

ESSE CABELO,
DE DJAIMILIA
PEREIRA DE ALMEIDA:
ENTRE ESPAÇOS E
TEMPOS - AS RAÍZES

Isabela Lapa Silva

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

<http://lattes.cnpq.br/0946915631468293>



RESUMO: O presente artigo é o recorte de uma pesquisa de mestrado em torno da obra *Esse cabelo* - livro de estreia da escritora luso-angolana Djaimilia Pereira de Almeida. Trata-se da história de uma mulher negra, fruto de uma família interracial, e de sua jornada em Portugal em busca de suas origens africanas. Ao indagar sobre seus cabelos crespos, a protagonista acaba se redescobrando nesse romance, que trafega entre a ficção e o ensaio. O texto reflete sobre o colonialismo português, a diáspora negra e seus desdobramentos no presente, perpassando por questões de raça e de gênero, e de como o passado colonial e imperialista impacta as vivências da narradora, bem como a sua autopercepção como sujeito negro que cresce num espaço da ex-metrópole. O embasamento parte de autores como Stuart Hall, Grada Kilomba, Boaventura de Sousa Santos, Walter Mignolo, Joana Henrique Gorjão, entre outros.

PALAVRAS-CHAVES: Narrativa híbrida; Colonialismo; Diáspora; Djaimilia Pereira de Almeida

ABSTRACT: This article is part of a master's research on the work *Esse cabelo* - debut book by the Portuguese-Angolan writer Djaimilia Pereira de Almeida. It is the story of a black woman, the fruit of an interracial family, and her journey in Portugal in search of her African origins. When inquiring about her curly hair, the protagonist ends up rediscovering herself in this novel, which travels between fiction and essay. The text reflects on Portuguese colonialism, the black diaspora and its developments in the present, passing through issues of race and gender, and on how the colonial and imperialist past impacts the narrator's experiences, as well as her self-perception as a black subject who grows up in an area of the former metropolis. The foundation comes from authors such as Stuart Hall, Grada Kilomba, Boaventura de Sousa Santos, Walter Mignolo, Joana Henrique Gorjão, among others.

KEYWORDS: Hybrid narrative; Colonialism; Diáspora; Djaimilia Pereira de Almeida

INTRODUÇÃO

No livro *Esse cabelo: a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronteiras* (2017) conhecemos a narradora Mila e acompanhamos os caminhos que ela percorre em torno da pergunta mote da sua escrita: qual a origem do seu cabelo crespo? Essa interrogação a faz revisitar memórias da sua infância e juventude vividas em Portugal, assim como acessar histórias da sua família multicultural e interracial. Filha de uma mulher negra e de um homem branco, Mila nasceu em Luanda, Angola, e com três anos mudou-se para Lisboa. Lá, ela cresceu sobretudo rodeada por pessoas brancas, tal como seus avós paternos, com quem vivia. Nesse sentido, os cabelos crespos simbolizavam que algo a distinguia daquelas pessoas e, emaranhada na busca da origem desses fios, ela vai encontrando novos aspectos e faces de si mesma.

Livro de estreia da escritora luso-angolana Djaimilia Pereira de Almeida, a narrativa gira em torno desse gesto da narradora de “embrenhar-se em si mesma” (ALMEIDA, 2015c, n.p.). Esse é apenas um dos pontos que indicam o entrelace entre autora e narradora e, por ter crescido nos arredores de Lisboa, as primeiras referências de Djaimilia estavam ali, naquelas terras portuguesas. Embora não seja o objetivo desse artigo explorar a dimensão autobiográfica da obra, é interessante pensar que Djaimilia menciona essa condição como um dos pontos cardeais do livro (ALMEIDA, 2015a, n.p.).

Trata-se de um romance escrito em primeira pessoa, com uma narrativa situada num entrelugar entre a ficção e o ensaísmo. As memórias são elementos que movem as reflexões e digressões de Mila, e elas vem de vários elementos, como objetos herdados, fotografias, vídeos caseiros, cheiros e espaços públicos e domésticos. Dentre esses aspectos destacaremos aqui a relação com as fotografias, que contribuem para o hibridismo da obra, e também o aspecto espacial, quando a experiência com o tempo é permeada pela fluidez do lembrar e da elaboração do texto.

Dessa forma, há na narrativa um desdobramento de questionamentos que vão envolvendo vários temas. É nesse caminho elíptico que se revelam aspectos da narradora que, de

outra forma, não seriam encontrados. A percepção da narradora sobre si vai se remodelando à medida que pensa como ocupa esses espaços e como eles a ocupam, entendendo-se também como um corpo de fronteiras, entre duas latitudes principais — Portugal e Angola. Mila percebe, desse modo, um atravessamento de histórias a partir dos seus cabelos, ou seja, trata-se de uma história que, por fim, fala de uma geopolítica.

