

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

BIANCA MAFRA GONÇALVES

Para uma filosofia do cabelo:

uma análise de *Esse Cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida

(Versão Corrigida)

São Paulo

2021

BIANCA MAFRA GONÇALVES

PARA UMA FILOSOFIA DO CABELO:
UMA ANÁLISE DE *ESSE CABELO*, DE DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA

(Versão corrigida)

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (ECLLP), do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), para obtenção de título de Mestra em Letras.

Orientadora: Aparecida de Fátima Bueno

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

G928p Gonçalves, Bianca Mafra
 Para uma filosofia do cabelo: uma análise de Esse
 Cabelo, de Djaimilia Pereira de Almeida / Bianca
 Mafra Gonçalves; orientador Aparecida de Fátima Bueno
 - São Paulo, 2021.
 70 f.

 Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
 Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
 Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.
 Área de concentração: Estudos Comparados de
 Literaturas de Língua Portuguesa.

 1. Autoria Negra. 2. Ensaio. 3. Filosofia. 4.
 Literatura Contemporânea. 5. Literatura Portuguesa.
 I. Bueno, Aparecida de Fátima, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Bianca Mafra Gonçalves

Data da defesa: 29/09/2021

Nome do Prof. (a) orientador (a): Aparecida de Fátima Bueno

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 29/11/2021



Profa. Dra. Aparecida de Fátima Bueno

Às mulheres da minha família
às que não aprenderam a ler
sobretudo àquelas
que não conheci

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela bolsa.

À Profa. Dra. Fátima Bueno, pela orientação cuidadosa e respeitosa.

À banca de qualificação, Prof. Dr. Pedro Schacht Pereira e Profa. Dra. Rita Chaves, pela leitura atenciosa e pelas sugestões.

Ao Prof. Helder Garmes, de quem fui monitora em disciplina de graduação, pelo Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE).

Às/aos trabalhadoras/es da Universidade de São Paulo que, de certa forma, tornaram possível minha pesquisa, em especial funcionárias/os da limpeza, do xerox, do bandeirão, da biblioteca, da seção de alunos e da secretaria de pós-graduação e do Centro de Estudos das Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa (CELP).

Às/aos docentes que fizeram diferença na minha graduação.

Às/aos amigas/os e colegas, sobretudo às/aos que compartilharam comigo a poesia e a pesquisa, principalmente Marco Calil, que tanto me ouviu e me ensinou ao longo desses anos, e Stefano Calgaro, pelas conversas paralelas.

Às escritoras e aos escritores que tive o privilégio da amizade e que me incentivaram intelectualmente desde o início, em especial, Jarid Arraes e Ricardo Aleixo.

Às minhas professoras de dança, que também me guiaram.

Ao Lucas Elias, pelo denço.

Aos meus pais, que sempre me apoiaram.

Às forças outras que tornam tudo possível.

“Tatear a origem

é iludir-se.

(...)

Pela origem

somos-não-somos.”

Edimilson de Almeida Pereira

RESUMO

GONÇALVES, B. M. **Para uma filosofia do cabelo: uma análise de *Esse Cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida**. 2021. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas). Universidade de São Paulo. São Paulo. 2021.

Este trabalho apresenta uma análise da obra *Esse Cabelo*, de Djaimilia de Almeida (2015), a partir de uma proposta que combina elementos históricos e culturais com aspectos formais: ao mesmo tempo em que construímos um percurso sobre a enunciação do “eu” – até chegarmos aos marcadores de raça, nacionalidade e gênero que acabam configurando a narrativa, dando vistas a um possível “arquivo negro português” – reconhecemos procedimentos textuais próprios dos gêneros filosóficos, tais como o do Ensaio e do Aforismo. Assim, tomando de empréstimo uma expressão que aparece no livro, formulamos o conceito de “filosofia do cabelo” a fim de oferecer uma interpretação que contemple o movimento de oscilação da narrativa, que ora recolhe traços de sua origem, ora se confronta com o próprio intento de (re)construir o “eu”.

Palavras-chave: Autoria Negra. Ensaio. Filosofia. Literatura Contemporânea. Literatura Portuguesa.

ABSTRACT

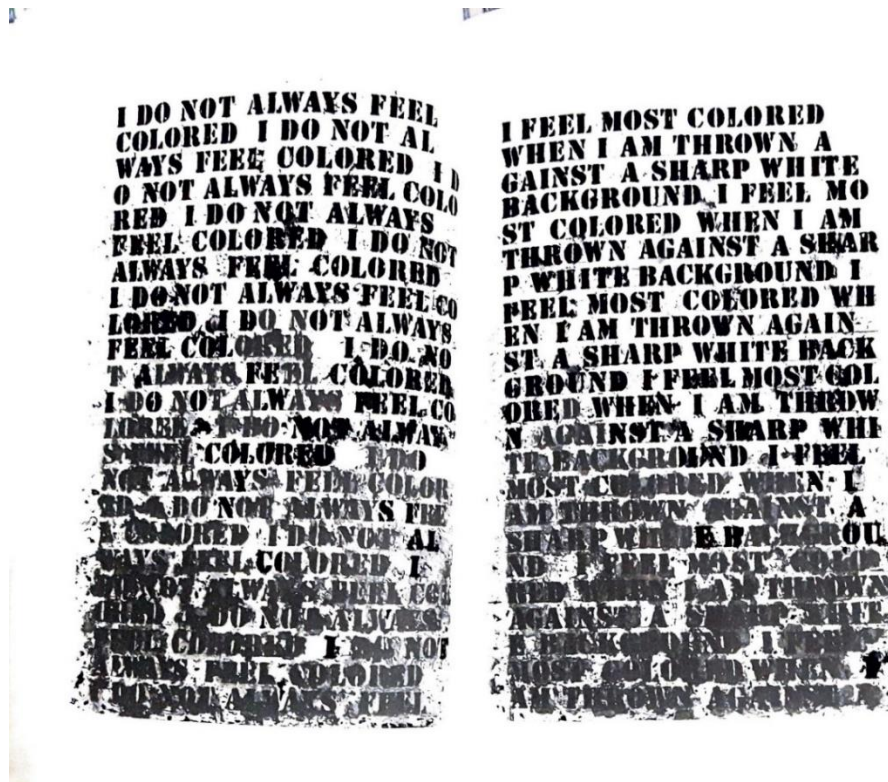
This study analyzes *Esse Cabelo*, by Djaimilia de Almeida (2015), associating historical and cultural elements with formal aspects: at the same time we follow the path of the enunciation of the self – covering the markers of race, nationality, and gender that end up configuring the narrative, acknowledging the possibility of a “Black Portuguese Archive” – we recognize textual procedures typical of philosophical genres, such as the Essay and the Aphorism. Thus, borrowing an expression that appears in the book, we formulate the concept of "Hair Philosophy" in order to offer an interpretation that contemplates the oscillatory movement of the narrative, which sometimes collects traces of its origin, sometimes confronts itself with its own intent to (re)build the self.

Keywords: Black Authorship. Contemporary Literature. Essay. Philosophy. Portuguese Literature.

SUMÁRIO

Apresentação	11
Capítulo 1 – “Eu’ vem do tempo em que reconhecemos por escrito o que já sabíamos dizer”: “eu” e outras questões	15
1.1. “Eu”.....	15
1.2. “Eu” negro.....	19
1.3. “Eu” negro em Portugal	23
1.4. “Eu” negro português.....	26
1.5. Eu, negra, em Portugal	28
Capítulo 2 – “Nada haveria a dizer de um cabelo que não fosse um problema”: da biografia de um cabelo à filosofia do cabelo	32
2.1. Cabelo em formação.....	33
2.2. Biografia de um cabelo.....	35
2.3. Filosofia do cabelo.....	42
Capítulo 3 – “Deixar a literatura à porta”: mediações narrativas e filosóficas entre o Ensaio e o Aforismo	46
3.1. Situação do Ensaio.....	46
3.2. Vetores negros para o Ensaio	51
3.3. Falar sobre ela é tarefa filosófica.....	52
Capítulo 4: “...ser todas as pessoas do retrato ao mesmo tempo”: fotografia, identificação e identidade	56
4.1. Inventário de imagens.....	56
4.2. “Quem é ainda a Mila?”	60
Considerações finais	61
Bibliografia	64

Apresentação



Claudia Rankine, em Citizen (2014)

Meu negro

Sou o que quer que você pense que um negro é. Você quase nunca pensa a respeito dos negros. Serei para sempre o que você quiser que um negro seja. Sou o seu negro. Nunca serei apenas o seu negro. Sou o meu negro antes de ser seu. Seu negro. Um negro é sempre o negro de alguém. Ou não é um negro, e sim um homem. Apenas um homem. Quando se diz que um homem é um negro o que se quer dizer é que ele é mais negro do que propriamente homem. Mas posso, ainda assim, ser um negro para você. Ser como você imagina que os negros são. Posso despejar sobre sua brancura a negrura

que define um negro aos olhos de quem não é negro. O negro é uma invenção do branco. Supondo-se que aos brancos coube o papel de inventar tudo o que existe de bom no mundo, e que sou bom, eu fui inventado pelos brancos. Que me temem mais que aos outros brancos. Que temem e ao mesmo tempo desejam o meu corpo proibido. Que me escarpelariam pelo amor sem futuro que nutrem à minha negrura. Eu não nasci negro. Não sou negro todos os momentos do dia. Sou negro apenas quando querem que eu seja negro. Nos momentos em que não sou só negro sou alguém tão sem rumo quanto o mais sem rumo dos brancos. Eu não sou apenas o que você pensa que eu sou.

Ricardo Aleixo, em Antiboi (2017)

Os dois poemas visuais acima trazem gestos semelhantes, que convocam, cada qual ao seu modo, a seguinte reflexão fanoniana: “enquanto o negro estiver em casa não precisará, salvo por ocasião de pequenas lutas intestinas, confirmar seu ser diante do outro” (FANON, 2008, p. 103). Enquanto Claudia Rankine cita reiteradamente trecho do ensaio de Zola Neale Houston chamado “How It Fells to Be Colored Me?” (1928), numa repetição insistente que fere o suporte, interditando o branco da página com o preto que, obrigatoriamente, demarca presença; Ricardo Aleixo faz do eco de Frantz Fanon um intento para desmontar os lugares-comuns acerca do “ser negro”, construindo um monólogo de carga inegavelmente política. Ambos retomam um elemento primário da construção da raça como categoria social. Sendo o negro uma invenção, portanto, tudo aquilo que incide sobre seu corpo, sua mente, sua história, seus movimentos, está submetido a uma gramática de captura reincidente: o(s) sistema(s) racista(s) se atualiza(m) em seus modos de negação e subjugação do outro. Ser negro(a) é negociar sua existência cotidianamente e, por isso, aos/às que conseguem desatar os nós coloniais da sujeição, podendo, finalmente, enunciar o “eu”, são constantemente constrangidos/as a dar forma a sua sobrevivência. Isto é, inquire-se os motivos e finalidades de ser alguém além da brutalidade estatística, estruturada pelo “necropoder”, segundo Achille Mbembe (2016), impondo um permanente e sufocante estado de exceção que controla comunidades e sujeitos racializados. Surpreendem-se quando o homem negro e a mulher negra (ou qualquer outro sujeito negro que não se reconheça no binarismo de gênero) deixam de ser uma previsível curva sociológica para se tornar uma surpresa filosófica.

Talvez seja por isso que diferentes escritores negros, inseridos em variadas tradições, tenham, mais cedo ou mais tarde ao longo de suas respectivas obras, encarado a poética da economia racial, como vimos em Rankine e Aleixo. No ensaio chamado “Chegar atrasado à própria pele”, oficialmente publicado na revista “Formas de Vida” alguns meses antes de *Esse Cabelo*, Djaimilia Pereira de Almeida se detém no processo de saber-se negra. Diluindo os clichês recursivamente flagrados em relação à naturalização do pertencimento racial, a autora ensaia:

O meu irmão branco descobriu que éramos de raças diferentes, no jardim-de-infância, aos cinco anos. Chegou a casa de beicinho por eu nunca lho ter contado, dizendo-me «tu afinal és preta e nunca me disseste». Nunca me ocorrera dizer-lhe. Sempre pensei nesta anedota como na descoberta por ele da minha raça e não como na descoberta dele de alguma coisa sobre si mesmo, apesar de a memória do seu desconsolo com a revelação inesperada se

confundir retrospectivamente com o seu reconhecimento de que me tinha falhado de algum modo.

(...)

O discurso habitual sobre a raça baseia-se, todavia, na presunção de esta ter um valor facial: qualquer coisa que percebemos de imediato sobre quem está à nossa volta. A descoberta do meu irmão aponta num caminho diverso, onde a raça não está propriamente disponível aos sentidos. Vendo bem, e com igual propriedade, o meu irmão poderia ter chegado a casa vindo do jardim-de-infância e surpreender-me dizendo «tu afinal és branca e nunca me disseste», coisa que de um modo ou de outro me tem sido repetida muitas vezes ao longo da vida. Assim se explica, poderíamos continuar, que uma pessoa não se aperceba da sua raça, apesar de todos o perceberem com tamanha facilidade (ALMEIDA, 2015b, p. 50).

De alguma forma, “Chegar atrasado à própria pele” antecipa a poética e a filosofia de *Esse Cabelo*. Publicado em Portugal no ano de 2015 e, no Brasil, em 2017, o livro ganhou destaque em colunas e revistas culturais e literárias, participou de uma recepção ampla na academia e também em circuitos não-especializados. Por carregar o cabelo (crespo) no título e na capa, a obra atraiu leitoras/es principalmente interessadas/os na narrativização do cabelo. Essa inserção, chamemos, “cosmética” do livro, também fora uma estratégia desempenhada pela autora em suas participações em festivais literários, como vemos em sua fala na Festa Literária de Paraty (Flip), de 2017:

[*Esse Cabelo* é] um livro sobre uma menina que tem uma história de vida semelhante a minha. O livro é a história das aventuras da menina com o seu cabelo (...) crespo. Ela passa muitos anos sem saber muito bem como arranjar o cabelo dela, pois se sente desconfortável com o cabelo. Ela é uma moça negra, mas a família que a educou, no livro, é uma família branca. E então, em casa, ninguém sabe ensiná-la como se pentear (TERRITÓRIO FLIP, 2017).

Este trabalho é sensível à leitura de capa que, embora imprima a obviedade, convoca público a uma questão que é, também, filosófica. E é a partir da ideia de que *Esse Cabelo* extrapola regimes discursivos – sejam políticos e/ou literários – que aqui se analisa o livro. Distribuimos as reflexões da seguinte forma:

No primeiro capítulo, nos detemos no arquivo de texto que trabalha com o registro do “eu”, afilando tal instância aos demarcadores de raça, nacionalidade e gênero. As complexidades que cruzam a identidade da personagem-narradora do livro nos encaminha para discussões acerca da pertença racial e nacional ali enfrentadas. Recorre-se àquilo que

chamamos de “arquivo negro português”, a fim de contemplar a história por trás da história de *Esse Cabelo*.

No segundo capítulo, tratamos do cabelo como imagem que se enuncia, a partir de suas transformações, a possibilidade de desconstrução do “eu” e lançamos mão de um conceito que visa entender os movimentos narrativos do livro: a “filosofia do cabelo” torna-se um instrumento de interpretação que, como veremos, não encerra as potencialidades dessa e de outras narrativas subscritas à vivência capilar.

No terceiro capítulo, abordaremos as mediações formais, a partir de apropriações de gêneros filosóficos, tais como o Ensaio e o Aforismo, e de que modo *Esse Cabelo* se constrói em uma deriva entre a literatura e a filosofia.

No quarto capítulo, voltamo-nos às fotografias, que são constantes referências apresentadas ao longo do livro. Como a incidência obstinada da personagem por um repertório de imagens conduz, inesperadamente, ao impulso da dispersão do “eu”? É a fotografia de uma personagem histórica da luta pelos Direitos Civis dos Estados Unidos que também contribui para que Mila enuncie seus dilemas.

Nas considerações finais, além do balanço geral sobre a nossa análise, sugerimos, em diálogo com Alice Walker, que *Esse Cabelo*, pelo ineditismo de sua proposta, pode cumprir o papel de modelo, pois evidencia uma vivência pouco visível nas matérias artísticas.

Capítulo 1 – “‘Eu’ vem do tempo em que reconhecemos por escrito o que já sabíamos dizer”: “eu” e outras questões

Mila, a personagem-narradora de *Esse Cabelo*, habita uma intersecção de gênero, raça e nacionalidade que acaba disparando uma série de discussões atravessadas pela construção de subjetividades subalternizadas. Por isso, revisitaremos, neste primeiro capítulo, aspectos históricos sobre a enunciação do “eu”, o “eu” negro, e levantaremos um possível arquivo sobre as identidades negras portuguesas e, especificamente, das mulheres negras portuguesas.

1.1. “Eu”

A crítica em torno da produção literária contemporânea, no geral, compartilha de um chão comum no qual se localizam algumas noções que se constituíram graças a uma leitura de mundo que levou em consideração não somente aspectos formais e estéticos, como também transformações históricas e sociais. No que diz respeito às formas narrativas, Georg Lukács desempenhou importante papel ao distinguir a “era da epopeia” da “era do romance”, sendo este movimento determinante no entendimento de um novo mundo não somente narrativo, mas também social. Enquanto a epopeia se presentificava em uma “cultura fechada”, na qual as respostas se antecipam perante as perguntas, dando “forma a uma totalidade de vida fechada”, o romance fez e faz parte de uma “cultura aberta”, ímpeto da modernidade, em que a personagem “busca a totalidade oculta da vida” (LUKÁCS, 2009, p. 60). A perspectiva lukacsiana, contudo, não abrange os aspectos sociais que atravessariam tal distinção.

