadas com base num decalque colonial, racista.

Aos doze anos de idade, não podíamos viver impunemente essa ignorância. **A cidade truncada por onde vagueávamos decalcava-se na nossa vida interior**, cujo curso tácito sobrevinha nos hiatos de penumbra entre estações de metrô, em que se impunha entre os miúdos uma trégua de silêncio, ou era sobressaltada pelos saltos no discman de um CD de Cypress Hill, se acelerávamos o passo. **Quais seriam as consequências íntimas do nosso conceito amputado de Lisboa**, de as nossas esperanças andarem a reboque da reconfiguração dos Restauradores e do Colégio Militar, desvios no trânsito e no plano da calçada, da tubagem exposta sob tábuas de madeira, tapumes através de cujas frestas surpreendíamos o almoço e a higiene dos homens das obras, **nosso conterrâneos**, da perspectiva da abertura de *megastores* de discos, como se ali acorrêssemos para comprar café e luvas, admirar gatos à janela, beber uma ginjinha, posar com o Pessoa, e não apenas para, sem qualquer outro propósito, desentorpecer o espírito – e a vida dos lisboetas nos estivesse vedada, como a nossa lhes estava, e fossem eles os invisíveis? (ALMEIDA, 2017, p. 43, grifos nossos).

Desse modo, a narradora reflete como o bairro de São Gens e seus arredores revelam uma outra Portugal, de outros corpos, “seus conterrâneos”. São os corpos negros que vivem à margem, na promessa de um desenvolvimento urbano que apenas perpetua suas exclusões. Essa “cidade truncada” marca, nos espaços urbanos uma política de segregação, que remonta ao próprio colonialismo, quando as colônias e os outros estavam sempre no além-mar (KILOMBA, 2019).

É a partir dessa contextualização que, considerando os atravessamentos históricos e políticos, compreendemos que o corpo português é primeiramente imaginado — nas linhas desse discurso mítico homogêneo de uma identidade única — como um corpo branco. Essa categoria corpo, que é também uma construção social, tem inúmeras abordagens, constituindo um tema vasto de estudos e análises a partir de diferentes perspectivas das Ciências Humanas. No entanto, nosso objetivo ao trazer essa categoria não é discutir propriamente a história dessa construção, ou detalhar suas inúmeras simbologias e usos ao longo da história, mas partir da premissa de que tal como foi construída ela está associada também à construção daquilo que se entende por humano, e esta compreensão, por sua vez, é vinculada a um corpo branco. Essas associações são históricas e políticas, atravessadas também por processos aqui comentados, como é o caso da colonialidade debatida por Mignolo (2017) e Lugones (2014; 2020). A partir desse panorama, os demais corpos, não brancos, são corpos estranhos cuja presença em lugares como Portugal desestabiliza cotidianamente a representação do *homem português* tal como é desenhada a *identidade portuguesa*. Ainda que os espaços urbanos reflitam as assimetrias sociais, de modo que muitos desses corpos estão guetizados, tolerados apenas em determinadas localidades, são presenças que interrogam esse passado mítico de uma identidade única.

Como visto, a colonialidade passa por um controle de corpos, esses corpos estranhos, cujas diferenças fenotípicas são agora também marcas de uma diferença, além da classificação racial já comentada, com as divisões em raças. María Lugones (2014, p. 936) aponta que a

“hierarquia dicotômica entre o humano e o não humano” é a “dicotomia central da modernidade colonial”, de modo que essa foi imposta sobre os povos colonizados, ao lado de outras ferramentas de hierarquização, como é o caso do gênero e da sexualidade no padrão homem/mulher.

Essa distinção tornou-se a marca do humano e a marca da civilização. Os civilizados são aqueles que se enquadram nas construções de gênero de homens ou mulheres, alçados ao padrão de humano e de humanidade universais. Os povos indígenas das Américas e os/as africanos/as escravizados/as eram classificados/as como espécies não humanas — como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens. O homem europeu, burguês, colonial moderno tornou-se um sujeito agente, apto a decidir, para a vida pública e o governo, um ser de civilização, heterossexual, cristão, um ser de mente e de razão. A mulher europeia não era entendida como seu complemento, mas como alguém que reproduzia raça e capital por meio de sua pureza sexual, sua passividade, e por estar atada ao lar a serviço do homem branco europeu burguês (LUGONES, 2014, p. 936). A pesquisadora deixa claro essa redução de corpos a objetos, desumanizados, operação que esvazia os saberes e memórias que esses corpos estranhos carregam consigo. O controle, portanto, opera num interdito do ser.

Sabe-se, de acordo com o que foi discutido, que o passado colonial se atualiza no presente, uma vez que a colonialidade persiste nas políticas e histórias de vários povos, englobando ex-metrópoles e ex-colônias. Logo, é importante pensar em como esses corpos não brancos vivem esses espaços urbanos e em como se percebem atravessados por essas questões históricas e políticas. Aqui procura-se atentar para o contexto da obra analisada, isto é, na Lisboa das últimas décadas do século XX, e nos corpos negros, como é caso da narradora-protagonista Mila. O livro do cabelo é esse seu diálogo com o espelho, em que dialoga com as imagens de si — aquela que os outros lhe devolvem, aquela que ela constrói sobre si, aquilo que lhe escapa, entre outras faces. Em texto denominado “Chegar atrasado à própria pele”, que dialoga com as temáticas de autopercepção e representações presentes na obra *Esse cabelo*, Djaimilia Pereira de Almeida reflete como a compreensão de uma classificação racial, bem como encontrar seus próprios meios de se definir nessa classificação racial — imposta historicamente, como visto — é algo processual, que pode acontecer de várias formas. No ensaio ela conta como seu irmão chegou à conclusão de que eles pertenciam a raças diferentes: “[o] meu irmão descobriu que éramos de cores diferentes no jardim-de-infância, aos cinco anos. Chegou à casa de beicinho por eu nunca lhe ter contado, dizendo-me ‘tu afinal és preta e nunca me disseste’” (ALMEIDA, 2019, p. 103). Esse apontamento foi feito por um colega de classe,

alguém de fora da relação dos dois. Sobre esse fato, ela comenta justamente que essa autopercepção não é algo de nascença, ao contrário do que é tomado como senso comum a respeito dessas classificações.

O discurso habitual sobre questões raciais baseia-a, todavia, na presunção de a cor da pele ter um valor facial: qualquer coisa que percebemos de imediato sobre quem está à nossa volta. A descoberta do meu irmão aponta para um caminho diverso, o de a nossa cor não estar propriamente disponível aos sentidos. (ALMEIDA, 2019, p. 103).

Desse modo, aquilo que é tomado como evidente para outros com quem se convive, pode ser ao contrário, do ponto de vista pessoal, “vivido exactamente como uma descoberta contra-intuitiva” (p. 103). Nesse sentido, percebe-se como a classificação racial implica também num certo conjunto de representações associadas ao corpo negro, sendo uma delas essa identidade negra vista como algo natural. “É, nesse sentido, de um racismo inqualificável afirmar que é para cada um auto-evidente a raça a que pertence, independentemente de vivermos num mundo em que todos parecem ter a certeza de como se distinguem etnias e culturas” (ALMEIDA, 2019, p. 104).

O caminho desse entendimento do corpo negro, de tornar-se negro, pode passar por uma exaustão de violências, como foi o caso de Mila. Ao falar desses preconceitos há tantos séculos veiculados e perpetuados em diferentes práticas, a narradora comenta sobre seus custos subjetivos, sobretudo no modo como eles são introjetados. Ela fala de um “narrador impune” que parece acompanhá-la e, por vezes, ela o incorpora.

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).

Esse senso de perseguição é uma opressão contra si mesma e reflete os cerceamentos e estereótipos em torno do corpo negro. Ele se intromete na sua relação com o espelho, com o seu corpo e seus cabelos. Compreende-se, então, como o corpo ganha significados diversos nas práticas sociais. Em estudo intitulado *Fotografia e narcisismo: o auto-retrato contemporâneo* (2000), a pesquisadora Margarida Medeiros investiga a relação especular nas artes contemporâneas, e, nesses estudos, aborda justamente a relação entre “a interrogação do sujeito sobre si mesmo e o investimento em representações do corpo” (p. 41). Ela argumenta sobre essa associação que “a forma de representação de si ou do outro implica sempre um determinado

posicionamento face às questões da identidade” (p. 59) e tal configuração é acentuada com a prática do retrato através da fotografia. Essa discussão é interessante quando pensamos que o livro de Mila se abre com um comentário acerca de um corte de cabelo de que se tem poucos registros e que transformou seus fios lisos em fios crespos. Portanto, chega em Portugal já “descabelada aos três anos”, como se vê numa foto de passaporte antiga, rindo à toa (ALMEIDA, 2017, p. 13). Tais registros do seu cabelo liso de bebê, ainda que escassos, apontam para algo que *poderia ter sido*, uma outra relação com o cabelo, uma outra *história do cabelo*. Tanto na foto anterior ao corte como na foto de passaporte, recém-chegada de Luanda, percebe-se que aquelas *Milas* registradas se destoam do olhar da narradora-protagonista sobre si, pois ela escreve em outro tempo; um tempo em que seu cabelo crescera crespo; um tempo em que rir à toa e mostrar um “sorriso rasgado” numa fotografia lhe parecem distantes (ALMEIDA, 2017, p. 12).

É interessante também o caráter relacional dessas representações de si, como aponta Medeiros (2000), de modo que a maneira como um sujeito se percebe e cria uma imagem de si é influenciado pelo olhar dos outros, assim como o contrário também acontece. Porém, como se deve imaginar, as representações são atravessadas pelas assimetrias sociais, de um jeito que representações de determinados grupos são fixadas por outros de maior poder — social, econômico, político —, construindo assim imagens caricatas com base em pré-julgamentos. No contexto da colonialidade, esse grupo é a branquitude, a qual usa da classificação racial e do racismo para manter seus privilégios, firmando determinados marcadores para esse corpo não é branco. No caso dos negros, são vários os estereótipos construídos que tomam de assalto as possibilidades de autopercepção de si. Aquilo que se nomeia de *negros* é um grupo diverso e heterogêneo, mas, por conta do racismo, esse coletivo tem de lidar com as imagens sobre si que lhe foram impostas e associadas aos seus corpos, seus modos de ser, sua sexualidade, durante séculos. Nesse sentido, somando-se ao que é discutido previamente por Frantz Fanon (2019), Grada Kilomba (2019) reflete como o corpo negro é atravessado por essa história violenta, que a colonialidade reencena na atualidade: “[...] no racismo o indivíduo é cirurgicamente retirado e violentamente separado de qualquer identidade que ela/ele possa realmente ter” (KILOMBA, 2019, p. 39).

O controle do corpo negro se estendeu por longos séculos e, no caso de Portugal, ainda persiste no modo como ele é olhado e representado. Na verdade, a relação do olhar pode ser pensada dentro de uma hierarquia, pois também os corpos negros foram e são sempre tomados como objetos de observação, destituindo-lhes de sua humanidade. Já a branquitude escapa aos

olhares, como um grupo que não é racializado, tamanha é sua invisibilidade e sua construção como algo natural, universal e padrão. A privação de liberdade desse corpo negro, tomado como matéria-prima e objeto pode ser refletida nas considerações sobre as autoimagens que os cercam. O filósofo francês Michel Foucault tem profundos trabalhos sobre essa categoria de análise — o corpo —, como a obra *História da sexualidade*, dividida em três volumes: *A vontade do saber*, publicado em 1976, *O uso dos prazeres* e *O cuidado de si*, ambos publicados em 1984. Ainda que, como já colocado, não seja o objetivo do trabalho aprofundar nas simbologias e usos do corpo ao longo do tempo, é válido tomar aqui a ideia de liberdade que se associa ao cuidado do corpo, sobretudo pensando em contraponto como isso foi negado historicamente ao corpo negro. Se hoje as relações com o corpo são mediadas, em larga escala, pela régua — na atual fase contemporânea do capitalismo — que mede a *performance* e a produtividade em termos de trabalho, uma visão do corpo como objeto — *maquinário* de trabalho — esteve muito antes associada a corpos estranhos, corpos racializados, delegados a um lugar de submissão.

Na obra *História da sexualidade, vol. 3 — O cuidado de si*, Foucault (1985) vai se debruçar sobre a relação do sujeito com ele mesmo, observando como ele se constrói nas várias práticas do cotidiano. Como recorte temporal, o autor vai remontar à Antiguidade greco-latina para fazer um contraponto com os primeiros séculos da era cristã, buscando compreender a construção do corpo e de seus papéis. Um dos pontos trabalhados é o conceito do *cuidado de si*, amplamente presente na Antiguidade. No entendimento dos antigos, o corpo era pensado dentro de suas funções na sociedade, de modo que o *cuidado de si* envolvia uma ética consigo mesmo que se refletia no grupo como um todo. Essa prática seria norteadas por determinados princípios e valores cívicos, que, no entanto, não constituíam normas ou dogmas a serem seguidos. Isso porque a ideia de um cuidado de si envolvia o entendimento da necessidade de transformações pessoais para se chegar à verdade de si e das coisas. Percebe-se que esse cultivo para consigo mesmo era algo que envolvia um trabalho, uma continuidade, e que, por extensão, a verdade enquanto valor seria algo que exigia esforço, acompanhando esse *se conhecer* de modo a ter maior consciência e responsabilidade nas próprias ações e pensamentos.

Acerca do conceito em si, Foucault (1985) o caracteriza dentro dessa concepção de uma ética grega, que à época estava inserida numa “cultura de si”. Nesta, o princípio-guia era de que para viver bem é preciso “ter cuidados consigo”. Essa “arte da existência”, ou estética da vida — que os gregos chamavam de “*techne tou biou*” —, como caracteriza o teórico, envolve a transformação do indivíduo em sujeito, à medida que este deve buscar esse labor íntimo

(FOUCAULT, 1985, p. 43-44). Evidentemente, como sublinha o autor, não eram todos que poderiam exercer esse cuidado, sendo somente aquele grupo pequeno e restrito, considerado *cidadão*, que tinha acesso à cultura e que poderia se dedicar a essa construção permanente de aprendizados a respeito de si e do mundo. Essa política pública disseminada pelos governantes exercia também uma certa vigilância sobre esses corpos, já que o cuidado seria não só por razões pessoais, mas também coletivas. Desse modo, a concepção sobre o trabalho de si consigo mesmo operava uma construção de um ideal de corpo a ser perseguido, um corpo socialmente aceito e tido como saudável e recomendável para o papel de cidadão e gestor de si e da comunidade. Logo, os não cidadãos, não precisariam e nem conseguiriam seguir esses mesmos padrões uma vez que esse labor, sobretudo o seu aspecto intelectual, não era acessível a eles.

No que concerne ao trabalho individual sobre si mesmo, dentre os vários desdobramentos do conceito, é válido discutir a sua relação com a liberdade e com um compromisso assumido consigo que atinge a todos. Foucault recorre então à leitura da obra *Diálogos* de Epicteto, de onde compreende que há uma vinculação do cuidado de si a uma obrigação ou dom divino concedido pelos deuses aos humanos. Essa é inclusive apontada como uma marca distintiva entre os seres humanos e os demais seres vivos, isso porque o primeiro grupo “deve zelar por si”, o que “não deve ser compreendida como substituta das faculdades naturais ausentes; é, ao contrário, a faculdade que permite servir-se, quando e como convém, das outras faculdades; é até essa faculdade absolutamente singular que é capaz de se servir de si mesma” (FOUCAULT, 1985, p. 47). Nota-se que o humano tem então essa capacidade de se servir através de seus pensamentos e ações, da razão, por fim, “[é] na medida em que é livre e racional — e livre de ser racional — que o homem é na natureza o ser que foi encarregado do cuidado de si próprio” (FOUCAULT, 1985, p. 47).

Dessa correlação, podemos ver as vinculações entre humano, racionalidade e liberdade que permeiam a sociedade ocidental. O conhecimento de si estava também vinculado à razão como algo positivo, uma autoanálise ou meditação acerca de hábitos e práticas e de como isso impacta no bem-estar individual. Além disso, nota-se que o cuidado de si se reflete na esfera política, uma vez que governar-se a si mesmo possibilitava um esforço em direção à verdade, sendo assim, uma forma de governar bem também os outros. Na simbologia cristã, entretanto, o corpo assume a representação das vicissitudes — desejo, paixão, instintos animais — do humano, uma parte de si que, embora conhecida, não deve ser cultivada em detrimento das faculdades da razão — concentradas na cabeça. Tomando essa discussão por base, sem esquecer

as distâncias culturais, podemos pensar nos impactos dessas construções imagéticas em relação ao corpo e como elas repercutem ao longo do tempo.

Como aponta Sheila Khan (2015), a racionalidade ocidental se impõe como modelo único de compreensão do mundo. Dessa maneira, as representações sobre os corpos negros, construídos como o *Outro* do sujeito branco, são formas de domínio, de limitação e redução desse que é convenientemente desenhado como inferior, involuído, bárbaro. Isso nos leva a pergunta de como pensar a postura de um *cuidado de si* num mundo atravessado pela colonialidade? Um mundo em que a classificação racial e o racismo foram e são basilares para a manutenção de hierarquias de corpos, e, assim, de povos, culturas e países? O alcance desse conceito ainda no contemporâneo é interdito por discursos imperiais e coloniais. Indissociáveis disso, estão os diversos âmbitos da sociedade, economia, política, urbanização e divisão do trabalho, entre outros aspectos. Quando a negação está no fato mesmo de *ser negro*, como assumir essa postura ativa de um cuidado de si?

Ainda sobre as construções em torno desse corpo negro, o pesquisador e psicanalista Frantz Fanon (2020) nos fala sobre os cursos subjetivos do racismo na forma como o sujeito negro se vê, de modo que há um esvaziamento de sua individualidade; na busca por ser aceito, ele busca ser reconhecido como branco. Embora essa seja uma adaptação de muito esforço e pouco sucesso, uma vez que a cor da sua pele o acompanha e cultura e politicamente o atribui a uma raça, de modo que o homem e a mulher negra passam a sentir repulsa por si mesmos, por todos os símbolos da negritude, também marcados socialmente, como os cabelos, os traços marcados no rosto, como os lábios mais grossos e narizes mais largos. Sobre esse desejo, Fanon (2020) explica que ele passa a ser um sofrimento psíquico de grande desgaste emocional para os sujeitos negros. Esse pensamento é visto como a solução para o descompasso entre o que é imposto às pessoas negras a partir da cor preta de sua pele, a questão da raça, e aquilo que o mundo toma como original, o padrão universal, o correto e o que deveria ser, isto é, *ser branco*. Essa configuração é fruto das cisões sistemáticas e violentas do período colonial, ao que Fanon analisa como um “complexo de inferioridade” que alimenta esse “desejo inconsciente”.

