



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue e Letterature Europee e Americane
Classe LM-37
Curriculum in Culture postcoloniali,
afro-discendenti e dal sud globale

Tesi di Laurea

*A Casa como espaço cénico e literário
produtivo para a criação de pós-memória
nas obras de Djaimilia Pereira de Almeida
e Pedro Penim*

Relatore
Prof. Barbara Gori

Laureando
Greta Bombardieri
n° matr. 2045229 / LMLLA

Anno Accademico 2023 / 2024

Índice:

Introdução	3
1. Djaimilia Pereira de Almeida: a escrita das margens e a produção de uma geografia pessoal e coletiva em <i>Esse Cabelo</i>	9
1.1. Djaimilia Pereira de Almeida, a escrita das margens a partir do centro	9
1.2. <i>Esse Cabelo</i> , a construção de uma geografia pessoal e coletiva.....	33
1.3. O cabelo de Mila entre identidade e pós-memória.....	43
1.4. Uma Casa para <i>Esse Cabelo</i>	54
2. A construção de uma casa precária nas margens em <i>Luanda Lisboa Paraíso</i> e a destruição da <i>Casa Portuguesa</i>	61
2.1. <i>Luanda Lisboa Paraíso</i> , diálogo entre ilusão da pertença e busca de identidade	61
2.2. Glória, a voz do esquecimento da casa do passado.....	86
2.3. Construir outras casas sobre a ruína da <i>Casa Portuguesa</i>	103
3. Conclusão.....	121
Bibliografia	123
Sitografia.....	127
Riassunto in italiano.....	129

Introdução

“O misterioso não é que a vida continue, mas que juremos que se passava por ali, que além havia um miradouro. Às vezes lembro-me de que não somos os proprietários das nossas casas e tenho vontade de sorrir.” Djaimilia Pereira de Almeida

A primeira vez que me cruzei com a escrita de Djaimilia Pereira de Almeida foi em Braga, na livraria Centésima Página, onde costumava estudar todos os dias para a minha tese de licenciatura. Vi a sua entrevista no programa *Filhos da Madrugada* na RTP e, no primeiro momento, ainda antes de pela sua literatura, apaixonei-me pela sua maneira de se expressar, em que se unia delicadeza e força.

De facto, devido a aquela entrevista comecei a ler a obra da autora, partindo de *Esse Cabelo*. Dessa forma, descobri que a sua escrita conseguia mostrar mundos diferentes e, muitas vezes, silenciados na literatura do cânone português.

Na altura, ainda não sabia o que iria estudar no mestrado e, com certeza, a descoberta da literatura djaimiliana ajudou-me na escolha do caminho académico ao qual decidi dedicar-me. Inscrevi-me no Curso de Culturas Pós-coloniais, Afrodescendentes e do Sul Global porque queria ampliar o meu conhecimento sobre o que ficou invisibilizado na narração da história europeia, ou seja, o colonialismo e as suas consequências. Esta escolha passou também por outro elemento importante da minha estadia em Braga que foi a visita à exposição “O Silêncio da Terra: visualidades (pós)coloniais intercetadas pelo Arquivo Diamang”. A exposição tinha a missão de questionar e de analisar “o arquivo fotográfico da Companhia de Diamantes de Angola (MNS), constituído com o objetivo de documentar a *missão civilizacional* empreendida na Lunda, entre 1917 e 1975.”¹ Durante a visita, dei-me conta da importância de ver o passado como um ser vivo que continua a plasmar a maneira como vemos o presente.

A crítica pós-colonial, assim como a exposição sobre a Companhia do Diamang, quer sublinhar os silenciamentos que estão presentes na narração histórica acerca do colonialismo. A literatura de Djaimilia ajuda a amplificar a voz que rompe esse silêncio,

¹ <https://www.uminho.pt/PT/signa-a-uminho/Paginas/Detalle-do-evento.aspx?Codigo=57387>.

usando personagens com histórias ligadas aos efeitos do colonialismo. Por isso, a metodologia crítica usada na dissertação deriva da crítica pós-colonial e da comparação entre obras diferentes que enfrentam temáticas similares como a do corpo, da casa, da construção de identidade nacional e da pós-memória. As personagens de *Esse Cabelo* e *Luanda Lisboa Paraíso* ajudaram-me a compreender a maneira como o pós-colonial não é só uma crítica literária, mas também uma condição material onde algumas pessoas têm de viver. De facto, as personagens djaimilianas vivem na periferia de Lisboa e enfrentam os desafios da exclusão económica e o racismo da sociedade. Essas formas de opressão mostram como o sistema colonial possui diferentes formas de perpetuação no presente.

A literatura de Djaimilia encaixa-se na literatura pós-colonial porque, por um lado, recupera figuras que animam o arquivo histórico do colonialismo português, como o assimilado – presente em *Luanda Lisboa Paraíso* – ou a filha de uma união inter-racial – em *Esse Cabelo* – e, por outro, mostra a condição material miserável em que as suas personagens vivem.

Em Braga, assisti também ao espetáculo *Casa Portuguesa*, de Pedro Penim, no Theatro Circo e foi depois de vê-lo que me apercebi da forma como a Casa, enquanto espaço físico e alegórico, pode entrar na discussão pós-colonial, porque é neste espaço que se vive a reprodução do passado no nosso presente: caminhando pela casa, veem-se os objetos e as fotografias que remetem para um passado que entra de forma ativa no dia-a-dia das pessoas. As casas são lugares onde a história, portanto, se deposita, geração após geração, e é por isso que são espaços produtivos para a reflexão sobre a memória e a pós-memória.

Nos dois livros de Djaimilia analisados, assim como no espetáculo *Casa Portuguesa*, a noção de pós-memória liga-se ao imaginário da casa e da construção da identidade nacional portuguesa.

No primeiro capítulo será introduzida brevemente a biografia de Djaimilia Pereira de Almeida, com enfoque na sua experiência de estudante universitária. A escritora começou a escrever só depois do seu doutoramento quando, de facto, conseguiu sair dos padrões de autossilenciamento que herdou do mundo académico.

A reconstrução da sua biografia passa também pela descrição do lugar onde morou em Lisboa, ou seja, a periferia. Focar-se-á a atenção na maneira como a sua vida na margem da cidade condiciona a sua produção literária. Djaimilia escreve a partir da sua biografia e a reflexão pós-colonial e pós-memorial que apresenta na sua literatura é mediada, sobretudo nos primeiros romances, pela sua experiência familiar que a obrigou a viajar, ainda pequena, de Angola até Portugal para depois viver nos arredores da cidade de Lisboa. Em *Esse Cabelo*, a geografia pessoal da autora une-se à da personagem principal, Mila, que tenta encontrar a sua identidade através da ida a vários cabeleireiros que frequenta para tratar o seu cabelo crespo.

A análise do primeiro romance de Djaimilia, *Esse Cabelo*, organiza-se em três partes. No começo, reflete-se sobre a geografia que Mila – a protagonista – constrói no romance, cruzando a esfera privada, porque remete para a sua experiência pessoal de viagem desde Angola até Portugal, e coletiva, porque reflete sobre a relação colonial entre os dois países. Em seguida, apresenta-se o cabelo de Mila como símbolo de uma herança do passado colonial. A protagonista terá que crescer no velho centro do Império, sentindo a própria pertença à ex-colónia de Angola. Por essa razão, será apresentada a noção da pós-memória, cunhada pela primeira vez por Marianne Hirsch, que se foca na forma como as segundas gerações herdaram o trauma histórico vivido pelos pais. Margarida Calafate Ribeiro parte do conceito de Hirsch para aplicá-lo à geração afro-europeia que nasceu depois do 25 de Abril de 1974 e cujos pais viveram o colonialismo português.

Essa geração é herdeira da história de violências que caracterizou o colonialismo, mesmo se não o viveu pessoalmente. Dessa forma, também Mila é depositária da pós-memória da sua família. A protagonista terá então de encontrar a sua identidade, através do seu cabelo, no complicado espaço da cidade de Lisboa. Finalmente, apresentar-se-ão as várias casas que Mila encontra na narração. Para as subjetividades diaspóricas, a casa é um espaço difícil de encontrar. As personagens djaimilianas, como Mila, portanto, aprendem a morar em casas e espaços precários. Mila encontrará a sua casa nas relações interpessoais com a sua família, sobretudo com a avó Lúcia.

O segundo capítulo da tese apresentará o romance *Luanda Lisboa Paraíso* e a peça teatral *Casa Portuguesa*, de Pedro Penim. A análise do segundo romance de Djaimilia

refletirá, primariamente, sobre a figura de Cartola, o protagonista, focalizando a sua atenção na ambivalência dessa personagem. Cartola é um assimilado, uma figura complexa no panorama humano que o colonialismo oferece. Na primeira parte serão introduzidas as ilusões de Cartola de encontrar em Lisboa uma cidade acolhedora onde possa construir uma nova vida com o filho. De facto, Cartola terá que se confrontar com a realidade de uma cidade que os exclui. A partir desta exclusão, Cartola começa a perder a sua força e será o filho, Aquiles, a cuidar do pai. No capítulo, conduzir-se-á uma reflexão sobre a forma como a falta de um lar, para as personagens pai e filho, constitui o começo do fim da relação entre eles.

A reflexão sobre *Luanda Lisboa Paraíso* concentrar-se-á, depois, sobre as consequências relacionais da falta de um lar para as identidades negras. Primeiramente, entre pai e filho e, em seguida, entre marido e mulher. Cartola, ao partir com o filho para Lisboa, deixa para trás a sua mulher, Glória, afetada por uma doença mental crónica. Glória simboliza a casa que Cartola deixou em Angola e é na relação entre os dois que se tematiza o conceito de memória como elemento inscrito no corpo das personagens. O corpo de Glória está doente como o do seu país, Angola, que se entregou ao controlo dos colonos antes e dos assimilados depois. Em seguida, analisar-se-á a forma como Djaimilia descreve os bairros periféricos da cidade, sobretudo o bairro Paraíso, onde Cartola e o filho acabam por ir viver. Através da descrição deste espaço marginal, será conduzida uma reflexão sobre o conceito de *Wasteocene*, cunhado por Marco Armiero, que identifica algumas áreas do mundo (o Sul Global) e da cidade (os bairros periféricos) como áreas descartáveis que podem ser sacrificadas sobre o altar do progresso capitalista.

Graças às reflexões de bell hooks, estudiosa e crítica afroamericana, a potencialidade da condição de marginalidade será revelada no modo como as personagens djaimilianas conseguem construir redes de comunidade no espaço precário onde se encontram. A construção de espaços comunitários será tematizada como resposta de resistência contra a exclusão social que vivem as pessoas que moram nos bairros periféricos de Lisboa, como o Paraíso. Construir-se-á uma genealogia da casa no romance de *Luanda Lisboa Paraíso* e da forma como a busca de um lar move as personagens. Não

encontrando uma casa fixa e estável na cidade, pai e filho reivindicam o espaço da cidade através de práticas de *place-making*.

Enquanto as personagens djaimilianas tentam, com todas as suas forças, construir uma casa, os protagonistas do espetáculo *Casa Portuguesa* tentam desfazer-se dela. No final do capítulo, será analisado o espetáculo *Casa Portuguesa*, de Pedro Penim. Neste espetáculo propõe-se um questionamento profundo da identidade nacional portuguesa. A *portuguesidade* é questionada a partir da descrição da cenografia que apresenta uma casa em ruínas onde as personagens interagem.

A figura da personagem principal, o retornado ex-combatente, será o foco da reflexão por essa figura simbolizar a amnésia do passado colonial de que Portugal sofre. Através dessa personagem, será desenvolvida uma reflexão sobre a maneira como a construção da memória ajuda a criar a identidade nacional de um país como Portugal. As memórias apagadas dos ex-combatentes ajudam a mistificar o peso da memória do colonialismo, que é posto em questão pelas novas gerações. As outras duas personagens do espetáculo têm o papel de fazer perguntas ao protagonista sobre o seu passado e, desse modo, forçá-lo a explicitar as violências que cometeu. Será através dessa contínua tendência a remexer no passado do protagonista que o espaço da casa se destruirá na peça, física e figurativamente.

Sobre essa ruína constroem-se novas casas que poderão hospedar as narrações da segunda geração de escritores, à qual Djaimilia Pereira de Almeida pertence, e que, nas palavras de Margarida Calafate Ribeiro, “olha para o presente e que nele descobre histórias anteriores ligadas a outros espaços e outros registos, que se prolongam ou transfiguram no seu presente. Assim se explicam os contornos da complexa herança que o compõe e os seus prolongamentos atuais, nomeadamente no assombramento que se projeta até hoje das políticas coloniais que associaram raça a uma identidade e a uma homogeneidade nacional e racial. E é nesse presente, informado de várias temporalidades e espacialidades, e sempre em transformação, que estas gerações querem participar, exigindo-nos uma democracia com memória.”²

² Calafate Ribeiro, M. (2022). O sentimento de um(a) Ocidental declinado no feminino. *Portuguese Literary & Cultural Studies*, 34/35. Tagus Press, pp. 331-352.

1. Djaimilia Pereira de Almeida: a escrita das margens e a produção de uma geografia pessoal e coletiva em *Esse Cabelo*

1.1. Djaimilia Pereira de Almeida, a escrita das margens a partir do centro

“[...] ero certa che comprendere il passato a riconnetterlo con il presente potesse condurmi alla guarigione.” bell hooks

“People are trapped in history and history is trapped in them.” James A. Baldwin

Djaimilia Pereira de Almeida afirmou-se como escritora na cena literária portuguesa contemporânea há alguns anos. Desde a publicação do seu primeiro livro *Esse Cabelo*, em 2015, ficou conhecida por um amplo público de leitores. A autora nasceu em Luanda, em 1982. Cresceu em Lisboa com a família do pai. Viveu a maior parte da sua vida na capital portuguesa e isso reflete-se na sua produção literária porque o espaço onde a narração dos seus livros se desenvolve coincide, muitas vezes, com Lisboa.

Nos primeiros livros – *Esse Cabelo* (2014) e *Luanda Lisboa Paraíso* (2018) – as ruas da cidade, o rio Tejo e os bairros periféricos de Lisboa têm um papel importante na geografia dos romances e das histórias neles contadas. A produção literária de Djaimilia Pereira de Almeida situa-se nos lugares por onde ela passou durante a sua vida. É importante salientar que estes lugares foram também frequentados por muitas pessoas filhas do império colonial português, ou seja, migrantes que desde às ex-colónias chegaram na capital.

Nos livros de Djaimilia, a geografia urbana da-narrativa une-se a três elementos-chave: literatura, memória e história. Estes elementos “se concentram cuidadosamente no diálogo sobre identidade, passado colonial, presente pós-colonial, solidão, invisibilidade, testemunho, arte e vida.”³

A biografia de Djaimilia divide-se em duas macro-histórias, as de duas nações – Angola e Portugal – e duas micro-histórias, as das suas duas famílias.

³ Khan, S. (2021). Cartas, solidão e voz para uma pós-memória: Maremoto, de Djaimilia Pereira de Almeida. *Abril – NEPA / UFF*, 13(27), 125-135. <https://doi.org/10.22409/abriluff.v13i27.50266>.

A sua mãe sempre viveu em Luanda, enquanto Djaimilia passou a sua infância em Lisboa, e é precisamente a partir dessa condição de separação entre filha e mãe que o livro *As telefones* (2020) se desenrola.

Na entrevista a Djaimilia, feita em ocasião do programa da RTP *Filhos da Madrugada*, por Anabela Mota Ribeiro⁴, a autora – depois de ter elencado os dados biográficos mais salientes da sua vida – afirma que a própria trajetória pessoal “não é um autorretrato, é apenas uma localização e dados biográficos. Hoje em dia sou os meus livros, as outras coisas são pessoais. O melhor autorretrato que posso dar são os livros que tenho vindo a escrever e a publicar.”⁵

A biografia da autora portuguesa não coincide exatamente com o seu “autorretrato”, contudo será importante concentrar a atenção no decorrer da sua vida para identificar o momento em que começou a escrever. Esse momento é crucial para entender a forma como a poética de Djaimilia se desenvolveu ao longo do tempo e a conduziu à notoriedade. O seu sucesso literário é inquestionável e levou-a a ser, hoje, uma das autoras mais importantes da literatura portuguesa contemporânea.

Filha de uma união inter-racial, Djaimilia cresce com a família paterna e estuda letras na Universidade. Depois de acabar o mestrado, começa a sua breve carreira académica com o doutoramento. Após a conclusão do seu doutoramento em Literatura Portuguesa, vive uma crise interna que a conduz a um questionamento profundo das suas origens. É na entrevista durante o Festival Serrote de 2023⁶ que a autora relata o caminho que a levou a ser uma autora conhecida na cena literária lusófona, com a receção de vários prémios literários – inclusive o Prémio Oceanos em 2019⁷ – sobretudo após a publicação de *Luanda Lisboa Paraíso*.

⁴ “25 entrevistas a homens e mulheres, nascidos e criados em democracia. Uns mais conhecidos do que outros. Diferentes sensibilidades políticas, de diferentes áreas de trabalho e geografias. Um retrato concreto, particular do quotidiano do Portugal que hoje somos, 47 anos depois da revolução.” RTP, <https://www.rtp.pt/programa/tv/p40547>.

⁵ *Filhos da Madrugada*, Ep. 1 – Entrevista a Djaimilia Pereira de Almeida, <https://www.rtp.pt/play/p8721/e534506/os-filhos-da-madrugada>.

⁶ Festival Serrote 2023, *Encontro com Djaimilia Pereira de Almeida*, <https://www.youtube.com/watch?v=Qj-Ck1bqMAM&t=2037s>.

⁷ “Com *Luanda Lisboa Paraíso* venceu o Premio Literário Fundação Inês Castro 2018, o Premio Literário Fundação Eça de Queirós 2019 e o Prémio Oceanos 2019.” Apresentação da autora, Relógio d’Água Editores, Lisboa.

No período que seguiu a conclusão do seu doutoramento, Djaimilia passou por um momento de desilusão profunda devido a se encontrar desempregada num país como Portugal, que passava por uma forte crise financeira.⁸ Ela, nessa situação difícil, recomeçou gradualmente a escrever para si mesma sem a pressão da instituição académica da qual tinha recentemente saído. A autora afirma que a Universidade, se vivida de forma errada, pode conduzir a uma autocensura e a um autoapagamento que ela mesma sofreu:

[...] Há uma coisa importante, que é que durante este processo, na universidade, de autonarração, autoapagamento e sabotagem e intimidação aconteceu-me uma coisa que acontece muitas vezes às pessoas que levam a universidade a sério: numa certa forma como eu fazia, é que elas se esquecem que antes de entrar na universidade estas pessoas já eram pessoas. Foi preciso eu sair da universidade e ter uma desilusão profunda para eu lembrar que eu era alguém antes e que eu não tinha sido inventada pelos meus professores e pela universidade...⁹

A autora viveu em contextos académicos por muito tempo da sua vida e é mesmo por essa razão que na entrevista ao Festival Serrote relata as próprias dificuldades relativamente a esse mundo. Para Djaimilia, depois do doutoramento, o maior desafio foi escrever livremente e abandonar os padrões herdados na universidade. Ela conta o esforço enorme que fez para se encontrar a si mesma na produção literária, na tentativa de recuperar uma sensação de prazer no ato de escrever.

O processo de autocensura que Djaimilia Pereira de Almeida viveu na Universidade foi seguido por um período de autorrecuperação do próprio centro identitário. Esse processo é parecido com o vivido por bell hooks, autora e teórica afroamericana que morreu em 2020. No seu livro recentemente publicado em tradução italiana, *Sentirsi a Casa. Una cultura dei luoghi* (2023), por *Meltemi Edizioni*, hooks

⁸ “A universidade abanou-me de alto a baixo, comecei a ler muito. Isto, por um lado, começou a abrir a minha cabeça, por outro, em relação à minha própria pulsão criativa a universidade começou a assustar-me: começo a entrar na convicção que já está tudo escrito, já está tudo feito então pensei “vou-me dedicar ao que os outros escreveram” até que acabei o doutoramento, e quando acaba o doutoramento em Portugal em 2012 havia a crise financeira. Fiquei desempregada, sem dinheiro, desesperada, durante estes anos toda a minha vontade de escrever foi completamente abafada.” Festival Serrote 2023, *Encontro com Djaimilia Pereira de Almeida*, <https://www.youtube.com/watch?v=Qj-Ck1bqMAM&t=2037s>.

⁹ Ibid.

escreve sobre a experiência de busca da própria Casa, quer em sentido literal quer figurado do termo. No livro, a autora afro-americana narra aquele processo de perda da própria identidade que sofreu durante o ato de escrever para a Universidade, processo que Djaimilia Pereira de Almeida também viveu.

A faculdade onde bell hooks trabalhara, longe do Kentucky que era a sua terra natal, pedia-lhe para produzir conhecimento em forma escrita com a adoção de um estilo que se devia conformar à forma do Saber Universal:

Dal momento che all'università mi era stato insegnato che l'obbiettivo di una scrittrice era di parlare un linguaggio universale, mi sforzai di lasciare il mio io al di fuori della scrittura, sepolto così in profondità da renderlo difficile da trovare. Nel corso del tempo mi sono resa conto che l'equazione secondo la quale parlare un linguaggio universale significa eliminare ogni riferimento alla personalità è falsa, perché al contrario è facendo appello al nostro sé unico e distintivo che stimoliamo l'identificazione empatica, grazie alla quale il particolare comprende anche l'universale. Nella mia lotta per affermarmi in un ambiente dominato da una gerarchia accademica bianca e solitamente maschile, ho lasciato che il mio essere e la mia voce personale fossero sminuiti dall'imperialismo culturale simbolico, che usava il falso argomento dell'attenzione all'universalità per mascherare lo strepito aggressivo della particolare visione del mondo dei maschi bianchi privilegiati.¹⁰

bell hooks atribui outro significado ao sistema da universidade, ou seja, o de ser uma instituição ligada a uma expressão do poder hegemónico que esteve, por muito tempo, e continua a estar, em alguns contextos, concentrado nas mãos das pessoas brancas nos Estados Unidos da América. O processo de despersonalização que sofre a escrita na produção académica é algo contra o qual seja bell hooks seja Grada Kilomba se bateram no interior das próprias intervenções públicas e académicas.

Grada Kilomba é uma artista e *performer* além de ser psicóloga de formação. É portuguesa e são-tomense e é parcialmente dessa dupla identidade que deriva também o seu engajamento em âmbito decolonial. Em ocasião da entrevista dada a Carla Fernandes, em Lisboa, em 2017, Grada Kilomba salienta a importância da biografia na própria produção académica. Conta que durante as aulas que dá na universidade, muito

¹⁰ hooks, bell (2023). *Sentirsi a casa. Una cultura dei luoghi*, Meltemi, pp. 200-201.

frequentemente recebe estudantes que lhe perguntam sobre o que podem escrever. O que Grada Kilomba responde é que são eles que devem escolher o objeto sobre o qual refletir; nas suas palavras “eles é que podem decidir o que escrever [...] a produção de conhecimento tem que ver com a biografia, isto tem a ver com a descolonização do conhecimento. [...] E é através do lugar onde estou que eu começo a produzir um conhecimento que não estava lá antes.”¹¹

Grada Kilomba, bell hooks e Djaimilia Pereira de Almeida reivindicam então uma escrita que parta do próprio *lugar de fala*, conceito que foi elaborado por Djamilia Ribeiro. No seu livro *Lugar de fala* (2017), a autora e académica brasileira descreve a importância do posicionamento como prática política de autoconsciência imprescindível que deve ser feita antes de começar a escrever. O *lugar de fala* é “assumido por Djamilia como lugar no qual, do ponto de vista discursivo, os corpos subalternizados reivindicam sua existência. Não por acaso, Djamilia inicia o debate recuperando a trajetória do feminismo negro como movimento que se constituiu a partir da reflexão coletiva de mulheres negras sobre a sua condição de corpos oprimidos na busca pelo direito de falar/existir.”¹²

Nesse sentido, a produção de Djaimilia Pereira de Almeida foca-se, sobretudo nas suas primeiras obras literárias, na recuperação das suas experiências e na sua transposição em forma narrativa. O relato da sua existência como mulher negra em Portugal insere Djaimilia Pereira de Almeida no debate da literatura pós-colonial porque a centralização sobre as próprias vivências “ressurge como um elemento crucial para os textos pós-coloniais, tendo em vista que o testemunho de alteridade frente a séculos de narrativas que silenciaram tais vivências configura-se como movimento de saída do âmbito privado/individual e atinge o público/coletivo, proporcionando uma memória outra.”¹³ Então é propriamente através da recuperação das próprias experiências e das próprias biografias que Djaimilia Pereira de Almeida, Grada Kilomba e bell hooks encontraram a chave que lhes permitiu recomeçar a escrever. Djaimilia tentou recuperar o que nunca

¹¹ Grada Kilomba conversa com Carla Fernandes sobre Descolonização
<https://www.youtube.com/watch?v=F867eaM2QcY&t=6089s>.

¹² Costa Santos, G. (2019). Ribeiro D. O que é o lugar de fala? SciELO - Scientific Electronic Library Online
<https://doi.org/10.1590/0103-11042019S826>.

¹³ Guimarães Franco, R. (2021). A “inseparabilidade” dos trânsitos na obra de Djaimilia Pereira de Almeida. *Abriu – NEPA / UFF*, 13(27), 109-124. <https://doi.org/10.22409/abriluff.v13i27.50258>.

tinha esquecido, ou seja, quem era ela antes da sua inscrição na Universidade. Esse ato de relembração não foi fácil e causou-lhe dor.¹⁴ Como Djaimilia, também bell hooks tentou fugir do próprio lugar de origem. O caminho graças ao qual voltou a si mesma começou só depois de se ter afastado geograficamente da sua casa – marginal – no Kentucky¹⁵. Foi exatamente essa sua incapacidade de esquecer as próprias origens que permitiu à autora afroamericana não se perder e poder sanar-se: “per riuscire a guarire il mio spirito doveti ricordarmi chi sono, raccogliere i pezzi della mia vita e rimetterli insieme.”¹⁶

Tendo concluído o seu doutoramento, Djaimilia começou a escrever pequenos ensaios de sete ou oito páginas. Esses eram o resultado da sua primeira tentativa de escrita e eram reflexões sobre vários assuntos, um dos quais foi enviado para a revista “Serrote” e se chama *Saudades de Casa*¹⁷.

Foi somente depois de algum tempo que Djaimilia se questionou sobre as próprias origens que permaneceram opacas por muito tempo, isto devido em parte à passagem do tempo e em parte à falta de diálogo sobre esse assunto com a própria família.

Aos trinta anos, Djaimilia Pereira de Almeida mexeu nas memórias assombradas da sua família e começou “a sentir uma grande curiosidade e uma espécie de saudades de coisas que nem sabia”.¹⁸

¹⁴ “Eu estou absolutamente recordada de como eu era antes, da pessoa que amava escrever e consegui reconectar-me a quem eu era antes, isto através de um esforço enorme e de grande sofrimento.” Festival Serrote 2023, Encontro com Djaimilia Pereira de Almeida, <https://www.youtube.com/watch?v=Qj-Ck1bqMAM&t=2037s>.

¹⁵ “[...] Sapevo che la scelta di lasciare il Kentucky per vivere in California e studiare all’università di Stanford avrebbe rappresentato l’inizio di un viaggio che mi avrebbe condotto lontano dalla povertà e dalle mie origini contadine del Sud (in effetti ero anche io una bifolca e povera) rendendomi geograficamente neutrale. Cancellando quei segni della mia appartenenza, mi preparavo a una mobilità di classe che mi avrebbe portato sempre più lontano. Ma non sono mai stata veramente in grado di “scappare”. hooks, bell (2023). *Sentirsi a casa. Una cultura dei luoghi*, Meltemi, p. 74.

¹⁶ *Ibid.*, p. 25.

¹⁷ “Inicialmente escrevia textos muito curtos – cinco linhas, meia página – depois, a certa altura, estes textos já tinham uma página, já tinham três páginas e às tantas eram curtos ensaios de sete-oito páginas como aquele que eu mandei aqui para a revista “Serrote” que eram reflexões sobre variados assuntos. E, portanto, aí de repente começo a voltar a reencontrar-me com um gozo qualquer de escrever que tinha desaparecido por completo da minha vida.” Festival Serrote 2023, Encontro com Djaimilia Pereira de Almeida, <https://www.youtube.com/watch?v=Qj-Ck1bqMAM&t=2037s>.

¹⁸ *Ibid.*

Esse cabelo foi para ela um primeiro passo e uma experimentação literária numa “tentativa de tentar escrever.”¹⁹

Na entrevista ao Festival Serrote em 2023, a escritora fala do período da sua adolescência passado no comboio, o da linha de Sintra, que une Lisboa aos arredores da cidade. A maior parte da população que mora ao longo dessa linha é imigrante ou vive em condições de pobreza. Djaimilia reconhece que crescer nesse sítio foi muito diferente do que crescer no centro da capital. De facto, o que ressalta da escrita de Djaimilia – como se disse – é a localização dos seus primeiros livros nas margens da cidade. *Luanda Lisboa Paraíso* e *Esse Cabelo* são livros em que Oeiras e Odivelas – duas localidades situadas nas extremidades metropolitanas de Lisboa – são municípios frequentemente atravessados pelos passeios dados pelas personagens.

Na escrita de Djaimilia Pereira de Almeida une-se o privado com o público, o espaço casa com o espaço-cidade, as trajetórias pessoais com as coletivas. No livro *Tecelã de mundos passados e presentes*, organizado por Sheila Khan e Sandra Sousa e publicado pela UMinho Editora, em 2023, essas ligações presentes na narrativa djaimiliana são tematizadas.²⁰

A escrita da autora pode-se inserir “naquilo que Paulo Medeiros (2019) e o grupo Warwick Research Collective definem como “literatura-mundial”, ou seja, uma forma de resistência e de questionamento da imaginação do centro [...]”.²¹ Esse questionamento vem do posicionamento marginal da autora. Uma marginalização, a de Djaimilia, que tem um sentido figurado – porque a autora escreve a partir da intersecção²² da própria opressão

¹⁹ Ibid.

²⁰ “Como uma tecelã vigilante dos finos e subtis fios que compõem a densa diversidade humana, Djaimilia Pereira perscruta e estuda com delicadeza e, simultaneamente, com detalhe a tessitura dos muitos contextos subjetivos, coletivos em desordem e, a partir destes, a solidão, a saudade, o silêncio (Khan, 2022), as ausências e as interrogações que exigem uma resposta, um caminho, uma ombreira onde tudo pode suceder.” Khan, S., Sousa, S. (2023). *Tecelã de mundos passados e presentes*, Uminho Editora. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.50>, p. 20.

²¹ Ibid., p. 20.

²² No seu ensaio *Intersezionalità*, Sabrina Marchetti debate sobre a produtividade do termo “interseccionalidade” que está a ser sempre mais usado no mundo académico. A interseccionalidade, como termo, nasceu no contexto anglo-americano e foi cunhado pela primeira vez pela advogada Kimberle Crenshaw e a partir desse momento passou a ser usado para definir as várias opressões e categorias sociais às quais uma determinada pessoa pertence e à maneira em que estas opressões podem trabalhar em conjunto para a marginalização social, cultural e económica de alguém: “Dal punto di vista intersezionale, possiamo dire che ogni persona “appartiene” a più categorie sociali e che queste interagiscono fra loro sia a livello

racial e económica – e um significado literal – porque escreve a partir dos arredores da cidade de Lisboa.

Portanto, pode-se dizer que a escrita de Djaimilia provém daquele espaço que se situa à margem da cidade, como titula o parágrafo. A sua escrita, portanto, é reveladora da condição de ver o centro a partir de uma posição limiar. E é propriamente pelo facto de ter vivido a marginalidade que a autora escreve sobre esse tema e constrói “este chão em que dever de memória, testemunho e recuperação histórica das ausências representam prioridades cívicas, sociais e culturais, no sentido de dar voz e corpo àquilo que é socialmente mantido como não-presente e marginal.”²³

Ao mesmo tempo que a autora escreve das margens, torna esses espaços frequentemente esquecidos visíveis e importantes. Desse modo, desafia o discurso produzido pelo centro: escreve sobre os subalternizados e coloca-os numa narração – a da literatura – que normalmente não os inclui. Como afirma Grada Kilomba: “quando tu falas das margens, colocas questões que não se colocam no centro”.²⁴ Djaimilia escreve sobre os retornados, os migrantes e os assimilados; é através deles que questiona temáticas como o racismo, a marginalização, mas também se mostra força e a resiliência de quem mora nas margens de uma cidade como Lisboa.

É através da localização da narração djamiliana nas margens que as ideias produzidas no centro são questionadas: a presença de pessoas pobres e racializadas perturba aquela construção do discurso feita por parte da maioria branca hegemónica. De facto, as margens apresentam uma maior liberdade porque os constrangimentos que caracterizam a estrutura ditada pelo centro do poder se tornam mais flexíveis. É por causa dessa força flexível produzida pelas zonas de sombra que parecem invisíveis que bell

soggettivo, che a livello di gruppi e istituzioni. Per parlare di intersezionalità non basta tuttavia fare un elenco di queste categorie, ma è necessario considerare la relazione che esiste fra loro. L’attenzione si sposta così su quelli che le pensatrici intersezionali chiamano «incroci» (CRENSHAW 2011) oppure «intersezioni fra assi di potere» (YUVAL-DAVIS 2006) creati dall’intreccio di quelle categorie che sono più significative a seconda del contesto.” Marchetti, S., Botti, C. (2013). *Le etiche della diversità culturale*. Le lettere, pp. 133-148.

²³ Khan, S. (2021). Cartas, solidão e voz para uma pós-memória: Maremoto, de Djaimilia Pereira de Almeida. *Abril – NEPA / UFF*, 13(27), 125-135. <https://doi.org/10.22409/abriluff.v13i27.50266>.

²⁴ Grada Kilomba conversa com Carla Fernandes sobre Descolonização, <https://www.youtube.com/watch?v=F867eaM2QcY&t=6089s>.

hooks afirma que a marginalidade “è un luogo radicale di possibilità, uno spazio di resistenza. [...] Un luogo capace di offrirci la possibilità di una prospettiva radicale da cui guardare, creare, immaginare alternative e nuovi mondi. Non si tratta di una nozione mistica di marginalità. È frutto di esperienze vissute.”²⁵

A produção literária de Djaimilia Pereira de Almeida contribui então para a criação de uma “perspectiva radical” a partir da qual olhar para o mundo. Esse olhar pode-se definir com a palavra dialetal *sghembo*, termo que significa um olhar nascido de uma posição estranha, curva e oblíqua. O adjetivo entrou na literatura graças ao escritor de Bolonha Wu Ming 2 que o usou para descrever o olhar da protagonista do seu livro, Timira, uma mulher ítalo-somali irmã de Giorgio Marincola, figura importante da resistência ao fascismo na cidade de Roma. E é através do seu olhar amplo, nascido nas margens do império colonial italiano, que a realidade aparece em todas as suas contradições.

Como afirmou W.E.B. Du Bois (1868-1963), os sujeitos racializados vivem a condição que o sociólogo afroamericano definiu como “double conscioussness”.²⁶ Eles, portanto, conseguem ter consciência de si mesmos e, ao mesmo tempo, do poder colonial branco que os observa. Da dupla consciência deriva a dualidade e a profunda divisão²⁷ que podem sofrer os sujeitos racializados. Essa condição de facto implica, como primeira consequência, o sofrimento, mas é importante sublinhar que a partir da “double conscioussness” se pode também adquirir um poder, como nos lembra bell hooks em *Elogio del margine*. Esse poder deriva da capacidade que estes mesmos sujeitos têm, isto é, desvelar as mentiras da construção do mundo hegemónico e branco. Dessa forma, a

²⁵ hooks, bell., Nadotti, M. (1998). *Elogio del margine: razza, sesso e mercato culturale*. Feltrinelli, p. 68.

²⁶ “Il saggio sulle *Lotte del popolo nero* (1897) [...] introduce un’idea importante di Du Bois, che ebbe successivamente notevole successo: quella della “doppia coscienza” (poi ripresa nelle *Anime del popolo “nero”*), una condizione psicologica e culturale ambivalente. Significa essere contemporaneamente inclusi ed esclusi dalla cittadinanza, sentire il peso delle asimmetrie di potere e non poter fare a meno di vedersi (anche) attraverso lo sguardo dominante dei “bianchi”.” Frisina, A. (2020). *Razzismi contemporanei: le prospettive della sociologia*. Carocci, p. 30.

²⁷ “La senti sempre la tua duplicità – un americano, un “nero”; due anime, due pensieri, due lotte non conciliate, due ideali contrastanti in un corpo scuro la cui tenace forza soltanto trattiene dall’essere spezzato. La storia del “nero” americano è la storia di questa lotta – questa brama di conquistare un’umanità autocosciente, di fondere il suo doppio sé in un sé migliore e più vero. In questa fusione egli desidera che nessuno dei precedenti sé venga perduto.” (Du Bois, 2004, pp. 310-1)”. *Ibid.*, p. 31.

condição de dupla consciência ajuda o desenvolvimento de uma “second sight”²⁸ – segunda vista – que permite observar claramente as contradições do mundo que rodeia as identidades que, como Timira, tiveram de adotar um olhar *sghembo* para sobreviver.

Djaimilia Pereira de Almeida dá voz a essas identidades subalternizadas que habitam os arredores das cidades europeias. Na narrativa da autora, os migrantes e os pobres conseguem ter um corpo e uma singularidade porque são descritos na sua complexidade.

As pessoas racializadas são frequentemente descritas pela sua pertença a um determinado grupo. Isto faz com que elas sejam vistas só em relação a um conjunto de indivíduos e não como pessoas com características e histórias diferentes. São, portanto, reduzidas a estereótipos que, como afirma Chimamanda Ngozi Adichie, são muito perigosos porque mostram só uma história e “they make one story become the Only story”.²⁹

O olhar da *branquitude* vê os corpos migrantes e racializados como privados da própria identidade, tornando-os apenas porta-vozes de uma categoria maior, de que eles fazem parte. E é precisamente por isso que essas pessoas carregam “a marca do plural”, assim definida por Albert Memmi³⁰: quando eles falam, não falam só por si mesmos, mas em nome da inteira categoria à qual pertencem.

