

Declinações “transitórias” sobre e na obra de Djaimilia Pereira de Almeida: *Esse Cabelo; Luanda, Lisboa, Paraíso; Maremoto*

RESUMO: Introduzindo o debate sobre a emergência de uma literatura afrodescendente em língua portuguesa e enquadrando a obra de Djaimilia Pereira de Almeida nas fronteiras entre literatura portuguesa e afrodescendente, este capítulo discute o lugar dos trânsitos em romances da autora, nomeadamente, *Esse Cabelo* (2015), *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2018) e *Maremoto* (2021). Pretende-se demonstrar que nos três romances a autora investe na representação de espaços híbridos que questionam as fronteiras – nacionais, identitárias, ficcionais – apontando para a emergência de uma estética “transitória”, em linha com aquela traçada pelo documentário de Doris Wieser *Viver e escrever em trânsito: entre Portugal e Angola*.

PALAVRAS-CHAVE: Djaimilia Pereira de Almeida; literatura afrodescendente; trânsitos pós-coloniais; espaços urbanos.

ABSTRACT: Introducing the debate on the emergence of an Afro-descendant literature in Portuguese and framing the work of Djaimilia Pereira de Almeida on the borders between Portuguese and Afro-descendant literature, this chapter discusses the place of transits in the author’s novels, namely, *Esse Cabelo* (2015), *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2018) and *Maremoto* (2021). The chapter aims at showing that in the three novels the author invests in the representation of hybrid spaces that question borders – national, identity, fictional – pointing to the emergence of a “transitory” aesthetic, in line with that outlined by Doris Wieser’s documentary *Viver e escrever em trânsito: entre Portugal e Angola*.

KEYWORDS: Djaimilia Pereira de Almeida; Afrodescendant literature; postcolonial transits; urban spaces.

1. Introdução

Neste artigo abordam-se as representações dos trânsitos e dos espaços urbanos em três romances de Djaimilia Pereira de Almeida, a saber, *Esse Cabelo* (2015), *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2018) e *Maremoto* (2021). Após um breve enquadramento da discussão sobre a emergência de uma literatura de afrodescendentes em língua portuguesa, o artigo percorre algumas reflexões produzidas sobre a obra da autora por outros estudiosos e articula a reflexão teórica de cunho pós-colonial sobre as identidades nacionais e culturais com o *close reading* das obras para demonstrar a relevância dos trânsitos na estética da autora.

Tendo em conta o êxito das obras de Djaimilia Pereira de Almeida junto da crítica e do público¹, é um facto que esta jovem escritora, nascida em Angola em 1982 e crescida em Portugal, tem vindo a afirmar-se como uma nova e poderosa voz da narrativa portuguesa contemporânea e, ao mesmo tempo, de um novo corpus em construção, isto é, a chamada literatura de afrodescendentes. Tal como foi acontecendo no contexto continental da chamada “literatura afro-europeia” (Brancato 2008), o termo “literatura afrodescendente” ou de autoria afrodescendente emerge como uma designação ainda em construção no que diz respeito aos estudos das produções literárias em língua portuguesa, tanto em Portugal quanto no Brasil (Inácio 2019). A problematização desta designação e do corpus dela decorrente prende-se com duas ordens de fatores principais, isto é, a questão dos sujeitos – quem são os afrodescendentes? – e, decorrente da primeira, a das obras em causa – o que entraria num corpus de literatura afrodescendente?

O número especial da revista *Portuguese Literary and Cultural Studies* intitulado “The Open Veins of the Postcolonial: Afrodescendants and Racisms”, coordenado por Inocência Mata e Iolanda Évora, procura debater estas e outras questões, inclusive de cariz literário. Em particular, as coordenadoras mapeiam as múltiplas declinações da categoria da afrodescendência, salientando o modo como é social e politicamente equacionada, em Portugal, à categoria de imigração, excluindo-se ou silenciando-se a possibilidade da existência de portugueses negros. As autoras convidam para uma investigação mais extensa sobre as diferentes conceptualizações da afrodescendência, alertando também para o risco de esta categoria se tornar, especialmente para a Academia, “uma forma de apaziguamento” (Évora e Mata 2021, 60).

No domínio literário, a reflexão sobre a literatura afrodescendente ou de autoria afrodescendente em Portugal vem-se construindo em diálogo e contraponto com outros contextos – Europa, Américas, África –, gerando assim

propostas que, embora não enunciadas em jeito de formulações teórico-críticas, operam categorizações evidentes, como no caso do artigo de Margarida Calafate Ribeiro, que aborda a obra de “três mulheres afrodescendentes portuguesas” (Ribeiro 2021, 331), a saber, Djaimilia Pereira de Almeida, Telma Tvon e Yara Monteiro. Diversamente, Rosângela Sarteschi opta por uma categorização crítica que coloca a questão da raça e da cor da pele no cerne da problematização, propondo indagar a “literatura contemporânea de autoria negra em Portugal” (Sarteschi 2019, 283), tal como o faz Emerson Inácio, ao convocar o comparativismo em língua portuguesa como território privilegiado para se analisarem as “escrituras em negro” (Inácio 2020).²

Sem pretender aprofundar aqui todas as propostas em curso, nem validar uma ou outra designação e os critérios a elas subjacentes, interessa identificar esta porosidade entre *corpora* e cânones literários em construção como uma primeira declinação “transitória” sobre a obra de Djaimilia Pereira de Almeida. A este propósito, vale ainda acrescentar o alerta lançado por Paulo de Medeiros num texto dedicado às obras *Luuanda*, de Luandino Vieira, e *Luanda, Lisboa, Paraíso*, de Djaimilia Pereira de Almeida. Nele, o autor parece apontar, nas entrelinhas do seu raciocínio, para a importância da porosidade entre cânones e tradições literárias, alertando também para que não se considerem estas obras “vinculadas a noções de lusofonia”, isto é, avaliando-se o seu alcance a partir dos trânsitos entre fronteiras nacionais, continentais e linguísticas (Medeiros 2020, 146).

A partir destas premissas, e em linha com o espírito do documentário de Doris Wieser *Viver e escrever em trânsito: entre Portugal e Angola* que, a meu ver, pelas escolhas das pessoas entrevistadas, levanta e deixa em aberto as possíveis interrogações sobre novos objetos de estudos, novos *corpora* e novos cânones cujo elemento agregador poderia ser a categoria do trânsito, concentrar-me-ei, precisamente, em declinações “transitórias” sobre e na obra de Djaimilia Pereira de Almeida, entendendo-as tanto como reflexões críticas quanto como representações ou registos de trânsitos que as obras em foco proporcionam.

A escolha da palavra “declinação”, no singular e no plural, já testada em trabalhos anteriores (Wieser e Falconi 2022), prende-se com a relação complexa que toda a identidade pós-colonial estabelece com o conceito de Nação e de identidade nacional. Tal expressão pretende apontar para uma noção “flexionável” da identidade, capaz de expressar as contradições e tensões que lhe são inerentes, bem como reconhecer as potencialidades das perspetivas interseccionais

enquanto possíveis “desinências” plurais que modificam a raiz única de uma suposta identidade homogénea.

No entanto, pensar as decliNações significa também identificar e desconstruir estereótipos. Mireille Rosello propõe utilizar as “declinações” como “crossroads [...] where the principles of sameness and difference are united as two aspects of the same realities” (Rosello 1998, 10) e apostar na enumerabilidade das flexões que as categorias codificadas pelas perspetivas interseccionais por vezes não conseguem apreender quando aplicadas a narrativas de trânsitos e resistências. De facto, Catarina Martins identifica nas narrativas sobre mulheres africanas em trânsito “propostas transgressoras” e “novas formas de emancipação que provêm [...] do infra-colectivo e do infra-individual, no sentido em que não pressupõem subjetividades estabilizadas e com localizações precisas nos sistemas de opressão” (Martins 2018, 93). É nesta perspetiva que as decliNações aqui propostas são também “transitórias” na medida em que procuram registar trânsitos e deslocamentos narrativos que põem em causa as “grelhas cristalizadas de perceção de geografias, sociedades e culturas” (Martins 2018, 100).