Se ele se encontra a tal ponto imerso no desejo de ser branco, é porque vive em uma sociedade que torna possível seu complexo de inferioridade, uma sociedade que extrai sua consistência da preservação desse complexo, uma sociedade que afirma a superioridade de uma raça; é na exata medida em que essa sociedade lhe cria dificuldades que ele se vê colocado numa situação neurótica. (FANON, 2020, p. 114).

Esse complexo provoca um afastamento das pessoas negras de seus próprios corpos, uma vez que a cor de suas peles, tomadas como critério arbitrário da classificação racial, é motivo de distinção e de tantas violências vividas. Esse deslocamento de si interdita o *ser*, isso

porque é no mundo branco, o mundo colonial, que o negro precisa ser negro diante do branco, uma vez que este se constrói discursivamente como hegemonia. Com base nas reflexões de Fanon, Grada Kilomba (2019, p. 34, grifos da autora) discute como no racismo “o *sujeito negro* torna-se então aquilo a que o *sujeito branco* não quer ser relacionado”. A partir de uma leitura psicanalista que se baseia em Fanon, a pesquisadora explica como essa separação é fruto de projeções dos brancos com relação aos negros. Dessa forma, a psique do primeiro grupo encontra-se cindida, preservando como algo interno e seu as partes boas do “eu”, aquilo que é valorizado como “bom”, e o resto, a parte “má”, é projetada sobre um *outro*, sendo, portanto, algo externo (KILOMBA, 2019, p. 36-37). Isso explicaria a negação perpetrada pela branquitude ao lidar com a realidade traumática do racismo ou com os horrores da escravidão, não encarando a si mesma como agente dessas violências.

Nesse sentido, as pessoas negras enfrentam um descentramento do seu próprio “eu”, pois são acompanhadas desses “medos e fantasias *brancas* do domínio da agressão e da sexualidade” de que fala Kilomba (2019, p. 78), dimensões reprimidas pela branquitude. Esse sentimento de “desvio” — de um padrão de comportamento, modos, visões, assim como também um padrão físico, medidas, porte físico, traços do rosto e tipo de cabelo — pode provocar um movimento de buscar esquecer-se, como vimos em Mila. Fanon (2020, p. 127) reforça que o “esquema epidérmico racial” do negro é construído historicamente como algo negativo, destituído de humanidade, permeado por mitos e adjetivos depreciativos, ou reducionismos. “Meu corpo me era devolvido desmembrado, desmantelado, arrebatado[...] O negro é uma besta, o negro é mau, o negro é malicioso, o negro é feio” (FANON, 2020, p. 129).

Dessas caracterizações surgem os marcadores que se perpetuam na lógica da colonialidade, como a ideia do corpo desumanizado, tomado como objeto; do corpo monstruoso, raivoso ou agressivo; o corpo hipersexualizado, no qual os instintos se sobrepõem à razão. Todos esses pontos são aspectos dos quais a branquitude busca se distanciar, aquilo que a “sociedade *branca* tornou tabu”, fazendo com que variemos modos de leitura desse corpo negro no racismo, “a pessoa *negra* pode ser percebida como ‘intimidante’ em um minuto e ‘desejável’ no minuto seguinte, e vice-versa; ‘fascinantemente atraente’ a princípio, e depois ‘hostil’ e ‘dura’” (KILOMBA, 2019, p. 78). A autora organiza alguns outros marcadores que oscilam entre os polos da agressividade e da sexualidade, sendo eles: a) Infantilização, “a personificação do dependente [...] que não pode sobreviver sem o senhor”; b) Primitivação, “a personificação do incivilizado [...], aquele que está mais próximo da natureza”; c) Incivilização, “a personificação do outro violento e ameaçador [...], aquele que está fora da lei”; d)

Animalização, “a personalização do animal [...], outra forma de humanidade”; d) Erotização, “a personalização do sexualizado, com apetite sexual violento” (KILOMBA, 2019, p. 79).

Dessas pontuações, pode-se pensar como essa relação de si consigo mesmo é marcada por uma miríade de imagens negativas, associada à totalidade de um grupo racializado. Interroga-se então como o conceito trabalhado por Foucault (1985), enquanto prática social⁵¹, é algo distante da realidade de corpos negros. Tomando esse princípio como algo que se generalizou dentro de uma cultura do indivíduo, e como meio deste se tornar sujeito, isto é, produzir sentidos sobre si, agir sobre o mundo, sua aplicação, no caso das pessoas negras, é constantemente confrontada com as barreiras e segregações da colonialidade. Os corpos negros são invisibilizados na sociedade, colocados constantemente em posição de servir a branquitude, de modo que um cultivo de si, que envolve o trabalho interno, subjetivo, de se saber, é algo também interditado.

Nesse contexto, a subversão dessas representações é um caminho coletivo assumido pelos movimentos negros, para que individualmente possam construir um outro diálogo com o modo como se percebem. No caso da narrativa aqui analisada, percebe-se como a narradora vai construindo os caminhos de ressignificação do seu corpo, compreendendo suas transformações e seu devir, sempre em construção. “‘Desconhece-te a ti mesma’, repito hoje como se estivesse convencida, apenas para tropeçar na minha curiosidade por mim a cada passo” (ALMEIDA, 2017, p. 123). Ao se restituir dessa dúvida, dessa abertura para si mesma, reinveste-se de agência, a fim de continuar sua caminhada mais consciente sobre o modo com que se relaciona consigo mesma, “[a]prendi a não temer embrear-me em mim mesma, uma condição que podemos viver enquanto uma conquista pessoal” (ALMEIDA, 2017, p. 124).

Como aponta Margarida Medeiros, “a imagem do corpo é uma referência fundamental no discurso do homem sobre si próprio”, sendo parte dessa história as várias reconfigurações por que passa essa categoria, modificando assim as linhas que vão construir as múltiplas identidades (MEDEIROS, 2000, p. 78). Logo, pensando no caso de pessoas negras, conforme Fanon (2020, p. 130), a afirmação da negritude é uma via de libertação individual dessas

⁵¹ Foucault explica que o conceito ganha grande amplitude, perpetuando-se num sentido mais genérico ao longo das transformações culturais da época: “É esse tema que, extravasando de seu quadro de origem e se desligando de suas significações filosóficas primeiras, adquiriu progressivamente as dimensões e as formas de uma verdadeira “cultura de si”. Por essa expressão é preciso entender que o princípio do cuidado de si adquiriu um alcance bastante geral: o preceito segundo o qual convém ocupar-se consigo mesmo é em todo caso um imperativo que circula entre numerosas doutrinas diferentes; ele também tomou a forma de uma atitude, de uma maneira de se comportar, impregnou formas de viver; desenvolveu-se em procedimentos, em práticas e em receitas que eram refletidas, desenvolvidas, aperfeiçoadas e ensinadas; ele constituiu assim uma prática social, dando lugar a relações interindividuais, a trocas e comunicações e até mesmo a instituições; ele proporcionou, enfim, um certo modo de conhecimento e a elaboração de um saber.” (FOUCAULT, 1985, p. 44-45).

representações brancas, buscando um novo modo de se relacionar com sua imagem, com seu corpo, com sua cor. “Já que era impossível que eu me desprendesse de um complexo inato, decidi me afirmar como NEGRO [Noir]. Já que o outro hesitava em me reconhecer, só restava uma solução: fazer com que me conhecessem.”

Mila vai também realizar esse percurso, a seu modo, abraçando também sua história peculiar. Ao fazer o percurso de suas memórias, se percebe novamente em meio aos seus, a sua família interracial, e também em meio a processos históricos e políticos que antecederam seu nascimento. Reconhece-se enquanto mulher negra no espaço de uma ex-metrópole. Reclama para si a liberdade de não se fechar em definições, assim como a abraçar contradições e negociá-las: “[...] não posso fugir a confrontar-me com o que sou — mesmo que tal seja algo que apenas consigo ver a uma distância longa e equívoca” (ALMEIDA, 2017, p. 124). Guarda então para si uma reserva de se descobrir no caminho, reaprendendo sobre si mesma.

4.2 Uma conversa com o espelho

Como visto até agora neste capítulo, a conscientização das questões raciais que atravessam o corpo da pessoa de pele preta é algo que se dá através de diversos caminhos, envolvendo um enfrentamento com uma realidade traumática, pautada pelo racismo cotidiano. Essa compreensão vai se dando, como diz Mila, “por exaustão de evidência”, quando vai se tomando consciência de uma diferença socialmente construída (ALMEIDA, 2017, p. 56). Nas interrogações que se abrem a respeito do porquê das rotulações, dos olhares, dos comentários maldosos, dos preconceitos expressos de formas variadas, passa-se a se construir uma nova relação com a história que acompanha o corpo negro. História essa marcada por violências, mas também de uma riqueza de saberes, de ancestralidades, de novos olhares sobre si e sobre o mundo. Nesse sentido, a construção de uma identidade negra passa por uma desconstrução da forma como ela é desenhada pela branquitude, e por uma reconstrução a partir de novas referências e perspectivas. Há, portanto, uma disputa no campo dos significados sobre este corpo e seus elementos de negritude, como a cor da pele, preta, e os cabelos, crespos e cacheados, buscando subverter simbologias e representações produzidas pela sociedade hegemônica branca, de práticas neocoloniais. Como aponta Fanon (2020, p. 126), “o conhecimento do corpo é uma atividade puramente negacional. É um conhecimento em terceira pessoa”. Sendo assim, para tornar esse conhecimento em primeira pessoa, retomando uma subjetividade que lhes foi negada, a pessoa negra empreende esforços para se reconectar com seu “eu” e se afirmar como sujeito.

A respeito de reconhecer-se num corpo negro, é preciso refletir também sobre uma mulher negra. Essa conjunção de categorias visa retirar da invisibilidade corpos que estão submetidos a camadas diferentes de opressão. “Na intersecção entre ‘mulher’ e ‘negro’ há uma ausência onde deveria estar a mulher negra, precisamente porque nem ‘mulher’ nem ‘negro’ a incluem. [...] Somente ao perceber gênero e raça como tramados ou fundidos indissolivelmente, podemos ver as mulheres de cor” (LUGONES, 2020, p. 66). Como aponta Lugones (2020), a intersecção é uma forma também de não recair nos binarismos do pensamento colonial. Além disso, as categorias de raça e gênero foram imposições do mundo do colonizador sobre o mundo dos colonizados, um universo múltiplo e heterogêneo de etnias, de modos de ser e estar no mundo. Por isso, a autora também pontua que

Isso significa que o termo “mulher”, em si, sem especificação dessa fusão, não tem sentido ou tem um sentido racista, já que a lógica categorial historicamente seleciona somente o grupo dominante — as mulheres burguesas brancas heterossexuais — e, portanto, esconde a brutalização, o abuso, a desumanização que a colonialidade de gênero implica. (LUGONES, 2020, p. 66).⁵²

Nesse sentido, a pesquisadora Grada Kilomba (2019) traz o relato de uma jovem mulher negra que, quando criança, ao ir a um consultório médico por estar doente, ao final, foi questionada pelo médico, um homem branco, se ela não gostaria de ir com ele e sua família para servi-los durante suas férias — cozinhar, limpar a casa e lavar roupas. Kilomba aponta então que, nesse testemunho, o homem branco rapidamente saiu da relação de “médico/paciente” para a relação “senhor/servente”, “de paciente eu me tornei a servente negra, assim como ele passou de médico a um senhor branco simbólico, uma construção dupla, ambas fora e dentro” (KILOMBA, 2019, p. 94). Assim, a autora coloca que, nesse cenário, pode-se perguntar se se enfrenta uma situação de racismo ou de sexismo, ao que ela responde que há uma inseparabilidade dessas opressões, pois a experiência relaciona as duas construções, uma vez que “construções racistas baseiam-se em papéis de gênero e vice-versa”, complementando com alguns exemplos de como esses cruzamentos operam na construção de representações em torno de diversos sujeitos.

O mito da mulher *negra* disponível, o homem *negro* infantilizado, a mulher mulçumana oprimida, o homem mulçumano agressivo, bem como o mito da mulher

⁵² Em nota de tradução do uso da expressão “movimento das mulheres”, no ensaio de Audre Lorde intitulado *Idade, raça, classe e sexo: as mulheres redefinem a diferença*, Stephanie Borges diz que “[a]lgumas autoras negras se dizem feministas, mas evitam o termo ‘movimento feminista’ por causa do apagamento de lésbicas e mulheres negras nos anos 1960. Algumas usam ‘mulherismo’ ou ‘movimento das mulheres’” (LORDE, 2020, p. 143). Dessa forma, também a ideia de movimento feminista, muitas vezes, exclui a dinamicidade das categorias de raça e gênero e a sua intersecção, a qual evidencia as experiências diferentes que englobam o *ser mulher*.

branca emancipada ou do homem branco liberal são exemplos de como as construções de gênero e de “raça” interagem. (KILOMBA, 2019, p. 95, grifos da autora).

E, ainda que seja uma demarcação difícil de delimitar, a autora aponta que, nesse caso, a troca da “raça” das personagens femininas traria resultados totalmente diferentes no comportamento do homem branco. A respeito disso, Kilomba (2019) argumenta então que as “[f]ormas de opressão não operam em singularidade; elas se entrecruzam” (p. 98), e, dessas relações complexas, surgem o que ela nomeia como “racismo genderizado” (p. 96), levando a “formas de racismo únicas que constituem experiências de mulheres *negras* e outras mulheres racializadas” (p. 99, grifos da autora). Ainda sobre esse tópico, a autora aponta que “[a] maior parte da literatura sobre o racismo falhou em abordar a posição específica das mulheres negras e as formas pelas quais questões de gênero e sexualidade se relacionam a questões de ‘raça’” (p. 96). Isso aponta como a raça parece se sobrepujar a qualquer outro aspecto da vida de pessoas negras, achatando-as nessa categoria e esvaziando suas histórias e singularidades. As questões relativas à mulher negra são invisibilizadas quando se pensa na construção do sujeito negro, muito pautado “em torno de concepções de masculinidade heterossexual *negra*”, o que não engloba as “experiências de mulheres e pessoas LGBTQIA+ *negras*” (KILOMBA, 2019, p. 96, grifos da autora), assim como a literatura feminista ocidental também reproduziu essa invisibilização, desconsiderando o impacto do gênero na vida de mulheres não brancas.

Desse modo, Kilomba (2019, p. 98) sustenta que a mulher negra está nesse limbo, “uma espécie de vácuo de apagamento e contradição”, nas tramas complexas do racismo e do sexismo que influem nas experiências desse grupo. Nesse contexto, não poderíamos deixar de reforçar as inúmeras experiências de mulheres negras, aqui no plural, que são, em diferentes graus, afetadas pelo racismo genderizado. As raízes históricas dos processos de classificação racial se desdobraram em diferentes mecanismos, moldando políticas públicas, a formulação de instituições diversas, em diferentes tempos e espaços. Sendo assim, a história de Portugal, os modos como é negociada a memória pública, sobretudo após a descolonização, como um silêncio ruidoso, contribuem para que outras perspectivas sejam incorporadas, ressignificando eventos do passado, assim como ampliando a compreensão do presente e seus enfrentamentos.

Memória e esquecimento, silêncio, trauma, recalçamento, mas também exaltação, imaginação, invenção e novidade são, assim, alguns dos pressupostos sobre os quais se ergue a jovem democracia portuguesa, nascida sobre uma revolução imaginada como pacífica, esquecendo assim, de um só golpe, todo o sangue de África que ela continha. (RIBEIRO, 2016, p. 30).

O período pós 25 de Abril, marcado também pelo fim das Guerras Coloniais, levou Portugal a renegociar seu lugar frente à Europa, como aponta Boaventura de Sousa Santos

(2013), caminho encontrado na sua adesão à União Europeia, buscando se espelhar em nações de seu continente consideradas centrais. Sem dúvidas, isso alimenta também inúmeros mitos nacionalistas do país, que procuram sustentar a grandiosidade do seu “destino”, numa espécie de suspensão, que está sempre a se construir.

Esse cenário silencia outras versões dessa história, na contramão de mitos e símbolos cristalizados, assim como nega a presença de sujeitos negros em Portugal, que, como aponta Tinhorão (2018), é relevante desde o século XIV. Da mesma forma, os movimentos de resistência por parte desse grupo são desconsiderados na historiografia oficial. Os pesquisadores Pedro Varela e José Augusto Pereira (2020) promovem um estudo que mapeia o movimento negro em Portugal no período de 1911 até 1933, apontando organizações de negros, situadas em Lisboa, responsáveis pela origem de 11 títulos de imprensa, os quais buscavam defender os direitos dos negros, estando eles em Portugal ou nas colônias portuguesas. Além disso, os autores apontam para as relações dessas associações em Portugal com outros grupos em outros países, sobretudo com os diálogos promovidos a partir do pan-africanismo. Os pesquisadores destacam ainda a participação de mulheres negras nesses movimentos, com representantes também de diferentes localidades sob domínio português à época, assim como de Portugal. O silenciamento em torno dessa história apenas comprova a perpetuação de uma versão que exclui diferentes perspectivas e que continua presa às idealizações de que fala Eduardo Lourenço (2016b).

Atualmente, a população afro-descendente enfrenta a invisibilidade na sociedade portuguesa, nomeadamente na academia, e o movimento negro tem evidenciado as desigualdades no acesso ao ensino, saúde, justiça e nacionalidade, denunciando também a violência policial e a falta de recolha de dados étnico-raciais. (VARELA; PEREIRA, 2020, p. 6-7).

Esse contexto influi no entendimento das distinções raciais. Como conta Djaimilia Pereira de Almeida (2019, p. 104) no ensaio “Chegar atrasado à própria pele”, “[é] possível que cheguemos atrasados à nossa pele, como alguém que apenas quando está irreconhecível se apercebe de que de facto envelheceu”. Refletindo sobretudo no contexto de um negro vivendo na Europa, a autora atesta o fato dessa autopercepção ser modulada pelas trocas interpessoais.

O negro que ainda não percebeu que é negro é então tratado simplesmente, por negros e brancos, como o negro que gostaria de ser branco, o que, não sendo uma impossibilidade, é uma maneira de passar por cima do género de descoberta que estou a tentar descrever. De um ponto de vista pessoal, no entanto, ‘chegar atrasado’ é uma condição muitas vezes afectada precisamente pelo modo como todos os contactos mundanos da pessoa que chega atrasada à sua raça parecem lembrá-la daquilo de que incompreensivelmente continua a esquecer-se. Percebermo-nos como negros parece depender pouco de os outros nos tratarem como negros. Também ninguém se apercebe de que chegou enfim a velho pela frequência com que os outros nos dão o lugar em transportes públicos. A experiência de percebermos que envelhecemos pode

não coincidir de forma nenhuma com o modo como somos tratados. (ALMEIDA, 2019, p. 105-106).