É Walter Benjamin quem coloca sob eixo materialista os estudos da dinâmica das formas na história. Reconhecendo que o advento da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) conferiu mudanças no modo como os homens se relacionavam em comunidade, Benjamin torna-se o porta-voz do esgotamento das formas narrativas vigentes até o grande conflito que abateu a Europa na segunda década do século XX. Para o intelectual alemão, a “guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo e da fome” (BENJAMIN, 1996, p. 115) provocaram transformações radicais no trânsito e na permanência dos saberes. Se nas sociedades artesanais o saber era livre de individuação, sendo, portanto, um patrimônio coletivo, partilhado através de provérbios, adágios e histórias, na alta-modernidade, com o desenvolvimento acelerado do

capitalismo, valer-se-á um novo modo de experiência, já em ascensão no século XIX, centrado na individuação que funda as culturas burguesas.

Segundo Benjamin, é durante o século XX que esta “pobreza de experiência” deixa de ser privada, reduzida à burguesia, para se tornar de “toda humanidade” (BENJAMIN, 1996, p. 115). O novo cenário acarreta o surgimento de um novo conceito de barbárie, desta vez positivo, que flagra um quadro geral de consagração de uma nova cultura, voltada a destruir para conceber algo que seja, de fato, novo. Em “A crise do Romance” (1929), Benjamin analisa que a “crise” do gênero não se reduz a um colapso iminente negativo, mas em uma abertura de possibilidade formal. Em defesa de uma “atitude épica”, Benjamin passa a se interessar por narrativas que escapavam das formas burguesas valoradas no século XIX, ou que se aproximavam das narrativas tradicionais que, para ele, resistiam no século XX em pouquíssimos autores, como no caso de Franz Kafka.

Não obstante, Benjamin aponta que a “vivência” – a qual a filósofa Jeane Marie Gagnebin denomina como o espaço para a “história do si”, esta que “preenche o papel deixado vago pela história comum” (GAGNEBIN, 2013, p. 59) – é também um ponto de inflexão perceptível em sua obra. Embora seja partícipe dos atos e efeitos que condenaram o gesto autobiográfico, sintetizados pela sua célebre máxima “nunca usar a palavra ‘eu’, a não ser em cartas” (BENJAMIN apud BARRENTO, p. 134, 2013), Benjamin pôde dar forma a um texto que, no mínimo, pode ser interpretado como “semificcional”, segundo João Barrento, outro crítico dedicado aos estudos benjaminianos. Os projetos que culminaram em *Infância berlinense: 1900*, publicado em partes entre 1926 e 1938, é considerado pelo próprio Benjamin “isent[os] de marcas demasiado individuais ou familiares” e “uma série de anotações [...] que recuperam recordações antigas” (BARRENTO, 2013, p. 136). Se o “eu” fora, em parte, interdito pelo projeto de leitura de Benjamin, atento às formas narrativas contemporâneas, o autor, contudo, não escapou das prerrogativas de seu momento histórico, e também fez ele parte desta deriva.

Mas será apenas durante as décadas de 1970 e 1980 que a “história do si” ganha forte terreno na crítica interessada pelo gênero autobiográfico. Inúmeras querelas ocuparam esses anos, decorrente, especialmente, de certa moda literária surgida em território francês. Segundo definição de Leyla Perrone-Moisés,

(...) a França foi inundada de livros cujo assunto era o próprio autor, suas experiências, pensamentos e

sentimentos. Não eram diários, porque não registravam os acontecimentos dia a dia, em ordem cronológica. Não eram autobiografias, porque não narravam a vida inteira do autor, mas apenas alguns momentos desta. Não eram confissões, porque não tinham nenhum objetivo de autojustificação e nenhum caráter purgativo (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 204).

A dificuldade em definir o gênero de tais textos fez com que diversos intelectuais levassem a cabo não apenas disputas por nomenclaturas, mas também debates sobre como estes gêneros despontam-se nos livros. A fim de compor um quadro teórico para sustentar sua hipótese acerca das “escritas de si”, em *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, Diana Klinger faz um extenso levantamento bibliográfico sobre tais debates críticos. Klinger apropria-se do conceito de “escritas de si”, de Michel Foucault, redefinindo-o como uma “constelação autobiográfica” que abriga gêneros como os diários, memórias, autobiografias, etc (KLINGER, 2007, p. 39).

Em sua “história” da escrita de si, Klinger recupera a definição foucaultiana, que localiza na *hipomnêmata* e na correspondência as formas fundacionais deste gênero:

Em síntese, os *hipomnêmata* e a correspondência mostram que para os gregos, o “cuidado de si” configura uma das grandes regras de conduta da vida social e pessoal, um dos fundamentos da arte de viver. Nossa tradição filosófica ocidental esqueceu esse princípio, em favor do “conhece-te a ti mesmo” explícito em Alcibíades I, de Platão, que -- no entanto, sempre estava associado e subordinado ao primeiro, ao “tomar conta de si”. O dever de conhecer-se é um dos elementos centrais do ascetismo cristão, mas já não como um movimento que conduz o indivíduo a cuidar de si mesmo, mas como forma pela qual o indivíduo renuncia ao mundo e se desapega da carne (KLINGER, 2007, p. 29).

Na passagem do paganismo para o cristianismo, continua Klinger, a renúncia de si triunfa em prol do esforço pela salvação, colocando em suspeita qualquer ética regida pelo interesse em si mesmo. Contudo, graças à Reforma e ao Renascimento descortina-se um mundo secularizado que confere ao “Homem” a possibilidade de autonomia. Neste apanhado geral sobre a ascensão da modernidade, Klinger sintetiza – não sem antes retomar Montaigne e a centralidade de *Os Ensaios* para este repertório crítico em torno do “eu” – as bases para a existência de tal circulação literária-discursiva: “não existe a forma moderna da literatura antes de que se possa falar de indivíduo no sentido moderno, mas também não existe este sem aquela” (KLINGER, 2007, p. 30).

A partir da crítica à categoria “verdade” presente na obra de Nietzsche, Klinger apresenta alguns dos pensadores que foram influenciados pelo filósofo alemão e que travaram discussões sobre a presença da noção de autor. Suscitada, novamente, por Michel Foucault, o debate acerca do tema se faz como uma espécie de “declaração da morte do autor”, afirmando

que a obra, que devia outorgar a imortalidade, adquiriu o direito de matar o autor. Fala-se da “morte do autor”, porque têm desaparecido os caracteres individuais do sujeito escritor, de maneira que “a marca do escritor não é mais do que a singularidade da ausência” (...) Mas por outro lado, adverte Foucault, não é tão simples descartar a categoria de autor, porque o próprio conceito de obra e a unidade que esta designa dependem daquela categoria. Por isso Foucault busca localizar o espaço que ficou vazio com o desaparecimento do autor (...). De fato, para Foucault, o autor existe como função autor, um nome de autor não é simplesmente um elemento num discurso, mas ele exerce um certo papel em relação aos discursos, assegura uma função classificadora, manifesta o acontecimento de um certo conjunto de discursos e se refere ao estatuto deste discurso no interior de uma sociedade e no interior de uma cultura (KLINGER, 2007, p. 33-34).

Klinger, assim, encaminha-se para o debate concernente ao seu *corpus*, retomando a definição de “pacto autobiográfico”, de Philippe Lejeune, a quem a “escritura do eu” se faz a partir de um pacto duplo, que envolve a referencialidade e o “princípio de identidade”. A fragilidade do cerne da defesa teórica de Lejeune, especialmente no que diz respeito ao princípio de identidade (isto é, a identidade entre o nome do autor e do narrador), provocou diversas reações, a ponto de o próprio autor se debruçar em suas falhas e limites em seu autocrítico ensaio “O pacto autobiográfico (bis)”. Uma de suas principais reflexões se concentra na definição de sua hipótese, “de aparência dogmática e estatuto teórico meio que incerto” (LEJEUNE, 2008, p. 49). O autor reconhece que, no que diz respeito especificamente às autobiografias, é necessário, antes de estabelecer uma definição, analisar a produção literária geral, um *corpus* que impulsionaria variadas possibilidades descritivas. Em sua autodeclarada “mea culpa”, Lejeune afirma:

Quando escrevo, de fato, compartilho dos desejos e ilusões dos autobiógrafos e não estou de forma alguma pronto a renunciar isso. Digo bem alto: “Eu é um outro”, e bem baixinho talvez acrescento: “mas é uma pena!”. Encontro-me, pois, simultaneamente fora e dentro, numa situação instável que pode ser uma desvantagem ou um recurso (LEJEUNE, 2008, p. 67).

Lejeune também fora confrontado por Serge Doubrovsky, crítico e romancista francês, que em 1977 publica *Fils*, romance cujo “narrador tem o nome do autor, apesar de suas peripécias serem fictícias”. Doubrovsky chama sua obra de “autoficção”, e define o termo como uma “ficção de acontecimentos e de fatos estritamente reais”, não sendo, assim, uma autobiografia e nem um romance mas, “no sentido estrito do termo, funciona entre os dois, em um reenvio incessante, em um lugar impossível e inacessível fora da operação do texto” (DOUBROVSKY, 1988 apud KLINGER, 2007, p. 47).

Se na época de Benjamin denunciava-se o interesse massivo por uma forma “degenerada” que “pressupõe implicitamente” expedientes formais, e que realizava um culto à “personalidade criativa”, aproximando-se, dessa forma, ao folhetim (ADORNO, 2003, p. 19-20), o desenvolvimento do debate mais recente acerca do “eu” no texto, combinado aos debates acima citados, tangenciam o *mainstream* cultural e suas categorias mais egotistas; certos rótulos literários que acabam furtando a historicidade das formas e dos conceitos, como acontece com a própria noção de “escritas de si”.

Também, é necessário levar em consideração quem pode falar “eu”: uma instância discursiva que confere identidade a quem escreve. Na modernidade, acrescida às questões de acesso à escrita, a tomada da primeira pessoa é fato histórico para sujeitos subalternizados. Em especial, para os sujeitos negros.

1.2. “Eu” negro

Um quadro crítico cultural tem igualado a noção de “negritude” à ideia de “identidade negra”. Kabengele Munanga, em seu *Negritude: usos e sentidos* (2015), estabelece uma relação de equivalência entre os dois conceitos, reforçando o emprego ressignificado do termo “negritude” na contemporaneidade. Apesar de ser mesmo possível correlacionar um conceito ao outro, para os fins desta pesquisa se faz necessário não apenas distingui-los, como também historicizá-los.

Primeiro, podemos pensar que, antes de a Negritude se valer como discurso caro à formação das literaturas nacionais africanas, foi graças ao impulso das bases estético-políticas do Surrealismo que o “eu” negro emergiu como possibilidade escrita. As premissas da poesia surrealista, como a escrita automática, a subversão da lógica e da tradição, pareciam compor um inventário criativo e fértil aos escritores negros que

buscavam construir uma nova linguagem. Aimé Césaire, em seu *Cahier D'un Retour Au Pays Natal* (*Diário de um Retorno ao País Natal*), publicado em 1939, aposta numa disfunção progressiva do tempo e do espaço a partir de uma voz lírica que se afirma negra e que projeta um retorno alegórico a suas raízes. A contribuição de Césaire para a história da autoria negra conta também com a fundação do neologismo “*négritude*”, que surge ao longo de *Cahier*, e que se tornou a primeira contribuição linguística negro-africana reconhecida pela Academia Francesa e registrada em dicionário (MICHEL, 2000, p. 64). Contudo, como pontua Pires Laranjeira, a Negritude francófona “usufruiu da maturação dos Negrismos caldeados nas Caraíbas, América do Norte e América do Sul”, sendo um estímulo que possibilitou o “ressurgimento da consciência e do orgulho de ser negro” (LARANJEIRA, 1995, p. 47).

Vale destacar, ainda, que “raça” se desponta como categoria sócio-histórica (e não mais biológica) graças ao surgimento do pan-africanismo, ao final do século XIX, com as reflexões do intelectual afro-americano W.E.B. Du Bois (também considerado, por Munanga, “pai da Negritude”) ao considerar que uma raça é “uma vasta família de seres humanos, em geral de sangue e línguas comuns, sempre com uma história, tradições e impulsos comuns, que lutam juntos, voluntária e involuntariamente” (APPIAH, 2016, p. 54). Assim, distanciando-se da definição cientificista em voga na sua época, Du Bois tentava “revalorizar a raça negra frente às ciências da inferioridade racial” (APPIAH, 2016, p. 56), concebendo um novo paradigma ao negro. Em disputa, o pan-africanismo também recebeu influência religiosa, como a do pensador jamaicano Marcus Garvey. Ele advogava que as raças faziam parte dos desígnios de Deus, que havia reservado cada continente a um povo específico: os “brancos” com a Europa, os “marrons” e “amarelos” com a Ásia e os “negros” com a África. Por isso, Garvey defendia que negros americanos retornassem ao continente africano (BARBOSA, 2020, p. 35-26).

Durante os anos 1960, a negritude torna-se um forte elemento a fim de compor o discurso pró-libertação das colônias europeias em África. Ali, o movimento se desponta graças especialmente à coletânea organizada por José Francisco Tenreiro e Mário de Andrade, *Poesia Negra de Expressão Portuguesa*, e à poesia de Noémia de Sousa publicada na revista “Mensagem” (LARANJEIRA, 1995, p. 100). Adiante, com os processos de independência consolidados, a negritude de matriz africana se desvia da retórica de lutas, e se alinha ao papel de ideologia de Estado africano, comportando, assim, contradições internas (DEPESTRE, s.d.). Como exemplo, podemos citar o

discurso do primeiro presidente africano a visitar Portugal, o também poeta negritudista Leopold Sédar Senghor. Proferido em 29 de Janeiro de 1975 na Academia de Ciências de Lisboa, Senghor, na qualidade de presidente de Senegal, dedica o discurso a Gilberto Freyre e traça um percurso afetivo com as culturas lusitanas e africanas, apresentando possíveis semelhanças entre elas. Senghor se preocupa também em descrever o povo português a partir da perspectiva lusotropicalista, incentivando a mestiçagem como solução para tensões políticas e econômicas, estabelecendo o Brasil como modelo a ser seguido (SENGHOR, s.d.).

Do outro lado do Atlântico, os *motifs* da negritude ganharam força em nações consolidadas, mas que ainda sofriam as mazelas racistas pela herança colonialista: o Brasil atravessa um longo processo de autoconsciência racial, que passa pelos Negrismos abolicionistas após o ano de 1850, até chegar na iniciativa dos *Cadernos Negros* na década de 1970 (BROOKSHAW, 1983), coletânea literária nascida no mesmo contexto de fundação do Movimento Negro Unificado (MNU), que se diferencia ao inscrever não apenas uma temática ligada ao “ser negro/a”, como também uma autoria e público marcadamente negro (CUTI, 2010). Também fez parte da construção deste repertório do “eu” negro brasileiro o movimento de resgate histórico de autores negros que, quando não foram embranquecidos pela crítica literária hegemônica, foram “amulados”. Machado de Assis é, com certeza, um exemplo clássico deste processo de ressignificação, que atualmente ganha novos contornos, graças ao movimento “Machado de Assis real”, que visa substituir o retrato embranquecido do autor por outro que faz jus à sua condição fenotípica¹. Mais recentemente, talvez motivado pelo centenário de sua morte, a maranhense Maria Firmina dos Reis figura entre uma das mais expressivas vozes negras femininas na literatura brasileira. Embora não existam retratos da autora – e, por anos, fora compartilhado um retrato equivocado² – há um esforço coletivo em reforçar a identidade negra de Firmina. O processo de resgate ou recuperação de nomes outrora esquecidos pela historiografia oficial tornou-se um gesto importante para os movimentos preocupados com a construção de uma nova narrativa que, finalmente, pudesse colocar

¹ Disponível no site <<http://machadodeassisreal.com.br>> (acesso em 03 de Maio de 2019)

² Na tese de doutorado de Régia Agostinho da Silva, defendida na USP em 2013, a pesquisadora desfaz o equívoco em torno do retrato que tem sido atribuído à escritora: a imagem altamente circulada é, na verdade, da escritora gaúcha Maria Benedita Câmara Borman, publicada no livro *História das Mulheres do Brasil*, em capítulo escrito por Norma Telles. Em algum momento, segundo Silva, alguém, pela internet, se apropriou deste retrato e fez circular como sendo da romancista maranhense Maria Firmina dos Reis (SILVA, 2013, p. 101-103).

ao centro atores negros cuja obra passa a ganhar importância em espaços ainda beneficiados pelo regime colonial. A esse processo de revisão epistêmica de repertórios, combina-se o chamado dos estudos pós-coloniais que

explicitam que os erros da modernidade vitoriosa nunca foram efeitos perversos, imprevistos, indesejáveis, produtos precoces da incompletude do projeto moderno, mas seus elementos intrínsecos. Combatem assim, na diversidade das correntes e abordagens, qualquer crença fundamentalista na universalidade totalitária (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2013, p. 68).