Assim, entre ir e vir, presente e passado, a obra costura várias discussões atuais sobre identidade, autoimagem, pertença e diferença. A partir das memórias da narradora suscita-se o debate sobre a memória coletiva em torno do passado português e de seus apagamentos. Logo, a história de Mila mostra uma perspectiva íntima, revisitando a história de sua família, dos desdobramentos históricos, sociais e políticos da história desse país. Desse modo, busca-se evidenciar o ponto de vista da narradora sobre esse espaço lusitano, assim como as assimetrias sociais que nele se refletem nos e nos modos de vivê-los.

HIBRIDISMO

Esse cabelo é um romance que resgata a elasticidade própria desse gênero, caminhando por um ensaísmo ao percorrer uma série de temas e empregando um tom especulativo. Esse caráter é comprovado pela recepção crítica da obra, o que comprova essa fluidez da narrativa, como, por exemplo, o que diz Isabel Lucas (2015c, n.p.), crítica literária do portal *Público*: “estreia literária que resiste a catalogações, misto de romance, memória e ensaio”. A crítica Cláudia Capela Ferreira, em texto para a *Revista Subversa*, reforça essa compreensão e enumera possibilidades de leitura: “[r]omance memorialístico, ensaio romançado, ensaio ficcionado e autoficção são noções sob as quais poderíamos, com alguma desenvoltura, perspectivar o texto desta jovem autora” (FERREIRA, 2018, n.p.).

O pesquisador e professor Antonio Marcos Pereira (2013), em estudo sobre a forma do romance-ensaio, afirma que esta pode ser lida como um sinal de readaptações do próprio gênero romance na contemporaneidade. Diante disso, em para-

lelo 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 autor ressalta ainda que, na origem sua origem, o romance se propunha a dialogar 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 das formas literárias. 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). Dessa maneira, corroborando com o que defende Pereira, narrativas como a de *Esse cabelo* são objetos de análise interessantes para investigar, analisar e compreender as criações literárias contemporâneas, assim como os modos de leitura dessas narrativas híbridas de difícil classificação.

Na obra, a pergunta sobre uma origem — do cabelo crespo, e por metonímia, da própria Mila — surge de modo crítico e reflexivo; ao optar por uma autobiografia dos seus cabelos, a narradora adentra um espaço escorregadio que a faz deslizar à medida que acessa não somente suas memórias, mas também as dos seus. Esse lugar também contém as várias matrizes culturais de Mila, que é filha de uma mãe negra angolana e de um pai branco português. Sob a perspectiva de um “entre” que envolve a narrativa, o livro também se encontra num entrelugar de gêneros, já que o romance assume uma dimensão ensaística

O hibridismo nessa narrativa se configura sobretudo em meio as digressões da narradora-personagem, que em meio a memórias, reflete sobre si e uma variedade de temas que atravessam sua vida. A intertextualidade entra nessa dinâmica quando a narradora menciona leituras de textos de Claude-Levi Strauss, Nietzsche e Ramalho Ortigão, por exemplo. Ao relembrar, por exemplo, o traslado feito com sua mãe até um salão de

beleza, nas suas férias, Mila traça uma relação com uma cena das páginas de Ortigão:

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)

Sendo assim, pode-se dizer que o romance é experimental em seu formato, ou seja, nas escolhas do ato de narrar. Há um movimento de ir e vir entre tempos e lugares que acompanha as digressões de Mila. O diálogo do texto com as imagens das fotografias de família no livro também configuram o hibridismo da obra. Além disso, Mila toma essas referências como meios de reflexão no seu processo de autorreconhecimento e das negociações que permeiam sua autoimagem.

De um modo geral, a obra é muito imagética, pois recorre a várias metáforas para falar desse corpo de uma mulher negra em fronteiras. Nesse sentido, é interessante pontuar o comentário de Djaimilia a respeito da estrutura do livro: “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” (ALMEIDA, 2015b, n.p.). Logo, a fotografia participa da composição da obra, sendo lida não simplesmente como documento que testemunha um tempo e um espaço, mas também como meio de atualizar percepções, renegociar discursos e símbolos e criar uma narrativa para si de modo crítico.

Ao folhear os álbuns da família, Mila reflete sobre a passagem do tempo e sobre aquilo que se toma como história nos movimentos da memória.

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 são atribuímos àquilo que se é possível lembrar da história de cada um. Muitas vezes esses episódios são tomados como grandiosos, pois representariam 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 Maurice Halbwachs (2016), ao discutir o conceito de memória coletiva, as ações de lembrar e esquecer passam por uma dimensão social. Sendo assim, nos lembramos coletivamente, daí a importância dos esteios dos afetos familiares, da memória pública partilhada.

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 caseiros, nesse caso, imagens em movimento, alteradas pela interferência do tempo no suporte em que se encontram.

É válido destacar a presença de duas imagens que são interpostas no fluxo da narrativa, interrompendo-o e lançando novos sentidos sobre o que é dito. A primeira se trata de uma imagem de Elizabeth Eckford. 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). Percebe-se, desse modo, que 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. Assim, opera-se uma desestabilização no momento em que imagem é e não é a personagem, propondo uma leitura de imagem que olha para além do que está dado, como índice.



Fig. 1. Elizabeth Eckford e Hazel Bryan, Little Rock, Arkansas, EUA, setembro de 1975. Fonte: ALMEIDA, 2017, p. 94

Mila diz ainda que o livro dos seus cabelos 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 — “ainda 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.

