

DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA, AS TELEFONES. HOMENAGEM AO “GÉNERO LITERÁRIO DA DIÁSPORA” E A REINVENÇÃO DA NARRATIVA POÉTICA

Ana Gabriela Macedo*

‘Rendo-me, afeição-me à vida, entro na espiral da carta que não se pode parar. A folha é o teu ouvido. O contramundo são os meus lábios’ (p. 34)

1. “A tua filha é uma sombra. O telefone é a minha mãe”

Djaimilia Pereira de Almeida é uma escritora singular no contexto da literatura contemporânea da diáspora portuguesa, desde logo porque a sua escrita estilhaça as fronteiras dos próprios conceitos de diáspora, pós-colonial e/ ou descolonial; porque a autora vem publicando desde 2015, com pouco mais de 30 anos de idade, textos de complexa catalogação literária, onde a escrita ensaística, biográfica, memorial, novelística e poética se entrelaçam de modo praticamente indissolúvel, da qual seria a meu ver injusto, e quiçá erróneo, preferir um termo em desfavor de outro. Fiquemo-nos assim pela perífrase ‘reinvenção de uma narrativa poética’, como sugiro no meu título.

Procurarei neste texto não ‘silenciar’ a voz da autora, mas, tanto quanto possível, ‘dar a ouvir’ a sua voz, através da minha reflexão sobre a sua escrita, escutar as ressonâncias e o diálogo inter e intratextual que os seus textos engendram com outras narrativas e textos outros ¹.

* PROFESSORA CATEDRÁTICA DO DEPARTAMENTO DE ESTUDOS INGLESES E NORTE-AMERICANOS DA UNIVERSIDADE DO MINHO, PORTUGAL. COORDENADORA DO PROJETO WOMANART. MULHERES, ARTES E DITADURA – OS CASOS DE PORTUGAL, BRASIL E PAÍSES AFRICANOS DE LÍNGUA PORTUGUESA (PTDC/ART-OUT/28051/2017)

1 Tal como Paulo de Medeiros (2010, p. 144) afirma no texto “Memórias Pós-Imperiais: *Luuanda*, de José Luandino Vieira, e *Luanda, Lisboa, Paraíso*, de Djaimilia Pereira de Almeida”, a escrita de D. P. Almeida “desafiando os géneros tradicionais, ao misturar autobiografia, ficção e ensaio com uma forte carga poética e linguística, contribui para uma redefinição da narrativa contemporânea [portuguesa]”. A própria autora (2018, p. 32) afirma que a tradição literária portuguesa é “a tradição que conheço melhor e a que está na minha cabeça quando estou a escrever”.

Escolhi *As Telefones*, narrativa de 2020, para fazer essa evocação ou, talvez melhor, *convocação*. Escolha difícil esta, apresso-me a dizer. Escolher entre *Esse Cabelo* (2015), *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2018), *Pintado com o Pé* (2019), *A Visão das Plantas* (2019), *As Telefones* (2020), ou *Maremoto* (2021) é quase inglório. Deixei que o tom encantatório das palavras de mãe e filha, trocadas ao longo dos anos de separação física entre Lisboa e Luanda, traduzindo e elevando ao jeito epistolar a suposta trivialidade da interação telefónica, quantas vezes interrompida e sinco-pada por vicissitudes quotidianas, ou por falhas técnicas do intangível “fio telefónico”. O elogio de Alexander Bell como o criador da “língua telefónica”, “aquela em que casais se apaixonaram, e se soube da morte de soldados nas trincheiras. Aquela com que alguns se masturbam, outros perecem, outros se apartam. A língua em que a distância é vencida pelo teatro da voz, em que todos, biliões, somos actores experientes” (Almeida, 2020, p. 25). Assim o é para mãe e filha:

Solange e Filomena estavam enamoradas de se escutarem, sem precisarem de ouvir o que diziam (...) Numa chamada infinita, podia pensar-se que alguém falava sobre uma vida a que nada correspondia; e que, de vez em quando, como alguém que põe um disco a tocar ou entra numa sala a meio de um concerto, discando o número, mãe e filha, ao mesmo tempo, penetravam na conversa dessas duas vozes desencarnadas, podendo ouvi-las falar, pensar, chorar, rir juntas como se ouvissem falar da sua própria vida, e apenas sonhar, apenas desejar, que essas vozes lhes pertencessem (p. 27).