Tendo em conta que os trânsitos na obra de Djaimilia Pereira de Almeida são múltiplos – entre lugares, memórias, registos de escritas, narrativas, identidades – e que os mesmos foram abordados também noutras leituras dos seus romances, darei particular destaque aos trânsitos urbanos e suburbanos recriados a nível ficcional e narrativo nos três romances escolhidos, de modo a realçar a contribuição da literatura para um conhecimento “outro” e uma representação distinta da presença africana e afrodescendente naquela que podemos definir de uma “decliNação transitória” do Portugal pós-colonial.

O tópico do trânsito é de tal forma central nas narrativas desta autora que o mesmo tem sido realçado e analisado a partir de diversas perspetivas teórico-críticas em vários ensaios e artigos. Entre eles, o de Doris Wieser enquadra *Esse Cabelo*, lido em perspetiva comparativa com *Os pretos de Pousaflores* de Aida Gomes, no âmbito da chamada “literatura do retorno” e a partir da perspetiva teórica da pós-memória. Analisando as trajetórias dos vários componentes da família da protagonista de *Esse Cabelo* – Mila –, Wieser reconhece que, diversamente de narrativas de retornados portugueses aquando da descolonização em África, ou de refugiados em fuga da guerra civil que se desencadeou em Angola logo a seguir à independência, o romance de Almeida conta a história “of another kind of return form Africa – a voluntary, planned, and much less troubled one that takes place later on” (Wieser 2021, 159).

Assim, mesmo que se trate de outra forma de trânsito em comparação com o retorno propriamente dito, o enquadramento de Wieser remete para a reflexão de Paulo de Medeiros quando alerta que “é preciso ter em mente que a noção de retorno, mesmo quando falsa ou impossível, atravessa a experiência de muitas pessoas de ambos os lados da linha de divisão colonial” (Medeiros 2020, 147). De facto, o ensaio de Wieser acompanha e explicita o trânsito equacionado enquanto itinerário não linear de busca identitária através da dinâmica cuidado/negligência do cabelo, lida como transposição simbólica da oscilação da protagonista em relação à sua herança negro-africana, trazida pelos avós maternos, que se torna motivação de reflexão interseccional sobre o corpo, o género, a raça e a classe.

A articulação entre raça, género, classe, corpo e sexualidade está no cerne também da leitura de Sandra Sousa, que analisa a trajetória do cabelo crespo de Mila à luz de uma geopolítica do corpo (Sousa 2017), claramente evocada por uma das frases mais citadas do livro: “A verdade é que a história do meu cabelo crespo cruza a história de pelo menos dois países e, panoramicamente, a história indireta da relação entre vários continentes: uma geopolítica” (Almeida 2015, 13). Se, por um lado, como observa Wieser, o tópico do cabelo tem um papel relevante na equação identitária de género e raça (Wieser 2021, 162-63), por outro lado, este tópico enquadra-se na mais ampla relação de figuração que liga o corpo e o espaço. No caso de Almeida, trata-se de uma relação que associa o corpo à geografia/geopolítica, isto é, literalmente, o corpo à escrita do espaço, e às relações entre territórios e política.

Esta relação pode ser considerada um tropo da arte e da escrita de mulheres, explorado, de modo especial, pelas artistas da diáspora negra, como no caso de Mónica de Miranda, outra artista portuguesa afrodescendente. Em várias obras, a artista coloca em relação o corpo e o espaço, como por exemplo na obra fotográfica *Back Pack Paradise*, em que retrata paisagens tropicais e mapas desenhados no corpo de uma mulher, aludindo assim a uma geopolítica do corpo.³ A relação entre corpo e geografia/geopolítica torna-se assim um tropo transversal para dar corpo ao espaço e espaço ao corpo, instaurando o trânsito dos corpos pelos espaços como elemento que permite “declinar” afiliações, laços, pertenças mas também desenraizamentos e fraturas.

Nesta perspetiva, o artigo de Roberta Guimarães Franco investe na ideia de inseparabilidade dos trânsitos entendidos como rede de laços e genealogias que apenas a memória pode reconstituir (Franco 2021, 11). A centralidade da

memória acompanha aquela dos trânsitos, sendo *Esse Cabelo*, em particular, um livro fortemente autoreflexivo, também pela sua natureza híbrida entre ficção e autobiografia, no que se refere aos mecanismos da memória. De facto, Franco (2021, 112) recorre à categoria de “ficções de memória”, explorada por Birgit Neumann para indagar tanto as narrativas que revelam os mecanismos e o funcionamento da memória, quanto as histórias sobre o passado que indivíduos e culturas relatam para responder às perguntas do presente e, acrescentaria, a sua narrativização (Neumann 2008, 334).

Tal é o caso de *Esse Cabelo*, que investe na memória enquanto fio condutor da escrita e da busca identitária, um fio condutor que, de facto, origina “o encontro do livro com o seu cabelo” (Almeida 2015, 7). Embora não desenvolvendo a ideia, Franco utiliza a expressão “memória capilar” (2021, 113), que julgo ser iluminadora se assumida em seus múltiplos sentidos e potenciais desdobramentos. Se o significado mais imediato é o que remete para uma memória corpórea, isto é, ligada à história não linear do cabelo crespo da protagonista, por outro lado, a ideia de uma memória capilar evoca a capacidade fluída da memória, de acordo com o fenómeno físico da capilaridade, de aflorar por superfícies apertadas e penetrar tramas estreitas. Remete também, em sentido mais figurado e político, para a capacidade de uma organização, movimento, grupo se infiltrar localmente, o que permite equacionar a memória capilar da protagonista Mila como forma narrativa de autoconstituição enquanto sujeito local, isto é, uma rapariga portuguesa mestiça. É nesta perspetiva que analisarei as representações dos trânsitos urbanos e suburbanos em alguns romances da autora, ilustrando as estratégias de construção tanto da identidade quanto da diferença das subjetividades afrodescendentes e imigrantes no Portugal pós-colonial.

2. Trânsitos urbanos: declinando estereótipos e corpos

Quer o artigo já citado de Franco quer um artigo de Luca Fazzini (2020) abordam a representação de Lisboa em obras de Djaimilia Pereira de Almeida. Trata-se de um tópico relevante na medida em que, se por um lado, os estudos históricos, antropológicos e sociais, bem como as artes visuais e o cinema, têm amplamente explorado a presença africana de vária ordem na cidade de Lisboa⁴, por seu turno, a literatura de ficção começa agora a fazer mais incursões neste domínio, como no caso do romance de Joaquim Arena *A verdade de Chindo Luz* (2006), do romance de António Lobo Antunes *O meu nome é legião* (2007), e mais recentemente, os romances de Telma Tvon, Kalaf Epalanga e Luisa Semedo. Assim, as

obras de Almeida inserem-se nesta procura de preencher uma lacuna no que diz respeito à representação literária da Lisboa africana e afrodescendente.