Essa autopercepção, no entanto, chega de modo diferente para cada pessoa negra, ao que a autora fala de uma espécie de “teimosia, privilégio e esquecimento” (p. 106), pois não se dá de modo direto e transparente, como um apontamento de que “você é negro”. As contradições que isso gera são sentidas diante da percepção, por fim, quando se passa a imaginar como poderia ter sido, caso se visse como negra antes. E, no entanto, esse “atraso” não está totalmente desconectado de um passado que diz respeito a essa história diaspórica, de colonialismo, apagamentos e silenciamentos, mas opera como um desdobramento desse passado, “[p]ertencer à minha etnia consiste em não ter pertencido a ela desde o princípio” (KILOMBA, 2019, p. 107).

Assim, a compreensão de ser uma mulher negra é um percurso cheio de dores e silenciamentos. A narrativa de Mila revela várias inquietações em torno desse tema, que começa com um indício: o seu cabelo crespo. Além disso, há a questão do pertencimento, acompanhada do racismo genderizado. Isso porque, como visto, ela enfrenta a posição de entre-lugar, conforme apontado por Silviano Santiago (2000), como filha *mestiça*, de um pai branco e de uma mãe preta, considerada muito portuguesa para sua família angolana e, ao mesmo tempo, que não se encaixa no ideal de cidadã portuguesa. Essas camadas de si vão sendo elaboradas aos poucos e em retrospectiva, com muitos custos pessoais. Desse modo, ela se vê em atrito com identidades fechadas em torno da nacionalidade e de ser uma mulher negra. A identidade diaspórica que está na constituição da sua história vai sendo uma ferramenta para traduzir essas conexões, sendo tomada como algo aberto, a partir de diferentes fontes de referências culturais (HALL, 2013a).

A respeito disso, Nilma Lino Gomes (2020) discute como o processo de construção de identidade de si envolve uma troca com o outro e um reconhecimento. Logo, essa via é cheia de negociações, nas quais hierarquias e jogos de poder também fazem parte. Ainda partindo da compreensão de Hall (2013), as identidades diaspóricas são múltiplas, tendo várias faces, de modo que as negociações também se prolongam em diferentes contextos e trazendo novos aspectos desse mesmo “eu”.

Não parto do pressuposto de que esse campo conflitivo se restringe à construção da identidade negra. Qualquer processo identitário é conflitivo na medida em que ele serve para me afirmar como um “eu” diante de um “outro”. A forma como esse “eu” se constrói está intimamente relacionada com a maneira como é vista e nomeada pelo “outro”. E nem sempre essa imagem social corresponde à minha autoimagem e vice-versa. Por isso, o conflito identitário é coletivo, por mais que se anuncie individual. (GOMES, 2020, p. 28).

Como visto, Grada Kilomba (2019) traz alguns padrões de olhares lançados sobre os corpos negros, que sobretudo gravitam em torno da agressividade e da sexualidade, sendo eles: infantilização, primitivização, incivilização, animalização e erotização. Mais especificamente sobre a elaboração do feminino e da feminilidade nesses corpos, a autora comenta que “devido ao racismo, o modo como o gênero é construído para mulheres negras difere das construções da feminilidade *branca*” (KILOMBA, 2019, p. 101, grifos da autora). Enquanto a mulher branca é colocada num lugar de pureza, candura e delicadeza, a mulher negra é hipersexualizada, pintada como raivosa e colocada várias vezes como um símbolo de força, onde expor afetos, sentimentos e emoções é visto como fraqueza e uma posição de vulnerabilidade. Angela Davis (2016) vai comentar sobre como essas diferenciações foram sendo reforçadas ao longo da história, mostrando também o impacto das opressões de gênero e raça sobre grupos de mulheres racializadas. Ela destaca que no século XIX cresce a concepção de uma mulher ideal que é dona de casa e mãe, concepção que, na verdade, somente recaía sobre mulheres brancas e burguesas, explicitando as conexões de raça, gênero e classe. As mulheres negras, como resgata a autora, sempre representaram grande força de trabalho desde a época colonial⁵³ até depois, ocupando trabalhos subalternizados/precarizados, na maioria das vezes associados ao servir, muitas vezes para mulheres brancas abastadas. Sendo assim, “[a] julgar pela crescente ideologia da feminilidade do século XIX, que enfatizava o papel das mulheres como mães protetoras, parceiras e donas de casas amáveis para os seus maridos, as mulheres negras eram praticamente anomalias” (DAVIS, 2016, p. 21). Esse é apenas um ponto diferenciador, mas que vai ser alçado, na formação, nos diversos meios de comunicação, em variados produtos culturais, como “vocaçãõ de *todas* as mulheres” (p. 311), determinando às mulheres uma série de funções nos espaços domésticos, um trabalho não remunerado, assinalado como uma prova de cuidado e de amor.

Porém, nessas imagens todas, a mulher branca burguesa era consolidada como padrão ideal também de mulher, mãe, dona de casa. Assim, a educação, principalmente doméstica, das

⁵³ Angela Davis (2016, p. 25) aponta como as mulheres escravizadas “sofriam de forma diferente, porque eram vítimas de abuso sexual e outros maus-tratos bárbaros que só poderiam ser infligidos a elas”, por serem mulheres negras. A postura dos senhores em relação às escravas era regida pela conveniência: quando era lucrativo explorá-las como se fossem homens, eram vistas como desprovidas de gênero; mas, quando podiam ser exploradas, punidas e reprimidas de modos cabíveis apenas às mulheres, elas eram reduzidas exclusivamente à sua condição de fêmea” (DAVIS, 2016, p. 25). Partindo sobretudo do contexto de escravidão norte-americano, a pesquisadora comenta que há o mito da mulher negra escravizada como uma trabalhadora doméstica — responsável pela cozinha, cuidados da casa ou como “mammy”, tendo a incumbência de também cuidar das crianças. Porém, a autora explica que, ao contrário, a maioria delas trabalhava nas lavouras. Dessa forma, embora existissem sim mulheres negras nessas funções dentro da casa-grande, pouco se beneficiavam dos padrões de feminilidade associados ao espaço doméstico como era o caso das mulheres brancas.

mulheres, estimula esses papéis de gênero, em que a mulher é aquela que cuida, ocupando um trabalho doméstico não remunerado. Em meio a essas identidades, os padrões de beleza foram sendo estabelecidos e se perpetuaram ainda com os avanços dos movimentos feministas, nas décadas de 1960 e 1970, em termos diferentes para mulheres brancas e negras. Como aponta a pesquisadora Nilma Lino Gomes (2020, p. 254), embora o belo esteja submetido a critérios subjetivos do olhar, “é também verdade que essa autonomia é parcial, uma vez que a beleza ainda está submetida a padrões etnocêntricos — e que, por isso mesmo, se pretendem universais — os quais primam pelo equilíbrio de formas e de proporcionalidade”. A autora complementa ainda que, sobretudo a partir do século XV, esse padrão foi construído com base nos critérios da Europa colonial.

Além disso, como aponta Davis (2016), o controle dos corpos de mulheres brancas e negras é algo que persiste como régua de feminilidade e de ideal de beleza, fazendo com que elas estejam presas a uma constante luta com a aparência, pensando em roupas, nos penteados, na maquiagem que as mantêm joviais e belas, nas medidas do corpo, etc. Da mesma forma, acompanhando essa preocupação com o corpo, há um padrão de comportamento que pauta o que é feminino, o que é próprio do ser mulher, como uma coisa natural, que desconsidera as construções em torno desse gênero. Na infância de Mila, ela conta como aprendeu com as mulheres da sua vida algo desses cuidados,

Vêm-me à memória os momentos passageiros em que aprendi alguma coisa de importante vendo as mulheres da minha vida vestirem-se e maquiarem-se, ou observando os seus objectos pessoais. Gostava de fixar o meu embasbacamento, deitada na cama de barriga para baixo enquanto se arranjam ao espelho, o ar do quarto tomado pelo seu perfume para que continuo a não ter idade. (ALMEIDA, 2017, p. 108).

Ela conta, então, que, na ausência dessas mulheres, pegava seus materiais de maquiagem e se pintava, sentindo prazer nessa ação, que aprendera com elas a partir da contemplação. Na educação que recebera, sobretudo em meio a mulheres brancas, aprendeu certos comportamentos. Dessa educação também se percebem certos moralismos, como por exemplo a proibição de palavrão na casa da avó Lúcia. A narradora relata sobre uma lembrança da época escola, em que se comentava sobre meninas que perdiam a virgindade ao fazer ginástica ou ao andar de bicicleta, o que revela o pudor em torno desse corpo feminino e do dever de protegê-lo. Ela conta ainda que lembra de ter escrito num diário a frase “Acho que já fodi”(p. 61), registro pessoal que foi prontamente denunciado por um tio a Lúcia. Mila comenta que havia se convencido que teria tido relações sexuais com um primo mais novo.

O problema não era a transgressão que suportava com a naturalidade de quem acrescenta uma flor a um *bouquet*, era a perspectiva da menção à mesa ao palavrão usado no diário. Fora isso, afinal, a confissão: um pretexto para testar o uso de uma palavra nova, como ocorre por vezes — não ser a confissão que encontra as palavras certas para se exprimir, mas antes o que é suscitado pela vontade de usar certas palavras, de escrever de um certo modo: um recreio da linguagem, à semelhança daquilo que são, com frequência, os diários. (ALMEIDA, 2017, p. 61).

As proibições apontam para um comportamento adequado para uma *dama*, contra as quais seu ímpeto criativo parece ter agido a fim de experimentar e ousar dizer aquilo que não deve ser expresso. Somando a essas lembranças, a personagem diz também que aprendera a coser botões com dona Antónia, costureira da avó paterna, sendo essa uma atividade bastante vinculada ao feminino e que a narrador parece associar também a um comportamento que aprendera com mulheres, isto é, fazer remendos, consertos, trazer soluções; e, com dona Lurdes, senhora que realizava trabalhos domésticos na casa da sua avó Lúcia, aprendera “a arte de falar sem dizer nada” (ALMEIDA, 2017, p. 26) — habilidade, vale dizer, odiada por seu avô Manuel —, assim como foi ensinada a não falar sobre sexo e não usar palavrões.

Essas observações de Mila mostram certos moralismos que pautaram sua educação. Esse molde de um jeito de ser feminino contrastam com as estratégias que as mulheres de sua vida encontravam para lidar com essas opressões, buscando uma espécie de acordo para burlar certos aspectos dessa padronização, sendo um exemplo o mecanismo de falar sem dizer nada, ou melhor, falar que não com as palavras, de modo explícito, o que Mila entente como “um princípio prático de grande utilidade” (p. 63); ou ainda, quando comenta que suas tias fumavam às escondidas, numa saleta da casa de Lúcia em Luanda.

Soube que no gineceu da sua casa de Luanda, a saleta onde as minhas tias conversavam ouvindo as peripécias das suas futuras cunhadas, todas fumavam às escondidas, inibindo a entrada do avô dando a ver uma delas em roupa interior, junto à porta, visão de que ele fugia como do demónio. Não se falava de sexo na casa de Portugal, embora eu ajudasse a dona Lurdes a dobrar as cuecas e as meias do avô nuns rolos divertidos. Ele fechava-se na casa de banho horas a fio a fazer a toilette. (ALMEIDA, 2017, p. 64).

Em termos de aparência, no entanto, as aparências esperadas para mulheres eram cobradas e vigiadas socialmente. Como Mila relembra, muitas vezes, seu cabelo crespos era pauta, já que ele não se encaixava no padrão de cuidado dos cabelos. Conforme já visto, para mulheres negras a cobrança de uma *boa aparência* e de um *bom comportamento* — decalcado dentro de um ideário de mulheres brancas burguesas — se torna mais difícil considerando a intersecção de raça e gênero. Isso porque elas estão ligadas a imagens negativas, tomadas como o oposto da delicadeza, pureza, candura e sensibilidade. Além disso, aquilo que elas têm de

diferente no aspecto físico, como a cor da pele e o cabelo crespo, por exemplo, não conseguem modificar nem encaixar no padrão em vigor — branca, loira, de cabelos lisos, magra, alta.

Portanto, a busca por essa beleza — cuidando do corpo, da pele e dos cabelos — é uma constante vinculada ao feminino, sobretudo pensando nas construções afetivas de relacionamentos amorosos cis-heteronormativos, isto é, pontos atrativos para *sedução e conquista* de um parceiro. O oposto disso é visto como um “desleixo”, um indicador de pouca ou nenhuma feminilidade, além do *perigo de envelhecer*, perder seu valor e ficar sozinha. Pensando no caso das mulheres negras, a feminilidade não foi, por muitos séculos, associada a seus corpos, nas quais se projetava uma ideia de lascívia, com o estereótipo de medidas de quadris largos, nádegas e seios fartos. Nessa configuração, também todo um esquema afetivo lhes foi negado, pois são constantemente vistas como inadequadas — muito independentes, muito diretas, muito grossas, etc. —, tendo também que lidar com as expectativas de que se mostrem sempre fortes, guerreiras, inabaláveis. Desse modo, a solidão é um tema presente na vida de mulheres negras, como aponta bell hooks (2019a; 2021), abrangendo não só relacionamentos amorosos, mas também outros tipos de relações, sendo, portanto, também um sintoma do racismo genderizado.

A pesquisadora Filipa Lowndes Vicente (2017) investiga o arquivo de imagens de corpos de mulheres negras que circularam em Portugal entre 1900 e 1975. Como comentado, esses corpos estavam postos sobre um regime de observação e/ou vigilância constantes, assim, Filipa ressalta que a relação de dominação do colonizador sobre o corpo do colonizado também se faz presente na produção de imagens desses grupos racializados. No caso das mulheres negras, há uma reafirmação do colonizador branco, que tem a posse de seus corpos e imagens à sua disposição. Kilomba (2019) reforça que há um processo no nível da psique no qual a branquitude promove uma cisão de si, acolhendo somente imagens positivas de seu “eu”, enquanto as partes negativas — que, assim como as positivas, são negociadas socialmente com essas valorações — são colocadas como algo externo e projetadas nos corpos negros. Isso também acontece com os cruzamentos entre gênero e raça, pois as mulheres negras são associadas àquilo que a sociedade julga depreciativo para mulheres brancas.

[...] imagens da mulheridade *negra* são “um reservatório” para os modos da cultura ocidental, onde a “mãe negra” e a “prostituta negra sexualmente agressiva” vêm representar essas funções femininas que uma “sociedade puritana” não pode enfrentar: o corpo, a fertilidade e a sexualidade. (KILOMBA, 2019, p. 142, grifos da autora).

Filipa Lowndes Vicente (2017) aponta que na Europa, e em Portugal, houve uma profícua circulação, em boa parte do século XX, de imagens desses corpos, muitas vezes nus

ou *seminus*, em fotos de cartões postais, folhetos de propagandas coloniais, recortes e catálogos de exposições coloniais ou em ilustrações em jornais e revistas⁵⁴. Desse modo, havia uma cultura visual que perpetuava a submissão dessas mulheres, anônimas, renomeadas com nomes portugueses, expostas publicamente para homens, mulheres e crianças da metrópole, sem direito à sua própria imagem. A autora ressalta que muitas dessas imagens eram organizadas em torno de motivos diferenciais desses corpos, como os seios fartos ou, ainda, os cabelos crespos e seus penteados, o que já aponta para o quanto este último é um símbolo importante na construção da identidade negra. Além disso, como nos primórdios da fotografia, muitas vezes o cenário era encenado, assim como o gestual, com propósitos ideológicos, reforçando a empresa colonial e sua lógica de dominação e exploração.

Filipa aponta que, além das imagens que representavam as mulheres negras num enquadramento hipersexualizado, como algo a ser possuído, tal como a África pelos portugueses, há também imagens desses corpos *civilizados*, vestidos como mulheres brancas, fazendo atividades domésticas, servindo aos patrões e sendo também um estímulo para que outros portugueses migrassem para as colônias em África, como colonos. “Colonizadores homens portugueses eram estimulados pela hipersexualização de mulheres negras na propaganda colonial, mas eles também precisam de alguém que cozinhasse para eles e lavassem suas roupas”⁵⁵ (VICENTE, 2017, p. 29, tradução nossa). Tal visão corrobora com o que diz Kilomba (2019) ao ressaltar os lugares de prostituta, sempre disponível, ou de servidora do lar, obediente e submissa. Há ainda outro ponto que Filipa Vicente destaca nesse acervo de imagens, que é a mãe negra segurando um bebê.

Nos Estados Unidos e no Brasil, era a “mammy” negra ou a “mãe negra”, como escrava ou paga trabalhadora, a mulher negra que amamentou e cuidou da criança branca. No arquivo visual colonial europeu, a mulher negra aparece principalmente como mãe de seus próprios filhos. Seus seios tornam-se deserotizados pela amamentação, por um ato de carinho ou por carregar uma criança nas costas. (VICENTE, 2017, p. 29-30, tradução nossa).⁵⁶

Essa imagem também traz atrelada a esse corpo uma ideia de servidão, uma vez que muitas mulheres negras eram também requisitadas na amamentação de filhos dos patrões, tendo

⁵⁴ No original: “The pervasiveness of images of black women’s bodies in the Portuguese as well as in other European colonial contexts — in photographic postcards, colonial propaganda leaflets, colonial exhibition ephemera or as illustrations in newspapers and magazines — demonstrates that the gendered and racialized body of (unnamed) women was a powerful trope of colonial hegemony.” (VICENTE, 2017, p. 18).

⁵⁵ No original: Portuguese male colonizers were stimulated by the overt sexualization of black women in colonial propaganda, but they also needed someone to cook for them and sew their clothes. (VICENTE, 2017, p. 29).

⁵⁶ No original: “In the United States and in Brazil, it was the black “mammy,” or the “mãe negra,” as slave or paid laborer, the black woman who breastfed and cared for the white child. In the European colonial visual archive, the black woman appears mostly as the mother of her own children. Their bosoms become de-erotized by breastfeeding, a nurturing act, or by carrying a child on their backs.” (VICENTE, 2017, p. 29-30).

seus próprios filhos roubados para a escravidão. Porém, essa ideia da *mãe africana* também está inscrita num imaginário da África, de superpovoamento, de ignorância e de dominação de instintos sexuais, que, dessa forma, devem ser salvos.

O cuidado de si, entendido aqui como o ponto em que Mila é confrontada com esse espelho e sua aparência, começa sobretudo nos salões. Mas antes disso, já lhe acompanha esse padrão mencionado. Ao ponderar, por exemplo, sobre o ponto que poderia ser escolhido como início da sua biografia capilar, Mila comenta sobre o cabelo loiro de uma paixonite de seu avô Castro Pinto. “A biografia do meu cabelo poderia começar muitas décadas antes em Luanda, numa menina Constança, loura furtiva (uma apetecível “menina dalitológrafa?”), paixão silenciosa da juventude do meu avô negro, Castro Pinto” (ALMEIDA, 2017, p. 10). Esse é o início que marca que sua história começa antes mesmo dela nascer, assim como a história dos seus cabelos crespos se anuncia ali também nos cabelos loiros da menina Constança. É interessante destacar que ao se perguntar sobre si — “Onde deixei a Mila?” —, a narradora-protagonista chega a concluir que seu cabelo é fruto de um acaso, pois não há *uma só* ou *a origem* a que se reportar, ao contrário, há vários pontos que poderiam ser tomados como marco, e eles vão se reconfigurando à medida que os rememora, vendo-os com novos olhos.