Através da voz escutada e da respiração sentida do outro lado da linha, mãe e filha adivinham a fisicalidade dos respectivos corpos, superando a emoção que as palavras escamoteiam ou mal disfarçam. “Agora, de vez em quando, do outro lado da linha, a voz de Filomena é triste. Deixou de fingir estar sempre bem disposta (...). **Costumo ligar-lhe apenas para a ouvir respirar.** (...) Não sei o que fará a seguir a desligar o telefone, como é a casa onde vive, nem qual é a sua rotina. **Dói-me o corpo todo, ao desligar a chamada**” (p.31. Ênfase minha). O telefone, objecto físico transfigurado, ‘uma educação simultânea do corpo uma da outra’ (p. 32).

Neste texto denso, feito da fugacidade das palavras e da intangência das emoções, de quando em vez a ironia irrompe como um estilhaço outro na vida das duas mulheres, o mundo lá de fora entra, inusitado e sem pedir licença, pelas suas vidas adentro. Fala Filomena: “Às vezes, falta-me coragem, filha. Sinto-me fraca. Digo assim, vou desistir, meu Pai. (...) Às vezes fico zangada com Deus. (...) Zangada mesmo, com raiva. (...)”

Um dia, ainda vamos ter férias de cruzeiros, filha, vais ver. Um dia, ainda vamos num desses barcos com piscina comer bolinhas de melão, beber champã-nhe, o mambo todo, nós duas pretas finas e uns criados de lacinho a encherem-nos as taças. A Mamã acredita, filha, Deus é fiel. Vai chegar a nossa vez” (p. 26).

Num tom próximo deste, entre o irónico e o confessional, evoca-se uma Luanda colonial, as hierarquias de raça explicitamente expostas e consagradas no mais prosaico dos actos, a alimentação. De novo pela voz de Filomena: “Os nossos vizinhos brancos naquele tempo só comiam bolo inglês. Bolo inglês e limonada de café. De modo que a tua mãe, assim pequenina como eu era, não pensava em mais nada, a não ser em comer bolo inglês com limonada. Brincava sozinha o dia inteiro com as minhas bonecas, bolo inglês para aqui, limonada para ali, golinho para aqui, golinho para ali. (...) Não havia bolo, eram só bocadinhos de pão, e eu sentava-as em círculo e elas comiam todas muito bem comportadas o seu belo chá das cinco, como faziam as senhoras finas lá do bairro’ (p. 44).

De longe a longe, Filomena e Solange visitam-se nos respectivos países e improváveis moradas, sem que esses esparsos momentos passados em proximidade física resultem num melhor reconhecimento mútuo, tão diversas são já as suas vidas e percursos. Numa dessas visitas a Lisboa, Filomena traz uma efémera memória da infância de Solange, dessas que só as mães guardam testemunho e que dificilmente são confessáveis. Numa das suas viagens, a mãe trouxe à filha os seus dentes de leite. Foi estranho para Solange saber que ainda restavam esses bocadinhos de esmalte, de que não se lembrava. Um deles estava castanho, talvez por ter caído já depois de cariado. Mas os outros conservavam a sua forma e só tinham amarelecido. Filomena desembalhou-os com cuidado. “A tua tia foi-me mandando, por vários portadores, à medida que foram caindo. Não tinha a tua boca perto de mim, mas sempre era um bocadinho da minha filha. Dava para matar a saudade. Ficava só a olhar para eles, a imaginar a tua cara. Nessa altura ainda não havia essa modernice de telemóveis. Ao princípio, tinham cheiro, e eu costumava cheirá-los. Depois o cheirinho passou” (p. 76).

Por sua vez, Solange procura-se a si mesma na mãe que não reconhece, o telefone o único garante da comunicação possível entre ambas: “contrações e expansões de uma respiração” (p. 88). E diz Solange a Filomena: “Diminuí a ponto de me perder dentro de ti. Não sei o lugar de nada na tua mala e mesmo assim andas por mim de olhos fechados. **Ao vivo desarrumas-me. A tua filha é uma sombra. O telefone é a minha mãe**” (p. 88. Ênfase minha).

O telefone supre assim os desencontros de ambas na impossibilidade efectiva de mãe e filha se reverem no avesso que são uma da outra, nos seus mundos desencontrados, nas suas falas diversas. Acrescenta Solange: “Parece-me mesquinho falar-te de mim, quando talvez devesse ser natural. Falar-te de mim faz-me sentir pequena. Não me interessa contar-te a minha vida, mas contar-te a ti a tua como se a tivesses esquecido” (p. 89).

