



(RE)IMAGINAR A NEGRITUDE: GEOGRAFIAS DA AFRODIÁSPORA EM *ESSE CABELO*, DE DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA

(RE)IMAGINING BLACKNESS: GEOGRAPHIES OF THE AFRODIASPORA IN ESSE CABELO, BY DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA

Prof^a Dr^a Ariane de Andrade da Silva¹

RESUMO – Este artigo propõe a análise da obra **Esse Cabelo** (2015), da escritora afro-portuguesa Djaimilia Pereira de Almeida. Nossa abordagem volta-se, sobretudo, a duas fotografias presentes na narrativa, com o objetivo evidenciar as nuances da centralidade do corpo negro na obra. Em **Esse Cabelo**, a personagem-narradora Mila foi criada em um ambiente de tentativas sucessivas do apagamento de uma parte de sua identidade. Na casa portuguesa, o seu cabelo crespo é um elemento em disputa, alvo de uma colonização capilar. À Mila será preciso recorrer aos fios crespos, como quem lança um fio de Ariadne ao passado, e, assim, refazer os

passos de sua infância e adolescência para que lhe fosse possível acessar sua ancestralidade angolana. O cabelo crespo, então, corporifica a negritude de Mila, pois é o elemento responsável por abrir o caminho da personagem à consciência de seu corpo negro. No percurso de compor a história do cabelo, Mila teve de lidar com os sofrimentos causados pelo racismo e aprender uma linguagem que fortalecesse seu processo de descolonização estética. Por isso, interessa-nos discutir de que formas os registros fotográficos presentes na narrativa representam referenciais de negritude de outras geopolíticas importante à construção identitária da



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 2 Ano II março/2024
ISSN 3085-7309

personagem central. A primeira fotografia data de 1957 e registra a estudante afro-americana Elizabeth Eckford em sua tentativa de primeiro dia de aula no Central High School, em Little Rock, Arkansas (EUA), num tempo em que a queda da segregação racial estava ainda em desenvolvimento. A segunda fotografia captura uma *performance* do comediante estadunidense Eddie Cantor (1920, EUA) e sua máscara *blackface*. Impressas nas páginas do livro de Djaimilia Pereira de Almeida, as fotografias são alegorias utilizadas para demolir fronteiras e aproximar experiências coletivas da negritude. Nesse percurso, abordaremos, principalmente, as perspectivas teóricas de Frantz Fanon, Grada Kilomba, Nilma Lino Gomes e Roland Barthes.

PALAVRAS-CHAVE – cabelo crespo, corpo negro; trânsitos afrodiaspóricos; fotografia; Djaimilia Pereira de Almeida; **Esse Cabelo**.

ABSTRACT – This article proposes an analysis of the work *Esse Cabelo* (2015) by Afro-Portuguese writer Djaimilia Pereira de Almeida. Our approach focuses primarily on two photographs present in the narrative, aiming to highlight the nuances of the centrality of the Black body in the work. In *Esse Cabelo*, the narrator-character Mila was raised in an environment of successive attempts to erase a part of her identity. In the Portuguese

household, her curly hair is a contested element, subject to a form of capillary colonization. Mila must turn to her curly strands, like someone casting Ariadne's thread into the past, to retrace the steps of her childhood and adolescence, thereby accessing her Angolan ancestry. Thus, her curly hair embodies Mila's Blackness, as it is the element responsible for opening the path to the character's awareness of her Black body. In the process of composing the history of her hair, Mila had to confront the suffering caused by racism and learn a language that would strengthen her process of aesthetic decolonization. Therefore, we are interested in discussing how the photographic records present in the narrative represent references of Blackness from other geopolitical contexts that are important to the identity construction of the central character. The first photograph dates back to 1957 and captures African-American student Elizabeth Eckford on her first day of school at Central High School in Little Rock, Arkansas (USA), during a time when the fall of racial segregation was still in progress. The second photograph captures a performance by American comedian Eddie Cantor (1920, USA) in blackface. Printed on the pages of Djaimilia Pereira de Almeida's book, the photographs serve as allegories used to dismantle boundaries and bring together collective experiences of Blackness. In this journey, we will



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 2 Ano II março/2024
ISSN 3085-7309

primarily engage with the theoretical perspectives of Frantz Fanon, Grada Kilomba, Nilma Lino Gomes, and Roland Barthes.

KEYWORDS – Black body; afro-hair; afro-diasporic transits; photograph; Djaimilia Pereira de Almeida; *Esse Cabelo*.

Introdução

A verdade é que a história do meu cabelo cruza a história de pelo menos dois países e, panoramicamente, a história indireta da relação entre vários continentes: uma geopolítica.

*Djaimilia Pereira de Almeida*¹

Publicado em 2015, **Esse Cabelo** marca o início da célebre trajetória de obras premiadas de Djaimilia Pereira de Almeida. Com tom autobiográfico e narrado em primeira pessoa, o livro conta o percurso de vida de Mila, narradora e protagonista negra, nos percursos de escrita da biografia de seu cabelo crespo. A história de **Esse Cabelo** é marcada por trânsitos e cruzamentos diversos, tema percebido desde o título da obra. A primeira edição de **Esse Cabelo** foi lançada em 2015 pela Editora Teorema com o subtítulo “a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza a história de Portugal e

Angola”. Já em 2017, o livro tem sua 2ª edição proposta pela Editora Leya, com o subtítulo “a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronteiras”. Na edição brasileira, realizada pela Editora Todavia (2022), o livro concentra apenas o título **Esse Cabelo**. Sem dúvida, questões mercadológicas e preferências editoriais acompanham a escolha de qualquer publicação. Ainda assim, parece-nos relevante comentar a semântica dos subtítulos das duas primeiras edições da obra.

Para o verbete “tragicomédia”, o Dicionário Michaelis aponta a simultaneidade do caráter trágico e cômico contida no significado do termo, então empregado para tratar de peças teatrais. Na narrativa, Djaimilia Pereira de Almeida dramatiza o cabelo crespo misturando episódios alegres e risíveis aos tristes e trágicos, mostrando justamente a simultaneidade das experiências

¹ ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. **Esse Cabelo**. Rio de Janeiro: Leya, 2017. p. 10.



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 2 Ano II março/2024
ISSN 3085-7309

vividas pela personagem-narradora, Mila. Além disso, trata-se de um cabelo crespo em movimento, de um corpo negro que cruza vários espaços e temporalidades.

Em **Esse Cabelo**, essas relações são desnudadas a partir de uma perspectiva que, subjetiva, fala sobretudo da coletividade, da partilha de experiências comuns entre sujeitos de origens e em condições semelhantes, portanto, fala de uma geopolítica. Por isso mesmo, o cabelo crespo cruza a história – de Mila, de Portugal, de Angola – tomando o passado como referência. Na busca por contar a biografia de seu cabelo, Mila viaja por episódios de sua infância e adolescência, pelos bairros de Lisboa nas casas de familiares e, principalmente, pelas frequentes idas aos salões de beleza.