²⁸ “He characterizes blacks’ positionality as one marked by clashing dualities that create “two warring souls, two thoughts, two un-reconciled strivings; two warring ideals in one dark body” (Du Bois 1903 [1996], 5). But he also notes that when this unique positionality is stimulated and directed, it can ultimately give way to heightened awareness and discovery, what he refers to as “second-sight.” Hordge-Freeman, E., Mitchell-Walthour, G.L. (2016). *Introduction: In Pursuit of Du Bois’s “Second-Sight” through Diasporic Dialogues*. In: Mitchell-Walthour, G.L., Hordge-Freeman, E. (eds) *Race and the Politics of Knowledge Production*. Palgrave Macmillan, New York. https://doi.org/10.1057/9781137553942_1

²⁹ Chimamanda Ngozi Adichie: The danger of a single story. TED <https://www.youtube.com/watch?v=D9lhs241zeg&t=4s>.

³⁰ “La perdita dell’individualità significa caricarsi di quel «fardello della rappresentazione» di cui scrivono Ella Shohat e Robert Stam (1994) in *Unthinking Eurocentrism*, e che Albert Memmi ha chiamato «il marchio del plurale», per cui il colonizzato viene privato del diritto all’unicità e trasformato in un’occorrenza del limitato repertorio di immagini che costituiscono la razza (Memmi 1957, 85). Lo sguardo del bianco priva il corpo nero della sua esistenza fenomenologica, rendendolo non più incorporazione (embodiment) ma mera superficie, veicolo di proiezioni altrui, immagine dell’alterità.” Scacchi, A. (2018) *Mettere in scena la razza. Visualità, autenticità e performance razziale* In *Visualità & (anti)razzismo*, InteRGRace, Padova University Press, <https://hdl.handle.net/11577/3286189>, pp. 47-59.

A autora aceita o conselho de Chimamanda, ou seja, narrar tantas histórias para evitar a criação de estereótipos. Com os seus livros, Djaimilia contraria a lógica hegemónica que anula as diferenças entre as pessoas subalternizadas, porque consegue ‘complexificar’ as identidades das suas personagens. As suas personagens são parte de um mundo que as oprime, mas, ao mesmo tempo, apresentam características que transcendem essas opressões. Como, por exemplo, a descrição das suas qualidades, dos seus medos, das suas heranças, das suas amizades e inimizades. As personagens djaimilianas, portanto, são complexas porque apresentam identidades multifacetadas e não servem só como símbolo de uma opressão racial e económica, mesmo se a vivem.

Essa complexidade torna-se visível nos livros da autora porque a narração de Djaimilia frequentemente atravessa os espaços domésticos e conduz o leitor ao interior do espaço íntimo das personagens. Muitas vezes, os pensamentos e as reflexões dos protagonistas são explicitados e é por isso que no interior da narração de Djaimilia as alteridades que normalmente não têm voz ganham-na.

Uma voz que é íntima e pessoal e ao mesmo tempo também representativa porque re-significa os corpos racializados caracterizando-os com as próprias individualidades. Dessa forma, encontra-se uma saída dos padrões racistas que uniformam as pessoas subalternizadas. É “ao focar sobretudo no âmbito privado, nas histórias familiares, que os mapas construídos pelas obras de Djaimilia inserem outros corpos, sem deixar de evidenciar a invisibilidade que os caracteriza, demonstrando como nos mínimos contextos é possível vislumbrar a projeção de uma sociedade neocolonial, dialogando com os pressupostos de Spivak (2010) quando relaciona a subalternidade a um vazio de representação.”³¹ Esse vazio de representação é preenchido pela literatura de Djaimilia que alimenta novas representações as quais, ao desconstruírem os preconceitos raciais, constroem imagens mais complexas dos sujeitos que habitam as margens.

A questão da literatura como forma artística ligada à representação é um dos aspetos chave da crítica pós-colonial porque é através da produção de novos discursos (inclusive os literários) que é possível desencadear uma mudança na forma como uma

³¹ Guimarães Franco, R. (2021). A “inseparabilidade” dos trânsitos na obra de Djaimilia Pereira de Almeida. *Abril – NEPA / UFF*, 13(27), 109-124. <https://doi.org/10.22409/abriluff.v13i27.50258>.

sociedade se relaciona com as pessoas racializadas. Como afirma bell hooks: “scegliere di guardare immagini o leggere di persone diverse da sé, indipendentemente dal fatto che quelle immagini siano positive o negative, rende possibile il risvegliarsi della curiosità e di un contatto positivo.”³² De facto, o consumo de um certo tipo de literatura está relacionado a uma escolha política: a leitura de uma literatura que carrega em si estereótipos raciais ou culturais tenderá a reafirmar o discurso dominante. A literatura tem a capacidade de produzir uma mudança na forma como pensamos.

Edward Said, em *Orientalismo* (1978), evidenciou essa capacidade da literatura, ou seja, criar novas perspectivas com as quais olhar para o mundo. Said pôs o enfoque na forma como também a produção simbólica de significados, feita pela literatura, podia influenciar e cocriar a epistemologia da violência colonialista.³³ E é de facto através de uma mudança dos discursos literários e das consequentes mudanças simbólicas que uma nova representação pode ser produzida.

O conceito de Representação, nos estudos pós-coloniais, é crucial por transformar a ideia de identidade fixa e cristalizada e afirmar que a identidade, pelo contrário, é criada a partir de uma constelação de produções diferentes, como afirma Stuart Hall:

*L'identità, a differenza di quanto noi pensiamo, non è così trasparente e problematica. Forse, invece di pensare l'identità come un fatto già compiuto, rappresentato dalle pratiche culturali emergenti, dovremmo pensarla come “produzione”, cioè come un processo sempre in atto, mai esauribile e costituito sempre all'interno e non all'esterno delle rappresentazioni. Questa visione problematizza l'autorità e l'autenticità che la nozione stessa di identità culturale porta con sé.*³⁴

Djaimilia Pereira de Almeida, com a sua literatura, é parte integrante desse processo de construção da representação. Na sua produção literária, a autora amplifica as

³² hooks, bell (2023). *Sentirsi a casa. Una cultura dei luoghi*, Meltemi, p. 73.

³³ “One of Said’s decisive contributions was to show, in opposition to the Marxist doxa of the period, that the colonial project was not reducible to a simple military-economic system, but was underpinned by a discursive infrastructure, a symbolic economy, a whole apparatus of knowledge the violence of which was as much epistemic as it was physical.” Mbembe, A. (2008). *What is Postcolonial thinking?* www.eurozine.com

³⁴ Hall, S., Mellino, M. (2006). *Il soggetto e la differenza: per un’archeologia degli studi culturali e postcoloniali*. Meltemi, p. 243.

representações sobre as identidades subalternas carregando-as de histórias, memórias, características e emoções singulares.

O que Djaimilia faz na sua narrativa é unir nas personagens o passado individual e coletivo: cada uma das personagens tem em si não só o próprio passado, mas também o da própria família e da própria nação. As personagens tentam escapar, abraçar, reencontrar, re-significar o próprio passado enquanto ele entra no presente das suas vidas. Dessa forma, ganha sentido a citação de Margarida Calafate Ribeiro: “O presente que vivemos é criado pelo nosso passado sendo que o presente é produto desse passado, tornando inclusive esse passado como algo de novo, algo a partir do qual é possível (re)criar.”³⁵

As personagens de Djaimilia Pereira de Almeida recriam o passado, deixando-o visível a si mesmos e, depois, aos leitores. Assim, a autora expõe ao público não só o passado íntimo das personagens, mas também o das grandes nações. Nações que, como comunidades imaginadas,³⁶ foram construídas a partir de um exercício de memória coletiva e hegemónica, que se transforma nas Histórias oficiais estudadas nas escolas. O olhar a partir do qual observamos essa construção da História com “h” maiúsculo, é criado a partir das vidas pessoais dos protagonistas djaimilianos. Isto deixa claro que há um questionamento da história oficial feita através das memórias das personagens. E é dessa forma que o passado íntimo e político das personagens subalternizadas de Djaimilia questiona e põe em crise a Modernidade Europeia, cuja memória “gloriosa é questionada pelo seu avesso, a partir da memória do longo momento colonial, dos seus corpos, das suas narrativas, dos seus silêncios e silenciamentos, dos seus não ditos, e, nessa medida, questiona as nações pós-coloniais europeias de forma dupla, ou seja, no seu interior e no seu exterior, a Norte e a Sul.”³⁷

³⁵ Calafate Ribeiro, M. (2020). Uma história depois dos regressos: a Europa e os fantasmas pós-coloniais. *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, Bologna. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/12169>.

³⁶ “The idea of a sociological organism moving calendrically through homogeneous empty time is a precise analogue of the idea of the nation, which also is conceived as a solid community moving steadily down (or up) in history.” Anderson, Benedict (2016). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism* (Revised ed.). Verso, p. 26

³⁷ Calafate Ribeiro, M. (2020). Uma história depois dos regressos: a Europa e os fantasmas pós-coloniais. *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, Bologna. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/12169>.

Djaimilia Pereira de Almeida questiona a História partindo da sua posição limiar de escritora e mulher negra. Ela faz parte da geração de escritores afrodescendentes³⁸ que foram criados em Portugal, filhos e filhas de imigrantes oriundos maiormente das ex-colônias. Essa geração, portanto, é filha dos filhos da colonização e tem a construção do império português sob a própria pele. Essa geração vive a pós-colonialidade como uma condição contingente da própria existência, mas vive também o racismo da Europa contemporânea. Como segundas gerações, os novos escritores afroeuropeus se situam naquela mistura de mundos e geografias que se seguiu ao colonialismo.³⁹

Djaimilia, portanto, “oferece-nos a oportunidade de (re)pensar o lugar da sua geração num mundo sistemicamente pautado pela violência, pela discriminação e pela imposição de fronteiras. A sua obra expande a reflexão humana e histórica dos processos de interação no espaço de uma gramática pós-colonial assente em narrativas que almejavam a construção de realidades sociais inclusivas, equitativas e emancipatórias.”⁴⁰ E é no espaço do mundo ocidental, da Casa Europeia hodierna que as questões sobre identidade, representação e literatura são postas através da produção dessas novas gerações. Essas pessoas, somente com a própria presença nas cidades europeias, perturbam a imagem de estado-nação criada na Modernidade, onde a cidadania foi concebida como diretamente ligada à raça.

Da voz dessas identidades perturbadoras e criativas, como a de Djaimilia e dos seus livros, cria-se uma nova memória do passado e questionam-se as fundações frágeis dessa Casa Europeia, como afirma Margarida Calafate Ribeiro em *Uma história depois dos regressos: a Europa e os fantasmas pós-coloniais*:

³⁸ “Pertencendo a uma geração de afrodescendentes formados em Portugal que começam a questionar o seu papel de herdeiros de processos imperiais tanto a um nível local como global — estabelecendo elos com uma diáspora europeia ou mesmo americana —”. Khan, S., Sousa, S. (2023). *Tecelã de mundos passados e presentes*, Uminho Editora. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.50> P.20.

³⁹ “Postcolonial thought is [...] it's the product of the encounter between Europe and the worlds it once made into its distant possessions. In showing how the colonial and imperial experience has been codified in representations, divisions between disciplines, their methodologies and their objects, it invites us to undertake an alternative reading of our common modernity. It calls upon Europe to live what it declares to be its origins, its future and its promise, and to live all that responsibly.” Mbembe, A. (2008). *What is Postcolonial thinking?* www.eurozine.com.

⁴⁰ Khan, S., Sousa, S. (2023). *Tecelã de mundos passados e presentes*, Uminho Editora, p. 20 <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.50>.

Hoje os europeus filhos dos movimentos políticos e populacionais saídos dos últimos dias dos sistemas coloniais, das descolonizações e das migrações subsequentes, são sujeitos e corpos políticos europeus que assumem memórias e identidades transnacionais e transterritoriais. A partir das suas experiências familiares e públicas interrogam as histórias que não viveram contadas na casa europeia e as histórias ocultadas, herdando objetos de territórios e vidas anteriores, interrogam narrativas museológicas, cujas coleções evocam fantasmas da empresa colonial, revisitam arquivos oficiais e descobrem uma história fantasmática que explica as suas origens, que como todas tem lados sombrios e lados solares.⁴¹

A descoberta desses lados sombrios e solares permite a construção de novas narrações que mostram o que foi apagado e o que foi narrado de forma mistificadora. O processo de colonização foi narrado por muito tempo em Portugal através do mito pacificador do lusotropicalismo⁴² mas é propriamente essa visão lusotropical que, no caso português, “esconde a violência da exploração colonial.”⁴³

Os novos escritores afrodescendentes dos quais Djaimilia faz parte, ao mesmo tempo que reconhecem a própria marginalização como sujeitos racializados, interessam-se por outras narrações que possam superar a maneira em que o pensamento hegemónico tem contado as experiências dos corpos negros. Há, portanto, uma tentativa de redescoberta do próprio passado e na maneira como as lutas de libertação têm e não têm sido contadas. A recuperação que está a ser feita é a dessas lutas vistas desde a perspectiva de quem fazia parte da resistência ao regime colonial português⁴⁴.

⁴¹ Calafate Ribeiro, M. (2020). Uma história depois dos regressos: a Europa e os fantasmas pós-coloniais. *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, Bologna. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/12169>.

⁴² “O sociólogo brasileiro Gilberto Freyre, autor de *Casa Grande e Senzala*, cunhou o lusotropicalismo numa série de conferências que viriam a ser editadas em Portugal em 1940: *O mundo que o Português Criou e Uma Cultura Ameaçada: A Luso-Brasileira*, com prefácio do ensaísta António Sérgio, figura marcante da oposição democrática” Vasconcelos, A. (2020). *Memórias em tempo de Amnésia. Uma Campa em África*, Vol. I. Edições Afrontamento, p. 86.

⁴³ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁴ “Ao mesmo tempo, que compreendem as raízes da subalternidade, do racismo ou da dependência, descobrem outras narrativas que são muito sedutoras: as lutas de libertação empreendidas pela geração dos seus pais, o momento em que África se libertou do jugo colonial e sonhou os novos países com os seus líderes, as suas ideias, os seus sonhos e as suas tragédias e descobrem que esta história lhes foi traficada, uma história que, como afirma a artista e escritora portuguesa Grada Kilomba, no filme *Conakry* (2013), a poderia ter feito uma criança feliz na escola onde andou em Lisboa onde sentiu a segregação, o racismo e a discriminação.” Calafate Ribeiro, M. (2020). Uma história depois dos regressos: a Europa e os fantasmas pós-coloniais. *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, Bologna. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/12169>.

De facto, a tentativa de recuperação de histórias alheias e práticas memoriais alternativas pode ajudar a geração sucessiva ao colonialismo a compreender melhor a própria herança histórica e memorial.

É, portanto, nessa recuperação e desmistificação das lendas nacionais que essa nova geração escreve em Portugal com a vontade de poder criar por si própria uma nova identidade que não seja pré-imposta.

Esses autores e autoras não viveram pessoalmente e na própria pele a história colonial portuguesa⁴⁵ mas, como afirma ainda Margarida Calafate Ribeiro, “são, contudo, herdeiras simbólicas de uma ferida aberta sobre a qual elaboram uma narrativa construída a partir de fragmentos de relatos da família, de histórias, discursos, retratos, e outros objetos do domínio privado, mas também de fragmentos retirados das narrativas públicas e, sobretudo, de muita imaginação. As imagens assim produzidas, envoltas em sentimentos e relações subjetivas, são a pós-memória.”⁴⁶

A elaboração do conceito de pós-memória terá um papel central na dissertação no que diz respeito à análise do espaço-Casa. Espaço que tem um sentido literal: na designação de uma habitação de família que contém as recordações, os quadros nas paredes e os álbuns fotográficos guardados nos baús; mas também um sentido figurado: tematizado na Casa-Nação. O termo foi criado por Marianne Hirsch na descrição da situação emotiva dos filhos dos sobreviventes do Holocausto, seguidamente o conceito foi usado por académicos como Margarida Calafate Ribeiro para refletir sobre a herança do colonialismo e do racismo nos filhos de quem o vivera em Portugal e na Europa. Também bell hooks reconhece a ligação entre os traumas vividos pelos judeus e os carregados pelas pessoas racializadas nos Estados Unidos:

⁴⁵ “Estas escritoras filhas das histórias imperiais alheias escrevem/inscrevem Portugal e África, reclamando uma identidade a partir do questionamento da história: uma história coletiva e uma história familiar que muitas vezes não foi transmitida, mas insinuada. Para estas escritoras, essa história passada numa imaginada “África” (Angola e Cabo Verde, nos casos em análise), de que sempre ouviram falar nas narrativas familiares, são já e apenas representações. Elas não têm a titularidade da experiência, nem são autoras do possível testemunho que configuraria a sua situação como de emigração ou de exílio (Mata 2018).” Calafate Ribeiro, M. (2022). O sentimento de um(a) Ocidental declinado no feminino. *Portuguese Literary & Cultural Studies*, 34/35. Tagus Press, pp. 331-352.

⁴⁶ Ibid.

Il nostro paese ha riconosciuto che anche gli ebrei che non hanno vissuto in prima persona l'Olocausto – ma i cui parenti, amici e conoscenti sono stati assassinati e massacrati – soffrono di disturbo da stress post-traumatico, paura dell'altro "tedesco", paura di estendere il proprio circolo di affetti al di fuori del proprio gruppo e, a volte, il terrore paralizzante di rivivere tutto quell'orrore. Ma solo in anni molto recenti, grazie alla tenacia di una minoranza di intellettuali appartenenti alla comunità degli psicologi e non solo, il trauma subito dalle persone nere testimoni dello sfruttamento e dell'oppressione razzista è stato finalmente riconosciuto.⁴⁷

A produção de Djaimilia Pereira de Almeida insere-se nesse passado traumático que deixa às suas personagens uma herança difícil de gerir. Essa herança pode-se tematizar na condição pós-memorial vivida pelas pessoas que têm uma relação indireta com o passado da própria família.

Djaimilia posiciona-se na ferida aberta entre história oficial e histórias pessoais e entre as memórias das pessoas brancas e a das pessoas racializadas. Ela consegue estar nessa posição graças à união de memória pessoal com memória coletiva, e reconhece nessa dimensão partilhada as origens das próprias feridas.

bell hooks mergulhou também nas feridas que herdou para compreender a maneira como as opressões se inscreveram no seu corpo e a deixaram no cruzamento de vários mundos e espaços, domésticos e públicos: “Le mie profonde ferite, i traumi della mia infanzia in Kentucky, originano dal punto di incontro esistente tra la disfunzione familiare e il disordine prodotto dal pensiero e dalla pratica dominante, nell'effetto combinato di razzismo, sessismo e classismo.”⁴⁸

Pode-se ver na produção literária de Djaimilia Pereira de Almeida como uma forma de condução dos leitores ao interior da Casa Portuguesa (entendida como o espaço nacional) através de uma entrada secundária, representada pela sua obra literária. O facto de a autora reconhecer essa ferida aberta faz com que ao entrar nessa Casa os leitores possam reconhecer quais memórias históricas estão fragmentadas e quais são estáveis e

⁴⁷ hooks, bell (2023). *Sentirsi a casa. Una cultura dei luoghi*, Meltemi, p. 88.

⁴⁸ hooks, bell (2023). *Sentirsi a casa. Una cultura dei luoghi*, Meltemi, p. 67.

imperturbadas. De facto, Djaimilia põe-se no limite dessa casa e conduz-nos ao seu interior, ela está à porta-da casa.

Por causa dessa posição limiar da produção literária da autora, podemos ler a sua produção também através da crítica literária oferecida pelos *Border Studies*: a autora viveu, durante a adolescência, na linha de Sintra que une a cidade à periferia, e, como uma linha de comboio literária, com a sua narração ela faz com que os leitores observem a Casa-Cidade de forma diferente. Com o seu trabalho escrito, Djaimilia representa uma ponte que se pode atravessar para entrar na cidade, com a perspetiva enriquecedora de quem chega à cidade vinda das margens.

A autora abre uma nova via de acesso ao centro no qual era difícil entrar antes. E é através da sua escrita que observamos as barreiras invisíveis que habitam a Casa do Centro, separada da Casa da Margem. Entre essas duas Casas é possível reconhecer mais do que uma barreira: o racismo, a disparidade económica, a diferença de género e a orientação sexual.

As barreiras são tematizadas na obra de Djaimilia Pereira de Almeida assim como na produção de Gloria Anzaldúa, uma autora chicana bem conhecida no contexto dos *Border Studies*. Anzaldúa, em *Borderlands/La Frontera* (1987), escreve sobre a ferida, no seu caso situada entre México e Estados Unidos, que na obra djamiliana se situa na separação entre centro e periferia:

*The U.S.-Mexican border es una herida abierta where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms it hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country- a border culture. Borders are set up to define the places that are safe and unsafe, to distinguish us from them. A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition. The prohibited and forbidden are its inhabitants. Los atravesados live here: the squint-eyed, the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, the mulato, the half-breed, the half dead; in short, those who cross over, pass over, or go through the confines of the «normal»”.*⁴⁹

⁴⁹ Anzaldúa, G. (1999). *Borderlands/la frontera: the new mestiza* (2. ed). Aunt Lute Books, p. 3.

Gloria Anzaldúa reflete sobre a barreira física entre o México e os Estados Unidos enquanto Djaimilia reflete sobre a barreira invisível entre as periferias e o centro de Lisboa. Se a primeira barreira parece ser mais reconhecível, a segunda é, muitas vezes, ignorada porque a segregação no espaço urbano da cidade passa por um isolamento económico dos sujeitos mais vulneráveis, processo que normalmente procede lentamente ao contrário do da construção de um muro.

Ao situar a produção de Djaimilia Pereira de Almeida no contexto dos *Border studies* – interligados aos estudos pós-coloniais – é interessante notar que a autora se diferencia das produções dessa literatura de separação a partir do seu conceito de “Inseparabilidade”. Esse termo sugere uma união indissolúvel entre Margem e Centro. A “inseparabilidade” é, portanto, a chave através da qual podemos entrar na Casa Europeia, porque essa condição não só une as periferias ao centro, como a linha de Sintra de Lisboa, mas também conecta o passado e o futuro através da pós-memória. A “Inseparabilidade” de Djaimilia foi matéria de estudo de Roberta Guimarães Franco, que descreve assim esse conceito: “não está sendo pensado aqui apenas na relação entre a biografia da autora e sua escrita, mas também sobre o lugar desta escrita, e dos temas que aborda, na literatura portuguesa contemporânea. Ou seja, a inseparabilidade entre a existência desses corpos que habitam as narrativas de Djaimilia em um país com o passado colonial como é o de Portugal, pois como afirma Djaimilia: «[...] se poderia defender que a unidade entre determinados resultados e as circunstâncias que a eles deram origem é não-acidental, na medida em que esses resultados são *inseparáveis* dessas circunstâncias»⁵⁰.

Então, Djaimilia Pereira de Almeida e o seu trabalho literário põem-se no cruzamento de várias áreas: a da crítica pós-colonial, a da literatura de migração e de pós-migração⁵¹ e a dos *Borders Studies*. E, como sempre acontece, a sua produção não é limitada a essas abordagens teóricas, mas, pelo contrário, torna-se mais complexa graças às novas perspetivas epistemológicas que a enriquecem.

⁵⁰ Guimarães Franco, R. (2021). A “inseparabilidade” dos trânsitos na obra de Djaimilia Pereira de Almeida. *Abril – NEPA / UFF*, 13(27), 109-124. <https://doi.org/10.22409/abriluff.v13i27.50258>.

⁵¹ “Por fim, reflete-se sobre a necessidade de pensar a obra de Djaimilia Pereira de Almeida não apenas pelo recorte pós-colonial, mas também passando pelo conceito de “post-migration” para compreender a sua escrita como uma memória outra na literatura portuguesa pós-25 de abril”. *Ibid.*

O trabalho de Djaimilia Pereira de Almeida e o de outros escritores afrodescendentes é só um ponto de partida de vários trabalhos, também acadêmicos, que olham com criticidade para o passado colonial português. Essa reescrita do passado está ainda por ser feita totalmente porque, como lembra Roberta Guimarães Franco, “a reflexão sobre uma memória/história pública da colonização, para além dos testemunhos dos partícipes da guerra/da descolonização ou da segunda geração (pós-memória), que englobe a diáspora das populações das ex-colônias e ressignifique o espaço da antiga metrópole, ainda está por ser feita.”⁵²

A literatura de Djaimilia Pereira de Almeida, ao focar-se na vida de personagens e identidades outras, ajudará nesse processo de reconstrução pós-colonial do espaço da antiga metrópole, para produzir uma mudança na maneira como Centro e Periferia são concebidos e para fazer com que o Centro se torne Periferia, e vice-versa.⁵³

Isto pode ser feito porque Djaimilia recupera as próprias memórias deixadas na sombra da sua identidade para escrever sobre o próprio espaço privado que, dessa maneira, se torna público.

A recuperação que a autora faz do próprio passado – vivido entre a adolescência passada a recitar poemas e a vida adulta dedicada às instituições universitárias, até à sua saída deste mundo acadêmico – ajuda a traçar uma trajetória da vida de Djaimilia. O mapa que se traça recolhe as experiências da autora que, com o passar do tempo, entram na bagagem da memória.

bell hooks afirma, em *Elogio de Margine*, que mesmo que ela se tenha afastado fisicamente das margens – como Djaimilia que começou a estudar na Universidade – nunca se separou no seu íntimo daquele espaço produtivo e difícil ao mesmo tempo. E é a recuperação do seu passado e do das vozes que foram apagadas que ajuda a escritora a encontrar a própria voz na escrita:

⁵² Ibid.

⁵³ “Ciò che spaventa, non è tanto la presenza dell’estraneo, ma la relazione con l’estraneo. Perché essa, vissuta nel silenzio di una prossimità, si iscrive in una circolarità. Una circolarità, come ebbe a dirla Glissant, che “fa di ogni periferia un centro, e si spinge anche oltre, abolendo la nozione stessa di centro e periferia.” Entrevista a Theophilus Marboah <http://atpdiary.com/echi-e-accordi-intervista-a-theo-imani>.

Abbandonando fisicamente quello spazio concreto ai margini, al di là della ferrovia, ho mantenuto vivo nel cuore un modo di conoscere la realtà che afferma incessantemente non solo il primato della resistenza, ma anche un bisogno di resistere sostenuto dal ricordo di un passato dove è la memoria di tante voci spezzate a far trovare a ognuno di noi la propria vera voce.⁵⁴

O lugar onde se forma a maior parte das memórias é o espaço da Casa. Nem todas as pessoas têm uma habitação, mas apenas ruínas herdadas de uma Casa que já não tem habitantes: elaborar exercícios de memória e de pós-memória significa atravessar também casas abandonadas onde as histórias estão debaixo de uma grande quantidade de pó.⁵⁵ A Casa é uma grande presença-ausência nos primeiros livros da autora, no sentido em que há uma busca pela casa muitas vezes frustrada pela realidade precária das margens da cidade. A Casa, portanto, pode ser um *topos* temático e epistemológico importante para a análise das obras da autora. Isto porque a Casa tem um significado amplo e muitas vezes abrange a dimensão familiar e a dimensão nacional.

A casa, na dimensão familiar, torna-se um lugar onde se aprende a própria marginalidade no sentido negativo do termo e começam a ser normalizadas as opressões. De facto, nem as crianças “estão a salvo dos julgamentos raciais no interior de suas casas, como fator que contribuiu para suas escolhas literárias, ultrapassando a vivência individual e transportando para suas narrativas algo maior, que atinge toda a sociedade em múltiplas estruturas.”⁵⁶

Ao tematizar a própria casa e o próprio espaço doméstico, Djaimilia Pereira de Almeida tematiza também os dos outros e faz com que a memória e a pós-memória de um passado que não foi vivido pelas novas gerações anime a cena literária portuguesa contemporânea. Essas gerações têm a responsabilidade de escolher contar histórias outras que possam produzir uma narração alternativa do que foi o passado para reencontrar nele

⁵⁴ hooks, bell, Nadotti, M. (1998). *Elogio del margine: razza, sesso e mercato culturale*. Feltrinelli, p. 69.

⁵⁵ “Per sostenere il fardello della memoria è necessario attraversare volontariamente luoghi a lungo disabitati, cercando tra le macerie della storia tracce di ciò che non può essere dimenticato di cui ogni conoscenza è stata soppressa”. hooks, bell (2023). *Sentirsi a casa. Una cultura dei luoghi*, Meltemi, p. 118.

⁵⁶ Guimarães Franco, R. (2021). A “inseparabilidade” dos trânsitos na obra de Djaimilia Pereira de Almeida. *Abril – NEPA / UFF*, 13(27), 109-124. <https://doi.org/10.22409/abriluff.v13i27.50258>.

uma forma de sanção. A memória e a pós-memória são processos altamente produtivos nos quais é a autora a recolher lembranças e objetos familiares.

Na entrevista do programa *Filhos da Madrugada*, a autora de facto traz consigo alguns objetos que foram herdados por ela, passados de geração em geração. No seu primeiro livro, *Esse Cabelo*, ela escreve uma trajetória de si a partir das próprias memórias tangíveis. Nos estudos pós-coloniais a questão do Arquivo e da sistematização das memórias é um aspecto muito importante para compreender a maneira como se aprende uma história.

A construção dos arquivos é geralmente deixada a quem tem o poder de fazê-lo, mas, no contexto da resistência contra os arquivos das memórias oficiais, é possível construir arquivos pessoais que possam resistir aos arquivos construídos pelo poder hegemónico.

De facto, Djaimilia, através da sua literatura, recolhe memórias que parecem estar dispersas; em *Luanda Lisboa Paraíso* – por exemplo – são apresentadas as cartas de Glória, que ficou em Luanda, ao marido Cartola que estava em Lisboa. Essas cartas que num contexto de migração muito provavelmente se perderiam, pelo contrário, ficam guardadas na literatura djaimiliana.

Como se, ao salvar as memórias de Glória, Djaimilia estivesse a salvar as memórias de uma inteira geração que na migração perdeu uma parte do próprio passado que não foi narrado na historiografia oficial. Faltando uma história escrita, surge a necessidade de construir a memória a partir dos objetos herdados e é por isso também que na entrevista em *Filhos da Madrugada* a autora trouxe para a mesa as pequenas memórias tangíveis que constituem o seu passado. No final da entrevista, Djaimilia apresenta as canetas do seu avô materno: ele pensava que iria assinar grandes documentos com elas, mas assim não foi.

Essas canetas tornaram-se o símbolo de um sonho que foi frustrado ou pelo menos não realizado totalmente. Porém, a autora conserva-as como um “amuleto contra a intimidação”.⁵⁷

⁵⁷“E essas canetas? Pertenceram ao meu avô materno. Ele tinha um conjunto de canetas compradas com muito sacrifício. Imagino que pensava, quando veio para Portugal como imigrante no começo dos anos 80,

A recolha dos objetos dos próprios antepassados é uma tentativa, por um lado, de guardar as memórias que podem sanar o trauma da separação da própria origem, e, por outro, de ordenar a confusão criada pela multiplicidade de pertenças que caracterizam os filhos da colonização.

O ato de arquivagem pessoal é muitas vezes um ato que se faz com rapidez, ditado pela urgência de não perder algo. E é de facto graças a esta urgência que as coisas mais importantes são salvas da História. Teríamos assim o que escreve Wu Ming 2 sobre Isabella Marincola quando, antes de partir para a Itália e deixar para sempre a Somália, não teve tempo suficiente para recolher todas as suas memórias e teve, portanto, de fazer como “Noé prima del diluvio: non puoi salvare ogni essere vivente della terra, l’arca è una sola e non c’è spazio abbastanza. Devi preoccuparti della sopravvivenza della specie, fare in modo che l’avvenire non sia deserto o abitato da mostri. Devi prendere con te i ricordi fecondi, quelli che con poco sforzo possono rigenerare la memoria. Non le strofe più orecchiabili di un lungo concerto, ma gli accordi bordone nella sinfonia del passato.”⁵⁸

Muitas vezes a construção dos arquivos pessoais é feita com muitos menos recursos que os dos arquivos oficiais. Os arquivos construídos de maneira independente fazem parte daquela margem à qual pertence a escritora. Uma margem que, como afirma bell hooks, tem uma potencialidade criativa de construir novas memórias contra a aniquilação do esquecimento.

A construção e a recuperação de arquivos pessoais está ligada à imagem da Casa porque muitas vezes a Casa funciona como custódia das memórias que se mostram em forma de fotografias: os álbuns de família podem ser vistos como uma fonte do arquivo. Para as pessoas cuja memórias são postas em risco por causa da própria marginalização, a Casa nem sempre constitui um imaginário fixo e imutável.

Muitas vezes a Casa é constituída por algumas malas que devem funcionar como depósito de objetos úteis à sobrevivência e ao mesmo tempo como arquivo portátil de

o que iria a fazer com elas. As coisas incríveis que iria assinar. Trouxe uma série de canetas de aparo. Não assinou grande coisa, mas a certa altura deu-mas. Para ser eu a dar-lhe uso. Esta coleção é um amuleto contra a intimidação.” Filhos da Madrugada, Ep. 1 - Entrevista a Djaimilia Pereira de Almeida
<https://www.rtp.pt/play/p8721/e534506/os-filhos-da-madrugada>

⁵⁸ Mohamed, A. Wu Ming 2. (2012). *Timira*. Einaudi, p. 45.

memórias importantes. O espaço é menor, e, portanto, a escolha do que trazer consigo se torna mais crucial. Como relata bell hooks, no momento de deixar o próprio lugar de origem ela teve que escolher dois elementos que lhe podiam recordar o seu passado e conectá-la à própria identidade:

Quando lasciai il mio paese natale per la prima volta, portai via con me due oggetti emblematici della mia giovinezza, ovvero foglie di tabacco intrecciate e la trapunta variopinta che mia nonna Baba mi aveva dato quando ero una ragazzina. Questi due oggetti profondamente simbolici avevano il compito di ricordarmi, in ogni momento, le mie origini e la mia vera identità, frapponendosi tra me e l'intima frammentazione che deriva dall'esilio, quella sensazione di avere il cuore spezzato.⁵⁹

Um outro aspeto da potencialidade da margem pode ser propriamente fruto dessa urgência de arquivação que deriva também da distância do próprio lar que seja Djaimilia e bell hooks viveram durante as próprias vidas. Estar longe da própria casa, que para elas significou ir estudar na Universidade, fez com que se apercebessem de forma melhor o que mereceria ser guardado e o que poderia ser deixado para trás.

Os arquivos oficiais das histórias nacionais, por exemplo, têm tendência para guardar o máximo material possível. Se isto, por um lado, significa guardar tudo, por outro significa não se lembrar de nada, porque tudo está potencialmente disponível: não há nenhuma urgência em ter memória. Se tudo está salvo então nada está, mesmo os dados mais importantes se perdem na grande quantidade de factos guardados e fechados nos arquivos.

O facto de poder trazer consigo só um restrito número de objetos pode, por um lado, ser uma limitação, mas, por outro, permite às autoras estar mais atentas no ato da escolha sobre o que tem que ser preservado.

Como quando, afirma bell hooks, temos que pôr à venda uma casa onde “tutti gli effetti personali vengono esposti pubblicamente e tutti possono guardarli, prenderli in mano, scegliere a cosa rinunciare o cosa conservare, regalare o buttare, lontana da casa sono stata in grado di mettere a nudo il passato e trattenere in me tutto ciò che nutriva

⁵⁹ hooks, bell (2023). *Sentirsi a casa. Una cultura dei luoghi*, Meltemi, p. 26.

l'anima. Allo stesso tempo, sono stata capace di lasciare andare molta sofferenza e dolore inutili.”⁶⁰

Através dessa urgência de recolha, Djaimilia Pereira de Almeida e bell hooks estão sempre a tentar unificar a fragmentação do próprio ser que deriva das próprias constelações heterogêneas de pertenças. A confusão criada por essa condição pode, às vezes, causar a perda de uma parte de si. Essa recolha rápida, fugaz e urgente é também confusa e caótica mas, como afirma Giulia Grechi no seu livro *Decolonizzare il museo*, é propriamente “in questo magma confuso di ricordi e affetti contradditori, che la processualità artistica può avere luogo e senso, per far emergere, per dare corpo e visibilità a quegli spettri che [...] rimangono invisibili.”⁶¹

A solução encontrada por Djaimilia Pereira de Almeida à própria fragmentação está, portanto, no próprio ato artístico e criativo de produzir literatura. Uma literatura que tem este papel memorial fundamental desenvolvido a partir da recolha de objetos e de lugares por ela atravessados. O próximo parágrafo será dedicado à primeira obra de Djaimilia, *Esse Cabelo* que, como *Luanda Lisboa Paraíso*, tematiza o espaço da casa e do passado íntimo e coletivo como laboratório em contínua mutação.

1.2. Esse Cabelo, a construção de uma geografia pessoal e coletiva

“Avrei voluto rispondere. Dirgli che i gesti nobili servono solo a chi li compie. Dirgli che una benda non basta per curare una ferita, ma alla lunga la nasconde e la fa incancrenire.” Wu Ming 2, Antar Mohamed

“Não é preciso, porém, saber onde fica a nossa casa para sentirmos saudades de casa.” Djaimilia Pereira de Almeida

Esse Cabelo, publicado em 2015, teve uma recepção extraordinária por parte de um grande público de leitores e leitoras. Durante o festival literário Flip (Festa Literária Internacional de Paraty), em 2017, pode-se ver Djaimilia em conversas com os seus leitores.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 77.

⁶¹ Grechi, G. (2021). *Decolonizzare il museo*. Mimesis, p. 102.