“Onde deixei a Mila?” O tempo da procura coincide com o tempo da descoberta, exactamente como se percebesse o propósito do que escrevo no decurso de escrever. A pessoa que encontrei por acaso confunde-se com o resultado de uma procura apenas no sentido em que, se usarmos uma pá para desenterrar um baú, é possível que o baú encontrado esteja marcado pela pá que usámos. Tal conclusão mostra-me que apenas por acaso este é o meu cabelo. O que somos por escrito é tão diferente do que somos quanto uma nódoa de água é diferente de uma chave. (ALMEIDA, 2017, p. 127).

Em vários momentos da escrita do livro do cabelo de Mila, os salões são pontos de lembranças dolorosas. Ela mesma a associá-los à uma casa mal-assombrada e àquilo que lhe resta de África e da “história de dignidade dos meus antepassados”. Esse “regresso” via salões acontece, no entanto, como ela relata, “em lamento e escovadelas reparadoras”, nas mãos de muitas cabeleireiras que não sabem como tratar do seu cabelo (ALMEIDA, 2017, p.11). Nesses espaços de beleza, ela não se sentia acolhida na configuração dos seus cabelos, sempre ouvindo comentários e promessas de tratamentos milagrosos. Nos salões também aprendeu sobre as demandas de cuidados com os cabelos próprias de uma visão de feminilidade, cuidados estes que não eram pensados para o seu tipo de cabelo, o qual estava sempre revoltado aos olhos dos outros, como ela também passou a vê-los. “A história da entrega da aprendizagem da feminilidade a um espaço público que partilho, talvez, com outras pessoas não é o conto de fadas da mestiçagem, mas é uma história de reparação” (ALMEIDA, 2017, p. 11). Foi nos salões que Mila diz ter se iniciado numa relação conflitiva com seus cabelos.

O baptismo era então o meu renascimento para o horror de pensar que me haviam esquecido entre as esperas necessárias ao efeito do produto e a impressão de falarem de mim nas minhas costas, a maledicência. Eu nascia, com um grau distinto de paranoia, para o meu cabelo e ao mesmo tempo para uma ideia de mulher. (ALMEIDA, 2017, p. 25).

Como descrito no trecho, os produtos químicos aplicados nos cabelos provocavam em Mila um medo dos possíveis efeitos. Nesse ritual doloroso, a personagem assimilou um autocuidado atravessado pela dor, como se só dessa forma ela pudesse *dar conta de seus cabelos*, como tantos comentavam. Desse modo, como já foi discutido neste trabalho, há a relação metonímica desse cabelo com o seu corpo, como elemento importante para percepção de seu corpo racializado, isto é, de sua identidade negra e diaspórica. Assim, a forma como Mila se vê, de corpo inteiro, passa pelos conflitos que enfrentou com seu cabelo ao longo da sua vida. A imagem que vê ao acordar, como diz Mila, é de uma “juba revolta”, marcando a visibilidade dessa parte do seu corpo, símbolo incontornável da sua negritude.

Dizer que acordo de juba por desmazelo é já dizer que acordo todos os dias com um mínimo de vergonha ou um motivo para me rir de mim mesma ao espelho: um motivo vivido com impaciência e às vezes com raiva. Devo, porventura, ao corte de cabelo dos meus seis meses a lembrança diária do que me liga aos meus. Em tempos disseram-me que sou uma “mulata das pedras”, de mau cabelo e segunda categoria. Esta expressão ofusca-me sempre com a reminiscência visual de rochas da praia: rochas lodosas em que se escorrega e é difícil andar descalço. (ALMEIDA, 2017, p. 13).

Ao refletir sobre o uso de “desmazelo” para se referir ao estado dos seus cabelos ao acordar, Mila denuncia a carga associada a aparência deles, como um sinal de pouco cuidado ou pouca higiene, o que lhe desperta sentimentos contraditórios. O cabelo e o corpo são indissociáveis nessa percepção especular. Há ainda a percepção de sua mestiçagem, como uma “mulata das pedras”, de mau cabelo e segunda categoria”. Conforme aponta Nilma Lino Gomes (2020), o cabelo crespo está ainda mais longe do cabelo liso, quando pensado em relação aos cabelos anelados. A imagem rochosa — “mulata das pedras” (p. 13)—, escorregadia, é o seu lugar de diáspora em meio a sua família interracial e de várias nacionalidades. A pesquisadora aponta que os sujeitos negros enfrentam um processo conflitivo ao se relacionarem com a própria imagem, que é algo “[...] construído socialmente, vivido e aprendido no grupo, na família” (GOMES, 2020, p. 138). Esse conflito é marcado por um movimento de oscilação, aceitação e rejeição, caracterizado por uma “[...] presença de uma tensão, de um sentimento ambíguo, que, ao mesmo tempo que rejeita, também aceita esse mesmo corpo, esse mesmo cabelo, essa mesma cultura” (GOMES, 2020, p. 138). Esse sentimento é percebido na relação de Mila com seu cabelo, e por extensão, com a sua imagem, sua autoestima.

Além disso, a imagem de rochas lodosas a que se refere a narradora também faz pensar na associação dos sujeitos negros com a sujeira. Nesse sentido, Nilma Gomes (2020) discute como a ideia de limpeza passa a ser associada a uma conotação moral, sobretudo no século XVII, remetendo também à ordem, disciplina e distinção. Ao considerarmos o contexto colonial, as conotações em torno da cor de pele preta já eram depreciativas, vista como algo inferior. Logo, somam-se às narrativas que funcionam como embasamento da classificação racial, de modo que “[...] a acusação de sujeira física, moral e da ‘alma’ tem sido historicamente imputada ao corpo do negro e da negra” (GOMES, 2020, p. 155). Portanto, o racismo cotidiano muitas vezes relaciona a aparência do tipo de cabelo de pessoas negras, como o cabelo crespo, ou mesmo de penteados, como os *dreads*, a um corpo sem higiene. Nilma Gomes (2020) fala ainda que a não integração dos negros na sociedade, fazendo com que raça e classe se entrelacem como opressão, frequentemente submete-os ao desemprego, ou à empregos mal remunerados, nos quais muitas vezes tem que utilizar a força física. “Diante de tal realidade, no senso comum, ainda continuam associações entre negros e sujeira que, ao serem descontextualizadas das condições de trabalho e socioeconômicas, reforçam o pensamento racista de que o cheiro de suor é um odor natural dos pretos e dos pobres” (GOMES, 2020, p. 156).

Logo, não há como escapar dessas imagens quando se está inserido numa sociedade racista, onde o imaginário colonial é latente, como é o caso de Portugal. Ainda pensando na sua relação com o espelho, a narradora comenta sobre os seus cabelos revoltos com uma espécie de “enjoo vivido ao longo do dia como uma falha moral, uma maldição” (ALMEIDA, 2017, p. 49). Há uma correlação entre a forma como lidava com os cabelos e a forma como se enxergava, de modo que o cabelo anunciava algo sobre ela que lhe escapava. Como aponta Nilma Limó Gomes (2020, p. 249), “[é] na cultura que o homem e a mulher aprendem a classificar e hierarquizar o corpo: bonito, feio, lábios grossos, lábios finos, cabelo liso, cabelo crespo. É por meio da cultura que as relações entre povos e grupos específicos dentro de uma sociedade ganham sentido político”. Logo, Mila vai apreendendo esses processos culturais que se desenrolam ao seu redor, sobretudo no modo como os outros a olhavam, tecendo comentários sobre o seu cabelo. Ela diz que essa dificuldade de identificar, por vezes, os limites entre o afeto e o preconceito, tornou mais difícil olhar para si sem um desleixo habitual, marcando a relação de seus vínculos próximos com os seus cabelos crespos. Mas, como ela mesma constata à medida que escreve suas memórias, essa história do cabelo não se tratava de uma “aventura individual” (ALMEIDA, 2017, p. 116). Essa história, vivida enquanto drama particular, tinha

como base partilhada a história de um colonialismo português, cujos desdobramentos estavam bastante vivos em Portugal, nas décadas de 1980 e 1990. Esse cenário se reflete nessa construção de um “eu” vivida cheia de inquietações, onde buscava se encontrar em meio a tantas identidades sendo negociadas. Nesses dilemas, a constatação de que no “intervalo de mim mesma” — em fases de esquecimento, algo que só se alcança coletivamente, como ela diz — foi quando pôde de fato ser portuguesa, revelando um silenciamento compartilhado da realidade neocolonial portuguesa, agora já no mundo pós-colonial, e um apagamento cultural da composição plural do povo português: “[n]o Portugal que me calhou, foi apenas nos salões, antevendo a frustração de penteados sempre ao lado, que me dei descanso, o que me mostra que foi sobretudo nos salões, nesse intervalo subestimado, que fui de facto portuguesa” (ALMEIDA, 2017, p. 117).

O racismo cotidiano lhe tolhe a cidade, lhe tolhe sua “exuberância natural” (p. 11), que se faz presente na relação com sua família portuguesa e branca, interpelando no modo como era vista e como se via. Num passeio com o pai — “um jovem calvo e ruço que fora em vidas passadas a criança mais loura da vizinhança, eleito Menino Jesus de um presépio na Beira” (p. 62) — por uma Feira Popular, em Lisboa, é interpelada por essa história colonial.

Espejos mágicos mostravam-me como eu seria um dia, numa repetição maravilhosa que me consolava. Foi num desses passeios que nos abordaram numa rua de Lisboa, em que seguíamos de mão dada, perguntando se éramos da mesma família, eu e o meu pai, com uma curiosidade abominável. (ALMEIDA, 2017, p. 63).

Em contraponto com o jogo de espelhos, que lhe revelavam outros reflexos de si mesma, um consolo: a interrogação sobre de quem ela seria filha a interrompe desse imaginar-se. Esse tipo de pergunta, sustentada por uma visão colonial e racista, a impacta e vai influenciando sobre sua autoimagem e seu jeito de ser. Isso pode ser percebido no modo como a narradora-protagonista olha para uma fotografia antiga de si mesma, quando ainda pequena percebendo um lado seu que foi retraído.

Numa fotografia a preto e branco, danço com um chapéu-de-chuva no centro da praça, ao serão, radiante, exclamando “Olhem!” com a exuberância que me caracterizava, sumida agora para o murmurar com que acompanho estas linhas. O cabelo lá está, em juba, pois não me devo ter penteado ao acordar. (ALMEIDA, 2017, p. 63).

Frantz Fanon (2021, p. 163) fala que o sujeito negro é “sobredeterminado do exterior”, desse modo há uma “incerteza” que ronda seu corpo. Ao que ele complementa, “[q]uando me amam, dizem que é a despeito da minha cor. Quando me detestam, acrescentam que não é por causa da minha cor... por um lado ou por outro, sou prisioneiro do círculo vicioso”. O autor fala ainda de ser escravo sobretudo da própria aparência. Partindo das discussões desse autor,

Grada Kilomba (2019, p. 174) fala do processo de “identificação absoluta” ou “essencialismo” reduzindo pessoas negras a sua raça, “porque no racismo nega-se, para negras e negros, o direito à subjetividade”. Sendo assim, o “eu” está sobreposto ao corpo, à raça e a uma história, no que ela afirma, corroborando com Fanon, que as pessoas negras vivem nessa triplicidade. Isso também acarreta uma equivalência, de modo que o que uma pessoa negra faz ou não faz é, muitas vezes, estendido ao grupo, “[e]la não tem apenas a responsabilidade de representar a ‘raça’ — uma ‘raça’ encarnada por conotações negativas —, ela também tem de a defender” (p. 175).

Mila reflete então como viveu as várias fases do seu cabelo ao longo dos espaços domésticos da sua vida e como esses lugares refletem a família cheia de origens, de diferenças físicas e de temperamentos, definindo que revisitá-lo é como “ [...] uma ida às Galápagos da natureza humana” (ALMEIDA, 2017, p. 80). Numa correlação do agora em que escreve com o espaço, seu olhar retrospectivo pondera como essas casas são também fases de si para consigo mesma, “[n]ão são os dias do meu cabelo, mas a oscilação do meu modo de o cuidar, ora zelosa, ora displicente, contraditória, o que as casas da minha família me mostram, com os seus donos, os seus cães, os seus gatos.” (ALMEIDA, 2017, p. 80). A narradora reflete ainda sobre a sua infância e seus vários “Carnavais étnicos”, quando se vestiu de várias máscaras, quando tantas vezes os essencialismos se tornam fantasias.

A infância reservou-me uma série de Carnavais étnicos. [...] Em noventa e dois, incarnei um premonitório espantalho, aproveitando a cabeleira crespa como a palha natural na qual assentou um chapelinho, também de palha, para pássaros pousarem, desproporcionado em relação ao cabelo – e para quê continuar? Aí terminou para sempre o Carnaval na minha vida, feriado que me entristece. Que sozinho tem estado o meu cabelo todos estes anos! (ALMEIDA, 2017, p. 79).

A imagem do espantalho, com um cabelo de *palha*, ou ainda com um cabelo propício para um *ninho* de pássaros, explicita uma série de depreciações sobre seu próprio cabelo e sobre si mesma. Em outra passagem, Mila comenta que aprendera com sua mãe a “amarrar lenços à cabeça” (p. 107) e que assim o fez quando se fantasiou de uma imagem aqui comentada pela pesquisadora Filipa Lowndes (2017), a mãe africana com um bebê, o que reforça a presença dessa representação no imaginário europeu.

[...] me mascarei de africana para uma festa da escola. Levava um boneco às costas e uma camisola castanha. Que prodígio de oportunidade uma pessoa mascarar-se do que é, distanciando-se e duplicando-se. Fui eu que disse que o Carnaval acabou um dia na minha vida? Essa foi talvez a única máscara que me revelaria, expondo a distância que me separa do que sou enquanto uma ideia auspiciosa, e não irrecuperável. Não foi a história que nos separou: foi ser uma pessoa. Nunca virei a ser a senhora africana daquele dia, mas serei um dia uma senhora africana. (ALMEIDA, 2017, p. 107-108).

Aqui a narradora percebe o quanto seu “eu” e sua história “extrapolam a pena de um escritor colonial” (p. 46), assim como está além daquilo que escreve sobre si mesma. Ao mesmo tempo, essas formulações são também parte de si, porque lhe atravessam, nas circunstâncias em que se deu sua vida. Patricia Hill Collins (2019), em ensaio sobre o tema da autodefinição, comenta como

A identidade não é o objetivo, e sim o ponto de partida do processo de autodefinição. Nesse processo, nós, mulheres negras, partimos rumo a uma compreensão de que nossa vida pessoal foi fundamentalmente moldada por opressões interseccionais de raça, gênero, sexualidade e classe. (COLLINS, 2019, p. 205).

Desse modo, a narradora-protagonista traz para a narrativa uma imagem que ela anuncia ser uma foto de si mesma, retirada em outro espaço e em outro tempo, ao que associa a história do seu cabelo como “legenda e salvamento” (p. 94). A imagem em questão é um registro de Elizabeth Eckford caminhando na entrada do Liceu Central de Little Rock, na cidade de mesmo nome, no estado de Arkansas, nos EUA, em setembro de 1957, anos antes de Mila nascer. Nesse exercício de leitura da imagem, em que ela se reconhece em todos os presentes — “[a]inda mais estranha e difícil de explicar é a circunstância de eu ser todas as pessoas do retrato ao mesmo tempo” (p. 94) —, ela diz que a fotografia é “uma radiografia da minha alma” (p. 94).

Figura 1 — Elizabeth Eckford e Hazel Bryan, Little Rock, Arkansas, EUA, setembro de 1957



Fonte: Almeida (2017, p. 94)

Assim, sua alma está na própria Elizabeth Eckford, que caminha “enganadoramente impassível” (p. 94), assim como no “ódio implacável da multidão” que foi até a escola naquele

dia em que um grupo de jovens negros iriam ingressar numa escola anteriormente somente para brancos. Ela olha aquela imagem traduzida em gestos, sentimentos e emoções: “contração dos músculos da mão e do antebraço, segurando o caderno contra o tronco”; “a boca escancarada acoçando uma desconhecida”, aqui no caso remetendo a Hazel Massery; “[s]ou os guardas ao fundo policiando-me com distância”; “[s]ou os curiosos que vão atrás para se divertirem um pouco”. E, por fim, diante desse quadro de expressões humanas e suas contradições, ela diz: “[é] o retrato de uma autoperseguição e da tentativa diária de lhe ser indiferente” (ALMEIDA, 2017, p. 94).

Nesse gesto de escrever a imagem, ela lembra também de episódios de racismo que viveu na escola, como uma menina chamada Mônica afirmou preferir abortar a ter um *filho preto* ou ainda no modo que era recebida pela atendente de uma loja, “me reservava um asco segregacionista ao trazer-me a conta” (p. 95). A imagem parece então lhe devolver não só uma visão de dentro, como também de fora, a partir do seu caráter histórico e das lembranças que associa à foto. Ela fala então que a imagem captura o “supremacista” que há não só nela, mas em muitos outros jovens negros, como um “narrador impune” (p. 96) que os acompanha, como um sinalizador interno, antevendo censuras por meio de olhares, comentários, expressões, separações que indicam que ali não há lugar para eles. O olhar vigilante desse supremacista também está nas jovens mulheres brancas que estão na fotografia, expressando ódio pelos seus gestuais, acompanhando sua caminhada, medindo seu comportamento com moralismo, sexismo e racismo.

[a]cossam-me ao espelho quando me arranho 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 discricção da menina “muito clássica” que me tornei. Os seus itálicos fizeram-se natureza: cabelo esticado. (ALMEIDA, 2017, p. 97).

Há ainda, nesse movimento de tomar essa fotografia como uma imagem de si, um dado interessante de que comenta Marianne Hirsch (2012b, p. 30, tradução nossa): muitas vezes, diante de experiências traumáticas coletivas, tomam-se de empréstimo imagens públicas, da história, como uma forma de elaboração das dores do trauma, “[a]té mesmo as mais íntimas transmissões familiares do passado são, ao que parece, mediadas por imagens e narrativas públicas”⁵⁷. São dores muitas vezes indizíveis, irracionais, como aponta Kilomba (2019)

⁵⁷ No original: “Even the most intimate familial transmission of the past is, it seems, mediated by public images and narratives” (HIRSCH, 2012b, p. 30).

comentando sobre o racismo. Desse modo, a imagem passa a compor um arquivo pessoal de sentidos sobre si mesmo, podendo ser também uma forma de se ver a partir de outros ângulos, enxergar novos aspectos, aceitar feridas.