Termina o diálogo efémero, ficam os cheiros das presenças esparsas e das muitas sombras havidas.

O seu perfume floral está por toda a casa. A almofada que usou cheira a manteiga de karité. Quantas vezes pode morrer uma mãe? Quantas vezes pode nascer uma filha? (...) entro no escritório grata e abençoada por a ter na minha vida e por sermos, enfim, parecidas: pretas, gordas e perfeitas. (p. 90).

As Telefones são noventa páginas de texto que levaram nove anos a escrever, segundo Djaimilia Pereira de Almeida².

2. Intertextos. A Voz Humana de Jean Cocteau

As Telefones encenam/encarnam o drama da ausência física, emocional e afectiva entre mãe e filha, criando uma narrativa que pretende suprir esse vazio corpóreo, “dar corpo à voz” dessa ausência, desse silêncio. Mãe e filha são vozes incorpóreas, actrizes do seu próprio drama, em busca de um corpo, uma fisicalidade – sentidos, cheiro, tacto – numa palavra, afecto.

Remeto aqui deliberadamente para um texto ‘sombra’ cuja presença pressentimos subliminar em toda esta narrativa encenada. Trata-se de *A Voz Humana* de Jean Cocteau (1930), um texto que, segundo o autor, se caracteriza pela sua “inactualidade”, único garante de uma “durável actualidade” (*apud* Moreira da Silva, pp.8-9), ao encenar a fantasmagoria de um drama de amor, totalmente expresso e representado através da voz da amante abandonada, entrecortada apenas pelo silêncio da ausência (do corpo, do tacto). O telefone, “o adereço banal das peças modernas”, tal como afirma Cocteau no seu Prefácio (p. 3), é utilizado na peça como o único meio de contacto ‘físico’, leia-se material, possível para corporizar a dor do abandono. Segundo Cocteau, este texto focado na “singularidade dos timbres” e na “eternidade dos silêncios”,

² Palavras da autora, numa breve entrevista por mail que realizei com ela (não publicada).

exibe deliberadamente a “encenação mais simples”: “um acto, um quarto, uma personagem, o amor e o adereço banal das peças modernas, o telefone” (p. 3); em suma, o monólogo assim havido, é “pretexto para uma encenação, pretexto para uma actriz (...) e a personagem invisível que se exprime através dos silêncios” (Ibid.)³. Alexandra Moreira da Silva, no excelente texto com que prefacia a sua tradução portuguesa do texto de Cocteau (2011), intitulado “O Corpo na Voz”, utiliza as expressões “dar corpo à voz” e “dar-se na voz” (evocando Henri Meschonnic, 1997), para salientar a densidade emocional veiculada pelo único meio possível de contacto corpóreo, ainda que fantasmagórico, o fio do telefone (objecto fetiche, hoje mais que nunca, icónico). Através desta presentificação da ausência e da pléiade de sentimentos contraditórios que lhe assistem, *A Voz Humana* de Jean Cocteau, tal como é dito na leitura de A. Moreira da Silva, tem um objectivo primordial: “cruzar respirações, trazendo à superfície matéria, por vezes incompleta, quase imperceptível mas contínua do corpo na voz” (Moreira da Silva, p. 9)⁴. De igual modo, propomos nós, essa é a característica basilar de *As Telefones*, a narrativa de ausências incorpóreas, povoadas de vozes, de Djaimilia Pereira de Almeida. As protagonistas *são*, assumem-se, metonimicamente, como o próprio telefone. O seu corpo (de mãe e filha, separadas pela vida e pela geografia dos mundos que habitam) “parece ter-se desprendido do real. Ocupa, agora, um não-lugar” (p. 8), tal como escreve o encenador Carlos Pimenta, a propósito de *A Voz Humana*. Um “corpo ausente” que o leitor do texto (tal como o espectador da peça), é levado a constituir “nos silêncios que percorrem uma linha de telefone”, reitera Pimenta (Ibid.).

Daí a potencialidade de um diálogo intertextual entre *As Telefones*, e aquele a que chamei o ‘texto sombra’ de Cocteau, unidos pela veemência das emoções expressas e pela suprema escassez de materialidade corpórea.