Muitos foram os países que, a partir de um *locus* nacional estabelecido, puderam repensar sua identidade racial, sobretudo em virtude de lutas e mobilizações históricas coletivas, dadas, especialmente, durante o século XX. A emergência do “eu” negro coincide, por sua vez, com a crise do sujeito moderno descrita por Stuart Hall, que identifica, nos movimentos sociais, “a grande linha divisória da alta modernidade” (HALL, 1998, p. 34). Embora o teórico localize no feminismo da década de 1960 o movimento responsável pelo nascimento das políticas identitárias, concebemos que o surgimento de “raça” enquanto categoria de análise é um evento central de transformação das dinâmicas sociais e, por extensão, narrativas; especialmente pelo fato de a questão racial abrigar, nos movimentos pró-abolição da escravatura, questionamentos econômicos e sociais que feriam substancialmente a hegemonia branco-europeia. Partilhamos, aqui, da visão de Susan Buck-Morss, presente em seu livro *Hegel e o Haiti* (2017). Ao contrário do que foi registrado pela historiografia oficial, que considera a disputa no campo das ideias como o aspecto determinante para a conquista da noção de liberdade universal, Buck-Morss pondera:

Apesar de a abolição da escravatura ser a única consequência logicamente possível da ideia de liberdade universal, ela não se realizou por meio das ideias, nem mesmo pelas ações revolucionárias dos franceses, mas sim graças às ações dos próprios escravizados. O epicentro dessa luta foi a colônia de Saint-Domingue. Em 1791, enquanto os mais ardentes opositores da escravidão na França esperavam passivamente por mudanças, o meio milhão de escravos em Saint-Domingue – a mais rica colônia não somente da França, mas de todo o mundo colonial – tomava as rédeas da luta pela liberdade, não com petições, mas por meio de uma revolta violenta e organizada (BUCK-MORSS, 2017, p. 57-58)

São as lutas no espaço do presente que podem transformar o campo das ideias, não o contrário. E pensando na premência de tais mudanças no plano histórico e social e, finalmente, individual e artístico, damos início, na próxima seção, à reflexão sobre a construção do “eu” negro em Portugal.

1.3. “Eu” negro em Portugal

Negros em Portugal: uma presença silenciosa, estudo pioneiro do pesquisador brasileiro José Ramos Tinhorão (1988), apresenta um panorama rico da participação negro-africana na vida econômica, social e cultural portuguesa. Construindo uma espécie de “arquivo negro-português”, Tinhorão destaca o papel de negros e negras desde o início das navegações, na integração do mercado de trabalho, incluindo a presença na produção artística, sendo personagens em peças pré-viceentinas e viceentinas e atuante na contribuição do fado-canção em Lisboa. Porém, apesar de tal repertório histórico abundante, pouco fora produzido sobre o tema no país. Em especial, durante o século XX, – que, embora tenha sido marcado por “des-centramentos” e pela fundação dos discursos sobre identidades, como já falamos aqui em diálogo com Stuart Hall – Portugal manteve-se em silêncio e ainda silenciou as possibilidades de ruptura com a identidade lusitana colonial.

A história do movimento negro em Portugal tem sido contada muito recentemente por pesquisadores empenhados na busca pelo arquivo da imprensa negra, em especial, do início do século XX – ou seja, de um período anterior ao *boom* do processo de imigração africana datado nos anos 1970 e 1980, intervalo geralmente citado como o marco da presença negra no país. Pedro Varela e José Augusto Pereira, em artigo intitulado “As origens do movimento negro em Portugal (1911-1933)”, apresentam diversos jornais da imprensa negra portuguesa que mantiveram atividade até o Estado Novo. Nestas publicações, de forte influência pan-africanista, destacava-se a conquista dos negros em outros países, em especial nos Estados Unidos, e fomentava-se a ideia de construir um partido de unidade africana (PEREIRA & VARELA, 2020).

O regime salazarista fora o responsável direto pelo silenciamento do movimento negro: em seu primeiro momento, por reproduzir argumentos racistas cientificistas do nazismo alemão, reforçados por etnólogos que “constataram” que o povo português estava livre dos “vestígios das influências negríticas ou simplesmente negroides”

(TINHORÃO, 1988, p. 405); e, num segundo momento, após a derrota dos alemães na Segunda Guerra Mundial, que culminou na condenação dos projetos de purismo racial, com o novo cenário político-internacional fomentado pela fundação da Organização das Nações Unidas (ONU), “pass[ando] a atribuir às potências coloniais a obrigação de prepararem os territórios sob sua administração para a independência” (CASTELO, 2010, p. 14), trazendo novos modelos e dispositivos diplomáticos. Neste novo contexto, Portugal, que ainda mantinha seus domínios coloniais em África e Ásia, passa a ser confrontado pelo mais recente *establishment*. A fim de insistir em sua permanência colonial, o salazarismo começa a investir em novos discursos que levassem a cabo a justificativa para o empreendimento “ultramarino” – e é desse modo que a retórica salazarista conciliará o papel de outrora, de atuação imperial, com as premências e exigências mundiais do pós-1945.

Gilberto Freyre, já reconhecido pelo seu *Casa Grande & Senzala*, publicado em 1933, recebe convite de Sarmiento Rodrigues, funcionário da *intelligentsia* salazarista, para desempenhar uma importante função ao Estado português. Entre Agosto de 1951 e Fevereiro de 1952, Freyre segue um roteiro de visitas pelas chamadas “terras lusitanas”, atravessando África e Índia portuguesas (CASTELO, 2010). Sob a perspectiva que consagrou *Casa Grande & Senzala*, Freyre elabora uma série de ensaios e conferências sobre aquilo que se tornará a ideologia oficial do salazarismo: o lusotropicalismo. Para Freyre, o português

confraternizou com os povos de cor em vez de procurar dominá-los do alto de torres como que profiláticas onde raça e cultura imperialmente europeias se mantivessem misticamente puras. (...) para assegurar a permanência, o vigor, a unidade dessa civilização fundada pelo português – a lusotropical – precisamos, em face de certos problemas, de agir, e não apenas pensar e sentir, lusotropicalmente (FREYRE, 2010, p. 131-132).

Também fez parte do discurso lusotropicalista a presença de um suposto hibridismo racial que, para Freyre, foi o responsável pela “redução à quase insignificância do preconceito de raça, e ao mesmo tempo com a valorização, maior ou menor, do mestiço sob aqueles vários aspectos” (FREYRE, 2010b, p. 28).

O lusotropicalismo fora, sobretudo, uma explicação racial para a nova identidade portuguesa imperialista que se despontava durante o Salazarismo, uma tentativa de combinar os elementos do discurso de harmonia racial, presentes na obra de Gilberto Freyre, dentro do contexto do espaço colonial africano. Fora a explicação investida pela

intelectualidade salazarista em suas publicações “ultramarinas”, como, por exemplo, o ensaio *Portugueses e Negritude* (1971), de Maria da Graça Freire. Após saudar o “universalismo dos portugueses”, Freire deslegitima a tendência negritudinista dos poetas das colônias africanas de língua portuguesa:

“Acontece que na África Portuguesa alguns falsos poetas negros esboçaram há anos, em vão, uma corrente de Negritude plagiada no movimento afro-francês. Sob a máscara artificial da Negritude a poesia era propaganda política”, escreve Bessa Victor. Seguiam, talvez na esteira de Mário de Andrade, o qual publicara juntamente com Tenreiro o Primeiro Caderno de Poesia Negra de Expressão Portuguesa e considerava prejudicial para as Artes Negras o contacto de uma certa Europa com a África. Sem darem por isso, aqueles ‘falsos poetas’, querendo estremar-se da sua família manifestavam um defeito (às vezes qualidade) do português, que facilmente se embriaga na admiração dos outros menosprezando-se a si próprio, ao seu passado, à sua cultura. A Arte não se compraz com mistificações e vinga-se devolvendo-lhes um *pastiche* em vez de obra de Arte. O que realmente havia a esperar, a revelação do sentir do poeta português com sangue negro, não está lá; é um artifício, uma coisa convencional (FREIRE, 1971, p. 37-38, grifo deles).

Contudo, o lusotropicalismo não se restringiu ao período que abrangeu o regime salazarista. Mesmo após a Revolução dos Cravos e a conquista da independência das nações africanas dominadas por Portugal, seu projeto resistia na consciência coletiva e nos discursos de estadistas, inclusive, de estadistas africanos. É o caso de Senghor, já citado anteriormente, poeta do movimento *Négritude* e primeiro presidente de Senegal. Também foi o primeiro presidente africano a visitar Portugal, que em 1975 apresenta à Academia de Ciências de Lisboa um “ensaio sobre a cultura negra e suas relações com Brasil e Portugal” (SENGHOR, s.d.), estabelecendo aproximações e afinidades entre as culturas africanas e portuguesas.

Insisti sobre os vários sentidos da palavra "saudade" [a partir de registros de Camões, Camilo Castelo Branco e no uso popular] por ela ser - e lembro novamente a delicadeza - a palavra mais característica da língua, do temperamento, da personalidade portuguesa básica. E por aqui chegamos ao cerne da ideia de Negritude. Não direi que nas línguas negro-africanas uma mesma palavra possa designar, como sucede com a saudade, as sete significações que inventariei. Este desdobramento, porém, existe também nas línguas do grupo senegalês-guineense. Assim, em wolof a palavra ‘nama’ tem

significados paralelos aos da "saudade" (...) (SENGHOR, s.d, p. 39-40).

Ao recorrer a uma comparação lexical entre a língua portuguesa e a wolof, língua africana, a fim de reafirmar tal irmandade, Senghor resgata a base do lusotropicalismo apoiado na “delicadeza” do português e na “sua recusa à violência, no respeito pela vida humana” (Senghor, s.d., p. 25). No final do discurso, o presidente senegalês defende a mestiçagem como solução para as tensões raciais, políticas e econômicas, cujo sucesso se encontraria no Brasil:

Numa obra magistral, intitulada *Casa Grande & Senzala* e traduzida para o francês, a meu ver com demasiada dramaticidade, com o título, *Mâitres et esclaves*, o grande sociólogo brasileiro Gilberto Freyre explica-nos como se realizou, nos séculos XVII e XVIII, este milagre de civilização moderna. Todos os depoimentos são unânimes, e em primeiro lugar os dos brasileiros que, no Brasil e publicamente mo confirmaram, foi pela mestiçagem, não só da carne mas também do espírito, que o Português do sonho sebastianista se transformou no brasileiro de hoje: um dos dois Grandes do Novo Mundo, que ao longo do caminho percorrido enriqueceram com as contribuições biológicas e culturais de outras etnias. Esta mestiçagem explica que às características próprias dos pioneiros portugueses, largamente preservadas, se tenham juntado novas aquisições, provenientes todas da África Negra. E, diga-se de passagem, se a gentileza e a doçura do português ali foram preservadas, e até reforçadas, foi a essa presença africana que, tal se ficou devendo (SENGHOR, s.d, p. 48-49).

Podemos notar que o lusotropicalismo procurou interditar a insurgência do “eu” negro em língua portuguesa, que já aparecia na produção negritudinista de Noémia de Sousa, Craveirinha, Agostinho Neto, assim como fora partícipe de sincretismos com a própria Negritude, que até então visava combatê-lo.

1.4. “Eu” negro português

A primeira onda migratória de africanos em Portugal se deu entre 1955 e 1973, quando um contingente cabo-verdiano foi recrutado para trabalhar no setor da construção civil, mão-de-obra até então escassa no país. Em 1975, após os processos de luta por independência das antigas colônias, ocorre uma nova onda, cuja maioria, desta vez, era mestiça e com educação formal. A chamada “terceira onda”, que acontece nas décadas de

1980 e 1990, segundo Arenas “[traz] um nivelamento das diferenças entre os luso-africanos anteriores e os atuais imigrantes africanos, juntamente com seus respectivos descendentes (muitos deles nascidos e criados em Portugal)” (2019, p. 90). Coincide com esse momento a mudança das políticas de permanência de estrangeiros. Em 1981, o país cria a lei n. 37/81, determinando a nacionalidade *jus sanguinis*, isto é, filhos de pai e/ou de mãe portugueses são, por direito, portugueses, ao passo que filhos de imigrantes nascidos em Portugal deveriam ter a nacionalidade dos pais (BUALA, 2017). Tal situação, ao longo dos anos, torna-se um dilema para uma geração de “africanos” que nunca estiveram em África. Estrangeiros em sua própria terra, este setor da população portuguesa passa a ganhar visibilidade à medida que se engaja nas lutas ativistas.

Um dos vetores artísticos responsáveis pela visibilidade da identidade negra portuguesa é o hip hop. Rappers como MC Chullage, português de ascendência cabo-verdiana e militante pela nacionalidade negro-portuguesa, desempenha papel essencial nas culturas contra-hegemônicas lusitanas. O kuduro, enquanto gênero musical e de dança, também cumpriu seu papel no processo de reconstrução da identidade portuguesa – para utilizar aqui uma ideia da personagem-narradora de *Também os brancos sabem dançar*, de Kalaf Epalanga³. No âmbito midiático, trabalhos recentes também têm colaborado pela disputa de pautas políticas. Colunas assinadas por importantes artistas e ativistas negros, como Mamadou Ba e Kalaf Epalanga, ambos do “Público”, bem como a investigação da repórter e aliada da luta antirracista Joana Gorjão Henriques, em seu *Racismo em Português: o lado esquecido do colonialismo* (2017), colocam finalmente em cena o legado pós-colonial dentro do território português.

Graças às contestações e mobilizações, principalmente protagonizadas pelos movimentos negros de Portugal, progressivamente assistimos a uma transformação que tem tornado possível, nos meios institucionais, a cidadania negra portuguesa. Porém, ainda persiste a preocupação em relação à ausência de um censo demográfico racial. A coleta de dados sobre a população que vive em Portugal tornaria possível saber, finalmente, quais minorias étnico-raciais vivem no país e sua respectiva quantidade. Algo de extrema relevância para o reconhecimento da diversidade identitária portuguesa e que poderia impulsionar novas lutas pela reafirmação da cidadania, como a possibilidade de

³ “Eu também estou aqui na qualidade de cooperante, vim para ajudar a reconstruir e redefinir a identidade cultural europeia” (EPALANGA, 2017, p. 67).

construir políticas públicas pautadas no eixo raça/etnia, contribuindo, dessa forma, para a consolidação do bem-estar social.

Dizer-se “eu” negro, em Portugal, só seria possível com os processos de emergência da cidadania negra portuguesa. A geração atual tem, no momento em que esta dissertação é escrita, lutado por seu próprio empoderamento, este antecipado, especialmente, através da arte. A presença de Joacine Katar-Moreira no parlamento português⁴, pautando a reforma da Lei da Nacionalidade, de modo que esta possa abranger pessoas que nasceram em Portugal cujos pais são angolanos, cabo-verdianos, são-tomeenses, moçambicanos, dentre outras nacionalidades, é parte de um acúmulo de conquistas de reivindicações destes grupos minoritários.

1.5. Eu, negra, em Portugal

Pensar modernamente a conjunção identitária ocupada por mulheres negras é um dos desafios teóricos do feminismo negro e dos mulherismos⁵. Aqui, a partir de um comprometimento com a perspectiva interseccional, que funda a possibilidade de um olhar específico para as marcas de gênero e de raça, propomos uma reflexão sobre as condições enunciativas textuais de mulheres negras portuguesas e/ou que estejam inseridas no contexto português.

No artigo supracitado sobre as origens do movimento negro em Portugal, a referência à Liga das Mulheres Africanas e à figura de Georgina Ribas (1882-1951), ativista, pianista e professora de música, dão pistas sobre a atuação destas mulheres nos momentos formativos das análises da interação entre raça e gênero (VARELA & PEREIRA, 2020). Contudo, a falta de acesso ao registro escrito, em primeira pessoa, a partir deste *locus* específico⁶, dificulta a construção de um quadro referencial que possibilite contar essa história. Neste exercício de recuperação de nomes e ideias, sobressaem os efeitos do colonialismo, que promovem a escrita – e, por extensão, seus

⁴ Joacine Katar-Moreira tornou-se a primeira mulher negra eleita com agenda feminista no parlamento de Portugal, em 2019.

⁵ É importante salientar que a reivindicação pelo movimento chamado “feminismo”, mesmo que seja o feminismo negro, não é unanimidade entre intelectuais negras. Correntes mulheristas têm se dividido entre questionamentos e rejeições das premissas defendidas pelas teorias feministas. Segundo Layli Phillips (Maparyan), diferentemente do feminismo, que privilegia as relações de gênero, o mulherismo contempla todas as formas de opressão, baseadas em questões de classe, raça e gênero (PHILLIPS, 2006).

⁶ Destacamos aqui a ausência de acesso ao registro, e não a ausência de registro. As pesquisas sobre o assunto têm se despontado muito recentemente.

meios de difusão – como instrumento de poder. Outros saberes, não-escritos, também consolidaram a experiência do Atlântico negro, sobretudo a partir da música e da dança (GILROY, 2017; TAVARES, 2013): afinal, quantas foram as mulheres africanas que trouxeram para a metrópole e para as colônias suas danças que, por sua vez, impulsionaram outros processos de resistência (TINHORÃO, 2006)?

Diferentemente do que se apregoa em ensaios de Gilberto Freyre ou, até mesmo, em bibliografias recentes de caráter historiográfico, a relação entre mulheres negras e homens brancos fora conduzido pelas mesmas balizas de poder que estruturaram o processo colonizador. Por isso, as “trocas” ou “encontros” supostamente eróticos e sedutores não passam de caracterizações românticas que encobrem narrativas de violência. Incontáveis registros sobre mulheres negras inseridas no contexto da colonização portuguesa sugerem interditos e implícitos do tipo de relação que os senhores mantinham com as escravizadas. É o caso de Maria Moniz, que em 1635 recebeu carta de alforria de Garcia Moniz e de sua esposa, que alegavam que a jovem havia trazido “desgostos e paixões e notáveis guerras’ de tal forma graves que tinham chegado a estar apartados” (CALDEIRA, 2017, p. 226), ou o caso da escravizada Mónica, mencionada no testamento de Francisco Homem de Gouveia: “a criatura que parir Mónica, assim macho como fêmea, a hei por forra e isenta e fora de todo cativo e sujeição” (CALDEIRA, 2017, p. 227).