A memória do cabelo também é reveladora dos caminhos percorridos por Mila pelas histórias de seus ancestrais, assim, conhecemos as ruas de Luanda, os trânsitos familiares entre Moçambique e Angola, os deslocamentos entre Luanda e Lisboa. Nesse sentido, nos cruzamentos memorialísticos de histórias pessoais vão sendo construídas essas redes relacionais entre os espaços. Redes essas reimaginadas e ressignificadas pelos

deslocamentos físicos entre países, cidades e ruas de Luanda e Lisboa.

A obra está dividida em 16 capítulos curtos, tematicamente organizados em ciclos capilares de Mila, sem haver uma linearidade organizativa. A narração da história do cabelo é feita em primeira pessoa, sendo Mila a personagem-narradora. Nesse sentido, o livro do cabelo é sobretudo o livro das vivências do cabelo, isto é, é a narração das experiências vividas pela personagem-narradora devido aos fios crespos que compõem seu corpo negro. Ao priorizar a narração da história do cabelo, Mila aborda tanto sua trajetória pessoal, como também uma coletividade que partilha as experiências de um cabelo crespo que cruza fronteiras de poder.

As digressões de Mila reelaboram, do presente, sua infância e adolescência, dando conta da “vivência diaspórica do negro que sai de seu país de origem para entrar em contato com um *outro* e, de maneira aniquilante, acaba por adquirir a outridade imposta pela hegemonia do país-destino” (FRANCO; GONZAGA, 2023, p. 134. *Itálico original*). O cabelo é o referente central da narrativa, por meio dos fios crespos de Mila acompanhamos a trajetória que liga a personagem a



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 2 Ano II março/2024
ISSN 3085-7309

seus ancestrais, numa história de afetos e desafios. Ao escrever a vivência, o tempo da narrativa se desenrola no compasso das lembranças, cruzando as décadas de 1980, 1990 e 2000. Na passagem do tempo, as memórias destacadas estão entrecruzadas a experiências com o cabelo crespo, seja diante de um episódio de racismo, da experimentação de um novo corte ou mesmo das andanças pela cidade, tendo como destaque a personagem Mila em várias fases de sua vida. Tudo isso é narrado por Mila em idade adulta, já na década de 2010, numa viagem de retorno à casa de Oeiras, onde fora criada pelos avós paternos.

Nascida em 1982, em Luanda, a narradora conta ter ido para Portugal aos três anos de idade, para viver com os avós paternos, Manuel e Lúcia, dois sujeitos brancos. Por ser criada pelos avós paternos, Mila tem limitadas as suas referências à negritude na infância, o que gera nela inúmeros conflitos posteriormente, à medida que a menina Mila vai tomando consciência da sua singularidade. Ainda que a personagem mantenha contato com a parte negra de sua família, seus avós maternos, Castro e Lúcia, trata-se de uma relação condicionada pelas distâncias.

A personagem-narradora cresce com o estigma do negro como esse permanente *outro* - estranho, inadequado, forasteiro - na sociedade portuguesa. Em Portugal, Mila sofre e vivencia inúmeras formas de violência racista, nomeadamente voltadas aos cuidados com o seu cabelo crespo. Sem dúvida, a experiência do racismo orienta negativamente seus hábitos e sua percepção sobre a própria negritude. Por isso, Mila passa grande parte da sua vida alisando os fios crespos, perseguindo uma estética da branquitude. Contudo, não é sem sofrimento que Mila narra os traumas residuais de todo esse processo.

A alienação ancestral surge na história do cabelo como qualquer coisa a que se exige silêncio, uma condição de que o cabelo poderia ser um subterfúgio enobrecido, uma vitória da estética sobre a vida, fosse o cabelo vida ou estética distintamente. Os meus mortos estão, porém, em crescimento. (ALMEIDA, 2017, p. 14)

No corpo negro, o cabelo não é mero elemento estético, não há distinção entre o cabelo e a vida, tamanha a importância desse elemento para a constituição identitária do sujeito negro. Ao longo



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 2 Ano II março/2024
ISSN 3085-7309

dos séculos, o cabelo crespo segue sendo submetido a experiências de aniquilação da sua curvatura natural, vilipendiado e desprezado em prol da manutenção de um padrão de beleza branco. Tudo isso lança luz à traumática e dolorosa alienação da qual seus ancestrais são vítimas. É preciso retirar do silêncio essa discussão, demonstrando os horrores do arbitrário discurso do racismo.

O excerto em destaque reforça o pensamento de que “o cabelo é a pessoa” (ALMEIDA, 2017, p. 143), em outras palavras, na narrativa, o cabelo crespo é um signo incontornável da negritude de Mila, por isso o seu desejo de contar a sua biografia. A “biografia inacabada” do cabelo (ALMEIDA, 2017, p.137) é a história de um eu múltiplo e plural que, durante a busca por suas origens identitárias, repensa a si própria e, por extensão, revela os abismos e as proximidades entre os espaços pelos quais circula. Além disso, a narrativa do cabelo não é uma história do presente, evoca os antepassados para discutir suas contradições e traz à superfície vozes silenciadas. Em resumo, ao contar a

própria trajetória, Mila é a voz que faz germinar uma história ancestral.

Acordar com uma juba revolta

O modo de os outros tratarem o meu cabelo simbolizou sempre a confusão doméstica entre o afecto e o preconceito, o que vem desculpando a minha falta de jeito para cuidar dele. Trato-o como faria uma angolana mais que falsa ou uma portuguesinha, pensarão os da casa. Vivo as saudades de São Gens, todavia, enquanto saudades não da pessoa que nunca poderia ter sido, mas de uma caricatura.

Djaimilia Pereira de Almeida²

O olhar social para o cabelo crespo marca a trajetória de Mila. No excerto destacado, o afeto e o preconceito são apresentados como elementos opostos, mas que na dinâmica das relações familiares e domésticas podem se manifestar violentamente, levando Mila a reproduzir contra si própria a violência sofrida. Essa forma de reprodução surge no abandono do cuidado consigo, nomeadamente com seus fios crespos. Também é uma oposição que revela um entrelugar ocupado por Mila, entre a angolanidade falsa ou portugalidade diminutiva força a personagem a não

² ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *Esse Cabelo*. Rio de Janeiro: Leya, 2017. p. 47.



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 2 Ano II março/2024
ISSN 3085-7309

reconhecer a si mesma fora dessa dinâmica da imagem caricaturada, desse borrão de identidades.

Duas fotografias atravessam a obra **Esse Cabelo**. Numa visita a desocupada casa de seus avós em Oeiras, Mila encontra fotografias suas, que a levam a pensar sobre o sentido de monumentalização do passado que uma fotografia pode capturar. Aquilo que poderia ser facilmente esquecido, se fixa e resiste ao esquecimento por ter sido

capturado na foto. Esses “álbuns despenteados” (ALMEIDA, 2017, p.111), expressão utilizada por Mila para tratar dos seus álbuns de família, de como ela própria surge reproduzida nessas fotos, são a porta de entrada para as fotografias que Djaimilia Pereira de Almeida irá imprimir nas páginas do romance.

A primeira aparece impressa no Capítulo 9 e está a seguir reproduzida.