3 A peça *La Voix Humaine* foi representada pela primeira vez no teatro da Comédie Française, no dia 17 de Fevereiro de 1930. Tradução portuguesa (2011, não publicada) de autoria de Alexandra Moreira da Silva, *A Voz Humana*, foi encenada por Carlos Pimenta e representada no Teatro S. João entre 18 Novembro e 4 Dezembro de 2011, tendo a actriz Emília Silvestre como protagonista. Quero deixar aqui expresso o meu agradecimento à amiga e colega Alexandra Moreira da Silva, pela gentileza de me ter facilitado o acesso à sua tradução da peça, bem assim como ao caderno editado pelo Teatro S. João com diversos materiais críticos, incluindo o Prefácio de Cocteau, um texto de Carlos Pimenta e Raquel Castro, um texto de Alexandra Moreira da Silva e um outro de José Bragança de Miranda.

4 O recente filme de Pedro Almodóvar, *A Voz Humana*, (2020) com Tilda Swinton como protagonista, revisita magnificamente a peça de Cocteau, numa versão muito próxima do texto original, sem deixar de ter o peculiar cariz almodovariano, realçando-lhe o impacto visual e a simbiose entre o estranhamento cénico e a carga emocional do texto. Para este efeito ‘de choque’ contribui, sem dúvida, a *performance* da notável actriz Tilda Swinton.

Solange e Filomena estavam enamoradas de se escutarem, sem precisarem de chegar a ouvir o que diziam. Barulhos sem sentido, para cá e para lá, frases interrompidas a meio, insultos truncados, interjeições abortadas, risadas coxas, para cá, para lá. Manterem-se em linha não assinalava amor nem zelo, mas um hábito de ouvido. (...) discando o número, mãe e filha, ao mesmo tempo, penetravam na conversa dessas duas vozes desencarnadas, podendo ouvi-las falar, penar, chorar, rir juntas como se ouvissem falar da sua própria vida, e apenas sonhar, apenas desejar, que essas vozes lhes pertencessem (p. 27).

Em *As Telefones*, título que, como atrás referimos, sugere tanto a personificação do objecto-ícone como, por metonímia, a própria simbiose da identidade individual de mãe e filha numa única voz, um único corpo, lemos: “Costumo ligar-lhe apenas para a ouvir respirar”(p.31), e mais adiante, “A folha é o teu ouvido. O contramundo são os meus lábios” (p. 34).

3. Incidências de Intratextualidade. “Chegar atrasado à própria pele”

O meu irmão descobriu que éramos de cores diferentes no jardim de infância, aos cinco anos. Chegou a casa de beicinho por eu nunca lho ter contado, dizendo-me “tu afinal és preta e nunca me disseste”. Nunca me ocorrera dizer-lhe. Sempre pensei nesta anedota como na descoberta por ele da cor da minha pele e não como na descoberta dele de alguma coisa sobre si mesmo, apesar de a memória do seu desconsolo com a revelação inesperada se confundir retrospectivamente com o seu reconhecimento de que me tinha falhado de algum modo” (Almeida, 2019, p. 103).

Ao longo da sua já extensa e diversificada obra, a partir do seu primeiro livro *Esse Cabelo* publicado em 2015, Djaimilia Pereira de Almeida lança questões sobre as quais reflecte reiterada e intratextualmente, através da diversidade de géneros e hibridez que as caracteriza – ficcional, memorialista, ensaística, autobiográfica. Reflexões essas que exibem particular incidência no questionamento identitário e na formação de subjectividade própria, na qual a raça não poderia deixar de ter um papel central, se bem que tratada frequentemente de modo metonímico e nunca estereotipado.

A citação que fizemos acima, proveniente da colectânea de ensaios e crónicas *Pintado com o Pé* (2019), é um bom exemplo disso mesmo. A autora chama-lhe uma ‘anedota’ sem que isso signifique de todo menoridade da sua importância no contexto identitário a que nos referimos. É uma questão que atravessa toda a sua obra, e à qual ela vai respondendo e reequacionando ora

em termos subjectivos e biográficos, ora em termos históricos e fundacionais, exposta através de narrativas e protagonistas ficcionais, que poderemos igualmente ler como possíveis alter-egos. Esta mesma diversidade e ausência de fórmulas e respostas pré-havidas, este modo caleidoscópico de nos dar a ler/ver este questionamento do sujeito com a sua própria história, em simultâneo com a História que o configura (concretamente a relação colonial e pós-colonial de Portugal com África e com a diáspora africana), surge desde logo magistralmente na sua obra inaugural, *Esse Cabelo* (2015), bem assim como, em formatos narrativos outros, em *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2018), *Pintado com o Pé* (2019), *A Visão das Plantas* (2019), *As Telefones* (2020), ou *Maremoto* (2021).