No seu artigo, Franco foca os itinerários da protagonista de *Esse Cabelo* pelas periferias da cidade, entre os vários salões de estética dos diversos grupos étnico-culturais presentes no espaço urbano (Franco 2021, 114). Esta circunstância aponta para uma das características principais da representação de Lisboa na obra desta autora, isto é, a fuga dos estereótipos da Lisboa mestiça, crioula ou multicultural frequentemente associadas ao centro urbano, constituído pela zona do Martim Moniz, Praça da Figueira e o Rossio. Os salões são descritos com ironia e até sarcasmo, ligados como estão à memória pessoal capilar algo traumática do tratamento do cabelo e à memória igualmente capilar do Portugal pós-colonial de retornos e imigrações, em trânsito para a modernização da década de 1980:

Tudo aquilo com que posso contar é com um catálogo de salões, com a sua história de transformações étnicas no Portugal que me calhou – das retornadas cinquentonas às manicuras moldavas obrigadas, a contragosto, ao método brasileiro, passando pelos episódios do retraimento da minha exuberância natural numa menina que, nas palavras de todas estas mulheres, “é muito clássica”. A história da entrega da aprendizagem da feminilidade a um espaço público que partilho, talvez, com outras pessoas não é o conto de fadas da mestiçagem, mas é uma história de reparação. (Almeida 2015, 15)

Longe da celebração do “conto de fadas da mestiçagem”, o tom da voz narrativa “declina” os estereótipos na plena autoconsciência de que resistir-lhes é um exercício complexo e por vezes doloroso de auto-inclusão e auto-exclusão. Também no que se refere à representação do espaço urbano geralmente associado à Lisboa mestiça e multicultural, a voz narrativa aborda-o de forma a declinar o estereótipo, refletindo sobre estratégias de recusa/aceitação. Tais estratégias são ilustradas pelo seguinte trecho, que embora longo, merece citação integral por instaurar, através da “memória capilar”, neste caso entendida literalmente como memória dos tratamentos do cabelo, uma teia complexa de identificações e desidentificações na qual o sujeito narrativo se posiciona de forma “transitória”, enquanto menina portuguesa mestiça da classe média em interação com os comerciantes portugueses brancos e em situação de analogia – via cabelo – com as mulheres africanas da classe trabalhadora, provavelmente imigrantes:

eu correrá à drogaria São Domingos, ao lado da Praça da Figueira, em Lisboa, onde uma equipa de portugueses típicos aconselham como verdadeiros especialistas senhoras e raparigas africanas dos arredores de Lisboa sobre os melhores produtos para os seus cabelos, e que dá, com graça, para uma casa de sementes e adubos e uma manteigaria onde se vende bananas-pão, mandioca e bagre fumado entre queijo de Azeitão e vinho do Porto. Os senhores da São Domingos dão dicas de beleza, dizem “Menina, o seu cabelo precisa é disto, isto é uma maravilha, nem queira saber”. De que modo fazer justiça a estes samaritanos, que tantas vezes me valeram e gabam o cabelo de todas as empregadas da limpeza, levam pouco e lhes chamam “minha linda”, as senhoras das seis da manhã no comboio, no metro, no cacilheiro, no autocarro, que eu nunca vejo nos corredores, com o cabelo colado à cabeça preso num rabicho esquecido, mal pintado e às vezes ralo, ignorado pelo ocupante do banco de trás; de golas altas sob casacos polares, os filhos perdidos para o ensino público, para quem o Inverno é um tormento de detergente e cera acrílica, pingos de urina, cabelos no lavatório; transportadas em carrinhas por outras mulheres e distribuídas por repartições públicas nas quais mudam os sacos do lixo, lavam sanitas, deitam fora indevidamente garrafas de água e remexem os papéis a que limpam o pó, lavam chávenas de café que reencontro alinhadas, respiram a sua porção de amianto, talvez se sentem à minha secretária e rabisquem o seu nome numa folha, ou teclem fugidamente nos teclados como meninas dactilógrafas que se penteiam ao nosso espelho antes de saírem rubricando uma folha atrás da porta? Fosse eu capaz de me elevar aos senhores que tratam por “minha linda” senhoras comuns na São Domingos, um “minha linda” automático e comercial que, sabendo a pouco, talvez não oiçam. É à condição de um castiço “minha linda” de balcão que estas páginas aspiram, numa comemoração de palavras que, sendo ditas, logo são ignoradas, por quem as diz, por quem as ouve, força de expressão, perda de tempo, cortesia. (Almeida 2015, 76-77)

Ao convocar os trânsitos diários entre centro e periferias da cidade, o excerto aponta para as interações sociais e raciais que se tecem no dia-a-dia da Lisboa pós-colonial, marcadas por estereótipos, paternalismos, diferença de classe, raça e género. Ao instaurar a ligação entre o cabelo da protagonista e o das empregadas de limpeza, a voz narrativa instaura também uma distância que assinala, de forma ambivalente, tanto a equação – e a empatia – entre mulheres

portuguesas negras e mulheres africanas imigrantes, quanto a diferença em relação a elas, dada pela classe social. Por outro lado, tal diferença é assinalada também em relação aos comerciantes portugueses – castiços – de cuja condição de sujeitos locais a voz narrativa se aproxima e se distancia simultaneamente.

O trânsito urbano e suburbano pela Lisboa pós-colonial aponta para um movimento identitário de um sujeito “nómada” e de uma voz narrativa ambivalente, já que os eixos de diferenciação do género, da raça, da classe social, da idade, entre outros, espelham “as complexas interações dos vários níveis da subjetividade” (Braidotti 2002, 13). Através da categoria de Braidotti do sujeito nómada enquanto figuração do posicionamento do sujeito num diagrama de relações (Braidotti 2002), pode-se equacionar o dia-a-dia da cidade apresentado neste trecho como tentativa – declinação – transitória da voz narrativa de se situar no mapa das relações de poder, expressando conexões e distâncias, empatias e aspirações não cristalizadas em afirmações identitárias unívocas.

Se como afirma Wieser, Mila é dividida entre as heranças brancas e negras, respetivamente, dos avós paternos e maternos, ela surge como intermediária entre a pertença à comunidade imigrante e àquela dos portugueses castiços, acabando por se localizar numa declinação transitória e não fixa entre os dois polos, o que poderá ser considerado como uma forma de registar as dinâmicas assinaladas por Évora e Mata. Este posicionamento não sugere um relativismo identitário, mas sim a complexidade da localização do sujeito num sistema de relações de poder marcado pela “troca” de estereótipos e por memórias individuais e coletivas – capilares – que tornam mais densa a questão da identificação.

A protagonista de *Esse Cabelo* parece ter consciência de que “[o]s afrodescendentes não parecem caber no figurino ainda em vigor aplicado aos sujeitos anteriormente colonizados, entretanto transformados em imigrantes” (Évora e Mata 2021, 44). Por outro lado, como ilustra a teoria de Braidotti sobre o sujeito nómada, a protagonista procura reterritorializar-se através da memória, das trajetórias do passado e de múltiplas interconexões – afetivas, familiares, mas também culturais e políticas, como demonstra a poderosa inclusão e convocação narrativa da fotografia de Elizabeth Eckford (Almeida 2015, 102).

Uma estratégia semelhante emerge noutra passagem de *Esse Cabelo*, que adquire relevância no que diz respeito à representação do espaço urbano aqui focada. Ao refletir sobre a falta de vivência de Lisboa por parte da avó materna, Maria da Luz, doente, instalada com o marido em São Gens, “um bairro clandestino nos arredores de Lisboa” (Almeida 2015, 23), Mila relembra o que define

como “roteiro turístico e parcial que então nos era Lisboa”, vivenciada enquanto “cidade truncada” (Almeida 2015, 46). Mais adiante, a protagonista reflete:

Quais seriam as consequências íntimas do nosso conceito amputado de Lisboa, de as nossas esperanças andarem a reboque da reconfiguração dos Restauradores e do Colégio Militar, desvios no trânsito e no plano da calçada, da tubagem exposta sob tábuas de madeira, tapumes através de cujas frestas surpreendíamos o almoço e a higiene dos homens das obras, nossos conterrâneos, da perspectiva da abertura de megastores de discos, como se ali acorressemos para comprar café e luvas, admirar gatos à janela, beber uma ginjinha, posar com o Pessoa, e não apenas para, sem qualquer outro propósito, desentorpecer o espírito – e a vida dos lisboetas nos estivesse vedada, como a nossa lhes estava, e fossem eles os invisíveis? (Almeida 2015, 47)