O que é emocionante é que muitos leitores se relacionaram com a escrita de Djaimilia de forma corpórea: pessoas com cabelo similar ao da autora aproximaram-se dela mostrando-o, e muitas conversas entre autora e leitores focaram-se neste aspeto físico vivido e inscrito nos corpos das pessoas que ali foram.⁶²

De facto, o que é importante em *Esse Cabelo* é a união profunda da história da autora com o próprio cabelo e a própria experiência de vida como mulher negra em Portugal. A história da protagonista do livro – Mila – e a da sua autora – Djaimilia – sobrepõem-se frequentemente e é por essa razão que muito se debateu sobre a forma e a designação que esse livro pode ter.

A trama do livro foca-se na trajetória pessoal de Mila, a protagonista, e a do seu cabelo. Os seus passeios pela cidade de Lisboa são contados assim como a busca de uma cabeleireira que possa tratar de forma correta o cabelo complicado de Mila.

Ao mesmo tempo que se conta a crónica do seu cabelo, o leitor começa a conhecer em círculos concêntricos a história da família de Mila e, depois, a de duas nações – Portugal e Angola – unidas pelo colonialismo e pelo pós-colonialismo, aqui entendido como período temporal que se seguiu à descolonização.

No livro, a protagonista aprende a olhar-se ao espelho e, através desse ato, “reconhece o seu cabelo crespo e sua pele negra como principais marcadores da diferença que a distingue no seio da sua família portuguesa, pela qual foi criada. Nessa toada, a narradora-protagonista empreende uma longa discussão acerca da construção da sua identidade, em um contexto no qual fica evidente o carácter fragmentário de uma cultura pós-colonial, que reverbera todas as consequências da diáspora africana.”⁶³

E é por causa da inscrição da história no corpo não só da protagonista, como no da própria escritora, que *Esse Cabelo* recebeu uma grande aceitação por parte de um público de leitoras que se identificam como mulheres racializadas. Elas, efetivamente, podem-se relacionar com a autora sobre o próprio cabelo, em primeiro lugar, e sobre a própria

⁶² Território Flip 2017, Djaimilia Pereira de Almeida
<https://www.youtube.com/watch?v=2x-09MQQJC8&t=644s>

⁶³ Costa Araújo, S. Macedo Mendes, A. (2019) Um Relato de si em *Esse Cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida: o corpo como objeto de violência ética. *Uniletras*, Ponta Grossa, v. 41, n. 2, p. 167-177, jul/dez. 2019. Doi:10.5212/Uniletras.v.41i2.0003.

posição no mundo, em segundo lugar, porque a autora, ao situar a história de Mila, também situa a de muitas mulheres que por demasiado tempo sentiram não ter uma colocação exata no espaço-mundo e ser apenas “mulatas das pedras”, termo pejorativo com o qual Mila foi chamada durante a sua vida.⁶⁴

O romance desenvolve-se a partir história do cabelo de Mila e sobre os tratamentos que ele sofreu durante a vida da protagonista. Pode-se dizer que o romance é uma longa resposta à pergunta da avó: “Então, Mila, quando é que tratas *esse cabelo*?”⁶⁵

O livro fala da interdependência entre o corpo de Mila e o seu cabelo e entre a sua história, a da sua família e a da Angola e Portugal. Na primeira página há uma reflexão sobre a indissolubilidade entre corpo e nação: “Estar grato por ter um país assemelha-se a estar grato por ter um braço.”⁶⁶

Esse cabelo é descrito pela protagonista como uma “biografia do meu cabelo”⁶⁷, mas não é só isto porque mesmo que Mila dê ao tema do cabelo uma relativa importância, depois sublinha o facto de o seu cabelo construir também uma geopolítica, porque a trajetória da sua vida, e por consequência a do seu cabelo, atravessa Angola e Portugal.⁶⁸ A narrativa de Mila também aborda dois temas que se cruzam seja na identidade de Djaimilia seja na da protagonista: ser uma mulher e ser negra.⁶⁹ Esta coincidência de

⁶⁴ “Em tempos disseram-me que sou uma “mulata das pedras”, de mau cabelo e segunda categoria. Esta expressão ofusca-me sempre com a reminiscência visual de rochas da praia: rochas lodosas em que se escorrega e é difícil andar descalço”. Pereira de Almeida, D. (2015). *Esse Cabelo*. Relógio d’Água Editores, 4ª edição, setembro de 2020, p. 16

⁶⁵ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 1.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁸ “O romance *Esse Cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida, é uma narrativa em primeira pessoa conduzida por uma jovem apresentada como Mila, que logo de início revela a intenção de fazer uma “biografia do seu cabelo”. A personagem parece reconhecer uma certa futilidade intrínseca ao tema, para em seguida ressaltar que seu cabelo crespo e seco constitui uma geopolítica, uma vez que perpassa a história de pelo menos dois países (Portugal e Angola) e que representa a relação entre vários continentes.” Costa Araújo, S. Macedo Mendes, A. (2019). Um Relato de si em *Esse Cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida: o corpo como objeto de violência ética. *Uniletras*, Ponta Grossa, v. 41, n. 2, p. 167-177, jul/dez. 2019. Doi:10.5212/Uniletras.v.41i2.0003.

⁶⁹ “No livro de estreia, a experiência desse distanciamento tem foco na personagem Mila, que é a própria *persona* da autora ficcionalizada, conforme Djaimilia declarou em entrevista: «As experiências que Mila passa em cabeleireiros são análogas as que eu vivi, embora com algumas alterações» (ALMEIDA, 2017).” Lima, N. S. R. (2020). ‘Esse cabelo em Luanda, Lisboa, Paraíso’: Djaimilia Pereira de Almeida e a experiência do desenraizamento na tentativa de integração. *Convergência Lusitana*, 31(43), 12-24. <https://doi.org/10.37508/rcl.2020.n43a375>.

opressões faz com que o livro seja, por um lado, uma luta contra os ditados da estética que oprimem as mulheres e, por outro, uma longa reflexão sobre o que significa fazer parte de um grupo de pessoas marginalizadas.

Ao mesmo tempo que Mila vai crescendo, aprende a gerir o seu cabelo e a sua feminilidade. Através dos vários tratamentos ao cabelo – muitas vezes difíceis e cheios de sofrimentos físicos – ela aprende o que significa ser mulher.⁷⁰

De facto, o cabelo de Mila, na cidade de Lisboa, parece estranho e não penteado. E os tratamentos para alisar o cabelo são também uma forma de denúncia dos cânones de beleza ocidentais que muitas vezes obrigam as mulheres negras a se adequar à norma branca.⁷¹

A personagem Mila sente ansiedade não só em relação ao seu cabelo, mas também em relação ao facto de ele estar ligado a uma certa noção de mulher, que ela aprende a conhecer quando inicia os tratamentos ao cabelo e quando vê no pacote de desfrisante a imagem de uma menina. Uma menina que “[...], segundo asseverava a minha mãe, não era negra, envergando um fato-macaco às pintas, a primeira vestimenta de que tenho memória: um fato-macaco a estrear que terei vestido para um aniversário”.⁷²

É, portanto, através dos tratamentos e dos cuidados ao cabelo que Mila se conhece sob vários aspetos: o da feminilidade, o da pertença e o da própria história.

A redescoberta da própria história parte efetivamente do que as tias, as avós e a família de Mila dizem sobre o seu cabelo. O seu cabelo tem uma herança clara, de África, e é ao escrever a biografia dele que Djaimilia recupera também as suas origens: são as suas heranças e o que precedera a sua nascença que fazem dela quem ela é.

⁷⁰ “Mila revela de antemão que foi submetida a variados sofrimentos físicos por conta do cabelo, em salões de beleza onde se entregou à “aprendizagem da feminilidade” (ALMEIDA, 2015, p. 15). Costa Araújo, S. Macedo Mendes, A. (2019) Um Relato de si em *Esse Cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida: o corpo como objeto de violência ética. *Uniletras*, Ponta Grossa, v. 41, n. 2, p. 167-177, jul/dez. 2019. Doi:10.5212/Uniletras.v.41i2.0003.

⁷¹ “Através da metáfora do cabelo “inadequado”, a personagem questiona parâmetros eurocêntricos de beleza, principalmente por via das reflexões sobre os alisamentos aos quais se submeteu, desde criança, para tentar aproximá-lo do de sua avó, Lúcia.” Lima, N. S. R. (2020). ‘Esse cabelo em Luanda, Lisboa, Paraíso’: Djaimilia Pereira de Almeida e a experiência do desenraizamento na tentativa de integração. *Convergência Lusitana*, 31(43), 12-24. <https://doi.org/10.37508/rci.2020.n43a375>.

⁷² Pereira de Almeida, D. (2015). *Esse Cabelo*. Relógio d’Água Editores, 4ª edição, setembro de 2020, p. 27.

A protagonista pensa “que é imprescindível resgatar a história de seus ancestrais, das pessoas de quem herdou o cabelo e diversos traços identitários, para tecer essa biografia.”⁷³ Esta biografia é um tecido porque contém vários fios que se entrelaçam na narração, todos unidos nos nós do seu cabelo.

Através da testemunha de Mila, compreendemos que a árvore genealógica da protagonista é bastante complexa e os seus ramos estendem-se a Portugal e a Angola⁷⁴, ex-colônia portuguesa.

A família da protagonista está dividida entre essas duas nações: a avó Lúcia, embora nascida em África, foi criada por pais portugueses e cresceu na Europa. O seu pai português cresceu em Angola por pai branco e casou-se com uma mulher angolana. Os avós maternos angolanos de Mila mudaram-se depois para Portugal, para procurar uma cura nos hospitais portugueses para o filho.

Mila, portanto, nasce da união interracial de um pai branco e de uma mulher negra, mudando-se para a capital portuguesa aos três anos: “segundo se diz, desembarquei em Portugal particularmente despenteada aos três anos, agarrada a um pacote de bolacha maria.”⁷⁵

Isto fez com que a partir do momento em que Mila nasceu ela se situasse num espaço ambivalente, de cruzamento entre várias identidades: a do colonizador e a do colonizado, a do branco e a do negro. Esse espaço ambíguo e limiar é o que Homi Bhabha, académico indiano e um dos pensadores mais importantes da crítica pós-colonial, chama de *in-between*.

O termo *in-between* designa um espaço específico em que o intercâmbio cultural pode ocorrer.⁷⁶ De facto, a posição de Mila acha-se nas margens de vários países e várias culturas. Ela está nesse espaço limiar e, portanto, consegue ter uma compreensão do

⁷³ Costa Araújo, S. Macedo Mendes, A. (2019). Um Relato de si em *Esse Cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida: o corpo como objeto de violência ética. *Uniletras*, Ponta Grossa, v. 41, n. 2, p. 167-177, jul/dez. 2019. Doi:10.5212/Uniletras.v.41i2.0003.

⁷⁴ “Conta que seus familiares, durante quatro gerações, descreveram o caminho entre Portugal e Angola, que foi colônia lusitana até 1975.” *Ibid.*

⁷⁵ Pereira de Almeida, D. (2015) *Esse Cabelo*. Relógio d’Água Editores, 4ª edição, setembro de 2020, p. 15.

⁷⁶ “The importance of the liminal for post-colonial theory is precisely its usefulness for describing an ‘in-between’ space in which cultural change may occur.” Ashcroft, B. Griffiths, G. Tiffin, H. (2013). *Postcolonial studies: the key concepts* (2. ed.). Routledge, p. 117.

mundo mais ampla e, a partir de um olhar oblíquo, crítico e *sghembo*, observa a realidade que a rodeia, com o poder para a mudar.

Mila insere a biografia do seu cabelo nessa geografia dos interstícios. O contexto em que Mila cresce é muito caótico no que diz respeito às próprias raízes, é por essa razão que a sua narração pode ser vista como a busca de uma estabilidade – termo que muitas vezes está ligado à conotação de Casa. A Casa é usada nas descrições como um sinónimo ou uma metáfora de paz. bell hooks em *Sentirsi a Casa. una geografia dei luoghi* cita um conhecido escritor americano, Scott Russell Sanders, que afirmou “Non posso avere un nucleo spirituale senza averne uno geografico. Non posso vivere una vita radicata senza essere radicato in nessun luogo”.⁷⁷ Ele conecta o conceito de paz espiritual ao da casa familiar porque é propriamente na pertença a um lugar que se sente uma relação estável com o mundo em que se habita.⁷⁸

A estabilidade deriva de um enraizamento num lugar, é propriamente isto que parece ser muito difícil de atingir para Mila, a protagonista de *Esse Cabelo*, porque a narração se desloca sempre para lugares e bairros diferentes, e a contínua mudança de casas reflete a infinita busca da própria identidade da protagonista.

Refletir sobre a relação entre estabilidade e lugares torna-se interessante porque em *Esse Cabelo* a noção de geografia não pode ser separada da de biografia.

Jennifer A. Gonzalez, no ensaio de Margarida Calafate Ribeiro, introduz o termo *autotopografia* que corresponde a uma forma de narração onde a identificação do sujeito não passa só através das suas ações na esfera temporal, “mas também a partir dos espaços reais e simbólicos, que o compõem e fizeram.”⁷⁹

De facto, não se pode desunir estas duas noções, sobretudo no livro de estreia de Djaimilia Pereira de Almeida onde os lugares são atravessados mais do que uma vez e ganham uma espécie de identidade. Os espaços mudam com o tempo e são como velhos amigos que se reencontram e que acolhem Mila, como testemunha a passagem onde a

⁷⁷ hooks, bell (2023). *Sentirsi a casa. Una cultura dei luoghi*, Meltemi, p. 85.

⁷⁸ “Nel collegare la casa familiare alla pace spirituale, ci ricorda che «nell'appartenere a un paesaggio, si percepisce una consonanza, un senso di appartenenza, un intreccio vitale tra sé e il mondo».” *Ibid.*

⁷⁹ Calafate Ribeiro, M. (2022). O sentimento de um(a) Ocidental declinado no feminino. *Portuguese Literary & Cultural Studies*, 34/35. Tagus Press, pp. 331-352.

protagonista relata ter passado mais do que uma vez pela rua onde ficava o primeiro salão onde penteou o cabelo: “o primeiro salão da minha vida escondia-se numa rua íngreme, em Sapadores, que viria a reencontrar por acaso, numa mudança de bairro, vinte anos depois.”⁸⁰

Com os seus passos, a protagonista traça um desenho dos seus deslocamentos não só vividos no interior de si mesma, mas também pelas ruas da cidade de Lisboa e da própria casa. Como a memória, que nunca é nítida e linear, também a geografia delineada por Mila na narração não é clara. Muitas ruas e muitos sítios não têm um nome, mas têm pessoas que os habitam.

Como Mila, em *Esse Cabelo*, também bell hooks, aos vinte anos, começou a construir um mapa do próprio passado, na tentativa de conectar e organizar as suas deambulações:

Intorno ai vent'anni cominciai a tratteggiare una mappa narrativa del passato, a mettere per iscritto le esperienze dell'infanzia che reputavo maggiormente significative. Cominciai a compilare mentalmente una lista, focalizzandomi sulle storie che ci raccontiamo vicendevolmente quando il processo di reciproca conoscenza è appena cominciato. Era evidente che mi tornavano in mente sempre gli stessi ricordi, quelli che consideravano maggiormente significativi. Ero certa che se fossi stata in grado di registrare quei ricordi per iscritto e ordinarli, sarei riuscita a mettere ordine nella mia vita. Dando forma a un resoconto di “me” chiaro e dettagliato, sarei stata in grado di fare un passo indietro e osservarmi in modo inedito, non più frammentato ma completo.⁸¹

Esse Cabelo é uma tentativa que Mila faz para lutar contra a fragmentação, mas esse seu esforço nunca é fácil. Quando Mila fala da relação com a mãe, conta da estranheza que sentia na sua casa, sensação causada pela distância entre a geografia de Mila e a geografia da mãe. Mila e a mãe estão unidas por uma relação afetiva, mas ao mesmo tempo estão muito afastadas uma da outra emocional e geograficamente, tornando-se estranhas.⁸²

⁸⁰ Pereira de Almeida, D. (2015). *Esse Cabelo*. Relógio d'Água Editores, 4ª edição, setembro de 2020, p. 25.

⁸¹ hooks, bell (2023). *Sentirsi a casa. Una cultura dei luoghi*, Meltemi, p. 28.

⁸² “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

Mila afirma que essa distância que sentia não só em relação à mãe, mas também relativamente à casa que habita quando estão juntas, era útil: “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, [...]”⁸³

Como Mila, também bell hooks põe em conexão lugares e estados psicológicos. Isto permite que ambas reconheçam os aspetos negativos que tem vivido nas próprias relações - no caso de Mila com a própria mãe – e os aspetos úteis que derivam da memória das emoções usadas como práticas de resistência contra o racismo: “Mettere in connessione luoghi e stati psicologici si è rivelato un esercizio utile: mi ha permesso, infatti, di riconoscere i pesanti aspetti disfunzionali caratteristici del Sud in cui sono cresciuta, e il modo in cui il razzismo interiorizzato ha influenzato la nostra intelligenza e la nostra vita emotiva; allo stesso tempo, ha anche rivelato gli aspetti positivi della mia educazione, le strategie di resistenza che mi sono state insegnate, capaci di rendere la vita migliore.”⁸⁴

A geografia de Mila corresponde muitas vezes à de Djaimilia, portanto, muito se debateu sobre a maneira em que esse livro pode ser definido. *Esse Cabelo* coleta reflexões que têm, por um lado, uma forte carga de linguagem académica, e, por outro, encontram-se presentes aspetos pessoais e biográficos da própria Djaimilia. A autora reconhece que há várias sobreposições identitárias com Mila e, como afirmam Costa Araújo e Macedo Mendes, “As semelhanças entre criadora e criatura, porém, já partem de seus nomes: a alcunha da personagem – “Mila” – pode ser compreendida como diminutivo ou corruptela de “Djaimilia”⁸⁵. Mesmo assim, a autora defende que a Mila, como protagonista do seu romance, não pode ligar-se diretamente a ela porque as duas são diferentes, porque

responsabilidade” Pereira de Almeida, D. (2015). *Esse Cabelo*. Relógio d’Água Editores, 4ª edição, setembro de 2020, p. 70.

⁸³ *Ibid.*, p. 71.

⁸⁴ hooks, bell (2023). *Sentirsi a casa. Una cultura dei luoghi*, Meltemi, p. 29.

⁸⁵ Costa Araújo, S. Macedo Mendes, A. (2019) Um Relato de si em *Esse Cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida: o corpo como objeto de violência ética. *Uniletras*, Ponta Grossa, v. 41, n. 2, p. 167-177, jul/dez. 2019. Doi:10.5212/Uniletras.v.41i2.0003.

pertencem a mundos distintos,⁸⁶ Mila ao da literatura e Djaimilia ao da realidade. Por isso, quando nos referimos ao livro podemos afirmar que é uma autobiografia ou uma autogeografia da autora. A escrita do livro inspirou-se na história da família de Djaimilia, portanto, o texto tem este cariz híbrido colocando-se entre a ficção e a autoficção.⁸⁷ Em suma, *Esse Cabelo* parece ainda de difícil definição.

A expressão literária de Pereira de Almeida na forma da autobiografia, como afirma Alice Giroto, permite a tematização clara da procura de si mesma. O tema da “definição e/ou construção da identidade é algo implicado pela própria operação autobiográfica, cuja característica fundacional é oferecer uma interpretação dos acontecimentos da própria vida por parte de quem escreve, um esforço de recuperação e de reorganização através da memória com base na ideia de si que o autor tem no momento em que compõe a obra. Por seu lado, sendo esse um dos temas centrais no contexto das literaturas pós-coloniais, diaspóricas e mais em geral de todas as expressões culturais “da diferença”, não surpreende que muitos autores e autoras de alguma forma representantes destes âmbitos tenham experimentado e continuem experimentando tal género.”⁸⁸

De facto, com *Esse Cabelo*, a escritora insere-se no debate mais amplo do questionamento do lugar das segundas gerações, filhas da migração interna das ex-colónias para Portugal.

A autoficção de Djaimilia compreende em si vários núcleos temáticos: o da cidade, o da memória, o da exclusão social e económica. Todos esses temas serão tratados nas obras da autora: é como se *Esse Cabelo* começasse a traçar o caminho literário de Djaimilia.

⁸⁶ “Acerca desses fatos, Almeida alega que existe, de fato, uma justaposição permanente entre a história de Mila e a sua, mas que obra e personagem são resultados de um complexo de emoções e intuições advindas de outras pessoas, próximas ou distantes, com histórias que são similares à dela própria ou mesmo muito diferentes” *Ibid.*

⁸⁷ “A escritora alegou, ainda, que o livro foi escrito menos a partir das narrativas reais do que a partir – e sobretudo – de rumores acerca do passado, que correm em sua família (PERNAMBUCO, 2016). O grupo editorial Leya, que publicou a obra tanto em Portugal quanto no Brasil, classifica o trabalho como “ficção” e “romance autobiográfico” – categorização que inicialmente parece até um tanto contraditória, mas que deixa clara a intercorrência de elementos ficcionais e de aspectos da vida de Djaimilia Pereira de Almeida, o que nos impele a aceitar o caráter híbrido da narrativa.” *Ibid.*

⁸⁸ Giroto, A. (2021) Os “álbuns despenteados” em *Esse cabelo* de Djaimilia Pereira de Almeida. *MATLIT. Materialidades da Literatura* Vol. 9. https://dx.doi.org/10.14195/2182-8830_9-1_11.

No mapa que a autora desenha no livro são incluídas as várias Casas que Mila encontra. Dessa forma, se introduz a ampla temática da casa: em cada mudança de Mila há sempre um núcleo que subjaz, o da família. A dimensão familiar, como afirmou também bell hooks, distingue-se por uma dualidade: ao mesmo tempo sustém e dificulta a vida da protagonista. A casa de Mila, como sede familiar, encontra-se dispersa em Lisboa e em Luanda e esse livro é uma resposta à fragmentação da história da protagonista que tenta juntar os elementos da própria existência na reflexão sobre os salões de cabeleiro que ela frequentou.

Mila e Djaimilia, em *Esse Cabelo*, querem entender o próprio posicionamento no sistema-mundo,⁸⁹ que deriva do conjunto das próprias heranças históricas e das próprias origens.

As memórias de Mila são usadas no livro como elementos para o mapeamento da sua história para compreendê-la e torná-la pública, através de um processo de politização das memórias pessoais, na mesma maneira que escreve bell hooks no seu livro:

I frammenti di memoria non sono rappresentati come semplici documenti. Essi sono costruiti in modo da dare «una nuova versione del vecchio, per farci muovere verso una diversa forma di articolazione [...]» ripenso alla frase «la nostra lotta è anche una lotta della memoria contro l'oblio»: politicizzazione della memoria che distingue la nostalgia, il desiderare intensamente che qualcosa sia come è sempre stato, una sorta di atto inutile, dal ricordo teso a illuminare e trasformare il presente.⁹⁰

Mesmo que as memórias de Mila sejam pessoais, contribuem para encher o espaço vazio produzido por aquilo que não foi contado na historiografia oficial, ou seja, o que permanece hoje do colonialismo português e das relações entre ex-colónia e centro

⁸⁹ “Scrive Ramon Grosfoguel: conoscenza coloniale e potere coloniale sono legati. Accettare la critica decoloniale implica una rimessa in questione radicale che gli intellettuali non hanno nessuna voglia di fare. Io sto provando a farlo, impegnandomi a diversi livelli: dalla sfera individuale a quella collettiva. Sto provando a farlo interrogandomi sui margini di manovra, sulle pratiche individuali, su quelle collettive, sulle micropolitiche, sui macrosistemi. Sto provando a farlo cercando di combattere il senso di vertigine che mi viene quando penso a me nel sistema-mondo.” Performance di Lettura di Rachele Borghi a Venezia, Cà Foscari di Lunedì 14 Marzo 2022.

⁹⁰ hooks, bell, Nadotti, M. (1998). *Elogio del margine: razza, sesso e mercato culturale*. Feltrinelli, p. 65.

imperial. Muitos pensamentos e reflexões de atores da sociedade europeia de pele não branca continuam hoje também a ser silenciados no debate público.⁹¹

E é por essa razão que, ao tematizar as memórias de Mila, *Esse Cabelo* tematiza também as de uma geração, enquadrando-se como produção escrita pós-memorial.

O silêncio em que estão confinados os sujeitos marginais é quebrado lentamente pela protagonista que, enquanto passeia pela cidade, dá voz aos seus pensamentos. O leitor entra no passado com passos atentos; da mesma forma em que o avô de Mila descreve a sua entrada na pensão onde ele e o seu filho moram por algum tempo: “Entrar na Covilhã é meter o nariz numa mala velha”.⁹² *Esse Cabelo* é a exploração dessa mala velha e dos objetos que a mala tem por dentro para escolher os que ainda servem e os que tem de ser deixados para trás, num exercício de pós-memória ativa.

1.3. O cabelo de Mila entre identidade e pós-memória

“Lacking a grand narrative, we carry tiny mythologies.” Juliusz Grabiński

“La ragazzina che ero -/ la conosco, ovviamente. / Ho qualche fotografia / della sua breve vita. / Provo un'allegria pietà / per un paio di poesiole. / Ricordo alcuni fatti.” Wislawa Szymborska

A história do cabelo de Mila, contada em *Esse Cabelo*, começa com um corte drástico, feito pela mãe:

A minha mãe cortou-me o cabelo pela primeira vez aos seis meses. O cabelo, que segundo vários testemunhos e escassas fotografias era liso, renasceu crespo e seco. Não sei se isto resume a minha vida, ainda curta. Mais depressa se diria o

⁹¹ “O livro *Esse cabelo* (2015), de Djaimilia Pereira de Almeida, parece vir em socorro da ansiedade de Khan, ao colmatar, pelo menos em certa medida, uma ausência nessa vasta costa de silêncios africanos em Portugal. Esse cabelo é, no entanto, diferente da maioria da escrita que até agora tem saído em Portugal sobre questões coloniais e pós-coloniais, não apenas pela razão de ser uma obra de difícil catalogação – romance, ensaio, memória, autobiografia –, mas pela forma como a história entre Portugal e África nos é contada.” Sousa, S. (2017). A descoberta de uma identidade pós-colonial em *Esse cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida. *Abriu – NEPA / UFF*, 9(18), 57-68.
<https://periodicos.uff.br/revistaabriu/article/view/29921>.

⁹² Pereira de Almeida, D. (2015). *Esse Cabelo*. Relógio d'Água Editores, 4ª edição, setembro de 2020, p. 20.

*contrário. Na curva da nuca crescem ainda hoje inexplicavelmente lisos cabelos de bebé que trato como um traço vestigial.*⁹³

Esta citação contém vários aspetos interessantes sobre os quais esse parágrafo se focalizará: o primeiro elemento está relacionado com as “escassas fotografias”. A fotografia desde sempre teve um papel importante no processo da construção da memória. Na reflexão sobre a construção do arquivo feita pelas pessoas marginalizadas, foi detetada a dificuldade de conseguir proteger as próprias memórias: desse desafio deriva o termo “escassa”, que significa aquela precariedade que caracteriza as memórias das classes subalternizadas. Ligado ao papel memorial das fotografias, está o segundo elemento: o do espaço da família; núcleo em que as memórias se transmitem e se herdam através dos contos que a velha geração faz à nova. As fotografias e os contos delineiam o que é a Pós-memória, ou seja, a recordação – às vezes traumática – do passado por parte das segundas gerações.

O terceiro aspeto é o do cabelo da protagonista que, em *Esse Cabelo*, funciona como metáfora da memória incarnada que recolhe as crónicas dos “traumáticos penteados” da protagonista.⁹⁴

Os cabelos constituem o lugar onde as memórias de Mila se depositam. Como acontece depois do primeiro corte de cabelo, feito pela mãe, onde o cabelo consegue manter a memória “vestigial” constituída pelo cabelo liso que se liga a um passado que Mila nunca poderia lembrar sozinha.

Esse Cabelo é, portanto, um “romance-reflexão ou ensaio inicial sobre uma identidade em questionamento centralizado no corpo e, em particular, na «personagem cabelo», esta é uma procura do lugar deste corpo numa sociedade europeia maioritariamente branca.”⁹⁵

⁹³ Pereira de Almeida, D. (2015). *Esse Cabelo*. Relógio d’Água Editores, 4ª edição, setembro de 2020, p. 13.

⁹⁴ “Ao longo do romance, Mila associa lembranças dos seus “traumáticos” penteados com memórias da sua infância, vivida em Lisboa com os avós, e as visitas à sua mãe em Luanda.” ⁹⁴ Calafate Ribeiro, M. (2022). O sentimento de um(a) Ocidental declinado no feminino. *Portuguese Literary & Cultural Studies*, 34/35. Tagus Press. Pp. 331-352.

⁹⁵ Calafate Ribeiro, M. (2022). O sentimento de um(a) Ocidental declinado no feminino. *Portuguese Literary & Cultural Studies*, 34/35. Tagus Press, pp.331-352.

A identidade de Mila questiona-se a partir das próprias experiências pessoais e das lembranças partilhadas com a sua família. Essa experiência de memória incarnada no próprio cabelo⁹⁶ e herdada da família pode ser uma prática de pós-memória.

Marianne Hirsch foi a primeira que cunhou esse termo que lhe serviu para definir a forma em que as gerações pós-eventos históricos traumáticos transportam a memória de um passado que não viveram pessoalmente. Esse passado é sentido como próprio graças à exposição a lembranças herdadas através de fotografias e histórias familiares.⁹⁷

Na definição de pós-memória é importante salientar que a conexão com o próprio passado é mediada pela imaginação e projeção pessoais. Isso se deve à força imaginativa poder também ser uma forma de resistência contra a redução total da própria identidade ao próprio passado. A imaginação impede às segundas gerações de serem completamente alienadas da memória dos próprios antepassados.⁹⁸

Para as pessoas que carregam uma grande quantidade de pós-memória, é imprescindível e salvífica a presença dessa força imaginativa porque elas vivem as consequências da própria história no presente.

Para suportar os efeitos do passado que não passou no próprio dia-a-dia, as segundas gerações têm que olhar para a pós-memória com criatividade para reconstruírem um passado que lhes possa sugerir também práticas de resistência no presente.

As fotografias, como já referido, são uma forma importante para a construção da pós-memória. Em *Os “álbuns despenteados” em Esse cabelo de Djaimilia Pereira de*

⁹⁶ “Djaimilia conta a sua história, que é também a história da sua família, num misto de memória e ficção, através de uma parte do corpo: o cabelo. Teóricas feministas, juntamente com teóricos de raça, têm feito, ao longo das décadas, importantes contribuições para uma filosofia de embodiment, assegurando que a atenção ao corpo desempenha um papel central no pensamento político e social.” Sousa, S. (2017). A descoberta de uma identidade pós-colonial em *Esse cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida. *Abril – NEPA / UFF*, 9(18), 57-68. <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29921>.

⁹⁷ “«Postmemory» describes the relationship that the «generation after» bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before-to experiences they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right.” <https://postmemory.net/>

⁹⁸ “Postmemory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation. To grow up with overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one’s birth or one’s consciousness, is to risk having one’s own life stories displaced, even evacuated, by our ancestors. It is to be shaped, however indirectly, by traumatic fragments of events that still defy narrative reconstruction and exceed comprehension. These events happened in the past, but their effects continue into the present.” *Ibid.*

Almeida, Alice Giroto reflete exatamente sobre a presença das fotografias (físicas ou descritas) no interior da narração. As imagens e as fotografias de *Esse Cabelo* estão presentes na obra como simulacro simbólico de uma memória que não se pode apagar. Na primeira parte do livro há a descrição da primeira fotografia que representa Mila quando, ainda menina, chega a Portugal:

*Segundo se diz, desembarquei em Portugal particularmente despenteada aos três anos, agarrada a um pacote de bolacha maria. Trazia vestida uma camisola de lã amarela hoje reconhecível numa fotografia de passaporte em que impera um sorriso rasgado, próprio daquele desentendimento feliz quanto ao significado de se ser fotografado.*⁹⁹

A descrição da própria memória muito frequentemente é paralela, na narração, à descrição do cabelo de Mila, isto porque a memória trabalha muito com as emoções e os estados psicológicos ligados a uma determinada situação. Ao descrever um acontecimento revive-se também a sensação que foi provada naquele momento, sobretudo se tem uma importância na biografia da protagonista, como a primeira vez que pisou Portugal aos três anos.

A memória e a pós-memória incluem as emoções, que são parte integrante do processo de relembração, a pós-memória “enquanto ação afasta-se da operação historiográfica pela dimensão subjetiva e emocional que a enforma, ligada ao ambiente familiar, ao mesmo tempo que questiona a macro-história no quanto ela se intercepta com a micro-história.”¹⁰⁰

No livro, as emoções da protagonista entrelaçam-se com os lugares de Lisboa e constroem memórias produtivas que serão depois úteis para o desenvolvimento da compreensão não só da identidade de Mila, mas também da de uma inteira geração.

A elaboração da pós-memória na trajetória pessoal de Mila nasce da urgência de compreender o próprio lugar no mundo e é também uma forma crítica para refletir sobre

⁹⁹ Pereira de Almeida, D. (2015). *Esse Cabelo*. Relógio d'Água Editores, 4ª edição, setembro de 2020, p. 15.

¹⁰⁰ Calafate Ribeiro, M. (2022). O sentimento de um(a) Ocidental declinado no feminino. *Portuguese Literary & Cultural Studies*, 34/35. Tagus Press, pp. 331-352.

a própria origem.¹⁰¹ É por essa razão que a pós-memória, ao mesmo tempo que desconstrói as heranças do próprio passado, também constitui relações psicológicas inéditas para a recuperação identitária da protagonista e é nesse sentido que se torna produtiva.

A força construtiva do trabalho sobre a pós-memória é essencial sobretudo nos contextos em que a história assume uma forma dispersa, como relata a protagonista de *As Telefones*: “Migalhas sobre a mesa, esfareladas pela mão da memória: a nossa história.”¹⁰² Djaimilia Pereira de Almeida, no seu imaginário literário, reúne o seu passado fragmentário espalhado em vários cantos que vão do Norte e ao Sul global. O cruzamento entre o próprio passado privado e o passado global permite que o seu trabalho se torne também político.

Os livros de Djaimilia, de facto, “ao mesmo tempo que olham para o lado objetivo, público, de histórias atravessadas pelo colonialismo português, vão ao encontro da subjetividade do privado, através da imaginação da vida das famílias permeadas pela história recente destes países.”¹⁰³

A autora trabalha extensamente com a memória e com as diferentes definições que esta tem para as personagens dos seus livros, e ao falar da memória levanta-se também outra questão: a da responsabilidade que cada pessoa tem de lembrar e esquecer. Mila, em *Esse Cabelo*, afirma de ter esquecido e arquivado “os invisíveis”:

*Admito que esqueci, apaguei, dissipei os invisíveis. Arquivei os salões e as donas dos salões. A acta do meu esquecimento é distintamente portuguesa. Estão lá os arredores na falta de detalhe da juvenília, pombos, uma inválida e os pobres, roupa branca ao vento, loucas à janela e um homem-elefante. Como lembrar-me de quem não fui como de uma pessoa?*¹⁰⁴

Ao identificar a “acta” do seu esquecimento como “distintamente portuguesa”, Djaimilia, através a voz de Mila, abre uma discussão sobre a falta de memória que não é só pessoal,

¹⁰¹ “É um tipo de memória constitutiva, movida pela necessidade de compreender, e que alimenta o gesto das gerações seguintes, na procura de tomar conhecimento das situações e dos contextos que estiveram na sua origem.” *Ibid.*, pp. 331-352

¹⁰² Pereira de Almeida, D. (2020). *As telefones*. Relógio d’Água Editores, p. 43.

¹⁰³ Calafate Ribeiro, M. (2022). O sentimento de um(a) Ocidental declinado no feminino. *Portuguese Literary & Cultural Studies*, 34/35. Tagus Press, pp. 331-352.

¹⁰⁴ Pereira de Almeida, D. (2015). *Esse Cabelo*. Relógio d’Água Editores, 4ª edição, setembro de 2020, p. 78.

mas também nacional: uma amnésia¹⁰⁵ geral que permitiu a romantização do passado colonial português.

Djaimilia Pereira de Almeida, em *Esse Cabelo*, usa a própria dimensão familiar como metáfora do mundo ferido em que conduz a própria existência e afirma que “a nossa vida é inundada todo o tempo por essa família taciturna – a memória – como Thatcher temeu que a cultura da Inglaterra fosse inundada pelos imigrantes.”¹⁰⁶

A memória ganha uma forma concreta no núcleo da família e expressa-se através de uma comparação que a universaliza. A memória, portanto, assim como a família, tem uma força contraditória porque, como afirma bell hooks, a dimensão doméstica “ha sempre rappresentato quel luogo intimo che allo stesso tempo accoglie e ferisce.”¹⁰⁷

Djaimilia está nessa contradição, nessa ferida aberta, e tenta geri-la através do filtro da própria identidade que se exprime aqui por meio do seu cabelo.

O cabelo de Mila torna-se metonimicamente significado da condição humana, dividida entre o dever de ter memória e a tentação de esquecer:

*A custódia partilhada do meu cabelo exprime uma condição humana que as nossas birras de adultos tentam escamotear. Talvez eu deva dizer que é assim desde que somos pequenos, que a vida se parece com a sustentação contínua de um interregno de passividade, durante o qual nos fazemos gente. Uma pomada para o rabinho assado, a dissuasão quanto ao cabimento de uma franja nova ou do barbear de um bigode de família, um banho contra os piolhos, talvez sejam estes os nossos dramas maduros, administrados pelos outros, numa conjugação solidária à qual apenas nos cabe assentir.*¹⁰⁸

Os avós de Mila têm um papel emblemático no que diz respeito à memória. O avô Castro mudou-se de Angola para Portugal para encontrar um tratamento sanitário adequado que

¹⁰⁵ “[...] é um indício da amnésia histórica que, qual doença, alastra para as gerações pós-coloniais. As reações epidérmicas suscitadas por qualquer discussão seriam do racismo em Portugal são a prova disso mesmo” Vasconcelos, A. (2020). *Memórias em tempo de Amnésia. Uma Campa em África*, Vol. I. Edições Afrontamento, p. 84.