FIGURA 1



Little Rock, Arkansas (EUA). Elizabeth Eckford, 4 de setembro de 1957
(Fonte: ALMEIDA, 2017, p. 94)



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 2 Ano II março/2024
ISSN 3085-7309

Em 1954, o Supremo Tribunal dos Estados Unidos declarou ilegal a segregação racial nas escolas do país. A decisão encontrou resistência em alguns estados, principalmente ao Sul dos EUA. A fotografia destacada por Djaimilia Pereira de Almeida é um registro histórico de 4 de setembro de 1957, aquele que seria o primeiro dia de aula de um grupo de nove estudantes negros recém-matriculados em Little Rock, no Central High School, escola até então reservada apenas para estudantes brancos. Ao centro da foto está Elizabeth Eckford, uma das estudantes selecionadas para essa medida de integração racial.

Aos 15 anos, Elizabeth marcha sozinha sob o jugo racista de mulheres e homens brancos³. A jovem caminha a passos firmes, com seus óculos escuros e expressão séria. A estudante, assim como os demais estudantes negros, foi impedida de acessar a escola. O registro entrou para a história com um dos símbolos da luta antirracista no país, espalhando-se pelo mundo como uma imagem de inspiração e

força. Ainda na atualidade, a foto ocupa esse lugar de luta.

A histórica fotografia centraliza um corpo negro. Visto de frente, o corpo ereto parece inabalável frente aos gritos e olhares de desprezo do fundo da cena. A par de estar cercado por pessoas brancas, a força policial presente no canto esquerdo da fotografia reforça os poderes opressivos que rodeavam Elizabeth. É um retrato da ainda realidade de mulheres negras que ousaram ultrapassar fronteiras.

Impressa nas páginas do livro de Djaimilia, a fotografia leva a narradora a recordar episódios de racismo do passado, como a memória de uma colega de classe, Mônica, em seu nono ano, que afirmava preferir abortar a ter um filho preto. A foto é um gatilho para a memória, para a lembrança de outras experiências de violência. A força do gatilho experimentado no contato com a fotografia é tão intensa que Mila, numa relação ambígua, se coloca primeiramente no lugar de Elizabeth Eckford, como uma jovem negra alvo de violências racistas,

³ Elizabeth Eckford, a mulher que desafiou o racismo americano. *Portal Geledés*. Disponível em:

<https://www.geledes.org.br/elizabeth-eckford-a-mulher-que-desafiou-o->

[racismoamericano/](https://www.geledes.org.br/racismoamericano/). Acesso em: 05 fev. 2024.



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 2 Ano II março/2024
ISSN 3085-7309

identificando-se com o sofrimento vivido por Elizabeth, mas também se reconhece nas pessoas brancas da fotografia, sendo capaz de reproduzir contraditoriamente o ódio de que é vítima, talvez como consequência de ter ignorado o seu cabelo durante tanto tempo, ao viver em Portugal com a família paterna que não destacava a sua realidade de mulher negra. Contudo, para Mila, é a fotografia de Elizabeth Eckford é o referencial mais forte e primeiro, sendo, portanto: “Uma das poucas fotografias em que surjo penteada [e] foi tirada em setembro de mil novecentos e cinquenta e sete. Esta história do cabelo é a sua legenda e salvamento.” (ALMEIDA, 2017, p. 93).

É interessante perceber que o elo primeiro entre a narradora Mila e Elizabeth se dá pela menção da narradora ao cabelo da estudante, notemos que Mila afirma, logo no início do capítulo 9, que o registro de 1957 é “[...] das poucas fotografias em que sur[ge] penteada [...]”. O cabelo penteado surge como metáfora da postura forçosamente contida assumida por Eckford no episódio de 1957. Pentear-se, arrumar-se, vestir-se adequadamente podem parecer hábitos aparentemente corriqueiros. No entanto, para pessoas negras isso

pode significar a necessidade de obedecer a uma espécie de cartilha de sobrevivência frente ao duro cotidiano. Alisar os cabelos crespos ou nunca assumir um *blackpower* como formas de ter mais chances numa vaga de emprego, carregar documentos em qualquer situação, sempre levar a nota fiscal de seus produtos, andar devagar e nunca correr, evitar quaisquer vestimentas que remetam a sua ancestralidade são estratégias infelizmente comuns a pessoas negras, numa tentativa de dissipar a própria presença, de não serem vistas em sua integralidade, de restringir sua identidade.

Uma das faces mais perversas do racismo é justamente a estruturação de normas sociais que negam a existência plena e plural de pessoas negras, aniquilando sua diversidade. O cabelo penteado – arrumado, padronizado, assimilado – de Elizabeth Eckford não a livra de ser alvo de racismo, pois o referencial de beleza, inteligência, virtude, continua sendo o branco. Como afirma Kabengele Munanga,

Desde a construção da ideologia racista, a cor branca com seus atributos nunca deixou de ser considerada como referencial da beleza humana com base na qual foram projetados os cânones da estética humana. Por uma pressão



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 2 Ano II março/2024
ISSN 3085-7309

psicológica visando à manutenção e à reprodução dessa ideologia que, sabe-se, subentende a dominação e a hegemonia “racial” de um grupo sobre os outros, os negros introjetaram e internalizaram a feiura do seu corpo forjada contra eles, enquanto os brancos internalizavam a beleza de seu corpo forjada em seu favor. (MUNANGA *in* GOMES, 2020, p. 23)

Em “Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra” (2020), a pedagoga e professora emérita da UFMG, Nilma Lino Gomes, discute o entendimento do corpo e do cabelo como ícones da identidade negra. Segundo a autora, “cabelo crespo e corpo podem ser considerados expressões e suportes simbólicos da identidade negra no Brasil. Juntos, eles possibilitam a construção social, cultural, política e ideológica de uma expressão criada no seio da comunidade negra: a beleza negra.” (GOMES, 2020, p. 28) O livro é resultado de sua tese de doutorado, com primeira publicação em 2006, a partir da pesquisa realizada na viragem dos anos 1990 para os anos 2000 em salões de Belo Horizonte/MG, voltados principalmente ao tratamento e à valorização da beleza negra.

Na relação entre corpo e cabelo, Nilma Lino Gomes destaca que “a

questão não é com o cabelo em si, mas com os significados que historicamente lhe foram atribuídos no contexto do racismo.” (GOMES, 2020, p. 18)

o cabelo não é um elemento neutro no conjunto corporal. Ele foi transformado, pela cultura, em uma marca de pertencimento étnico/racial. No caso dos negros, o cabelo crespo é visto como um sinal diacrítico que imprime a marca da negritude no corpo. Dessa forma, podemos afirmar que a identidade negra, conquanto construção social, é materializada, corporificada. (GOMES, 2020, p. 33)

O cabelo crespo é um dos elementos que corporificam a negritude, conferindo-lhe mais uma camada de sentido. Nesse sentido, como afirma Gomes, “o cabelo crespo [...] é uma linguagem e, como tal, comunica e informa sobre as relações raciais.” (GOMES, 2020, p. 35) Ao compor o corpo negro, o cabelo adquire um significado social e político, tornando-se um dos símbolos de representativos da identidade negra. Ao longo da história, sobre o cabelo crespo formaram-se inúmeros imaginários pejorativos, como a associação com a sujeira, o desmazelo, a preguiça, a feiura, entre outros estereótipos dos quais até a contemporaneidade é



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 2 Ano II março/2024
ISSN 3085-7309

difícil se desvencilhar. Tais imaginários racistas provocam diversos efeitos negativos na subjetividade do sujeito negro, relacionados sobretudo à autoestima e à dignidade.