A imagem da cidade em remodelação e em transição para a modernização própria das décadas de 1980 e 1990, em que se vão afirmando “novas cidadanias” (Lobo 2016), é evocada aqui para relatar as deambulações da jovem protagonista e dos seus primos, revelando, mais uma vez, um posicionamento em trânsito entre a cidade dos lisboetas e a cidade truncada para a avó Maria da Luz, para quem Portugal sempre foi “a roupa ao vento” (Almeida 2015, 46) no bairro de São Gens. Vedada provavelmente aos africanos imigrantes, a cidade é novamente o cenário que a autora utiliza para expressar o trânsito entre identidades e a subjetividade nómada da protagonista de *Esse Cabelo*: a cidade dos lisboetas não está vedada a Mila e aos seus primos, não são eles os invisíveis, mas um terceiro sujeito representado por Maria da Luz, a imigrada africana que mora num subúrbio quase rural, ou ainda os trabalhadores das obras, definidos de forma ambivalente como “nossos conterrâneos”. Neste trecho, a memória da cidade da adolescência leva Mila a posicionar-se, simultânea e nomadicamente, no centro e na margem de um mapa de relações de poder desiguais que envolvem os diferentes níveis da construção da subjetividade, onde raça, classe e idade funcionam como eixos de diferenciação e identificação principais no trânsito diário pela cidade pós-colonial. A cidade mesma é representada em suas estratificações, divisões e zonas de contacto materiais – a calçada, a tubagem, os tapumes.

Ainda em contraste com a imagem da cidade multicultural e mestiça, celebrada de forma massiva pelos meios de comunicação social e por discursos

oficiais a partir da década de 2010⁵, mas em contraste também com a tranquilidade pequeno-burguesa retratada pelas memórias de Mila em Oeiras, em casa dos avós paternos, a dimensão “capilar” da memória penetra outros mapas e traça roteiros distintos, individuais e geracionais, que fazem parte de uma “etnografia suja” (Almeida 2015, 108) inscrevendo o sujeito nómada noutras margens ligadas à vida noturna da capital, à difusão da música eletrónica de dança em Portugal⁶ ou ao consumo de drogas. E suja é também a cidade vivenciada na década de 1990 e de 2000, e descrita através de “cheiro a urina, preservativos e seringas usadas, copos de plástico vazios dos quais também eu bebera” (Almeida 2015, 114).

No entanto, trânsitos por uma cidade sórdida são convocados também no que diz respeito à chegada de africanos das antigas colónias portuguesas, não necessariamente em qualidade de imigrantes. É o caso do avô materno de Mila, o velho Castro Pinto, chegado a Lisboa para proporcionar os tratamentos médicos necessários a um dos filhos que nascera com uma perna mais curta. Assim, no que concerne o cabelo de Mila como elemento corpóreo a partir do qual se empreende a narrativa, o corpo doente do filho de Castro Pinto é o motivo para a descrição de uma outra parcela da cidade que também se coloca nas antípodas da imagem da cidade multicultural divulgada pelos meios de comunicação social e pelo discurso oficial.

Teatro sórdido de outra representação truncada de Lisboa, a Pensão Covilhã, que acolhe muitos enfermos vindos de África, é descrita como “uma colónia de leprosos à beira da estrada, ao mesmo tempo no centro da cidade e ostracizada, porque para chegarmos a nenhures basta virar uma esquina suja” (Almeida 2015, 22). A descrição da Pensão Covilhã lembra as descrições do hotel do romance *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso, ou aquelas das pensões de *As Naus*, de António Lobo Antunes. De facto, ao definir os enfermos chegados de África como “despojos do Império” (Almeida 2015, 20), *Esse Cabelo* ilumina trânsitos pouco conhecidos entre ex-colónias e ex-metrópole, sugerindo, ao mesmo tempo, um paralelismo implícito entre a chegada dos doentes e a dos retornados, também alojados em hotéis e pensões. No coração da cidade pós-colonial, a pensão e seus doentes funcionam também, por analogia, como lugares e corpos que lembram um passado incómodo e traumático – o da guerra colonial – para os velhos da “tasca ao lado” (Almeida 2015, 21).

Os corpos doentes são recorrentes na obra de Almeida: a Pensão Covilhã reaparece em *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2018), romance fortemente marcado pela

representação ficcionalizada dos espaços urbanos e suburbanos da cidade pós-colonial. É nesta mesma pensão que virão a residir as duas personagens principais, o velho Cartola e o seu filho Aquiles, personagens que o romance retrata antes em Angola e depois na sua difícil adaptação em Portugal. Novamente, narrar significa dar espaço ao corpo e dar corpo aos espaços, isto é, estabelecer uma relação intrínseca entre corpo e geopolítica, apontando para as localizações complexas dos sujeitos em razão dos seus eixos identitários diferenciadores.

Se *Esse Cabelo* escolhe o cabelo, em Luanda, Lisboa, Paraíso a autora, através do narrador, escolhe contar a história a partir de um calcanhar, o calcanhar malformado de Aquiles, razão pela qual pai e filho se deslocam a Portugal. Também a personagem principal de *Maremoto* (2021), o angolano Boa Morte da Silva – personagem-narrador de boa parte do romance – antigo combatente do exército português na Guiné, tem um corpo doente e deformado. Como observa Sandra Sousa a propósito de *Esse Cabelo*, todos estes corpos doentes que povoam as narrativas de Almeida podem ser lidos “como uma metáfora do fim do Império; um Império cujos membros quebraram, em ferida aberta, sem braços para acolher os seus filhos, também eles despojados” (Sousa 2017, 62).

3. Trânsitos urbanos e suburbanos: espaços híbridos

Se, como já foi salientado, *Esse Cabelo* é narrado em primeira pessoa, num registo híbrido entre a ficção e a autobiografia, as opções narrativas de Luanda, Lisboa, Paraíso são distintas, já que a narrativa em terceira pessoa é intercalada por aquilo que Paulo de Medeiros define de “objetos da memória” (Medeiros 2020, 145) – cartas, transcrições de telefonemas, apontamentos, desenhos. A escolha da narração em terceira pessoa remete, possivelmente, para um distanciamento maior entre a autoria afrodescendente e as personagens imigrantes. Convém salientar que, tal como os avós maternos de Mila em *Esse Cabelo*, também Cartola e Aquiles emigram de Angola para Portugal por razões não económicas, mas acabam por adquirir características – a profissão, a domiciliação no subúrbio, a marginalização socioeconómica – que os definem como “imigrantes”. Há evidentes analogias entre a personagem do avô Castro Pinto e a personagem de Cartola: ambos oriundos de M’Banza Kongo, filhos de pai albino, emigram para Portugal para tratar de um problema de saúde de um filho. Ambos foram enfermeiros em Angola e se tornam sujeitos marginais em Portugal. Cria-se, deste modo, um efeito de trânsito das personagens também através das próprias narrativas que as criam, sugerindo que as personagens, como os sujeitos, não são entidades

fixas e suas histórias se reinventam a cada narrativa. Além disto, cabe salientar que se trata de personagens inspiradas na família da autora, ficcionalizadas de modo diferente nas várias obras.