¹⁰⁶ Pereira de Almeida, D. (2015). *Esse Cabelo*. Relógio d’Água Editores, 4ª edição, setembro de 2020, Introdução

¹⁰⁷ hooks, bell (2023). *Sentirsi a casa. Una cultura dei luoghi*, Meltemi, p. 75.

¹⁰⁸ Pereira de Almeida, D. (2015) *Esse Cabelo*. Relógio d’Água Editores, 4ª edição, setembro de 2020, p. 45.

pudesse curar o seu filho. O avô Castro é muitas vezes designado no livro como o “avô negro”. A sua vida na capital portuguesa é situada nas margens da cidade onde mora em pensões baratas que muitas vezes acolhem os imigrantes no momento em que chegam a Portugal.¹⁰⁹ O avô Castro parece não ter memória, porque faz parte daquele grupo de pessoas que durante as colonizações estiveram ao serviço dos colonizadores: os assimilados. Podemos reconhecer a sua condição de assimilado na descrição que autora faz dele:

Nenhuma loura de autocarro jamais deu pelo meu avô Castro. Entoando para dentro cânticos bakongo, o Papá foi o homem oculto de que não se suspeita a tradição honorável que transporta em si ao nosso lado no autocarro; o homem de tradição invisível – e que bem soaria isto maiusculado: O Homem de Tradição Invisível, um novo estereótipo. Ninguém olhou nunca para ele, este autodeclarado cavaquista, o portuguêsão, como ficou conhecido na juventude, que proferia “centra a bola, seu macaco” referindo-se a futebolistas negros e dividia as pessoas por espécies de animais da selva, caracterizando-se a si mesmo enquanto “o tipo macaco”: aquele que aguarda o fim das conversas para exhibir a sua sabedoria.¹¹⁰

Nessa descrição há dois elementos que ressaltam, o primeiro é o racismo interiorizado que podemos ver na descrição que ele faz de si mesmo e dos outros negros, descrevendo-os como “macacos”. A assimilação do avô torna possível esse tipo de preconceitos raciais adquiridos através do mesmo processo que bell hooks descreve quando fala da maneira como as pessoas negras ricas se relacionam com as pessoas brancas pobres nos Estados Unidos. Os preconceitos raciais são assimilados pelas pessoas racializadas. Isto permite que elas sejam iludidas de fazer parte da sociedade branca que dita o discurso hegemónico e que se baseia em estereótipos racistas e de classe:

¹⁰⁹ “Passou a infância na casa dos avós paternos, nos arredores de Lisboa. Uma das primeiras figuras que ganham destaque na narrativa é Castro Pinto, o «avô negro», ou «Papá». Formado enfermeiro em Angola, viajou para Portugal com o filho em 1984, por conta da grave enfermidade deste último: uma das pernas, nascida mais curta que a outra, exigia cuidados não disponíveis na terra natal. Nessa passagem, a obra se coloca como crítica às condições de decrepitude a que são submetidos os africanos na Europa, abrigados em pensões nas proximidades dos hospitais” Costa Araújo, S. Macedo Mendes, A. (2019) Um Relato de si em *Esse Cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida: o corpo como objeto de violência ética. *Uniletras*, Ponta Grossa, v. 41, n. 2, p. 167-177, jul/dez. 2019. Doi:10.5212/Uniletras.v.41i2.0003.

¹¹⁰ Pereira de Almeida, D. (2015). *Esse Cabelo*. Relógio d’Água Editores, 4ª edição, setembro de 2020, p. 15.

Non c'è da meravigliarsi, quindi, che la maggior parte dei neri colonizzati abbia assimilato il pensiero dei patriarchi capitalisti, suprematisti e imperialisti Bianchi che guardavano dall'alto in basso i Bianchi poveri, considerandoli come un esempio che si deve evitare. I bianchi delle classi privilegiate, il cui dominio si estendeva sulle persone meno abbienti a prescindere dal colore della pelle, insegnarono ai neri che i bianchi poveri erano individui cattivi e senza cuore, il tipo di persone da cui si doveva stare lontani per non rischiare di essere sporcati e contaminati dalla loro grettezza.¹¹¹

Esse processo descrito por bell hooks é em parte o que acontece ao Avô Castro que adota comportamentos racistas, isto ajuda o leitor a ver o segundo elemento que caracteriza essa personagem, ou seja, a ilusão de se crer um cidadão português. Ele é excluído dessa cidadania completa porque “não branco”, será sempre um *second class citizen* de Portugal. Permanecerá sempre um substituto de um português: um “portuguesão”. Quando a personagem do avô é descrita, o tom da narração oscila entre a ternura e a compaixão, sentimentos que Mila sente em relação a esse homem que teve, antes, de se assimilar para sobreviver à opressão colonial portuguesa em Luanda e, depois, para resistir à marginalização racista em Lisboa.

Através a presença dessa personagem, a autora mostra “a mentira do sonho vendido”¹¹² ao seu avô, ou seja, a de ser um cidadão português com plenos direitos, ilusão frustrada na imagem negativa e precária da pensão Covilhã na qual acaba por morar por um tempo com o seu filho.

O avô Castro, portanto, torna-se símbolo da condição dos assimilados das ex-colônias portuguesas que, uma vez chegados ao velho centro do império, tiveram que reconhecer a falsidade das promessas que lhes foram feitas antes de deixar Angola.

¹¹¹ hooks, bell (2023). *Sentirsi a casa. Una cultura dei luoghi*, Meltemi, p. 70.

¹¹² “O avô Castro e o personagem Cartola não se deslocaram para Lisboa no período colonial, pois os enredos os situam na década de 1980, igualmente a motivação inicial de ambos não é a busca pelo mercado de trabalho europeu; entretanto, por conta da demora do tratamento dos filhos, acabam tendo que se fixar em Portugal, nunca mais retornando à África. É essa memória ferida que Djaimilia toca nas duas obras, e apesar de situá-las quando Angola já era nação independente, a mentira do sonho vendido no período anterior é denunciada, principalmente nessas duas personagens que vão para a Europa em busca dos direitos dessa condição.” Lima, N. S. R. (2020). ‘Esse cabelo em Luanda, Lisboa, Paraíso’: Djaimilia Pereira de Almeida e a experiência do desenraizamento na tentativa de integração. *Convergência Lusíada*, 31(43), 12-24. <https://doi.org/10.37508/rcl.2020.n43a375>.

A figura do avô Castro tem um papel importante na construção da memória histórica porque ele se torna parte integrante de uma geração que, depois de ter abandonado o próprio sonho de integração na sociedade portuguesa, terá que se reconstruir e superar a experiência racista e traumática vivida na capital. O avô Castro não terá as ferramentas suficientes para fazer esse processo de reconstrução sozinho e, portanto, será Mila a herdar as memórias do avô e a dar-lhes novo significado no espaço-tempo da pós-colonização.

Se o avô Castro possibilita uma reflexão sobre a herança do colonialismo português e permite então uma reflexão política, a avó Lúcia introduz a esfera mais íntima da protagonista. E é na personagem de Mila que estas duas esferas se juntam, a pública e a íntima, a da materialidade e a da intimidade. No cabelo da sua avó paterna, Mila reencontra uma parte da sua identidade:

Enfiava o meu nariz no cabelo da avó 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, muito antes da imagem mental de pedras da praia, projeção de uma metáfora cruel. Costumo pensar que este cheiro é tudo o que posso dizer sobre a minha identidade. Um primo de visita comenta que sou “uma angolana mais que falsa”. Tem razão. Para meu grande pesar, não é aceitável declarar a polícia de fronteira que a minha pátria é o cabelo de Lúcia. Saber de onde venho, no entanto, pareceria crucial para a história do meu cabelo, rememoração permanente não de esquinas ventosas de Oeiras por volta de mil novecentos e noventa, não de pedras e cheiros, mas de uma origem concreta, uma origem no sentido habitual.¹¹³

Nesta citação vê-se a presença de uma dupla pertença composta por uma parte mais íntima e por uma coletiva. Por um lado, Mila identifica a própria identidade com o cheiro do cabelo da sua avó, por outro, ela reconhece a importância de saber de onde vem de forma concreta, identificando o lugar com coordenadas exatas. E é claramente nessa combinação de necessidade íntima e memória coletiva do passado que a narração de Djaimilia se situa, tematizando o espaço do *in-between* que se encontra na pós-colonialidade portuguesa,

¹¹³ Pereira de Almeida, D. (2015). *Esse Cabelo*. Relógio d'Água Editores, 4ª edição, setembro de 2020, p. 31.

onde a mistificação do passado colonial e o total apagamento de memórias outras problematizam ainda mais a busca de Mila da própria identidade.

Essa dificuldade de conciliar-se com a própria história e a pertença é vivida também em relação ao cabelo, o qual não se conforma com os outros penteados na metrópole portuguesa. O cabelo de Mila recusa os cânones estéticos fortemente ocidentais e, portanto, a tentativa da protagonista de se confundir com a norma portuguesa torna-se impossível “já que a cor de sua pele e a textura de seu cabelo são características biologicamente incontornáveis. A tentativa de adaptá-los ao sistema falsamente universal, à custa de procedimentos violentos, só produz frustração, culpa e fragmentação identitária.”¹¹⁴

Mila entra em um estado psicológico de saudade sobretudo por causa dessas fragmentações que vive no próprio corpo. A saudade sentida pela protagonista deriva da pós-memória porque sente falta do que nunca existiu na própria vida, ou seja, de uma terra onde nunca viveu, mas da qual guarda traços no seu cabelo:

*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? Não foi apenas a circunstância desta mudança de casa o que, reaproximando-me dos subúrbios da minha infância portuguesa, me trouxe, ironicamente, saudades de Angola.*¹¹⁵

Em Mila e no seu corpo concentram-se várias memórias: a de Portugal e a de Angola, a de duas famílias que pertencem a mundos diferentes, mas unidos pela História. É esse espaço de *in-between*, como já referido, que Mila atravessa. Ela sente falta de ter um centro e culpa por estar distante da sua origem:

¹¹⁴ Costa Araújo, S. Macedo Mendes, A. (2019). Um Relato de si em *Esse Cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida: o corpo como objeto de violência ética. *Uniletras*, Ponta Grossa, v. 41, n. 2, p. 167-177, jul/dez. 2019. Doi:10.5212/Uniletras.v.41i2.0003.

¹¹⁵ Pereira de Almeida, D. (2015). *Esse Cabelo*. Relógio d'Água Editores, 4ª edição, setembro de 2020, p. 77.

*O motivo principal foi-se revelando aos poucos, ao perceber, sem saber explicá-lo, que o sítio onde nasci e de que cresci afastada me voltava agora como um lugar de interesse oblíquo, mas constante.*¹¹⁶

A distância que separa Mila do seu lugar de origem é a mesma que a separa da sua mãe. A relação mãe-filha, no livro, é feita de fugazes encontros físicos em Lisboa e de grandes ausências. De facto, Mila “Mila mantinha uma relação de desconforto com a mãe, sentindo-se constrangida durante os fugazes passeios pelas ruas de Lisboa ou deslocada durante as viagens de férias para Luanda. Angola aparece-lhe como déjà-vu; o processo de reconstrução da história do cabelo, talvez mesmo por isso, é reconhecido por Mila como o acompanhamento da reconstrução da própria Luanda.”¹¹⁷

Ao mesmo tempo que a protagonista reflete sobre a herança desse passado na sua vida, ela reconhece também a fugacidade da natureza da sua história e a do seu cabelo. Nessa passagem há uma reflexão sobre a herança secular do próprio cabelo, uma impermanência das mudanças estéticas que ela faz ao seu cabelo. A conclusão à qual chega é que *Esse Cabelo* é mesmo isto: uma tentativa de reconstrução de si mesma através de meios fugazes e talvez “frívolos” – o seu cabelo e os salões da cidade – mas que constituem as únicas ferramentas que Mila tem para delinear a própria *autotopografia*:

*Esta é uma história de resultados fugazes: penteados que nunca soube manter e que, no dia seguinte, quando não no próprio, eram um desapontamento. [...] Os penteados – que são, admito, apenas isso – tem durado em mim o instante de sair para a humidade da rua, que logo os desfigura; ou para a almofada e as voltas na cama de qualquer noite, num combate com a minha natureza. Cedo à frivolidade, poderia dizer-se. Com o passar do tempo, o escrúpulo a respeito da frivolidade deu lugar à percepção da frivolidade do próprio escrúpulo, como se a moral de um livro pudesse radicar em deixá-lo ser como é, e não no que nele se diz.*¹¹⁸

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 76.

¹¹⁷ Costa Araújo, S. Macedo Mendes, A. (2019) Um Relato de si em *Esse Cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida: o corpo como objeto de violência ética. *Uniletras*, Ponta Grossa, v. 41, n. 2, p. 167-177, jul/dez. 2019. Doi:10.5212/Uniletras.v.41i2.0003.

¹¹⁸ Pereira de Almeida, D. (2015). *Esse Cabelo*. Relógio d'Água Editores, 4ª edição, setembro de 2020, p. 29.

O cabelo de Mila produz uma multiplicidade de significados, o de proteger uma pós-memória e o de definir a própria identidade. A construção da identidade será feita em etapas difíceis nesse *Bildungsroman* djaimiliano em que Mila cruzará seja o espaço cidade seja o difícil da Casa.

1.4. Uma Casa para Esse Cabelo

“Ah, le mie passion recidive / costrette a non avere residenza! / Volando a terre eternamente estive / scriverò nei moduli del mondo: «senza / fissa dimora». È la Verità / che si fa strada: ne sento la pazienza / sconfinata sotto la mia atroce ansietà.” Pier Paolo Pasolini

Em *Esse Cabelo*, romance que se distingue por uma série de mudanças e deslocamentos da protagonista, a Casa é um espaço físico difícil de atingir para Mila. Por essa razão, ela encontra várias casas ao longo do livro: primariamente no cabelo da avó Lúcia e, depois, no próprio cabelo que, com grande dificuldade, acaba por aceitar. A casa é encontrada também na figura do pai porque o seu olhar acompanha o caminho de Mila através da cidade.

A casa de Mila, portanto, constrói-se com as pessoas: os avós, o pai, a mãe distante e Cátia, amiga da adolescência. É sobretudo uma Casa com fundações humanas, habitada e suportada graças a própria família e às pessoas que têm vivido com Mila durante a sua vida.

O ato de encontrar uma casa numa situação de precariedade e fragmentação é feito também pela recuperação das memórias e das pós-memórias do que Mila não viveu, como o percurso que o pai fazia de autocarro para a fábrica onde trabalhava:

Nunca cheguei a fazer com o Papá o percurso de autocarro para Cimov, que me aparece sob a forma de mito. Não sei como seria a cidade vista pelos seus olhos. Penso hoje no renque de prédios no caminho – pardos, na escuridão – como uma imagem dos seus pensamentos, do seu modo introspectivo no autocarro antes de amanhecer.¹¹⁹

¹¹⁹*Ibid.*, p. 17.

O pai, assim como Mila, não tinha uma casa fixa em Lisboa, e encontra-a no autocarro, nos cantos da cidade, nos prédios que assumem a forma dos seus pensamentos, como uma extensão de si mesmo. Ao apresentar a situação precária das suas personagens que não conseguem encontrar uma casa em Lisboa, Djaimilia Pereira de Almeida situa-se também no debate atual da crise da habitação que está, mais uma vez, a afligir Portugal todo. As pessoas, assim como o pai e o avô de Mila, são forçadas a mudar-se para as margens da cidade para encontrar uma forma de habitação economicamente sustentável.¹²⁰ Podemos presumir que a autora viveu a crise de habitação que afligiu Portugal em 2008 e que hoje em dia recomeça a entrar no debate público com ainda mais força.¹²¹

Na descrição que a protagonista faz do próprio pai, muita atenção é dada aos objetos por ele transportados que se tornam uma extensão dele mesmo:

*Sempre foi um homem de objectos, um latoeiro ambulante: primeiro, um homem de gaze, seringas, bisturi; mais tarde, de baldes, bálsamo analgésico, lâminas embrulhadas em papel, Bactrim Forte, termos, sacos de plástico, canetas, o bolso da camisa deformado por maços de boletins de totoloto e folhas anotadas nas quais calculava o algoritmo de chaves, garantia ele, vencedoras.*¹²²

Ao longo da literatura djaimiliana, os elencos de objetos são frequentemente usados pela autora, sobretudo quando está a ser feita a descrição de uma personagem ou de um espaço. É como se no contexto da falta de uma casa como estrutura física – no caso do pai em *Esse Cabelo* – a autora encontrasse na forma da descrição através de listas de objetos uma tentativa de definição da identidade do pai ligada ao que ele traz consigo, como uma espécie de amuleto – assim como as canetas do avô que Djaimilia apresenta na entrevista ao programa *Filhos da madrugada*.

¹²⁰ “Podemos afirmar que uma das principais razões para este fenómeno é a falta de oferta de imóveis acessíveis que, juntamente com um aumento da procura pelos mesmos, provoca um acréscimo adicional aos preços de habitações em Portugal, completamente desproporcionais e incompatíveis com os salários dos cidadãos.” <https://observador.pt/opiniao/um-retrato-da-criese-da-habitacao-em-portugal/>

¹²¹ <https://www.publico.pt/2023/10/04/economia/noticia/habitacao-inacessivel-criese-2008-2065584>

¹²² Pereira de Almeida, D. (2015). *Esse Cabelo*. Relógio d’Água Editores, 4ª edição, setembro de 2020, p. 17.

Ao fim do quinto capítulo de *Esse Cabelo*, a autora faz uma descrição do apartamento onde viveram os seus avós em Oeiras. A autora descreve a casa com grande atenção aos detalhes que se cruzam com a história dos seus avós. Mais uma vez, a narração da casa é feita através dos objetos, agora quebrados e velhos e que uma vez animavam a casa – e a vida – dela e da sua família.

Nos vasos nos quais Lúcia colecionava violetas, há hoje plantas mortas há uma década. Duas últimas ceias e a Ceia em Emaús seguem para o lixo tresandando a tabaco. Cá de baixo, viu-se por muito tempo, no quinto andar, uma antena colada ao parapeito da varanda da sala – um delírio de engenheiro para quem a fita adesiva foi o que Bactrim Forte fora nas mãos do meu avô Castro. Encontro uma régua na mesma gaveta de há vinte e cinco anos. A casa está vazia, as casas de banho adaptadas às necessidades da velhice, ao medo do desequilíbrio, das quedas, das bacias partidas. Tiro más fotografias e saio do apartamento pela última vez.¹²³

Essa descrição minuciosa daquilo que a autora vê pela última vez, antes de sair do apartamento, liga-se ao espetáculo teatral *Casa Portuguesa*, de Pedro Penim, que será examinado no próximo capítulo, em que os objetos quebrados deixados no chão do espaço cênico relembram de um passado inatingível, mas do qual temos lembranças físicas.

Antes de deixar o apartamento, a autora decide tirar umas fotografias. Em *Esse Cabelo*, a importância que as fotografias têm na narração é muito relevante. Mais uma vez, nessa passagem, as fotografias têm o papel do testemunho de um passado que permanece unicamente na memória de Mila. Cada objeto, mesmo parecendo supérfluo, tem uma função no interior da fabricação de memória da protagonista. O *bactrim forte* tem uma conotação importante porque é algo que distinguia também o pai de Mila, dessa maneira a autora consegue entrelaçar ligações entre pai e filho através dos objetos presentes na narração.

E é também através destes objetos que a autora constrói uma geografia dos espaços atravessados. Como afirma bell hooks, o espaço-casa é sempre animado por objetos. Quando ela descreve a casa da sua avó Rosa Bell, hooks conta a forma como Rosa se

¹²³ *Ibid.*, p. 64.

sentia em relação aos objetos na casa, que para ela tinham um papel crucial nas vidas de quem ali morava: “Nostra nonna, Baba, ha reso questa casa uno spazio vitale. Era certa che gli oggetti dessero forma alla nostra vita, a seconda di come li guardavamo e della loro posizione nello spazio. [...] La sua casa è il luogo in cui imparo a guardare le cose, in cui imparo come appartenere allo spazio. In stanze piene di oggetti, affollate di cose, imparo a riconoscermi.”¹²⁴

Na presença dos objetos, bell hooks consegue reconhecer-se a si mesma; aqui entende-se a potência da presença dos objetos na descrição de um espaço tão significativo como o da casa. Cada objeto contém uma lembrança e é simbólico de uma etapa da vida de quem morou na casa. É por isso que os três elementos que em *Esse Cabelo* têm um papel memorial são, nessa ordem, o cabelo, os objetos e a família. Os objetos são ligados ao conceito de pós-memória: é também graças a esses elementos aparentemente supérfluos que conseguimos conquistar a nossa identidade. Nas palavras de Djaimilia: “o amor ao supérfluo ajuda a entender o que somos.”¹²⁵

Ao entrar nas casas, Mila tem acesso também ao espaço da intimidade das pessoas presentes na sua vida. Como acontece quando entra na casa de Cátia, em que as duas partilham a própria adolescência, crescem e aprendem a se conhecer como mulheres na periferia de Lisboa.

Na experiência de maturação vivida com Cátia, Mila começa a ter saudade da própria infância, vivida noutra casa em Oeiras. É através da estadia nas casas dos outros que Mila começa a sentir falta da própria:

Em casa da Cátia, onde nos preparávamos para as festas, e que vestia na escola as mesmas roupas que vestia à noite, eu ajudava a fritar rissóis para o almoço. Era uma família de auxiliares de ação médica, camionistas, gravidezes precoces e insucesso escolar. Numa tarde em que a vi sair do banho, ela enxugou-se à minha frente, limpando o sexo com a toalha e olhando fixamente para o sangue que lá ficara. Onde se teria perdido a idade de Oeiras, o gineceu decoroso? Foi a Cátia que me levou ao Bairro de Santa Filomena pela primeira vez. Procurávamos um parente seu que vivia numa casa abandonada e por quem gritámos à porta,

¹²⁴ hooks, bell (2023). *Sentirsi a casa. Una cultura dei luoghi*, Meltemi, p. 145.

¹²⁵ Pereira de Almeida, D. (2015). *Esse Cabelo*. Relógio d'Água Editores, 4ª edição, setembro de 2020, p. 39.

*dizendo “Ó da casa”. Gritámos para a ruína, uma vivenda embargada no cimo de um morro, esperando que alguém aparecesse. Vínhamos reclamar uma pensão de alimentos. Vejo-nos hoje gritando do alto, os insultos da Cátia contra o mutismo da ruína, numa cólera remota.*¹²⁶

O trecho conclui-se com uma passagem que tem uma forte carga simbólica: Cátia e Mila começam a gritar contra a ruína de uma casa, contra algo que já não há e que está no passado. Essa casa vazia onde Mila e Cátia buscam por alguém se torna a imagem daquele passado ao mesmo tempo imponente e silencioso que Mila e Djaimilia carregam aos ombros. Aquela ruína é também a ruína de um Portugal que não é capaz de responder às necessidades de duas adolescentes perdidas entre casas cheias e casas vazias, sem saber para onde ir.

A memória não foi construída coletivamente em Portugal, como em muitos outros países Europeus. É por isso que Mila tem que se agarrar aos objetos que encontra, às pessoas que ama e às casas que frequenta, para construir o próprio passado.

Será sobre mudanças, casas destruídas e casas marginais que *Luanda Lisboa Paraíso*, o segundo romance de Djaimilia Pereira de Almeida, se focará. Essa gritaria contra a ruína amplificar-se-á nessa obra onde os silêncios entre as personagens acabam por incendiar uma casa. A cidade de Lisboa será a personagem que se representará no livro e que, como uma grande ruína, se erguerá na mente dos protagonistas – Aquiles e Cartola –, como uma grande ilusão. Lisboa nunca poderá ser “casa” para eles porque não pode cumprir o que prometeu, ou seja, a promessa de uma vida nova depois de um colonialismo brutal. O que estará em causa em *Luanda Lisboa Paraíso* “são as ruínas vivas e humanas do império.”¹²⁷

Ruínas contra às quais cresce a raiva, como a de Mila e de Cátia expressa em relação àquela casa vazia que não lhes respondia. Ao mesmo tempo, estas ruínas são também fonte de criatividade porque permitem atribuir um novo significado à pós-

¹²⁶ *Ibid.*, p. 98.

¹²⁷ Calafate Ribeiro, M. (2019). *Luanda, Lisboa, Paraíso? Memoirs Newsletter*. Ed. 19. Memoirs, CES, pp. 1-7. <https://hdl.handle.net/10316/89262>.

memória e à reconstrução de uma casa social em que as memórias de uma geração sem habitação possam ser guardadas.

Sobre a construção/desconstrução de uma *Casa Portuguesa* se focará o espetáculo de Pedro Penim, que estreou em setembro de 2022 no Teatro Dona Maria II. As três obras *Casa Portuguesa*, *Luanda Lisboa Paraíso* e *Esse Cabelo* serão analisadas de forma comparativa para identificar a maneira como os tópicos da imagem da Casa, da pós-memória e da construção da nação trabalham conjuntamente.

2. A construção de uma casa precária nas margens em Luanda Lisboa Paraíso e a destruição da Casa Portuguesa

2.1. Luanda Lisboa Paraíso, diálogo entre ilusão da pertença e busca de identidade

*“Num certo sentido, na minha obra, andei sempre à procura de um lar, ou de um caminho para lá chegar: um lar que sei que não existe, um lar sem território.”
Djaimilia Pereira de Almeida*

Luanda Lisboa Paraíso é o segundo romance de Djaimilia Pereira de Almeida e foi publicado em 2018. O romance, como *Esse Cabelo*, insere-se na literatura da pós-memória da diáspora africana. Se em *Esse Cabelo* havia uma correspondência entre biografia da autora e história da protagonista, em *Luanda Lisboa Paraíso* a autora dedica-se totalmente à ficção literária, construindo a história das duas personagens principais – Cartola e Aquiles – e da sua viagem de Angola para Lisboa.

Djaimilia pertence a uma geração de escritores que tenta construir narrações sobre a alteridade. Em *Luanda Lisboa Paraíso*, a alteridade é representada pelo protagonista Cartola, um assimilado do colonialismo português que viaja para a capital.

A produção pós-memorial de Djaimilia parte de um auto-posicionamento no interior da história da sua família e das nações que condicionaram a trajetória da sua vida. Os escritores da segunda geração constroem narrações para poderem refletir “sobre um passado que explique o contemporâneo privado e público.”¹²⁸ A produção de Djaimilia desestabiliza a imagem da Europa como entidade fixa e imutável, mas mostra também como o norte global foi sujeito a dinâmicas violentas de construção de fronteiras.

As fronteiras que dividem o *ocidente* são o produto que ficou dos processos de construção dos estados-nações que se desenvolveram na Modernidade. A Europa, então, foi construída sobre fronteiras delineadas pela visão do mundo positivista. As ruínas de um mundo que já não existe é o que fica da ansiedade taxonómica do positivismo. As

¹²⁸ Calafate Ribeiro, M. (2022). O sentimento de um(a) Ocidental declinado no feminino. *Portuguese Literary & Cultural Studies*, 34/35. Tagus Press, pp. 331-352.

ruínas coincidem com a crença de que uma nação corresponda a um só povo e a uma única língua.

A produção literária de escritores como Djaimilia, portanto, escava as ruínas que ainda caracterizam as narrações hegemónicas nacionais no interior da Europa. A literatura djaimiliana é sinal de “um Portugal e de uma Europa que, ao rever as suas narrativas nacionais, equaciona outro futuro. Um futuro que se recusa a colocar um ponto final na história, não para contemplar esterilmente o passado, mas para a partir dele olhar o presente e construir um futuro em que a pluralidade de histórias recuse as lógicas excludentes do esquecimento ou da desmemória.”¹²⁹

Em *Luanda Lisboa Paraíso* o leitor é posto diante de uma narração que desafia as fronteiras e a ideia de uma Casa Nacional. O que acontece quando as ruínas da Modernidade são atravessadas por sujeitos que, tendo terminado um percurso de migração, chegam à Europa com a ilusão de ali encontrar uma casa? O segundo romance de Djaimilia oferece várias respostas para esta pergunta.

As personagens do livro atravessam a cidade de Lisboa, que recolhe em si as ruínas simbólicas do colonialismo português, visíveis nos nomes das ruas, nas estátuas que se encontram nas praças. O produto do colonialismo vê-se também na forma como o racismo se exprime no quotidiano e na exclusão constante das pessoas racializadas.

Através dos olhares de Cartola e de Aquiles o leitor consegue ver os vestígios de uma história apagada. Como afirma bell hooks, para suportar o peso dessa memória é necessário entrar em “luoghi a lungo disabitati, cercando tra le macerie della storia tracce di ciò che non può essere dimenticato, di cui ogni coscienza è stata soppressa.”¹³⁰

Djaimilia reconstrói a narração de duas personagens que estão à margem da História, mas que no livro se tornam fundamentais para a sua compreensão profunda e para a das suas consequências.

Luanda Lisboa Paraíso narra a trajetória de uma família dividida entre Angola e Portugal. A família é constituída por Cartola e Glória – os pais – e Aquiles e Justina – os

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ hooks, bell (2023). *Sentirsi a casa. Una cultura dei luoghi*, Meltemi, p. 118.

dois filhos. Aquiles tem uma doença ao calcanhar que lhe impede de recordar, enquanto Glória tem uma doença mental que lhe causa perdas de memória.

Cartola decide viajar para Lisboa para encontrar uma cura para o calcanhar de Aquiles. Os dois chegam a uma Lisboa que não os acolhe, contrariamente ao que esperavam e imaginavam. Oriundos de Luanda, deixam para trás o país de origem em troca do centro do velho império colonial português, Lisboa. A doença de Aquiles corresponde à doença da geração que se seguiu à descolonização. Essa doença vem da pós-memória traumática que as segundas gerações têm de gerir no interior de uma Europa que continua a não quer rever criticamente o próprio passado histórico.

Na cidade, Cartola e Aquiles percorrem as ruas da cidade e, nos seus percursos, tentam recuperar a própria identidade perdida na viagem de Angola para Portugal e na permanência problemática em Lisboa.

Como afirma Margarida Calafate Ribeiro, esse romance insere-se na literatura *afropolitana*, onde as identidades herdeiras dos processos coloniais demandam à Europa e a Portugal pelo próprio lugar no mundo e, ao mesmo tempo, questionam a construção do saber europeu baseado na marginalização dos indivíduos não-brancos.¹³¹ Essa literatura denuncia também os *double standards* europeus, no que diz respeito ao direito à cidadania e à habitação da população racializada na Europa. O livro de Djaimilia foca sobretudo questão da falta de um lar para a população negra, o que causa um desnorreamento existencial, porque “perder esse espaço é ter uma fissura em sua genealogia, ressaltando o caráter violento da diáspora no que se refere à perda de memórias, ancestralidades e raízes.”¹³²

¹³¹ “O livro de Djaimilia Pereira de Almeida, *Luanda Lisboa Paraíso* (Companhia das Letras, 2018), acaba de vencer o prémio Oceanos 2019, e, com ele, reafirma-se em Portugal uma linha literária de abrangência europeia – *afropean*, numa versão mais anglo-saxónica desta herança – ou *afropolitana* – *afropolitan* numa versão mais francesa – de identidades herdeiras dos processos coloniais, que procuram as suas continuidades na Europa de hoje, ao mesmo tempo que se inscrevem numa genealogia literária portuguesa de imaginação e de demanda de Portugal e da Europa.” Calafate Ribeiro, M. (2019). Luanda, Lisboa, Paraíso? *Memoirs Newsletter*. Ed. 19. Memoirs CES, pp. 1-7.

¹³² Chagas, G. (2021). Aquiles, o contemporâneo calcanhar de *Luanda, Lisboa, Paraíso*: diante do desabrigo, o desamparo de uma casa que se perdeu. *Mulemba*. Vol. 13. pp. 246-257. <https://10.35520/mulemba.2021.v13n25a51461>.

O funcionamento do racismo em *Luanda Lisboa Paraíso* é declinado na sua expressão espacial. A forma do racismo que Cartola e Aquiles sofrem maiormente em Lisboa exprime-se, de facto, na segregação urbana. Quando chegam a Portugal, os dois acabam por viver na Pensão Covilhã que “representa um dos espaços de confinamento topográfico e social de indivíduos excluídos dos ambientes frequentados por pessoas abastadas. A atmosfera de insalubridade desse lugar projeta-se para os hóspedes que, para sobreviverem, fazem, entre si, empréstimos de dinheiro, objetos e os pagam com serviços.”¹³³ Depois de ter vivido nesse espaço marginal da cidade, os dois são obrigados a mudar-se novamente para o bairro de Paraíso, onde acabam por viver numa barraca precária.

Devido a esses deslocamentos sempre mais para a margem da sociedade, a identidade negra na cidade europeia fragmenta-se, porque acaba por ficar num espaço que a exclui sistematicamente. Por mais que a identidade negra viaje, acaba por perder sempre a expectativa de encontrar o seu lugar. Em *O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo*, Djaimilia interroga-se sobre a maneira como a interioridade foi roubada aos negros e como a sua restituição pode ocorrer no espaço complicado da cidade europeia. Djaimilia afirma que a interioridade negra foi apagada pela opressão colonial e que “nenhum tribunal aceitará o processo relativo à sua restituição. É algo que *nos* foi tirado. Porém, a sua restituição é missão *nossa*.”¹³⁴

A restituição da identidade e do mundo interior dos sujeitos negros é algo que tem de ser feito pelos mesmos indivíduos que os perderam, por essa razão a autora escreve em itálico os pronomes plurais pessoais na citação. A reconstrução da identidade negra foi destruída gradualmente com a passagem da história: primeiro, pelo colonialismo e depois pelo racismo. Muitos autores herdeiros de um passado colonial, portanto, recuperam o que foi perdido, através de práticas artísticas e historiográficas. A produção literária é uma das práticas mais poderosas.

¹³³ Oliveira, R. do P. S. (2021). Percurso de Cartola e Aquiles no romance *Luanda Lisboa Paraíso*, de Djaimilia Pereira de Almeida. *Revista De Linguística e Teoria Literária*. pp. 84-95. <https://doi.org/10.5281/zenodo.5592301>.

¹³⁴ Pereira de Almeida, D. (2023). *O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo*. Companhia das Letras, p. 71.

Se a literatura, enquanto expressão do discurso ocidental, como afirmou Edward Said em *Orientalismo*, contribuiu para a demarcação da diferença entre Oriente e Ocidente, a mesma pode também funcionar para romper esse mecanismo. Em *Esse Cabelo*, por exemplo, ao recuperar a fragmentariedade da própria identidade, Djaimilia resgata também a de uma geração inteira, obrigada a viver na sombra. bell hooks, em *Sentirsi a casa, una cultura dei luoghi*, tematiza este espaço da sombra em que muitas pessoas racializadas estão confinadas no mundo pós-colonial contemporâneo, e escreve:

*Pensiamo alla nostra pelle come a una stanza buia, un luogo di ombre. Parliamo spesso di politica del colore e dei modi in cui il razzismo ha creato un'estetica che ci ferisce, un modo di pensare alla bellezza che fa male. Nell'oscurità della tarda notte, affermiamo la necessità di considerare la nerezza in modo diverso, di parlarne in modo nuovo. In quello spazio pieno di ombre desideriamo ardentemente un'estetica della nerezza, peculiare e di opposizione.*¹³⁵

No trabalho conjunto de literatura e de recuperação estética se constrói um espaço de liberdade e de em que as identidades negras possam recuperar-se a si mesmas. Djaimilia Pereira de Almeida contribui, de forma fundamental, para esse processo de recuperação da identidade negra no contexto lusófono, porque nos seus romances apresenta várias identidades.

Em *Luanda Lisboa Paraíso*, Djaimilia examina as identidades complexas forjadas pelo colonialismo “não mais a partir da figura do ex-combatente, nem do retornado, mas de quem estava do outro lado da linha que o colonialismo traçou: os negros e, neste caso, a figura mais complexa que o colonialismo gerou, o assimilado que pela primeira vez na literatura portuguesa está no centro da narrativa.”¹³⁶

A personagem ambígua Cartola, de facto, contribui para a amplificação das representações dos sujeitos negros. Djaimilia afirma que a restituição da interioridade não pode ser algo de monodirecional, com a reprodução de uma única subjetividade, mas tem de ser representativa do conjunto complexo de identidades que pertencem ao universo

¹³⁵ hooks, bell (2023). *Sentirsi a casa. Una cultura dei luoghi*, Meltemi, p. 159.

¹³⁶ Calafate Ribeiro, M. (2020). Uma história depois dos regressos: a Europa e os fantasmas pós-coloniais. *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, Bologna. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/12169>.

negro. Como a restituição da identidade é um fenómeno plurifacetado, surgirão respostas múltiplas a essa necessidade:

*A restituição da interioridade aos negros luso-afro-brasileiros e aos eus diaspóricos negros verifica-se em direções diferentes e complementares, tantas quantas as sensibilidades e inteligências daqueles que a reclamam. É o que vejo na minha obra literária, nas personagens que criei.*¹³⁷

As personagens de *Luanda Lisboa Paraíso* são, portanto, expressão dessa pluralidade de identidades. Cartola e Aquiles são figuras representativas do sistema colonial português que produziu vários tipos humanos. Cartola é um assimilado, uma figura complexa que nasceu durante o colonialismo português e que foi escassamente tratada na literatura portuguesa antes do romance de Djaimilia.¹³⁸

Ser um assimilado significava colaborar com o poder colonial no próprio país e disfrutar dos privilégios negados à população dita indígena. Cartola de Sousa, enquanto colaborador, vivia em Angola “uma vida típica da pequena burguesia negra assimilada, a que temos acesso no romance através das suas recordações saudosas de um tempo em que era jovem e a sua vida tinha uma certa ordem, estatuto profissional, social e paz, permitindo-lhe o convívio e o sonho de ascensão social que o estatuto de assimilado perversamente configurava.”¹³⁹

Esse mundo em que Cartola vivia desfaz-se com a descolonização, etapa histórica que marca o começo da fragmentação da família Sousa com a doença do filho e da mulher.¹⁴⁰ Cartola decide partir com o filho para Lisboa, para construir uma nova vida em Portugal. A chegada de Cartola a Lisboa, portanto, está cheia de ilusões e esperanças.