Nomeadamente no Capítulo 6, “Políticas do cabelo”, de **Memórias da plantação: episódios do racismo cotidiano** (COBOGÓ, 2019), Grada Kilomba discute a relação entre construção da identidade e da diferença. Afirma a autora que “uma pessoa apenas se torna diferente no momento em que dizem para ela que ela difere daquelas/es que têm o poder de se definir como ‘normal.’” (KILOMBA, 2019, p. 121) Em outras palavras, nessa construção a diferença ocupa um campo semântico opressivo, em que se estabelece uma hierarquia de poder na qual um padrão se eleva em detrimento de um outro diferente, dissidente, desviante, inclusive, tendo o poder de nomeá-lo. Em outras palavras, nessa hierarquia, o grupo considerado superior tem o poder de determinar o grupo lido como inferior, retirando dele a gerência de si mesmo.

O capítulo traz o testemunho de Alicia, uma mulher negra que relata as cruéis faces de um ex-relacionamento amoroso com um homem branco. Em sua fala, ela

ressalta a reação de seu companheiro ao vê-la assumir seus cabelos crespos. No doloroso episódio, Alicia narra como foi tratada de forma pejorativa pelo então companheiro. A memória serve de gatilho para outras violências direcionadas ao cabelo, pois ela relembra o quanto já foi questionada sobre os cuidados com o próprio cabelo, com frases como “Você sabe o que é um pente?” ou “Por que você não cuida do seu cabelo?” (KILOMBA, 2019, p. 126), e de seu espanto, tentando entender de onde vem esse incômodo com o cabelo crespo.

A partir desse depoimento, Grada Kilomba discute o lugar social do cabelo crespo, e afirma que:

Historicamente, o cabelo único das pessoas *negras* foi desvalorizado como o mais visível estigma da negritude e usado para justificar a subordinação de africanas e africanos (BANKS, 2000; BYRD e THARPS, 2001; MERCER, 2004). Mais do que a cor da pele, o cabelo tornou-se a mais poderosa marca de servidão durante o período de escravização. Uma vez escravizadas/os, a cor de pele de africanas/os passou a ser tolerada pelos senhores *brancos*, mas o cabelo não, que acabou se tornando um símbolo de ‘primitividade’, desordem, inferioridade e não-civilização. O



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 2 Ano II março/2024
ISSN 3085-7309

cabelo africano foi então classificado como ‘cabelo ruim’. (KILOMBA, 2019, p. 126-7)

Tal abordagem histórica nos deixa ver que o cabelo crespo foi (e ainda é) sucessivamente alvo da intolerância racista. Ao ser caracterizado como sinônimo de primitividade e desleixo, o corpo que o carrega também é colocado nesse campo de significado. Os cabelos crespos são com frequência associados à sujidade e falta de cuidado, fazendo por extensão que a negritude seja também associada a algo repulsivo (KILOMBA, 2019). Por conta desse lugar de exclusão e destrato, pessoas negras foram pressionadas “a alisar o ‘cabelo ruim’” (KILOMBA, 2019, p. 127). O alisamento dos cabelos crespos passa a ser duplamente uma forma de controle da negritude e uma estratégia de alinhamento de sujeitos negros à adequação aos padrões brancos, numa tentativa de escapar de violências racistas. Assim, os alisamentos podem ser entendidos como uma tentativa de aproximação da branquitude por meio da reprodução de um elemento

da estética branca (os cabelos lisos) em sujeitos negros.

No ensaio “Alisando o Nosso Cabelo” (2014)⁴, a partir de uma experiência em particular, a intelectual estadunidense Bell Hooks comenta como o alisamento dos cabelos crespos também representou para as mulheres negras a possibilidade de se reunirem em laços de afeto e troca. Hooks argumenta que parte do processo de alisar os cabelos implicava na reunião de mulheres negras em ambientes familiares e comunitários, com o objetivo de cuidarem uma das outras. Nesse sentido, alisar o cabelo crespo era um ritual de proximidade e amor entre mulheres. Ainda que esse paralelo seja interessante, Hooks é categórica ao afirmar que uma experiência individual não anula o fato de que “nossa obsessão coletiva com alisar o cabelo negro reflete psicologicamente como opressão e impacto da colonização racista.” (HOOKS, 2014, s/p)

Dentro do patriarcado capitalista – o contexto social e político em que surge o costume entre os negros de alisarmos os nossos

⁴ Alisando o Nosso Cabelo, por Bell Hooks. *Portal Geledés*. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/alisando-o->

[nosso-cabelo-por-bell-hooks/](https://www.geledes.org.br/alisando-o-nosso-cabelo-por-bell-hooks/). Acesso em: 09 fev. 2024.



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 2 Ano II março/2024
ISSN 3085-7309

cabelos –, essa postura representa uma imitação da aparência do grupo branco dominante e, com frequência, indica um racismo interiorizado, um ódio a si mesmo que pode ser somado a uma baixa autoestima. Durante os anos 1960, os negros que trabalhavam ativamente para criticar, desafiar e alterar o racismo branco, sinalavam a obsessão dos negros com o cabelo liso como um reflexo da mentalidade colonizada. Foi nesse momento em que os penteados afros, principalmente o black, entraram na moda como um símbolo de resistência cultural à opressão racista e fora considerado uma celebração da condição de negro(a). (HOOKS, 2014, s/p)

Em conclusão, Bell Hooks aponta como o alisamento dos cabelos crespos era um processo de imitar a aparência do grupo dominante (branco). A mudança de sua própria aparência é representativa justamente desse “racismo interiorizado”, para usarmos a expressão de Hooks (2014), desse auto-ódio. Assim como Bell Hooks, Grada Kilomba (2021) também destaca como “o cabelo tornou-se o instrumento mais importante da consciência política entre africanas/os e africanas/os da diáspora.” (KILOMBA, 2019, p. 127) Afirmar os seus crespos naturais significa justamente romper com

uma mentalidade colonizada. Nessa afirmação de suas raízes, fica evidenciado um sujeito negro que não está disposto a negociar sua própria identidade para caber no mundo branco.