Depois de sonhar a ex-metrópole a partir de um bairro popular de Luanda, Cartola e Aquiles chegam a Lisboa em 1985, e, tal como Castro Pinto e Maria da Luz, têm uma experiência truncada da cidade. O “Rossio de sonhos”, isto é, a cidade sonhada por ambos antes da chegada, revela-se ser uma cidade “pequena e escura” (Almeida 2018, 19) e sobretudo inóspita, vivida entre a miséria da pensão e a desilusão perante imagens apreendidas em deambulações urbanas que aparecem como momentos de transtorno identitário, mas que traduzem a hibridéz intrínseca dos espaços pós-coloniais vivenciados pelos africanos ex-colonizados e seus descendentes. Como afirma Paulo de Medeiros,

uma das características que definem a obra de Djaimilia Pereira de Almeida é precisamente a forma como transcende as fronteiras nacionais e convida os leitores a imaginarem antes todos esses espaços híbridos entre África e a Europa, entre Angola e Portugal, todos eles intrinsecamente ligados. (Medeiros 2020, 139)

Trata-se de uma hibridéz que pouco tem a ver com “o conto de fadas da mestiçagem” ou com as versões celebratórias da cidade – seja ela mestiça, crioula ou multicultural e multiétnica – traduzindo a pós-colonialidade enquanto ligação íntima entre (ex-)colônias e (ex-)metrópole, entre o Portugal (pós-)colonial e o (antigo) Império, ligação constantemente atualizada pela presença obsidante do passado colonial e imperial nos espaços e nas relações da contemporaneidade. É nesta perspectiva que o conceito de “cidade pós-colonial” se revela especialmente relevante quando aplicado às cidades outrora capitais de impérios, na medida em que elas também foram produzidas por trânsitos e travessias, tanto materiais quanto simbólicas. Como realça Brenda S.A. Yeoh, o conceito de cidade pós-colonial, aplicado tanto as cidades das ex-colônias quanto às ex-metrópoles, precisamente por conectar territórios distantes e distintos, permite abordar as relações, as histórias e as configurações identitárias que sempre circularam entre centros e periferias (Yeoh, 2001: 457).

No contexto da Lisboa pós-colonial, a hibridéz dos espaços retratados na obra de Almeida funciona como a outra cara do lusotropicalismo e da assimilação, versões antigas das modernas mestiçagens e crioulações das cidades pós-coloniais

ocidentais. Tal hibridez põe a descoberto, no dizer de Évora e Mata, “as veias abertas do pós-colonial”, na medida em que mostra de que modo a memória – capilar, infra-individual e infra-coletiva – equaciona corpos e espaços em trânsito entre o passado e o presente, entre África e Europa, entre Portugal e Angola. Em *Esse Cabelo*, o espaço híbrido, produto dos trânsitos familiares e da geopolítica pós-colonial, surge através do exercício da memória capilar, como “uma sensação de *déjà-vu*” (Almeida 2015, 18) na evocação das peregrinações pelos salões de beleza:

“Sapadores” era então o destino indicado num autocarro com que por vezes me cruzava na cidade, tão absolutamente obscuro como o “Senhor Roubado” ou o “Poço do Bispo”, lugares para fazer tranças, necessidade que tinha o condão de me ir ampliando Lisboa. Se me acontecesse ter de apanhar um desses autocarros, não juro que as minhas idas de infância a cabeleireiros não me fizessem supor já ali ter estado alguma vez, sem saber distinguir a verdade das minhas impressões. Em incidentes de percurso, ocorre por vezes esta sensação de *déjà-vu*, a de andarmos por lugares novos com a intuição de os conhecermos. Reparo, porém, com surpresa, tal ser a expressão exata da minha memória de Angola. [...] É como se Luanda ficasse ali para os lados de Odivelas, um destino de autocarro próximo, mas confuso. (Almeida 2015, 18)

Em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, o velho Cartola, como realça Fazzini (2020, 168), é um antigo assimilado que “[t]inha chegado a Lisboa tarde demais, depois de lhe ser possível domesticar a cidade. De cabeça, decalcava Lisboa por cima de Luanda: Sagrada Família-Mosteiro dos Jerónimos, Ilha-Cacilhas, Prenda-Prior Velho” (Almeida 2018, 21). No entanto, também Aquiles, nascido na década de 1970, em Angola, mas já desligado do conceito e da política da assimilação, acaba por partilhar o imaginário e a vivência do pai. De facto, o quarto da pensão Covilhã também se configura como espaço híbrido entre passado e presente e entre Angola e Portugal. Nesse quarto (já descrito em *Esse Cabelo*), “as coisas de Luanda se misturavam com coisas de Lisboa, calendários, uma ou outra peça de roupa, uma garrafa de vinho vazia, um cachecol do Belenenses, uma telefonia. Nas rodilhas de roupa do quarto III e nos rostos de pai e filho, um império permanecia intacto” (Almeida 2018, 46).

À medida que as duas personagens experienciam a decepção em relação à cidade sonhada, esta revela o seu ritmo de cegueira, engolindo pai e filho na indiferença e na falta de oportunidades de ascensão social e económica e por isto repelindo-os.

O tópicos da invisibilidade é equacionado no romance como um mecanismo intrínseco da cidade. Mesmo se aparece como vontade das personagens de se auto-invisibilizarem, na verdade é o ritmo urbano que as torna como fantasmas, um ritmo marcadamente paradoxal que, ao excluir, inclui e vice-versa:

[Cartola c]onseguia a magia de passar pelos outros como um fantasma. Parecia até que o tinha escolhido. Talvez essa tenha sido a última aparição da sua ingenuidade: a de se julgar senhor do seu disfarce e da velocidade com que se esquivava à memória de quem passava por ele pela rua. Quando, na realidade, caminhando como se estivesse atarefado mas sem pressa para chegar a lado algum, apenas outro metido na sua vida, estava em sintonia com o ritmo da cidade, que o arrastava como uma maré. (Almeida 2018, 41)

Os protagonistas de *Luanda, Lisboa, Paraíso* acabam por sair da Pensão Covilhã para um bairro fictício nos arredores de Lisboa chamado Quinta do Paraíso, empregando-se como pedreiros em estaleiros de obras, dos quais o narrador fornece uma atenta descrição das condições precárias de trabalho. No subúrbio, cujas feições relembram um espaço quase rural, Cartola e Aquiles vão constituir um novo agregado humano e social, alternativo à família, juntamente com o galego Pepe, o filho dele, Amândio, o cão Tristão e uma criança chamada Iuri.

A chegada a Paraíso de Justina, filha de Cartola, revela também aqui a existência de um espaço híbrido atravessado por memórias e traços identitários simbolizados pelos objetos da antiga vida em Luanda, ainda guardados numa mala que materializa a esperança e a ambição não realizada, o destino ainda não atingido, como revela esta passagem:

Das malas saíram lâminas de barbear soltas caídas das suas caixinhas de cartão, faixas de gaze que o tempo e mercurocromo tinham manchado de borões alaranjados; certidões e documentos em que a caligrafia de Cartola se esbatera, facturas, radiografias do calcanhar de Aquiles, um antigo cartão de sócio do Clube de Pingué-Pongue de Moçâmedes, receitas médicas fora de validade, calendários de um restaurante, um apito de alumínio, um pisa-papéis com a forma de uma avioneta, uma lanterna a pilhas avariada. [...] Não fora por descuido que não tinham desfeito as malas. Fora por esperança. Sabiam não ter ainda chegado ao destino. Da noite para o dia, Justina forçava-os a um desembarque [...]. (Almeida 2018, 82)

Mesmo morando no subúrbio *Paraíso*, suspensos entre a miséria material e a riqueza humana de relações sociais solidárias, Cartola e Aquiles continuam, cada um por sua conta, as suas deambulações por Lisboa. É significativo que o Rossio, área urbana historicamente marcada pela presença africana, onde as novas diásporas revitalizam antigas memórias culturais (Henriques 2021; Gama 2005) aparece no romance não como lugar de agregação coletiva, mas como lugar sonhado na distância e depois cenário de momentos chave da relação entre pai e filho e da autorreflexão das personagens sobre a sua própria identidade. É na loja de Ginjinha do Rossio que Cartola chama o filho “Papá Aquiles”, querendo significar que o rapaz se tornou um homem, entregando-lhe simbolicamente uma possível chave de futuro na cidade (Almeida 2018, 46-47). É ainda numa loja de chapéus do Rossio que Cartola dá pela sua imagem no espelho e se descobre profundamente transformado pela vida em Portugal, deteriorado pela miséria, quase esvaziado de identidade, um estranho a si mesmo: “O rosto pareceu-lhe o rascunho de um mau pintor. Teve de se conter de perguntar àquele estranho se precisava de ajuda, se lhe podia dar uma mão, se queria um cigarro” (Almeida 2018, 62). É também no Rossio que Aquiles tenta apoderar-se de si próprio na cidade, tirando partido da sua própria invisibilidade e anonimato, sobretudo de noite, momento em que

perde o medo: é da cor da cidade, caminha sem o fardo de ser visto, ninguém dá por ele. Tem a cor dos pombos, dos vagabundos, dos gatos, das putas do Cais do Sodré, cuja cara não distingue vendo-as de passagem, os seus cabelos caju lambidos, os lábios gastos; da cor dos táxis estacionados a ouvirem relatos, da cor dos telhados, das estátuas, da cor do céu. (Almeida 2018, 112)

O centro da cidade, o antigo coração do império é, na pós-colonialidade, um lugar ora de estranhamento, ora de possibilidades, ora de desencantos, por isto, um lugar emblemático da Lisboa pós-colonial retratada no romance, embora distante das representações correntes de lugar de agregação e interação entre as várias comunidades africanas na diáspora.