¹³⁷ Pereira de Almeida, D. (2023). *O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo*. Companhia das Letras, p. 76.

¹³⁸ “A narrativa centra-se à volta de Carlota de Sousa, uma personagem riquíssima no imaginário colonial português, mas muito pouco tratada na literatura portuguesa.” Calafate Ribeiro, M. (2020). Uma história depois dos regressos: a Europa e os fantasmas pós-coloniais. *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, Bologna. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/12169>.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ “Coincidindo, portanto, com a independência, a casa de Cartola de Sousa ficava assombrada pela doença, o que iria determinar para sempre a sua vida e da sua família.” *Ibid.*

Depois ter servido a pátria portuguesa, Cartola imagina ser um cidadão a todos os efeitos, mas, pelo contrário, a sua expectativa acaba por esfumar-se, assim que chega à capital.¹⁴¹ Encontrar o aeroporto de Lisboa vazio, quando pai e filho pisam o solo português pela primeira vez, é símbolo desse desencontro: “Ninguém os esperava no aeroporto, mas era Portugal.”¹⁴²

A imagem de Portugal coincide com o aeroporto vazio, onde ninguém os acolhe e espera por eles. O aeroporto vazio constitui o começo da desilusão de Cartola em relação à sua esperança de encontrar uma nova casa em Portugal. A desilusão profunda que Cartola vive em *Luanda Lisboa Paraíso* leva-o ao aumento exponencial da sua fragilidade interna. De facto, Cartola acabará por se tornar débil e será o filho doente a cuidar dele.

Nessa troca de papéis, onde o filho se torna o pai, exprime-se o sofrimento de duas gerações. Em primeiro lugar, a geração de Cartola viveu o colonialismo na própria pele e tem o dever de se integrar na sociedade portuguesa. Em segundo lugar, a geração de Aquiles está sujeita a uma condição diferente da do pai, pois os filhos da colonização têm de gerir a memória do passado colonial vivendo à margem da sociedade, depois dos sonhos dos seus pais se terem esfumado.

Aquiles é depositário, portanto, da pós-memória familiar, mas vive na periferia de uma Lisboa pós-colonial, onde o espaço de resgate da própria identidade negra se torna difícil por causa da opressão racial e das marginalizações económicas e sociais a que as subjetividades migrantes estão sujeitas.¹⁴³ *Luanda Lisboa Paraíso* narra a sobrevivência

¹⁴¹ “A viagem para Lisboa ativa uma série de sonhos, que vão da questão prática de resolver o problema de saúde do filho à ilusão de ir encontrar uma Lisboa que o acolheria como um português, um assimilado, que tinha imaginado Lisboa como a sua metrópole dos cartões-postais, os brancos como seres como o Dr. Barbosa da Cunha, e a si próprio como um português. Na verdade, nada, nem ninguém, o esperava em Lisboa [...]”. *Ibid.*

¹⁴² Pereira de Almeida, D. (2018). *Luanda Lisboa Paraíso*. Companhia das letras, 1ª edição de bolso, maio de 2023, p. 33.

¹⁴³ “Mesmo morando em Lisboa, os imigrantes Cartola e Aquiles encontram-se em um lugar intermediário no qual refletem – timidamente porque apenas para eles próprios ou porque inferem o pensamento um do outro – sobre o estereótipo usado na estratégia discursiva eurocêntrica que marginaliza a cultura diferente ao persistir em colocá-la dentro de ideias fixas, preconceituosas e destruidoras. Essa situação impede os personagens não apenas de assumirem, mas também de viverem, com relativa proximidade, dos costumes dos portugueses, e são empurrados para o entrelugar que determina a eles alimentação, moradia e trabalho precários, retira seus direitos a tratamentos de saúde eficazes abandonando-os à própria sorte, chegando a restringir e segregar suas relações pessoais.”¹⁴³ Oliveira, R. do P. S. (2021). *Percurso de Cartola e Aquiles*

desse núcleo familiar, dividido entre Angola e Portugal. Ao longo do livro, mostram-se as estratégias de sobrevivência das duas personagens. O romance *Luanda Lisboa Paraíso* apresenta, então, o tema da viagem, da migração e também de uma forma de exílio porque, uma vez chegados a Lisboa, Aquiles e Carola nunca mais voltam para Luanda.

Outro elemento-chave para a leitura de *Luanda Lisboa Paraíso* é o tema do corpo depositário da História. Assim como o corpo de Mila era objeto de violência ética em *Esse Cabelo*, também o corpo de Aquiles o é. Aquiles tenta resistir com o seu corpo negro e doente numa Lisboa distinta por um “cenário em que entram em jogo os efeitos da colonização e das independências, dos fluxos migratórios e da diáspora africana, as antigas normas de conduta tornam-se inaplicáveis, por conta das novas populações que transitam pela Europa. Os sistemas resistem, porém, gerando angústia e sofrimento.”¹⁴⁴

Ao começo, Aquiles quer pertencer ao cenário da cidade, mas depois reconhece que a cor da sua pele é marca de uma diferença que não se pode colmar e que as tentativas de se encaixar nessa sociedade provocam fragmentações interiores.¹⁴⁵

O corpo de Aquiles é, portanto, um corpo migrante e doente, com um problema físico no calcanhar. A busca de uma casa por parte das personagens distingue-se por uma atenção à deslocação do corpo¹⁴⁶ do filho. É como se o corpo de Aquiles fosse um meio graças ao qual a narração de *Luanda Lisboa Paraíso* se desenvolve, um corpo que ao estar doente torna visível o trauma que o atravessa.

O trauma físico inscrito no corpo de Aquiles simboliza o trauma que une os migrantes e os filhos dos migrantes pós-coloniais que habitam nos arredores de Lisboa.

no romance *Luanda Lisboa Paraíso*, de Djaimilia Pereira de Almeida. *Revista De Linguística e Teoria Literária*. pp. 84-95. <https://doi.org/10.5281/zenodo.5592301>.

¹⁴⁴ Costa Araújo, S. Macedo Mendes, A. (2019). Um Relato de si em *Esse Cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida: o corpo como objeto de violência ética. *Uniletras*, Ponta Grossa, v. 41, n. 2, p. 167-177. Doi:10.5212/Uniletras.v.41i2.0003.

¹⁴⁵ “[...] já que a cor de sua pele e a textura de seu cabelo são características biologicamente incontornáveis. A tentativa de adaptá-los ao sistema falsamente universal, à custa de procedimentos violentos, só produz frustração, culpa e fragmentação identitária.” *Ibid*.

¹⁴⁶ Para ler o romance, o exílio do corpo deslocado, que tenta, tropegamente, reivindicar seu território, é um fio condutor que fundamenta os argumentos deste trabalho. No caso de *Luanda Lisboa Paraíso*, o título do romance já parece sugerir a relevância do deslocamento ao apresentar os três territórios em que se passa a obra.” Chagas, G. (2021). Aquiles, o contemporâneo calcanhar de *Luanda, Lisboa, Paraíso*: diante do desabrigo, o desamparo de uma casa que se perdeu. *Mulemba*. Vol. 13. pp. 246-257. <https://10.35520/mulemba.2021.v13n25a51461>.

Esse trauma caracteriza também a experiência afrodiáspórica lusófona e é um elemento importante na produção literária das segundas gerações. A literatura da diáspora, como afirma Gabriel Chagas, é parte integrante da literatura e da “tradição portuguesa e, portanto, elabora os temas da casa, da viagem e do retorno. Contudo, autores e autoras pós-coloniais de diferentes países e línguas redirecionam esse tema para a investigação do trauma.”¹⁴⁷

A investigação do trauma é uma etapa fundamental para o processo de recuperação da interioridade negra. Em *Luanda Lisboa Paraíso*, Djaimilia Pereira de Almeida tenta fazer sobretudo isso: desvelar os traumas de duas gerações, narrando a migração entre ex-colônias e velho centro do Império.

O filho doente e o pai assimilado são produtos do sistema de opressão colonial e mostram o que pode surgir daquele amálgama heterogêneo que caracteriza as consequências da colonização.

A figura do assimilado encontra no romance de Djaimilia uma representação literária. Cartola de Sousa é uma personagem que apresenta mais do que uma contradição por causa do seu passado ambivalente. Quando vivia em Angola, colaborava com os portugueses, mas depois, quando vai viver para Lisboa, é excluído da sociedade como qualquer outro migrante pós-colonial que vive na capital.

Para Djaimilia é importante apresentar as contradições e as figuras ambíguas que habitam a cidade de Lisboa porque é dessa forma que a múltipla interioridade negra é representada. Somente através da descrição de todas as figuras que saíram da opressão colonial – mesmo as mais contraditórias – será possível recuperar a história que poderá devolver dignidade às pessoas racializadas.

No seu último livro de ensaística, *O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo*, Djaimilia Pereira de Almeida fala da necessidade de ver o funcionamento da violência colonial em todas as suas diferentes manifestações, uma das quais é a produção de assimilados que se encontram no espaço ambíguo da colonialidade, descrito por Homi Bhabha em *The Location of Culture*.

¹⁴⁷ Ibid.

Homi Bhabha descreveu a ambivalência do discurso colonial apresentando a figura do *mimic man*. O *mimic man* tinha a missão de reproduzir a cultura inglesa colonizadora na sociedade indiana. Contudo, a sua reprodução da cultura colonizadora é diferente porque é filtrada pela própria identidade, havendo, portanto, sempre uma distinção profunda entre a mímica da cultura colonizadora e a cultura mesma. Nesta diferença, segundo Homi Bhabha, reside a limitação do poder colonial, que não consegue uniformizar totalmente a cultura subalterna.¹⁴⁸

Djaimilia quer, como Homi Bhabha, mostrar as ambiguidades do sistema colonial português, por isso relata que na própria tentativa “de escrever contra a supressão da interioridade negra na cultura portuguesa, tenho de enfrentar as contradições e mistificações não apenas da violência colonial como também da sua reflexão sobre o imaginário colonizado, do qual a figura do *assimilado* é o melhor exemplo. Pensemos em Cartola de Sousa, de *Luanda Lisboa Paraíso*.”¹⁴⁹

Como é possível observar, o colonialismo produz figuras similares independentemente da área geográfica interessada. A figura do *assimilado* é a declinação portuguesa de quem colabora com as instituições coloniais, o qual, pelo contrário, na Índia, era denominado *mimic man*. No caso italiano, existe a figura do *ascaro*, ou seja, o miliciano da Somália ou da Eritreia, enviado para combater com as tropas coloniais nos territórios que constituíam o velho império italiano em África¹⁵⁰. O *ascaro* é então, como o *assimilado* e o *mimic man*, uma das presenças mais controversas que o sistema colonial pôde produzir.

¹⁴⁸ “The term mimicry has been crucial in Homi Bhabha’s view of the ambivalence of colonial discourse. For him, the consequence of suggestions like Macaulay’s is that mimicry is the process by which the colonized subject is reproduced as ‘almost the same, but not quite’ (Bhabha 1994: 86). The copying of the colonizing culture, behaviour, manners and values by the colonized contains both mockery and a certain ‘menace’, ‘so that mimicry is at once resemblance and menace’ (86). Mimicry reveals the limitation in the authority of colonial discourse, almost as though colonial authority inevitably embodies the seeds of its own destruction.” Ashcroft, B. Griffiths, G. Tiffin, H. (2013). *Postcolonial studies: the key concepts* (2. ed.). Routledge, p. 125.

¹⁴⁹ Pereira de Almeida, D. (2023). *O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo*. Companhia das Letras, pp. 83-84.

¹⁵⁰ “*ascaro* (o *àscari*) s. m. [dall’arabo ‘askarī «soldato»]. – Soldato indigeno dell’Eritrea e della Somalia (ma anche dell’Arabia merid.), che faceva parte delle truppe coloniali nelle ex-colonie italiane.” Vocabolario online *Treccani*, <https://www.treccani.it/vocabolario/ascaro/>.

O pequeno romance *A visão das plantas*, publicado em 2019, atesta a vontade da autora de escrever sobre figuras ambivalentes do colonialismo. No conto, Djaimilia foca a atenção sobre Celestino, um velho escravocrata que passa os últimos anos da sua vida a cuidar do jardim. O protagonista vive na velhice a memória do seu passado horrífico, sem, aparentemente, grandes complexos morais. Com *A visão das plantas*, Djaimilia afirma não ter nenhuma intenção pedagógica por trás da escolha temática do conto, querendo apenas deixar o leitor conhecer essa figura problemática e multifacetada. Durante a entrevista de Stephanie Borges, no lançamento da quadragésima primeira edição da revista literária *Serrote*, Djaimilia afirma:

*Eu sou uma escritora que não está interessada em ensinar nada a ninguém. [...] E isso agora não só sobre questões raciais ou questões destas, mas que seja sobre o que for. Quando fui escrever *A visão das plantas*, a última coisa que queria era ensinar o meu leitor a decidir o que havia de pensar sobre aquela figura.¹⁵¹*

Na produção literária de Djaimilia, a atenção quanto ao aspeto mais ambivalente da realidade colonial e pós-colonial é um elemento importante. Cartola é um servo e uma vítima do sistema colonial que, por algum tempo, o sustentou.

Aquiles é o herdeiro dessa complexa memória do pai. Djaimilia Pereira de Almeida afirma que os dois personagens “são figuras ou sobreviventes peculiares, ainda que pouco debatidos, da opressão colonial. Atraem-me enquanto personagens porque me encham de horror. Em parte, esse horror prende-se com um cenário epistemológico assustador ao qual todos estamos vulneráveis. O facto de alguém estar completamente enganado. O domínio colonial é responsável por este modo concreto de cegueira: homens e mulheres que partem para a diáspora com a ilusão de que, na verdade, estão a *regressar a casa*.”¹⁵²

¹⁵¹ Pereira de Almeida, D. (2023). *O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo*. Companhia das Letras, p. 63.

¹⁵² *Ibid.* p. 85.

Cartola pensa que a melhor maneira para regressar a sua casa é viajar para Lisboa, ou seja, para o centro do Império português que o enganou, acabando por lhe fazer acreditar que era um cidadão português.

A partir do começo da viagem que leva Aquiles e Cartola a Lisboa, o leitor apercebe-se de alguns sinais que antecipam as dificuldades que os dois encontrarão em Portugal. Já durante a viagem de avião, Aquiles começa a sentir-se inquieto porque percebe que não sabe nada sobre o lugar onde ele e o pai irão dormir. A imensidade do deserto do Saara, observada por Aquiles da janela do avião, dá-lhe a vertigem de estarem a mudar-se para sempre de país, e as respostas evasivas do pai não fazem nada senão alimentar a ansiedade do filho sobre o futuro próximo em Lisboa.¹⁵³

Quando os dois chegam a Lisboa, sentem-se isolados pela sociedade portuguesa. De facto, começam a sentir-se invisíveis e são empurrados sempre mais para a margem da capital. No começo moram, por algum tempo, num quarto de uma velha pensão para depois se mudarem para o bairro periférico denominado, ironicamente, Paraíso.

Esse regresso a casa, como imaginava Cartola antes de partir, será uma ilusão. Todos os sonhos de Cartola desintegram-se em Portugal. Tudo isto revela a Cartola que uma casa para eles, em Lisboa, não pode existir porque a sua presença não foi planeada.

Cartola tinha também ilusões no que diz respeito ao seu reconhecimento profissional. Quando era um assimilado em Angola, Cartola era um enfermeiro e trabalhava com o doutor Barbosa da Cunha. De facto, em Portugal, Cartola não pode trabalhar como enfermeiro e acaba por conhecer as discriminações racistas que existem também no campo do trabalho.

O racismo constitui para Cartola o outro lado da moeda do colonialismo. Cartola não conheceu, enquanto assimilado, a brutalidade do colonialismo em Angola, mas acaba por conhecê-la em Portugal onde o que o define primariamente aos olhos do outro é a cor

¹⁵³ “No voo para Lisboa, Aquiles, adolescente, sente-se inseguro sobre o que aconteceria com ele e seu pai ao chegarem lá, porque o pai não lhe dizia onde iriam viver e lhe dava respostas vagas. Também a travessia do deserto do Saara, durante o voo, não apenas deixa Aquiles entrever a imensidão que separa a terra de origem da terra de destino, mas reitera a incerteza sobre como será a vida deles em Lisboa.” Chagas, G. (2021). Aquiles, o contemporâneo calcanhar de *Luanda, Lisboa, Paraíso*: diante do desabrigo, o desamparo de uma casa que se perdeu. *Mulemba*. Vol. 13. pp. 246-257.
<https://10.35520/mulemba.2021.v13n25a51461>.

da sua pele. Em Portugal, foi-lhe revelada, portanto, a natureza perversa do assimilacionismo porque, como afirma Margarida Calafate Ribeiro, “o que relacionava Cartola de Sousa com Portugal era uma fantasia, e o reconhecimento da sua pertença seria sempre, como no tempo colonial, uma trágica farsa adiada. O que existia era a realidade que o tinha expulsado de Angola e a afirmação da sua condição subalterna, seja pelo lugar para onde acaba por ir viver – a periferia denominada Paraíso –, seja pela desvalorização das suas habilitações profissionais e a exploração do corpo do negro como força de trabalho. Ou ainda pela pobreza da qual não conseguiria sair, e ainda pela continuação da sua invisibilidade no cenário urbano lisboeta.”¹⁵⁴

Cartola era um assimilado angolano e, antes da independência do seu país, era um enfermeiro. Com a descolonização, ele perde os privilégios adquiridos durante o regime imperial e, no período que supostamente podemos identificar como sendo os anos 80, deixa a mulher doente, Glória, e a filha, Justina, para voar até Lisboa com o filho. Em Lisboa, começam a atravessar ruas assombradas e municípios periféricos para descobrir, no final, que “a cidade com a qual sonhou a vida inteira – a *metrópole*, a capital do Império – não tem um lugar para eles.”¹⁵⁵

Quando Cartola e Aquiles estão em Lisboa, Cartola tem outro encontro que lhe lembra a sua posição de inferioridade. Narra-se o encontro de Cartola com o dr. Barbosa da Cunha, com quem tinha trabalhado quando era enfermeiro em Angola. O encontro com o doutor Barbosa da Cunha revela-se mais uma confirmação de que o mundo em que Cartola pensava viver não é o onde realmente está. De facto, Barbosa da Cunha, ao reconhecer Cartola na capital, tem medo de que as pessoas o possam ver na companhia de um negro. Portanto, o racismo de Barbosa da Cunha afasta Cartola. A colaboração deles em Luanda era muito ativa porque era delineada dentro das margens desenhadas pelo exercício de poder do colonialismo. Pelo contrário, quando Cartola encontra Barbosa da Cunha na cidade *dos brancos* a relação entre eles muda. Cartola perde o próprio privilégio de assimilado: em Lisboa é somente um entre tantos outros migrantes. Cartola tenta

¹⁵⁴Calafate Ribeiro, M. (2019). Luanda, Lisboa, Paraíso? *Memoirs Newsletter*. Ed. 19. Memoirs, CES, pp. 1-7. <https://hdl.handle.net/10316/89262>.

¹⁵⁵Pereira de Almeida, D. (2023). *O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo*. Companhia das Letras, pp. 83-84.

reconstruir aquela ligação que o unia a Barbosa da Cunha, mas isso é impossível no novo contexto.

Em Lisboa, Cartola é um desconhecido para o médico Barbosa da Cunha. Essa situação é insuportável aos olhos de Aquiles:

O médico apareceu num sobretudo antracite diante do qual Cartola, humilhado de deslumbre, desdobrando-se em dá-me licença, e às suas ordens, sotor, pareceu ao filho um homem sem honra, aparvalhado como um vendido sem memória.¹⁵⁶

Ao agarrar-se a um mundo no qual cresceu (mas que já não existe), Cartola perde uma parte de si em Lisboa, abandonando também todos os seus sonhos de ascensão social.

De facto, “à medida que Barbosa se afasta de Cartola [...] os personagens angolanos descobrem ser impossível se tornarem portugueses, além de perceberem que suas bases culturais não estão apenas distantes no espaço, mas também ficaram no passado, restando delas apenas reminiscências. Talvez por isso eles não cogitem mais retornar para Luanda.”¹⁵⁷

O desencontro com o doutor Barbosa da Cunha marca a diferença racial que existe entre médico branco e enfermeiro negro. Os dois serão divididos então pelo sistema de poder que os pôs em contacto. O colonizador e o colonizado podem se relacionar só em determinados contextos. Se a vizinhança entre eles ultrapassa a barreira da intimidade, todo o sistema de poder colonial é posto em risco.

Na demarcação da diferença entre o sujeito branco e o sujeito negro estabelece-se aquela distinção que Frantz Fanon identificava como a linha do humano. O sujeito negro, sobretudo no contexto urbano, coloca-se debaixo da linha, entrando no domínio do não-humano. O processo de racialização vivido por Cartola e Aquiles em Lisboa é amplo porque inclui vários elementos: a opressão económica, social e habitacional.

¹⁵⁶ Pereira de Almeida, D. (2018). *Luanda Lisboa Paraíso*. Companhia das letras, 1ª edição de bolso, maio de 2023, p. 45.

¹⁵⁷ Oliveira, R. do P. S. (2021). Percurso de Cartola e Aquiles no romance *Luanda Lisboa Paraíso*, de Djaimilia Pereira de Almeida. *Revista De Linguística e Teoria Literária*. pp. 84-95. <https://doi.org/10.5281/zenodo.5592301>.

Nesse conjunto de discriminações observa-se também outra consequência importante da marginalização, que é o risco de perder a memória. Se a perda da casa física é uma consequência óbvia da condição de ser migrante numa cidade como Lisboa, pior ainda é perder a própria casa emotiva: feita de relações interpessoais, heranças e recordações.

Cartola começa a querer esquecer quem foi e então impede a passagem de memória para o filho, tornando-se mudo como uma ruína, frente à qual se pode gritar, mas ninguém responde. De facto, seja Cartola seja Aquiles, ao longo do livro, “vão abandonando, quase sem perceber, grande parte de sua cultura e absorvendo outro modo de viver que os faz esquecer parte significativa da cultura de origem, mas não os aproxima dos indivíduos daquela cidade, colocando-os em um espaço fronteiro de duas sociedades.”¹⁵⁸

Cartola e Aquiles, no espaço limiar em que se encontram não conseguem manter-se unidos. Isto devido sobretudo à falta de comunicação do pai que, depois de ter perdido as esperanças de encontrar uma vida melhor em Portugal, se fecha em si mesmo. De facto, Cartola não passa as suas memórias e heranças ao filho e chega mesmo a acreditar que nada tem para lhe deixar:

Cartola nada tinha para deixar a Aquiles. Nem um cordão de ouro nem um relógio. [...] Nada do que tinha sido seu passaria o teste do tempo. Ao aproximar-se o fim, não bastavam os instantâneos do seu desastre nem os pêssegos que tinham comido juntos nem o que tinham deixado por dizer nem os jantares na ombreira da janela nem as esperas. Em todos esses espelhos se refletia a derrota. Nada mudara por sua causa. Não passara a ninguém o que tinha aprendido. Pusera comida na mesa, mas deixara quebrar-se um elo. Nem sequer ensinara ao filho a sua língua. Por vergonha, coibira-se de ser íntimo de Aquiles. Escondera-se atrás de um biombo sem dar parte fraca. E já não havia tempo. O filho nem o ouvia nem desejava ser admitido no seu círculo. Tratava-o como se ele não soubesse o que dizia. Fizera-se à personagem que Cartola inventou para não o assustar com a sua origem. O rapaz via nele um companheiro de quarto arbitrário. Tomava por bravata o que tinha sido coragem e a tudo o resto por cobardia. A culpa era sua. Tinha

¹⁵⁸ Ibid.

*condenado o filho a não ter história por medo de que ele não se conseguisse erguer
se a conhecesse.*¹⁵⁹

A falta de transmissão de memória provoca o afastamento entre pai e filho, até que os dois se tornam unicamente companheiros de quarto, sem qualquer diálogo entre eles. Em Lisboa, os dois não conseguem encontrar uma casa física fixa onde poder morar, mas o pior é que também a casa emotiva que se constrói sobre relações íntimas, começa a cair pouco a pouco.

O pai, deixando o filho sem história e fechando-se num silêncio assustador, provoca a destruição do espaço de relação que se poderia construir entre Aquiles e Cartola. Como se pode construir uma casa sem saber como foram construídos os seus alicerces? Essa é a razão que leva Aquiles ao desinteresse e à raiva contra o pai, que não lhe deu a ocasião de construir uma relação com ele em Lisboa. A viagem de pai e filho para Lisboa torna-se uma grande derrota. Quando os dois partem de Angola, Cartola tinha a mente cheia de sonhos e de ilusões de construir uma nova vida em Portugal¹⁶⁰, deixando para trás uma parte de si e da sua família. Cartola não consegue erguer um lar seguro para o próprio filho na capital portuguesa porque se quis esquecer de uma parte da sua vida, sendo dessa autonegação que surgem os problemas relacionais primeiro com o filho e, depois, consigo mesmo. Durante a viagem, Aquiles começa a antecipar a derrota que irão viver em Portugal, como se tivesse um pressentimento da destruição das ilusões do pai e da solidão que os dois viverão em Lisboa:

*Aquiles nunca tinha andado de avião e nunca vira ao vivo tantas mulheres brancas
tão bem penteadas como as hospedeiras do voo em que seguiram para Lisboa. Sem
conseguir sentir o calcanhar esquerdo, e ao ver que o pai adormecera enrolado*

¹⁵⁹ Pereira de Almeida, D. (2018). *Luanda Lisboa Paraíso*. Companhia das letras, 1ª edição de bolso, maio de 2023, p. 152.

¹⁶⁰ “A viagem para Lisboa atira uma série de sonhos, que vão da questão prática de resolver o problema de saúde do filho à ilusão de ir encontrar uma Lisboa que o acolheria como um português, um assimilado, que tinha imaginado Lisboa como a sua metrópole dos cartões-postais, os brancos como seres como o Dr. Barbosa da Cunha, e a si próprio como um português. Na verdade, nada, nem ninguém, o esperava em Lisboa: os contatos com o Dr. Barbosa da Cunha em breve desapareceriam, mentiria a si próprio sobre os papéis que o reconheceriam como português, o problema de Aquiles não se resolveria apesar das várias operações, a Luanda deixada para trás ia-se reduzindo aos pedidos e à voz distante de Glória.” Calafate Ribeiro, M. (2019). *Luanda, Lisboa, Paraíso? Memoirs Newsletter*. Ed. 19. Memoirs, CES, pp. 1-7. <https://hdl.handle.net/10316/89262>.

como um bicho-de-conta, a impressão de que não era ele quem estava aos cuidados do pai, mas Cartola quem estava nas suas mãos, subiu-lhe à cabeça num pavor. Aguardada toda a vida, a partida parecia-lhe agora rápida demais para que tivessem pensado em tudo. Quem os receberia? Onde dormiriam? Foi-lhe claro naquele instante que não viajavam para Portugal, mas para sempre.”¹⁶¹

As perguntas surgem na mente de Aquiles com a ansiedade de não saber onde irão, onde dormirão. Aquiles sente o medo frenético que só vem depois de saber ter deixado a própria casa para sempre. Aquiles sente que está a abandonar o próprio lar sem a certeza de conseguir encontrar outro no novo país. Quando Aquiles chega a Lisboa é ainda um jovem rapaz. O seu crescimento e maturação fazem-se em Portugal. Aquiles cresce sem uma casa estável, entre o aniquilamento do racismo e a precariedade do trabalho.

A distância do seu pai é marcada por dois acontecimentos: o incêndio do quarto na pensão e o incêndio da barraca em Paraíso. O distanciamento entre pai e filho é figurativamente representado pelos incêndios de duas casas temporâneas.

Pai e filho viajaram e distanciaram-se, portanto, da outra metade da família que ficou em Angola, constituída por Glória, a mãe de Aquiles e esposa de Cartola, e Justina, a segunda filha. Com o passar do tempo, exacerba-se não só a distância entre Aquiles e Cartola, mas também a distância entre os dois e Glória. Sobretudo no que diz respeito a Cartola, os únicos contatos que irá ter com ela serão as cartas enviadas de Glória ao marido.

Na trajetória de pai e filho em Lisboa, os únicos momentos de felicidade passam-se na companhia de Justina, que os visita em Paraíso por dois meses, e na companhia de Pepe, um velho galego que vive em Paraíso e gere uma pequena e precária taberna¹⁶² no bairro.

¹⁶¹ Pereira de Almeida, D. (2018). *Luanda, Lisboa, Paraíso*. Companhia das letras, 1ª edição de bolso, maio de 2023, p. 32.

¹⁶² “Pai e filho são atirados para um quotidiano de trabalho nas obras em que o corpo explode todos os dias, interrompidos por telefonemas e contatos com Glória até ela se tornar uma pura e distante abstração e, com ela também, Luanda e Angola. Esta existência mais ou menos infeliz é pontuada pela amizade de um galego, Pepe, tão pobre como eles, mas dono de um bar barraca, pela visita de Justina que vem de Angola reconfigurar a pobreza da casa, e pela presença constante de uma mala que os acompanha por onde vivem.” Calafate Ribeiro, M. (2019). *Luanda, Lisboa, Paraíso? Memoirs Newsletter*. Ed. 19. Memoirs, CES, pp. 1-7. <https://hdl.handle.net/10316/89262>.

Nas deslocações de pai e filho, há sempre um elemento altamente simbólico que os acompanha, ou seja, a mala que é “mais ou menos sempre feita, alimentando a ideia vaga de um regresso adiado e cheia de objetos e papéis que guardavam uma vida anterior de que Cartola de Sousa não tinha de pedir desculpa por ter sido feliz, e que em Lisboa lhe revelavam um estatuto perdido traduzido na inutilidade dos papéis.”¹⁶³

A mala é o símbolo de uma viagem que não chega ao destino e, portanto, representa a condição de suspensão constante que Cartola e Aquiles vivem em Lisboa: eles sabem que a própria casa não está ali e que perderam a outra que ficou em Luanda. Pai e filho vagueiam sem uma casa física e emotiva onde poder descansar. A mala é o símbolo dessa precariedade e da impossibilidade de se fixar permanentemente numa casa na cidade.

O núcleo familiar de Cartola, constituído por Aquiles, Justina e a mulher doente Glória, destruir-se-á com a viagem dos dois homens para Lisboa¹⁶⁴. A busca de hospitalidade na capital “mostra-se ingénuo, visto que Cartola e seu filho não são reconhecidos como portugueses, assim como a deficiência de Aquiles não pode ser tratada da forma como esperava seu pai.”¹⁶⁵

Cartola vê-se impossibilitado de encontrar uma forma de intimidade com Aquiles por causa da desilusão que se segue à sua vinda para a cidade. A casa, termo aqui usado como sinónimo de estabilidade emotiva, que eles poderiam construir através da relação pai-filho, é inatingível e, de facto, destrói-se com o passar do tempo e com o aumento do mal-estar de Cartola.

A narração desenvolve-se maioritariamente na cidade de Lisboa, mas a geografia do romance está inscrita também nos corpos das personagens. O corpo de Cartola contém uma geografia interior dos espaços onde viveu e que atravessou. O seu físico tem as marcas dos lugares pelos quais passou. O corpo de Cartola como o corpo de Mila em *Esse*

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ “Os quatro sujeitos são apartados pela viagem, devido à qual as mulheres permanecem no lar e os homens partem rumo ao sonho de uma cura que se entrelaça à ilusão de serem acolhidos pela cidade de Lisboa.” Chagas, G. (2021). Aquiles, o contemporâneo calcanhar de *Luanda, Lisboa, Paraíso*: diante do desabrigo, o desamparo de uma casa que se perdeu. *Mulemba*. Vol. 13. pp. 246-257. <https://10.35520/mulemba.2021.v13n25a51461>.

¹⁶⁵ Ibid.

Cabelo, torna-se um mapa para ler o seu passado. Cada parte do corpo possui uma memória, como relata Cartola ao passear pela cidade:

Apesar de se questionar pouco, as suas pernas eram ainda as mesmas que tinham caminhado da aldeia do Quinzau a Luanda há cinquenta anos. Os seus pés pelo Rossio, os mesmos que tinham chegado ao Kinaxixe, inchados ao ponto de ter nojo de olhar para eles. As suas mãos, aquelas com que tinha matado a sede a esse menino de que já não se lembrava. A sua coluna, uma deformação dessa criança sozinha numa estrada a caminho de uma interrogação, sem saber quando a estrada acabava. O coração dele, um abscesso do coração de pardal do mesmo menino assustado por pensar que esqueceria a sua mãe, repetindo o nome dela antes de adormecer na savana como se contasse pelos dedos. Os seus olhos, os que tudo tinham visto: o corpo nu de Glória na primeira noite, o primeiro sorriso de Justina, o calcanhar do filho na primeira vez que o viu, a cartola do pai quando, a brincar dentro do ribeiro, tinha tocado pela primeira vez o ponto em que a infância é, para a criança, perecível.¹⁶⁶

Cartola move-se num espaço que é significado pelo seu corpo, a cada passo as memórias que viveu ressurgem. Em *Luanda Lisboa Paraíso* entrecruzam-se dois mapas: o mapa interior e o exterior de Cartola. As deslocções na cidade serão forçadas por contingências, sobretudo depois do incêndio na Pensão Covilhã, que obrigará Cartola e o filho a mudarem novamente de morada. Esses acontecimentos marcam o mapa exterior dos movimentos dos protagonistas.

O mapa interior é traçado pelas emoções que Cartola e Aquiles vivem. Cartola revive o seu passado durante os passeios na cidade e, contemporaneamente, Aquiles sente-se perdido sem casa e vive as consequências emocionais de ter uma doença no calcanhar.

Os papéis definidos pela organização familiar entre Aquiles e Cartola invertem-se na narração. Se, antes da viagem, o pai cuidava do filho, depois de chegar a Lisboa, a situação muda por causa da condição de fragilidade de Cartola. Aquiles torna-se o cuidador do pai, que cai num grande silêncio quando compreende a impossibilidade de construir em Lisboa o futuro que tinha sonhado.

¹⁶⁶ Pereira de Almeida, D. (2018). *Luanda Lisboa Paraíso*. Companhia das letras, 1ª edição de bolso, maio de 2023, pp. 69-70.

A relação de Aquiles com o pai é uma relação dinâmica que muda ao longo da narração. O pai de Aquiles é uma figura contraditória porque em Angola era um homem privilegiado e em Lisboa torna-se pobre e miserável, como qualquer migrante sem abrigo. A mudança que se verifica nos dois sítios influencia também a relação que Cartola tem com os outros e, em particular, com o filho.

A forma de Cartola se relacionar com o seu filho pode ser dividida em duas etapas: a primeira, quando ambos moram em Luanda, e a segunda, que se passa na cidade de Lisboa. O único aspeto que permanece em Luanda e em Lisboa é a ambivalência de comportamentos e emoções que o pai sente em relação ao filho.

Quando está em Luanda, o pai dá muita atenção ao filho por causa da sua doença no calcanhar. Esse sentimento de proteção exaspera-se porque o pai chega ao ponto de não querer que o filho saia de casa; tal atitude impede que Aquiles amadureça por não lhe permitir experienciar uma forma de independência naquele contexto:

O pai era o bocado que faltava ao calcanhar do filho. Enciumava-se se tinha de partilhar a companhia do seu tesouro com a criançada. Mantinha-o em casa a pretexto de deveres e torceu o nariz às suas primeiras paixões, o que fechou o rapaz em copas.¹⁶⁷

Essa falta de independência de Aquiles, em Luanda, será colmatada por um excesso dela em Lisboa, cidade em que o filho se emancipa do cuidado do pai. Em Luanda, Cartola é apreensivo com Aquiles, mas, ao mesmo tempo, reconhece-lhe grandes potencialidades. Como se pressentisse que Aquiles se irá tornar uma guia para o pai com o passar do tempo:

Aquiles inspirava-lhe dentro de casa a solenidade do trato público. Parecia carregar uma sabedoria que não tinha como caber dentro de um corpo que ele ainda hidratava com óleo de coco depois do banho.¹⁶⁸

Cartola sente muitas emoções contrastantes em relação ao filho, o facto de ele estar doente, por um lado, leva-o a ser muito apreensivo, por outro, causa-lhe medo. Cartola passou

¹⁶⁷ *Ibid.* p. 20.

¹⁶⁸ *Ibid.* p. 14.

uma vida tentando ser o mais forte possível para se homologar como assimilado no sistema colonial português.