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). Ela discute o conceito de pós-memória:

“Pós-memória” descreve a relação que a “geração depois” carrega com o trauma pessoal, coletivo e cultu-

ral daqueles que vieram antes — com experiências que eles “lembram” somente por meio de histórias, imagens e comportamentos com as quais cresceram” (HIRSCH, 2012b, p. 5, grifo do autor, tradução nossa).

Pensando esse conceito dentro da obra, percebe-se que a narradora, ainda que não tenha sido testemunha direta de episódios traumáticos do passado português, como as Guerras Coloniais e o Salazarismo, ela vive a herança desses eventos por meio de memórias de seus familiares. Nesse sentido, Hirsch (2012b) aponta que, muitas vezes, diante de experiências traumáticas coletivas, tomam-se de empréstimo imagens públicas, da história, como uma forma de elaboração das dores do trauma, “até mesmo as mais íntimas transmissões familiares do passado são, ao que parece, mediadas por imagens e narrativas públicas”. São dores muitas vezes indizíveis, irracionais, como aponta Kilomba (2019) 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.

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 nas últimas páginas do livro.



Fig. 2. *Eddie Cantor*. Fonte: ALMEIDA, 2017, p. 142

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).

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.

A imagem fala ainda sobre se ver como esse outro, a Mila que teria crescido em Angola, a jovem negra africana, como um “rosto 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).

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.

UMA GENEALOGIA NAS RAÍZES DO CABELO

Como visto, *Esse cabelo* é uma obra feita de memórias na qual o cabelo crespo da narradora é o fio condutor, de modo que a premissa da construção de uma genealogia permeia toda a narrativa, recheada de lembranças e afetos. A narradora se escreve enquanto revisita memórias, inscrevendo-se na história dos seus. Nesse movimento particular, Mila também acessa a história das relações coloniais presentes na origem do mundo moderno. O subtítulo do livro faz referência — não à toa — a um “cabelo crespo que cruza fronteiras”, em menção à mobilidade que acompanha Mila, própria do seu entrelugar de luso-angolana e de sua família composta por diferentes etnias.

Esse espaço pouco definido é um lugar de identidades diaspóricas e permite o questionamento de definições fechadas sobre o lugar de origem. De acordo com Stuart Hall (2013), essas identidades são construídas num contexto que envolve processos de migração forçada por questões políticas, as quais refletem

relações sócio-históricas de poder entre países, povos e etnias. A partir do estudo das relações entre os povos caribenhos com o Reino Unido, Hall discute como essas identidades trazem à tona conceitos-chave que estão na base da modernidade, tais como nação, nacionalidade e identidade.

Hall (2013) discute como as identidades diaspóricas estão ligadas a um resgate de memórias e histórias associadas à origem africana, seja este um processo consciente ou inconsciente. O teórico também aponta como a recriação dessa África – nos termos movediços da diáspora — faz repensar uma ideia estática de tradição e de identidade, sobretudo no contexto globalizado atual, no qual as referências se cruzam a todo instante. Dessa maneira, considerando a diáspora em termos mais fluidos e abertos de cruzamentos e de novas formas a partir desses contatos, as identidades tornam-se um importante mecanismo de afirmação e de resistência contra a invisibilização e os apagamentos.

Mila vive essa condição diaspórica na sua família, pois cresceu com seus avós paternos brancos e, posteriormente, seus avós maternos negros, vindos de Angola, também se mudam para Portugal. Seus pais — que no livro não são nomeados — separam-se e Mila encontra sua mãe, uma mulher negra, nos verões, ao visitá-la em Luanda ou ao receber suas visitas em Lisboa. Não é mencionado se sua mãe também se casa pela segunda vez, mas seu pai, um homem branco, também se muda para Portugal e, mais tarde, se casa novamente com uma mulher branca. Entretanto, o que se destaca é que Mila cresce em meio ao esquecimento de suas outras raízes e memórias, principalmente às relacionadas ao passado dos seus avós maternos, já cresce sobretudo com seus avós paternos, brancos, sua família portuguesa.

Nessa configuração familiar, os avós paternos de Mila são Manuel e Lúcia, ambos brancos. O avô Manuel, incentivador de Mila nas letras, é engenheiro. 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. Nesses deslocamentos, o pai de Mila conheceu a mãe dela.

Ainda do lado paterno, Mila descobre outras heranças e origens que são pouco comentadas. A personagem menciona uma herança judaica da mãe do seu avô Manuel, presente em alguns traços fisionômicos, tais como olhos, narizes, e cabelos, herança da sua mãe. A narradora também menciona uma tri-savó de Macau, casada com um general, do qual pouco se sabe, mas que Mila percebe nos olhos amendoados de algumas de suas primas portuguesas. É interessante ver como a narradora nota essas heranças e como elas se entrelaçam na família até culminar nela que, por sua vez, também possui traços de outras origens pela via materna.