Ao final do livro, há ainda a imagem de um homem de *black face*, quando é feita uma caracterização de pessoas negras através de maquiagem. A foto em questão é intitulada como *Eddie Cantor*, que foi uma celebridade nas primeiras décadas do século XX. Ele, que era judeu, foi ator, comediante e cantor, sendo um dos mais conhecidos atores a utilizar *black face* nos Estados Unidos (GIMBEL, 2022). Essa representação era uma caracterização de pessoas negras e foi muito veiculada na indústria de televisão e filmes norte-americanas, perpetuando estereótipos de pessoas negras.

Figura 2 — Eddie Cantor



Fonte: Almeida (2017, p. 142)

Na imagem, pode-se perceber como os lábios são marcados como grandes e volumosos. Tais representações estavam normalmente veiculadas em programas de humor e entretenimento, ridicularizando a aparência de negros e negras. Observa-se ainda o uso de luvas brancas, que remete ao que diz Grada Kilomba (2019) sobre as simbologias do emprego dessa peça de roupa por parte de pessoas negras. A autora diz que “[a] necessidade de regular a distância física de pessoas negras e de definir as áreas que elas mesmas podem usar, revela uma dimensão muito importante do racismo cotidiano relacionado a fantasias do contágio racial” (KILOMBA, 2019, p. 167). Dessa forma, esse código de vestimenta imposto — o uso das luvas brancas — representava uma expansão das políticas segregacionistas do espaço.

De maneira simbólica, essa membrana que separa ambos os mundos me lembra as luvas brancas que as pessoas negras eram forçadas a usar ao tocar o mundo branco — um material fino e elegante que funcionava como prevenção médica contra a contaminação somática. As luvas brancas eram como uma membrana, uma fronteira separando fisicamente a mão negra do mundo branco, protegendo pessoas brancas de serem, eventualmente, infectadas pela pele negra — pois, no imaginário branco, a pele negra representa tudo que é “inferior”, “inaceitável”, “mau”, “sujo” e “infectado”. (KILOMBA, 2019, p. 67).

A pele preta estaria então ligada à uma noção de ameaça e de contágio, de modo que nada do mundo branco deveria sequer ser tocado por uma pessoa negra. A reprodução das duas imagens dentro do fluxo da narrativa faz pensar sobre os propósitos da autora de *revelar* a violência dessas representações, trazendo, com imagens que remetem a uma história exterior à narrativa, a amplitude dessa história *macro*, entre dois continentes, mas também da história da Europa e da sociedade ocidental, assim como da atualidade da história *micro*, a história do cabelo de Mila, bem como da sua existência singular, contraponto a esses achatamentos da subjetividade e de uma autoimagem.

4.3 Novas formas de se pentear

Os salões e espaços dedicados à beleza que Mila frequentou são rotas importantes para a relação com o seu cabelo crespo e seu corpo, assim como sua identidade negra. O mapeamento desses espaços onde viveu diversas experiências — submetendo-se à observação, ao toque violento, a cheiros diversos, a comentários racistas — representa o contato com memórias traumáticas. Estas, como instantâneos de fotografia, são registros das transformações nos padrões de beleza e estética vividas em Portugal nas décadas de 1980 e 1990.

Tais mudanças, como bem aponta Nilma Gomes (2020), não devem ser vistas de forma destacada de um contexto, pois estão interligadas às transformações do mercado, aos padrões veiculados por marcas de estética e a produtos culturais diversos, como propagandas, filmes e

livros. Além disso, a autora ressalta que a dimensão de trocas entre os grupos de brancos e negros produz diferentes tipos de contatos, que não podem ser desconsideradas quando pensamos em penteados e técnicas de manipulação dos cabelos. Essas relações interpessoais são atravessadas pelos jogos de poder, os quais, apesar das hierarquias impostas pela branquitude, envolvem resistências diversas, de modo que também os grupos racializados ressignificam e produzem novos sentidos em torno de padrões de cabelo considerados “brancos”. A medição da negritude a partir do modo como o cabelo crespo ou cacheado é apresentado pode recair em pressuposições de como pessoas negras devem se portar, pressuposições estas que se vinculam a estereótipos, o que configura uma prática racista. No entanto, a luta pelo uso dos cabelos crespos de forma natural nasce de um contexto político específico e tem sua importância ao reivindicar uma beleza negra que é silenciada pelo universalismo dado ao modelo branco, de cabelos lisos, louros e estirados.

Nilma Gomes (2020) também aponta que esses espaços de embelezamento configuram lugares contraditórios, tensos, onde discursos sobre o corpo negro são acessados, podendo ser desconstruídos ou replicados. No caso de Mila, as experiências vividas foram muito mais no sentido de um apagamento da sua identidade negra, do seu cabelo crespo, que, naquele contexto, era símbolo da sua negritude e alvo de tantos olhares e soluções. A protagonista experencia as contradições de ter nascido em meio a uma família interracial, sendo uma “mestiça” que vive no corpo e na sua autoimagem os conflitos entre essas construções raciais.

Tudo aquilo com que posso contar é com um catálogo de salões, com a sua história de transformações étnicas no Portugal que me calhou – das retornadas cinquentonas às manicuras moldavas obrigadas, a contragosto, ao método brasileiro, passando pelos episódios do retraimento da minha exuberância natural numa menina que, nas palavras de todas estas mulheres, “é muito clássica”. (ALMEIDA, 2017, p. 11).

Esses espaços, como ela pondera, são o que lhe sobra de África, numa tensa relação com sua identidade diaspórica, com a memória de seus antepassados, numa cidade como Lisboa, capital de um país atravessado por questões históricas. É desse catálogo, no entanto, que vai retirar matéria-prima para a história do seu cabelo, uma busca por uma origem, por um sentido, que, no entanto, se revela sempre aberto, a se (re)fazer. “O primeiro salão da minha vida escondia-se numa rua íngreme, em Sapadores, que viria a reencontrar por acaso, numa mudança de bairro, vinte anos depois” (ALMEIDA, 2017, p. 23).

É interessante perceber a vinculação das memórias de Mila com o seu deslocamento no espaço, assim como com novas percepções sobre si e seus cabelos. Essa triangulação que pode ser pensada entre corpo, espaço e memória sobrepõe temporalidades e espacialidades, ressignificando-se a partir do presente. Nesse sentido, a busca da personagem perpassa por um

rememorar individual, que é inseparável de um lembrar em conjunto, a partir da sua rede de afetos e daquilo que vai reelaborando sobre si — suas inquietações, reflexões, vivências, leituras, seu olhar crítico. Essa compreensão conflui com o entendimento da memória a partir da perspectiva social, como o concebe Halbwachs (2016, p. 47), de modo que “é porque nos podemos apoiar nas memórias dos outros que somos capazes a todo instante, e quando o queremos, de as recordar”. Sobre o começo da vontade de escrever a história do cabelo, ela diz:

Em dois mil e onze, com indisfarçável desgosto, cortei o cabelo para me esquecer dele ainda mais [...] Na sequência desse último corte começaria a vontade de saber a sua história. O motivo principal foi se revelando aos poucos, ao perceber, sem saber explicá-lo, que o sítio onde nasci e de que cresci afastada me voltava agora como um lugar de interesse oblíquo, mas constante. Ao mesmo tempo que Luanda me visitava, dei por mim de regresso a Oeiras, numa nova mudança de bairro: eis-me de novo nas ruas nas quais a avó Lúcia passeava a sua mise de mãos dadas comigo [...]. (ALMEIDA, 2017, p. 81).

Assim, Mila parte de suas memórias para ver a si mesma com outros olhos. Nesse percurso, ela recorda histórias vividas em espaços domésticos e em espaços públicos, quando em contato com vários grupos — que se associavam ou não — compostos por diferentes indivíduos, com quem tinha mais ou menos intimidade. Mila vai ressignificando sua história em meio aos silenciamentos vividos na sociedade portuguesa, assim como as reafirmações de exclusões, nacionalismos e essencialismos sobre a identidade portuguesa. Halbwachs (2016) comenta que, muitas vezes, os grupos de que os sujeitos fazem parte podem estar próximos e relacionados, de maneira que os caminhos que os conectam passam despercebidos. Porém, como visto, Mila vive um entre-lugar, num espaço de tensões, onde tem de lidar com questões ligadas a seu corpo, sua história e a história de seus familiares. Logo, há diferenças que dizem respeito a ela, uma mulher negra, e a seus parentes maternos e de seus antepassados, também negros, que falam de uma história de diáspora, de apagamentos e de violências diversas vividas coletivamente. Desse modo, Mila busca também negociar esses símbolos e discursos, bem como compreender e abraçar sua história singular dentro dessa história maior, uma geopolítica que cruza seus cabelos.

Em análise desenvolvida por Margarida Calafate Ribeiro (2019, p. 293), a estudiosa faz uso do conceito de *autotopografia* cunhado por Jennifer A. González, sobre o qual tece o seguinte comentário: “permite a reconstrução de uma identidade a partir da lógica de um lugar que comporta um passado que se projeta no presente de um eu [...]”. Dessa discussão, é pertinente pensar como a movimentação de Mila por alguns espaços da Lisboa onde crescera lhe trazem de volta memórias da sua infância e juventude, assim como uma vontade de se conhecer ou, ainda, (re)conhecer-se nessas memórias. Somadas a esse deslocamento do corpo

no espaço, em que caminha pelo seu passado, há também as memórias *guardadas* em itens pessoais, como visto, fotografias, vídeos, objetos como as canetas *Parker* do avô Castro, a mesa de trabalho do avô Manuel, entre outros; há ainda memórias olfativas e do tato, como o cheiro e a textura dos cabelos de sua avó Lúcia, aquilo que ela chama de sua primeira origem.

Ainda acerca dos espaços e sobre o primeiro salão frequentado por Mila, ela conta que foi acompanhada da mãe e que andou bastante para chegar até lá, o que revela que a localização desses espaços de beleza era, com frequência, nos subúrbios de Lisboa, de difícil acesso e que demandavam um tempo considerável para que lá chegassem. Desse lugar, ela tem lembranças olfativas e visuais.

De Sapadores, volta-me com tonturas de amoníaco descer umas escadas para uma cave exígua de paredes brancas, salão cujo excesso de zelo com a higiene, comum na pobreza, me pareceu aos seis anos luxuoso. Sobra-me pouco mais do que o rosachoque da embalagem de desfrisante Soft & Free (ou seria Dark & Lovely?), anunciando, na variedade infantil, crianças negras de cabelos lisos, risonhas, modelos de vida instantâneos. Publicidade enganosa, perceberia eu no dia seguinte. (ALMEIDA, 2017, p. 24).

A memória traumática retorna com a lembrança do cheiro dos produtos químicos milagrosos colocados em seu cabelo. Observa-se como a memória do espaço e os detalhes do ambiente ficam como lembranças associadas aos cuidados dos cabelos. A propaganda de uma criança negra de cabelos alisados anuncia uma mudança que atrai a atenção de Mila; mas, como ela constata dias depois, trata-se de uma propaganda falsa. Como aponta Nilma Lino Gomes (2020), é comum que produtos voltados para as pessoas pretas contenham esse tipo de imagem, propondo uma espécie de transformação que vai muito além da aparência dos fios.

A promessa da “melhora” do cabelo é associada à “melhoria” de vida, ao bem-estar não só do corpo e do físico, como também do social. Os anunciantes tentam seduzir principalmente a consumidora negra, divulgando que a aplicação do produto colocará fim ao mal-estar causado pelo cabelo crespo, garantindo-lhe segurança e um ótimo resultado. (GOMES, 2020, p. 256).

Ainda sobre o trecho da experiência do primeiro salão, nota-se, ainda, uma associação do cuidado com um determinado tipo de cabelo, isto é, como se a constituição do cabelo crespo não fosse uma possibilidade entre os vários tipos de fios, mas sim um indício de descuido e mais: de uma feminilidade desleixada e de um asseamento associado à classe. Em outras palavras, cuidar dos cabelos, na condição de mulher negra, era uma cobrança constante na vida de Mila — seja para se adequar ao padrão estético de uma branquitude hegemônica, com uma beleza feminina branca de fios lisos; seja por uma necessidade de se mostrar limpa “o suficiente”, ou, ainda, para ter um *status* de elegância e luxo, uma vez que o salão de beleza é um local associado aos que têm mais dinheiro. Esse ritual, seguido de tantos outros, marcaram

a vida de Mila e sua relação com o próprio cabelo, sendo, ao mesmo tempo um ponto de encontro da memória de suas origens e de resistência a elas.

As frustrações antecipadas que a narradora diz ter, os “resultados fugazes” que é a história dos penteados do seu cabelo (ALMEIDA, 2017, p. 29), apontam para o que discute Nilma Lino Gomes (2020) a respeito de uma transformação capilar que parece ocultar uma promessa de mudança mais radical. Ela ressalta que ainda que a transformação dos fios aconteça, isto é, que os cabelos crespos sejam alisados, isso não significa que o mal-estar irá se dissipar, pois a relação conflitiva com a imagem “[...] não se encontra no cabelo em si, mas na ligação do negro com o cabelo, construída nas relações raciais tensas e conflituosas desenvolvidas ao longo da História brasileira. Esse mal-estar atinge a construção da identidade negra” (GOMES, 2020, p. 256). Embora a pesquisadora parta de um recorte de análise brasileiro — salões de beleza étnicos em Minas Gerais —, é válido perceber como essas mesmas relações tensas podem ser percebidas no contexto em que vive Mila, em Portugal. Vale ressaltar ainda que, conforme foi explicado a narradora, o tratamento em questão, no seu primeiro salão, era tão forte que exigia certos equipamentos para manuseio do produto: “[o] tratamento, cuja química abrasiva obriga ao uso de luvas, consistia, segundo me explicaram, em ‘abrir o cabelo’, torná-lo mais maleável” (ALMEIDA, 2017, p. 24). Tal descrição é um apontamento de tentar *dar solução* para o cabelo, visto como um problema a ser solucionado, ou ainda, um fio a ser supostamente transformado de crespo para liso. É, no entanto, também uma espécie de aviso de que tal tratamento é um *paliativo* para algo que não vai ser alcançado, um padrão de beleza construído a partir da branquitude.

Outros pontos são os odores do salão, próprios do uso de produtos químicos fortes a serem aplicados nos cabelos. Gomes (2020, p. 264) fala de uma “pedagogia dos sentidos” que é comum de acontecer nos salões de beleza. Desse modo, os cheiros podem ser lembranças positivas ou negativas a depender da experiência com o trato do cabelo.

Vale a pena ainda atentar para a descrição do salão — num subsolo, apertado, mas com “excesso de zelo com higiene” (ALMEIDA, 2017, p. 24) — que remete às discussões de Nilma Gomes (2020) sobre a localização desses espaços, que são atravessadas por questões de classes sociais e dos significados e símbolos atribuídos a cada uma delas, perpassando a estética e a higiene. Nesse sentido, a autora comenta como a construção e o desenvolvimento das cidades foi atribuindo à limpeza uma conotação moral, de modo que o espaço urbano reflete as relações assimétricas de poder entre um centro e uma periferia. Esta última é habitada sobretudo por corpos racializados, ou ainda corpos estranhos à norma, à margem, e que são relegados ao

esquecimento e associados à sujeira e ao lixo. Percebe-se então que o salão descrito por Mila é um ambiente simples, numa rua íngreme, distante; é curioso pensar que a narradora vai até esse lugar acompanhada da sua mãe, num período de férias de ambas, requerendo um tempo considerável para que se deslocasse até esse espaço de beleza. Tão forte é a percepção do deslocamento que ela se pergunta sobre sua lembrança: “[p]erdemos o último barco e passamos a noite no cais, iluminadas ambas a gás, e ao frio, deformando os penteados contra um barco de madeira. (Ou terá sido um sonho?)” (ALMEIDA, 2017, p. 24). Este salão, à revelia de sua localização, procura manter uma limpeza *exemplar* que lhe garanta uma imagem de *distinção*, o que surte efeito na protagonista, que vê o salão como “luxuoso”.

Sobre essa experiência, a narradora comenta que viveu ali um ritual, uma iniciação nesse universo da feminilidade, e apesar de não lembrar com tantos detalhes dessa primeira visita, aos seis anos, a Sapadores, tem suposições de como deve ter sido após ter vivenciado isso tantas vezes ao longo de sua vida. O ritual envolve então o manuseio do cabelo, algo que implica intimidade e confiança. O pesquisador em antropologia Raul Lody (2004) aponta como a manipulação dos cabelos é algo que acompanha a humanidade, de modo que o ofício desenvolvido por cabeleireiros é permeado por simbologias diversas. Sustentando os cabelos, a cabeça não poderia deixar de receber também variados significados.

Cuidar dos cabelos é antes de tudo cuidar da cabeça, um espaço profundamente simbólico. É, por extensão, cuidar da pessoa. Pentear os cabelos é um momento ritualizado de vivenciar tudo o que a cabeça representa para a pessoa e para o seu grupo. E, no sentido coletivo, é vivenciar o que cada penteado comunica em relação ao reconhecimento social, à identificação de uma festa, de um ritual religioso, da condição social, econômica e também sexual. (LODY, 2004, p. 100).

Em estudo sobre a história dos cabelos, a jornalista Leusa Araujo (2012) corrobora com o que foi apontado acima; a pesquisadora comenta que para muitas culturas a cabeça era entendida como a matriz do cérebro e este seria o ponto de força vital de um sujeito, de modo que os cabelos seriam uma extensão dessa força, vistos, muitas vezes, como elemento mágico, dotado de poder, por sua resistência mesmo após a morte. Ao longo da história, sobretudo a partir do século XIX, a associação entre cabeça ordenada e cabelos ordenados foi sendo estabelecida, atribuindo valores negativos para cabelos fora de ordem, mal cortados e malcuidados.

Se a cabeça dirige o corpo, logo um cabelo despenteado será interpretado como sinal de insanidade, de alguém que não controla nem os fios que lhe cobrem a cabeça. Cabelo desganhado passa, então, a ser atributo dos loucos, beatos, bruxas, moribundos, condenados à prisão e aos subterrâneos — uma noção do passado que provoca reações negativas até hoje. (ARAUJO, 2012, p. 12).