O facto de ter criado um filho com malformações e de viver numa família caracterizada pela doença física é difícil de aceitar para Cartola. Ele realmente não consegue reconhecer que a doença da sua família também o caracteriza, porque é, de alguma forma, congénita. Por isso, passa por uma fase de negação quando o filho e a mulher começam a estar mal. É somente em Lisboa que Cartola enfrenta a sua fragilidade, depois de perceber que a sua ideia de mundo assentava numa mentira. O sistema colonial para o qual tinha colaborado, marginaliza-o na cidade. O medo que Cartola sente em Luanda em relação à doença do filho é uma forma de uma autonegação:

O erro abria o menino a um mistério que o excluía. Se nem a respeito do seu passado pode um homem ter certezas, muito menos podia tê-las Cartola, um pobre escultor finto, sobre a sua criação. O mal podia ser congénito, mas a intimação que lhe fazia era concreta. Se vinha com defeito, então o filho não era seu, embora o tivesse originado. Pertencia-lhe um futuro no qual nem o pai nem a mãe doente tinham lugar, história em que eram somente os destinatários atrapalhados de um pacote incógnito.¹⁶⁹

A emoção do medo caracteriza Cartola. No começo, ele tenta esconder e esconder-se dessa emoção, mas no final é assaltado pelo medo que o imobiliza. O medo que sente Cartola deve-se também à possibilidade de não conseguir passar ao filho o próprio conhecimento sobre o mundo e sobre a própria história. Ele considera Aquiles não bastante forte para suportar o peso da sua memória. Esse não-reconhecimento é consequência da ilusão que Cartola ~~tive~~ tinha sobre a sua identidade. Cartola acha-se um homem forte com uma descendência importante, e, ao ver o próprio filho, projeta sobre ele as expectativas que tinha enquanto crescia como assimilado, ou seja, ser forte e prestante. Por essa razão Cartola preocupa-se muito quando vê o seu filho caminhar mal:

Ao ver o bebé gatinhar, o pai reconhecia nele um adulto antecipado em cujos ombros estava agora a linhagem dos audazes Cartola, conhecidos por caminharem sobre a ~~auga~~ água doce e sobre o fogo e por matarem feras com as

¹⁶⁹ *Ibid.* pp. 14-15.

*próprias mãos. Diante dos passos hesitantes da criança, se se apanhavam
sozinhos, não continha a consternação perante um mal que envelheceu Aquiles
assim que ele pisou o soalho do corredor.*¹⁷⁰

Cartola não consegue aceitar a fragilidade do filho porque é um reflexo da própria. Ele não consegue desconstruir o mundo em que viveu como assimilado, feito de papéis de masculinidade a respeitar. Isso lhe fez viver uma vida de ilusões em que tinha de não ver e aceitar a própria fragilidade. A fragilidade de Aquiles não se pode ignorar porque é visível no seu corpo. Na descrição que Cartola faz do próprio filho, vemos uma ambivalência de fundo: ele ama-o, mas, ao mesmo tempo, recusa uma parte dele por causa da doença. Uma doença que Cartola não consegue aceitar em si.

Aquiles, de facto, será a pessoa com a tarefa de gerir a fragilidade que herdou, mas que não foi reconhecida pelo pai. Portanto, na capital portuguesa, paciente e cuidador invertem-se e Aquiles deve responder pela doença do pai:

*Talvez não fosse ele quem tivesse de se entregar ao cuidado de Aquiles como quem
ampara ao colo de um ponto de interrogação, mas o filho que tivesse chegado à
sua vida para responder pelo pai.*¹⁷¹

Cartola quer parecer forte como a coluna de uma casa, mas, na realidade, já se apercebeu em Luanda de que o seu filho, mesmo doente, é mais forte do que ele.

Cartola tinha idealizado não só a sua pessoa, mas também a figura do pai, que para ele, sempre fora um exemplo inatingível. Para Cartola, a única maneira de se dar conta da presença do pai na sua memória era descobrir o que dele tinha ficado no próprio corpo. Em Lisboa, Cartola olha-se ao espelho e reconhece que cada pai é um esquecimento. Para recuperar verdadeiramente o que o pai tinha sido para ele, Cartola tem de o reconhecer na própria velhice, olhando para si mesmo com lucidez:

*Cartola rezava ao pai, príncipe de outro tempo, de feições indistintas, homem
fotografado apenas pela retina da memória, senhor de uma planície longínqua,*

¹⁷⁰ *Ibid.* p. 14.

¹⁷¹ *Ibid.* p. 15.

por onde não sabia dizer se algum dia tinha caminhado, visto já não se lembrar de ter sido criança. Mas o que é um pai a não ser um esquecimento? [...] Passou a mão pela cara. Ao toque, a pele era uma terra infértil, com elevações, concavidades, depressões, nascentes húmidas, protuberâncias.¹⁷²

Cartola descobre a sua fragilidade depois de ter vivido as profundas desilusões em Lisboa e o filho começa a sentir pelo pai uma desconfiança. O pai parece-lhe perdido, o mapa interior que Cartola pensava possuir, na realidade não existe: os lugares não coincidem com os que tinha pensado encontrar em Lisboa. Aquiles dá-se conta do desnorreamento do pai que tentava domesticar uma cidade que não esperava por ele:

O filho olhava-o como quem teme que o rei sucumba a uma conspiração. A nobreza que o porte dele lhe inspirava em Luanda dera lugar à confusão de Cartola, que lhe fazia abrir muito os olhos como se tivesse medo de ir contra as coisas. Tinha chegado a Lisboa tarde demais, depois de lhe ser possível domesticar a cidade. De cabeça, decalcava Lisboa por cima de Luanda: Sagrada Família-Mosteiro dos Jerónimos, Ilha-Cacilhas, Prenda-Prior Velho. Mas no interior de Cartola a mapa era ainda o mesmo. Caminhava sem referências. A nova cidade descarnada, sem arruamentos definidos, entontecia-o.¹⁷³

O filho é obrigado a mudar-se de cidade com um cego, o pai, que deveria ser o seu guia. Aquiles tenta substituir o pai ao desempenhar este papel porque “percebe que a cidade fragiliza seu pai e o torna um menino nascido de novo”¹⁷⁴. No começo, Cartola não consegue aceitar que o seu filho seja responsável por ele, mas, com o desenrolar da narração, percebe que não pode fazer nada senão aceitar a sua necessidade de ajuda:

Aquiles conseguia pressentir o desnorreamento do pai e começou aos poucos a dar-lhe a mão. Tocava-lhe nas pontas dos dedos, como um rapaz nos primeiros passeios com a namorada. Cartola negou-se, desembaraçando-se dos dedos do

¹⁷² *Ibid.* p. 34.

¹⁷³ *Ibid.* p. 35.

¹⁷⁴ Oliveira, R. do P. S. (2021). Percurso de Cartola e Aquiles no romance *Luanda Lisboa Paraíso*, de Djaimilia Pereira de Almeida. *Revista De Linguística e Teoria Literária*. pp. 84-95. <https://doi.org/10.5281/zenodo.5592301>.

*filho, desconversando com segura, mas aos poucos rendeu-se e começou a apertar a mão de Aquiles com toda a força.*¹⁷⁵

Aquiles, contudo, sente-se investido de um papel demasiado pesado para ele. Se, uma vez chegados, Aquiles tenta ser uma ajuda para o pai, depois da permanência na Pensão Covilhã, percebe que não pode confiar totalmente nas capacidades dele. Aquiles começa a sentir por Cartola compaixão e a afastar-se gradualmente dele, mudando o paradigma que tinha de um pai heroico. A relação entre pai e filho começa a deteriorar-se “principalmente após o incêndio em que perderam a casa. Aquiles passa a culpar o pai por seu mau hábito de chegar a casa bêbedo depois de serões à porta que ao filho pareciam rodas de ilusão, um entretém de mortos parados no tempo”.¹⁷⁶ Cartola então torna-se o filho e Aquiles o pai:

*E a maneira como olhava para o pai mudou. Trocaram os papéis. O pai passou a ser o estorvo adorado, a gargantilha ao pescoço. Aquiles odiava-o agora o suficiente para cuidar dele até à morte. A raiva tornou-o extremo. Tratava do pai como se, descoberto o seu calvário, tivesse encontrado o sentido da vida. Dava-lhe o ombro quando o bagaço vencía. Fechava-lhe os olhos se Cartola adormecia com eles abertos, como se desejasse despedir-se dele para sempre e, ao mesmo tempo, guardá-lo do mundo.*¹⁷⁷

Aquiles sente pelo pai emoções contrastantes, por um lado, quer ficar com ele, por outro, quer abandoná-lo para sempre. Aquiles sente-se preso ao pai, como o pai se sentia preso a Aquiles quando era um menino e tinha que vigiar a evolução da sua doença no calcanhar.

As casas nunca estão isoladas e as suas histórias são condicionadas pelas pessoas que ali viveram e pelos objetos que ali deixados: assim, as pessoas são a soma das relações que viveram. A forma com que Cartola se relaciona ao filho é condicionada pela

¹⁷⁵ Pereira de Almeida, D. (2018). *Luanda Lisboa Paraíso*. Companhia das letras, 1ª edição de bolso, maio de 2023, p. 38.

¹⁷⁶ Lima, N. S. R. (2020). *Esse cabelo em Luanda, Lisboa, Paraíso*: Djaimilia Pereira de Almeida e a experiência do desenraizamento na tentativa de integração. *Convergência Lusíada*, 31(43), 12-24. <https://doi.org/10.37508/rcel.2020.n43a375>.

¹⁷⁷ Pereira de Almeida, D. (2018). *Luanda Lisboa Paraíso*. Companhia das letras, 1ª edição de bolso, maio de 2023, p. 176.

experiência que Cartola viveu na relação com o seu pai. O pai de Cartola era um pastor albino e Cartola, desde pequeno, mostra a necessidade de ter de ser guiado pelo pai:

O pai de Cartola, pastor albino de tez rosada e longa trança cor de milho, levava-o em pequeno para longe da cabana onde viviam, numa aldeia em M'banza Kongo. [...] Caminhavam lado a lado para lá de penedos e riachos. Tinham ritmos diferentes. A criança deixava-se ficara para trás. O pai marchava a bom ritmo.¹⁷⁸

Quando era pequeno, Cartola gostava de ver o pai caminhar à frente dele, mas quando está em Lisboa, não consegue fazer o mesmo com Aquiles. Por isso, Aquiles será forçado a construir o caminho para os dois. Cartola torna-se dependente do filho. Quando Cartola percebe que não pode ser para Aquiles o que o seu pai foi para ele sente-se vencido pelo desespero. Cartola fica marcado pela experiência vivida com o seu pai. Isso condiciona todas as relações que conseqüentemente terá. Cartola vive na ansiedade de ser aceite, primeiro pelo pai e depois por toda a sociedade. Esse aspeto é observável no desejo de Cartola de contentar o pai enquanto faziam esculturas juntos:

O pai permanecia diferente. Nada o fazia rir nem esmorecer a jura de tranquilidade a que parecia ter-se entregado. Empolgado, enquanto esculpia uma flauta ou um crocodilo, o miúdo chamava a atenção do homem para os seus dotes de escultor. O pai lançava-lhe um esgar de indiferença serena que, se desassossejava o menino por instantes, dava lugar a um silêncio ainda maior, que o baralhava.¹⁷⁹

A relação que o pai tem com Cartola é similar àquela que Cartola vem a ter com o sistema colonial português: na ansiedade de ser reconhecido, deixa para trás a sua identidade que, entretanto, se perde gradualmente. Em Lisboa, Cartola descobre que não é ninguém e vive no silêncio que o baralhava quando era pequeno, à espera da aprovação do pai.

Cartola deseja voltar para trás na sua vida, para se reencontrar, mas não consegue fazê-lo porque não há regresso a casa possível senão nos seus sonhos. A sua casa foi destruída pela colonização à qual se assimilou.

¹⁷⁸ *Ibid.* p. 111.

¹⁷⁹ *Ibid.* p. 112.

Em Lisboa, Cartola queria um espaço para descansar, mas isso torna-se impossível. Na ansiedade de reconstruir o seu poder de assimilado em Lisboa, afasta-se do filho e torna-se um pai frágil e ausente. Abandona também a sua mulher, Glória, que ficou em Luanda. Nessa família destruída pela doença e pelo colonialismo reflete-se a imagem de uma casa em ruínas.

Cada membro da família sacrifica-se para proteger o outro, mas isso torna-se um círculo vicioso. Justina e Aquiles, os dois filhos, ficam presos ao cuidar da mãe e do pai que os condenam a não ter um futuro. Cartola não passa a memória de quem foi a Aquiles, deixando-o perdido em Lisboa a cuidar de um pai sem história. Contudo, “não eram vítimas uns dos outros, nem ninguém tinha torcido os seus sonhos de propósito. No comboio de dívidas, resignação, fome, má vontade e zelo em que a família de cuidadores viajou quase um quarto de século, talvez dentro de cada doente houvesse um tirano e dentro de cada cuidador um carrasco.”¹⁸⁰

2.2. Glória, a voz do esquecimento da casa do passado

*“Ouça-me bem, amor
Preste atenção, o mundo é um moinho
Vai triturar teus sonhos, tão mesquinho
Vai reduzir as ilusões a pó” Cartola*

Glória é a esposa de Cartola que, quando os dois partem para Lisboa, fica em Luanda com a filha Justina. A vida de Glória, como a de Cartola e Aquiles, é caracterizada pela doença. Ela começou a sofrer e ficou de cama no momento em que Angola estava a conquistar a independência de Portugal, e é nesse período que “a casa de Cartola de Sousa ficava assombrada pela doença, o que iria determinar para sempre a sua vida e da sua família.”¹⁸¹

Glória sofre de uma doença mental crónica de demência. Essa condição condiciona a sua memória. A recordação do passado é um elemento importante no romance e é também um tema presente na reflexão literária de Djaimilia. O facto de Glória não ter memória é símbolo do processo colonial que, entre outras consequências, altera a memória

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 123.

¹⁸¹ Calafate Ribeiro, M. (2020). Uma história depois dos regressos: a Europa e os fantasmas pós-coloniais. *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, Bologna. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/12169>.

das pessoas que o viveram. Quando os dois homens partem, Glória compreende que não os vai voltar a ver.

Djaimilia escreve os pensamentos e as reflexões de Glória em forma de cartas enviadas ao marido. E é graças a essa recuperação da escrita de Glória que a memória da sua figura permanece no livro. A memória do passado nem sempre é algo fácil de alcançar para as categorias subalternizadas. Glória é imagem disso porque as suas cartas são os últimos relatos da sua história. Como afirma bell hooks, salvar as memórias de uma pessoa que está a perder gradualmente as suas faculdades mentais é um ato revolucionário porque, ao mesmo tempo, desvela a dor dessa perda e ensina a importância de não perder a memória.

Enquanto bell hooks estava a escrever *Sentirsi a casa, una cultura dei luoghi*, a sua mãe começou a sofrer de amnésia. Assim como Djaimilia Pereira de Almeida faz com a sua personagem ficcional Glória, também bell hooks tenta salvar a memória precária da mãe:

*Durante la stesura di questi saggi, Rosa Bell, mia madre, cominciò a perdere la memoria, smarrendosi rapidamente in quell'oblio di sé dal quale non è possibile fare ritorno. Testimoniare il profondo e incessante dolore da lei provato per questa perdita mi ha consentito di comprendere pienamente l'importanza di conservare la memoria.*¹⁸²

Quando Cartola e Aquiles deixam Angola, Glória perde uma parte de si e não reconhece a sua casa mesmo morando nela. Quando Cartola começa a preparar a bagagem para Lisboa, Glória começa a sentir uma tristeza premonitória de um abandono permanente. A bagagem torna-se a nova casa de Cartola e Glória sabe que não há espaço para ela no futuro do marido. Nesse momento, Glória sente uma resignação profunda:

Fechados no quarto, o marido levou uma tarde inteira a arrumar a bagagem enquanto a mulher, deitada na cama, lhe dava recomendações. Por dentro, Glória estava mais resignada do que Cartola. Se ele sentia que não a voltaria a ver, a ela a partida parecia-lhe um intervalo depois do qual se reencontrariam. Tinham do

¹⁸² hooks, bell (2023). *Sentirsi a casa. Una cultura dei luoghi*, Meltemi, p. 13.

*futuro visões distintas que se encontravam a meio, num desespero conformado,
quase indolente.*¹⁸³

A resignação que une Cartola e Glória vem de duas concepções temporais diferentes do abandono: se para Cartola é um abandono definitivo, para Glória é temporário. Glória, como Cartola, tem ilusões sobre a sua vida com o marido. Como sugere a locução temporal “a partida”, com o tempo Glória percebe que o retorno do marido e do filho é impossível.

O trauma que une a família é, propriamente, “a interrupção de uma expectativa de retorno. Ao passo que voltar para casa é tradicionalmente compreendido como sinônimo de abrigo e aprendizagem, essa possibilidade é frustrada para os personagens do romance, o que indica uma violência contra o desejo de ter um lar e, portanto, gera um trauma. Dessa maneira, entrelaçando a mudança e a experiência traumática, a dor física da deficiência de Aquiles se transmuta na dor do *dépaysement*.”¹⁸⁴

Se o calcanhar de Aquiles é uma encarnação do *depaysement* que distingue a experiência lisboeta de pai e filho, o corpo de Glória deitado na cama é símbolo do sentimento de perda definitiva que segue a migração.

O foco sobre a descrição do corpo de Glória é um elemento constitutivo da narração. O corpo de Glória vive nas recordações de Cartola e nos seus relatos do tempo passado com ela; ele tenta reconstruir como a mulher era aos seus olhos. O corpo de Glória é depositário de uma memória que ela própria esqueceu. Cartola, no ato de cuidar do corpo de Glória, tenta resgatar a memória do tempo que passaram juntos, quando ele era um assimilado em Luanda:

De cama desde o início de setenta, Glória conservava algures dentro dela a memória do que haviam sido anos de uma assimilação próspera. O marido dava-lhe banho na cama como se, demorando na conservação do seu corpo inerte, lhe tivesse cabido ungir, na penumbra de um quarto abafado, o relicário desse começo de vida, numa casa térrea onde nunca faltara coisa alguma. Ela não sabia quem

¹⁸³ Pereira de Almeida, D. (2018). *Luanda Lisboa Paraíso*. Companhia das letras, 1ª edição de bolso, maio de 2023, p. 176.

¹⁸⁴ Chagas, G. (2021). Aquiles, o contemporâneo calcanhar de *Luanda, Lisboa, Paraíso*: diante do desabrigo, o desamparo de uma casa que se perdeu. *Mulemba*. Vol. 13. pp. 246-257. <https://10.35520/mulemba.2021.v13n25a51461>.

era nem onde estava. A sua memória tinha ficado presa ao Império como uma renda esgarçada a um alfinete. Talvez sonhasse que Cartola a levava a passear num Ford pela marginal ou que era hora de se encontrar com as amigas saindo de casa aperaltada: a única negra fula de luvas de renda e saltos agulha admitida no Hotel da Ponte Branca.¹⁸⁵

O corpo de Glória é depositário da sua memória, mas também da memória de Cartola e de um país, Angola. Os assimilados viveram a ilusão da colonização, mas também o seu disfarce da forma mais violenta. O mundo em que Cartola foi obrigado a viver plasmou a sua forma de ver o mundo diferentemente da sua cultura de origem. Essa implantação do sistema colonial em Cartola cai com a partida dos portugueses. O que é deixado aos assimilados são os pedaços de uma identidade dispersa entre Portugal e Angola. É por essa razão que Cartola luta contra o desperdício das memórias de Glória, para não perder mais um pedaço do que foi o seu passado glorioso de enfermeiro. Ao cuidar do corpo da mulher, Cartola cuida da sua única memória feliz. Glória conhece o seu corpo só através de Cartola:

Talvez só pudesse conhecer a sua imaginação como conhecia o seu corpo. Cartola conhecia-o melhor do que ela, que evitava olhar-se ao espelho, pudesse um espelho ensiná-la a conhecer como ele a conhecia. Mas a cada dia o corpo mudava como muda uma casa. Despontando nas costas, sardas nasciam e escureciam como as madeiras escurecem. Sem dar por isso, batia com o joelho na cómoda do quarto abrindo um golpe como numa parede se abre uma brecha. Pelos eclodiam nos lugares mais estranhos como o pó se acumula nos cantos.¹⁸⁶

O corpo de Glória transforma-se na casa que Cartola perdeu em Angola, uma casa que está a morrer. Na obra de Djaimilia Pereira de Almeida os temas da Casa, do Corpo e da História cruzam-se com as experiências das suas personagens. Em *Esse Cabelo*, Mila estava à margem de mundos diferentes, entre Angola e Portugal, entre a *branquitude* e a *negritude*.

¹⁸⁵ Pereira de Almeida, D. (2018). *Luanda Lisboa Paraíso*. Companhia das letras, 1ª edição de bolso, maio de 2023, p.18.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 83.

A personagem que desempenha esse papel intermediário em *Luanda Lisboa Paraíso* é Cartola. Cartola é um mediador mais falimentar do que Mila. O corpo de Glória é o único território que Cartola consegue conhecer como próprio, mas que deve abandonar. A doença de Glória simboliza a doença do seu país que, devido ao colonialismo, se esqueceu parcialmente da sua identidade. O papel de mediador de Cartola vê-se na sua presença entre o corpo de Glória e a identidade da mulher. O corpo de Glória é um espaço sem memória onde Cartola torna-se um conquistador falimentar:

Entre ela e o corpo dela estava o marido, que lhe falava dele como se lhe contasse novidades depois de chegar de uma viagem. Contava-lhe de escamas, sinais, vermelhidões como se lhe narrasse uma crónica marítima de que fosse ele o herói e ela a terra conquistada.¹⁸⁷

A narração heroica da terra conquistada é outra ilusão de Cartola. Na verdade, ele é mais dependente do amor deles do que Glória, mas não consegue aceitá-lo. Cartola prefere, então, que a mulher continue doente porque, assim, ele pode ter uma forma superficial de poder sobre algo, depois de ter perdido toda a sua força com a viagem a Lisboa.

De facto, Cartola quer que os mundos permaneçam cristalizados, assim como o mundo sem memória em que vive Glória. Quando ela parece restabelecer-se, Cartola magoa-se porque “o regresso dela à vida se assemelhava ao regresso de um parente desaparecido que em vez de trazer consigo recordações boas não consegue entender que já ninguém o reconhece. Ela voltara com viva memória de tudo quanto ele queria esquecer.”¹⁸⁸ Quando Cartola parte para Lisboa, aprende que não consegue mais cuidar de Glória e abandona-a lentamente à sua doença porque é na capital portuguesa que a doença de Cartola começa a surgir com força, e será o filho a cuidar do pai.

A relação de Cartola com Glória, em *Luanda Lisboa Paraíso*, revela a ambivalência que caracteriza Cartola e o seu mundo, em todo o romance: a mulher sem memória que se entrega ao cuidado do marido simboliza Angola que se entrega aos

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 83.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 156.

assimilados, que serão os primeiros a se esquecer da própria identidade para se tornarem os verdadeiros doentes de um mundo colonial que os criou para em seguida os desintegrar.

3. Paraíso: a biografia de uma casa precária na margem

“[...] perché i paradisi dei pochi hanno sempre bisogno di inferni per i molti che ne sono esclusi.” Marco Armiero

As relações problemáticas e simbólicas dos protagonistas do romance desenrolam-se num espaço que é-problemático e simbólico.

A narração atravessa vários lugares, mas o principal é a cidade de Lisboa. Quando as duas personagens chegam à cidade, descobrem que ninguém nem nada esperava por eles ali. A cidade, portanto, propagandeia a falsa mitologia sobre o acolhimento dos migrantes nas cidades europeias. As soluções de habitação que Cartola e Aquiles encontram são duas e ambas acabam em catástrofe.

A primeira solução é um quarto na Pensão Covilhã, uma velha estrutura, perto do hospital, que acolhe os migrantes e as pessoas marginalizadas que estão à espera de uma cura. O quarto para onde Cartola e Aquiles acabam por ir viver é pequeno e cheira a mofo. A mala do pai e do filho está sempre feita ao lado da cama, exprimindo a precariedade e a temporaneidade da situação. A pensão tem problemas estruturais e por isso acaba por ser destruída num incêndio, em seguida, Aquiles e o pai mudam-se para o Paraíso, nome que, com ironia, indica um lugar marginal e longe do centro da cidade.¹⁸⁹ O bairro de Paraíso é definido por Almeida Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira como um lugar composto por “indivíduos que foram afastados do centro da cidade onde moram os abastados e permanece, na arquitetura, a história gloriosa de Portugal. A mudança espacial opera também mudança psicológica, pois contribui para Aquiles continuar a deixar de se sentir angolano, transformação iniciada quando ele estava em tratamento no hospital.”¹⁹⁰

¹⁸⁹ “Já morando no Paraíso, nome que carrega a ironia trágica da precariedade material do bairro.” Chagas, G. (2021). Aquiles, o contemporâneo calcanhar de *Luanda, Lisboa, Paraíso*: diante do desabrigo, o desamparo de uma casa que se perdeu. *Mulemba*. Vol. 13. pp. 246-257. <https://10.35520/mulemba.2021.v13n25a51461>.

¹⁹⁰ Oliveira, R. do P. S. (2021). Percurso de Cartola e Aquiles no romance *Luanda, Lisboa, Paraíso*, de Djaimilia Pereira de Almeida. *Revista De Linguística e Teoria Literária*. pp. 84-95. <https://doi.org/10.5281/zenodo.5592301>.

A mudança para o Paraíso fez com que Aquiles se sentisse ainda mais distante da sua terra natal como se, a cada mudança, se perdesse uma parte de si. Aquiles atravessa o processo de perda da interioridade negra delineado por Djaimilia Pereira de Almeida.

Aquiles e Cartola vão-se afastando cada vez mais das próprias origens e “as memórias de Angola e, conseqüentemente, da casa que antes os abrigava vão se tornando cada vez mais rarefeitas, tal qual o contato com Glória, que, ao longo do romance, torna-se distante. Sendo assim, pai e filho são atingidos pela frustração quando chegam ao país que, a princípio, poderia lhes servir como casa.”¹⁹¹

Em Paraíso, Cartola e Aquiles perdem totalmente a esperança de encontrar um futuro em Portugal e começam a trabalhar como obreiros.

A casa, se assim pode ser definida, para onde os dois acabam por ir viver no bairro é na realidade uma barraca que nem o pai nem o filho conseguem arrumar. Essa barraca, onde Cartola e Aquiles vivem numa silenciosa distância, simboliza a miséria que eles experienciam em Lisboa e a marginalidade em que estão confinados pelo poder colonial português que permanece mesmo quando o colonialismo formal acabou.

No espaço de Paraíso acontecem momentos de felicidade esporádicos, maiormente constituídos pelas relações que Cartola e Aquiles vivem no bairro. Cartola constrói uma grande amizade com Pepe, um emigrante da Galícia que emigra para a capital, mas não consegue sair da pobreza. Por isso Pepe decide abrir um bar barraca em Paraíso que é ponto nevrálgico do bairro. Os habitantes de Paraíso são, nas palavras de Margarida Calafate Ribeiro, “seres marginais e descartáveis”¹⁹².

Quem mora em Paraíso e em todos os bairros periféricos onde se concentra a miséria das grandes cidades é descartável. O adjetivo “descartável” ajuda a compreender o funcionamento do sistema do *Wasteocene* descrito por Marco Armiero.

Nos bairros como aquele descrito no romance de Djaimilia “everyone seems to be somehow broken, sick, wasted in their own physical humanity. Their bodies, as well as

¹⁹¹ Chagas, G. (2021). Aquiles, o contemporâneo calcanhar de *Luanda, Lisboa, Paraíso*: diante do desabrigo, o desamparo de uma casa que se perdeu. *Mulemba*. Vol. 13. pp. 246-257
<https://10.35520/mulemba.2021.v13n25a51461>.

¹⁹² Calafate Ribeiro, M. (2019). Luanda, Lisboa, Paraíso? *Memoirs Newsletter*. Ed. 19. Memoirs, CES, pp. 1-7. <https://hdl.handle.net/10316/89262>.

the land they inhabit, are dumps, wasted matters of no value other than being disposable.”¹⁹³

O *Wasteocene* identifica espaços considerados descartáveis em algumas áreas do mundo e da sociedade. Assim como Cartola, Aquiles e Pepe são invisíveis ao olhar hegemónico branco, também o bairro onde vivem o é.

Os corpos doentes, racializados e pobres tornam-se parte do conceito de *descartabilidade* segundo o qual determinados corpos e territórios podem ser sacrificados em nome de um processo global maior. O elemento crucial para a construção de espaços e comunidades descartáveis é a construção de fronteiras, como afirma Marco Armiero, em *Wasteocene, Stories from the global dump*:

*The interconnections of ill bodies, inequalities, and exclusion are at the very core of the Wasteocene: the production of wasted people and places goes hand in hand with the construction of global gated communities. [...] Sealing off their frontiers, the rich countries state loud and clear that there is a border between who is worth it and who is disposable. Keeping the order of things and establishing who must stand on each side of that border is what the Wasteocene is all about.*¹⁹⁴

Em *Luanda Lisboa Paraíso* ser habitantes do *Wasteocene* adquire outro significado, ou seja, o da invisibilidade. Depois de chegar a Paraíso, Cartola e Aquiles tornam-se definitivamente transparentes em Lisboa. A presença deles é considerada não desejável pela maioria dos habitantes brancos da cidade, sendo o comportamento de Barbosa da Cunha em relação a Cartola representativo disso. O doutor esconde a relação que tinha com Cartola em Angola, e esse comportamento racista é sintomático de um país que não quer ver os filhos da colonização no centro do Império, mas só nos sítios distantes onde foram colonizados.

Cartola não é só excluído socialmente da cidade, mas também espacialmente. A sua exclusão da cidade adquire um tom interior e exterior porque o racismo e a negação de acesso a uma moradia ferem o sujeito negro “de maneira física e simbólica. Se o lar foi uma ideia configurada pelo discurso masculino branco, fazendo com que mulheres

¹⁹³ Armiero, M. (2021). *Wasteocene: stories from the global dump*. Cambridge University Press. p. 16.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 16.

burguesas estivessem inexoravelmente secundarizadas à posição de “rainha do lar”; para a população negra, nem sequer casa há. Assim, sendo o lar o reconhecimento afetivo de uma herança, perder esse espaço é ter uma fissura em sua genealogia, ressaltando o caráter violento da diáspora no que se refere à perda de memórias, ancestralidades e raízes.”¹⁹⁵

Cartola encontra-se numa situação de *inbetweenness*, devido à trajetória da sua experiência pessoal: em Angola, era reconhecido pelo poder colonial, enquanto em Portugal, é invisibilizado pelo mesmo poder que se exprime através da exclusão social.

Cartola e Aquiles são forçados a viver num limbo espacial, porque são continuamente deslocados de um espaço marginal para outro. Os dois aprendem então a ser invisíveis num mundo que não os quer e a ser, nas palavras de Djaimilia, cidadãos do limbo, o que “implica aprender a ser um fantasma. Convém aprender a dominar a invisibilidade: em primeiro lugar, como uma maldição; depois, como um talento; por fim, virá a percepção de que, quando aparecemos, assombramos.”¹⁹⁶

Os migrantes pós-coloniais assombram Portugal como o espectro de um colonialismo que foi, por demasiado tempo, negado. A sombra que Cartola e Aquiles carregam com eles não é só a do próprio corpo, mas a de dois países que uniram as suas histórias forçadamente. Cartola e Aquiles são invisíveis e perturbantes da ordem colonial em que o mundo ocidental se organiza.

Com as suas presenças fantasmáticas, Aquiles e Cartola revelam formas de resistências ao regime colonial e, portanto, turbam a construção do passado feita pelo discurso hegemónico.

Djaimilia, com a sua literatura, portanto, interfere com a narração do passado dos estados-nações europeus porque as suas personagens se posicionam no cruzamento de vários mundos. Nos seus romances, está em questão não só a reescrita de um passado que parece não existir para os sujeitos migrantes pós-coloniais, mas também a reapropriação daquele passado, com o objetivo de encontrar nele presenças e subjetividades afins à

¹⁹⁵ Chagas, G. (2021). Aquiles, o contemporâneo calcanhar de *Luanda, Lisboa, Paraíso*: diante do desabrigo, o desamparo de uma casa que se perdeu. *Mulemba*. Vol. 13. pp. 246-257. <https://10.35520/mulemba.2021.v13n25a51461>.

¹⁹⁶ Pereira de Almeida, D. (2023). *O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo*. Companhia das Letras, p. 86.

própria para identificar um *espírito* que possa unificar as experiências diferentes dos filhos da diáspora.¹⁹⁷

Os escritores filhos da diáspora, como a autora, estão tentando encontrar, de facto, uma subjetividade entre a instabilidade que os condicionam, uma instabilidade efeito de uma pertença a demasiados mundos cuja colocação incerta entre a Europa e as ex-colónias pode deixar desnorteados¹⁹⁸.

Visto que essa geração de escritores não têm uma casa fixa, eles deveriam recuperá-la através de exercícios de pertença múltipla a várias realidades. Na busca da própria identidade, essa geração une dever de memória (e pós-memória) e uma busca ativa de novos espaços para acolher a própria identidade que se reformula constantemente. Esta mudança identitária contínua leva-os a viver propriamente a condição do limbo¹⁹⁹ que é desafiante, mas capaz de gerar novos discursos:

Essa não coincidência, esse limbo, de onde brotam formas específicas de ansiedade e identidade, é aí que tudo começa, este projeto artístico e político de larga escala, com vista a restituir a interioridade negra. O espírito que nos damos possui um carácter limiar. Não pertence a lado nenhum, senão a este limbo que estrutura tantas vidas. Eu venho desse limbo, é a partir desse limbo que escrevo.²⁰⁰

A condição do limbo é vivida também por Cartola e Aquiles, embora de forma mais dramática, em *Luanda Lisboa Paraíso*. O romance de Djaimilia tematiza o espaço do Limbo no bairro periférico de Paraíso, onde pai e filho moram.

O Paraíso é um espaço de sobrevivência onde as pessoas com vidas descartáveis no mundo contemporâneo do *Wasteocene* encontram uma casa. Paraíso está dividido por uma barreira invisível do centro da cidade, onde as ruas são limpas e o espaço urbano é

¹⁹⁷ “O que estamos aqui a fazer não é uma tentativa de nos darmos um passado *a posteriori*, para pedir emprestada a expressão de Nietzsche. Não é de todo uma tentativa de inventar um passado do qual possamos descender em contraponto àquele de que descendemos. Estamos, sim, a dar-nos um *espírito*, ou estamos a dar-nos o espírito que sempre esteve lá.” *Ibid.*, p. 76.

¹⁹⁸ “É algo que se aplica particularmente a escritores e artistas na diáspora. De uma forma ou da outra, partilhamos uma identidade instável, pertencendo a lugar nenhum, nem ao Ocidente nem à África. Darmo-nos um espírito está, portanto, associado a dar-mo-nos uma casa simbólica.” *Ibid.*, p. 76.

¹⁹⁹ “Desprovidos de uma casa, o nosso trabalho é em parte arqueologia, em parte *performance*. Escavamos; mimetizamos; improvisamos. Mas já não coincidimos com aquilo de que partimos à procura.” *Ibid.*, p.76.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 76.

construído com atenção²⁰¹. É observável que, na obra literária de Djaimilia, o *Wasteocene* não divide só áreas do mundo, como o sul global e o norte global, mas também áreas de uma cidade onde o espaço urbano é cruzado por fronteiras, que não foram traçadas oficialmente, mas que são tangíveis.

bell hooks, em *Sentirsi a casa, una cultura dei luoghi*, afirma que o espaço cidade torna-se teatro de subordinações espaciais onde as pessoas racializadas são empurradas para os bairros mais perigosos e miseráveis da cidade. A autora afro-americana identifica a afirmação da ideologia da supremacia branca propriamente nas metrópoles.²⁰² Aquiles percebe essa divisão que o mantém confinado em Paraíso enquanto a população branca e rica de Lisboa vive no centro. Nos seus passeios noturnos, Aquiles observa as casas desses outros onde as famílias e as suas memórias vivem numa aparente paz melancólica:

*Do outro lado das cortinas, nas janelas que vê na rua, famílias jantam dentro de casa, televisões ressonam em salas quentes, velhos amarelos contemplam a avenida com olhos mortos. Numa consola, ao fundo, repousam fotografias. A cidade morreu e ele é o último homem vivo. Não tem pressa de voltar a casa, para o pijama húmido a cheirar a bafio, para o ressonar do pai, por isso, quando a Lua refletiu no Tejo numa folha de prata, Aquiles crava um cigarro e continua como um sem-terra.*²⁰³

Aquiles, ao contrário das famílias que observa nos seus passeios, não tem para onde voltar, é um “sem-terra”. Não tem uma casa, e não tem memórias, e ao observar as do outro sente falta das próprias que não lhe foram contadas pelo pai, que queria protegê-lo do seu passado.

A divisão entre centro e periferia que Aquiles observa quase cientificamente nas suas deambulações noturnas, cruza-se com a discriminação racial. No livro *Razzismi*

²⁰¹ “Wasting relationships had produced wasted places and wasted people, dividing the urban space between the clean and healthy districts of the middle-upper classes and the polluted and sick environments of the poor.” Armiero, M. (2021). *Wasteocene: stories from the global dump*. Cambridge University Press. p. 34.

²⁰² “In città ho conosciuto la portata della subordinazione imposta dai bianchi alla gente nera. Anche se non eravamo confinati nelle riserve, vivevamo all’interno di confini ben definiti; non quelli fisici chiaramente demarcati, ma quelli stabiliti dalla violenza agita contro la gente nera dalla supremazia bianca.” hooks, bell (2023). *Sentirsi a casa. Una cultura dei luoghi*, Meltemi, p. 18.

²⁰³ Pereira de Almeida, D. (2018). *Luanda Lisboa Paraíso*. Companhia das letras, 1ª edição de bolso, maio de 2023, p. 169.

Contemporanei, de Annalisa Frisina, reflete-se propriamente sobre a reprodução do racismo no contexto urbano e afirma-se que existe “una forte correlazione tra la concentrazione spaziale dei “neri” nella mappa geografica [...] e le disuguaglianze per quanto riguarda la ricchezza, la moralità, la povertà e la salute.”²⁰⁴

A busca de uma casa estável e segura nessa situação de segregação torna-se difícil e faz com que as personagens do livro de Djamilia se sintam sempre mais estressados, sem a esperança de encontrar um lar que as possa acolher. Cartola e Aquiles, no espaço urbano da reprodução racial, sentem-se ainda mais longe de casa, como se vê na pergunta feita a Aquiles:

*Meu bom Aquiles, quão longe estás tu de casa? Já não há outra casa para além dos toldos da rua Augusta, do cheiro a mijo das casas de banho do Terminal do Rossio, das Escadinhas do Duque, que sobe aos tombos, escadinhas de Sísifo.*²⁰⁵

Aquiles, enquanto habitante do limbo, tenta encontrar uma casa onde esta não pode existir e tenta pertencer aos espaços da cidade que cruza nos seus passeios. Aquiles não reconhece uma estabilidade nem na relação com o pai, que vai ficando sempre mais distante e alienado, nem na cidade de Lisboa que o exclui sistematicamente.