Os cabelos de Mila representam o indicativo de uma diferença entre os seus, encontrada nas memórias e histórias que ela revisita. Considerando a perspectiva da narradora, pode-se dizer que seus cabelos crespos sintetizam um *sentir-se deslocada* e, ironicamente, ela elege os cabelos da avó Lúcia como sua primeira origem. Uma das ocupações favoritas de Mila 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 é determinante para a constituição de Mila, pois tal reflexão sensorial é relacionada ao seu 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).

Em se tratando dos avós maternos, ou seja, dos que vieram de Luanda, as circunstâncias são diferentes das em que vivem seus avós paternos. Em Angola, Castro Pinto, o avô de Mila, já não vivia nas melhores condições, e em Portugal também não conseguiria exercer seu ofício de enfermeiro. Pelo contrário, ele teve que trabalhar de forma precarizada na área da limpeza para sustentar sua família. Mila compara tal ocupação a um trabalho escravo, em decorrência da intensa carga horária e do desgaste do avô: “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). Além disso, outras dificuldades agravavam a vida do avô materno, como o tratamento inconcluso do filho e o adoecimento da sua esposa, Maria da Luz que, ainda jovem, sofreu uma trombose na perna que a imobilizou. Assim, ela nunca chegou a conhecer Lisboa, de fato; apenas conheceu “por ouvir dizer”, como diz a narradora.

Mila 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. Segundo religiosos que ajudavam sua avó, é com ela que Mila se parece. E, mais importante, a avó Maria é quem se orgulha dos cabelos da neta. Sua avó branca, ao contrário, costuma dizer: “Então Mila, quando é que trata esse cabelo?” O cabelo era então distintamente uma personagem, um alter-ego presente na sala” (ALMEIDA, 2017, p. 42).

Nesses caminhos, ao iniciar a narrativa, Mila elenca alguns pontos da sua história e das pessoas nela envolvidas que poderiam servir como marcos da biografia do seu cabelo. Em outras palavras, a história não precisaria necessariamente começar com ela, pois nos territórios de seus cabelos há muitas outras experiências e questões. Assim, esta escolha é motivo de autoquestionamento ao longo da obra e reflete de que forma os cabelos constituem o fio condutor das memórias que revisita.

Entretanto, a conexão cabelo-cabeça-corpo é revelada aos poucos e, conforme a narrativa se desenvolve, *esse cabelo* pode ser percebido como metáfora para muitas questões da vida de Mila, além de se relacionar a outras histórias e constituir 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).

CAMADAS DE EXCLUSÃO

Conforme definido por Edward Said, o exílio trata de uma condição de separação traumática que gera uma dor irremediável,

acompanhada de um “sentimento de alienação constante” (2001, p. 44). Tal condição tem como premissa um *dentro* e um *fora*, o que é base a da própria construção de nações e de suas fronteiras. Esse estado, tão contemporâneo, abarca em si tanto motivações externas — que provocaram esse deslocamento — quanto motivações internas — o sentimento de não pertencimento.

Sendo assim, é possível aproximar a diáspora da condição do exilado, pois o exílio indica um deslocamento de um lugar considerado casa/lar, o que provoca uma perda fundamental de si, ou seja, daquilo que se tem como referência espacial e temporal (SAID, 2001). Entretanto, conforme apontado, novos sentidos sobre si são produzidos a partir do lugar de identidade diaspórica (HALL, 2013) e, dessa forma, diferentes fontes culturais permitem novas expressões do que é *local* e *estrangeiro*. Logo, o mesmo ocorre com o exílio, uma vez que é preciso se reinventar nesse outro lugar para o qual foi necessário migrar.

No entanto, essa releitura de si mesmo não exclui o estigma de ser esse *outro*, esse que *vem de outro lugar*, ou ainda que não é *o original*. Segundo Hall (2013), os mitos que fazem parte da construção da ideia de nação e de cultura nacional são elementos coesivos muito fortes e, por isso, conferem o título de cidadão a apenas alguns.

Na obra *Esse cabelo*, a narradora Mila diz ter passado por um longo período de esquecimento dos seus cabelos, isto é, das raízes que não eram portuguesas. Por ter crescido em um meio com privilégios, acesso à educação e boas oportunidades, esse apagamento conflitava com suas experiências capilares, que remetia uma diferença fundamental aos olhos da sociedade, ser uma mulher negra, mestiça, vivendo em Portugal. A reflexão tem início em seus cabelos e caminha até um corpo destoante, mas contribuiu para trazer à consciência percepções que ela já tinha e desconfortos que já sentia.

A personagem viveu e construiu seus laços em Portugal, e apesar de ter vivido em um meio democrático, sobretudo com seus avós paternos, isso não a impedia de sentir e perceber o fantasma do imperialismo português. Segundo Joana Henriques (2016), há um apagamento do violento passado lusitano, disfarçado sob a exaltação das glórias e descobertas dos portugueses.

A jornalista diz que ainda persiste uma narrativa do povo português sobre a existência de um “bom colonizador” (2016, p. 11), conciliador e integrador das raças. Tal discurso busca encobrir a sociedade racista portuguesa que, por sua vez, também se atualiza na dinâmica contemporânea de Portugal.