Esse posicionamento não vem sem um preço, infelizmente. O papel político assumido pelo cabelo crespo ganha outras tônicas no caso das mulheres, como pudemos notar no depoimento de Alicia, entrevistada por Grada Kilomba (2021). Ao apresentar-se com seus cabelos crespos, Alicia coloca-se em oposição a padrões dominantes de beleza. No entanto, o ato tem como custo as ofensas sofridas, uma espécie de alerta “de que ela está se tornando muito negra ao mostrar muitos sinais de negritude.” (KILOMBA, 2019, p. 128) A independência capilar de Alicia é uma prova de tomada de consciência racial que pode ser entendida como uma atitude descolonizadora, por representar um enfrentamento a um padrão dominante de beleza. Sobre esse aspecto, afirma Kilomba (2019):

Existe, portanto, uma relação entre consciência racial e descolonização do corpo negro, bem como entre as ofensas racistas e o controle do corpo negro. Para evitar insultos violentos, diz Alicia, muitas



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 2 Ano II março/2024
ISSN 3085-7309

mulheres se veem forçadas a desracializar o sinal mais significativo da racialização: ‘As mulheres negras alisam seus cabelos... porque quando você está com seu cabelo natural as pessoas te xingam.’ Mas esse processo de ter de fabricar sinais de branquitude, tais como cabelos alisados, e encontrar padrões brancos de beleza, afim de evitar a humilhação pública, é bastante violento. (p. 128)

O controle do corpo negro é, assim, o fim último do racismo. Note-se que, como comenta Alicia, o alisamento dos cabelos é um hábito de fabricação de traços da branquitude que não exonera pessoas negras de serem alvos de violência racial.

No ensaio “As raízes e a cabeça” (2021), a escritora brasileira Stephanie Borges narra de que forma o cabelo crespo foi o seu primeiro elo de identificação com a negritude, principalmente por ser uma mulher negra de pele clara. Borges, que passou anos alisando seus fios, entende o ato de alisar o cabelo como um processo de domesticação do corpo negro, justamente por significar uma busca por signos da branquitude como ideal de beleza e sucesso. Para a autora, “perseguir uma estética criada para corpos com características tão diferentes do

[seu] próprio corpo era uma forma de apagamento.” (BORGES, 2021, p. 25) Ela própria passou pelo movimento de retomar seu cabelo crespo, voltando a assumir seus fios após anos de alisamento. Assim como Alicia, Borges vive “uma experiência de descolonização estética” (BORGES, 2021, p. 30) ao reafirmar seus fios crespos naturais. Nesse percurso, o cabelo passa então a ser alvo de violência. É importante assinalar que afirmar a negritude é um ato que incorre em algum perigo. Mila, Alicia, Stephanie foram todas violentadas – ou tiveram as violências sobre si potencializadas – quando deram notoriedade a um elemento que a branquitude queria domado.

Ao destacar a fotografia de Elizabeth Eckford, Djaimilia Pereira de Almeida aproxima a experiência de Mila e Elizabeth. A foto não retrata a própria Mila, mas é como se assim fosse, pois captura uma experiência partilhada que viabiliza esse espelhamento de sujeitas. É Mila a afirmar que essa fotografia em particular representa “uma radiografia da minha alma” (ALMEIDA, 2017, p. 93). Colocando-se em primeira pessoa, a narradora Mila reconhece-se na fotografia e vê a si própria em Elizabeth, mas não só (e talvez seja isso o mais



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 2 Ano II março/2024
ISSN 3085-7309

interessante), pois Mila afirma “ser todas as pessoas do retrato ao mesmo tempo” (ALMEIDA, 2017, p. 93), e conclui:

As raparigas iradas da fotografia são o temor nervoso (de que me envergonho) se no comboio um negro atende o telefone, falando alto. “Chiu: fala baixo”, dizem-me, digo-lhe, digo a mim mesma, “cuidado com as pessoas”. Acossam-me ao espelho quando me arranjo para sair, fazendo-me crer étnico, e por isso vulgar, um par de argolas douradas que acabo sempre por não usar. **Trazem-me abnegadamente preparada para o insulto de cada vez que saio à rua, embora na rua apenas ladrem cães à chuva.** Mobilizo-me assim todos os dias para o que quase nunca passa de uma turba de nuvens, zombaria infame da história das raças, revelando quixotescos os meus pavores genuínos. As raparigas iradas são a causa silenciosa da discrição da menina “muito clássica” que me tornei. Os seus itálicos fizeram-se natureza: cabelo esticado. (ALMEIDA, 2017, p. 96, **grifos nossos**)

Nesse momento, Mila descentraliza a figura de Elizabeth Eckford e traz o destaque para as mulheres brancas na fotografia, essas “raparigas iradas”. O ato de adjetivá-las como ‘iradas’ contém em si mesmo uma importante inversão de posições, pois essa é uma

característica costumeiramente atribuída a pessoas negras, nomeadamente a mulheres negras (iradas, bravas, nervosas), numa visão essencialista. A par disso, uma sequência de pronominalizações verbais – como em “dizem-me”, “acossam-me” e “trazem-me” – indica o olhar perscrutador das raparigas iradas sob Mila. O olhar invasivo, que inibe, acossa, persegue, julga ainda que silenciosamente – mobiliza Mila a se preparar para o racismo diário, mantendo seu corpo em ininterrupto estado de atenção. O ‘temor nervoso’ é sinónimo de sofrimento e adoecimento do sujeito, transformando-se ainda em autopunição, autoperseguição e auto-ódio. Como resultado, Mila se diminui, se silencia, para caber num modelo “muito clássico” de existência. O período final do excerto demonstra a relação entre sinais da branquitude e padrão de beleza. Note-se que a palavra “natureza” pode ser entendida como um essencialismo normativo, assim, o “cabelo esticado” das raparigas iradas representa justamente o que se instituiu como essencialmente bom e belo. Como afirma Claudia Amorim (2024), Mila vai tomando consciência aos poucos da sua negritude a partir, sobretudo, do



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 2 Ano II março/2024
ISSN 3085-7309

cabelo crespo, ligação entre ela e a ancestralidade angolana de seus avós maternos. No entanto, não é sem ambiguidades que Mila caminha, pois “a personagem transita do drama ao riso crítico ao tratar da história de seu cabelo” (AMORIM, 2024, p. 163), justamente nessa relação entre se submeter à estética “esticada” e ironizá-la.

A personagem Mila repete para si própria “dizem-me, digo-lhe, digo a mim mesma”, numa gradação que revela o estímulo externo recebido por Mila, algo que lhe é dito por um agente externo, um comando que ela reproduz para terceiros e que precisa ainda repetir para si própria. O ódio culmina no auto-ódio e no desprezo por seus semelhantes. Por isso, a personagem afirma que a “imagem captura o supremacista em mim [...] o supremacista implícito na timidez reticente e magoada de tantos cabelos crespos com que me cruzo por Lisboa.” (ALMEIDA, 2017, p. 95). O supremacista em mim é aquilo que me cala, que me apequena. O supremacista em mim é o racismo que entranha em mim, é a busca por formas de caber, de me diminuir a ponto de quase desaparecer, de me tornar transparente, numa tentativa, sempre falha, de evitar o racismo, de escapar dele, de não sofrer.