Cartola e Aquiles perdem também a última casa precária que encontram em Paraíso após um incêndio. Ainda antes de perder tudo pai e filho não sabiam a razão que os conduziu a morar no Paraíso, a causa disso é muito profunda:

“Cartola e Aquiles estavam longe de saber a razão de terem vindo parar à Quinta do Paraíso. A história empurrou-os para uma margem sem que dessem conta de que tinham chegado a terra. Postos de parte, não tinham nem a dignidade dos espoliados nem a honradez redentora dos desgraçados. Tinham apenas o heroísmo insuspeito de terem ficado de lado, como ervas daninhas, querubins, migalhas de pão, e a graça de se poderem reerguer fora do campo de visão de quem os soubesse existentes, enquanto clandestinos para os mestres das certidões, antes dissimulados no lugar escuro onde os narradores não chegam nem para se

²⁰⁴ Frisina, A. (2020). *Razzismi contemporanei: le prospettive della sociologia*. Carocci. p. 108.

²⁰⁵ Pereira de Almeida, D. (2018). *Luanda Lisboa Paraíso*. Companhia das letras, 1ª edição de bolso, Maio de 2023, p. 170.

*regozijarem do facto de terem visto o que mais ninguém viu nem para dizerem que ninguém lá entra.*²⁰⁶

Aquiles e Cartola colocam-se no espaço da margem que, como descrito por bell hooks, tem uma conotação positiva e uma conotação negativa. Essa ambivalência da margem é tematizada por Djaimilia no livro porque, ao mesmo tempo que descreve a marginalização de Aquiles e Cartola em Paraíso, desvela também o poder que deriva desse posicionamento limiar, ou seja, não poderem ser vistos e disfrutar de um olhar estratégico sobre o espaço cidade.

Aquiles, portanto, com a sua fantasmática presença nas ruas de Lisboa, começa a fazer parte da cidade e torna-se “carne da carne das coisas”²⁰⁷; nos seus passeios conhece a cidade de forma corporal e Lisboa acaba por ter nenhum segredo para ele.

Aquiles, não tendo uma casa, transforma toda a cidade de Lisboa na sua casa, e faz parte dela como se ele também fosse um objeto de decoração numa casa em ruínas. Normalmente, a discriminação racial faz sentir as pessoas racializadas perenemente excluídas, mas a *agency* desses sujeitos reside propriamente na reconquista de alguns espaços da cidade através de práticas de *place-making*.²⁰⁸ Com este termo designa-se uma prática de reivindicação do espaço cidade e é o que Aquiles também faz nos seus passeios pela capital. Essa prática de reivindicação espacial passa também pela criação de comunidades no interior dos bairros periféricos porque, como afirma bell hooks, “si ha bisogno di una comunità capace di far resistenza.”²⁰⁹ Em *Luanda Lisboa Paraíso* a comunidade de resistência cria-se em Paraíso. Isso demonstra que as práticas de *place-making* podem ocorrer também nas margens. Como afirma Marco Armiero, as práticas comunitárias são o que desafia maiormente a lógica do *Wasteocene*:

²⁰⁶ Pereira de Almeida, D. (2018). *Luanda Lisboa Paraíso*. Companhia das letras, 1ª edição de bolso, maio de 2023, p. 173.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 169.

²⁰⁸ “Le geografie *Black* mettono in luce come il razzismo antinero consideri “i neri” come perennemente “fuori luogo” o come senza luogo [...]. Ma i neri non sono meramente vittime della geografia [...], perché la resistenza dei neri avviene anche attraverso pratiche di *place-making*, di produzione di luoghi.” Frisina, A. (2020). *Razzismi contemporanei: le prospettive della sociologia*. Carocci, p. 109.

²⁰⁹ hooks, bell, Nadotti, M. (1998). *Elogio del margine: razza, sesso e mercato culturale*. Feltrinelli, p. 67.

“What radically challenges the Wasteocene logic is communing as a practice, because it creates a different set of relationships based on the reproduction and recognition rather than exploitation and obliteration.”²¹⁰

No Paraíso, Cartola e Aquiles encontram Pepe – o pobre galego que gere uma taberna no bairro – e Justina – a filha de Cartola que chega de férias a Lisboa para ajudar o irmão e o pai a arrumar a sua barraca.

Nesses encontros, Cartola e Aquiles aproximam-se um pouco e as relações comunitárias com outras pessoas distraem-nos e, por alguns momentos, salva-os da alienação do quotidiano.

Pepe, Aquiles, Cartola e Justina encontram um espaço de liberdade e de cuidado comunitário na experiência de viver no bairro de Paraíso e de disfrutar da companhia um do outro. Constroem uma alternativa à solidão em que estão confinadas as pessoas consideradas descartáveis pela sociedade.²¹¹

A chegada de Justina acontece pouco tempo depois de Cartola e Aquiles se mudarem para Paraíso. Justina visita-os passados sete anos, com a missão de arranjar a nova habitação do irmão e do pai porque eles “não sabiam bem o que fazer dela.”²¹² Nem Aquiles nem Cartola conseguiram criar uma casa confortável para eles. Isso porque pai e filho estavam ficando sempre mais distante um do outro, e a casa continuava a ser alheia para eles. Por essa razão, Justina, ao chegar, encontra na barraca de Aquiles e Cartola a mala preparada, que nunca foi esvaziada. Cartola e Aquiles sentem-se ainda num limbo entre Angola e Portugal sem uma pertença fixa a qualquer identidade e a mala significa precisamente isso. Justina, desfazendo a mala, “forçava-os a um desembarque”²¹³ na cidade de Lisboa. Quando Justina chega de visita a Paraíso com a sua filha Neusa ajuda pai e irmão a se fixarem numa morada na cidade. Justina escolhe ajudá-los porque, de uma

²¹⁰ Armiero, M. (2021). *Wasteocene: stories from the global dump*. Cambridge University Press, p. 55.

²¹¹ “Sometimes, indeed, people can dance around a toxic fire in the sense that they might find the reasons and strength to imagine and practice new communities by building upon their experiences of being wasted.” *Ibid.*, p. 56.

²¹² Pereira de Almeida, D. (2018). *Luanda Lisboa Paraíso*. Companhia das letras, 1ª edição de bolso, Maio de 2023, p. 125.

²¹³ *Ibid.*, p. 127.

perspetiva de género, as mulheres negras sempre trouxeram uma consciência crítica para o espaço doméstico, que nem sempre foi reconhecido pelos homens racializados.²¹⁴

Justina chega a Lisboa com esse papel de arrumadora da casa dos homens e também das suas vidas, funcionando como ligação entre Cartola e Aquiles enquanto limpa e cozinha para eles. Não obstante o grande trabalho, Justina consegue respirar, talvez pela primeira vez, num espaço de liberdade, nos meses que passa em Paraíso.²¹⁵ Em Luanda, Justina devia cuidar da mãe, a quem estava obviamente ligada por laços de sangue. Justina sai da casa da mãe para entrar na do irmão e do pai. Contudo, em Paraíso, encontra uma liberdade maior. A liberdade encontrada é ambivalente, por um lado, emancipa-a e, por outro, leva-a ao desejo de morrer, sem ser conhecida por ninguém:

Em Paraíso, sem sair do pátio, atarefada com limpezas e refeições, não se tinha aventurado muito. Mas, enquanto os outros dormiam, a mulher pôde gozar o facto de ninguém ser capaz de adivinhar onde ela estava para além do pai, do irmão e da filha que via como extensões do seu corpo e não como estranhos curiosos. Estava pronta para morrer em liberdade, sentada num degrau, virada para um baldio cujo negrume durante a noite lhe dava vertigens se o fixasse durante algum tempo. Tinha descoberto o lugar onde gostaria de morrer e o momento ideal para partir deste mundo, um abrigo onde ninguém sabia o seu nome nem o seu paradeiro.²¹⁶

Justina e Neusa ficam em Lisboa por alguns meses e, nesse período, conseguem reconstruir e recuperar as ruínas de uma cidade, de um bairro, de uma barraca e de uma família dispersa entre Angola e Portugal. Justina, ao arrumar e cuidar da casa, cuida também de Aquiles que estava sendo abandonado por Cartola.

Justina deixa a casa de Aquiles e Cartola bem arrumada. O verão que eles passam juntos é um parêntesis feliz na vida da família. Depois da partida, a ausência de Justina e

²¹⁴ “[...] i neri cominciano a dimenticare e a svalutare l’importanza del lavoro delle donne, la loro capacità di insegnare una coscienza critica nello spazio domestico.” hooks, bell, Nadotti, M. (1998). *Elogio del margine: razza, sesso e mercato culturale*. Feltrinelli, p. 33.

²¹⁵ “As férias duraram dois meses, mas Justina tinha experimentado a liberdade de estar num lugar onde ninguém a conhecia e pudera andar na rua com a leveza de quem sabe que não vai encontrar nenhuma cara conhecida.” Pereira de Almeida, D. (2018). *Luanda Lisboa Paraíso*. Companhia das letras, 1ª edição de bolso, maio de 2023, p. 144.

²¹⁶ Pereira de Almeida, D. (2018). *Luanda Lisboa Paraíso*. Companhia das letras, 1ª edição de bolso, maio de 2023, p. 145.

de Neusa sente-se por graus porque a situação de Aquiles e Cartola começa lentamente a deteriorar-se, acabando no grande incêndio onde se destrói a casa toda. A visita de Justina constitui para Cartola e Aquiles o último contacto com a casa de origem, e é por isso que, ao ir embora, a situação de pai e filho volta a ser complicada.

A única luz de Cartola é a amizade com o galego Pepe. Da amizade de Cartola e Pepe tenta-se erigir uma casa substitutiva²¹⁷ onde os dois possam partilhar parte da própria vida. Essa amizade é poderosa, porque, por algum tempo, consegue dar a Cartola um espaço de abertura onde ele possa encontrar-se novamente. Essa amizade é tão transformadora que Paraíso, depois da criação dessa relação, deixou de ser “a mesma coisa, ainda que continuasse tudo na mesma. Já ninguém imaginava Pepe sem Cartola, embora fingissem não dar por eles. Se o entendimento entre duas almas não muda o mundo, nenhuma ínfima parte do mundo é a mesma depois de duas almas se entenderem.”²¹⁸

A realidade de Paraíso é modificada pelas relações passageiras que ali se formam: antes, entre Justina e Aquiles, depois, com Pepe e Cartola e, em última instância, entre Pepe e Iuri, um menino órfão de quem Pepe e Cartola começam a cuidar. É nas relações com Pepe e Iuri que Cartola começa a encontrar novamente a força de existir.²¹⁹ A amizade entre Pepe e Cartola consegue atravessar várias fronteiras, a primeira é a raça. Pepe e Cartola conhecem-se no cruzamento de duas opressões: a da raça, que distingue Cartola, e a da classe, que distingue os dois, ambos obrigados a viver uma vida de privações em Paraíso. A segunda fronteira é a barreira da linguagem em que nem Cartola nem Pepe são mestres. Os dois têm relações complicadas com os filhos e isso deve-se à falta de comunicação. Nos silêncios que os une encontram um meio para se encontrar. A

²¹⁷ “Dessa amizade, surge uma conexão que permite, ao longo do romance, a tentativa de erigir um lar.” Chagas, G. (2021). Aquiles, o contemporâneo calcanhar de *Luanda, Lisboa, Paraíso*: diante do desabrigo, o desamparo de uma casa que se perdeu. *Mulemba*. Vol. 13. pp. 246-257. <https://10.35520/mulemba.2021.v13n25a51461>.

²¹⁸ Pereira de Almeida, D. (2018). *Luanda Lisboa Paraíso*. Companhia das letras, 1ª edição de bolso, maio de 2023, p. 198.

²¹⁹ “Embora em seu ambiente de trabalho ele seja invisibilizado, no bairro Cartola encontra em Pepe e Iuri ânimo para sua existência, apesar de se sentirem identificados pela situação de miséria de seus mundos.” Oliveira, R. do P. S. (2021). Percurso de Cartola e Aquiles no romance *Luanda, Lisboa, Paraíso*, de Djaimilia Pereira de Almeida. *Revista De Linguística e Teoria Literária*. pp. 84-95. <https://doi.org/10.5281/zenodo.5592301>.

relação de amizade entre eles é descrita como se fosse uma forma de amor, no momento em que a fronteira da individualidade que os dividia é ultrapassada:

Não era a barriga de um que empurrava o estômago do outro, mas dois amigos a conduzirem a sua ruína sem ousarem querer resolvê-la. Por instantes, Cartola fechou os olhos. Estava insensível ao hálito a vinho de ambos, e os rostos deles tocaram-se. A barba de Pepe raspou na sua barba e picou-o. [...] estavam envergonhados mas contentes como se tivessem chegado juntos de uma viagem. Tinham ido onde não se pode ir na companhia de um filho. Cartola olhou para Pepe, olhinhos húmidos, suado e andrajoso. O outro viu o preto como o velho que era encabulado e sem palavras, como se tivesse metido o pé na poça ou revelado alguma inconfiência. Haviam cruzado uma fronteira. Estavam, sem o terem querido, para lá do fosso da linguagem. Não tinham ido e vindo do passado. Isso seria fácil. Mas perdoado por momentos o presente.²²⁰

Pepe e Cartola, sem uma família e uma casa estável, unem-se e formam uma realidade comunitária de resistência à miséria do bairro de Paraíso.²²¹ Pepe e Cartola são pais ausentes para com os filhos biológicos, por isso tentam mimar a própria paternidade em relação relativamente a Iuri, como se ele representasse uma segunda oportunidade para eles.

Esse mundo paralelo construído pelas comunidades entrelaçadas entre as pessoas de Paraíso choca com o mundo real: Iuri morre num incidente no bar de Pepe que, sentindo-se culpado pela morte do menino, se suicida dias depois; a casa de Aquiles e Cartola, relíquia dos dias felizes com Justina, destrói-se no incêndio.

Os sonhos de uma integração de Aquiles e Cartola na sociedade lisboeta acabam no momento em que pisam pela primeira vez o aeroporto da capital e as identidades de pai e filho começam a se perder na trajetória que os leva da Pensão Covilhã ao bairro de Paraíso. O incêndio da casa em Paraíso marca o afastamento definitivo de pai e filho.

²²⁰ Pereira de Almeida, D. (2018). *Luanda Lisboa Paraíso*. Companhia das letras, 1ª edição de bolso, maio de 2023, p. 160.

²²¹ “É assim que, tendo deixado sua família biológica em Luanda, Cartola e Aquiles unem-se a Pepe e Iuri e formam, pela resistência daqueles que não pertencem ao território, uma nova família a ressignificar as possibilidades de sobrevivência, após a derrubada literal de um lar em chamas que se transfigura em trauma simbólico da falta de uma terra.” Chagas, G. (2021). Aquiles, o contemporâneo calcanhar de *Luanda, Lisboa, Paraíso*: diante do desabrigo, o desamparo de uma casa que se perdeu. *Mulemba*. Vol. 13. pp. 246-257. <https://10.35520/mulemba.2021.v13n25a51461>.

A tentativa de encontrar uma casa em *Lisboa Luanda Paraíso* permanece somente uma tentativa sem resolução positiva porque, como afirma a autora em entrevista ao *Jornal Visão*²²² “o livro lida com o confronto entre o imaginário e a realidade”. Este contraste irreduzível entre ilusão e realidade conduz Cartola e Aquiles ao sofrimento, de maneiras diferentes ao longo do romance. O sonho de encontrar um lar em Lisboa será só um sonho que Cartola e Aquiles observam desde a própria casa precária na margem.

2.3. Construir outras casas sobre a ruína da Casa Portuguesa

*“As nossas moradas adquirem pouco a pouco a forma dos nossos demónios.”
Djaimilia Pereira de Almeida*

*“Dizes que não és racista / Senhora Lisboa / Vou dar-te só uma pista / E olha que não falo
à toa / Lembras-te do quanto / Chutaste para canto / Quem filho do Império fora?” Fado
Bicha*

Djaimilia Pereira de Almeida afirma que carregar uma identidade diaspórica torna urgente a *performance* da própria condição, porque a teatralidade é um meio com o qual as subjetividades diaspóricas se conheceram e se reconheceram ao longo da história.²²³

Pedro Penim, na sua peça teatral *Casa Portuguesa*, que estreou em setembro de 2022 no Teatro Dona Maria II, escolhe mostrar outro sujeito no espaço cénico que, tal como as subjetividades diaspóricas, precisa de ser teatralizado para ser visto em toda a sua força e fragilidade. *Casa Portuguesa* é um espetáculo que “conta a história (ficcional) de um ex-soldado da Guerra Colonial que, dialogando com os seus fantasmas, se vê confrontado com a decadência e a transformação do ideal de casa, de família, de país e do cânone da figura paterna. Um retrato do que foi, do que é e do que poderá ser (ou não ser) a célula familiar patriarcal por excelência, a casa, tendo como pano de fundo os

²²² <https://visao.pt/jornaldeletras/letras/2020-01-02-djaimilia-pereira-de-almeida-literatura-liberdade-e-alegria-2/>.

²²³ “que resulta daí a conclusão de que a subjetividade diaspórica é, em certos sentidos, performativa; que é essencialmente teatral; que a proximidade por via da teatralidade é a nossa condição porventura melancólica.” Pereira de Almeida, D. (2023). *O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo*. Companhia das Letras, p. 87.

acontecimentos recentes da nossa democracia e revisitando a mais dolorosa das feridas abertas da nossa história.”²²⁴

O protagonista do espetáculo é um homem que, no passado, fez parte dum corpo militar que combateu nas ex-colónias. A obra de Pedro Penim está organizada em cinco partes e desenrola-se a partir da figura do ex-combatente que é também pai e marido. Ele está velho e o público vê-o na sua casa muito arruinada, desarrumada e antiga. As outras personagens da obra são um rapaz e uma mulher, que estão a tentar desfazer-se daquela casa.

Enquanto as subjetividades negras tentam encontrar uma casa com enormes dificuldades no espaço literário djaimiliano, na obra de Pedro Penim as personagens tentam desfazer-se dela.

Na obra de Penim encontra-se a tematização do espaço da casa como simulacro de um passado violento. Algumas questões centrais da produção literária de Djaimilia põem-se também em *Casa Portuguesa*. Podemos identificar a questão da memória e da pós-memória, da forma como as relações se moldam depois de um trauma e como a casa é o teatro das contradições sociais, económicas e políticas de uma sociedade portuguesa que se distingue pelo auto-esquecimento do passado colonial.

Todas as personagens na obra de Pedro Penim são anónimas, isso porque a experiência delas quer-se generalizada de modo a que o público possa olhar criticamente para a sociedade portuguesa que ainda tem de responder a algumas perguntas que surgem com urgência das narrações pós-coloniais:

*Como se deu a transferência de memória intergeracional relativamente ao processo do final do colonialismo europeu? Como é que esta memória se manifesta social e culturalmente hoje na Europa? Qual é o impacto dessa memória, muitas vezes latente, na Europa dos dias de hoje?*²²⁵

²²⁴ <https://www.tndm.pt/pt/calendario/casa-portuguesa/>.

²²⁵ Calafate Ribeiro, M. (2020). Uma história depois dos regressos: a Europa e os fantasmas pós-coloniais. *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, Bologna. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/12169>.

O impacto dessa memória está inscrito na obra de Pedro Penim que pretende uma participação do público para repensar a *Casa Portuguesa* como imagem simbólica de um país que se esqueceu da violência do próprio colonialismo. Penim afirma que o espetáculo tem a ver com “a História com H grande”,²²⁶ mesmo partindo de uma noção biográfica da história familiar de Penim, porque o seu pai combateu em Moçambique.

O espetáculo parte da canção *Casa Portuguesa*, cuja versão mais famosa é cantada por Amália Rodrigues, para refletir sobre a história e as memórias de Portugal no que diz respeito ao colonialismo e ao processo de construção nacional. Muitas áreas da cultura portuguesa são postas em discussão no espetáculo, por isso se parte do Fado. O fado sempre foi visto como uma música que define profundamente a noção de *portuguesidade*, e o que Penim quer fazer é usar a canção como pretexto “para falar diretamente sobre o que era um ideal do Estado Novo, de família, de casa e até de ânimo português. E de como tudo isto já não nos serve – tal como a casa já não nos serve – apesar de ainda sabermos a canção de cor. No fundo, [a peça] é uma espécie de partilha dessa perplexidade sobre o modo como essas estruturas são, ao mesmo tempo, muito atraentes e violentas – como é o caso desta canção.”²²⁷

O espetáculo abre-se com a canção musicada e cantada pelo *Fado Bicha*, grupo contemporâneo composto por João e Lila. O projeto desse grupo quer ultrapassar a matriz fascista do Fado para celebrar essa importante tradição musical na contemporaneidade.²²⁸

Os fadistas pedem ao público para cantar a canção e em seguida colocar questões sobre a maneira e o momento em que esta canção nasceu historicamente. Os cantores, portanto, fazem refletir o público sobre a herança problemática dessa canção que foi

²²⁶ “Apesar de o facto biográfico estar presente na construção deste espetáculo – o diário de guerra do meu pai – esta não é a minha história e não é a história do meu pai. É uma história ficcionada que ouve mais a História com H grande do que as histórias com H pequeno.” Conversa com Pedro Penim, Folha da Sala de Casa Portuguesa, p. 7.
https://www.tndm.pt/fotos/editor2/Ficheiros%202/folha_de_sala_casa_portuguesa.pdf.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ “E, obviamente, o fado também existe como metáfora da alma nacional, de uma construção que foi muito manchada pela ideologia fascista do Estado Novo. Agora há muitos projetos [musicais] que tentam afastar-se dessa matriz, mas ela é muito pesada, ainda assim. E as Fado Bicha são de facto um projeto que tenta ultrapassar essa matriz e pôr muitas armadilhas à sua própria designação – só com o nome Fado Bicha já estão bem a dizer em que linhagem é que se querem inserir.” *Ibid.*

concebida durante o salazarismo. Ao cantar a letra, Lila e João mostram a importância de cada palavra para revelar o significado escondido por trás da canção.

O público, de início canta a canção, mas, ao ver como é cantada e contada pelos dois, começa a refletir sobre as consequências dessa canção que tanto formou o imaginário cultural português. O trabalho feito pelos Fado Bicha “é, sobretudo, a atualização dessas temáticas, essa transposição para o presente daquilo que soa familiar, mas que depois, de alguma forma, é transformado. O espetáculo também reflete essa atitude.”²²⁹

Por isso Lila afirma com voz perentória que a canção *Casa Portuguesa* é uma mentira: “Lila: Pode-se gostar de uma mentira? Esta canção é uma mentira.”²³⁰

Essa cena inicial tem importância porque abre o espetáculo e põe em crise o sentido comum português que é construído também sobre as mitologias salazaristas da romantização da miséria.

Os Fado Bicha começam a tocar a canção e, contemporaneamente, movem-se na cenografia do espetáculo, constituída por quatro paredes de uma casa e uma mesa ao centro. Espalhados pelo chão, há muito objetos e pode-se ver o mofo nas paredes. O cenário da peça é simples porque representa uma casa, a vontade de Penim era propriamente essa, ou seja, dar ao espectador – através uma cenografia familiar – “o conforto necessário para depois permitir pensar. Mas a casa está em ruínas, claro. Também acontece com o fado: ouves aqueles acordes e imediatamente estás em casa, há um reconhecimento. Mas depois estica-se a corda para um sítio onde esse consolo deixa de ser confortável e passa a ser um isco para trazer os espetadores para outras questões.”²³¹

O Homem entra em cena na segunda parte do espetáculo e o espectador, desde aí, segue o seu processo de doença porque sofre de demência senil. O homem é central na peça e o seu papel nunca desaparece, é continuamente posto sob observação. Penim quer focar a atenção sobre a construção da masculinidade que viveu o homem na ex-colónia e

²²⁹ *Ibid.* p. 9.

²³⁰ Penim, P. (2022). *Casa Portuguesa*. Bicho do Mato, novembro de 2022, p. 18.

²³¹ Conversa com Pedro Penim, Folha da Sala de Casa Portuguesa, p. 9.

https://www.tndm.pt/fotos/editor2/Ficheiros%202022/folha_de_sala_casa_portuguesa.pdf.

ao mesmo tempo quer desvelar os traumas que o homem viveu durante a guerra. Por isso, o homem é central em *Casa Portuguesa*.²³²

O rapaz e a mulher entram em cena algumas cenas depois. Homem, Mulher e Rapaz parecem fazer parte de uma família. Rapaz e Mulher continuam a fazer perguntas ao homem sobre o seu passado. De facto, como afirma Penim, “há um mecanismo dramaturgico na peça: a história de um ex-soldado das guerras em África que, próximo do fim da sua vida, está a convocar os seus traumas, as suas vivências desse tempo, os seus fantasmas, sujeitando-se a uma espécie de julgamento final. [...]”²³³

A família de Homem, Mulher e Rapaz é dinâmica. Na segunda da cena, a mulher pode desempenhar o papel da filha ou da esposa do homem. Na primeira e na segunda parte a mulher é a filha do homem e quer vender a casa do pai porque está muito velha. O pai não quer vendê-la porque nela conserva as suas memórias. Quando a filha o põe diante da realidade da casa estar quase a cair, o pai responde-lhe, negando totalmente a evidência: “A casa está ótima. / Eu estou ótimo”²³⁴. O pai não quer ir-se embora e não reconhece também a condição da casa que é metáfora da própria condição. Como afirma Djaimilia Pereira de Almeida no pequeno texto *Três Incêndios*, incluído na coletânea *Pintado com o Pé*, há uma dificuldade que deriva do abandono forçado da própria casa que sente também o Homem da peça:

Construímos uma casa com as nossas mãos, crescemos, sofremos, amamos e sentimo-nos seguros dentro dela, sabendo pouco sobre como haveríamos de esquecer se chegasse a ser preciso. Ninguém parece poder exercitar-se na habilidade de aprender a abandonar a sua casa. Estaremos prontos para que ela nos expulse? As nossas moradas não nos exigem muito. À semelhança do corpo que nos coube, são de uma generosidade desconcertante para com a nossa

²³² “A centralidade do homem mantém-se durante toda a peça, o homem nunca desaparece. E isso vem de Kafka e da sua Carta ao Pai – que é violentíssima e tem mais de 100 anos. Ele escreve: «tu és o objeto principal da minha escrita, tu és o objeto de minha atenção, tu és o objeto que permite que eu possa escrever e que eu possa falar.» E isso eu fiz também com este pai, noutra quadrante. Há essa ideia da centralidade do homem, e essa é a ironia: ele está aqui para ser destruído e para ser morto, mas ele continua a ser o ponto fulcral da atenção, o eixo. E eu preciso ainda de falar sobre isto. Ainda estamos num tempo em que eu preciso que esta figura seja central nesta história.” *Ibid.*, p. 9.

²³³ *Ibid.*, p. 10.

²³⁴ Penim, P. (2022). *Casa Portuguesa*. Bicho do Mato, novembro de 2022. p. 30.

*ignorância. Ainda que ardam, não nos ensinam nada sobre a arte súbita de pegarmos fogo ao que somos.*²³⁵

O Homem de *Casa Portuguesa* não consegue olhar-se ao espelho e ver a própria condição e assim não consegue ver também a condição em que está a sua casa e o seu país, Portugal, que como ele sofre de amnésia. De facto, a decadência da casa do pai não é só uma condição interna, como afirma Margarida Calafate Ribeiro, mas “projecta-se para o exterior, revelando um país igualmente imóvel, gasto e impotente.”²³⁶

O espetáculo *Casa Portuguesa* inspira-se na obra de Margarida Calafate Ribeiro sobretudo no seu ensaio *As ruínas da casa Portuguesa em os Cus de Judas de Lobo Antunes*. Margarida Calafate Ribeiro mostra como o espetáculo, quanto as memórias que não foram transmitidas completamente pelos ex-combatentes aos seus filhos, viciam o reconhecimento histórico da violência colonial portuguesa. Pedro Penim quer chamar a atenção também para este aspeto silenciado da história portuguesa:

*[...] tudo o que diz respeito aos massacres cometidos em África, uma parte da história que a nossa História apagou, de alguma maneira, e que agora se começa a reviver – António Costa, muito recentemente, pediu desculpa pelo massacre de Wiriamu, um dos acontecimentos que a personagem do Sandro Feliciano invoca no espetáculo. O LA Times publicou, não há muito tempo, um artigo que diz que “para os portugueses estes acontecimentos não são factos, são novidades”. Como se nós, pela primeira vez, estivéssemos a ouvir falar neles e a pensar – ‘isto aconteceu?!’ É a história do indizível, do que não se disse e que agora é preciso dizer.*²³⁷

As personagens do rapaz e da mulher tem a missão de desconstruir a imagem da casa portuguesa e da nação portuguesa construída até aqui. A narração historiográfica oficial tem contribuído para a construção do sistema racista que distingue o mundo europeu e permite a formação de áreas descartáveis, onde também os personagens de *Luanda Lisboa*

²³⁵ Pereira de Almeida, D. (2019) *Pintado com o Pé*. Relógio D’Água, março de 2019, p. 116.

²³⁶ Calafate Ribeiro, M. (2007) As ruínas da casa portuguesa em ‘Os cus de Judas’ e em ‘O esplendor de Portugal’, de António Lobo Antunes. *Portugal não é um país pequeno: contar o império na pós-colonialidade*. Cotovia, pp. 43-62.

²³⁷ Conversa com Pedro Penim, Folha da Sala de Casa Portuguesa, p. 8.

https://www.tndm.pt/fotos/editor2/Ficheiros%202/folha_de_sala_casa_portuguesa.pdf.

Paraiso vivem. Marco Armiero afirma que um importante fator para a lógica do *Wasteocene* é constituído propriamente pela narração histórica que contribui para o apagamento de alguns acontecimentos e de alguns espaços:

*I argue that historians have also contributed to the making of the narrative infrastructure which ensures the reproduction of wasting relationships. Some stories, memories, or even facts must be wasted; they are not considered worth remembering. The other side of this systematic sorting of wasted stories has been the production of an Anthropocene “master’s narrative” [...] that is one which hides the systemic intersection of racism/colonialism, heteropatriarchy, class inequality and human supremacy in producing the planetary crisis.*²³⁸

As memórias e as pessoas podem ser descartáveis exatamente quando não são conhecidas, portanto a narração histórica de espaços marginais torna-se fundamental para impedir o avançamento do *Wasteocene*. Na peça de Pedro Penim, assim como na produção djaimiliana, tenta-se descobrir a forma como o apagamento da memória historiográfica dos eventos do colonialismo causou uma condição de pós-memória difícil a gerir pelas pessoas nascidas após o 25 de Abril. Djaimilia tematiza a dificuldade sobretudo das pessoas migrantes e racializadas, enquanto Penim tematiza a dificuldade das pessoas filhas de ex-combatentes. O que liga essas experiências diametralmente diferentes é a condição de pós-memória que essas pessoas vivem no contexto de silenciamento da história colonial portuguesa.

A cenografia de *Casa Portuguesa* é a representação da dificuldade de gerir as próprias memórias: o público vê uma casa em que os objetos não estão arrumados, mas espalhados pelo palco, conforme indicação do encenador anotada no roteiro teatral: “Abre-se a cortina. Vemos uma casa em ruínas e, nela, coisas velhas: um sofá, uma mesa e cadeiras, uma arca, um lustre, um bar em madeira... pelo chão, despojos e vários objetos.”²³⁹

A presença de vários objetos velhos no chão da cenografia faz com que o público possa observar os últimos espólios de uma casa em destruição. Na produção djaimiliana,

²³⁸ Armiero, M. (2021). *Wasteocene: stories from the global dump*. Cambridge University Press, p. 18.

²³⁹ Penim, P. (2022). *Casa Portuguesa*. Bicho do Mato, novembro de 2022, p. 11.

muita atenção foi dada à marca expressiva dos objetos presentes, sobretudo, nas descrições de uma personagem. Na peça, a casa de Pedro Penim torna-se uma personagem do espetáculo e o que a define são os objetos dentro dela. O passado de um ex-combatente exprime-se na desarrumação da sua casa porque esta é reflexo da desarrumação das suas memórias. Como acontece na narrativa Djaimiliana também em *Casa Portuguesa* os objetos são parte integrante da identidade das personagens.

A quarta parte do espetáculo chama-se “Espectrologia”: o nome remete para os fantasmas que habitam a imaginação do Homem que, depois de ter combatido em Angola, é visitado por pessoas que não constituem só a sua família (o Rapaz e a Mulher) mas também os seus pesadelos e obsessões. As perguntas que o neto lhe faz são, na verdade, perguntas que ele tem medo de fazer a si mesmo. As respostas são monossilábicas, o que demonstra a dificuldade do Homem em resgatar memórias traumáticas:

Rapaz: Porquê? Não mataste ninguém?

Homem: Eu estive na guerra para matar e ser morto.

Rapaz: Eras o quê? Soldado? Capitão? Eras o quê?

Homem: Era furriel miliciano. Especialista. Responsável pela desativação de minas e armadilhas.

Rapaz: Pesado.

Homem: Era.²⁴⁰

A expressão facial do Homem durante essas entrevistas forçadas que lhe são feitas ao longo da representação teatral demonstra uma profunda dificuldade de comunicar. A cada resposta é como se o Homem deixasse de fora uma parte da sua identidade. Isso é metáfora do processo que a casa está a sofrer: cada objeto terá que ser deitado no lixo e excluído do espaço doméstico. O Homem tem grandes dificuldades em partilhar a própria experiência pessoal na ex-colónia, isso deve-se ao medo de tornar os seus segredos íntimos em memórias coletivas. E o público sente-se como Djaimilia Pereira de Almeida quando entra na casa de alguém:

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 68.

*Visitar uma casa habitada lembra percorrer uma exposição atravancada daquilo
que, receando perder, não imaginamos que se possa rebelar contra nós.²⁴¹*

Os objetos e as recordações do Homem de *Casa Portuguesa* acabam por se rebelar contra ele, porque foi o homem que não cuidou deles e os deixou depositar no fundo da própria memória. O rapaz e a Mulher desafiam então a narração tóxica do passado do Homem que não parece conseguir sair da narração hegemónica sobre a violência colonial. Ele mesmo acabará por ser vítima dessa narração que o obriga ao silenciamento das próprias emoções, causando-lhe ao longo da peça a deterioração das relações interpessoais com as outras duas personagens.

A escolha do Homem de silenciar as memórias sobre os crimes cometidos parece sugerir uma falta de humanidade e empatia com quem matou em Moçambique. Por essa razão ele deixa de ser humano e torna-se numa figura monstruosa aos olhos do público. Pedro Penim mostra como seria a casa de um monstro. Da mesma forma, Djaimilia Pereira de Almeida, em *A visão das plantas*, narra a história do ex-escravocrata Celestino. Ao refletir sobre essa figura, Djaimilia tematiza a importância de mostrar também o espaço doméstico de uma pessoa monstruosa, e tenta responder à pergunta “como será para um monstro o regresso a casa? Como poderei eu, escritora negra irremediavelmente sem casa, ser hospitaleira com ele?”²⁴²

O espetáculo não se debruça só sobre as questões das heranças coloniais, mas também sobre a forma como essas heranças são adquiridas pelas segundas gerações. A segunda parte do espetáculo chama-se “Dia do Pai” e a terceira “Carta ao pai”: nelas são tematizadas as relações que o Rapaz e a Mulher têm com o Homem e com a sua paternidade. Quando o rapaz entra pela primeira vez na casa, observa-a com atenção. Uma parte de si quer fugir daquele espaço, quer fingir não estar ali:

*Rapaz: Entro no cenário da casa. É um décor. Que pretende que me imagine num
outro lugar. Que me esqueça do lugar onde realmente me encontro. ‘bora fingir*

²⁴¹ Pereira de Almeida, D. (2019) *Pintado com o Pé*. Relógio D’Água, março de 2019, p. 113.

²⁴² Pereira de Almeida, D. (2023). *O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo*. Companhia das Letras, p. 94.

que não sabemos realmente onde estamos... Façam de conta que estão em vossa casa... Isto sou eu a movimentar-me no décor, a “habitar” a casa.²⁴³

No final, o Rapaz decide mover-se no interior do espaço e tentar explorar a casa do avô, descrevendo o espaço da casa como se fosse uma estrutura inóspita, quadrada e simétrica em que tudo, aparentemente, se repete:

Rapaz: Já se imaginou tanta coisa, tanto cenário futurista, mas pelos vistos essa imaginação nunca tocou com um dedinho que fosse nestas construções obsoletas. Tudo igual: portas, paredes, cadeiras, mesas... São espaços construídos à medida de ambições bastante quadradas. Parecem máquinas do tempo! Esdrúxulas! Abrir estas portas, sentar-me à mesa, habitar estas paredes, é como girar os ponteiros do relógio e ver-me catapultado para... o século XIX, diria. É grave. A imaginação é estreita, é repetitiva. Quartos, salas, paredes, portas, soalhos... ou seja: entro na casa e não me encontro.²⁴⁴

O Rapaz não encontra a si mesmo na casa. A casa aqui é metáfora das memórias do Homem que nunca contou por extenso a herança real e problemática deixada ao Rapaz. Nessa exploração, o Rapaz sente não pertencer ao espaço porque começa a ver nele memórias perturbadoras como as contidas no baú:

Sei lê-la, claro, porque me é familiar. Mas não sei bem onde me colocar. Sinto-me deslocado. Não me divirto. [...] Este baú, que provavelmente já conteve enxovais, fatos de noiva, fraldas e cueiros de várias gerações, é hoje o repositório de centenas de páginas de diário, de cartas e aerogramas, que constituem memória factual de um período que marcou (e ainda marca!) a vida de quem o viveu. E quantos milhares de baús como este, repetidos por outras tantas casas/jazigos? Passo vinte minutos a decifrar as páginas do diário e a viver uma vida que não é a minha.²⁴⁵

O rapaz faz a comparação entre a imagem da casa e a imagem do jazigo, então o público de repente se apercebe que algo morreu naquela casa simbólica que o rapaz está a descrever. O que morreu foi a memória coletiva do trauma do colonialismo que o rapaz

²⁴³ Penim, P. (2022). *Casa Portuguesa*. Bicho do Mato, novembro de 2022, p. 22.