Por isso, ao falar que foi por “exaustão da percepção” que Mila se viu como alguém diferente na maior parte dos círculos que frequentava, é possível inferir que seu lugar era questionado continuamente, como em uma pergunta implícita do que ela estaria fazendo ali (ALMEIDA, 2017, p. 81). Essa sensação de estar errada vem sobretudo da cor da sua pele, o que está associado ao que Mila gradativamente acessa de sua ancestralidade e de seu registro de angolana, ou melhor, de luso-angolana.

Em *Memórias da plantação*, Grada Kilomba (2019) relata a história de Alicia, uma mulher afro-alemã que é frequentemente questionada sobre sua *real* origem. A entrevistada fala sobre a inadequação que essa mulher sente no território alemão, como se houvesse uma contradição natural entre ser negra e alemã. Conforme Kilomba aponta — corroborando com Gilroy — há uma desconexão entre a construção de *raça* e de *nacionalidade*, pois a *raça negra* está sempre *lá*, do outro lado da fronteira. Formas contemporâneas de racismo indicam não somente a inferiorização do negro, mas também (e sobretudo) uma “incompatibilidade com a cultura nacional” (2019, p. 112). Essa diferença cultural — que, por sinal, é construída — não é aceita no espaço da nação, ou seja, nos moldes harmônicos e hegemônicos nos quais ela foi pensada.

Kilomba (2019) relata um pouco de sua própria experiência ao contar que viveu uma segregação espacial em Lisboa. Ela comenta que a rua em que morava chegou a ser chamada de “rua dos Macacos”, ou “República das Bananas”, no que se pode verificar uma associação entre negros e macacos. Esta animalização reforça a desumanização atribuída à cor da pele, que é um critério visual arbitrário escolhido pela branquitude para a construção da *raça negra*.

Além disso, Kilomba aborda como essas construções racistas também criam a separação entre o que é nacional/territorial e o que é “alheio”. Nesse sentido, naquela rua habitaria

aquela raça que não é portuguesa. A “europeidade” do português é incompatível com os negros, de modo que nem mesmo o fato de terem nascido nesses territórios é suficiente para integrá-los ao ambiente (KILOMBA, 2019, p. 112). Assim, o exílio é condição que acompanha a própria construção do negro pelo branco. Em outras palavras, o branco se constrói em oposição a esse *outro* que, por sua vez, é vinculado a uma série de imagens negativas por meio da desumanização (KILOMBA, 2019).

Conforme apontado, o lado materno da família de Mila é negro. É interessante notar que tanto seus avós quanto sua mãe vivem numa dimensão de solidão, sobretudo nos silêncios que carregam consigo. O avô vai para Lisboa ao enxergar uma chance de oferecer melhor tratamento a seu filho, mas esse desejo se frustra lentamente perante uma certa insistência do tempo em lhes mostrar que quem eles são não garantiria nem mesmo essa oportunidade.

Longe do país onde cresceu e no qual era enfermeiro, Castro Pinto teve de adaptar-se àquelas novas condições, sem portas abertas para sua chegada. Símbolo disso é o fato de que anos se passaram sem que suas malas fossem desfeitas. Trata-se de uma importante imagem para se pensar o lugar de não pertencimento de corpos negros, pois conforme aponta Grada Kilomba (2019, p. 56), “(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 tais corpos 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, sul, leste, oeste, no centro, bem como na periferia” (2019, p. 56)

Pode-se dizer que a imagem da mala representa essa impossibilidade de *chegar*, de fato, ali, em Portugal. As expectativas dos avós maternos de Mila se chocaram com aquela realidade de invisibilização e de poucas oportunidades. De acordo com a protagonista, a passagem pela Covilhã — pensão onde muitos africanos doentes, entre imigrantes de diferentes origens, esperam tratamento — e pelo bairro clandestino no qual foram morar, São Gens, indica essa ausência de acolhimento. É

possível inferir que Mila vivenciou certa experiência de pertença por meio do outro lado da sua família, branco, ainda que seu cabelo fosse constantemente uma inconveniência (ALMEIDA, 2017). Mesmo assim, as malas que não são desfeitas indicam e perpetuam uma experiência de não pertencer.

Outro aspecto relevante é que em meio à 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:

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 flor de plástico faz refletir sobre a *artificialidade* das raízes cultivadas ali por seus avós. A cena descrita mostra o embaraço que seu avô escondia, pois gostaria de se dedicar a um jardim, como se esta fosse uma atividade “supérflua”. Essa flor tampouco pode murchar, uma vez que está presa em sua condição falsa, artificial, algo que remete ao momento em que Mila comenta que seu primo a chamou de “angolana mais que falsa” (ALMEIDA, 2017, p. 31). Similarmente, seus avós maternos seriam considerados *falsos portugueses* aos olhos de uma visão fechada de nacionalidade e de nação, ainda que eles e toda a sua família sejam reflexo de uma história portuguesa marcada por violência e segregações.

Portugal tornou-se “afinal, 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). Pode-se dizer, assim, que a narrativa da família de Mila con-

tém em si a história de uma relação entre países e das circunstâncias criadas e desdobradas a partir dessas relações geopolíticas.