Tais narrativas de assujeitamento não desaparecerem ao passar dos anos, pelo contrário, ganham matizes de sofisticação. Andreza Nascimento (ou Andreza de Pina) foi uma famosa cortesã do início do século XX, que muito cedo teria chegado a Lisboa, onde protagonizou dois episódios que dão a dimensão de sua importância na cena cultural daquela época: sua presença, aos 58 anos, no Teatro da República durante I Conferência Futurista (1917), e que chegou a repercutir na imprensa da época (BELEZA, 2014, p. 215-216); e, durante juventude, o trabalho de modelo de estátua para a construção de um monumento dedicado ao Marquês de Sá da Bandeira, que teria ao seu pé a imagem esculpida de uma mãe negra segurando o filho nos braços.

Seguindo a tendência das falsas autobiografias – a exemplo do que aconteceu com Josephine Mutzenbacher em *A história de uma prostituta vienense*, lançado em 1906 (BELEZA, 2014) – é publicado, em 1912, o suposto livro de memórias *A Preta Fernanda: Recordações d’uma colonial*. Nesse livro, escrito por dois homens portugueses nomeados obscuramente de A. Totta e F. Machado, Andreza ganha o pseudônimo de Fernanda do

Vale. Como aponta o prefácio, já assinado com o falso nome, a narradora procura “catalogar as reminiscências [sic] aventureiras” de sua “mocidade” (VALE, 1994, p. 5), e divide os capítulos entre os eventos mais marcantes, tais como sua infância em Cabo Verde, seu casamento, seu cotidiano boêmio pelas ruas lisboetas. Um dos episódios narrados, no qual Fernanda/Andreza é exonerada do cargo de modelo por conta de seus pés, nos serve para demonstrar alguns dos traços que marcam ideologicamente o processo de ventriloquismo empregado em *A Preta Fernanda*. Aqui, Fernanda/Andreza sente-se merecedora pela demissão, num relato que demarca todos os lugares possíveis da subserviência colonial.

A soberba de querer ser a melhor indígena [sic] que o meu arquipélago [sic] possuía tinha tido o justo castigo das estações oficiais [sic]. A avaresa [sic] demonstrada desde a minha mocidade na ambição de pertencer a uma sociedade moderna, devidamente organizada [sic], lá tinha igualmente [sic] encontrado o seu naufrágio [sic]. A luxúria [sic] a que prestei o meu corpo, entregando-o á [sic] consagração d’um falecido marechal de guerra, concorria com a ira que me tinha causado a ofensiva apreciação do escultor aos meus membros locomotores para o desencadeamento da gula a que meu estômago faminto estava entregue, mercê do abandono despresivo [sic] a que o elemento burocrático me votava. A inveja que me causavam as pessoas a quem a sorte bafejava, empurrava-me sacudidamente para a preguiça modorrenta e desesperante em que me encontrava ao subir a íngreme [sic] e lodosa escada d’um 1º andar da rua da Trindade, onde se encontrava instalada a Nova Agencia [sic] de Creadas [sic] a Servir, da firma Freitas & Ventura (VALE, 1994, p. 50).

A Fernanda/Andreza de *A Preta Fernanda* ocupa posição ambígua: ao mesmo tempo em que é um objeto de repulsa – em razão da conjuntura higienista e, conseqüentemente, racista – a narradora também é um objeto de desejo, que articula aspectos políticos e históricos (BELEZA, 2014, p. 232). Afinado a um repertório de imagens construído acerca da mulher negra – que passa pelas cenas da ginecologia novecentista à Vênus de Hotentote – o lugar ocupado por Fernanda/Andreza é o da fantasia colonial, uma vez que as intersecções que atravessam seu corpo produzem um espaço discursivo que faz, dela mesma, a metonímia da exploração: mulher, negra, prostituta, migrante.

Ao refletirmos sobre as condições enunciativas para o registro de si da mulher negra portuguesa/em Portugal, lidamos com representações de sujeição e de

subalternidade. A inscrição possível a essas mulheres, seu “eu”, é interceptado pelas instâncias de poder, acúmulos de vetores que demarcam o sujeito europeu, masculino, branco. Da folha de testamento seiscentista ao mecanismo de ventriloquismo autobiográfico do início do século passado, às mulheres negras coube o histórico do silenciamento. Trata-se de um inventário das “memórias da plantação”, referido pela teórica portuguesa Grada Kilomba. A persistência cotidiana de um passado dominado pelo sistema da *plantation* (monocultor, latifundiário e escravista), reforça a continuidade de um “ato de colonização” (KILOMBA, 2019, p. 224) que busca animalizar e universalizar sujeitos negros e suas experiências.

Entretanto, formas disruptivas que decorrem no cenário atual apontam para transformações de base, incluindo desde o resgate histórico até a tomada de uma nova linguagem para abordar o legado da colonização. Nesse movimento, podemos incluir as literaturas que demarcam raça e nacionalidade, tais como *Um preto muito muito português* de Tvon, *Também os brancos sabem dançar* de Kalaf Epalanga, *Essa dama bate bué!* de Yara Monteiro, a poesia de Raquel Almeida, entre outros (GONÇALVES, 2019).

Esta dissertação é dedicada à análise de uma dessas obras: *Esse Cabelo*, estreia de Djaimilia Pereira de Almeida, publicado em Portugal em 2015 pela editora Teorema, e em 2017 no Brasil, pela editora Leya. Ao privilegiarmos, como método, uma leitura que parte de aspectos históricos em direção aos elementos formais, consideramos a abordagem do primeiro como constituinte de características reveladoras do segundo. No capítulo seguinte, abordaremos como certos expedientes narrativos podem incrementar a hipótese aqui ensejada.

Capítulo 2 – “Nada haveria a dizer de um cabelo que não fosse um problema”: da biografia de um cabelo à filosofia do cabelo

O cabelo crespo é um dos traços fenotípicos mais tematizados nas culturas ocupadas pela diferença. Seja como metonímia racista (que ecoa no imaginário popular em músicas como “o teu cabelo não nega, nega” e “nega do cabelo duro, qual é o pente que te penteia?”⁷), seja como elemento de fortalecimento de reafirmação racial, ele é um dos principais motes poéticos da literatura negro-brasileira, como podemos ler em autores vinculados à tradição dos *Cadernos Negros*. Se hoje notamos o cabelo crespo figurando no circuito cosmético, no mercado de produtos destinados a valorização dessa textura, isto se deve ao papel historicamente desempenhado pelos movimentos negros que construíram outras possibilidades estéticas. O estético é, pois, sempre político.

Kobena Mercer, atentando-se para o sentido social e cultural das atividades capilares de comunidades negras, concebe que, em um universo em que “raça” é parte de uma estrutura de poder, o cabelo – tão visível quanto a cor da pele – toma outra dimensão simbólica (MERCER, 1994, p. 101). O crítico destaca que a reiteração do slogan “*black is beautiful*” se deu com o enaltecimento do cabelo *afro* natural e dos *dreadlocks*, apresentando-os como penteados autenticamente negros (MERCER, 1994, p. 98).

O cabelo crespo como sinônimo de *black power*: é este signo que logo confrontamos na capa da edição portuguesa de *Esse Cabelo*. Signo político que veicula um *ethos* político, o cabelo crespo reposiciona o “eu negro/a” no trânsito de uma identidade que se reconstrói a partir de uma resistência ao discurso racista e colonialista. Este é o primeiro registro que temos do cabelo no livro – de uma aparência comezinha, de um senso coletivo em torno da circulação discursiva do cabelo crespo. Não por acaso, é nesta leitura de correspondência e consequência que a crítica mais imediata fora seduzida. Dos artigos e resenhas que refletiram sobre *Esse Cabelo*, tanto da crítica especializada quanto da crítica não-especializada, a maioria insistiu na obviedade imagética que o cabelo crespo pode trazer: se “autenticamente negro”, veicularia uma espécie de “verdade de si”, seguindo o tracejado das tradições narrativas do ativismo negritudinista, em que o cabelo crespo, obrigatoriamente, se faz símile da identidade negra. Ainda, podemos resgatar o uso do verbo “assumir” em referência ao processo de

⁷ Respectivamente, trechos da marchinha de carnaval “O teu cabelo não nega”, de Lamartine Babo, e “Nega do cabelo duro”, composta por Rubens Soares e David Nasser.

transição capilar. “Assumir o crespo” significa trazer para si a consciência da identidade negra, movimento que começa dentro da cabeça e parte para fora dela.

Escapando aos essencialismos, consideramos dois processos de compreensão da obra a partir de sua inserção em dois sistemas (EVEN-ZOHAR, 2013): primeiro, o sistema Literatura Portuguesa, mais especificamente, o sistema Literatura Portuguesa Contemporânea, pela sua circulação editorial e temporal – e também pelo fato de a autora se reconhecer portuguesa. Segundo, o sistema mobilizado pelas poéticas e formas de falar-se negro, que transcendem os limites territoriais de nação e limites conceituais de modernidade. Neste processo de “reconceituação extranacional, transcultural” (GILROY, 2012, p. 61), a partir de um atravessamento com a matéria literária, ocorre também a recondução do olhar para leituras e comparativismos possíveis.

2.1. Cabelo em formação

Em importante estudo sobre os salões de cabeleireiro étnicos no Brasil, Nilma Lino Gomes aponta que este fenômeno deve ser atribuído ao fortalecimento dos movimentos sociais após o final dos anos 1970, tornando-se um empreendimento mais visível nos centros urbanos especialmente nos anos 1990 (GOMES, 2006, p. 35). Ao longo de sua pesquisa etnográfica, Gomes pôde compreender que a procura por tais estabelecimentos está atrelada à consciência de sujeitos negros de se entenderem como tal, isto é, a medida em que se reconhecem como pessoas racializadas, o cuidado com o cabelo crespo passa a estruturar a relação com sua identidade (GOMES, 2006, p. 141). Isto não significa, no entanto, que este seja um processo pacífico e livre de ambiguidades. O estudo aponta que inúmeras angústias, traumas, dúvidas acerca da própria origem permeiam a cabeça de negras/os em processo de reconstrução de sua autoestima.

Apesar de (ainda) não existir trabalho semelhante em relação aos salões étnicos em Portugal, conseguimos apreender que outros vetores influenciaram a existência destes estabelecimentos no país. A crescente imigração africana, sobretudo em virtude das guerras civis, pode ser citada como um dos eventos responsáveis pela circulação da estética negra na Europa. Em *Esse Cabelo*, como se espera antecipadamente pelo título, o cabelo é mote para a recuperação de si, contudo, o primeiro gesto que o inscreve como cabelo crespo não acolhe sua diferença. Mila é encaminhada para “salões africanos” assim

que seu cabelo se torna um problema. Diferentemente do que demonstra Gomes em sua pesquisa, no contexto vivido pela personagem do livro, os cabeleireiros precisam apresentar soluções que tendem ao apagamento da identidade negra de Mila:

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 rosa-choque da embalagem desfrisante *Soft & Free* (ou seria *Dark & Lovely?*), anunciando, na variedade infantil, crianças negras de cabelo lisos, risonhas, modelos de vida instantâneos. Publicidade enganosa, perceberia eu no dia seguinte. O tratamento, cuja química abrasiva obriga ao uso de luvas, consistia, segundo me explicaram, em ‘abrir o cabelo’, torná-lo mais maleável (ALMEIDA, 2015, p. 28).

Conforme Mila retoma sua vida a partir daqueles que cuidam de seu cabelo, sua “custódia partilhada” (ALMEIDA, 2015, p. 50), o livro complexifica a narrativa das chamadas “hair journeys”, que muito circula no âmbito midiático, demarcando positivamente os discursos de valorização do cabelo natural, mas que não ultrapassam o impacto imagético dos contrastes de “antes e depois”: que (tipo de) transformação decorre na cabeça que se faz crespa? No percurso de uma transição, as mudanças são meramente cosméticas? Em que se transforma o sujeito negro que decide assumir seu cabelo? Ou melhor: há transformação?

Prosseguindo a intersecção de leituras, a narrativa consolidada da mulher negra que *assume* o cabelo crespo torna-se um *topos* que reitera um modelo relativamente antigo, que encontra reincidência na história da literatura: o romance de formação. Segundo Franco Moretti, o *Bildungsroman* é uma “forma simbólica” que inaugura a possibilidade histórica de a juventude tornar-se tema. Isso pelo fato de que nas sociedades tradicionais, nem a juventude e tampouco o jovem eram elementos capazes de participar de um circuito produtor de sentidos. Com o processo de expansão dos burgos, as relações de trabalho mudam e, com isso, a juventude torna-se um problema. Não mais seguindo a trajetória do pai, o jovem ganha “espaço social” na sociedade capitalista. O exercício de autodescoberta do jovem passa pela “viagem e aventura, boemia, vagabundagem, desalento e *parvenir*” (MORETTI, 2020, p. 28), torna prática sua possibilidade de mobilidade social. É a busca pelo “sentido da vida” que confere identidade à personagem.

Esse Cabelo poderia ser mais uma história de reencontro de origens, de reafirmação e apaziguamento, a exemplo do que se arrola nas “hair journeys” publicitárias. No entanto, ao mesmo tempo em que é possível reconhecer caminhos narrativos que convergem para a própria noção de “Formação” – o intervalo abordado no livro, que começa na infância e termina no casamento da narradora –, a obra busca um tensionamento, visível tanto na linguagem quanto no enredo, que investe na desestabilização radical do “eu”.

Para abordarmos o processo do cabelo ao longo da narrativa, optamos por uma divisão didática que estabelece uma transição da narradora-personagem: a primeira, a “biografia de um cabelo”, e a segunda, “filosofia do cabelo”. Esta divisão, contudo, não obedece a uma localização específica do livro e de seus capítulos. Trata-se de uma proposta de leitura que busca entender como o movimento narrativo é inserido no contexto geral da obra.

2.2. Biografia de um cabelo

O livro se abre com uma reflexão meta-textual em itálico. Discorre-se sobre a escrita, memória e, sobretudo, endereçamento. Escreve-se para quem? Quem responde a escrita? Quem pode responder a escrita? Importante destaque a uma parte do corpo: “*Como escreveria se perdesse o braço?*” (ALMEIDA, 2015, p. 9). A imagem do braço retorna uma página depois, na primeira parte numerada da obra, em que a narradora elucubra sobre uma possível “biografia de um braço”, que se aproxima dos cabelos lisos da nuca:

O cabelo, que segundo vários testemunhos e escassas fotografias era liso, renasceu crespo e seco. Não sei se isto resume a minha vida, ainda curta. Mais depressa se diria ao contrário. Na curva da nuca crescem ainda hoje inexplicavelmente lisos cabelos de bebê que trato como um traço vestigial. Nasce daquele primeiro corte a biografia do meu cabelo. 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. A veteranos de guerra e a amputados, que imaginam dores que ainda sentem, salvas de palmas, corridas na areia, talvez isto soe impassível. Não me ficaria bem, imagino, fantasiar a reconquista da minha cabeça pelos sobreviventes lisos da base da nuca (ALMEIDA, 2015, p. 13).

Ora, não é o cabelo crespo que surge a lume na primeira lembrança da narradora, mas o cabelo liso; este que perdura, como “traço vestigial”, que impulsiona o paralelo com a tradição narrativa de veteranos de guerra. A crítica argentina Beatriz Sarlo afirma que o testemunho tornou-se “uma atividade de restauração dos laços sociais e comunitários perdidos no exílio ou destruídos pela violência do Estado” (SARLO, 2007, p. 45). Portanto, ao elaborar tal aproximação, a narradora constrói um campo de interlocução, demonstrando que a questão do cabelo é, também, legítima. Estratégia de diálogo, a aproximação da cabeça crespa com uma possível zona de guerra é a imagem de uma disputa metafórica que se tornará presente ao longo dos capítulos. É a tensão entre “pelo menos dois países e, panoramicamente, a história indirecta da relação entre vários continentes: uma geopolítica” (ALMEIDA, 2015, p. 13). Falar-se-á, de agora em diante, sobre um cabelo que não se constrói sozinho, mas com a contribuição de inúmeros segmentos sociais, discursivos, estéticos e, obviamente, políticos. A narradora, que escreve já distanciada de Mila, é consciente disso, ou melhor: conhece, ou ainda, dá forma ao conhecimento em relação aos problemas arrolados e enrolados em torno de sua cabeça.

“História do meu cabelo crespo”, “biografia do cabelo”: as escolhas semânticas afunilam-se ao encontro de referentes que sugerem materialidade, esforço de encontro histórico e de uma conexão ancestral. Também projeta um “(m)eu”, emergindo já a possibilidade de construção de uma subjetividade. Mila, a narradora, finalmente se apresenta, e quer traçar a origem de seu cabelo:

A biografia do meu cabelo poderia começar muitas décadas antes em Luanda numa menina Constança, loura furtiva (uma apetecível “menina dactilógrafa?”), paixão silenciosa de juventude do meu avô negro, Castro Pinto, longe ainda de se tornar enfermeiro-chefe do Hospital Maria Pia; ou em como achou sublimes as tranças postiças com que o surpreendi certa noite, (...). “Que colosso”, disse ele. Sim: talvez a história do meu cabelo tenha origem nessa menina Constança, com quem não tenho parentesco (...) (ALMEIDA, 2015, p. 14).

Em vez de uma imagem que pudesse sugerir alguma similitude ou, até mesmo, irmandade, Mila resgata a marginália de sua origem, a descendência branca. Pois o cabelo alongado, trançado, o cabelo com movimento, poderia ter resgatado na lembrança de seu avô negro a presença de Constança, a “loura furtiva”, com quem, acrescenta a narradora adiante, nunca teria de fato estabelecido um envolvimento. O lado branco de sua história

ganha enquadramento em uma memória de família reservada à tensão sexual, momento oportuno que será marcado pela interdição:

Constança era, entre nós, um assunto de intervalo de notícias, um reclame de dentífrico, de que a pena de melindrarmos a vó nos desviava, mas também pretexto de chantagem que irritava o avô Castro: ou nos dava dinheiro para pastilhas, ou “então e a louca?” (ALMEIDA, 2015, p. 17).