Para a pesquisadora Bianca Gonçalves (2021), “reconhecer-se no algoz e na vítima, simultaneamente, ao mesmo tempo em que subverte a lógica esperada, revela uma feição complexa dos processos de subjetivação negra. O incômodo íntimo, de se sentir protagonista e vítima de uma violência [...]” (GONÇALVES, 2021, p. 59). A simbólica figura do cão que ladra nas ruas chuvosas surge como uma metáfora da vigilância. Mesmo contra sua vontade, abnegadamente, Mila ocupa esse difícil entre-lugar de vítima e algoz da violência, reconhecendo-se em ambas as posições. Nesse entre-lugar, “Djaimilia recusa os maniqueísmos, sem deixar de condenar com veemência o racismo” (AMORIM, 2024, p. 163).

Forçada a renunciar, durante muito tempo, os seus traços de negritude, e sem referências negras no seio familiar paterno, a personagem começa por alisar seus cabelos crespos com químicas abrasivas, enfraquecendo, assim, os fios-elo com sua ancestralidade negra. Talvez a história do cabelo seja justamente isso: uma alternativa literária que permite ao sujeito rasgar a máscara, racializar a palavra e forjar possibilidades



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 2 Ano II março/2024
ISSN 3085-7309

outras de vivência para o corpo negro.

o meu cabelo – e não o abismo mental – é o que me liga diariamente a essa história. Acordo desde sempre com uma juba revolta, tantas vezes a antítese do meu caminho, e tão longe dos aconselhados lenços para cobrir o cabelo ao dormir. Dizer que acordo de juba por desmazelo é já dizer que acordo todos os dias com um mínimo de vergonha ou um motivo para rir de mim ao espelho: um motivo vivido com impaciência e às vezes com raiva. Devo, porventura, ao corte de cabelo dos meus seis meses a lembrança diária do que me liga aos meus. 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 na praia: rochas lodosas em que se escorrega e é difícil andar descalço. (ALMEIDA, 2017, p. 13).

Como afirma Neusa Santos Souza, “uma das formas de exercer autonomia é possuir um discurso sobre si mesmo.” (SOUZA, 2021, p. 45) Nesse aspecto, a narrativa de Mila é a construção desse discurso sobre si própria. Durante a narrativa, Mila diz muito sobre a percepção da sociedade sobre o seu

cabelo crespo, sendo então colocada nesse lugar exótico de Outro. Cola-se, então, um alvo em seu corpo, a ponto de ser criminosamente apontada como uma mulata das pedras, um híbrido sem lugar no mundo. No entanto, nas fissuras desse discurso, Mila cria um campo semântico revoltoso, fazendo do uso da raiva, como afirma Audre Lorde, “uma reação às atitudes racistas, assim como aos atos e pressupostos que surgem delas.” (LORDE, 2020, p.155) Por isso mesmo, ignora os conselhos para se cobrir e acorda com uma juba revolta, um cabelo que exerce, assim, uma desobediência radical.

Rasgar a máscara, mostrar a língua

O que é que vocês esperavam quando tiraram a mordaça que fechava essas bocas negras? Que elas entoassem hinos de louvação? Que as cabeças que nossos pais curvaram até o chão pela força, quando se erguessem, revelassem adoração nos olhos?

Jean Paul Sartre⁵

Em seu prefácio à obra **Peles negras, máscaras brancas** (2020 [1952]), de Frantz Fanon, Grada Kilomba destaca que nos finais dos

⁵ Ensaio “Orfeu Negro” (SARTRE *apud* FANON, 2008, p. 43).



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 2 Ano II março/2024
ISSN 3085-7309

anos 1960 o livro chega a Portugal, traduzido para o português, sendo, no entanto, imediatamente censurado pelos instrumentos políticos do Estado. Kilomba afirma que: “No documento oficial de censura, lê-se: “O autor é negro, comunista [...]. Trata-se duma diatribe contra a civilização ocidental, numa pseudoesfera das civilizações negra, oriental e índia. Para *proibir*”. Com o verbo proibir realçado.” (KILOMBA *in* FANON, 2020, s/p.)

Mesmo após o fim do regime ditatorial, o livro desaparece das prateleiras portuguesas por cerca de 50 anos. Nas linhas do documento oficial de censura, chama atenção a classificação atribuída à obra de Fanon, primeiro, qualificada como “diatribe contra a civilização nacional”, isto é, um discurso acalorado e violento que lesaria uma civilização considerada superior, conclusão a que podemos chegar pela comparação implícita entre a civilização ocidental e as outras (negra, oriental e índia).

A proibição à circulação da obra fanoniana e o seu subsequente desaparecimento das livrarias portuguesas representam o silêncio imputado à discussão racial em Portugal. Além disso, metaforiza a relação entre escuta e fala, pois

houve um impedimento ao diálogo e à circulação desses saberes. No capítulo “O negro e a linguagem” (2008 [1952]), Frantz Fanon afirma que “falar é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização.” (FANON, 2008, p. 33).

O capítulo trata justamente do homem negro antilhano e sua aproximação com o padrão branco a partir do contato com a língua francesa, propondo-se a ampliação desse estudo a qualquer homem colonizado. Ao pensar a questão da linguagem nas relações coloniais, Fanon reflete sobre o processo de alienação coletiva do homem negro em contato com a língua falada na metrópole colonial. Para Fanon, “um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito.” (FANON, 2008, p. 34) Nesse sentido, conclui que:

Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 2 Ano II março/2024
ISSN 3085-7309

colonizado escapará da sua selva.
(FANON, 2008, p. 34).

A noção de linguagem trabalhada por Fanon ultrapassa a dimensão da aprendizagem da língua falada e seus códigos, e diz sobretudo da aprendizagem dos valores socioculturais envolvidos nesse processo. Língua e cultura surgem como valores simbióticos, de que resulta a linguagem. É nesse sentido que o autor reflete sobre a representação da metrópole colonial para o homem negro. A ida para a metrópole representa a ascensão do sujeito negro em relação ao local de partida. Na metrópole, o que esse homem procura são os signos estereotipados, imaginários construídos ao longo de décadas de subjugação colonial. A chegada na metrópole, em contrapartida, representa uma fissura nesse imaginário, pois o espaço torna-se local de exclusão e marginalização.

A situação colonial é criadora de arquétipos violentos contra os quais o sujeito negro é confrontado justamente no contato com a metrópole. Arquétipos esses que não desaparecem com o fim do jugo colonial. A segunda fotografia

presente na obra **Esse Cabelo**, de Djaimilia Pereira de Almeida, trata de um desses arquétipos racistas, o denominado “sorriso banania”. Fanon relaciona a criação do “sorriso banania”, em 1915, à subsequente estereotipação racista das campanhas publicitárias ao longo de todo o século XX.

O “riso banania” foi denunciado pelo senegalês Léopold Sedar Senghor em 1940, no prefácio ao poema “Hóstias negras”, por ser um sorriso estereotipado e um tanto quanto abestalhado, reforço ao racismo difuso dominante. Em 1957 o publicitário Hervé Morvan criou uma versão mais gráfica, mais modernizada, do “sorriso banania”, permanecendo sua estilização em uso nas caixas do produto até o início da década de 1980. (FANON, 2008, p. 47)

O texto “*Y’a bon banania*’ e a influência contínua no estereótipo do negro” (2012)⁶, publicado no Portal Geledés, estabelece um posicionamento contra a manutenção de estereótipos racistas na TV brasileira. A matéria discute a marginalização e a deturpação da imagem de pessoas negras, utilizadas em inúmeros veículos de

⁶ “*Y’a bon banania*’ e a influência contínua no estereótipo do negro”, por Alê de Mattos. Portal Geledés. Disponível em:

<https://www.geledes.org.br/y-a-bon-banania-e-a-influencia-continua-no-estereotipo-do-negro/>. Acesso em: 21 abr. 2024.