Em *Maremoto* (2021), o centro da cidade e, em particular, o Chiado e a Baixa de Lisboa, são os cenários privilegiados da narração, já que o protagonista-narrador, Boa Morte da Silva, trabalha como arrumador de carros nestas zonas da cidade, conhecendo-lhes todos os movimentos, os trânsitos, os hábitos, porque “a cidade é feita da nossa mania de fazer o mesmo à mesma hora” (Almeida

2021, 10). O mapa do centro da cidade desenhado neste novo romance é bem mais amplo e mais específico, mas, como nos outros livros, o subúrbio mantém-se como lugar de domiciliação e possibilidade de habitar o espaço através de relações humanas solidárias. Não é difícil, de facto, ver analogias entre a casinha de telhado de zinco em São Gens onde moram os avós maternos de Mila em *Esse Cabelo*, o casebre de Cartola e Aquiles na Quinta do Paraíso, destruído e reconstruído após uma explosão, e o alojamento de Boa Morte em Prior Velho. Nesse alojamento, Boa Morte escreve as suas longas cartas para a filha Aurora, que só viu nascer em Bissau, e sonha implantar uma horta nas traseiras da casa da senhoria dona Idalina.

Longe de romantizar a vida nos subúrbios, que se configuram como espaços quase rurais pelos laços de solidariedade e a possibilidade de criação de infraestrutura de auto-sustentamento, os livros de Almeida retratam até com um certo grau de realismo estes espaços suburbanos de marginalização. O que a autora retrata aproxima-se do conceito da teoria urbanística de “pessoas como infraestruturas”, um conceito que põe a ênfase nos processos colaborativos entre residentes marginalizados (Simone 2004, 407). Este conceito revisita a noção de infraestrutura, geralmente ligada à eficiência e produtividade e concebida em termos materiais, enquanto o conceito de pessoas como infraestrutura estende a noção às “complexas combinações de objetos, espaços, pessoas e práticas” que se tornam plataformas híbridas – em termos nacionais, étnicos, raciais e até de espécies – para a produção e reprodução da vida nas margens das grandes cidades (Simone 2004, 408).

No entanto, em *Maremoto*, a relação mais forte em termos de afeto e solidariedade – aquela que une o arrumador Boa Morte e Fatinha, uma mulher sem-abrigo são-tomense nascida em Portugal – é deslocada para o centro da cidade, sugerindo um novo movimento da ficção da autora em direção à reocupação do centro pelos sujeitos marginalizados. Fatinha, mulher perdida no tempo e no espaço, que acredita na existência de uma cidade no fundo das águas do Tejo, e da qual sabemos muito pouco, é entre todas as personagens das ficções da autora a mais vulnerável, por habitar a “zona de indistinção” (Agamben 1998) que é a rua, espaço que se furta à regulação da normatividade dominante. Os corpos que nela vivem são constantemente expostos à arbitrariedade das interações e à possibilidade da violência (Aldeia 2016). Fatinha é potencialmente também um sujeito que padece de múltiplas formas de colonialidade, intersetando-se no seu corpo a colonialidade de género, raça, poder, classe, tendo em conta os

eixos diferenciadores da sua identidade, aos quais se junta a condição de sem-abrigo enquanto vida considerada “indigna de ser vivida” (Agamben 1998, 132). É apenas o arrumador Boa Morte quem consegue enxergar a humanidade e a vida de Fatinha: “atrás de cada papel amachucado, de cada bilhete de autocarro usado, da bula de medicamento jogada ao chão, do desportivo da véspera deixado no banco, Boa Morte via revelar-se uma casa, alguém, uma vida na qual cada parte tivera um nexos numa arrumação primeira” (Almeida 2021, 31).

Assim, com este romance, Almeida convoca novamente um conjunto de tópicos centrais para a reflexão sobre a “decliNação” da Lisboa e do Portugal pós-coloniais, isto é, as formas de vulnerabilidade vividas por sujeitos cujas afiliações e pertenças são controversas, transitórias, precárias. Não é por acaso que a autora junta no coração da cidade uma mulher negra nascida em Portugal, que procura os fragmentos do seu passado e da sua identidade no lixo e no fundo do rio, e um antigo combatente angolano do exército português que reclama o seu chão em Portugal – autoproclamando-se funcionário da cidade de Lisboa pelo seu trabalho informal e precário. Boa Morte traz materializada numa hérnia umbilical toda a carga do trauma de ter lutado contra os seus conterrâneos africanos na guerra colonial por ter acreditado na sua condição de cidadão português. O corpo doente volta a ser central em sua relação com o espaço e com a memória, como revela o sonho relatado por Boa Morte:

Minha hérnia é minha vida inteira, o que fiz à tua mãe [...] outro dia sonhei que minha barriga era o Chiado, da Rua Nova do Almada até à Rua do Loreto. Tinha engolido tudo. O bairro continuava, dentro de mim, gente em passo de corrida, senhores, senhoras, menininhas, namorados, Rua do Alecrim, Igreja de São Roque, os mendigos da Igreja dos Italianos a pedirem esmola ao meu estômago, o Largo Camões, motorizadas, livrarias, restaurantes, carros, tudo ficava aqui dentro, a barriga cada vez mais inchada, a cada hora mais gente na rua, e os passos das pessoas para cima e para baixo a me moerem o ventre. (Almeida 2021, 24)

O sonho do sujeito que engole a cidade no seu corpo parece sugerir uma estratégia de inclusão distinta daquela dominante e normativa, isto é, em lugar de ser engolido e de certo modo incluído no espaço urbano, o sujeito tentar incluir este espaço e o seu movimento no seu próprio corpo, como forma onírica e irreal de criar uma identificação e reclamar uma pertença.

Outra estratégia de sobrevivência que Boa Morte ativa também está relacionada com a memória e o trânsito: as viagens de comboio que o levam de um lado para o outro da cidade tornam-se os seus momentos de mergulho no passado e a sua forma de reviver a sua própria história, tal como as deambulações pelas montras da Baixa, como revelam estes trechos:

Meu passado corre diante dos meus olhos quando vou à janela do comboio. Vejo minha mãe, minha terra, tua mãe, o teu nascimento, os dias da guerra, minha chegada a Lisboa. Encosto-me ao banco e assisto o filme da minha vida [...]. Olho as montras das lojas, na Baixa, mas já não vejo nelas o reflexo da minha cara, não reparo no que está à venda. Vejo minha vida nos vidros enquanto subo a Rua Nova do Almada, os vidros das montras contam-me quem fui. (Almeida 2021, 49)

O espaço urbano e o trânsito que por ele a personagem cumpre à procura de si mesma são ressignificados pela memória individual que é também memória coletiva dos africanos que, como Boa Morte, participaram na guerra colonial ficando em condição de múltipla exclusão após o fim da guerra e na sequência da descolonização. Como realça Roberta Franco, em *Maremoto*, a destruição e a perda familiar é maior que em todos os outros romances, já que o único laço familiar de Boa Morte é por ele mesmo criado e alimentado através das cartas à filha quase desconhecida (Franco 2021, 118). No entanto, é na relação com Fatinha, com o cão Jardel, e outras figuras da rua e do espaço suburbano onde mora que Boa Morte tenta reconstituir novas formas de afiliação que, porém, serão frustradas pelo desaparecimento da mulher, traduzindo uma visão profundamente desprovida de romantização por parte da autora.