Assim, os cabelos de pessoas negras, principalmente os cabelos crespos, se encaixavam nesses estereótipos, sendo vistos como incivilizados, primitivos e inferiores. Ressalta-se que, nas culturas de vários povos, o corpo e os cabelos são espaços de manifestações artísticas, assim como o é no caso de povos do continente africana. Nesse contexto, assim como o corpo, os cabelos são meios de expressão ricas, que refletem sobre uma relação de conexão com a natureza e com a comunidade. Raul Lody (2004, p. 65) reforça que “[o]s cabelos e os penteados assumem para o africano e os afrodescendentes a importância de resgatar, pela estética, memórias ancestrais, memórias próximas, familiares e cotidianas”. Nesse sentido, os movimentos negros buscam resgatar essa relação positiva com os cabelos, subvertendo os símbolos negativos a eles atribuídos por longos anos de exploração. Assim, rotulados como estranhos, o toque afetuoso foi por muito negado a esses cabelos e corpos racializados. Em seu lugar, há o toque invasivo, quando, conforme comenta Kilomba (2019), a diferença é usada como pretexto para esse contato que, de outra forma, seria algo íntimo. A ideia de limpeza também perpassa os cabelos afros, como vemos no relato da pesquisadora a respeito das frequentes perguntas de como é feita a higiene dos cabelos de pessoas negras, que, no caso de mulheres negras, se associa a simbologias em torno de seus corpos. “Sujeira e selvageria estão ligadas, de forma muito íntima, a aspectos que a sociedade *branca* reprimiu — sexualidade e agressão — e conseqüentemente projetou nas/os ‘Outras/os’” (KILOMBA, 2019, p. 124, grifos da autora). A autora reforça ainda que tal preocupação com a higiene da mulher negra parte do desejo pelo controle desses corpos por parte da branquitude, assim como do medo de ser *contagiado* ou *sujado* por aquele indivíduo.

Dessa primeira visita aos salões, seguem-se muitas outras. Por isso Mila fala de um “batismo”, o qual, ao invés de trazer uma perspectiva positiva, iniciava-lhe num mundo de questionamentos sobre a aparência do seu cabelo. Quando a personagem começa a narrar a lembrança do primeiro salão, recorda de um contato anterior com o universo dos cuidados do cabelo. Nesse exercício de rememorar, as memórias vão se conectando tal qual ocorre no fluxo dos pensamentos, movidos pelos seus afetos e seu olhar atento sobre sua história. Sapadores ficaria na “memória difusa” da infância, assim como “[...] ‘Senhor Roubado ou o ‘Poço do Bispo’, lugares para fazer tranças, necessidade que tinha o condão de me ir ampliando Lisboa” (ALMEIDA, 2017, p. 28). Assim, nessas rotas de salões, Mila conhecia uma nova Lisboa, assim como esta cidade se infiltravam memórias difusas de Luanda. Entre vários penteados, cortes e tratamentos — como tranças, cabelos bem curtos, outros nem tanto, lenços, rabos de cavalo, alisamentos, bobes para fazer ondulações, toucas de seda para dormir, etc. —, os cabelos de

Mila passaram pelas mãos de várias cabeleireiras. Desses, a maioria foram mulheres, sendo muitas delas negras, mas também algumas brancas.

Visitar salões tem sido um modo de visitar países e aprender a distinguir feições e maneiras, renovando preconceitos. O Senegal são umas mãos hidratadas, Angola um certo desmazelo, uma graça brutal, o Zaire um desastre, Portugal uma queimadura de secador, um arranhão de escova. Lembro-me da Tina, da Guiné Conacri, uma rapariga que me trançava nas Mercês e também olhava de lado os portugueses, mas posso matizar este mapa com o anjo do outro dia, a Lena, a angolana que me salvou uma tarde. (ALMEIDA, 2017, p. 110).

Essa composição mostra como essa profissão — a de cabeleireira —, no contexto da obra, que acompanha sobretudo as décadas de 1980 e 1990 e os primeiros decênios do século XXI, era majoritariamente ocupada por imigrantes, muitos de países do continente africano. Leusa Araujo (2004) conta que o registro do primeiro salão para cuidados femininos remonta ao século XVI, na França, restrito às mulheres brancas das classes mais abastadas. Somente no século XIX esses espaços se multiplicaram, por conta da expansão do sistema de encanamento de água e de esgoto para um maior número de estabelecimentos. No século XX, os salões viveram uma explosão, com o estabelecimento de uma indústria de produtos para os cabelos, como os shampoos. À parte dessa cronologia, a autora conta que, na França, foi também a partir das madames ricas que começou a se formar uma pequena escola de treinamento de cabeleireiros, no século XIX, encabeçada por Les Gros Rumigny. Isso porque os cuidados com os cabelos das mulheres brancas eram feitos costumeiramente em casa, e as barbearias, à época, eram dedicadas somente aos homens.

Mas, se as mulheres ricas de Paris ainda não podiam ir ao salão, por que não ensinar suas criadas de quarto a deixá-las na última moda? Esse foi o pioneirismo de Les Gros Rumigny ao abrir a primeira escola profissional de cabeleireiros, a Academia do Penteadado, em Paris, ensinando às criadas como pentear as damas. (ARAUJO, 2004, p. 152).

Isso mostra que as relações de trabalho já eram ali estabelecidas e reforçadas, de modo que as criadas, além de servir, acompanhar e cuidar do dia a dia das suas patroas, passaram a estar incumbidas de apreender essa nova função de dar corte aos cabelos dessas mulheres. Voltando às experiências de Mila, nota-se que ela teve muitas vivências negativas, mas também algumas que destoaram, como é o caso de Lena. O salão dessa moça, que era angolana, ficava num centro comercial, e a protagonista conta essa cabeleira lhe salvou, recebendo-a com carinho e o devido cuidado, traduzido no toque, no modo com que lavou seus cabelos em diferentes etapas e no modo com que elas se identificaram. Nessa interação cuidadosa, Lena chega a compartilhar com Mila parte de sua própria história

[...] a mulher dirigiu-se a mim sem que lhe pedisse nada, passando-me à frente de outras pessoas; lavou-me a cabeça com um vagar inexplicável; embebeu uma toalha em água quente por quatro vezes para me amaciar o cabelo e secou-me, dando-me conselhos, “Na minha família também há todas as misturas”, com uma altivez que é o principal motivo deste livro. Perguntei-lhe o nome. Ela perguntou-me o meu. Cortou-me as pontas, vim-me embora. (ALMEIDA, 2017, p. 110).

Apesar da boa experiência, “o principal penteado de todos”, este teria durado pouco, pois o cabelo, “amaciado” com o vapor quente, teria logo dissolvido com uma chuva ao sair do local. Em contrapartida, ela fala também sobre as experiências negativas, como as com as cabeleireiras congolosas, “as piores cabeleireiras que conheci [...] seriam feiíssimas ou é a distância que as transfigura — rosto despigmentado por Mekako, um sabonete antisséptico usado para clarear a pele” (p. 107). A descrição revela um lado sombrio da busca por uma transformação do corpo negro, marcas de um apagamento. Elas trançam o cabelo de Mila rapidamente, por um preço alto, e julgam com olhares, o namorado branco da narradora que a acompanhava. “As primeiras duas tranças caíam horas depois, assim que as apanhei. As congolosas eram da família do homem que me insultaria na rua dizendo-me que tinha aprendido como a minha mãe a gostar de brancos — arruinando Lisboa para sempre” (p. 107).

Dessa forma, ainda que a manipulação do cabelo envolva uma ressignificação dos cabelos crespos a partir do seu trançado, as mãos que o fazem são pouco cuidadosas, aplicando tanta força que as tranças caem pouco tempo depois. Além disso, as cabeleireiras e sua família se intrometem na vida pessoal de Mila, julgando o fato dela se relacionar com um homem branco como algo depreciativo *a priori* e ofendendo até mesmo sua mãe, no lugar de uma mulher negra que teria *traído a própria* raça. Embora Fanon (2020) discuta como as relações afetivas entre brancos e negros são permeadas por assimetrias, influenciadas pelas estruturas de raça e gênero e por projeções psíquicas dessas construções, a condenação da narradora-protagonista e de sua mãe, como que excluídas de um grupo, revela uma postura pouco flexível para as variadas histórias que envolvem uma mulher negra.

Mila ainda de Tina, uma mulher — a narradora não menciona a cor da pele dela — da Guiné Conacri, que começou a trançar cabelos em sua casa e depois procurou estabelecer um salão, que parece ter durado pouco, o que revela a fragilidade desses estabelecimentos em meio ao mercado de trabalho português. Lá, a protagonista conta que se deparou com um álbum de fotos de mulheres e seus penteados, realizados pela cabeleireira, “[o] álbum é a antítese dos meus álbuns despenteados e, ao mesmo tempo, descreve a curva do drama do meu cabelo, mostrando o primeiro dia, o melhor dia, do penteado de cada senhora” (p. 111). Dias antes, a moça a teria lhe ligado perguntando “como queria o cabelo” e, diante dessa lembrança, Mila conta que recorreu a um grupo de senhores que davam conselhos de beleza; eram os

“portugueses típicos” que trabalhavam na drogaria São Domingos, “onde uma equipe de portugueses típicos aconselham como verdadeiros especialistas senhoras e raparigas africanas dos arredores de Lisboa sobre os melhores produtos para os seus cabelos” (p. 111). Como se vê, nessa loja, seria possível encontrar produtos para cabelos de várias formas e tipos, mas a localização chama atenção: “[...] que dá, com graça, para uma casa de sementes e adubos e uma manteigaria onde se vende banana-pão, mandioca e bagre fumado entre queijo de Azeitão e vinho do Porto” (p. 111). Numa área do centro de Lisboa, próximo a uma praça histórica, Praça da Figueira, em meio a lojas com diferentes propósitos, como uma área comercial. Nesse espaço, é onde se salvam muitas moças com cabelos crespos e cacheados, buscando produtos diversos⁵⁸. Nesse ponto, a narradora reflete sobre quem seriam essas “senhoras e raparigas africanas”, trazendo à tona a posição subalterna que mulheres negras africanas, muitas imigrantes, assumem na sociedade portuguesa.

De que modo fazer justiça a estes samaritanos, que tantas vezes me valeram e gabam o cabelo de todas as empregadas da limpeza, levam pouco e lhes chamam “minha linda”, as senhoras das seis da manhã no comboio, no metro, no cacilheiro, no autocarro, que eu nunca vejo nos corredores, com o cabelo colado à cabeça preso num rabicho esquecido, mal pintado e às vezes ralo, ignorado pelo ocupante do banco de trás; de golas altas sob casacos polares, os filhos perdidos para o ensino público, para quem o Inverno é um tormento de detergente e cera acrílica, pingos de urina, cabelos no lavatório; transportadas em carrinhas por outras mulheres e distribuídas por repartições públicas nas quais mudam os sacos do lixo, lavam sanitas, deitam fora indevidamente garrafas de água e remexem os papéis a que limpam o pó, lavam chávenas de café que reencontro alinhadas, respiram a sua porção de amianto, talvez se sentem à minha secretária e rabisquem o seu nome numa folha, ou teclem fugidamente nos teclados como meninas dactilógrafas que se penteiam ao nosso espelho antes de saírem rubricando uma folha atrás da porta? (ALMEIDA, 2017, p. 111-112).

A narradora reflete sobre esse estabelecimento, que é uma drogaria, mas que é um lugar que mulheres negras podem recorrer para encontrar produtos específicos voltados para cabelos crespos, por exemplo. Assim, Mila pondera que, mesmo que dentro de uma lógica de “cortesia”

⁵⁸ Em site dedicado a trazer dicas sobre diversos assuntos para melhor viver em cidades ao redor do mundo, o Time out, na seção dedicada a Lisboa, em Portugal, dentro das *tags* mercado e Santa Maria Maior (freguesia — subdivisão administrativa — do distrito de Lisboa), há um comentário a respeito dessa drogaria histórica que reforça a diversidade de produtos que ela oferece. A avaliação, assinada por Mariana Correia de Barros e datada de outubro de 2017, traz falas dos que gerem o estabelecimento: “‘Tudo o que é produto da nossa área fazemos questão de ter.’ A frase, dita pelo Sr. António, gerente de uma das drogarias mais populares da cidade e negócio que se prepara para entrar na terceira geração dentro da mesma família, não tem um pingo de exagero. Quem se abastece de champôs, vernizes, cremes na São Domingos sabe que as prateleiras estão forradas literalmente até ao tecto de frascos e boiões e que dificilmente a resposta será ‘não tenho’ a qualquer pedido que se faça. Vendem todo tipo de cosméticos capilares e corporais, os químicos que ainda são permitidos por lei, como os branqueadores para roupa ou a soda cáustica e, explica António, ‘também nos especializámos em produtos vocacionados para pessoas africanas’. Daí que não passe uma única hora sem que a loja esteja a rebentar de clientes de todos os credos e etnias.”

dos senhores portuguesas, que chamam essas mulheres por “minha linda”, esse tratamento ofertado, as dicas e os produtos disponibilizados não deixam de ser um momento de atenção dada aos fios que destoam do padrão imposto, ainda que seja algo pontual e fugidio. Da mesma forma, ela deseja que sua escrita sirva a esse propósito “[é] à condição de um castiço ‘minha linda’ de balcão que estas páginas aspiram” (ALMEIDA, 2017, p. 112). Em outro momento, essa afirmação se complementa com a constatação de que o livro se escreve no “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” (p. 82). Ao expor seus caminhos, suas dúvidas, reflexões, afasta-se de respostas em definitivo, mas abre-se para encontrar outras partes de si mesma ao passear pelas memórias do seu passado.

Quando a narradora relembra sua experiência de cuidados com o cabelo num salão improvisado, na casa de dona Esperança, cabelereira amiga da avó Lúcia, observa-se como os comentários sobre os seus cabelos chegavam-lhe cheios de concessões e condições, isto é, apesar de rebeldes, tinham uma *solução*; ou ainda, caso ela *cuidasse* deles, com os tratamentos e penteados indicados, eles teriam *um jeito* — um ajuste dentro do cabelo ideal do padrão branco vigente.

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 sobranceiras, fazendo de conta que este “assunto de senhoras” não era da sua preocupação ou esfera de interesses, encomendando — também com as sobranceiras — à minha avó a sua resolução improvável. (ALMEIDA, 2017, p. 25, grifos nossos).

O elogio do “bom cabelo” é seguido do complemento “é só esticar”; tal como comenta Fanon (2020), há sempre um adendo a ser feito a respeito dos corpos negros. Apesar dos tratamentos, o cabelo continuava a ser aquilo que era, um cabelo crespo. Por isso, a cada tratamento/penteado, a frustração pairava na cabeça da narradora, confirmada pela vigilância externa por parte de grande parte de seus familiares e conhecidos. Comentários como esses, seguidos pelas trocas de olhares de seus avós paternos, como uma frustração de que *o cabelo não tinha jeito de ser solucionado*, contribuem para uma visão depreciativa da narradora a respeito dos seus cabelos crespos.

Nesses percursos de salões, que compõe a sua história com o cabelo, vale a pena ainda mencionar outros personagens, como o Roberto, brasileiro que lhe tentou fazer um penteado clássico de noiva, “[...] me acudira na recepção de um salão depois de uma rapariga de cabelo

lilás me informar de que ali não se tratava de cabelos como o meu” (p. 113). O encontro marcado para durar três horas num salão na Avenida da Liberdade⁵⁹, logo, como ambos perceberam, teve de ser estendido, e marca sua independência, e o resultado não a agradou, “[à] noite a muitos quilômetros de distância, desmanchei com ajuda o penteado já irreconhecível, reencontrando o meu cabelo comprido” (p. 114). Há ainda uma londrina que lhe alisou os cabelos com pentes quentes, “[...] que tirava com destreza de um pequeno forno elétrico, uma versão moderna dos pentes aquecidos no carvão que eu vira em mercados de Luanda e me assustavam” (p. 136). Novamente ela comenta sobre a localização do salão e o pouco tempo que ele resistiu nesse bairro, Chiado, conforme ela previa: “Uma vez sem exemplo arranjou-me o cabelo uma londrina que tentou a sorte no Chiado, num salão que se percebia não estar ali para durar [...] Passado um intervalo de três meses, voltei e bati com o nariz na porta: o costume” (ALMEIDA, 2017, p. 136).

De posse dessas experiências comentadas, a relação de Mila consigo mesma e com esses espaços foi, marcadamente, mais negativa do que positiva. No entanto, como ela mesmo constata, ao escrever suas memórias, ela não escapa de uma seleção daquilo que consegue lembrar, daquilo que se esforça para reconstruir a partir do seu olhar do presente. “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. 83). Nesse sentido, à medida que reescreve essas memórias, Mila reescreve também sua relação com sua história e seu cabelo, percebendo o quanto de sua vida escapa às palavras, assim como há possibilidades de encontrar novas formas de se pentear.

A narradora reflete ainda sobre como construiu, em meio a essas memórias traumáticas, uma imagem de salão que normalizou, o que se percebe quando comenta sobre um estabelecimento na Graça, do qual efetivamente nunca foi cliente, mas que a sua memória do local e da cabeleireira já vem acompanhada das associações que faz da manipulação de seus cabelos em outros estabelecimentos.

É o que quero dizer ao evocar a esteticista da Graça, que nunca me tocou no cabelo, embora a autocomplacência da memória apenas me atire à cara a paranóia, o banho tóxico, a implacabilidade, o sono e as queixas da escolha aleatória de senhoras e senhores anônimos a quem entreguei o meu cabelo ao longo dos anos. Essa autocomplacência é a via para uma forma de fraudulência, a de fazermos de nós a personagem principal da nossa vida, amesquinhando as suas personagens secundárias. (ALMEIDA, 2017, p. 117).

⁵⁹ Uma das principais avenidas de Lisboa.

A esses cabeleireiros da sua história, pouco Mila revelou de si mesma, em poucos momentos se sentiu inclinada a falar sobre sua história nesses espaços, por uma postura reservada de sua personalidade. “Ocorre-me que nunca partilhei com uma cabeleireira o que fazia eu na vida, que nunca me entreguei ao esforço de lhes explicar a minha ocupação, como se não pudessem entendê-lo” (ALMEIDA, 2017, p. 116). Nessas suas idas e vindas por Lisboa via salões, a narradora percebe que buscava uma vinculação com aquele alguém que cuidaria bem dos seus cabelos.

Penso que o que procurei sempre, para além de tentar aprender a responder ao *bullying* das cabeleireiras, foi viver uma história de fidelidade. Contou-me uma amiga que a cabeleireira de uma vida perdera a mão para o seu cabelo. Pensei que era isto que eu queria, uma mão a que confiar-me e que porventura me ensinasse: uma mão visível. (ALMEIDA, 2017, p. 135).

Porém, como vem a perceber, tal qual a história dos seus cabelos, a história dos salões é também atravessada por mudanças que ocorriam num plano mais coletivo, situada no tempo daquele Portugal.

É a história da interrupção dos negócios, das expectativas defraudadas e das mudanças de planos, de telefones, de emprego, de casa, dos que mudam de país para viverem melhor, uma condição que faz de qualquer pessoa alguém em quem não se pode confiar, que não atende, volta já, fechou, mudou-se, que está em trânsito, mostrando-nos que também estamos. (ALMEIDA, 2017, p. 135).