Mas regressemos ao texto “Chegar atrasado à própria pele” com que iniciámos esta secção. A inocente perplexidade da criança de cinco anos, a sua ‘cegueira’ fraterna perante a cor da pele da irmã, desencadeia toda uma auto-reflexão determinante sobre a formação da subjectividade e a consciência de “chegarmos atrasados a quem somos”, nomeadamente em termos étnicos e de raça.

Escreve assim a autora em *Pintado com o Pé*:

A minha vida em Portugal como uma pessoa negra foi por muito tempo essa carreira de teimosia, privilégio e esquecimento. Se a experiência do meu irmão aponta para um princípio de justiça quotidiana plausível, o facto de eu ter chegado atrasada à minha cor é, pelo contrário, um efeito colateral da igualdade na qual me aconteceu ter a felicidade de ser educada em Portugal e, em certa medida, é um efeito nefasto. (...) A pessoa que descobre que é negra a um terço do caminho não sai propriamente do armário a certa altura (p. 106).

E o texto termina com a seguinte constatação, num tom onde, se presentimos ainda uma réstia da ironia inicial, lemos a consciência clara de uma pertença outra, traduzindo a nostalgia de “chegarmos atrasados a quem somos”:

Eu não poderia ter previsto que a descoberta do meu irmão, que repeti a amigos estes anos todos, pudesse representar um prenúncio do que viria a ser a minha própria percepção da minha pele, e, mais do que isso, representasse a síntese de uma possibilidade humana e minoritária: a de **chegarmos atrasados a quem somos**, a qual pode ligar as nossas jornadas sem percalços às jornadas árduas das pessoas com quem nos parecemos (p. 107. Ênfase minha).

Ecossistemas deste questionamento surgem esparsos ao longo de toda a obra da autora, exibindo-o sob distintos ângulos e prismas, ora biográficos e históricos, ora ficcionais e metaficcionais (caso notório em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, assim

como em *Maremoto*, cujos protagonistas têm marcas visíveis desse cruzamento de história, biografia e ficção, facto que a autora assume deliberadamente ⁵).

Esse Cabelo (2015)

A minha avó branca ... perguntava-me pelo cabelo: ‘Então, Mila, quando é que tratas *esse cabelo*?’. O cabelo era então distintamente uma personagem, um alter-ego presente na sala (p. 41).

A primeira obra publicada por Djaimilia Pereira de Almeida, que teve justamente um grande impacto editorial e crítico exhibe, de modo simultaneamente fundamental e peculiar, esse mesmo questionamento identitário.

Em Oeiras, antes dos salões, dos autocarros e dos cacilheiros, fui levada a uma dona Mena do terceiro andar, uma senhora mulata que arranjava cabelos em casa, mas já não tenho disso quaisquer imagens, senão a do lavatório adaptado na casa de banho e a do secador de pé que havia numa sala, o primeiro do longo ciclo do pesadelo de esperar que, entre os rolos, o cabelo secasse ganhando uma forma. Cheguei a casa de rabo-de-cavalo (p. 45).

Inocência Mata, num ensaio intitulado “Uma implosiva geografia exílica”, reflecte sobre a condição de “identidade exílica” da escrita de D. P. de Almeida, focando em particular o romance *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2018), salientando na sua trama e personagens a “corporificação das contradições históricas, a partir da encenação de um Passado constantemente a assombrar o Presente”. Segundo Mata, a narrativa de *Esse Cabelo* enquadra-se igualmente nessa esteira, onde sobressaem “vozes resilientes” que fazem “dialogar política, ética e estética” (Ibid.).

O conceito de “experiência exílica”, segundo Alexis Nouss ⁶, convoca o neologismo “exiliência” que, segundo o autor, “lhe acentua as potencialidades de afirmação ou de resistência, pelas quais escapa ao exclusivo determinismo de factores externos.” (Nouss, 2016: 53). Segundo Nouss, a exiliência, “núcleo existencial comum a todas as experiências de sujeitos migrantes” não repre-

5 Veja-se as várias entrevistas que tem dado, entre as quais a já citada com Isabel Lucas (*Ipsilon*, 21 Dez. 2018) e também com Luís Ricardo Duarte, “Djaimilia Pereira de Almeida: Literatura, liberdade e alegria”, *Visão* (2 de Janeiro, 2020).