4. Conclusões

Apresentando várias diferenças no que se refere às opções narrativas, os romances de Djaimilia Pereira de Almeida, analisados neste ensaio na perspetiva dos trânsitos urbanos e suburbanos pela cidade pós-colonial, mostram também fazer parte de um projeto amplo e coerente de “decliNação” transitória do Portugal pós-colonial, a partir da descolonização, com incursões no passado colonial através da memória das personagens. As fronteiras por vezes porosas entre as narrativas em questão e os traços semelhantes que existem entre as personagens não apontam para uma intenção de homogeneizar categorias, mas para um

projeto de representação, na lógica das “ficções da memória”, dos mecanismos de uma memória “capilar”, capaz de atravessar corpos e espaços distintos, trazendo as suas ligações e interconexões, mas também as suas diferenças e declinações de sujeitos que se constituem, cada um à sua maneira e de acordo com as suas estratégias – frustradas ou bem sucedidas – como sujeitos “locais”.

O avô Castro Pinto, a avó Maria da Luz, bem como Cartola e Boa Morte são os antigos colonizados que habitam a ex-metrópole transformando-a num espaço híbrido de lembranças, identidades e memórias. São também sujeitos que padecem os efeitos contemporâneos das complexas “malhas que o império teceu”, parafraseando Fernando Pessoa. Através dos romances de Almeida, marcados pela centralidade dos trânsitos, as vidas destas personagens, bem como as suas memórias e os seus corpos acabam por “ocupar” o espaço pós-colonial, pertencendo-lhe de acordo com mecanismos complexos de identificação e afiliação. Assimilados frustrados em sua ambição de serem portugueses, Castro Pinto, Cartola e o próprio Boa Morte acabam, de certa forma, por renunciar a esta ambição, como se lê nas entrelinhas dos seus gestos ou movimentos, abrindo espaço para novas formas de identificação que, porém, ficam suspensas.

A autora constrói narrativas não acabadas, cujos desfechos deixam imaginar novos trânsitos capazes de interligar tempos, espaços, sujeitos. Pense-se nos desfechos de *Luanda*, *Lisboa*, *Paraíso* e de *Maremoto*, em que, respetivamente, vemos Cartola deitar ao rio o seu chapéu e Boa Morte ser engolido na maré de pessoas na boca do metro. Ambas as personagens perderam os afetos e os laços travados nos meandros do espaço urbano e suburbano da cidade pós-colonial e ambos se sentem desiludidos, mas seus corpos ficam suspensos num futuro ainda indecível. Em contraponto, antes do desfecho interrogante e enigmático de *Esse Cabelo*, aparece uma fotografia de um ator em *black-face*. Como realça Medeiros, “[a] complexa e dolorosa história da imitação e do desejo branco de assumir todos os atributos do Outro racializado, incluindo a própria cor da pele como fetiche, na tentativa de eliminar sua diferença, ainda queima como um fogo à nossa frente” (Medeiros 2020, 148).

Antes da fotografia final, a voz narrativa de *Esse Cabelo* enuncia uma reflexão complexa sobre a memória individual e coletiva, voltando à ideia da cidade truncada e transpondo-a para a sua própria identidade. Convoca também a incindível relação entre identidade e representação, entre declinações e estereótipos, entre o Outro e o Mesmo, entre a cor da pele e a da máscara: “No entanto, e arrepio-me de pensá-lo, é dessa máscara que sinto saudades [...] o rosto de que

sinto saudades, o mesmo que julgo não ser o meu, não me anuncia senão a mim” (Almeida 2015, 96-97).

Se, por um lado, o conceito da pós-memória funciona para equacionar a impossibilidade de reconstituição total da memória em que se inscreve a construção da subjetividade de Mila, por outro lado, a ideia de uma identidade truncada terá que ver, por vezes, com a equação ainda incipiente da subjetividade afrodescendente assinalada por Évora e Mata (2021). Uma subjetividade que, de acordo com o raciocínio das autoras, precisa de encontrar, a meu ver, sua inscrição, tanto política quanto histórica e criativa, na *longue durée* da presença africana em Portugal e da mútua constituição entre África e Europa. Ao convocar antigos assimilados e os seus descendentes, jovens portugueses negros ou retornados de cabelo crespo (Wieser 2021), corpos negros e doentes, a autora transita por semelhanças e diferenças, solidariedades e distâncias, construindo um retrato não acabado mas em constante indagação: “quem é ainda a Mila?” (Almeida 2015, 99).

Assim, como sugere o documentário de Doris Wieser, *Viver e escrever em trânsito: entre Angola e Portugal* (2021), entre África e Europa parece ser, também no caso de Djaimilia Pereira de Almeida, uma decliNação possível – e transitória – de um projeto estético e de cidadania política e ficcional. E transitória deverá ser, por vezes, a fronteira entre o cânone da literatura portuguesa e a categoria emergente da literatura de afrodescendentes onde a obra de Almeida se coloca, desde que a identidade nacional portuguesa se assuma como plural e múltipla.

NOTAS

1. Entre vários reconhecimentos, a autora foi distinguida, em 2016, com o Prémio Novos, na categoria de literatura, por *Esse Cabelo*. A mesma obra foi finalista ao Prémio Literário Casino da Póvoa em 2018. *Luanda, Lisboa, Paraíso* foi galardoado com o Prémio Literário Fundação Inês de Castro e o Prémio Literário Fundação Eça de Queiroz, ambos em 2019. No mesmo ano, a autora ganhou o prestigiado Prémio Oceanos e em 2020 conquistou o segundo lugar da mesma competição com *A visão das plantas*. Diversas são também as resenhas dos seus livros, bem como as entrevistas publicadas na imprensa digital e em revistas académicas, o que confirma o grande interesse suscitado pela autora. Ver por exemplo Masseno et al. (2021).

2. Sobre a literatura afrodescendente em língua portuguesa como cânone em construção, ver também a chamada de artigos para o dossiê 45 da Revista *Via Atlântica*, intitulado “As literaturas de autoria afrodescendente no Brasil e em Portugal”. Ver também a área temática dedicada à literatura afrodescendente do projeto Afrolab, coordenado por Ana Paula Tavares e Marco Bucaioni: <http://afrolab.lettras.ulisboa.pt/projecto/>.

3. Ver <http://artafrica.lettras.ulisboa.pt/pt/artist/420.html>.

4. Ver, a este propósito, entre outros, os trabalhos de Isabel Castro Henriques (2021); Jean-Yves Loude (2005); José Ramos Tinhorão (1988); Nuno Domingos e Elsa Peralta (2013); Fernando Arenas (2012).