Nesse sentido, além da atribuição de raça, é possível inferir que a classe social também pesa sobre esses avós maternos. Por cuidar sozinho da sua esposa doente, Castro Pinto não poderia se dar ao *luxo* de ter um jardim. Em contrapartida, ao caminhar por Lisboa, Mila nota que as senhoras portuguesas podem se dedicar com paixão aos jardins nas suas varandas, o que a leva à conclusão de que tanto possuir quanto admirar esses jardins é um privilégio, um privilégio de cidadania. A narradora considera esses gestos “loucura”, pois somente os que possuem a condição de “cidadão” podem realizá-los em meio à cidade, ou seja, para os demais, esse gesto deixa de ser incluído na dimensão das *normalidades* e passa a ser repreendido. Assim, Mila reflete que:

Loucura e cidadania plena aproximam-se então de forma inesperada. 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.) Temer ser tomado por louco é contudo sinal de não se estar em casa. (ALMEIDA, 2017, p. 40).

Nesse trecho, é pertinente a aproximação que a narradora faz com a própria ideia de loucura: tal qual a cidadania, a loucura também é circunstancial e, por extensão, pode-se pensar sobre a identidade cultural. Mila observa, portanto, que é possível admirar-se com a atividade supérflua associada ao jardim e atrelada, ainda, a uma sensação de “estar em casa”. Em um paralelo com seus cabelos, ela comenta que, por anos, admitiu um descuido conveniente. Todavia, tal descuido também seria um esquecimento de uma parte de si, similar ao que ela viu em seus antepassados, “descendo de gerações de alienados” (ALMEIDA, 2017, p. 12).

GEOPOLÍTICA INSCRITA NO CORPO E NO ESPAÇO

Na obra *Esse cabelo*, a narradora escreve para investigar quais seriam as origens de seus cabelos e de sua ascendência. Por meio dos cabelos crespos da protagonista Mila, a narrativa perpassa problemáticas que vão do micro ao macro em relação ao sujeito e ao seu lugar dentro da sociedade. Sendo assim, a experiência da personagem com os espaços configura-se como um importante meio de entrada dessas memórias atravessadas pela mentalidade colonial portuguesa. Dessa forma, o livro analisa as várias dimensões de um corpo negro que busca meios de se narrar.

Nesse sentido, considerando os aspectos já discutidos sobre diáspora e exílio, é possível abordar o conceito de colonialidade. Segundo Walter Mignolo, esse conceito foi cunhado pelo pesquisador peruano Anibal Quijano, no final da década de 1980. O autor argentino menciona que o colonialismo fala de um período histórico de invasão e exploração entre o fim do século XV e começo do século XVI, por parte de nações europeias; a colonialidade, por outro lado, “nomeia a lógica subjacente da fundação e do desdobramento da civilização ocidental desde o Renascimento até hoje (...)” (MIGNOLO, 2017, p. 2). Em outras palavras, as colonialidades são faces indissociáveis das modernidades.

Mignolo (2017) também aponta que a concepção de mundo eurocentrada e ocidentalizada surge por volta de 1500, quando a ordem econômica do capitalismo passou a se desenvolver de forma mais sistêmica e global. Na esteira dessa nova ordem seguiu-se uma “revolução científica” no campo epistemológico, o que originou uma narrativa complexa da modernidade. Logo, os dois eixos — do campo econômico e do campo do conhecimento — “(...) cabem dentro do discurso progressista e correspondem à retórica celebratória da modernidade — ou seja, à retórica da salvação e da novidade, baseada nas conquistas europeias durante o Renascimento” (MIGNOLO, 2017, p. 4). O autor complementa que para embasar essas retóricas modernas, o lado mais perverso dessa lógica promovia práticas econômicas que “dispensavam vidas humanas, e o conhecimento justificava

o racismo e a inferioridade de vidas humanas, que eram naturalmente consideradas dispensáveis” (MIGNOLO, 2017, p. 4).

Desse modo, considerando a colonialidade como uma estrutura macro, pode-se dizer que ela perpassava e ainda perpassa diversos aspectos da vida em comunidade. Consequentemente, está presente nas relações e nos modos de ver e existir no mundo, assim como nas vidas particulares dos indivíduos. Nesse sentido, não poderia ser diferente com a personagem Mila, pois a colonialidade tem como base um projeto de exploração e subjugação que, em certo aspecto, sempre fez parte da história humana, mas que na condição de sistema global ganha grande impulso com a investida na expansão marítima que, por sua vez, levou à invasão e dominação de novos terrenos, viabilizando a apropriação das matérias-primas desses locais. Conforme indicado por Mignolo (2017), esse sistema não se sustentaria sem uma mentalidade fortemente fundamentada na legitimação de tais ações, ou seja, sem uma mentalidade que confirmasse distinções, imposições e outros mecanismos para “justificar” a inferiorização, a desumanização e o aniquilamento de outros povos.