6 Veja-se de Alexis Nouss, *La Condition de l'exilé*, 2015. [*Pensar o exílio e a migração hoje*, tradução e notas de Ana Paula Coutinho, 2016]. Em particular ver o capítulo 3 deste livro, “Exiliência” (pp. 51-98).

senta “passividade”, mas antes “a afirmação de um *ethos*”, ela “declina-se em condição e consciência, podendo inclusive acontecer que as duas, em graus distintos, não coincidam” (Ibid.). Isto é, tal como o autor exemplifica, “pode alguém sentir-se em exílio sem ser concretamente um exilado (consciência sem condição), como pode alguém ser um exilado em concreto, sem contudo sentir-se em exílio (condição sem consciência)” (Ibid.).

Por sua vez, Paulo de Medeiros, no artigo atrás citado (2020), retoma esta discussão, reportando-se igualmente à forte componente exílica existente nas narrativas de Djaimilia Pereira de Almeida. Medeiros salienta que os seus romances, “que podemos designar adequadamente como parte, uma parte importante, da ficção portuguesa contemporânea (...) também participam plenamente de outra tradição, que, apesar de exigir uma abordagem muito mais crítica, não é nova, está relacionada com o trabalho dos afro-europeus e com a visão das relações emaranhadas, históricas, culturais, políticas e pessoais que são a marca registada de tal condição”. (2020:143). Condição essa que Medeiros identifica com a pós-memória, afirmando: “A memória, em especial a memória pós-imperial, é um elemento crucial dessa condição, tal como o sentimento de existência diaspórica, exílica, que anda de mãos dadas com um forte senso de pertença” (Ibid.)⁷.

A escrita de D. P. de Almeida, diríamos, apontará assim para um ‘future à venir’, um para além da ‘nostalgia imperial’, ao circunscrever esse diálogo ainda por haver, necessariamente assente em novas premissas – históricas, culturais, políticas e estéticas.

Esse Cabelo é talvez o texto matricial em que todo este questionamento de identidade e alteridade, percepção de cor da pele, raça e pertença étnica, são claramente formulados e retoricamente explanados através da mais simples (que não banal) alegoria: o ‘cabelo crespo’. Narrativa autobiográfica, frequentemente revisitada em outras páginas subsequentes da autora, transforma-se num elo fundamental de todo o questionamento identitário do sujeito consigo mesmo e face ao colectivo, de que a escrita é simultaneamente um coadjuvante e um detonador. Assumindo a dimensão de protagonista, qual prosopopeia ao longo de todo o texto, a expressão *esse cabelo*, sempre grafada em itálico,

7 Condição esta, salienta Paulo de Medeiros, que importa distinguir do estereotipado conceito de lusofonia, como “uma forma de nostalgia imperial”, um exemplo mais de “falsa consciência” (Medeiros 2020: 152). O autor faz aqui referência, entre outros, ao artigo de António Pinto Ribeiro (2013), “Para acabar de vez com a lusofonia”, *Público* 18/01/2013 <https://www.publico.pt/2013/01/18/jornal/para-acabar-de-vez-com-a-lusofonia-25877639>. Revisto em *Lusotopie* 17. 220-226.

realça-lhe a personalidade própria, insubmissa, um “alter ego” indomável, com vontade própria. E cito a epígrafe desta secção do meu texto:

“A minha avó branca (de que forma dizê-lo sem soar a novela brasileira?) perguntava-me pelo cabelo: ‘Então Mila, quando é que tratas *esse cabelo?*’. O cabelo era então distintamente uma personagem, um alter-ego presente na sala.” (p.41)

E de novo, numa referência intratextual ao tema que virá a ser o objecto primordial de *As Telefones*, confirmando o longo tempo de germinação havida deste texto, tal como atrás referido, diz-se, evocando o medo de “chegarmos atrasados a quem somos”:

A distância que me separou da minha mãe era o único indício perceptível de a minha cabeça ter sido jogada para longe. *Era disso que ela me falava ao telefone nos anos decapitados em que pouco nos vimos*, ao perguntar-me pelo cabelo, como se duma forma indirecta me fosse dado a ouvir nessas perguntas que ela sondava se eu já me encontrara (p. 71. Ênfase minha).

Assim, à pergunta retórica, “Falas ainda sobre o cabelo, Mila?” responde a própria neste exercício de auto-conhecimento e exegese de si mesma, ciente de que “a distância é condição da memória” (p.77): “A única noção admissível de seriedade parece-me agora a de honrar não quem tenho sido, mas quem julgo não ter chegado a ser. A negra de papel é quem me merece hoje deferência. De que modo *merecê-la?* Não sei pentear-me por escrito sem perder um pouco a mão ao livro” (p.78).