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 2 Ano II março/2024
ISSN 3085-7309

comunicação, atitudes que reforçam um imaginário racista e inferiorizante de pessoas negras. A matéria do Portal Geledés comenta que “durante muito tempo os pretos lutaram para desfazer esta imagem desrespeitosa” (2012, s/p), como é o caso da imagem da mulher preta caracterizada, pejorativamente, como “Nega Maluca” ou do homem preto carioca como “malandro”.

Para investigar a origem desses arquétipos, a matéria recupera a história da *blackface*. A maquiagem de *blackface* consistia no ato de artistas brancos pintarem o rosto com coloração preta, deixando os lábios forçadamente pintados de vermelho para parecerem enormes. As apresentações aconteciam nos conhecidos *shows* de menestréis, durante todo o século XIX, na América do Norte. Do *show* de menestréis saem muitas das caricaturas racistas até a atualidade veiculadas sobre os negros, personagens tradicionais como Jim Crow, Mammy, Uncle Tom⁷. Na primeira metade do século XX, aos atores negros eram relegados apenas papéis reducionistas: a mulher negra, empregadas domésticas e mães; o homem negro, o malandro,

preguiçoso, analfabeto e simplório. O uso da máscara *blackface* perdurou até a Primeira Guerra Mundial. E, não raro, é possível ainda se ter notícias sobre o uso de *blackface* em contemporâneas esquetes de humor.

A segunda fotografia em **Esse Cabelo** consta no capítulo final e captura uma *performance* do comediante estadunidense Eddie Cantor (1920, EUA) e sua máscara *blackface*. A máscara *blackface* tem origem, como vimos, na construção de um imaginário caricatural sobre o homem negro. Nesse sentido, com a inclusão dessa fotografia na narrativa, Djaimilia aborda criticamente a formação do imaginário social sobre o sujeito negro formado por esse tipo de caricatura, estereótipo e inferiorização.

A fotografia em preto e branco centraliza um homem de terno e sapato em verniz, com gravata, meias e luvas na cor branca. As únicas partes do corpo à mostra são parte do pescoço e a cabeça, ambas pintadas de preto, representando justamente a máscara *blackface*. Em volta dos lábios, o contorno grosseiro na boca caricaturiza lábios de sujeitos negros. A expressão facial,

⁷ Mais informações aqui: <https://blackface.com/> Acesso em 21/04/2024



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 2 Ano II março/2024
ISSN 3085-7309

com olhos forçosamente abestalhado, consolida a caricatura
esbugalhados e o sorriso do corpo negro.

FIGURA 2



Performance de Eddie Cantor (Fonte: Almeida, 2017, p. 142)

A fotografia, no último capítulo, surge como uma alegoria dessa estereotipia. A imagem nos é revelada após uma memória de Mila,

a memória da travessa (adereço de cabelo) que comprou para usar no dia de seu noivado, mas que não usa por não ornar com seu cabelo alisado.



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 2 Ano II março/2024
ISSN 3085-7309

Com o passar do tempo, o adereço torna-se uma peça em exposição, guardada numa vitrine no corredor de sua casa. Ver o adereço diariamente leva a personagem-narradora ao tempo da memória, corresponde a “um emblema do [s]eu drama capilar” (ALMEIDA, 2017, p. 140). O objeto desperta a memória, mas, sobretudo, desperta a consciência de si mesma sobre o passado.

Em **A câmara clara** (1984), Roland Barthes afirma que toda fotografia é "um certificado de presença" (BARTHES, 1984, p.129). Valendo-se de conceitos da psicanálise lacaniana, Barthes discorre sobre o valor de retenção da fotografia, de imobilização do tempo e de eternização do fato capturado, em contraposição ao valor perecível do papel de que é feita.

Tanto os objetos como as fotografias são histórias narradas por Mila. Isto é, só temos contato com os comentários sobre os álbuns de família que Mila localiza na casa de seus avós em Oeiras, mas não a reprodução das fotografias em si. A estratégia narrativa utilizada para emular essa presença no livro é justamente a impressão de fotografias que contêm um significado coletivo e semelhante ao que a personagem-narradora quer

descrever. Nesse sentido, as fotografias passam a ser vistas como espaços habitados por sujeitos cujas experiências partilhadas são bastante representativas. A fotografia de Elizabeth Eckford surge para significar “o retrato de uma autoperseguição e da tentativa diária de lhe ser indiferente” (Almeida, 2017, p. 94); a fotografia de Eddie Cantor aparece após uma longa reflexão da narradora sobre a memória, que culmina na consideração:

Não consigo manter-me lúcida enquanto recorro nem fixar uma moral da memória que, deixada à solta, me devolve o que sou sob forma do duplo que me merece, ao mesmo tempo, repulsa e comprazimento, conduzindo-me à posição de execrar essa máscara para logo depois perceber que execrável é não ser capaz de acarinhar o conceito paupérrimo e emprestado daquilo que também sou. (ALMEIDA, 2017, p. 141)

A fotografia emana o passado, atordoando Mila, fazendo-a perder a lucidez. O duplo de Mila desperta sentimentos ambivalentes, ao passo que repudia essa máscara, também pensa a necessidade de acolher a si própria e as complexidades das relações entre suas raízes familiares, angolana e portuguesa. A relação de espelhamento fragmentado não é



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 2 Ano II março/2024
ISSN 3085-7309

simples, pelo contrário, ativa as dores de um sujeito que luta para resistir aos estereótipos que sobre ele pairam, fazendo as negociações necessárias à sua sobrevivência. Assim, “nesse jogo dialético [...] Mila encara seus diversos duplos ao longo do romance. O olhar do outro funciona como um espelho que revela um duplo que não condiz com a pessoa.” (PESSÔA, 2023, p. 65).

Como resultado da memória, o passado é uma caricatura. Ao olhar o adereço na vitrine, a personagem reflete que “todo este fumo me é hoje um rosto esborratado através do tempo, a caricatura (sei que o repito) da pessoa que, não chegando a ter sido, persisto em repetir que não cheguei a ser, como se precisasse de me convencer.”. (ALMEIDA, 2017, p. 140). Mila não se tornou a “menina muito clássica” (ALMEIDA, 2017, p. 141) que tentou incontáveis vezes ser. Tentativas essas marcadas pelo alisamento constante dos fios crespos, pelas inúmeras idas aos salões de beleza, pelo olhar inquiridor que desenvolveu sobre si própria e sobre outras pessoas negras ao longo da infância e juventude. A fantasia não realizada, a caricatura da menina muito clássica, é justamente uma máscara, uma máscara com a qual a Mila adulta se confronta no contato com o

adereço na vitrine e nas consequentes lembranças que esse contato desperta. Assim, as fotografias são alegorias do passado de Mila.