Nessas dicotomias, Portugal ocuparia um lugar tenso: embora seja um país europeu, dentre os demais países do continente, ainda seria tratado como uma nação *menor* em decorrência de sua economia fragilizada. O projeto colonial deu vazão a esse desejo de se imaginar grande, com propósitos divinos de cristianizar e expandir as rotas do mundo, conforme apontado por Eduardo Lourenço (2016) Ele argumenta que “argumenta que “poucos países fabricaram acerca de si mesmos uma imagem tão idílica como Portugal” (2016, p. 92). Após o 25 de Abril, com o processo de redemocratização, e o fim das colônias em África, esse desejo não se dissipou, de modo que Portugal continuar a negociar meios de se imaginar centro. Essa tese é defendida por Boaventura de Sousa Santos (2013, p. 83), que fala do “desenvolvimento intermédio ou semiperiférico” de Portugal, que após o fim das Guerras Coloniais buscou ingressar na União Europeia, numa tentativa de entrar para o grupo das nações mais desenvolvidas. Essa postura aponta para um não enfrentamento de questões históricas e sociais que se perpetuam no território

português. Conforme aponta a pesquisadora Sheila Khan (2015, p. 23), reconfigurar essas dicotomias e “escutar outras vozes e narrativas, outros saberes e conhecimentos que, legitimamente, compõem 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.

A autora também destaca que a política interna do país em relação a esses *outros* que *invadiram* os territórios da metrópole portuguesa é a de assimilação. Em outras palavras, os assimilados são “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). Pode-se dizer, assim, que tal postura promove um esquecimento por parte desses indivíduos migrantes no que diz respeito aos seus locais de origem. Além disso, resulta em uma espécie de silenciamento ou ocultamento da história colonial portuguesa, o que perpetua uma relação de hierarquias de poder, uma vez que a assimilação requer um enquadramento no que se considera um conjunto de comportamentos portugueses.

É válido pensar essa discussão em *Esse cabelo* a partir dos diferentes destinos de Mila e de seus amigos e familiares negros. Mila viveu várias fases da sua mocidade no bairro clandestino de São Gens, localizado nos subúrbios de Lisboa, um lugar bem diferente da Oeiras burguesa em que moravam seus avós brancos. Pode-se perceber que o que seria comumente invisibilizado é, de certa forma, revisto pelos olhos da narradora na própria organização urbanística daquele bairro sempre em reforma. Como uma trama que se perpetua, a colonialidade legou uma “cidade truncada” (ALMEIDA, 2017, p. 43) aos que são também “despojos do império” (ALMEIDA, 2017, p. 18), que ali moram, ou seja, aos sujeitos coloniais que vivenciam as tensões associadas ao estar no espaço da metrópole. Sobre como a colonialidade age no mundo ocidentalizado, Sheila Khan (2015, p. 39) menciona uma “cartografia abissal do mundo das experiências humanas”, de forma que um lado se estabelece por meio do sacrifício de outro, pois “o modelo de racionalidade ocidental arroga-se o direito de exclusão e marginalização” (KHAN, 2015, p. 39).

As rotas que a protagonista faz pelos salões de beleza também revelam aspectos da colonialidade. Mila diz que “Visitar salões tem sido um modo de visitar países e aprender a distinguir feições e maneiras, renovando preconceitos” (ALMEIDA, 2017, p. 110) porque muitos dos que atuam como cabeleireiros são profissionais que migraram para Portugal em busca de uma vida com mais oportunidades. A protagonista continua: “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 (...)” (ALMEIDA, 2017, p. 110).

Nesse sentido, Khan (2015) destaca que esses *outros rostos* que Portugal recebe em seus territórios desestabilizam os modos homogêneos de *ser português*. Entretanto, conforme Mila mostra, esses salões comandados por imigrantes que vêm do outro lado da linha abissal — isto é, os *outros* — surgem em localidades distantes, nos subúrbios, em espaços apertados e possuem pouca estrutura. Assim, 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).

O primeiro salão destaca-se dentre os vários episódios das relações políticas com os cabelos de Mila. Ela relembra que esse espaço ficava nos subúrbios de Lisboa em uma rua íngreme, em Sapadores. Esta lembrança ocorre após andar por aquele lugar novamente após uma mudança de bairro e por meio dos sentidos olfativos. Trata-se de uma memória traumática que vem à tona com o cheiro dos produtos químicos milagrosos colocados em seu cabelo. A narradora nota, então, uma associação do cuidado com um determinado tipo de cabelo. Em outras palavras, é como se a constituição do cabelo crespo não fosse uma possibilidade entre os vários tipos de fios, mas um indício de descuido ou, ainda, de uma feminilidade desleixada e de um asseamento associado com classe. Dessa forma, na condição de mulher negra, cuidar dos cabelos era uma cobrança constante na vida de Mila, seja para se adequar ao padrão estético de uma branquitude hegemônica que exige uma beleza feminina de fios lisos, uma beleza tida a partir de um padrão branca; seja para se mostrar limpa “o suficiente” ou para se obter um *status* de

elegância e luxo, uma vez que o salão de beleza é um local associado aos que têm mais dinheiro. Esses rituais marcaram a vida de Mila e sua relação com o próprio cabelo e constituíram, ao mesmo tempo, um ponto de encontro da memória de suas origens e de resistência a elas.