Conclusão

Tal como afirma bell hooks num pioneiro ensaio, “Straightening our hair” (1988), o qual contextualiza a cultura negra de cuidar do cabelo num contexto duplo: primeiro em colectividade, como parte de uma tradição própria e de uma cultura da intimidade, e, por outro lado, particularmente a partir dos anos 1960, fruto do crescimento dos movimentos emancipatórios e a consciência do ‘orgulho negro’, o surgimento do estilo afro, ostentando orgulhosamente o cabelo crespo como um símbolo da resistência e celebração cultural:

During the 1960s black people who actively worked to critique, challenge and change white racism pointed to the way in which black people’s obsession with straight hair reflected a colonized mentality. It was at this time that the natural hairdo, the ‘afro’

became fashionable as a site of cultural resistance to racist oppression and as a celebration of blackness”. (...) “Stripped of its positive binding rituals that traditionally surrounded the experience, black women straightening our hair seemed more and more to be exclusively a signifier of white supremacist oppression and exploitation.

Em nossa opinião, as palavras de bell hooks e o seu olhar não dogmático sobre a questão do cabelo na cultura negra encontram uma forte ressonância no texto de Djaimilia Pereira de Almeida (quer a autora o tenha lido ou não). Várias passagens de *Esse Cabelo* evidenciam essa sintonia, a celebração de uma cultura da intimidade, por oposição e como forma de resistência à cultura dominante que tudo faz para a negar e reduzir ao silêncio. Citando de novo bell hooks, a partir do mesmo texto:

In a culture of domination, one that is essentially anti-intimacy, we must struggle daily to remain in touch with ourselves and our bodies, with one another. Especially black women and men, as it is our bodies that have been so often devalued, burdened, wounded in alienated labour. Celebrating our bodies, we participate in a celebratory struggle that frees mind and heart.

Por sua vez, e neste mesmo contexto, é interessante atentarmos no que escreve a artista e crítica Grada Kilomba, em *Memórias da Plantação. Episódios de Racismo Quotidiano* (2019), no capítulo intitulado “Política do Cabelo”, evidenciando notoriamente o legado teórico e o diálogo entretido com bell hooks. Kilomba faz uma interessante reflexão sobre a importância e significado simbólico do cabelo africano, enquanto “mau cabelo”, sublinhando o facto de este não ter sido nunca tolerado pelos colonizadores brancos, sendo considerado como “símbolo de ‘primitivismo’, desordem, inferioridade e barbárie” (2019: 135). Enquanto isso, argumenta Kilomba: “as pessoas *negras* foram pressionadas a libertar o ‘mau cabelo’ com produtos químicos, criados pelas indústrias europeias. Estas eram formas de controlar e rasurar os ditos ‘sinais repulsivos’ da negritude” (Ibid.). Por outro lado, e por ilação com este facto, reitera a autora, “o cabelo tornou-se o instrumento mais importante da consciência política entre as/os africanas/os e na diáspora africana. Rastas, afros e penteados africanos transmitem uma mensagem política de emancipação racial e de protesto contra a opressão racial” (Ibid.).

Em jeito de conclusão, citamos de novo as palavras de Djaimilia P. de Almeida e a sua auto-interpelação expressa sob distintas formas ao longo

da diversidade das suas narrativas. Concretamente, quando questionada na entrevista já referida com Isabel Lucas (21 Dez. 2018), sobre se se sentia representante de algum tipo de literatura, afirma:

Não. Talvez sinta uma grande responsabilidade. Mas é, antes de mais nada, uma responsabilidade em relação ao próprio trabalho que estou a fazer e de respeito para com as personagens de que estou a falar. Presto contas às personagens. Mas não me sinto representante de uma literatura. Sinto que estou a contribuir para uma conversa, que também é essa conversa política, social, etc., mas quando escrevo não estou a pensar nisso. Estou a perceber como é que se faz o que eu gostava de saber fazer. E preservando um certo gozo em fazer isso. Escrever é a coisa que me dá mais alegria. (p. 33).

A “conversa” a que se refere a autora, é a recusa do silêncio, da rasura e do esquecimento; é a exposição dos conflitos interiores, dos paradoxos e da imponderabilidade, é a recusa de dogmatismos. A escrita tem essa função e esse privilégio. Honrá-lo, tal como a autora diz, é sem dúvida o principal objetivo da literatura.