Do segundo capítulo em diante, Mila dedica-se aos espaços de socialização, em especial, os salões de cabeleireiros. A mãe, hospedada durante as férias na casa dos avós paternos, Lúcia e Manuel, é responsável direta pelas andanças com a filha por salões africanos. A partir desta experiência surge o primeiro alisamento, promessa de “'abrir o cabelo', torná-lo mais maleável” (ALMEIDA, 2015, p. 28). Contudo, o projeto de cabelo liso não funciona de forma ideal e, sucessivamente, tanto mãe quanto a avó tornam-se atores da frustração do cabelo de Mila. As constantes tentativas de “dar forma” ao cabelo da pequena Mila acabam tendo como consequência diversos desastres; penteados que duravam “o instante de sair para humidade da rua, que logo os desfigura; ou para a almofada e as voltas da cama de qualquer noite (...)” (ALMEIDA, 2015, p. 32). Tal experiência confere ao cabelo crespo, enquanto imagem metonímica de um marcador no espaço-tempo narrado, mais do que posição de instabilidade, mas de inadequação. A padronização estética, além de efeito corrosivo que Mila sente, literalmente, na pele, é também um atributo da herança colonial.

O cabelo apresenta variadas configurações ao longo da narrativa, possibilitando que o comparemos à noção de imagem, muito cara aos procedimentos poéticos. A imagem, conceito próprio da poesia, é descrito por Octavio Paz como elemento que “contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los” (PAZ, 1976, p. 38). Alfredo Bosi considera a imagem capaz de ser reconstituída através da rememoração e do sonho, o que contribui para o “processo de co-existência de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele” (BOSI, 2000, p. 12). Para a nossa análise, a imagem é empregada na prosa como referente que confere o efeito de instabilidade, responsável por sinalizar as transformações da narradora.

A “contraimagem” do cabelo crespo de Mila, por sua vez, está no cabelo liso da avó Lúcia, ao qual a narradora reserva afetividade:

Como para qualquer menina de nove anos, pentear o cabelo da avó Lúcia, com quem vivia, era uma das minhas ocupações favoritas. O seu cabelo exalava um perfume a antiguidade que jamais reencontrei: um cheiro a *Feno de Portugal*, tabaco e oleosidade, que aprendi a adorar. (...). Enfiava o meu nariz no cabelo de Lúcia discretamente, tentando não perder a noção da minha força com a escova (ou “acaba-se a brincadeira”). Esse cheiro foi o primeiro lugar onde julguei ter origem (...) (ALMEIDA, 2015, p. 33).

O ímpeto em traçar sua árvore genealógica corresponde também à busca por rostos, lembranças, cheiros que possam servir de transferência para sua identidade. Mas Mila se depara com o recuo, a indefinição, como se embaçasse o retrato que ela reconhece como seu:

A minha avó branca (...) perguntava-me pelo cabelo: “Então Mila, quando é que tratas *esse cabelo?*” O cabelo era então distintamente uma personagem, um alter-ego presente na sala. A minha avó angolana, uma negra fula chamada Maria da Luz (já o disse?) (...) orgulhava-se do meu cabelo. Conhecia Lisboa de ouvir dizer, mas Lisboa também é esse rumor benévolo (ALMEIDA, 2015, p. 45-46, grifo da autora).

Mila não recorta esse álbum de família, não percorre tais episódios, com o intuito de eleger um panteão que pudesse confirmar uma espécie de alicerce pessoal que também se estabelece como poética, assim como fizera Manuel Bandeira ao eleger sua própria “mitologia”, isto é, sua reunião de tipos pessoais e familiares que teriam a mesma “consistência heroica das personagens dos poemas homéricos” (BANDEIRA, 1984, p. 20-21); os reencontros com as cenas familiares e, em especial, os desencontros com aquilo que deveria fazer de Mila “ela-mesma”, dão forma à ambiguidade de sua identidade. Só o cabelo crespo estabelece, em relação à narradora, seu elo com África, ponto de convergência fragilíssimo que, conforme seguimos a leitura da obra, não é o suficiente para que Mila se tranquilize em relação a sua identidade: “A casa assombrada que é todo o cabeleireiro para a rapariga que sou é muitas vezes o que me sobra de África e da história da dignidade dos meus antepassados” (ALMEIDA, 2015, p. 14).

A ausência de correspondência entre o que Mila entende por si mesma e o panorama que ela mesma constrói, neste primeiro momento, em relação a sua herança

genealógica, propõe uma espécie de não-pertencimento, a sensação de “farsa” construída progressivamente, tanto de uma angolanidade/africanidade, “uma angolana mais que falsa” (ALMEIDA, 2015, p. 33-34), quanto do rebaixamento da identidade portuguesa, uma “portuguesinha” (ALMEIDA, 2015, p. 49).

Uma das primeiras reflexões teóricas de peso dos estudos raciais, não por acaso, se concentrou nesse sentimento de dualidade. Em 1903, W.E.B Du Bois publicou um ensaio que reflete a relação conflituosa em ser um homem negro e norte-americano. Fortemente ancorado no projeto nacional, Du Bois buscava compreender como as dificuldades desta identidade seccionada poderiam ser superadas:

É uma sensação peculiar, essa consciência dual, essa experiência de sempre enxergar a si mesmo pelos olhos dos outros, de medir a própria alma pela régua de um mundo que se diverte ao encará-lo com desprezo e pena. O indivíduo sente sua dualidade – é um norte-americano e um negro; duas almas, dois pensamentos, duas lutas inconciliáveis; dois ideais em disputa em um corpo escuro, que dispõe apenas de sua força obstinada para não se partir ao meio (DU BOIS, 2021, p. 23).

Esse Cabelo, de alguma forma, atualiza Du Bois em terras lusas ao apresentar um conflito que demarca, além de raça e nacionalidade, a questão de gênero. O esforço da obra, embora literário, traz um gesto também pioneiro. “Como é a sensação de ser um problema?” (DU BOIS, 2021, p. 21) é o questionamento dos outros perante a “experiência estranha” mencionada pelo filósofo, que em Mila é concentrada na imagem: “Nada haveria a dizer de um cabelo que não fosse um problema” (ALMEIDA, 2015, p. 17). Os projetos em disputa na cabeça da narradora-personagem se confrontam com a ausência de identificação, desde os familiares que não a reconhecem, de passeios com o pai interrompidos por curiosos “perguntando se éramos da mesma família” (ALMEIDA, 2015, p. 66), até o constrangimento nos salões de cabeleireiros.

Se, no começo, a interdição é dada pela porção branca da família, adiante, com as andanças da mãe à procura de salões de cabeleireiro, com o estabelecimento de uma vivência portuguesa, a interdição migra para a questão negra. Mila não se entende também com suas cabeleireiras africanas, a quem vê com distanciamento:

As piores cabeleireiras que conheci foram duas congolosas no Centro Comercial da Mouraria – seriam feiíssimas ou é a distância que as transfigura – rosto

despigmentado por *Mekako*, um sabonete anti-séptico usado para clarear a pele. Trançaram-me o cabelo velozmente em quatro horas e cobraram-me uma fortuna, olhando com desprezo para o namorado branco com quem lá fui. As primeiras duas tranças caíram horas depois, assim que as apanhei. As congolezas eram da família do homem que me insultaria na rua dizendo-me que tinha aprendido com a minha mãe a gostar de brancos – arruinando-nos Lisboa para sempre. Aprendi em pequena a dizer “Tata NZambi”, ‘ai meu Deus’ em Lengala, uma interjeição repetida pela minha mãe que me ocorre nesses momentos (ALMEIDA, 2015, p. 117).

A narradora não as enxerga como extensão possível de uma identidade cultural partilhada. Afinal, Mila é filha de pai branco e mãe negra e o fato de ser, por vezes, reconhecida como “mulata” por africanos – mas “preta” por portugueses – torna-se o dilema da mestiçagem, partindo de um legado que se traduz na incapacidade de se lidar com essa herança.

Em pesquisa dedicada aos processos de construção identitária de angolanos com ascendência portuguesa, a historiadora Carolina Barros Tavares Peixoto explica que as tensões raciais produzidas antes e durante a independência do país são primordiais para entender a questão atualmente. Angola foi a maior colônia de povoamento do império português em África, tornando-se independente há somente quarenta anos, o que produz uma grande complexidade se consideradas as “trajetórias de atores sociais esquecidos ou silenciados por desafiam a macro narrativa homogeneizadora expressa no mote ‘Angola, de Cabinda ao Cunene, um só povo, uma só nação’”, lema do período de partido único, mas que ecoa ainda hoje (PEIXOTO, 2015, p. 268). Seja uma pessoa nascida em Angola durante o período colonial que fugiu para a metrópole com a família durante a guerra da libertação, ou uma pessoa nascida em Angola, ainda residente no país, mas com documentações portuguesas, ou, ainda, casos de dupla cidadania, o contingente de pessoas que assumem o estatuto de “ser angolano/a” é variado e não se restringe unicamente à cor da pele, mas a atribuições culturais transformadas dentro do sistema de representações compartilhadas pelos indivíduos.

É por isso que Mila traz à tona um histórico de silenciamento, cujo intento pela busca por rostos deixa visível a ausência de antecedentes. Se, a partir de características fenotípicas, a narradora é um mosaico de dessemelhanças, a qual rastro restaria o seu caminho rumo a si mesma?

Sendo, portanto, o corpo, ou melhor, o cabelo, a única inscrição possível, este permanece. Retorna como signo, imagem e *rosto*. Vimos que no âmbito de imaginário coletivo, o cabelo crespo é signo que ativa um circuito discursivo que convoca, a um só tempo, estética e política. Subordina-se, desse modo, o cabelo a um significante específico, procedimento que aqui iremos nomear de “rostificação do cabelo”, tomando de empréstimo o conceito de Deleuze e Guattari. Para os autores de *Mil Platôs*, o rosto é a maquinaria responsável por dar forma ao significante na linguagem:

O rosto é o Ícone próprio ao regime significante, a reterritorialização interior ao sistema. O significante se reterritorializa no rosto. É o rosto que dá a substância do significante, é ele que faz interpretar, e que muda, que muda de traços, quando a interpretação fornece novamente significante à substância. Veja, ele mudou de rosto. O significante é sempre rostificado. A rostidade reina materialmente sobre todo esse conjunto de significâncias e de interpretações (DELEUZE & GUATTARI, 2007, p. 66).

Sendo o elemento responsável por marcar os limites de desterritorialização dos signos, os rostos retiram a individualidade do enunciador, posicionando-os numa coletividade reconhecível e identificável que define “zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes” (DELEUZE & GUATTARI, 2015, p. 36).

Até aquilo que entendemos constituir a “biografia do cabelo”, o cabelo participa como se fosse uma imagem rostificada. Em seguida, o cabelo torna-se uma imagem vazia. O corte do cabelo se estabelecerá como anúncio de ruptura da Mila outrora construída. O retorno à África, que aqui configura a lembrança dos salões de cabeleireiro, volta-se contra ela:

(...) 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, 2015, p. 87).

A narradora, dessa forma, reconhece os limites do gesto de busca por uma ancestralidade ao regressar, simbolicamente, à África, partindo agora de uma perspectiva que pondera a trajetória de autorreconhecimento. Com o intuito de estabelecer uma cisão abstrativa dos movimentos de Mila, o gesto de desidentificação, mais do que uma simples desconstrução do “eu”, intui uma ontologia outra, algo que, de certa forma, também encontramos em Frantz Fanon: para o filósofo argelino, não é possível, dentro de uma sociedade colonizada, ser um “ser” para o outro. Isto é, “qualquer ontologia torna-se

irrealizável” (FANON, 2008, p. 103). A essa percepção rebarbativa, deslocada e desarmada nomearemos de “filosofia do cabelo” e justificamos.

2.3. Filosofia do cabelo

Notamos que o recuo de Mila em relação a ela mesma, ou melhor, em relação à certeza de um “eu” que coincidiria com ela mesma, atravessa o projeto narrativo da obra. O processo, no entanto, se agudiza no capítulo sétimo, momento central que configura o modo com que Mila, adiante, irá se confrontar. Com o recuo temporal em relação à infância, a narradora finalmente toma o passado com ainda mais distanciamento, encarando e enfrentando, primeiro, a Mila enquanto construção na qual incidem caricaturas de uma menina africana e, segundo, o próprio intento de dar forma a esta menina:

Tinha o cabelo curto e via-me em casa no dia em que acordei com saudades de mim, mas saudades do que nunca fora, de duas ou três ruas de Luanda, de um estereótipo: saudades, meu Deus, de uma caricatura da pessoa que eu poderia ter sido, um exotismo. Acerca dessa Mila que não existe, a pessoa que vim a tornar-me tem uma imaginação vedada por uma ignorância exasperante a respeito de África. De onde estou, essas saudades não poderiam ser colmatadas com nenhum regresso. Aonde iria eu? Procurar-me onde? (ALMEIDA, 2015, p. 87).

A narradora, na trajetória de uma curva ancestral frustrada, em que o cabelo não coincide com quaisquer origens visíveis, tem, como possibilidade, tomar o desvio como rota alternativa para fazer emergir uma nova forma de refletir sobre si mesma. É, também, levando-se em consideração sua reflexão sobre África, uma formulação a fim de sobrepujar à “condição nativa”.

Para o filósofo camaronês Achille Mbembe, o *self* africano esteve condicionado, quando não a uma retórica progressista, ativista e “radical” na defesa da autonomia, fadado à noção de África única (MBEMBE, 2001, p. 174). Desse modo, o argumento nativista se estruturou afinado ao nacionalismo, útil para fins revolucionários e partidários, afirma Mbembe, mas que leva a recepções e “atitude[s] ingênuas e acríticas” em relação às lutas nacionais, aos movimentos sociais, à “desqualificação do modelo liberal de democracia”, etc. (MBEMBE, 2001, p. 176). O movimento pela

construção das identidades africanas deve levar em consideração “variantes formas, através de uma série de práticas” e também

(...) não podem ser reduzidas a uma ordem puramente biológica baseada no sangue, na raça ou na geografia. Nem podem se reduzir à tradição, na medida em que o significado desta última está constantemente mudando (...). Já que o tempo em que vivemos é fundamentalmente fraturado, o próprio projeto de um resgate essencialista e sacrificial do eu está, por definição, fadado ao fracasso (MBEMBE, 2001, p. 199).

Se Castro Pinto, o avô de Mila, é “O Homem de Tradição Invisível” (ALMEIDA, 2015, p. 15), por carregar em si uma história silenciada, a neta, sua herdeira direta, irá reconhecer tal invisibilidade.

O corte do cabelo, sendo agora uma parte do processo de esquecimento, torna-se uma espécie de *big chop*⁸ metafórico que corta as marcas de um certo tipo de biografismo e parte para a construção de um novo método:

Então o que o espantinho afugenta é a realidade e as suas personagens, os recursos da biografia e a sua poética espinhosa. ‘Quem é a Mila?’ ‘Eu mesma’ não coincide bem comigo. (...) Serei eu (‘eu mesma’?) que empresto à sua história importância, contando-a? Pergunto-me como escrever com distância se mexo na memória (...) (ALMEIDA, 2015, p. 88).

“Como escrever com distância se mexo na memória?”. A pergunta é, em seguida, respondida: “(...) a distância, apercebo-me então, é condição da memória” (ALMEIDA, 2015, p. 88). Esta distância em relação à lembrança – que se faz, agora, memória – posiciona o sujeito em marcações cujos eixos não perduram mais de forma linear, como se fizera outrora, durante as primeiras reminiscências acerca do cabelo. Mila finalmente forja, atravessando diferentes épocas e espaços, outras maneiras de dar forma narrativa, uma *nova* condição.

Em exercício teórico semelhante, Christina Sharpe convoca diferentes literaturas que tematizam a “exclusão negra” e as insere num panorama incomum: em vez de apresentarem explicações para tal “negação ontológica” em termos de “assimilação” ou “inclusão”, tais obras investem no ato de “retratar esteticamente a impossibilidade de tais resoluções através da representação de paradoxos da negritude [*blackness*] durante e

⁸ Termo utilizado entre blogueiras de cabelos crespos e cacheados, trata-se de um corte de parte do cabelo alisado ou com efeito de produtos químicos agressivos, para crescer o cabelo natural.

depois da herança de negação escravocrata da humanidade negra” (SHARPE, 2016, s/p, tradução nossa⁹). A esse procedimento, Sharpe nomeia o paradoxo de “despertar” (*The Wake*), um estado de consciência que concebe outras dimensões de resistência.

A fim de nomear o dispositivo narrativo-ensaístico presente em *Esse Cabelo*, recorreremos ao campo de estudo que privilegia a reflexão de categorias gerais e abstratas: a filosofia. Denominamos “filosofia do cabelo” a construção de um texto que abriga em si elementos de hesitação e reflexão sobre um sujeito que reside fora do escopo da tradição hegemônica e, com isso, ultrapassa intencionalidades estéticas próprias do regime de abordagem literária e, finalmente, adentra a uma esfera de percepção filosófica. A abordagem aqui defendida, obviamente, firma um olhar crítico à concepção de Filosofia, em maiúsculo, impulsionada por uma perspectiva eurocêntrica e, conseqüentemente, colonial, que reduziu negros e negras à subalternidade e incapacidade intelectual¹⁰. Portanto, não se trata de defender uma vocação universal¹¹ do caráter reflexivo presente em *Esse Cabelo*, mas de compreender que o livro, embora romance literário, pode ser entendido como um exercício de inserção de um sujeito historicamente subalternizado num domínio maior.