Assim, a personagem tem uma noção de autocuidado que se vincula à dor, pois uma questão profunda lhe atravessava por meio de seus cabelos: a experiência do racismo. Kilomba (2019, p. 161-162) explica que “(...) a agonia do racismo é, portanto, expressa através de sensações corporais expelidas para o exterior e inscritas no corpo”. Dessa forma, pode-se dizer que a sensação de Mila sobre se considerar sempre inadequada é, portanto, fruto desse *racismo cotidiano*. A autora também aponta que o cabelo único dos negros foi tratado como “o mais visível estigma da negritude” (2019, p. 126), de modo que “uma vez escravizadas/os, a cor da pele de africanas/os passou a ser tolerada pelos *senhores brancos*, mas o cabelo não, que acabou se tornando símbolo de ‘primitividade’, desordem, inferioridade e não-civilização” (2019, p. 127). Observa-se, portanto, que esse estigma é bastante sentido ao longo da vida de Mila, configurando uma experiência que ela tentou esquecer por muito tempo — o que não foi possível, uma vez que o trauma a interpela no presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Esse cabelo* a narradora-personagem percorre suas memórias, costurando tempos ao buscar se compreender como uma mulher negra que cresceu longe do local onde nasceu, nos arredores de Lisboa. Nesse movimento de rememorar, o aspecto espacial desempenha papel importante, pois vai falar dessas dessa compreensão de entrelugar, cheia de tensões. Em outras palavras, o livro é conduzido pelas memórias de Mila e dos seus, e os espaços surgem nessas lembranças como âncoras de momentos e afetos partilhados. Nesse contexto, esses espaços, tomados aqui não só no seu caráter físico, mas também subje-

tivo e conceitual, constroem as origens — e aqui pensadas no plural — da protagonista.

Logo, “a origem” não é simplesmente um marco em uma linha histórica, segundo as percepções de Mila. Ela não é uma concepção simples e não é algo que se possa retornar, como uma visita ao local em que se nasceu, por exemplo. Para a protagonista, isso não a ajudaria na compreensão de si mesma. A identidade diaspórica da narradora a coloca nessa posição que não encaixa com concepções fechadas de nacionalidade e de nação, como é apontado por Hall (2013). Pensar essas origens é uma espécie de reconstrução que ocorre por meio de sua escrita, na revisitação e atualização das memórias. Ao escrever, a protagonista também reconstrói a história dos seus familiares e realiza então uma espécie de colagem para o desenvolvimento de sentidos em torno de si mesma.

Ao dialogar com essas memórias familiares, Mila também aborda o passado português, ressuscitando o debate em torno da história oficial desse país e de seus silenciamentos em prol da manutenção de uma imagem idealizada de si, como aponta Eduardo Lourenço (2016). Por meio da narrativa, também se revela como esse passado não é tão distante e como ele se atualiza no presente com a sombra permanente da colonização, do racismo e do machismo. Numa conversa íntima e sincera da narradora consigo mesma, a personagem costura várias camadas de narrativas, numa linha tênue que parte de um olhar particular, que fala também com o coletivo.

Os entrelaces entre temáticas e questionamentos configuram, portanto, uma obra densa e complexa. As metáforas e imagens construídas pela narradora são os ganchos que permitem a progressão da história, ainda que a problemática da origem trace uma rota elíptica e cheia de interrogações. Nesse sentido, passado e presente constituem um horizonte móvel para as inquietações da narradora que, por meio da escrita, permite o reposicionamento de seus olhares para afinar as percepções sobre si mesma e sobre a história ao seu redor.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *Esse cabelo: a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronteiras*. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

_____. [Entrevista] Djaimilia Pereira de Almeida. [Entrevista cedida a] Gianni Paula de Melo. *Suplemento Pernambuco*, Recife, 30 de setembro de 2016. Disponível em: <http://suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1694-entrevista-djaimilia-pereira-de-almeida.html>. Acesso em: 03 out. 2021.

_____. 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.

_____. 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.

_____. 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/culturaipsilon/noticia/uma-rapariga-africana-em-lisboa-1709352>. Acesso em: 09 out. 2021.

FERREIRA, Cláudia Capela. “A arte de pentear” [Das Áspides de Cleópatra]. *Revista Subversa*, 28 de janeiro de 2018. Disponível em: <http://revista-subversa.com/coluna/a-arte-depentear- das-as->

pides-de-cleopatra/. Acesso em: 17 out. 2021.

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.

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, 2013, p. 27-55.

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. *The generation of post-memory: writing and visual culture after the Holocaust*. New York: <https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/8257>. Acesso em: 16 out. 2021.

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.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2016.

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/nKwQNPrx5Zr3yr-Mjh7tCZVk/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 10 ago. 2021.

PEREIRA, Antonio Marcos. Híbridões do romance no século XXI: o caso do romance ensaio. *Revista Semestral do Programa de Pós-Graduação em Letras - UFES*, n. 24, p. 40-62, 2013, Dossiê Romances do Século XXI. Disponível em:

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*.

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.