Desse modo, da mesma forma que compreende na sua história, a história dos seus, vê também histórias dessas vidas migrantes, sobretudo por motivos políticos, econômicos, históricos, que a faz pensar na sua própria migração. Ao buscar suas origens, Mila não encontra respostas definitivas, mas encontra lugares onde pode se reconhecer, como faróis, âncoras, abrigos, sendo todos eles pontos possíveis de suas origens. A sua busca que começa com os cabelos, leva-a a ampliar seu olhar sobre si, trazendo novas descobertas.

Encontrar uma pessoa pode ser sinal de que a procurámos. Parece-me todavia que ‘encontrar’ não é um resultado previsto de ‘procurar’ quando falamos de pessoas. Encontrar-me a mim é mais parecido com encontrar uma pulga quando se procurava um borrão; encontrar uma nódoa de água quando se procurava uma chave; encontrar uma caneta quando se procurava uma pessoa. O que se encontra reconfigura o que se procurava. **A procura de uma origem e de uma identidade não reconstitui a minha origem nem descobre a minha identidade. Uma pessoa apenas se encontra a si mesma por acaso.** “Onde deixei a Mila?” O tempo da procura coincide com o tempo da descoberta, exatamente como se percebesse o propósito do que escrevo no decurso de escrever. (ALMEIDA, 2017, p. 125-126, grifos nossos).

Conforme já visto a partir das discussões de Stuart Hall (2013) sobre identidade diaspórica, Mila tensiona o lugar de uma identidade cultural fixa, ao conjugar a portuguesa e a angolana, além de viver as tensões de ser uma filha mestiça, fruto de uma relação entre um pai branco e uma mãe negra, sendo assim, não há origem fixa e única a que se reportar ou regressar.

O encontro consigo mesma vai se dando à medida que compreende esse “eu” fragmentado, contraditório, aberto. Isso passa por uma outra relação com o espelho, por entender e acolher essa Mila, uma mulher negra em Portugal, que não tem respostas prontas sobre si, que vive suas inquietações, mas está sempre reformulando suas percepções. Uma Mila com cabelos revoltos, cabelos crespos que resistiram a tantos ataques violentos, enxergando uma beleza no seu corpo e na sua jornada singular.

Nesse sentido, bell hooks (2019a, p. 51) fala do quanto é importante o “reconhecimento e a aceitação positiva da diferença” para que se tenha um enfrentamento do racismo genderizado de modo a não apagar a diversidade de corpos e histórias da mulheridade negra. “Não podemos nos dar valor do jeito certo sem antes quebrar as paredes de autonegação que ocultam a profundidade do auto-ódio dos negros, a angústia interior, a dor sem reconciliação” (HOOKS, 2019a, p. 63). Esse percurso é contínuo e envolve viver num mundo de várias construções raciais, onde ocorrem trocas e influências, de modo que visões essencialistas não agregam nos processos de aceitação, pois funcionam como uma régua de uma negritude autêntica. Desse modo, a pesquisadora reforça que, sobretudo entre mulheres negras, ao “compartilhar as contradições em nossas vidas, ajudamos umas às outras a aprender como lidar com as contradições como parte do processo de se tornar uma pensadora crítica, uma sujeita radical” (HOOKS, 2019b, p. 121). É isso que Mila faz ao se reconhecer na imagem de Elizabeth Eckford, não só no rosto dessa jovem, mas no de todos os outros que estão na fotografia, vindo com olhos conscientes essas barreiras que se interpõem entre ela e sua percepção de si mesma. Da mesma forma se poderia pensar sobre a Mila que a narradora imagina que poderia ter sido, onde é possível criar várias hipóteses, uma Mila que teria crescido em Luanda, com sua mãe, em contato com outras pessoas da família angolana, talvez a maioria negra, também com cabelos crespos.

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. 84).

Entendendo a dinamicidade da construção de si mesma, Mila busca honrar também essa que acredita que *não foi*, e, nesse sentido, honrar um novo modo de se relacionar com os cabelos crespos. Por fim, ela reconhece que essa Mila hipotética, é inseparável dela mesma. O que ela se tornou no seu caminho, não diminui a importância dessa outra que lhe acompanha como um

duplo na sua construção. Ainda que reconheça que dela pouco saiba, tendo uma visão desbotada, como ela vem a perceber, também de si muitas coisas permanecem em aberto, como interrogações.

Todo este fumo me é hoje um rosto esborratado através do tempo, a caricatura (sei que o repito) da pessoa que, não chegando a ter sido, persisto em repetir que não cheguei a ser, como se precisasse de me convencer. Vejo que, à distância devida, o que fui é esse rosto duplicado, que sou eu quem o molesta e lhe dá ordens, quem bate o compasso para que assobie, quem troça do seu nariz abatado. No entanto, e arrepio-me de pensá-lo, é dessa máscara que sinto saudades, como se a pieguice da memória atraísse as melhores intenções e me devolvesse como uma fantasia de que choro e rio não fosse ela uma degradação. É a memória, enchendo-me da vergonha de não ser capaz de um olhar cheio de graça, que me conduz a esse rosto. Temo então que, tomando-o eu mesma dessa forma, o tomem a ele como adulteração, como se a fraudulência fosse uma propriedade que a memória privada adquire quando se torna pública (um espiritual entoado no autocarro) e, falando do meu cabelo, me entregue à lama da memória colectiva, perdendo de vista o mundo contemplado a partir da vitrina: os acidentes do coração da “menina muito clássica” que cada um tem o direito de trazer dentro de si – acidentes do anonimato. É-me então clara a armadilha da pieguice e como me escorrego por entre os dedos: o rosto de que sinto saudades, o mesmo que julgo não ser o meu, não me anuncia senão a mim. (ALMEIDA, 2017, p. 140-141).

Entre as suas singularidades, percebe também as identidades que atravessam seu corpo e seus cabelos, e em meio a tudo isso, termina a narrativa, após o acompanhamento de todo esse álbum feito de palavras, com uma pergunta: “Quem ainda é Mila”? (p. 143). A narrativa elíptica então continua, pois, como a protagonista diz, a pergunta vai se reconfigurando no caminho, e esse caminho continua para além das páginas do livro do cabelo.

Apesar das fases de esquecimento, com as dores envolvendo todas as violências em torno dos seus cabelos, de ser essa jovem negra, num entre-lugar, Mila enxerga, em retrospectiva, a graça dos encontros que lhe couberam, a fim de reconectar-se com aspectos de si que, no meio em que cresceu, sentia como uma saudade, memória dispersa, mas que faz parte de sua história. Do jovem que veio a ser seu pai, “[o] menino louro fez-se, à data em que eu nasci na Maternidade de Luanda, em oitenta e dois, um jovem de caracóis desalinhados e barba cerrada” (p. 62); dos seus avós Manuel e Lúcia, encontro “cosmicamente arbitrário embora projectado, o que fez dele um encontro entre pessoas para além de uma relação familiar” (p. 27). Assim como na história com seus avós maternos, sua família angolana, negra, que se cruzou com essa outra família, compondo um mosaico de origens, uma sinfonia que a narradora percebe está incompleta. “A redenção não reside por isso em encontrarmos um sentido para tudo, mas na possibilidade de surpreendermos a graça no que é arbitrário. Não nos está aberto procurá-la, contudo.” (ALMEIDA, 2017, p. 123).

Da mesma forma que a narradora percebe que o esquecer e o lembrar passam por um coletivo, o amor-próprio também. A pesquisadora bell hooks expande a perspectiva dessa

palavra, tomando-a como conceito revolucionário. “Nós não nascemos sabendo como amar alguém, quer se trate de nós mesmos ou de uma outra pessoa. Contudo, nascemos capazes de reagir ao carinho” (HOOKS, 2021, p. 60). Nesse sentido, esse aprendizado se dá dentro dos diferentes grupos e meios sociais em que estamos inseridos. E esse senso da rede de trocas afetivas é fundamental nesse compromisso de autoamor, que não é simples, sobretudo na vida das pessoas negras, que vivem num contexto social hostil a sua própria imagem, , como é o caso de Mila. Ela que, ao reconhecer-se em outras meninas pretas em Portugal, como fizera na infância, busca também, agora a partir de uma nova relação consigo, ser esse espelho, nessa história que conta.

É por isso que até hoje aceno a essas meninas que me vêem como um dia serão e são os melhores juízes, meninas que não pronunciam “como é” do mesmo modo que as suas mães, partilham comigo a prosódia e talvez conheçam já o seu cabelo melhor do que eu. Aceno-lhes e sorrio, a partir do mundo dos crescidos, tornada o seu próprio futuro revelado — e contínuo. (ALMEIDA, 2017, p. 119).

Sendo assim, como aponta hooks (2021), essa busca por um espaço de autoreconhecimento e autodefinição não é um trabalho puramente individual, remetendo a estruturas mais profundas. A autora pontua ainda a importância de um olhar consciente sobre si, sobre o mundo, sobre as vozes negativas, internas e externas, chamando a responsabilidade de como se relacionar com essas opressões. Isso não nega ou impede que injustiças continuem acontecendo, pautadas no racismo, no sexismo, na homofobia, porém, estimula uma postura de perspectivar tais episódios dentro da história singular de cada um, de seus pontos de apoio, aquilo que lhe é lugar de acolhida — pessoas, ambientes, práticas diversas de autocuidado que, por fim, contribuem para um compromisso de aceitação de si, com várias faces e fases.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na *live* de lançamento do livro *Esse cabelo*, pela editora Todavia, em fevereiro de 2022, sete anos após a primeira publicação em Portugal, Djaimilia avalia em retrospectiva as recepções dessa sua obra e diz ter ficado feliz com a existência de uma personagem como Mila, pois gosta muito que ela exista no modo como ela se apresenta: como uma mulher negra que tem dúvidas, indaga-se sobre si constantemente e sobre o mundo.

Eu quis escrever um livro em que a sensibilidade de uma moça negra pudesse ser revelada sem que fosse sacrificada [...] o livro preserva uma qualidade de esta mulher expor-se na sua vulnerabilidade sem medo de se revelar vulnerável, e, ao mesmo tempo, preservando uma timidez que lhe é muito particular e um pudor que lhe é muito particular e que são essenciais ao livro [...] eu gostava de falar sobre uma moça negra de um modo que... em que ela se admitisse ser complicada, em que ela se admitisse ser complexa, não ser direta, em que ela se permitisse ser ambígua e evasiva, e às vezes não ter bem a certeza e andar à procura do que queria dizer [...]. (informação verbal) (TODAVIA, 2022).

A fala da autora conflui com o que, em parte, se procurou evidenciar nas análises aqui apresentadas. Ela toca no ponto de uma subjetividade, de uma sensibilidade, de um modo de ser único que Mila representa, pois, muitas vezes, das mulheres negras é esperado força, mas não vulnerabilidade. Como aponta Audre Lorde (2019), a importância da união entre mulheres negras não pode ser confundida com uma ideia de homogeneidade em relação a esse grupo. O reconhecimento e a compreensão dessas diferenças é parte fundamental para desconstruir imagens cristalizadas sobre corpos negros, revestindo-lhes de ação, de produção de sentidos, como sujeitos. Da mesma forma, as contradições do eu devem ser reconhecidas e acolhidas, pois fazem parte do processo de construção de si, assim como da elaboração de identidades, em diferentes contextos.

Minha concentração máxima de energia fica disponível para mim apenas quando agrego todas as partes de quem sou, abertamente, permitindo que o poder de determinadas fontes da minha existência flua, indo e vindo livremente por todos os meus diferentes eus, sem as restrições de uma definição imposta de fora. Só então posso unir a mim e as minhas energias num todo a serviço das lutas que abraço como parte da minha vida. (LORDE, 2019, p 150).

Esses apontamentos se somam ao que procuramos responder com esta pesquisa, investigando como os espaços, entendidos numa perspectiva entre os ambientes domésticos e o Portugal em que Mila viveu e cresceu, são elementos que influem na percepção da personagem sobre si. Observamos então como os deslocamentos da narradora-protagonista são ativadores importantes para o interpelar de suas memórias de infância e de juventude, que fluem e lhe revisitam nos arcos de uma escrita elíptica às voltas com histórias do seu cabelo, e por extensão, de suas origens. Desse modo, no fluxo das lembranças, sobrepõe-se temporalidades

e espacialidades à medida que escreve sobre sua história, fazendo Luanda aparecer nas ruas de Lisboa, e vice-versa. O agora é então interceptado por lembranças das experiências vividas nos salões, dos passeios com seus pais, das casas de seus avós, bem como por memórias que *repousam* em objetos, como fotografias, vídeos caseiros, um conjunto de canetas Parker, malas por serem desfeitas, etc. Passado e presente dialogam nessa “mente em crescimento”, como aponta a narradora, guardadas também no cabelo crespo que sustenta um cabelo crespo — que “[t]em resistido a todos os tremores como uma planta que sobrevive à quebra de um vaso” (ALMEIDA, 2017, p. 128). Nas raízes do cabelo, essas histórias se revelam interligados a uma história mais ampla.

A história de Portugal, seu legado de violência e exploração das colônias em África, emerge nas memórias de Mila e dos seus, remetendo a uma geopolítica, a relação entre dois países e, mais, entre dois continentes. Esses atravessamentos históricos e políticos se refletem, entre outros aspectos, nos espaços e no modo como a colonialidade impõe hierarquias entre corpos, as quais se perpetuam e se atualizam e chegam até a atualidade. A narrativa de Mila traz então uma perspectiva íntima sobre essa história colonial, apontando também seus apagamentos e a necessidade de saber outras vozes e versões da memória pública oficial acerca do passado português e de suas *conquistas*.

Os percursos da narradora-protagonista revelam como o colonialismo português atravessa a conformação dos espaços, assim como está presente na relação da personagem com seus cabelos crespos. Assim, a narrativa parte de uma espacialidade e de um tempo — Lisboa e seus arredores na década de 1980 e 1990, a juventude de Mila — para, por via de memórias, caminhar por outros tempos e espaços, que resgatam partes de Mila as quais ela vai ressignificando. A obra inicial de Djaimilia é uma narrativa de potencialidades, como bem coloca a crítica Ana Felicelli (2020), em que os sentidos se multiplicam, como nas raízes dos cabelos de sua protagonista. Margarida Calafate Ribeiro (2018) aponta-a como uma obra que pode ser lida como herança de memórias coloniais, a partir de uma família interracial, de múltiplas nacionalidades, o que não deixa de ser um apontamento sobre a própria constituição da sociedade portuguesa, embora essa ainda insista em se imaginar homogênea.

A obra revela-se então, tal como a pergunta inicial da personagem — sobre a origem de seus cabelos crespos — um acúmulo de perguntas sendo refeitas, cujos sentidos estão sempre abertos, a serem revistos no capítulo seguinte, e extrapolam a obra, que finaliza com uma interrogação, “quem é ainda a Mila?” (ALMEIDA, 2017, p. 143). A narrativa apresenta dimensões filosóficas ao investigar tão profundamente a história da personagem principal e o

contexto ao seu redor, bem como ao tatear os limites do seu campo de visão, compreendendo seu olhar perspectivado, atento e reflexivo. A pesquisa buscou mostrar como, nessa composição, a narrativa de Mila passeia por temas diversos, fazendo incursões pelo ensaio, quando suas digressões parecem suspender a narrativa, para então retomá-la, seguindo o fio dos seus cabelos, como um fio de Ariadne. Desse modo, ainda que inseparáveis, é interessante pensar o diálogo do modo de escrita com os desdobramentos do livro, que tem trama e personagem, memorialismo e ensaio, além de um diálogo com imagens — sejam elas textualmente elaboradas, ou materialmente apresentadas.

O tradutor da obra para o inglês, Eric M. B. Becker (2019), discute que a narrativa interroga os leitores sobre temas diversos, que envolvem o entendimento de si e da construção — em aberto — de um olhar sobre o mundo. “Em *Esse cabelo*, Almeida parece perguntar para todos nós: se somos muitas vezes os detalhes que consideramos meramente acidentais nas nossas buscas por nós mesmos, então quem são as pessoas que clamamos ser?” (BECKER, 2019, p. 71, tradução nossa)⁶⁰. Essa pergunta implica uma espécie de reconfiguração, e o olhar de Mila é atento a essas alterações do foco que se revelam ao longo dessa pergunta perene sobre o “eu”.

Os objetivos que guiaram essa pesquisa mostraram como as memórias vão compondo as camadas da personagem, bem como revelaram que os espaços têm papel importante na costura de tempos das diferentes lembranças familiares. Além desses pontos, muitos outros caminhos da obra foram se desdobrando à medida que se voltava à narrativa. A obra analisada, como apontado, termina em aberto, assim como essa pesquisa não se esgota simplesmente neste texto. As potencialidades desse texto literário polissêmico, que permanece como fonte de indagações, confirmam a sua qualidade. Ao traçar um caminho pelas dúvidas, entendendo as ficções da memória, assim como a verdade que elas revelam, *Esse cabelo* dialoga com a contemporaneidade, sendo o trabalho inicial de uma autora que muito tem a contribuir, como já tem feito, para a literatura em língua portuguesa, assim como para a literatura produzida por autoras negras, de identidade diaspórica. Esta, como aponta Stuart Hall (2013), é uma identidade cultural que desafia conceituações fechadas de nação, cultura e nacionalidade. Esse lugar, pensando sobretudo no caso da diáspora africana, é ambíguo, tenso, mas produtor de novas forças culturais, pois representa o encontro de diferentes matrizes e referências étnicas,

⁶⁰ No original: “In *That Hair*, the question Almeida seems to be asking of all of us is: If we are so often the details we considered mere incidentals in our search for ourselves, who then are the people we claim to be?” (BECKER, 2019, p. 71).

conferindo também novas filiações e entendimentos sobre o pertencimento, assim como múltiplos sentidos sobre si. Logo, a voz literária de Djaimilia, que se traduz em sensibilidade na composição de sua obra, é de grande frescor e agudeza sobre temas que perpassam questões atuais — à nível social e político —, concernente às relações humanas, promovendo o engajamento em um olhar crítico e profundo de si para consigo mesmo. Olhar este que, tal como na história de Mila, é perspectivado, mas não estático, estando aberto a novas reconfigurações, arranjos e significados.