Ao nos apropriarmos da filosofia para pensarmos uma matéria literária, também resgatamos os gêneros textuais filosóficos. Jeanne Marie Gagnebin, em diálogo com Gottfried Gabriel, afirma que a filosofia “oscila entre formas de saber/sabedoria (...) e a ciência no seu sentido mais rigoroso” (GAGNEBIN, 2006, p. 201). A pensadora ainda pontua que a questão da filosofia para a literatura – e a questão da literatura para a filosofia – não é conceber uma espécie de hierarquia entre um e outro, mas de retornar à filosofia enquanto “gênero discursivo diferente de outros gêneros discursivos em vigor” (GAGNEBIN, 2006, p. 205). Diferentemente da ideia corriqueira de que a filosofia porta

⁹ “(...) depict aesthetically the impossibility of such resolutions by representing the paradoxes of blackness within and after legacies of slavery’s denial of Black humanity”.

¹⁰ Diversos filósofos, sejam africanos ou afrodescendentes, demonstram que a filosofia também atendeu a interesses colonizatórios. O filósofo sul-africano Mogobe B. Ramose apresenta dois pilares da colonização: a força da igreja, através de sua missão evangelizadora, e a concepção de que os seres humanos ocidentais eram os únicos dotados da razão, o que automaticamente excluía populações negro-africanas e tantos outros povos nativos. Este modelo de humanidade fez parte da construção da definição ocidental de filosofia (RAMOSE, 2011).

¹¹ Sobre a questão da universalidade, Ramose nos orienta para uma reflexão pluriversal das filosofias contra-hegemônicas: “Deve-se notar que o conceito de universalidade era corrente quando a ciência entendia o cosmos como um todo dotado de um centro. Entretanto, a ciência subsequente destacou que o universo não possui um centro. Isto implicou na mudança do paradigma, culminando na concepção do cosmos como um pluriverso. Parece que a resistência do “universo” mostra uma falha que aponta para o reconhecimento da necessidade de um deslocamento do paradigma. Neste ensaio optamos por adotar esta mudança de paradigma e falar de pluriverso, ao invés de universo.” (RAMOSE, 2011, p. 10)

uma espécie de verdade a ser mostrada, voltar aos gêneros filosóficos clássicos, como o diálogo, demonstra que a própria exposição do saber, ali, é um recorte de uma transmissão, que outrora fez-se oral, e que ganha, nos procedimentos escritos, foros universais. Gagnebin complementa citando os gêneros filosóficos contemporâneos:

(...) o ensaio, o aforismo, o fragmento, tentam (...) tematizar na própria exposição, na própria apresentação do pensamento, este real que se mostra (...) quando se desenha a figura de sua ausência. Ali, neste lugar paradoxal, nesta figuração da ausência, filosofia e literatura contemporâneas, com todas as suas diferenças, certamente se encontram (GAGNEBIN, p. 209, 2006).

Como se tem reconhecido pela crítica, os gêneros, na prática, se dão de forma híbrida¹², portanto defender que *Esse Cabelo* se faz à deriva de gêneros literários e filosóficos não constitui ponto polêmico. Ainda, nos orientamos pela ideia de que tanto aquilo que constitui o tema do livro, – no geral, resumindo, os diferentes momentos e movimentos de um “eu” (ou *self*) negro inflexionado no contexto português e africano – quanto a forma convergem para a construção de um conjunto que confere uma unidade proposital, em certa consonância com o que Gagnebin afirma sobre os gêneros filosóficos contemporâneos.

Esta nova condição é dada a partir de um método que concilia dois elementos: a suspensão e a atemporalidade. A primeira, sobre a qual já nos referimos, é dada a partir de um deslocamento do “eu” que atravessa o caráter da narrativa; a segunda, por sua vez, relaciona-se com a construção de uma dispersividade enunciativa, distanciada da “condição nativa” já mencionada acima, projetada em fotografia histórica da segregação racial dos Estados Unidos, presente no nono capítulo do livro, que será analisada mais adiante.

A seguir, iremos explorar esta suspensão a partir da construção ensaística e aforismática em *Esse Cabelo*.

¹² Bakhtin afirma que os “gêneros de discurso” são “tipos relativamente estáveis de enunciados”, imersos em heterogeneidades que são próprias da variedade das esferas de relações humanas (BAKHTIN, 1992, p. 279)

Capítulo 3 – “Deixar a literatura à porta”: mediações narrativas e filosóficas entre o Ensaio e o Aforismo

“O romance é sempre um tratado de filosofia, sem cátedra, sem terminologia especial e sem a responsabilidade de um sistema” (ANDRADE, 1971, p. 33). A citação de um dos textos ensaísticos de Oswald de Andrade nos serve de provocação para refletir sobre a possibilidade de lermos certos romances como tentativas ou exercícios filosóficos. Como defendemos no capítulo anterior, *Esse Cabelo* se faz na deriva de uma escrita marcada pelo “eu” que deseja saber sobre si e por expedientes de gêneros vizinhos que visam problematizar esse impulso. Neste capítulo, expandindo a leitura que combina referentes históricos, faremos um breve percurso pelo Ensaio e Aforismo, e como os recursos de tais gêneros ajudam a construir esta “filosofia do cabelo”.

3.1. Situação do Ensaio

A fim de compreendermos a relação que a obra estudada mantém com o gênero, não buscaremos arregimentar uma trajetória evolutiva para uma suposta História do Ensaio, mas apresentar um panorama geral a fim de compreendermos alguns aspectos que demarcam, a um só tempo, história e território, e de que modo influenciam sua definição.

O marco fundacional canônico do Ensaio encontra-se na França, nos *Essais* de Michel de Montaigne. É a partir desta obra que certa crítica moderna encontrará uma possível subjetividade expressa a partir da metáfora com a pintura realizada pelo autor. Na advertência que abre os *Ensaaios*, lemos: “(...) porquanto é a mim mesmo que pinto” e “(...) asseguro-te que de bom grado me pintaria por inteiro e nu” (MONTAIGNE, 2016, p. 39). A metáfora retorna no capítulo II do terceiro livro de *Ensaaios*, assim como a referência a si mesmo (“falo de mim mesmo, Michel de Montaigne”) em uma discussão voltada à representação (MONTAIGNE, 2016, p.760-771). Ainda que, a partir de uma análise pela retórica, tal índice corrobore para a ocorrência de um procedimento renascentista de mimese pictográfica (SZABARI, 2001, p. 1002), o ato de atribuir a Montaigne o estatuto de permanência e atualidade é também um elemento constitutivo dos movimentos da Modernidade.

Uma maneira de se compreender os movimentos e marcações históricas que comprometem os modelos éticos e estéticos de época é olhar para a Modernidade em cascata: mais do que uma abrupta interrupção de certo conjunto de formas, uma série de

registros tornam-se sentidos que estancam nas formulações cronológicas. Hans Ulrich Gumbrecht aponta a subjetividade e, por extensão, a relação entre sujeito e objeto, como precondições do Início da Modernidade (GUMBRECHT, 1998, p.12). E, de algum modo, os *Ensaio*s de Montaigne são convocados como repertório deste começo. É viável, inclusive, lançar a hipótese de que o Ensaio, mais do que o Romance, estabelece um modelo formal de interpretação da Modernidade, especialmente pela coincidência entre forma e formulação histórica: a posição do “homem”, agora, como sujeito que observa e pondera, que produz suas leituras de mundo a partir de suas próprias observações e experimentações e não adere a uma verdade absoluta ¹³.

John Jeremiah Sullivan, em “Essai, *essay*, ensaio”, lembra que, embora o livro de Montaigne seja também responsável pela circulação do nome de batismo do gênero e, assim, celebrando o “ensaio” como criação francesa, a palavra “ensaísta” (*essayist*) surge no inglês no início do século XVII (SULLIVAN, 2018, p. 29). Dentro da tradição inglesa, o Ensaio atravessa outras dinâmicas, evidentes até os dias atuais. A participação cada vez mais massiva da imprensa possibilitou a circulação do gênero impresso em jornais, veiculando outras maneiras de se construir e consumir o Ensaio (HAZLITT, 2018). Virginia Woolf, ao abordar o “Ensaio moderno” em texto homônimo, reconhece que sua forma admite variedade, podendo ser “curto ou longo, sério ou trivial, sobre Deus e Espinoza ou sobre tartarugas e uma rua de Londres” e que o gênero deve estar a serviço do prazer do leitor, evitando, por exemplo, palavras compridas (WOOLF, 2013, e-book, tradução nossa)¹⁴. Com isso, Woolf também colabora para posicionar a pluralidade do gênero.

Diferentemente do que marca a contribuição inglesa, na Alemanha o Ensaio esteve irmanado com o comentário e a crítica. Em carta endereçada a Leo Popper, György Lukács se debruça sobre a possibilidade do Ensaio, enquanto texto que comenta e critica arte, ser ele mesmo um objeto artístico:

(...) quando falo do ensaio como obra de arte, o faço em nome da ordem (portanto, quase de um modo puramente simbólico e impróprio) e apenas a partir do sentimento de que o ensaio possui uma forma que se distingue de todas as

¹³ Atribuo esta reflexão, sobre as coincidências de percurso entre a modernidade e o Ensaio, além da referência às “cascatas” de Gumbrecht, ao Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro (UFMG), de quem pude assistir uma aula a respeito do tema.

¹⁴ “The form, too, admits variety. The essay can be short or long, serious or trifling, about God and Spinoza, or about turtles and Cheapside.”

outras formas de arte com definitiva força de lei. E, se tento isolar o ensaio com o máximo de radicalismo, é justamente porque o considero uma forma artística (LUKÁCS, 2018, p. 88).

Theodor Adorno, por sua vez, se preocupa em reafirmar a autonomia do Ensaio e a distinção deste em relação aos seus objetos. A fim de elaborar uma espécie de defesa do gênero, o crítico afirma que a “especulação sobre objetos específicos já culturalmente pré-formados” era vista com desconfiança nas academias por carecer de universalidade e transparência, o que demonstraria uma certa subserviência institucional à estetização da verdade ou, como o filósofo chama, ao “obtusos espírito dogmático” (ADORNO, 2008, p.19).

Ao pensarmos na produção do gênero em território não-hegemônico (o que não implica, necessariamente, em solo colonizado), as categorias de convenção e debates promovidos no/em torno do Ensaio são tributárias do que ocorre na Europa. No Brasil, o ensaísmo pareceu muito mais influenciado pelas derivas inglesas de comensalismo do gênero com a imprensa. Em “O ensaio literário no Brasil”, Alexandre Eulalio reconhece que a designação de “ensaio” se trata de uma “definição modesta para ‘tratado’”, verificável “através dos exemplos que vêm do século 18 para o 19” (EULALIO, 2018, p. 146).

Com relação a Portugal, a crítica presente em *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento* (2010) propõe um quadro negativo sobre a situação do ensaísmo naquele país. Primeiro, João Barrento constrói um quadro geral sobre a emergência do Ensaio, pontua a centralidade da França – graças a Montaigne – e da Alemanha – via primeiro Romantismo – enfatizando a natureza moderna do gênero no que o inscreve à experimentação: o Ensaio é a possibilidade de estabelecer uma zona de testes, diferindo de gêneros da Ciência, que exploram princípio, meio e fim (BARRENTO, 2010, p. 28). É, por isso, o espaço para a busca, para a abertura e para o agnosticismo, em oposição à catalogação de dados, à fixação e à totalidade (BARRENTO, 2010, p. 40-41). Em seguida, Barrento contrasta Portugal no que, segundo ele, é déficit em relação às demais nações que contam com uma tradição com o gênero. Reflete a partir de um texto que ele mesmo caracteriza “minimalista”, usando como mote quatro citações/constatações fragmentadas que tratam de “o estado e o estatuto” desta forma (BARRENTO, 2010, p. 78): a primeira citação é da jornalista e cronista Clara Ferreira Nunes, que afirma que os portugueses “estão a suportar cada vez menos o pensamento, querem a ação” (idem). A

segunda frase é colhida de um trecho de entrevista de Eduardo Lourenço em que o filósofo diferencia o “tempo cultural”, fragmentário, com o tempo do Ensaio:

(...) já o nosso tempo próprio é aquele onde *pensamos* o que recebemos, que é uma mensagem sem sujeito, puro fluxo de toda a gente para ninguém. Suspender esse fluxo, recuperar a nossa *capacidade de o julgar*, é não só uma maneira de não sermos dissolvidos por ela, como de “*ser livres*” (...) (idem, grifo deles).

A perspectiva de João Barrento toma para si um olhar, de modo que a situação do Ensaio em Portugal se torna “uma grande ilusão”, uma vez que não se registra, em solos lusos, esforços de vultos semelhantes aos países hegemônicos da Europa. É interessante observar que João Barrento, ao sustentar sua reflexão sobre o Ensaio em Portugal, além de filiar-se totalmente à contribuição francesa e alemã para o gênero/gênero – sua última constatação, inclusive, é o fato de que os ensaios de Michel de Montaigne não foram traduzidos integralmente para o português europeu –, parece ignorar a história que seu próprio país construiu com o Ensaio. Barrento, assim, se aproxima muito mais de um “Próspero calibanizado” (SANTOS, 2003), deslocado no processo de atribuição de papéis na colonização dos gêneros. Tal “sociologia” deste “gênero sem gênero” não acolhe a sociologia ou, pelo menos, a enxerga de modo enviesado: o que fazer com a vasta produção ensaística que projetou a ideologia portuguesa do lusotropicalismo, escrita pela *intelligentsia* salazarista ultramarina, como Maria da Graça Freire, José Júlio Gonçalves, Adriano Moreira, etc.¹⁵?

Há outra publicação que leva o nome *Ensaio*, e cujo legado parece fazer mais parte de Portugal do que o livro de mesmo título de Michel de Montaigne. Escrito por Adriano Moreira, publicado em 1963, nele encontramos uma série de textos que ajudam a promover o imaginário do português integrador nas colônias. Em “Contribuição de Portugal para a valorização do homem no Ultramar”, coletânea de ensaios, podemos observar como os salazaristas souberam bem aproveitar da contribuição freyreana do lusotropicalismo:

A nossa acção assimiladora não se exerceu de maneira violenta, antes, pelo contrário, procurámos adaptar-nos aos ambientes naturais e sociais respeitando os estilos de vida tradicionais. Por outro lado, íamos, pelo exemplo e convívio, despertando nas populações indígenas o

¹⁵ Todos estes nomes citados tiveram números publicados pela Junta de Investigações do Ultramar ou pela Agência-Geral do Ultramar. Alguns de seus títulos podem ser lidos no seguinte endereço eletrônico <<http://memoria-africa.ua.pt/Library/JIU.aspx>> (acesso em 01 de março de 2021).

respeito por certos princípios da nossa civilização ocidental (MOREIRA, 1962, p. 15).

Mesmo que os ensaios de Moreira (e dos demais pensadores lusotropicalistas) não se sustentem dentro deste gênero, sobretudo pelo seu contexto de produção – que exigia unilateralidade e dogmatismo – é uma tarefa de suma importância estabelecer tal perspectiva histórica, já que é a partir desta herança que Portugal produziu seus imaginários. É pensando neste legado colonial que podemos refletir não somente o histórico do gênero no contexto português, mas também os arranjos discursivos possíveis que capacitam a possibilidade de um “ajuste de contas” com sua identidade colonizadora, para mencionar aqui o célebre ensaio de Eduardo Lourenço (2016)¹⁶.

Ainda que se pese a ausência de comprometimento histórico, Barrento nos oferece uma pista analítica ao trazer uma formulação que busca uma síntese dos principais elementos ensaísticos. Após demonstrar que textos rotulados como “ensaio” circulam dentro e fora da academia, periódicos, jornais e demais espaços, o autor pondera:

(...) o mundo literário, a sociedade e as instituições reconhecem o ensaio, e parecem até promovê-lo. Mas há alguma coisa de perverso (ou de ingênuo) nesse reconhecimento, já que essa mesma sociedade e as suas instituições (incluindo a Universidade), naquilo que melhor as define hoje, dificilmente aceitam, e muito menos legitimam e promovem a ‘pulsão ensaística’ que, ainda segundo Eduardo Lourenço, (...), “nasce da experiência de cada um como expressão da sua ‘instabilidade ontológica’” (BARRENTO, 2010, p. 81).

A noção de “pulsão ensaística”, de Eduardo Lourenço, se apresenta aqui como forma de nomear certos aspectos do gênero ensaístico que se distinguem do narrativismo rotineiro ou da opinião corriqueira: há, nesta forma textual, a demanda pelo desapego àquilo que caracteriza boa parte das discursividades contemporâneas. Ou seja, Barrento enxerga a necessidade de diferenciar o “Ensaio”, significante ameaçado de seu sentido experimental, por outro termo que possa suplantar as potencialidades do gênero.

E nessas potencialidades abrigam obras que participam do processo de difusão de procedimentos ensaísticos que, curiosamente, recebem pouco fôlego crítico. Seja por exigirem um apanhado teórico de grande vulto, ou por questões de tradição. Sobre isso, é curioso notar, em nota da edição inglesa de *Esse Cabelo – That Hair*, traduzido por Eric

¹⁶ “As contas a ajustar com as imagens que a nossa aventura colonizadora suscitou na consciência nacional são largas e de trama complexa demais. A urgência política só na aparência suprimiu uma questão que também na aparência o país parece não se ter posto. Mas ela existe” (LOURENÇO, 2016, p. 141).

M. B. Becker (2020) – que o livro se trata de um “romance híbrido (...) entre a ficção e o ensaio” (“*hybrid novel, [...] somewhere between fiction and essay*”), tipo de descrição não encontrada em quaisquer textos apanhados em português durante esta pesquisa. Esse olhar estrangeiro, ainda que de forma sumária, já antecipa a reflexão que propomos para o livro.