²⁴⁴ Ibid.

²⁴⁵ Ibid.

com coragem tenta enfrentar na leitura do diário do Homem. No espetáculo, o rapaz torna-se representante dos escritores afrodescendentes da segunda geração aos quais pertence também Djaimilia. Esses escritores, assim como o rapaz, mergulham na memória e na herança escondida em baús como os de *Casa Portuguesa*.

Pedro Penim parte do relato que o seu pai fez da própria experiência de combatente em Moçambique para construir o espetáculo; esse passado que foi herdado por Pedro Penim é revisitado em *Casa Portuguesa*, em que o Rapaz incarna a necessidade de toda uma geração de perceber o que se passou verdadeiramente nas colónias. *Casa Portuguesa* é um espetáculo que se preocupa com esta memória e tenta problematizá-la e coletivizá-la em diálogo com a sociedade portuguesa.

Seja Pedro Penim seja Djaimilia falam da própria memória familiar nas obras que produzem. Em *Esse Cabelo*, Djaimilia tematiza a sua dupla pertença familiar a Angola e Portugal. Em *Casa Portuguesa*, Pedro Penim tenta gerir a difícil herança que o pai, Joaquim Penim, lhe deixou. O seu pai publicou um livro intitulado *O planalto dos macondes* no qual relata a presença de um baú, pensado para conter fraldas e roupas, mas que depois passou a ser o grande repositório da sua experiência como militar nas ex-colónias portuguesas:

*aquele baú, agora pintado de verde e guardado na arrendação, que conteve já enxovais, fatos de noiva, fraldas e cueiros de várias gerações, é hoje, o repositório de centenas de cartas e aerogramas, constituindo a memória factual de um período que marcou e ainda marca a vida de quem o viveu.*²⁴⁶

Pedro Penim então insere o baú do pai no seu espetáculo e, como o Rapaz, tenta ler e reler as cartas e os diários que o pai deixou para perceber o que permaneceu nele daquela memória que não lhe foi contada diretamente, mas que descobriu, como o Rapaz, a passear pela casa. Pedro Penim e Djaimilia Pereira de Almeida, através de formas expressivas diferentes, explicitam as memórias que herdaram num contexto contemporâneo em que não há mais espaço para a ocultação, mas pelo contrário, se faz emergir o ambíguo e o ambivalente. Os dois, de facto, escolhem figuras contraditórias como objeto das narrações,

²⁴⁶ https://ultramar.terraweb.biz/06livros_JoaquimManuelPenim.htm.

como o assimilado Cartola em *Luanda Lisboa Paraíso* e o retornado ex-combatente de *Casa Portuguesa*.

O ex-combatente, como afirma Margarida Calafate Ribeiro que inspirou também a produção do espetáculo de Penim, é uma figura opaca porque foi confinada ao silêncio. Muitos dos ex-combatentes ocultaram o facto de ter vivido a guerra depois do 25 de abril de 1974. Isso, afirma Margarida Calafate Ribeiro, “não era um artifício de vontade autoritária, mas antes uma incapacidade de avaliação das condições reais para lidar com tão dolorosa herança, deixando o ex-combatente num ambíguo e desconfortável lugar entre a vítima e a imagem de um antigo poder que se queria esquecer.”²⁴⁷

Esse lugar de instabilidade memorial em que se encontra o Homem de *Casa Portuguesa* é habitado também pela Mulher, outra personagem-chave do espetáculo. Ela, ao contrário do Rapaz, consegue levar o Homem a falar. A Mulher é a que sofre mais pelo silêncio do pai/marido, porque esteve sempre confinada no espaço da casa e é dali que quer fugir. Para se ir embora, contudo, precisa de saber a verdade, por isso suplica ao homem que lhe responda:

Homem: Quem é?

Mulher: Sou eu.

Homem: ‘tãas aqui a fazer?

Mulher: Deita aqui ao pé de mim. Fala comigo. Homem, tu matas-me! Fala! Tenho a sensação que disse adeus a um homem quando te vi partir para África e que, depois, no fim da guerra, me casei com um outro. Escangalhado. E que desde então vivemos na La-La-Landia! Fala! O filme de horror a preto e branco que lá viveste, para o poderes contar, converteste-o num filme de aventuras em tencicolor, carregado de episódios românticos [...] ...fala! Onde estão as narrativas más? As verdadeiramente más! Onde estão os enredos sinistros à Bela Lugosi? Esses não os partilham com ninguém, nem com as mulheres nem com os filhos nem com ninguém. Só entre vocês! [...] Porque, aqui em casa, a Guerra d’África está só nas anedotas, nas bebedeiras, nas cantorias, não é verdade? Está só nas cadeiras de verga onde nos sentamos, nas peles coloridas de pobres animais que nos enfeitam

²⁴⁷ Calafate Ribeiro, M. (2007) As ruínas da casa portuguesa em ‘Os cus de Judas’ e em ‘O esplendor de Portugal’, de António Lobo Antunes. *Portugal não é um país pequeno: contar o império na pós-colonialidade*. Cotovia, pp. 43-62.

*as paredes, nos cornos de marfim, nas colchas e nas estatuetas. Disso temos a casa cheia. Fala!*²⁴⁸

A mulher viveu grande parte da sua vida na romantização do passado colonial português. Como muitas vezes acontece nas casas de portugueses, o passado colonial está presente ou nas histórias familiares ou nos objetos herdados dos avós. Ela pede ao homem para lhe contar-verdadeiramente como foi o seu tempo em África porque está cansada de ouvir anedotas que ridiculizam a sua experiência naquele território. Ao contrário de Aquiles em *Lunda Lisboa Paraíso*, que nunca terá a coragem de perguntar ao seu pai o que se passou verdadeiramente quando era um assimilado em Angola, a Mulher de *Casa Portuguesa* encontra a força para o fazer. E a resposta do Homem relata a dor causada pela recordação de um trauma, um trauma que a mulher herdou:

Homem: Mas tu não percebes que não é possível contar verdadeiramente como foi a quem não o viveu?

*Mulher: Pode parecer estranho que quem não esteve na guerra possa ter dela memórias, mas acontece. Eu sei que não querias ter estado lá, que se pudesses nunca terias ido, mas.... Desculpa! Eu amo-te, mas tudo isto me dá vergonha, desculpa. Muita vergonha. E tenho vergonha de ter vergonha de ti.*²⁴⁹

²⁵⁰Nesta passagem tematiza-se a pós-memória, elemento importante também da produção literária djaimiliana. A pós-memória, enquanto herança problemática, é vivida pela



²⁴⁸ Penim, P. (2022). *Casa Portuguesa*. Bicho do Mato, novembro de 2022, p. 72.

²⁴⁹ Ibid.

²⁵⁰ Screenshot do vídeo do espetáculo *Casa Portuguesa* no Theatro Circo, 11/02/2023, <https://www.youtube.com/watch?v=OHQLRdshQRE&t=79s>.

mulher. O facto de nunca ter ouvido o Homem a falar seriamente do que aconteceu na colónia de Moçambique faz com que a pós-memória da mulher seja ainda mais complexa porque, como a de Aquiles em *Luanda Lisboa Paraíso*, os dois sabem que tem algo a ver com o colonialismo e o seu apagamento histórico, mas não sabem bem o que herdaram porque os relativos pais nunca lhes contaram.

Pedro Penim afirma que, mesmo não tendo uma pós-memória completa daquilo que aconteceu, de uma forma ou de outra estamos a viver por cima das estruturas sociais e económicas que se baseiam na história colonial e “por isso acho que há também um lado de culpa e da proximidade com essa culpa, mas também de vergonha.”²⁵¹ Nesses casos, a pós-memória implica também uma raiva que deriva de não compreender exatamente o que se herdou do passado. A mulher sente essa herança com grande sofrimento porque ela também, aos olhos do homem, se tornou parte do arredamento da casa, parte de uma memória esquecida. E é por isso que a cena onde se desenrola este diálogo íntimo se apresenta como se a mulher estivesse sepultada por debaixo do chão da casa. Sepultada como as memórias do Homem que o continuam a chamar.

O homem deita-se para escutar enquanto ela fala sobre o que compreendeu e o que não compreendeu da história do Homem, e do seu medo de se tornar ela também apenas uma parte de uma memória apagada. Essa cena é particularmente interessante porque faz o público refletir também sobre a questão de género e da forma como a mulher vive e tem vivido o espaço doméstico. A Mulher de *Casa Portuguesa* vive-o de maneira conflitual porque essa casa representa um passado que carrega consigo os traumas do colonialismo. A mulher posiciona-se à margem e é desde aí que desafia o homem e o seu espaço-casa. Também os personagens djaimilianos desafiam o espaço-cidade a partir da sua posição marginal. Como a Mulher de *Casa Portuguesa*, pedem à Casa do Império as respostas que nunca soube dar, relativas à continuidade do sistema colonial na pós-colonialidade atual.

De facto, a *Casa Portuguesa*, de Pedro Penim, simboliza muitas outras casas em Portugal onde o poder colonial se articulou de formas diferentes. Lobo Antunes, em *O Cus de Judas*, fala também da própria casa de infância e faz uma reflexão “sobre o

²⁵¹ Conversa com Pedro Penim, Folha da Sala de Casa Portuguesa, p. 10.
https://www.tndm.pt/fotos/editor2/Ficheiros%20202/folha_de_sala_casa_portuguesa.pdf.

exercício fascista do poder que a sustentava.”²⁵² As casas portuguesas e a construção da narração por parte da hegemonia colonial são desafiadas pelas personagens que viveram na própria pele o que significa ser excluídos de uma história. Dessa forma, a Mulher perturba o homem e a narração tóxica que o sufoca e, a partir daquela posição limiar, desencadeia uma mudança no Homem que começa a dar-se conta das consequências do próprio silêncio.

O testemunho das guerras coloniais que alguns retornados escreveram, como o do pai de Pedro Penim, constitui uma fonte preciosa para delinear a “agonia colectiva”²⁵³ que une uma geração de ex-combatentes.

A força reveladora que se exprime a partir das margens é potente e é a mesma que bell hooks e Djaimilia Pereira de Almeida tematizam na própria produção teórica e literária. Ao afirmar estar no Limbo, Djaimilia Pereira de Almeida marca a sua inserção numa literatura contra-memorial em que os sujeitos marginais narram e se apropriam das memórias. bell hooks também relata a força da margem na imagem da varanda como espaço marginal entre a casa e o exterior.

Assim como a Mulher de *Casa Portuguesa*, que se posiciona ao mesmo tempo fora e dentro da casa para falar com o homem, também bell hooks com as irmãs e a mãe passavam o seu tempo a construir formas de resistência à tirania do pai em casa, ficando na varanda. Para ela, a varanda constituía um espaço-chave para a recuperação da própria identidade e para descansar.²⁵⁴ A varanda tornou-se para bell hooks e as suas irmãs um espaço no qual reivindicar a própria presença enquanto mulheres. A varanda, de facto, era

²⁵² Calafate Ribeiro, M. (2007) As ruínas da casa portuguesa em ‘Os cus de Judas’ e em ‘O esplendor de Portugal’, de António Lobo Antunes. *Portugal não é um país pequeno: contar o império na pós-colonialidade*. Cotovia, pp. 43-62.

²⁵³ “E é contra este poder que o narrador se revolta da tribuna da memória, testemunhando sobre o que viu, ouviu e viveu, transformando-se o seu testemunho não apenas na narração de uma agonia pessoal frente à degradação do mundo, mas no espelho de uma agonia colectiva traçada em África, e que agora regressa à casa de origem.” *Ibid.*

²⁵⁴ “[...] I portici della mia gioventù erano luoghi di comunione, spazi esterni solitamente occupati dalle donne mentre gli uomini erano via, al lavoro o agli angoli delle strade. Sedersi sotto al portico significava che le faccende erano state già sbrigate: la casa era pulita, il cibo preparato.” hooks, bell (2023). *Sentirsi a casa. Una cultura dei luoghi*, Meltemi, pp. 171-172.

o único espaço da casa destinado unicamente à presença feminina.²⁵⁵ A varanda representa, portanto, a poderosa força que pode nascer das margens:

*Il portico, come spazio liminale, posto tra la casa e il mondo dei marciapiedi e delle strade, era una soglia simbolica. Attraversarlo significa fare spazio alla possibilità del cambiamento. Sotto il portico, donne e bambini potevano interpretare il mondo esterno in termini diversi da quelli tramandati dalla famiglia patriarcale. Il portico non aveva padrone; neppure nostro padre poteva impadronirsene. I portici potevano essere abbandonati ma non potevano essere conquistati, occupati da un gruppo a esclusione di un altro.*²⁵⁶

Casa Portuguesa, *Luanda Lisboa Paraíso* e *Esse Cabelo*, de formas diferentes, tematizam o espaço da casa como revelador da potência da margem. Ao apresentar personagens ambivalentes, focalizam a atenção sobre a construção e a desconstrução de algumas identidades. Se *Casa Portuguesa* chega a pôr em crise a sociedade portuguesa que esqueceu o passado colonial, os livros de Djaimilia conseguem ir mais além e dão novo significado ao espaço da cidade através de práticas de *place-making*.

A mudança que essas narrativas provocam na Europa pós-colonial é grande porque, por um lado, tentam desconstruir a ideia de que existe uma Casa Fixa da identidade europeia e, por outro, oferecem possibilidades alternativas de criação de espaços domésticos.

Esse Cabelo mostrou que a pátria de uma pessoa pode também ser reconhecida na reconstrução histórica do próprio cabelo; em *Luanda Lisboa Paraíso* a casa física nunca será alcançada, mas vemos como as personagens conseguem construir momentos felizes através das relações entre elas.

Casa Portuguesa desafiou a construção da casa no contexto epistemológico da Modernidade Europeia e mostrou as ruínas que o colonialismo deixou nas casas europeias. Na última cena do espetáculo de Penim, as palavras da Mulher enquanto deixa para sempre

²⁵⁵ “Come ogni patriarca (nostro padre), di tanto in tanto ci ricordava che vivevamo a casa sua: in quella casa le donne non avevano diritti ma potevano rivendicare il portico, colonizzandolo e trasformandolo in un luogo in cui gli uomini potevano guardare ma non toccare: un luogo che nostro padre non voleva, nel quale non si vedeva.” *Ibid.*, p. 173.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 175.

a casa acompanham o grito: “Porque tudo acaba, tudo!”. Por um momento o teatro fica numa escuridão total e começa-se a ouvir o ruído das paredes a cair antes de as luzes se acenderem novamente.

O fim de *Casa Portuguesa*, como a produção literária de Djaimilia, reivindica a destruição da Casa da colonialidade. Será sobre a ruína dessa casa que se construirão outras casas em que todos possam ser acolhidos.

3. Conclusão

“Casa era il luogo sicuro, dove si poteva essere certi di non essere feriti. Era il luogo in cui le ferite venivano curate, il luogo in cui qualcuno ci considerava importanti. Casa era il posto che desideravo, ma non il luogo dove vivevo.” bell hooks

Na tese discutiu-se sobre a forma como as obras de Djaimilia Pereira de Almeida e de Pedro Penim refletem sobre o espaço da casa como lugar produtivo para a produção de pós-memória. Nas descrições djaimilianas dos espaços domésticos, de facto, remete-se para a experiência familiar das personagens que os habitam. Na obra de Djaimilia põe-se o enfoque sobre a tentativa das identidades negras construírem novas casas através de práticas de comunidades em que são elas próprias a reivindicar o espaço numa Europa que as exclui. A pós-memória ativa-se quando os filhos da migração pós-colonial percebem a forma como o passado dos seus pais constrói o presente no qual vivem. Um presente distinguido pelo racismo e pela marginalização urbana ao qual estão sujeitas as personagens de *Esse Cabelo e Luanda Lisboa Paraíso*.

O espetáculo *Casa Portuguesa*, de Pedro Penim, problematiza o espaço doméstico como lugar onde se cria o discurso hegemónico identitário sobre a nação portuguesa. Na peça, a Casa e a Nação voltam a ser a mesma coisa e, portanto, a reflexão conduzida sobre o passado do ex-combatente desdobra-se também sobre a história de Portugal. A pós-memória move as ações das personagens na cena, elas possuem uma herança diferente da dos protagonistas djaimilianos, ou seja, a da perpetuação da violência colonial. A pós-memória é o fator que une o trabalho de Djaimilia Pereira de Almeida ao de Pedro Penim. Na peça as personagens continuam a fazer perguntas ao Homem ex-combatente, e este processo de perguntar sobre a história de alguém para torná-la coletiva é similar ao trabalho imenso que os escritores afro-europeus da segunda geração têm feito na própria produção literária, recuperando elementos do passado colonial e rescrevendo a história, numa perspetiva de recolha e salvaguarda das memórias familiares.

Assim, partindo da reflexão sobre a pós-memória tematiza-se a produção contínua de narrativas alternativas que se constroem sobre a ruína da identidade nacional portuguesa.

O questionamento que as personagens de Djaimilia e de Pedro Penim fazem à História parte das margens da sociedade, sendo dessa forma que outro aspeto essencial das produções analisadas se torna visível, ou seja, a condição de estar no limbo, no limiar de mundos diferentes. Essa condição é ao mesmo tempo desafiante e enriquecedora, como sugere bell hooks, em *Elogio del Margine*. As personagens djaimilianas enfrentam o discurso que produz a identidade nacional graças ao seu posicionamento nas margens, assim como a *Mulher e o Rapaz de Casa Portuguesa*.

A casa em ruínas das identidades nacionais é desconstruída ao passo das mutações das gerações, com a construção de novas narrações que tentam recuperar memórias apagadas na esfera pública e na esfera privada. A construção coletiva da história, através da partilha de memórias pessoais, é o elemento desencadeado pelas produções de Pedro Penim e Djaimilia Pereira de Almeida. É importante continuar a manter um diálogo aberto sobre as formas como as identidades se formam e se destroem ao longo da história: a literatura e o teatro são meios para ver, nesse processo, a intersecção entre memória, pós-memória e marginalização dos corpos racializados. Como sugerem as palavras de Margarida Calafate Ribeiro, a produção cultural de um país medeia entre o seu dever de memória e a construção da História com a “h” maiúscula:

“a memória e a história são, na verdade, o palco dialético de um debate contínuo sobre a atualidade, mas são as várias áreas da cultura – desde a literatura à criação artística, desde a programação cultural ao jornalismo, desde a investigação em ciências humanas e sociais à museologia – que estabelecem a mediação, lhe dão corpo, e lhe conferem o carácter interrogativo público que se inscreve e reinscreve na memória das comunidades.”

Torna-se fundamental então estudar a literatura e o teatro de uma perspetiva pós-colonial que sublinhe o aspeto histórico e cultural que as produções de Djaimilia Pereira de Almeida e Pedro Penim tematizam. Esta tese foi uma tentativa de propor um diálogo entre casas, corpos e memórias diferentes para a produção de um mundo que possa ser Casa para todas as identidades que o atravessam.

Bibliografia

1. Anderson, Benedict (2016). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism* (Revised ed.). Verso.
2. Anzaldúa, G. (1999). *Borderlands/la frontera: the new mestiza* (2. ed). Aunt Lute Books.
3. Armiero, M. (2021). *Wastocene: stories from the global dump*. Cambridge University Press.
4. Armiero, M. (2023). *La tragedia del Vajont : ecologia politica di un disastro*. Einaudi.
5. Ashcroft, B. Griffiths, G. Tiffin, H. (2013). *Postcolonial studies: the key concepts* (2. ed.). Routledge.
6. Calafate Ribeiro, M. (2007) *As ruínas da casa portuguesa em ‘Os cus de Judas’ e em ‘O esplendor de Portugal’, de António Lobo Antunes. Portugal não é um país pequeno: contar o império na pós-colonialidade*. Cotovia.
7. Calafate Ribeiro, M. (2019). *Luanda, Lisboa, Paraíso? Memoirs Newsletter*. Ed. 19. Memoirs, CES, pp. 1-7. <https://hdl.handle.net/10316/89262>.
8. Calafate Ribeiro, M. (2020). *Uma história depois dos regressos: a Europa e os fantasmas pós-coloniais*. Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani, Bologna. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/12169>.
9. Calafate Ribeiro, M. (2022). *O sentimento de um(a) Ocidental declinado no feminino*. *Portuguese Literary & Cultural Studies*, 34/35. Tagus Press, pp. 331-352.
10. Chagas, G. (2021). *Aquiles, o contemporâneo calcanhar de Luanda, Lisboa, Paraíso: diante do desabrigo, o desamparo de uma casa que se perdeu*. Mulemba. Vol. 13. pp. 246-257. <https://10.35520/mulemba.2021.v13n25a51461>.

11. Costa Araújo, S. Macedo Mendes, A. (2019) Um Relato de si em *Esse Cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida: o corpo como objeto de violência ética. *Uniletras*, Ponta Grossa, v. 41, n. 2, p. 167-177, jul/dez. 2019. Doi:10.5212/Uniletras.v.41i2.0003.
12. Costa Santos, G. (2019). Ribeiro D. O que é o lugar de fala? *SciELO - Scientific Electronic Library Online* <https://doi.org/10.1590/0103-11042019S826>.
13. Frisina, A. (2020). *Razzismi contemporanei: le prospettive della sociologia*. Carocci.
14. Girotto, A. (2021) Os “álbuns despenteados” em *Esse cabelo* de Djaimilia Pereira de Almeida. *MATLIT. Materialidades da Literatura* Vol. 9. https://dx.doi.org/10.14195/2182-8830_9-1_11.
15. Grechi, G. (2021). *Decolonizzare il museo*. Mimesis.
16. Guimarães Franco, R. (2021). A “inseparabilidade” dos trânsitos na obra de Djaimilia Pereira de Almeida. *Abril – NEPA / UFF*, 13(27), 109-124. <https://doi.org/10.22409/abriluff.v13i27.50258>.
17. Hall, S., Mellino, M. (2006). *Il soggetto e la differenza: per un’archeologia degli studi culturali e postcoloniali*. Meltemi.
18. Herrera, Y. (2010). *Señales que precederán al fin del mundo*. Periférica.
19. hooks, bell (2023). *Sentirsi a casa. Una cultura dei luoghi*, Meltemi.
20. hooks, bell., Nadotti, M. (1998). *Elogio del margine: razza, sesso e mercato culturale*. Feltrinelli
21. Hordge-Freeman, E., Mitchell-Walthour, G.L. (2016). Introduction: In Pursuit of Du Bois’s “Second-Sight” through Diasporic Dialogues. In: Mitchell-Walthour, G.L., Hordge-Freeman, E. (eds) *Race and the Politics of Knowledge Production*. Palgrave Macmillan, New York. https://doi.org/10.1057/9781137553942_1.

22. Khan, S. (2021). Cartas, solidão e voz para uma pós-memória: Maremoto, de Djaimilia Pereira de Almeida. *Abril – NEPA / UFF*, 13(27), 125-135. <https://doi.org/10.22409/abriluff.v13i27.50266>.
 23. Khan, S., Sousa, S. (2023). *Tecelã de mundos passados e presentes*, Uminho Editora. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.50>.
 24. Lima, N. S. R. (2020). ‘Esse cabelo em Luanda, Lisboa, Paraíso’: Djaimilia Pereira de Almeida e a experiência do desenraizamento na tentativa de integração. *Convergência Lusíada*, 31(43), 12-24. <https://doi.org/10.37508/rcl.2020.n43a375>.
 25. Marchetti, S., Botti, C. (2013). Le etiche della diversità culturale. *Le lettere*, pp. 133-148.
 26. Mohamed, A. Wu Ming 2. (2012). *Timira*. Einaudi.
 27. Oliveira, R. do P. S. (2021). Percurso de Cartola e Aquiles no romance *Luanda Lisboa Paraíso*, de Djaimilia Pereira de Almeida. *Revista De Linguística e Teoria Literária*. pp. 84-95. <https://doi.org/10.5281/zenodo.5592301>.
 28. Penim, P. (2022). *Casa Portuguesa. Bicho do Mato*, novembro de 2022.
 29. Pereira de Almeida, D. (2015). *Esse Cabelo*. Relógio d’Água Editores, 4ª edição, setembro de 2020.
 30. Pereira de Almeida, D. (2018). *Luanda Lisboa Paraíso*. Companhia das letras, 1ª edição de bolso, maio de 2023.
 31. Pereira de Almeida, D. (2019) *Pintado com o Pé*. Relógio D’Água, março de 2019
 32. Pereira de Almeida, D. (2020). *As telefones*. Relógio d’Água.
 33. Pereira de Almeida, D. (2021). *Três histórias de esquecimento*. Relógio D’Água.
 34. Pereira de Almeida, D. (2023). *O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo*. Companhia das Letras.
-

35. Scacchi, A. (2018) Mettere in scena la razza. Visualità, autenticità e performance razziale In *Visualità & (anti)razzismo*, InteRGRace, Padova University Press, <https://hdl.handle.net/11577/3286189>, pp. 47-59.
36. Sousa, S. (2017). A descoberta de uma identidade pós-colonial em *Esse cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida. *Abril – NEPA / UFF*, 9(18), 57-68. <https://doi.org/10.22409/abriluff.v9i18.29921>.
37. Vasconcelos, A. (2020). *Memórias em tempo de Amnésia. Uma Campa em África*, Vol. I. Edições Afrontamento.

Sitografia

1. Casa Portuguesa, website do Theatro Nacional Dona Maria II, <https://www.tndm.pt/pt/calendario/casa-portuguesa/>
2. Chimamanda Ngozi Adichie: The danger of a single story. TED, <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg&t=4s>
3. Conversa com Pedro Penim, Folha da Sala de Casa Portuguesa, https://www.tndm.pt/fotos/editor2/Ficheiros%202/folha_de_sala_casa_portuguesa.pdf
4. Definizione di “Ascaro”, vocabolario online Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/ascaro/>
5. Djaimilia Pereira de Almeida: Literatura, liberdade e alegria, <https://visao.pt/jornaldeletras/letras/2020-01-02-djaimilia-pereira-de-almeida-literatura-liberdade-e-alegria-2/>
6. Festival Serrote 2023, Encontro com Djaimilia Pereira de Almeida, <https://www.youtube.com/watch?v=Qj-Ck1bqMAM&t=2037s>
7. Filhos do império e pós-memória europeia, https://memoirs.ces.uc.pt/index.php?id=22153&id_lingua=1&pag=22154
8. Grada Kilomba conversa com Carla Fernandes sobre Descolonização, <https://www.youtube.com/watch?v=F867eaM2QcY&t=6089s>
9. Habitação está mais inacessível do que na crise de 2008, <https://www.publico.pt/2023/10/04/economia/noticia/habitacao-inacessivel-crise-2008-2065584>
10. Entrevista a Theophilus Marboah, <http://atpdiary.com/echi-e-accordi-intervista-a-theo-imani>
11. Mbembe, A. (2008). What is Postcolonial thinking? <https://www.eurozine.com/what-is-postcolonial-thinking/>

12. SILÊNCIO DA TERRA. Visualidades (Pós)Coloniais Intercetadas pelo Arquivo Diamang, detalhes do evento, <https://www.uminho.pt/PT/siga-a-uminho/Paginas/Detalle-do-evento.aspx?Codigo=57387>
13. Podcast “Em Memòria da Memòria”,
<https://reimaginaraeuropa.ces.uc.pt/detail.aspx?lang=pt&cid=1&bid=1295&pid=2>
14. Postmemory website, <https://postmemory.net/>
15. Território Flip 2017, Djaimilia Pereira de Almeida,
<https://www.youtube.com/watch?v=2x-09MQQJC8&t=644s>
16. Theatro Circo: Casa Portuguesa (11/02/2023),
<https://www.youtube.com/watch?v=OHQLRdshQRE&t=79s>
17. Um retrato da crise da habitação em Portugal, <https://observador.pt/opiniao/um-retrato-da-crise-da-habitacao-em-portugal/>.

Riassunto in italiano

L'elaborato di tesi magistrale si focalizza su due opere letterarie, *Esse Cabelo* e *Luanda Lisboa Paraíso* di Djaimilia Pereira de Almeida, e un'opera teatrale, *Casa Portuguesa* di Pedro Penim. Ciò che accomuna queste opere è la presenza del *topos* della Casa che si lega ad altri temi quali il corpo, la post-memoria e la costruzione di un'identità nazionale. Attraverso un'analisi comparata delle tre opere, sarà messa in luce la maniera in cui la creazione di post-memoria identifi chi nello spazio scenico e letterario della Casa un luogo produttivo. Nelle opere di Djaimilia Pereira de Almeida e Pedro Penim, la Casa viene analizzata sia nella sua espressione materiale dello spazio domestico fisico, sia in quella figurativa che si lega all'immaginario della Nazione.

Nel primo capitolo sarà innanzitutto presentata la biografia dell'autrice, sottolineando la sua traiettoria personale all'interno di una Lisbona post-coloniale dove l'autrice vive in periferia. È da questa posizione ai margini spaziali della capitale portoghese che Djaimilia Pereira de Almeida riesce a costruire una letteratura al cui centro è posta l'esperienza delle soggettività migranti.

La biografia di Djaimilia Pereira de Almeida attraversa due famiglie, quella paterna bianca e quella materna nera, due paesi, Angola e Portogallo, e due continenti, Africa e Europa. L'appartenenza a mondi diversi permetterà all'autrice di descrivere in maniera complessa le identità razzializzate e ambivalenti che sceglie di raccontare nei suoi libri come la figura dell'assimilato, in *Luanda Lisboa Paraíso*, e la figlia di un'unione interraziale in *Esse Cabelo*.

La posizione dell'autrice all'interno della scena letteraria lusofona si inserisce nella produzione della seconda generazione di scrittori afrodiscendenti che, seppur non avendo vissuto il colonialismo in prima persona, ne vivono le conseguenze materiali e sociali. La scelta di usare, all'interno della tesi, chiavi di lettura proposte dalla critica postcoloniale permette di sottolineare il modo in cui l'eredità di una memoria complessa del trauma coloniale abbia condizionato la letteratura dell'autrice.

Nella ricostruzione della biografia di Djaimilia Pereira de Almeida si fa riferimento al momento in cui l'autrice inizia effettivamente a scrivere ossia a seguito

della sua carriera universitaria: a termine del dottorato, infatti, l'autrice decide di scrivere brevi testi e riflessioni, slegandosi gradualmente dall'impostazione accademica che aveva introiettato mentre era una studentessa.

Da questi primi tentativi di scrittura nasce il suo primo libro, *Esse Cabelo*. È un'opera di passaggio tra il mondo accademico e quello letterario in cui, per la prima volta, l'autrice si mette in gioco per produrre quella che viene definita dalla letteratura critica un'*autofiction*. In *Esse Cabelo*, la biografia dell'autrice si unisce intimamente alla storia della protagonista Mila. Come Djaimilia, anche Mila questiona il centro di Lisbona attraversando le sue periferie alla ricerca di un parrucchiere che possa occuparsi dei suoi capelli crespi. Nel libro si delinea la geografia personale della protagonista che si sovrappone con quella dell'autrice, la forma dell'*autofiction* permette a Djaimilia di ritornare a scoprire le proprie radici che aveva a lungo dimenticato.

Mentre Mila percorre traiettorie diverse all'interno della capitale, ricostruisce anche la propria storia, poiché i suoi capelli sono un'eredità del suo passato che si divide tra Angola e Portogallo. Nella ricostruzione della propria storia Mila dovrà recuperare la storia di chi l'ha preceduta e dei due paesi che ha attraversato, forzatamente uniti dal colonialismo portoghese.

È qui che viene introdotto il concetto di post-memoria, coniato per la prima volta da Marianne Hirsch che si riferiva ai traumi ereditati dai figli di famiglie di origine ebraica che avevano vissuto l'Olocausto. Margarida Calafate Ribeiro recupera il concetto di post-memoria di Hirsch per applicarlo al contesto lusofono in cui i figli e le figlie nate da genitori che hanno fatto esperienza del dominio coloniale, portano con sé il trauma ereditario di questa esperienza.

Anche Mila, in *Esse Cabelo*, è portatrice di questa eredità che si accumula man mano che la protagonista attraversa gli spazi domestici, come la casa della nonna paterna, e quelli cittadini, come i saloni delle parrucchiere.

Lo spazio Casa è un luogo in cui la post-memoria si esprime nella presenza di oggetti e affetti personali. Per le soggettività diasporiche presentate dall'autrice nei suoi romanzi, la ricerca della casa è più difficile a causa della costante presenza di spostamenti forzati che le obbliga a trovare soluzioni abitative precarie. Per questa ragione, i

personaggi di Djaimilia costruiscono il proprio focolare nei rapporti interpersonali con la propria famiglia, costruendo una casa intima e immaginata dove si possano sentire al sicuro.

La presenza degli oggetti, in assenza di una casa fisica, viene delineata nelle descrizioni dei personaggi. L'autrice, quando si trova a descrivere i suoi personaggi, crea elenchi di oggetti che definiscono la loro identità. Il recupero dell'identità nera e migrante passa anche per la raccolta delle proprie memorie personali che costruiscono una storia alternativa a quella del discorso egemonico. Djaimilia, per questa ragione, si focalizza sulle memorie che i suoi personaggi portano con sé, molto spesso in una valigia, durante i propri spostamenti forzati ai margini della città.

Nel secondo capitolo sarà messa in luce la dimensione dell'assenza di una casa per le soggettività migranti. *Luanda Lisboa Paraíso* racconta della ricerca disperata di una casa a Lisbona da parte di Cartola, il protagonista, ed il proprio figlio Aquiles. I due migrano dall'Angola verso il Portogallo e, giungendo al centro del vecchio impero, trovano una città deserta ad aspettarli. La mancata accoglienza di padre e figlio nella capitale portoghese mostra una delle forme in cui il post-coloniale si manifesta non solo su un piano critico e teorico ma anche, e soprattutto, su un piano materiale. Padre e figlio sono costretti a spostarsi sempre più verso quartieri periferici della città poiché la loro presenza nel centro della capitale viene stigmatizzata.

Cartola e Aquiles conoscono la forma in cui il colonialismo trova continuità nel presente, attraverso l'esclusione sociale ed economica prodotta dal razzismo. I due finiscono per vivere a *Paraíso*, un quartiere povero all'estrema periferia di Lisbona. Marco Armiero identifica nei quartieri urbani poveri, come quello descritto da Djaimilia, i prodotti del *Wasteocene* secondo cui alcune aree del Mondo (il Sud Globale) e della città (le periferie), costituiscono spazi di scarto sacrificabili in nome del progresso capitalista.

I due protagonisti del romanzo sfidano la logica del *Wasteocene* rivendicando un proprio luogo, seppur ai margini, all'interno della capitale. Creano forme di resistenza alla situazione precaria in cui si trovano attraverso la formazione di reti comunitarie all'interno del quartiere, in questo senso è rilevante la relazione che Cartola stringe con il galego Pepe. La loro amicizia mostra la forma in cui le soggettività migranti e razzializzate

possano costruire una Casa comunitaria, in risposta all'assenza o alla precarietà di una casa fisica. Mentre i personaggi che abitano la prosa di Djaimilia cercano di costruire una casa per sé e la propria famiglia, in *Casa Portuguesa*, spettacolo teatrale di Pedro Penim, i personaggi cercano di distruggerla.

Prendendo le mosse dal saggio di Margarida Calafate Ribeiro *As ruínas da casa Portuguesa em o Cus de Juda de Lobo Antunes*, Pedro Penim introduce un'altra figura ambivalente prodotta dal colonialismo portoghese, quella dell'ex-combattente. Nella *pièce* viene messa in discussione la costruzione dell'identità nazionale portoghese attraverso la rappresentazione della casa, ormai in rovina, di un vecchio combattente della guerra coloniale e di due personaggi, figlia e nipote dell'uomo, che cercano di gestire l'eredità di questa memoria complessa e traumatica.

Viene quindi tematizzato un altro tipo di post-memoria rispetto a quella incontrata nei personaggi di Djaimilia Pereira de Almeida: in *Casa Portuguesa* i personaggi si trovano a gestire la memoria di chi ha compiuto attivamente la colonizzazione e non quella di chi l'ha subita. Attraverso la memoria dell'uomo ex combattente e la forma in cui figlia e nipote l'hanno ereditata, viene condotta una riflessione sulla maniera in cui in Portogallo è stata costruita la narrazione di memoria sul colonialismo.

Le memorie nascoste e rese private dagli ex-combattenti hanno contribuito a mistificare la violenza del colonialismo portoghese molto spesso edulcorata da una visione luso-tropicalista. La figlia e il nipote, all'interno della *pièce*, hanno la funzione di fare continue domande all'ex-combattente sul suo passato, forzandolo, in questo modo, a esplicitare le violenze commesse e sanare, in questo modo, i silenzi di cui la loro post-memoria si è nutrita. Attraverso la volontà dei personaggi di rompere attivamente il silenziamento di certe memorie, lo spazio casa - già decadente e precario - si distruggerà, figurativamente e fisicamente alla fine dello spettacolo.

Sulla rovina di un'identità nazionale portoghese rappresentata da Pedro Penim nel suo spettacolo, la seconda generazione di scrittori e scrittrici afroeuropei, di cui Djaimilia Pereira de Almeida fa parte, costruisce case alternative in cui risignificare la propria post-memoria, rivendicando il proprio spazio nella narrazione storica di un'Europa che li ha invisibilizzati per troppo tempo.