REFERÊNCIAS

- AIRA, César. O ensaio e seu tema. *In*: PIRES, Paulo Roberto (Org.). **Doze ensaios sobre o ensaio**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2018, p. 234-241.
- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. [Entrevista] Djaimilia Pereira de Almeida. [Entrevista cedida a] Gianni Paula de Melo. **Suplemento Pernambuco**, Recife, 30 de setembro de 2016a. Disponível em: <http://suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1694-entrevista-djaimilia-pereira-de-almeida.html>. Acesso em: 03 out. 2021.
- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. Djaimilia Pereira de Almeida — “Vivi o cabelo como um drama intenso que se foi tornando uma comédia”. [Entrevista cedida a] Diogo Vaz Pinto. **Jornal N**, Oeiras, 05 de setembro de 2015a. Disponível em: https://ionline.sapo.pt/artigo/410289/djaimilia-pereira-de-almeida-vivi-o-cabelo-como-um-drama-intenso-que-se-foi-tornando-uma-comedia-?seccao=Mais_i. Acesso em: 10 out. 2021.
- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. Djaimilia Pereira de Almeida: não é só raça, nem só gênero, é querer participar na grande conversa da literatura. [Entrevista cedida a] Isabel Lucas. **Público**, Lisboa, 20 dez. 2018, Ípsilon, Balanço 2018. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/12/20/culturaipsilon/noticia/djaimilia-1854988>. Acesso em: 08 out. 2021.
- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. Entrevista com Djaimilia Pereira de Almeida. [Entrevista cedida a] André Masseno, Eduardo Jorge de Oliveira, Nazaré Torrão e Octavio Páez Granados. **Revista Língua-Lugar: Literatura, História, Estudos Culturais**, n.2, p. 174-183, Edição Alteridades e Identidades, 2021. Disponível em: <http://oap.unige.ch/journals/lingua-lugar/article/view/427>. Acesso em: 21 out. 2021.
- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. **Esse cabelo**: a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronteiras. Rio de Janeiro: Leya, 2017.
- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. Eu mesma - entrevista a Djaimilia Pereira de Almeida. [Entrevista cedida a] Marta Lança. **Buala**, Lisboa, 16 de setembro de 2015b, Cara a Cara. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/eu-mesma-entrevista-a-djaimilia-pereira-de-almeida>. Acesso em: 05 out. 2021.
- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. **Pernambuco apresenta: Djaimilia Pereira — A visão das plantas**. [Entrevista cedida a] Schneider Carpeggiani. **Suplemento Pernambuco**, Recife, 16 jul. 2021, Canal da Cepe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nmot53hFSzo>. Acesso em: 22 jan. 2022.
- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. Publish and Perish. **Common Knowledge**, Durham, v. 22, n. 2, p. 178-180, 2016b. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/common-knowledge/article-abstract/22/2/178/7151/PUBLISH-AND-PERISH?redirectedFrom=fulltext>. Acesso em: 12 out. 2021.
- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. Saudades de casa. **Revista Serrote**, Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2021/07/saudades-de-casa-por-djaimilia-pereira-de-almeida/>. Acesso em: 06 out. 2021.

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. Um momento com Djaimilia Pereira de Almeida. [Entrevista cedida a] Sheila Khan. **Seminário Permanente de Estudos Pós-coloniais**, Braga, 07 jul. 2021, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho. Disponível em: <https://www.cecs.uminho.pt/um-momento-com-djaimilia-pereira-de-almeida/>. Acesso em: 30 set. 2021.

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. Uma rapariga africana em Lisboa. [Entrevista cedida a] Isabel Lucas. **Público**, Lisboa, 02 out. 2015c, Ípsilon, Entrevista - livros. Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/10/02/culturaipylon/noticia/uma-rapariga-africana-em-lisboa-1709352>. Acesso em: 09 out. 2021.

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. Ver por um binóculo (enxerto). **Capitolina Revista**, [S.l.], n. 2, 21 abr. 2020. Disponível em: <https://www.capitolinabooks.com/post/ver-por-um-bin%C3%B3culo-um-excerto>. Acesso em: 17 fev. 2022.

ALMEIDA, Djaimilia Pereria de. **Esse cabelo**: a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza a história de Portugal e Angola. Lisboa: Teorema, 2015.

ARAUJO, Leusa. **O livro do cabelo**. São Paulo: Leya, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romanc). *In*: BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Berdadini, José Pereira Júnio, Augusto Góes Júnio, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. 5 ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2002, p. 397-428.

BARRENTO, João. Do ensaio e do fragmento. *In*: BARRENTO, João. **O género intranquilo**: anatomia do ensaio e do fragmento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010, p. 15-97.

BARROS, Mariana Correia de. Drogaria São Domingos. **Time out**, [S.l.], 26 out. 2017. Lisboa-PT, Mercadoria/ Santa Maria Maior. Disponível em: <https://www.timeout.pt/lisboa/pt/compras/drogaria-sao-domingos>. Acesso: 7 abr. 2022.

BECKER, Eric M. B. Expeditions into the depths of identity. *In*: ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. **That hair**. Portland, Oregon: Tin House Books, 2020, p. 15-73. *E-book*.

BOSI, Ecléa. Memória-sonho e Memória-trabalho. *In*: BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembrança dos velhos. São Paulo: T.A. Queiroz Editor LTDA; Edusp, 1979, p. 5-29.

BRIZUELA, Natalia. **Depois da fotografia**: uma literatura fora de si. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014. *E-book*.

CAIMI, Claudia Luiza; ARAUJO, Henrique Lima. O desassossego narrativo na infância da modernidade: uma leitura hipertextual de 'Infância Berlinense': 1900. **Matraga — Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 40, p. 154-172, jan./abr. 2017. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/27170>. Acesso em: 25 mar. 2022.

CAIMI, Claudia Luiza; GOMES, Maurício dos Santos. A cidade-texto e a crítica-poética: notas sobre Rua de mão única. **Revista FronteiraZ — Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados Em Literatura E Crítica Literária da PUCSP**, São Paulo, n. 10, p. 233-247, jun. 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/14289>. Acesso em: 24 mar. 2022.

COLLINS, Patricia Hill. O poder da autodefinição. *In*: COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2019, p. 179-215.

DAVIS, Angela. O legado da escravidão: parâmetros para uma nova condição da mulher. *In*: DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016, p. 21-58. *E-book*.

DULLE, Colleen. Depois de 33.000 mortes de imigrantes em 24 anos, será que a "Fortaleza Europa" continuará construindo muros?. **Revista IHU online**, [S.l.], 16 nov. 2017. Tradução de Luísa Flores Somavilla. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/573692-depois-de-33-000-mortes-de-imigrantes-em-24-anos-sera-que-a-fortaleza-europa-continuara-construindo-muros>. Acesso em: 17 abr. 2022.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Traduzido por Sebastião Nascimento com colaboração de Raquel Camargo. São Paulo: Ubu editora, 2020.

FELICELLI, Anita. The story is her ancestors: on Djaimilia Pereira de Almeida's "That Hair". **Los Angeles Review of Books**, Los Angeles, 20 de abril de 2020, Reviews. Disponível em: <https://lareviewofbooks.org/article/the-story-is-her-ancestors-on-djaimilia-pereira-de-almeidas-that-hair/>. Acesso em: 15 out. 2021.

FERNÁNDEZ, Maria Jesús. Leituras do espaço: os lugares da mulher migrante na narrativa contemporânea em Portugal. *In*: II CONGRESSO INTERNACIONAL LÍNGUAS CULTURAS E LITERATURAS EM DIÁLOGO: identidades silenciadas, 2, 2018, Brasília. **Anais [...]**. Brasília: UnB, 2018, p. 982-998. Disponível em: <http://revistaexio.ifb.edu.br/index.php/editoraifb/issue/view/95>. Acesso em: 7 abr. 2022.

FERREIRA, Cláudia Capela. "A arte de pentear" [Das Áspides de Cleópatra]. **Revista Subversa**, 28 de janeiro de 2018. Disponível em: <http://revistasubversa.com/coluna/a-arte-de-pentear-das-aspides-de-cleopatra/>. Acesso em: 17 out. 2021.

FOUCAULT, Michel. A cultura de si. *In*: FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade, vol. 3**: O cuidado do si. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985, p. 40-65.

FRANCO, Roberta Guimarães. A "inseparabilidade" dos trânsitos na obra de Djaimilia Pereira de Almeida. **Abril – Revista do NEPA/UFF**, Niterói, v. 13, n. 27, p. 109-124, jul./dez. 2021. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/50258>. Acesso em: 7 jan. 2021.

FRANCO, Roberta Guimarães. Portugalidade e pós-memória: configuração e desconstrução da identidade portuguesa no século XXI. *In*: CAMPOS, Laura Barbosa; CARRIZO, Silvia; MAGALHÃES, Pedro Armando (Orgs). **(Pós)-memória e transmissão na literatura contemporânea**. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2018, p. 153-166. *E-book*.

FRANCO, Roberta Guimarães. Pós-colonialismo: entre continuidades e rupturas. *In*: FRANCO, Roberta Guimarães. **Memórias em trânsito**: deslocamentos diatópicos em três romances pós-coloniais. 2013. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) — Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Niterói, 2013, p. 19-51.

GARRANUNÕ, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GILROY, Paul. O Atlântico negro como contracultura da modernidade. *In*: GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. 2 ed. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012, p. 33-101.

GIMBEL, Steve. **Eddie Cantor and Black Lives Matter**. Jewthink, [S.l.], 31 jan. 2022. Disponível em: <https://www.jewthink.org/2022/01/31/eddie-cantor-and-black-lives-matter/>. Acesso em: 22 abr. 2022.

GIROTTO, Alice. “Os álbuns despenteados” em Esse cabelo de Djaimilia Pereira de Almeida. **MATLIT: Materialidades Da Literatura**, [S.l.], v. 9, n. 1, p. 185-198, nov. 2021, Fotolivros de Literatura: Teoria e História, 2021. Disponível em: <https://impactum-journals.uc.pt/matlit/article/view/9760>. Acesso em: 28 mar. 2022.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz**: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. 3 ed. rev. e amp. 1 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

GOVERNO TIMOR-LESTE. **História**. Timor-Leste. Díli, [s.d.]. Disponível em: <http://timor-leste.gov.tl/?p=29>. Acesso em: 15 set. 2022.

HALBWACHS, Maurice. Memória individual e memória coletiva. *In*: ALVES, Fernanda Mota; SOARES, Luísa Afonso; RODRIGUES, Cristiana Vasconcelos (Orgs.). **Estudos de memória**: teoria e análise cultural. Braga: Edições Húmus, 2016, p. 17-50.

HALL, Stuart. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. *In*: HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Organização de Liv Sovik. Tradução de Adelaine La Guardia Resende *et al.* 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013a, p. 27-55.

HALL, Stuart. Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite. *In*: HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Organização de Liv Sovik. Tradução de Adelaine La Guardia Resende *et al.* 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013b, p. 110-140.

HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra?. *In*: HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Organização de Liv Sovik. Tradução de Adelaine La Guardia Resende *et al.* 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013c, p. 371-388.

HENRIQUES, Joana Gorjão. **Racismo em português**: o lado esquecido do colonialismo. Lisboa: PÚBLICO Comunicação Social S.A.; Fundação Francisco Manuel dos Santos; Edições tinta-da-china, 2016.

HIRSCH, Mariannne. Família Postmemories and beyond. *In*: HIRSCH, Marianne. **The Generation of postmemory**: writing and visual culture after the Holocaust. New York: Columbia University Press. 2012a, p. 29-53.

HIRSCH, Mariannne. Introduction. *In*: HIRSCH, Marianne. **The generation of postmemory**: writing and visual culture after the Holocaust. New York: Columbia University Press, 2012b, p. 1-25.

HOOKS, bell. Amando a negritude como resistência política. *In*: HOOKS, bell. **Olhares negros**: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Editora Elefante, 2019a, p. 44-63.

HOOKS, bell. Compromisso: que o amor seja o amor-próprio. *In*: HOOKS, bell. **Tudo sobre o amor**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Editora Elefante, 2021, p. 59-69.

HOOKS, bell. Mulheres negras revolucionárias: nos transformamos em sujeitas. *In*: HOOKS, bell. **Olhares negros**: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Editora Elefante, 2019b, p. 96-127.

KHAN, Sheila. **Portugal a lápis de cor**: a sul de uma pós-colonialidade. Coimbra: Edições Almedina, 2015.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KIZOMBA. *In*: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [online]. Porto: Priberam Informática, 2022. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/kizomba>. Acesso: 12 mar. 2022.

LODY, Raul Giovanni de Motta. **Cabelos de axé**: identidade e resistência. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2004.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e sexo: as mulheres redefinem a diferença. *In*: LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 141-153.

LOURENÇO, Eduardo. Psicanálise mítica do destino português. *In*: LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2016a, p. 25-79.

LOURENÇO, Eduardo. Repensar Portugal. *In*: LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2016b, p. 81-96.

LUGONES, María. Gênero e colonialidade. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020, p. 56-91. *E-book*.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista de estudos feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755>. Acesso em: 28 jul. 2021.

LÚKACS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Editora 34; Livraria duas cidades, 2000.

MARTES, Ana Cristina Braga. Sem ponto final. **Revista Pessoa**, [S.l.], 14 dez. 2020. Terceiro Caderno. Disponível: <https://www.revistapessoa.com/artigo/3191/sem-ponto-final>. Acesso em: 22 fev. 2022.

MEDEIROS, Margarida. **Fotografia e narcisismo**: o auto-retrato contemporâneo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

MENESES, Maria Paula G. O "indígena" africano e o colono "europeu": a construção da diferença por processos legais. **E-cadernos CES** — Centro de Estudos Sociais, [S. l.], n. 7, ano 2010, mar. 2010. Open Editions Journals. Disponível em: <https://journals.openedition.org/eces/403?lang=en#ftn25>. Acesso em: 15 set. 2022.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. Trad. de Marco de Oliveira. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 34, n. 94, junho, p. 1-18, 2017.

Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 10 ago. 2021.

MORAES, Fabiana. ‘Ter medo de que, Fabiana?’: uma reflexão sobre minha avó, ‘Torto arado’ e uma língua apunhalada. **The Intercept Brasil**, [S.l.], 23 fev. 2021. Disponível em:

<https://theintercept.com/2021/02/23/reflexao-minha-avo-torto-arado-lingua-apunhalada-itamar-vieira-junior/>. Acesso em: 19 fev. 2022.

MORRISON, Toni. O sítio da memória. *In*: MORRISON, Toni. **A fonte da autoestima**: ensaios, discursos e reflexões. Tradução de Odorico Leal. São Paulo: Companhia das Letras, 2019a, p. 313-331. *E-book*.

MORRISON, Toni. Rememória. *In*: MORRISON, Toni. **A fonte da autoestima**: ensaios, discursos e reflexões. Tradução de Odorico Leal. São Paulo: Companhia das Letras, 2019b, p. 430-433. *E-book*.

MUSSEQUE. *In*: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [online]. Porto: Priberam Informática, 2022. Disponível em: <http://dicionario.priberam.org/musseque>. Acesso em: 24 jun. 2022.

PEREIRA, Antonio Marcos. Híbridações do romance no século XXI: o caso do romance-ensaio. **Revista Semestral do Programa de Pós-Graduação em Letra - UFES**, n. 24, p. 40-62, 2013, Dossiê Romances do Século XXI. Disponível em:

<https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/8257>. Acesso em: 16 out. 2021.

RIBEIRO, António Sousa; RIBEIRO, Margarida Calafate. Geometrias da memória: configurações pós-coloniais. Prefácio. *In*: RIBEIRO, António Sousa; RIBEIRO, Margarida Calafate (Orgs.). **Geometrias da memória**: configurações pós-coloniais. Porto: Edições Afrontamento, 2016, p. 5-11. Coleção Memoirs – Filhos de Império, vol. 1. *E-book*.

RIBEIRO, Margarida Calafate. A casa da Nave Europa — miragens ou projeções pós-coloniais?. *In*: RIBEIRO, António Sousa; RIBEIRO, Margarida Calafate (Orgs.). **Geometrias da memória**: configurações pós-coloniais. Porto: Edições Afrontamento, 2016, p. 15-42. Coleção Memoirs – Filhos de Império, vol. 1. *E-book*.

RIBEIRO, Margarida Calafate. Uma história dos regressos: a Europa e os fantasmas pós-coloniais. **Revista Confluenza**, v. XII, n. 2, 2020, p. 74-95, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, Università di Bologna. Disponível em: <https://confluenze.unibo.it/article/view/12169>. Acesso em: 7 mar. 2022.

RIBEIRO, Margarida Calafate. Viagem na Minha Terra de “outros” ocidentais. *In*: RIBEIRO, Calafate Margarida; ROTHWELL, Phillip (Orgs.). **Heranças pós-coloniais nas literaturas de língua portuguesa**. Porto: Edições Afrontamento, 2019, p. 291-307.

ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. **Análise Social**, Lisboa, vol. XXXV, ano 157, p. 1031-1054, 2001.

Disponível em:

<https://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1218725377D6jFO4wy1Oi67NG6.pdf>. Acesso em: 19 set. 2022.

SAID, Edward. O alcance do Orientalismo. *In*: SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia de Bolso; Companhia das Letras, 2003, p. 53-147. *E-book*.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. *In*: SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 43-55. *E-book*.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. *In*: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

SANTOS, Boventura de Sousa. Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal. *In*: SANTOS, Boventura de Sousa. **Pela mão de Alice**: o social e o político na pós-modernidade. 14 ed. São Paulo: Cortez, 2013, p. 69-96.

SONTAG, Susan. Na caverna de Platão. *In*: SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. 13 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 13-35.

THARPS, Lori. For black and mixed-race women, hair and identity are tangled together. **The New York Times**, New York, 17 de março de 2020, Fiction. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/03/17/books/review/that-hair-djaimilia-pereira-de-almeida.html>. Acesso em: 18 out. 2021.

TINHORÃO, José Ramos. **Os negros em Portugal**: uma presença silenciosa. 3 ed. Alfragida: Editora Caminho, 2018.

TODAVIA. **Todavia ao vivo — Lançamento de ESSE CABELO, de Djaimilia Pereira de Almeida**. [Participantes: Djaimilia Pereria de Almeida, Itamar Vieira Junior e Leandro Sarmatz]. Youtube, canal todavia, 23 fev. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1nIFWz7Oyfl>. Acesso em: 8 maio 2022.

TORDO, João. Comentários. *In*: BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única; Infância berlinense**: 1900. Edição e Tradução de João Tordo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 117-155.

VARELA, Pedro; PEREIRA, José Augusto. As origens do movimento negro em Portugal (1911-1933): uma geração pan-africanista e antirracista. **Revista de História**, [S. l.], n. 179, p. 1-36, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/159242>. Acesso em: 29 mar. 2022.

VICENTE, Filipa Lowndes. Black Women's Bodies in the Portuguese Colonial Visual Archive (1900-1975). **Portuguese Literary & Cultural Studies**, Dartmouth, vol. 30, ed. 31, 2017, p. 16-67. Número especial: Transnational Africas: Visual, Material and Sonic Cultures of Lusophone Africa. Disponível em: https://ojs.lib.umassd.edu/index.php/plcs/article/view/PLCS30_31_Vicente_page16. Acesso em: 4 abr. 2022.

WAMPOLE, Christy. A ensaificação de tudo. *In*: PIRES, Paulo Roberto (Org.). **Doze ensaios sobre o ensaio**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2018, p. 243-249.

WHITMAN, Walt. **Leave of Grass – Folhas da relva**. 5 reimpressão. Tradução e posfácio de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras. 2013.