3.2. Vetores negros para o Ensaio

Uma vasta produção ensaística marca a escrita sobre a condição negra. Lembremo-nos dos primeiros intelectuais negros, que também se debruçaram no tema racial, e que levaram suas ideias adiante a partir da escrita de textos voltados à questão da identidade. Segundo Andrew J. Angyal (1993), dentro da tradição afro-americana a forma ensaística se tornou o veículo privilegiado para a expressão do “eu” racializado no mundo. W.E.B. Du Bois, citado em capítulo anterior, cumpre papel primordial ao reunir, sob tal forma, reflexões que conciliam elementos de cultura com a história dos Estados Unidos. Ao afirmar que “o problema do século XX é o problema da linha de cor”, Du Bois, já em 1903, antecipa os enfrentamentos políticos que explodiriam ao longo do século, e inaugura, em parágrafo inicial afirmativo e peremptório, a verve racial e política subsequente.

Durante a era conhecida como *Harlem Renaissance*, que corresponde aos anos 1930, a intelectualidade negra estadunidense pôde se distanciar retoricamente dos movimentos negros nacionalistas, e o Ensaio foi um importante suporte dessa expressão de divergência e pluralidade. Adiante, autores como James Baldwin e Ralph Ellison foram importantes herdeiros do ímpeto estilístico de Du Bois (ANGYAL, 1993).

Podemos notar que um exemplo do Norte Global, que carrega uma contribuição inestimável para os estudos raciais, consegue nos apontar uma trajetória literária e epistêmica sobre o ato *negro* de falar sobre ser *negro*. A efervescência cultural afro-americana também teria influenciado Portugal e suas colônias em África, naquilo que abordamos no primeiro capítulo sobre os primeiros passos do movimento negro português. A despeito do que informa Du Bois no início do século – ou do que constata Stuart Hall ao final dele – a questão negra esteve silenciada em solo(s) português(es). E, conseqüentemente, a ausência de circulação de narrativas e poéticas possíveis ao (possível) povo negro português, a falta de um imaginário coletivo, redundava em alienação e isolamento.

O gesto em *Esse Cabelo* é pioneiro na medida em que enfrenta uma vaga histórica, contudo, o faz ausente de uma potência coletiva pois, além do embate da personagem com a sociedade e consigo mesma, que congrega forças coloniais (em relação aos brancos) e coloristas (em relação aos negro-africanos de pele escura), Mila não tem antecedentes.

Torna-se ainda mais interessante, por isso, que um romance que trate da descoberta de si, em contexto português, hesite entre a narrativa e o gênero ensaístico, este que tanto fomentou a visibilidade do debate marcadamente político, como se dar forma àquela história só fosse possível com alguma dose de amplitude formal: um prolongamento que convoca práticas irmãs, delinea, assim, uma tarefa filosófica.

3.3. Falar sobre ela é tarefa filosófica

As lembranças de Mila são irreconciliáveis com seu “eu”. Embora pareça um paradoxo, é o que notamos ao analisar as voltas da narradora no começo da obra: há engasgues e senões, posturas limítrofes diante do silêncio pleno. A curta extensão dos capítulos, cada qual concentrado em uma questão mais ou menos específica, nos indica isso. A suspeição de Mila, que conduz, adiante, à suspensão, se estabelece a partir de um movimento narrativo que pendula entre o centro e a margem de uma vida. Centro: seu cabelo, sua cabeça, o *self*. Margem: Portugal, Angola e demais cargas afiliativas, incluindo a família mais próxima. Esta cadência entre o indivíduo e a sociedade não promove engajamentos, mas distanciamentos. Como vemos no capítulo 6, no qual a narradora se dedica a falar da relação com a mãe:

Pouco vivemos juntas. Víamo-nos quando vinha a Portugal (...). Éramos duas estranhas, embora ela me secasse quando eu saía do banho e me vestisse, me ensinasse a pôr loção no corpo comentando o aspecto do meu púbis e apesar de uma de nós ter sobre a outra responsabilidade. (...).

Este estranhamento à própria morada, um estranhamento essencial ao nosso lugar nesta terra, seria todavia a condição de possibilidade do crescimento da minha mente, que então se expandia contra a minha mãe, como se ganhasse espaço contra um esqueleto opressor, por ela ser a maneira de Deus aparecer na minha vida. A morada que me ensinava a estranhar era eu mesma, embora parecesse a quem nos visse que não estávamos ligadas por mera contingência (ALMEIDA, 2015, p. 78-79).

Ao retomarmos questões concernentes ao gênero ensaístico, buscamos compreender não apenas os aspectos formais fundantes, mas o que há por trás da intenção do recuo diante de si. Seria, apenas e exclusivamente, a réplica do dilema identitário? Logo após a memória genealógica, Mila pondera:

No emaranhado de ruas da actual Luanda, que recebo pela televisão, pouco mais consigo reconhecer. De tudo o resto retenho apenas a mesma ideia de Sapadores, uma ideia que nos chega quando andamos por onde já passamos. 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 (ALMEIDA, 2015, p. 31).

No excerto, assim como em outras passagens de *Esse Cabelo*, o gesto de interiorização fomenta um espaço que redimensiona o social. De fato, Mila tem poucas lembranças de sua terra natal, a cesura de uma guerra e da passagem sem volta a Portugal marcam o distanciamento com alguma história que se queira original. Debruçada ao cabelo da avó, a narradora se debruça àquilo que configura origem. Partir pelo afeto ou por uma genealogia afastada?

Fazer justiça a estas formas sensoriais de origem salvar-me-ia porventura do mal de pensar em mim mesma a partir de um estereótipo. (...) Que preferível seria um cosmopolitismo autêntico a um paroquial cheiro de senhora, vestígio do cruzamento das vidas de um comerciante português errante pelo Congo, um pescador albino de M'banza Kongo, católicas anciãs de Seia, cristãos-novos maçons de Castelo Branco, meus ancestrais? (ALMEIDA, 2015, p. 34).

A referência a esse “estereótipo” que ronda Mila como um fantasma – seja como “portuguesinha”, seja como máscara de africana numa festa de escola – é uma marca que exige uma superação. Contudo, como projetar a si mesma distante das incidências comuns que limitam e fetichizam? É a própria linguagem que dá conta disso. Tais deambulações, que ora passam pela emergência de si, ora se encaminham para o macro – sem perder de vista a própria voz – se assemelham àquilo que nomeia a função do escritor, segundo Roland Barthes:

O escritor realiza uma função (...). Ele age, mas sua ação é imanente ao objeto, ela se exerce paradoxalmente sobre seu próprio instrumento: a linguagem; o escritor é aquele que trabalha sua palavra (mesmo se é inspirado) e se absorve funcionalmente nesse trabalho. (...) O paradoxo

é que como o material se torna de certa forma seu próprio fim, a literatura é no fundo uma atividade tautológica, como a daquelas máquinas cibernéticas construídas por elas mesmas (...): o escritor é um homem [sic] que absorve radicalmente o porquê do mundo num como escrever (BARTHES, 2007, p. 32).

Essa linguagem, em *Esse Cabelo*, além de se apropriar dos modos do Ensaio, também se lança a outros gêneros, como o Fragmento e o Aforismo. São eles o que Helena Topa nomeia de gêneros “de limiar e de transição por excelência” (TOPA, 1998, p. 24), uma vez que, nas produções de esforço crítico e histórico, ocupam posições marginais, pois “não se encaixam em parâmetros tradicionalmente admitidos para os gêneros” (idem). Com isso, aqui, posicionando-se “na passagem”, por vezes, “na estreiteza”, em *Esse Cabelo* se flagra a postura aforística com o intuito de afirmação deslizante, uma vez que o aforismo, seguido de um enunciado que dá conta de um evento da vida da narradora, não encerra moralmente a história (como fazem o uso dos provérbios em fábulas), mas consegue reconfigurar a atribuição moral de sua experiência. Há, ainda segundo Topa, um elemento de recepção: “o aforismo exige (...) essa predisposição a abandonar o terreno dos esquemas habituais de leitura (...) e desarmar o leitor, obrigando-o a repensar e a desautomatizar os seus modos de aproximação do texto” (TOPA, 1998, p. 26).

O sonho frustrado do meu avô angolano de se tornar um cidadão português condiz com a rosa artificial que alguma vizinha ofereceu à avó Maria, por ela mostrar indirectamente que Castro Pinto não tinha vida para o supérfluo, ao contrário das loucas das varandas dedicadas às suas plantas por precisarem viver. Loucura e cidadania plena aproximam-se então de forma inesperada. (...) Temer ser tomado por louco é contudo sinal de não se estar em casa (ALMEIDA, 2015, p. 44, grifo nosso).

O aforismo, em *Esse Cabelo*, é o que confere à história uma implicação social, um caráter de universalidade que projeta uma voz coletivizante, como se a forma resolvesse um dilema apresentado pelo tema: “Fazer as pazes connosco 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, 2015, p. 52, grifo nosso)”.

Ao aprofundar, cada vez mais, a dissolução de si, a narradora se encaminha para recursos que promovem o desdobramento de sua voz. É o que vemos na presença das fotografias que aparecem no livro, ao lado de capítulos que, também, se não referem diretamente à cena, ajudam a traduzir tal distanciamento.

Capítulo 4: “...ser todas as pessoas do retrato ao mesmo tempo”: fotografia, identificação e identidade

Com os olhos de quem se cartografa, Mila registra fotografias. Ou melhor, descreve fotografias e retratos. Com alguma frequência. O que, de certo modo, acarreta um projeto de memória que, além de arquivístico, carrega um corpo referencial imagético. São retomados os traços de membros da família, aqueles que ela só conhece por fotos, que voltam para o seu rosto inquieto: “Quem é Mila?”. A pergunta jamais é respondida. Nenhuma das fotografias aparece em si – a exemplo do que ocorre com outras obras em que o assédio autobiográfico é maior, como em *Caderno de Memórias Coloniais*, de Isabela Figueiredo (2015) – as únicas que se tornam presentes são o retrato histórico de Elizabeth Eckford e a do ator Eddie Cantor, em representação caricaturizada de um afro-americano. Neste capítulo, nos deteremos ao alcance dos olhos para além do texto: como essas imagens se intrometem nesta “filosofia do cabelo”? Quais são as implicações para o processo de (des)construção desse “eu”?

4.1. Inventário de imagens

As primeiras polêmicas sobre a natureza do registro fotográfico estão cada vez mais distantes de nós. Se, no passado, a fotografia parecia ameaçar o estatuto da arte, em especial da pintura, pelo seu realismo supostamente implacável, hoje encaramos com desconfiança tal tipo de representação. A fotografia, ao apresentar a realidade, é portadora, na verdade, de uma “realidade própria” (KOSSOY, 2002, p. 22). Ainda assim, a fotografia circula em regime de veracidade. E, por isso, ela fornece um tipo de testemunho. Folhear álbuns de fotografias é, desde o século passado, um rito de vida que, segundo Susan Sontag, coincide com o momento em que a Família, enquanto instituição, passa a “sofrer uma reformulação radical”. Torna-se necessário, portanto, “reafirmar simbolicamente” o núcleo familiar (SONTAG, 2020, p. 19). Isto é, mostra-se para os miúdos as fotografias de parentes distantes, dos avós, bisavós, tataravós, primos e tios, a fim de não fazê-los esquecer que fazem parte de um projeto maior:

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, 2015, p. 32-33).

Dentro de uma narrativa que tensiona o próprio estabelecimento da “origem”, a qual “projeto maior” pertenceria Mila? As fotografias com que ela se depara constroem uma espiral do tempo. Uma espiral, e não linha, pois elas se debatem e rebatem neste movimento de contingência de si. Em uma linha, o caminho é constante, sem voltas e declives; em uma espiral, não: dá-se formas ao que margeia. Ou melhor, cria as margens. Ao adentrar a casa da avó Lúcia, Mila procura seus retratos quando jovem e consegue recolher, nas pareências, um sentido não apenas à aparência do cabelo das primas mas, sobretudo, ao que há de simbólico nele:

Espalhadas pela casa e por gavetas, encontrava fotografias suas da juventude, de quando o seu cabelo era ainda negro e reluzente, graciosamente composto num alpendre na Beira, ou esvoaçando entre pombos junto a uma fonte numa viagem a Itália projectada na parede pelo meu avô. O cabelo negro da avó ficaria pelo caminho ou, parecia-me então, renascera na cabeça de algumas primas, nas quais, embora ainda meninas, se reconstituía com força e intenção: um cabelo de mulher legado precocemente e cuja graça as aguardava, disfarçado na fotografia de grupo em franjas caricatas e farfalhudas, tapando-lhes a vista (ALMEIDA, 2015, p. 33).

Os rostos dos familiares, especialmente as mulheres, tornam-se fragmentos que se dispersam em outros rostos:

A minha bisavó persiste nos olhos e nos narizes de algumas tias, e persistiu sobretudo nas suas feições infantis, reencontradas em fotografias e vídeos quando eram ainda meninas de Viena perdidas em Moçambique, primas afastadas dos fios lisos da base da minha nuca (ALMEIDA, 2015, p. 67).

A constância da fotografia na obra, além de servir para enfatizar que se trata, quase sempre, de um tempo passado, também demarca a onipresença da visão. O campo visual é elemento de presença ao primeiro estágio da “Formação” – para retomarmos cá o carácter romanesco do livro. Mila é atormentada pela percepção desse sentido – afinal, a diferenciação racial, além de ser um contributo histórico-econômico, também se faz

possível através da visão¹⁷ – que também reconfigura o gesto de percepção primeira da criança. Como observa Maurice Merleau-Ponty:

Ora, essa certeza injustificável de um mundo sensível comum a todos nós é, em nós, o ponto de apoio da verdade. Que uma criança perceba antes de pensar, que comece a colocar seus sonhos nas coisas, seus pensamentos nos outros, formando com eles um bloco de vida comum, onde as perspectivas de cada um ainda não se distinguem (...). É (...) o sentido e a estrutura intrínsecos que o mundo sensível é “mais antigo” que o universo do pensamento, porque o primeiro é visível e relativamente contínuo e o segundo, invisível e lacunar (MERLEAU-PONTY, 2019, p. 25).

Na narradora, a hesitação entre o visual e o (chamemos assim) intelecto é também uma oscilação entre o “visível” e o “invisível”, entre uma percepção de infância e um olhar que pondera, se distancia, reflete. O caminho sinuoso às ideias admite, como podemos observar, a transcendência aos fatos. Ao narrar a adolescência, Mila tende, muito mais do que dar forma narrativa à infância, suspender os acontecimentos:

Quando o cabelo era para mim uma insignificância, tínhamos um bando de vândalos que roubavam mochilas, relógios e ténis aos miúdos à saída da escola. (...) Morriamos de medo do Corvo, como se este planasse sobre os pavilhões da escola à espera de nos abocanhar no curto trajecto até ao autocarro em que regressávamos a casa. (...) O Corvo podia ver-nos sem que o vissemos, pensava eu. De vez em quando, lá se chorava mais uma mochila Monte Campo ou outro par de ténis Redley. Em dias piores, um desgraçado de dez anos era mandado nu para casa. Nos intervalos das aulas, os miúdos corriam às traseiras dos pavilhões ao grito de «está ali o Corvo!» Nunca vi ninguém, contudo. Não havia Corvo, penso hoje. Não houve assaltos nem paragens de autocarro vandalizadas, vidros partidos, não houve sequer uma rapariga engravidada. Tenho diante de mim fotografias de família antigas que folheio à procura de sentidos, ligações, uma explicação para tudo. As explicações que procuramos são, por vezes, um bando nunca avistado. Não existe explicação, embora não falemos de outra coisa (ALMEIDA, 2015, p. 57-58).

¹⁷ Essa concepção do que é visível em relação ao social é abordada por Oyèrónké Oyewùmí em seu livro *A Invenção das Mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero* (2021). Segundo a socióloga, parte das comunidades que pertencem à Iorubalândia não compartilha dos mesmos processos de diferenciação de gênero/sexo do mundo ocidental colonial, e isso se deve ao fato de que o “corpo nem sempre está em vista e à vista da categorização” (2021, p. 43). A visão, reforça, é sempre parcial, de um ângulo particular, de natureza passiva e, sendo o sentido privilegiado do Ocidente, explica-se o fato de que “o Outro é melhor descrito como outro corpo – separado e distante” (2021, p. 45).

Neste processo de distanciamento, o efeito da radicalidade se insinua, justamente na fotografia. Mila evoca um registro histórico, que remonta às lutas por Direitos Civis nos Estados Unidos. Distante de Portugal, portanto, a narradora resgata uma referência que, de imediato, não pertence a ela; mas pertence: trata-se de uma fotografia de Elizabeth Eckford em 1953, em Little Rock, no estado de Arkansas. No primeiro plano, ela aparece em destaque, caminhando compenetrada a caminho do Liceu, de óculos escuros e agarrada a uma pasta, contrastando com a turba branca – que inclui homens, mulheres e policiais – que a acompanha; imediatamente atrás, destaca-se Hazel Bryan, uma mulher com a boca escancarada, e que parece proferir insultos. Trata-se, obviamente, de um retrato do racismo. Mas a narradora complexifica o registro e, aquilo que parece compor duas forças opostas, polarizadas, transforma-se em variados desdobramentos de sua subjetividade:

Uma das poucas fotografias em que surjo penteada foi tirada em Setembro de mil novecentos e cinquenta e sete. Esta história do cabelo é a sua legenda e salvamento. É talvez estranho que, sendo um auto-retrato meu, tenha sido capturado por outra pessoa, à entrada do Liceu Central de Little Rock, no Arkansas, muito antes de eu ter nascido, e que se tenha tornado um símbolo da luta pelos Direitos Civis nos Estados Unidos da América. Ainda mais estranha e difícil de explicar é a circunstância de eu ser todas as pessoas do retrato ao mesmo tempo. Não que esta fotografia simbolize algum episódio particular da minha vida. É antes uma radiografia da minha alma. A minha alma é a figura enganadoramente impassível de Elizabeth Eckford em primeiro plano e o ódio implacável da multidão à sua passagem no plano de trás (ALMEIDA, 2015, p. 101).