5. Entendo por “discursos oficiais” um conjunto heterogéneo de discursos sobre a cidade emanados principalmente com o patrocínio da Câmara Municipal de Lisboa. Veja-se, por exemplo, o projeto Lisboa Criola, <https://www.lisboacriola.pt/project>, ou o livro *Guia Ler e Ver Lisboa*, editado pela EGEAC em 2016. Para uma análise mais aprofundada deste guia, veja-se o artigo de Fazzini (2020). Como contraponto destas representações, veja-se o projeto *Remapping Memories Lisboa-Hamburg: Lugares de Memória (Pós)Coloniais*, que procura indagar de que modo “o colonialismo e a resistência anticolonial [...] surgem concretizados no espaço público das cidades portuárias de Hamburgo e Lisboa”: <https://www.re-mapping.eu/pt/o-projeto>. Ver também o Memorial de Homenagem às Pessoas Escravizadas, projeto proposto em 2017 pela Djass – Associação de Afrodescendentes e aprovado no âmbito do Orçamento Participativo de Lisboa. <https://www.memorialescravatura.com/>

6. A referência às *raves* e ao espaço *Climax* no Jardim Constantino apontam para este fenómeno. Ver a este propósito Feitor 2021.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio. 1998. *O poder soberano e a vida nua*. Lisboa: Presença.
- Aldeia, João Miguel Marques Alves. 2016. *Governar a vida na rua. Ensaio sobre a bio-tanato-política que faz os sem-abrigo sobreviver*. Tese de doutoramento em Sociologia. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Almeida, Djaimilia Pereira de. 2015. *Esse Cabelo*. Alfragide: Teorema.
- Almeida, Djaimilia Pereira de. 2018. *Luanda, Lisboa, Paraíso*. Lisboa: Companhia das Letras.
- Almeida, Djaimilia Pereira de. 2021. *Maremoto*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Antunes, António Lobo. 2007. *O meu nome é legião*. Lisboa: Dom Quixote.
- Arena, Joaquim. 2006. *A verdade de Chindo Luz*. Dafundo: Oficina do Livro.
- Arenas, Fernando. 2012. "Cinematics and Literary Representations of Africans and Afro-Descendants in Contemporary Portugal: Conviviality and Conflict on the Margins". *Cadernos de Estudos Africanos* 24, 165-86.
- Braidotti, Rosi. 2002. *Nuovi soggetti nomadi*. Roma: Luca Sossella editore.
- Brancato, Sabrina. 2008. "Afro-European Literature(s): A New Discursive Category?". *Research in African Literatures* 39 (3): 1-13.
- Cardoso, Dulce Maria. 2012. *O retorno*. Lisboa: Tinta da China.
- Domingos, Nuno, e Elsa Peralta. 2013. *Cidade e império: dinâmicas coloniais e reconfigurações pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70.
- d'Santiago, Dino, et al., org. 2021. *Lisboa Criola*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. <https://www.lisboacriola.pt/project>.
- Évora, Iolanda, e Inocência Mata. 2021. "As veias abertas da afrodescendência: herança colonial e contemporaneidade". *Portuguese Literary & Cultural Studies* 34-35: 42-65.
- Fazzini, Luca. 2020. "Visões de Lisboa em dissonância: dinâmicas do poder no espaço urbano e escritas em trânsito". *Cadernos de Literatura Comparada* 43 (12): 155-74.
- Feitor, Gabriel de Oliveira. 2021. "Uma pequena história da música eletrônica de dança em Portugal (Parte II)". *Comunidade Cultura e Arte*, 8 de junho. <https://comunidadeculturaearte.com/uma-pequena-historia-da-musica-electronica-de-danca-em-portugal-parte-ii/>.
- Franco, Roberta Guimarães. 2021. "A 'inseparabilidade' dos trânsitos na obra de Djaimilia Pereira de Almeida". *Abril* 13 (27): 109-24.
- Gama, Henrique Dinis da. 2005. *Baixa pombalina: a luz obscura do Iluminismo*. Lisboa: Caminho.
- Henda, Kiluanji Kia. 2019. "Plantação – memorial de homenagem às pessoas escravizadas". *Djass – Associação de Afrodescendentes*. <https://www.memorialescravatura.com/>.
- Henriques, Isabel Castro. 2021. *Roteiro histórico de uma Lisboa africana*. Lisboa: Colibri.
- Inácio, Emerson da Cruz. 2019. "Novas perspectivas para o Comparatismo Literário de Língua Portuguesa: as séries Afrodescendentes". *Revista Crioula* 23, 12-33.

- “Literaturas africanas em língua portuguesa e afrodescendentes hoje”. *Afrolab – a construção de literaturas africanas em português*. Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL). <http://afrolab.letras.ulisboa.pt/projecto/>.
- Loude, Jean-Yves. 2005. *Lisboa, na Cidade Negra*. Lisboa: Dom Quixote.
- Martins, Catarina. 2018. “O reverso-do-moderno nas narrativas migrantes de mulheres africanas contemporâneas”. Em *Identidades em trânsito*, organização de Fernanda Mota Alves, Gerard Hammer e Patrícia Lourenço, 81-101. Vila Nova de Famalicão: Humus.
- Masseno, André, Eduardo Jorge de Oliveira, Nazaré Torráo, e Octavio Páez Granados. 2021. “Entrevista com Djaimilia Pereira de Almeida”. *Língua-lugar: Literatura, História, Estudos Culturais* 2: 174–83.
- Mata, Inocência, Rosângela Sarteschi, e Luiz Maurício Azevedo, eds. “As literaturas de autoria afrodescendente no Brasil e em Portugal”. *Via Atlântica* 45 (em revisão).
- Medeiros, Paulo de. 2020. “Memórias Pós-imperiais: Luuanda, de José Luandino Vieira, e Luanda, Lisboa, Paraíso, de Djaimilia Pereira de Almeida”. *Revista Língua-Lugar* 1: 136-49.
- Mezzadra, Sandro. 2008. *La condizione postcoloniale*. Verona: Ombre Corte.
- Miranda, Mónica. “Back Pack Paradise – Montagem Fotográfica”. *ArtAfrica*. Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas, Universidade de Lisboa. <http://artafrica.letras.ulisboa.pt/pt/artist/420.html>.
- Neumann, Birgit. 2008. “The Literary Representation of Memory”. Em *Media and Cultural Memory*, organização de Astrid Erll e Ansgar Nünning, 333-44. New York: De Gruyter.
- Rosello, Mireille. 1998. *Declining the Stereotype: Ethnicity and Representation in French Cultures*. Hanover/London: University Press of New England.
- Sarteschi, Rosângela. 2019. “Literatura contemporânea de autoria negra em Portugal: impasses e tensões”. *Via Atlântica* 1 (36): 283-304.
- Simone, AbdouMaliq. 2004. “People as Infrastructure: Intersecting Fragments in Johannesburg”. *Public Culture* 16 (3): 407-29.
- Sousa, Sandra. 2017. “A descoberta de uma identidade pós-colonial em *Esse Cabelo* de Djaimilia Pereira de Almeida”. *Abril* 9 (18): 57-68.
- Sporrer, Susanne, dir. 2019-22. *ReMapping Memories Lisboa-Hamburg: Lugares de Memórias (Pós)Coloniais*. Lisboa: Goethe-Institut Portugal. <https://www.re-mapping.eu/pt/o-projeto>.
- Tinhorão, José Ramos. (1988) 2019. *Os negros em Portugal*. Lisboa: Caminho.
- Wieser, Doris. 2021. “The Frizzy Hair of the Retornados. ‘Race’ and Gender in Literature on Mixed-Race Identities in Portugal”. Em *The Retornados from the Portuguese Colonies in Africa*, organização de Elsa Peralta, 150-70. New York: Routledge.

- Wieser, Doris, dir. 2021. *Viver e escrever em trânsito: entre Angola e Portugal*. Portugal, 1:02:53. https://www.youtube.com/watch?v=gjx_CtQ1xUs.
- Wieser, Doris, e Jessica Falconi. 2022. *DecliNações: género e nação nas literaturas e culturas africanas de língua portuguesa*. Coimbra: Almedina.
- Yeoh, Brenda S.A. 2001. "Postcolonial Cities". *Progress in Human Geography* 25 (3): 456-68.

JESSICA FALCONI é investigadora do Centro de Estudos sobre África e Desenvolvimento do Instituto Superior de Economia e Gestão, Universidade de Lisboa (desde 2019). Foi professora visitante na Universitat Autònoma de Barcelona (2018-2019) e bolsista de pós-doutoramento da FCT (2010-2017). Os seus interesses de investigação incluem as literaturas e os cinemas africanos de língua portuguesa, os estudos de género e pós-coloniais e os estudos do Oceano Índico. Tem participado em diversos projetos de investigação e tem publicado em revistas nacionais e internacionais.