O fetiche pela brancura é adoeecedor para o próprio sujeito. Nesse percurso da memória, Mila confronta-se com aquilo que Fanon (2008) afirma ser “o peso dessa maldição corporal.” (p.105), que é o fardo de ser negro em uma sociedade desigual. Ao pensar sobre a experiência vivida do negro, Fanon (2008) afirma que

Depois tivemos de enfrentar o olhar branco. Um peso inusitado nos oprimiu. O mundo verdadeiro invadia o nosso pedaço. No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera densa de incertezas. (FANON, 2008, p.104).

As consecutivas tentativas de se tornar uma menina muito clássica eram a atividade de negação, de que fala Fanon, empreendida por Mila. Trata-se desse esforço de negar a própria negritude, como resultado do racismo sofrido. Fanon (2008) afirma: “Sou sobredeterminado pelo exterior. Não sou escravo da “ideia”



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 2 Ano II março/2024
ISSN 3085-7309

que os outros fazem de mim, mas da minha aparição.” (p. 108). Durante sua infância e adolescência, Mila é consecutivamente sobre-determinada pelo exterior, o que a leva a essas tentativas de perseguir a branquitude como forma de emancipação. No entanto, ainda em diálogo com Fanon (2008), emancipação significa justamente “levar o negro a não ser mais escravo de seus arquétipos” (p. 47), isto é, emancipar-se teria como pressuposto uma recusa à submissão, em rompimento com uma lógica colonizada.

Conclusão

Principalmente a infância e a adolescência de Mila foram marcadas por episódios de liberdade tolhida. A jovem não tinha possibilidade de escolher como seria seu cabelo, não tinha autonomia para isso. O cabelo não era livre para crescer naturalmente, obedecendo um ciclo natural de curvatura, ao passo que Mila também tinha sua individualidade cerceada pelo racismo cotidiano, tornando-se, assim, muitas vezes refém do arquétipo que sobre ela recaía.

O meu desapontamento com o cabelo acompanhou-me ao longo de uma transmutação, de um

prurido insignificante até uma urticária abrasiva: a transmutação da estética em moralidade, do secador em juiz, da falta de jeito em fatalismo, do penteado abortado em culpa, danação – da cabelereira bruta em psicose. **Fazer as pazes conosco parece-se, penso para comigo, com fazer as pazes com a nossa ascendência**, como se estarmos bem na nossa pele adviesse do apaziguamento de termos uma família. (ALMEIDA, 2017. p. 49-50, **grifo nosso**)

Na busca por uma identidade menos cindida, Mila reconstitui a si mesma, numa oscilação constante entre desapontamento e frustração, inspecionada sempre de perto, tornando-se tudo ao seu retorno um elemento inquiridor – secadores, penteados. Acompanhamos o nascimento de seu cabelo, desde o período no qual sua forma, tamanho e textura pouco importavam, passando depois pelas dores de desfrisar seus cachos, numa tentativa de transformar o cabelo em símile da estética branca. Até ao ponto em que a possibilidade de fazer as pazes consigo própria parece começar a acenar para Mila.

O cabelo é o centro de significado dessa narrativa, porque foi à volta dele que Mila foi reconstituindo suas memórias, o olhar para o passado é guiado pelas lembranças do cabelo.



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 2 Ano II março/2024
ISSN 3085-7309

Por isso a pergunta derradeira se anuncia: “Se o cabelo é a pessoa e eu a travessa [adorno de cabelo], se sou o objeto enfeitado, se foi a mim que encerrei na vitrina na esperança de assistir de camarote ao nosso cinema, quem é ainda a Mila?” (ALMEIDA, 2017, p. 143). Talvez, mais importante do que a precisa resposta ao questionamento final da personagem-narradora seja o trajeto necessário para que a própria pergunta pudesse ser feita com tanta lucidez. No entanto, um possível caminho de entendimento está na afirmação de Mila, quando a personagem afirma que “O que se encontra reconfigura o que se procurava. A procura de uma origem e de uma identidade não reconstitui a minha origem nem descobre a minha identidade. Uma pessoa apenas se encontra a si mesma por acaso.” (ALMEIDA, 2017, p. 126-7) Sujeito da história, o cabelo é imperativo ao corpo, à Mila. Ainda que o movimento inicial da narradora tenha sido motivado pela busca das origens do cabelo, nesse percurso, ancestralidade, escrita, trânsito e cidades se impuseram no mapa da memória de Mila. Por isso mesmo, a distância entre o que se

busca e o que o Eu encontra anuncia-se na necessidade de continuar o caminho.

Assim, em **Esse Cabelo**, percebemos que, ainda que nascida do elo entre Angola e Portugal, Mila foi criada em um ambiente de tentativas sucessivas do apagamento de uma parte de sua identidade. Na casa portuguesa, o seu cabelo crespo é um elemento em disputa, alvo de uma colonização capilar. À Mila foi preciso recorrer aos fios crespos, como quem lança um fio de Ariadne ao passado, e, assim, refazer os passos de sua infância e adolescência para que fosse possível acessar sua ancestralidade angolana. O cabelo crespo, então, corporifica a negritude de Mila, pois é o elemento responsável por abrir o caminho da personagem à consciência de seu corpo negro. No percurso de compor a história do cabelo, Mila teve de lidar com os sofrimentos causados pelo racismo e aprender uma linguagem que fortalecesse seu processo de descolonização estética. Assim, Mila precisou voltar à raiz para racializar sua própria revolução capilar.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Djaimilia Pereira. **Esse Cabelo**. Rio de Janeiro: Leya, 2017 [2015].
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- FANON, Frantz. **Peles negras, máscaras brancas** (Tradução de Renato da Silveira). Salvador: EDUFBA, 2008.
- FRANCO, Roberta G.; Gonzaga, Danila da S. (2023). “Filhas da diáspora: corpos femininos e as várias formas de violência em *Esse cabelo* e *Essa dama bate bué!*”, in **Revista Abril – NEPA / UFF**, v. 15, n. 31, p. 133-147, 2023. <https://doi.org/10.22409/abriluff.v15i31.58682>
- GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz: o corpo e o cabelo como símbolos da identidade negra**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios do racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cabogó, 2019.
- SILVA, Ariane de Andrade da. **Costurando as palavras por entre trânsitos e raízes: modos de escrever o corpo negro na obra de Djaimilia Pereira de Almeida**. 2024. 180 f. Tese (doutorado). Instituto de Letras - Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ILE/UERJ), 2024.

ⁱ Professora Efetiva de Língua Portuguesa (SME/RJ). Doutora em Letras – Literatura Portuguesa (UERJ). Pesquisa negritudes e trânsitos afrodiáspóricos na Literatura Portuguesa. Integra o Grupo de Pesquisa ALDEIA (UEMG/CNPq) e o Grupo de Pesquisa Literatura Portuguesa Contemporânea (UERJ). E-mail: arianeandsilva@gmail.com