Algumas décadas antes, a escritora afro-americana bell hooks, num contexto não de todo diverso, escrevera no importante livro *Talking Back* (1989), estas palavras desassombradas, que ressoam na escrita de Djaimilia Pereira de Almeida:

O contexto do silêncio é diverso e multidimensional. Por demais óbvios são as estratégias do racismo, do sexismo e da opressão de classe para rasurar e silenciar. Menos óbvios são as lutas interiores, os esforços feitos para conseguirmos a confiança necessária para escrever, re-escrever, e desenvolver ao seu máximo potencial o estilo e a arte – e até que ponto esses esforços nos podem falhar⁸.

Referências

- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de (2015), *Esse Cabelo*, Lisboa: Relógio d'Água.
 _____. (2018), *Luanda, Lisboa, Paraíso* Lisboa: Companhia das Letras.
 _____. (2019), *Pintado com o Pé*. Lisboa: Relógio d'Água.
 _____. (2019), *A Visão das Plantas*. Lisboa: Relógio d'Água.

8 “The context of silence is varied and multidimensional. Most obvious are the ways racism, sexism, and class exploitation act to suppress and silence. Less obvious are the inner struggles, the efforts made to gain the necessary confidence to write, to re-write, to fully develop craft and skill – and the extent to which such efforts fail” (bell hooks, *Talking Back*, 1989, p.8). Tradução nossa.

- _____. (2020), *As Telefones*. Lisboa: Relógio d'Água.
- _____. (2021), *Maremoto*. Lisboa: Relógio d'Água.
- _____. Djaimilia Pereira de Almeida. Não é só raça, nem só género, é querer participar na grande conversa da literatura. (Entrevista com Isabel Lucas). *Público, Ípsilon*, 21 Dezembro 2018, (pp.31-33).
- _____. Djaimilia Pereira de Almeida: Literatura, liberdade e alegria. (Entrevista com Luís Ricardo Duarte). *Visão* (2 de Janeiro, 2020). <https://visao.sapo.pt/jornaldeletras/letras/2020-01-02-djaimilia-pereira-de-almeida-literatura-liberdade-e-alegria-2/>
- ALMODÓVAR, Pedro (2020) *A Voz Humana*, Medeia Filmes.
- COCTEAU, Jean (1930) *La Voix Humaine*, Paris: Classiques Modernes. Livre de Poche.
- HOOBS, bell “Straightening our hair”, *ZMagazine*, September 1988 (eds. Lydia Sargent & Michael Albert). Reprint April 2007. <https://docenti.unimc.it/sharifah.alatas/teaching/2020/23124/files/ii-semester/bell-hooks>
- _____. (1989), *Talking Back. Thinking feminist. Thinking black* Boston, MA: South End Press.
- KILOMBA, Grada (2019), *Memórias da Plantação. Episódios de Racismo Quotidiano*. Lisboa: Orfeu Negro.
- MATA, Inocência, “Uma implosiva geografia exílica”, *Público, Ípsilon*, 14 de Dezembro de 2018, (<https://www.publico.pt/2018/12/14/culturaipsilon/noticia/implosiva-geografia-exilica-1854334>).
- MEDEIROS, Paulo, “Memórias Pós-Imperiais: *Luuanda*, de José Luandino Vieira, e *Luanda, Lisboa, Paraíso*, de Djaimilia Pereira de Almeida”, *Revista Língua-Lugar* 01, Junho 2020, 142-155.
- MESCHONIC, Henri “Le Théâtre dans la Voix”, *La Licorne*, n.41, Université de Poitiers, 1997, (pp. 25-42).
- MOREIRA DA SILVA, Alexandra (2011), “O Corpo na Voz”. *A Voz Humana* (tradução, prefácio e notas de A. Moreira da Silva). Cadernos do Teatro Nacional S. João, Porto (pp.8-9).
- NOUSS, Alexis [2015, *La Condition de l'exilé*], (2016), *Pensar o exílio e a migração hoje*, trad. e notas Ana Paula Coutinho, Porto: Afrontamento.
- PIMENTA, Carlos e Castro, Raquel, “Voz Humana?” in *A Voz Humana*. Cadernos do Teatro Nacional S. João, Porto (pp. 4-5).
- RIBEIRO, António Pinto (2013), “Para acabar de vez com a lusofonia”, *Público* 18/01/2013 <https://www.publico.pt/2013/01/18/jornal/para-acabar-de-vez-com-a-lusofonia-25877639>