Mila, então, se identifica em cada um dos rostos da fotografia, num exercício que demarca uma consciência polifônica:

Toda a violência do retrato converge na minha boca escancarada acoessando uma desconhecida. Sou os guardas ao fundo policiando-me com distância. Sou os curiosos que vão atrás para se divertirem um pouco. É o retrato de uma autoperseguição e da tentativa diária de lhe ser indiferente (ALMEIDA, 2015, p. 101-103).

Reconhecer-se no algoz e na vítima, simultaneamente, ao mesmo tempo em que subverte a lógica esperada, revela uma feição complexa dos processos de subjetivação negra. O incômodo íntimo, de se sentir protagonista e vítima de uma violência, dificilmente ganharia espaço no debate público sobre o tema racial: a quem se revela tal segredo? Também, por condicionamento social, o largo passo de Mila em reconhecer-se

nas pessoas da fotografia remete a um traço do racismo cotidiano, uma vez que, aquela/e que se identifica em ambos os polos da violência é, sobretudo, um sujeito isolado. Um dos traços do racismo como “trauma colonial” é a sensação de “separação ou fragmentação”, que “priva a relação da pessoa com a sociedade” (KILOMBA, 2019, p. 216). Este processo não é alheio à ausência de pertencimento e, para o contexto português, reforça o impacto do silêncio em torno do racismo.

O racismo também desafia a fotografia enquanto instituição. Se a fotografia é aquilo que “repete mecanicamente o que nunca poderá repetir-se existencialmente”, como define Roland Barthes (1984, p. 13), como dar conta da “repetição existencial” de tantas cenas de racismo fotografadas, documentadas e exibidas à exaustão por veículos midiáticos? Essas imagens ferem e criam um *continuum* irrefreável entre o passado e o presente, e acabam tornando implacável a dispersão de variados “eus” negros nos registros de superfície.

4.2. “Quem é ainda a Mila?”

Já distanciada das cenas de infância e adolescência, a narradora, desprendida de Mila, a monumentaliza. O capítulo final não responde a questão que atravessa todo o projeto subjetivo da obra, pelo contrário: mantém a pergunta. A narradora, assim, reforça o caráter duplicado encenado pela escrita, em que ela não deixa de ser a Mila; mas nunca foi Mila. A desconfiguração generalizada de sua subjetividade – essa “perda de si” – parece, na realidade, o jeito de se reconfigurar (ARTAUD, 2017). A exemplo de outro autor que fez da desestruturação de si seu objeto privilegiado, Antonin Artaud, a quem o “eu autêntico” caminha em direção às imagens” (idem, p. 49), a narradora retorna ao cabelo enquanto imagem:

A travessa exposta na vitrina devolve-me a mim como decoração do meu cabelo. O cabelo é a pessoa. O subterfúgio da comédia, o drama pretensamente tranquilo, são os adornos. «Faz de ti um museu mostrando o que já era visível.» A redundância emerge quando, sob papel de seda, do interior da caixa que sabíamos conter alguma coisa, se revela a travessa. Escrever parece-se com pentear uma cabeleira em descanso num busto de esfervite. Se o cabelo é a pessoa e eu a travessa, se sou o objecto enfeitado, se foi a mim que encerrei na vitrina na esperança de assistir de camarote ao nosso cinema, quem é ainda a Mila? (ALMEIDA, 2015, p. 156).

Considerações finais

Buscamos, aqui, dobrar a inquietação em relação ao tema nos procedimentos formais da pesquisa: combinar a regularidade prezada em textos tradicionalmente acadêmicos com o ensaio sobre os objetos é algo que também faz parte do próprio movimento de *Esse Cabelo*. Ao analisarmos a obra, após apresentar sua conjuntura e suas conjunções históricas, pudemos inserir o livro em uma linhagem histórica: a construção da identidade negra portuguesa. Este endereçamento, no entanto, não veicula um fundo histórico generalizante, pelo contrário: demonstra a especificidade da experiência compartilhada da personagem, que busca, através de uma linguagem própria, dar forma a esse “eu” que tensiona e se desconstrói.

Neste percurso que iguala Mila ao significante “mulher negra portuguesa” – ou, ainda, que iguala Mila a Djaimilia – poderíamos nos perder no horizonte textual, este mesmo que tece, faz do corpo gráfico um tecido de acidentes da escrita, cruzando a terceira margem do assédio autobiografizante, do assédio politizador: abordamos o Romance, gênero de alta difusão, que repõe o atravessamento colonial no contexto da crítica; falamos do Ensaio e do Aforismo enquanto possibilidade filosófica para a literatura, desviando a obra de um assujeitamento negro derivado de discursos conservadores; e, por último, tratamos do recurso da fotografia enquanto presença dispersiva de um “eu”.

A dificuldade, talvez, esteja em assumir que *Esse Cabelo* não trabalha com referentes estáveis, lugares seguros e, tampouco, lugares comuns. Foi preciso ampliar a gama de referências, apropriar-se de fontes variadas, a fim de construir uma análise que não encerra as possibilidades de leitura.

Sabemos que movimentos semelhantes ao apresentado em *Esse Cabelo* já apareceram e estão aparecendo em outras literaturas, como é o caso da escritora italiana negra Igiaba Scego, autora de *Minha casa é onde estou* (2010) ou, também, exemplos da própria literatura portuguesa contemporânea, como *Um preto muito português*, de Tvon (2017) e *Também os brancos sabem dançar*, de Kalaf Epalanga (2018).

Ainda, é preciso saudar o acontecimento de *Esse Cabelo* como uma obra que trouxe outro modo de narrativizar a experiência racializada a partir do cabelo. É um mérito o livro ser citado, pesquisado e servido de mote a diversas intelectuais e escritoras

negras, como para a poeta, ensaísta e tradutora brasileira Stephanie Borges, que em seu livro de estreia *Talvez precisemos de um nome para isso: ou o poema de quem parte* (2019), contemplado pelo IV Prêmio Cepe de Literatura de 2018, escreve por cima (a imagem genettiana do palimpsesto) de *Esse Cabelo* – a medida em que transcreve, quebrado em versos, trechos integrais da obra:

o poema de quem parte
esconde aquilo
que não tínhamos
como saber antes
mas não podemos
deixar de saber no agora
embora não tenhamos
um nome para isso
me fala das luzes
da mudança da textura
que só podemos perceber
depois
na duração não
a indústria da vaidade
construída sobre o que deveria
proteger o seu ori, seu chakra
debaixo do sol
*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.*
você não deveria usar essa palavra
a origem é pejorativa
até para falar de si

faça de um jeito
que também os deixe confortáveis
(...)
(BORGES, 2019, e-book)

De algum modo, a “filosofia do cabelo” aparece no longo poema de Borges, não apenas como a referência transcrita de *Esse Cabelo*, mas principalmente como impulso que gera a possibilidade enunciativa de multiplicação das dimensões de falar-se “eu, negra”. A escritora estadunidense Alice Walker, em um de seus ensaios, trata das dificuldades que artistas negras enfrentam quando se deparam com a ausência de referências:

(...) é um risco ocupacional (...) pelo simples fato de que os modelos de arte, no comportamento, no desenvolvimento do espírito e do intelecto – mesmo se rejeitados – enriquecem e ampliam a visão que uma pessoa tem da existência.

(...) Novas conexões, ou pelo menos a busca delas, onde antes não havia nenhuma; o esforço para, com um único olhar sobre um mundo tão variado, abarcar o fio condutor, o tema em comum em meio à imensa diversidade; um destemor de crescer, de buscar e de investigar que expanda os mundos privado e público. E, no entanto, no caso específico de nossa sociedade, o que prevalece é a visão estreita e cada vez mais afunilada da vida (WALKER, 2021, p. 12).

Esse Cabelo, em alguma medida, é uma dessas referências que expande os limites de dizer a vida.

Bibliografia

ADORNO, Theodor. O Ensaio como Forma. In: *Notas de Literatura I*. Tradução por Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2008.

ALEIXO, Ricardo. *Antiboi: poemas (2013/2017)*. Belo Horizonte: Crisálida/Lira, 2017.

ALMEIDA, Djaimilia de Almeida Pereira. *Esse Cabelo*. Alfragide: Teorema, 2015.

_____. Chegar atrasado à própria pele. *Forma de Vida*. Janeiro de 2015b, pp. 50-52.

ANDRADE, Oswald de. Sobre o Romance. In: *Obras Completas V: Ponta de Lança – Polêmicas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 33-37.

ANGYAL, Andrew J. The “Complex Fate” of Being An American: The African-American Essayist and the Quest for Identity. *CLA Journal* , SEPTEMBER 1993, Vol. 37, No. 1, pp. 64-80.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Tradução por Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

ARENAS, Fernando. *África Lusófona: além da independência*. Tradução por Cristiano Mazzei. São Paulo: Edusp, 2019.

ARTAUD, Antonin. *A perda de si*. Tradução por Ana Kiffer & Mariana Patrício Fernandes. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. Problemática e Definição. Tradução por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. In: *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 3ª edição, 1984.

BARBOSA, Muryatan S. *A Razão Africana: Breve História do Pensamento Africano Contemporâneo*. São Paulo: Todavia, 2020.

BARRENTO, João. *O género intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Tradução por Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. Escritores e escreventes. In: *Crítica e Verdade*. Tradução por Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

BECKER, Eric M. B. Expeditions Into The Depths of Identity. In: *That Hair*, by Djaimilia Pereira de Almeida. Portland: Tin House Books, 2020.

BELEZA, Fernando. Das margens do império: raça, gênero e sexualidade em Recordações d'uma colonial (memórias da preta Fernanda). *Ellipsis 12*. p. 215-241. 2014.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução por Pedro Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Braziliense, 1996.

_____. *Rua de Mão Única. Infância berlinense: 1900*. Tradução por João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BORGES, Stephanie. *Talvez precisemos de um nome para isso*. Recife: Cepe, 2019 (e-book).

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª edição, 2000.

BROOKSHAW, David. *Raça & Cor na Literatura Brasileira*. Tradução por Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

BUALA. “Entrega das assinaturas: Campanha por outra lei de nacionalidade”. 13 de Outubro de 2017. Disponível em < <http://www.buala.org/pt/da-fala/entrega-das-assinaturas-campanha-por-outra-lei-da-nacionalidade>> (Acessado em 22 de Junho de 2019).

BUCK-MORSS, Susan. *Hegel e o Haiti*. Tradução por Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 Edições, 2017.

CALDEIRA, Arlindo Manuel. *Escravos em Portugal: das origens ao século XIX*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2017.

CASTELO, Cláudia. Prefácio à presente edição. In: FREYRE, Gilberto. *Um brasileiro em terras portuguesas*. São Paulo: É Realizações, 2010.

CÉSAIRE, Aimé. *Diário de um Retorno ao País Natal*. Tradução por Lilian Pestre de Almeida. São Paulo: Edusp, 2012.

CUTI (Luiz Silva). *Literatura Negro-Brasileira*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2010.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs 3*. Tradução por Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

DEPESTRE, René. Bom dia e adeus à negritude. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/depestre/depestre.pdf>> (Acessado em 15 de março de 2019).

DU BOIS, W.E.B. *As almas do povo negro*. Tradução por Alexandre Boide. São Paulo, Veneta, 2021.

EULALIO, Alexandre. O ensaio literário no Brasil. In: *Doze ensaios sobre o ensaio*. São Paulo: IMS, 2018.

EPALANGA, Kalaf. *Também os brancos sabem dançar*. São Paulo: Todavia, 2018.

EVEN-ZOHAR, Itamar. O “sistema literário”. Tradução por Luis Fernando Marozo e Yanna Karlla Cunha. *Revista Translatio*, n. 5, 2013.

FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras brancas*. Tradução por Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais*. São Paulo: Todavia, 2019.

FREIRE, Maria da Graça. *Portugueses e Negritude*. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar, 1971.

FREYRE, Gilberto. *Um brasileiro em terras portuguesas*. São Paulo: É Realizações, 2010.

_____. *O mundo que o português criou*. São Paulo: É Realizações, 2010b.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. As formas literárias da filosofia. In: *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. Não contar mais? In: *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução por Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: Editora 34, 2ª edição, 2012.

GOMES, Nilma Lino. *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 3ª edição, 2020.

GONÇALVES, Bianca Mafra. Existe uma literatura negra em Portugal? *Revista Crioula*, 1(23), 121-140.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Cascatas da Modernidade. In: *Modernização dos Sentidos*. Tradução por Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

HAZLITT, William. Sobre os ensaístas de periódico. Tradução por Daniel Lago Monteiro. In: *Doze ensaios sobre o ensaio*. São Paulo: IMS, 2018.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano*. Tradução por Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

KOSSOY, Boris. Estética, Memória e Ideologias Fotográficas. In: *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LARANJEIRA, Pires. *A negritude africana de língua portuguesa*. Porto: Edições Afrontamento, 1995.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2016.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução por José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

_____. Sobre a essência e a forma do ensaio: carta a Leo Popper. Tradução por Rainer Patriota. In: *Doze ensaios sobre o ensaio*. São Paulo: IMS, 2018.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. Tradução por Patrícia Farias. *Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 23, n. 1, 2001, pp. 171-209

MERCER, Kobena. Black Hair/Style Politics. In: *Welcome to the Jungle*. New York & London: Routledge, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Tradução por José Artur Gianotti e Amando Mora d'Oliveira. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

MICHEL, Jean-Claude. *The Black Surrealists*. New York: Peter Lang Publishing Inc, 2000.

MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adélia. Por uma razão decolonial: Desafios éticos-político-epistemológicos à cosmovisão moderna. *Civitas - Revista De Ciências Sociais*, 14(1), 66-80, 2014.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. Tradução por Sérgio Milliet. São Paulo: Editora 34, 2016.

MORETTI, Franco. *O romance de formação*. Tradução por Natasha Belford Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.

MOREIRA, Adriano. *Ensaaios*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1963.

MUINANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

OTEWÙMÍ, Oyèrónké. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Tradução por wanderson flor do nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PEIXOTO, Carolina Barros Tavares. *Ser, não ser, voltar a ser ou tornar-se? : uma reflexão sobre a (re)inserção social dos angolanos de ascendência portuguesa à luz dos estudos pós-coloniais*. 2015. Tese de doutoramento – Universidade de Coimbra.

PEREIRA, José Augusto; VARELA, Pedro. As origens do movimento negro em Portugal (1911-1933): uma geração pan-africanista e antirracista. *Revista de História*, n. 179, 2020.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PHILLIPS, Layli. *The Womanist Reader*. New York: Routledge, 2006.

RAMOSE, M B. Sobre a Legitimidade e o Estudo da Filosofia Africana. Tradução por Dirce Eleonora Nigro Solis, Rafael Medina Lopes e Roberta Ribeiro Cassiano. *Ensaaios Filosóficos*, Volume IV - outubro/2011.

RANKINE, Claudia. *Cidadã*. Tradução por Stephanie Borges. São Paulo: Edições Jaboticaba, 2020.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade. *Novos Estudos CEBRAP*, Julho 2003, pp. 23-52.

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução por Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCEGO, Igiaba. *Minha casa é onde estou*. Tradução por Francesca Cricelli. São Paulo: Editora Nós, 2018.

SENGHOR, Léopold Sédar. *Lusitanidade e Negritude*. Tradução por Luiz Forjaz Trigueiros. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.

SHARPE, Christina. *In The Wake: On Blackness and Being*. Durham and London: Duke University Press, 2016 (e-book).

SILVA, Régia Agostinho da. A escravidão no Maranhão: Maria Firmina dos Reis e as representações sobre escravidão e mulheres no Maranhão na segunda metade do século XIX. 2013. Tese. (Doutorado em História Econômica) – Universidade de São Paulo.

SOBRAL, Cristiane. *Só por hoje vou deixar o meu cabelo em paz*. Brasília: Ed. própria, 2014.

SONTAG, Susan. Na caverna de Platão. In: *Sobre a fotografia*. Tradução por Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SULLIVAN, John Jeremiah. Essai, essay, ensaio. Tradução por Alexandre Barbosa de Souza. In: *Doze ensaios sobre o ensaio*. São Paulo: IMS, 2018.

SZABARI, Antonia. “parler seulement de moy”: The Disposition of the Subject in Montaigne’s Essay “De l’art de conferer”. *MLN*, Vol 116, n. 5, *Comparative Literature Issue* (Dec 2001), pp. 1001-1024.

TAVARES, Julio Cesar de. *Dança de guerra: arquivo e arma*. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

TERRITÓRIO FLIP 2017, Djaimilia Pereira de Almeida. Acesso em 05 de Agosto de 2021. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=2x-09MQQJC8&t=194s>>

TINHORÃO, José Ramos. *O Rasga: uma dança negro-portuguesa*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. *Os negros em Portugal: uma presença silenciosa*. Lisboa: Editora Caminho, 1988.

TOPA, Helena. Das fronteiras de género às fronteiras discursivas: aforismo, fragmento e ensaio. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, n. 11, Lisboa, Edições Colibri, 1998, pp. 23-33.

TVON. *Um Preto Muito Português*. Lisboa: Chiado Editora, 2017.

VALE, Fernanda do. *A Preta Fernanda: Recordações d'uma Colonial*. Lisboa: Editora Teorema, 1994.

WALKER, Alice. Salvando a vida que é sua: a importância de modelos na vida da artista. In: *Em busca dos jardins de nossas mães*. Tradução por Stephanie Borges. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

WOOLF, Virginia. The Modern Essay. In: *The Collected Essays of Virginia Woolf*. Benediction Books, 2013 (e-book).