

Entrevista com Djaimilia Pereira de Almeida

Conduzida por André Masseno, Eduardo Jorge de Oliveira, Nazaré Torrão e Octavio Páez Granados

CEL – Centre d'Études Lusophones
Faculté des lettres – Unité de portugais
Université de Genève
• emails?

DOI <https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2020.e427>



imagem 1

Djaimilia Pereira de Almeida.

Neste segundo número da revista *Língua-lugar*, a secção Entrevista conta com uma conversa com Djaimilia Pereira de Almeida, jovem escritora, nascida em 1982 em Angola, que vem a construir uma obra com segurança e mestria, iniciada com a publicação de *Esse Cabelo*, em 2015. Desde então surgiram os romances *Luanda, Lisboa, Paraíso* em 2018, *A Visão das Plantas* em 2019 e *As Telefones* em 2020.

A autora cultiva diferentes géneros, numa busca constante de novas formas de escrita como ficou patente desde a primeira obra, de difícil classificação, porém com um hibridismo entre romance, (auto)biografia, prosa poética e ensaio. Em 2017, surge *Ajudar a cair*, um retrato ensaístico do Centro Nuno Belmar da Costa, que acompanha pessoas com paralisia cerebral. Em *Pintado com o Pé*, livro publicado em 2019, reúne pequenas crónicas e dois ensaios e, recentemente, em setembro de 2020, em conjunto com Humberto Brito, fotógrafo, publicou *Regras de Isolamento*, reflexão sobre a pandemia, a conjugalidade e a vida fora do centro.

Esse Cabelo obteve o Prémio Novos 2016. *Lisboa, Luanda, Paraíso* foi distinguido com o Prémio Literário Fundação Inês de Castro 2018, o Prémio Literário Fundação Eça de Queirós 2019 e o Prémio Oceanos 2019. Em 2013 venceu o prémio de ensaísmo Serrote. *A visão das plantas* ficou em segundo lugar no Prémio Oceanos 2020.

Contactos da autora:

djaimilia.com

djaimilia@gmail.com

Língua-lugar — Quais os limites e desafios ao ocupar os papéis de editora (*Forma de Vida*) e escritora?

Djaimilia Pereira de Almeida — Fundei a *Forma de Vida* em 2013 com o meu marido, Humberto Brito. Mas não sou sua editora desde o final de 2015, altura em que publiquei o meu primeiro livro. Nessa medida, as duas funções nunca coexistiram no tempo, e não gostaria, por uma questão de temperamento, que coexistissem.

L-I – Quais as obras que mais a inspiraram, tanto literárias como teóricas?

DPA – Não costumo gostar de listas extensas. Por isso, refiro apenas três livros, a que regresso sempre: *Três Contos*, de Gustave Flaubert e *Os Pescadores*, de Raul Brandão. E *Why People Photograph*, de Robert Adams.

L-I – Sobre *Esse Cabelo* (2015) chama muito a atenção o modo híbrido de composição dos géneros no livro: existe uma perspetiva crítica e ensaística, autoficção, além da dimensão memorialista. Nessa perspetiva – e talvez, de acordo com a ressonância da receção do romance – quais seriam os desafios políticos do texto literário? E mais: para si quais seriam as metamorfoses da forma romance ao longo dessas duas primeiras décadas?

DPA – Não sei se terei muito a dizer nem sobre uma coisa nem sobre a outra. Nada do que escrevo é informado por aquilo a que se podia chamar um desafio político, no sentido público do termo. Os desafios que me proponho ou que identifico como tais são de natureza literária: como se faz um parágrafo? Como se constrói um capítulo? Como se escreve uma prece? Como fazer passar dez anos num parágrafo de duas linhas, e onde parti-lo. Estas são as perguntas que me ocupam quotidianamente. Em relação à forma do romance nas últimas décadas, não li suficientes romances desse período para ter uma noção da evolução da sua forma.

L-I – Ainda no que diz respeito à construção dos seus romances, inclui neles (*Esse Cabelo* e *Luanda, Lisboa, Paraíso*) o uso da fotografia. Gostaria de falar sobre esse aspeto?

DPA – A fotografia é um dos meus interesses principais, daí ocorrerem com naturalidade fotografias nos meus livros. Pouca coisa me incita tanto a escrever como uma fotografia.

L-I – Concentrando-nos agora na sua obra *Esse Cabelo* e sobre o motivo capilar, rico em elementos autobiográficos, a imagem do cabelo, apresenta-se como uma metáfora da identidade, das origens, daquilo que somos total ou parcialmente. O que seria decisivo nesse livro?

DPA – O cabelo é em *Esse Cabelo* uma metáfora para várias coisas. Mais decisivo é nesse livro o cabelo tomado literalmente: o cabelo com que se nasceu, que se ama, odeia, que execramos ou não, ao qual nos rendemos ou não, que nos humilha ou não, que vencemos ou não.

L-I – A migração é uma questão que já foi objeto de muitas análises na sua obra. Ela está presente não só nas personagens principais, mas também nas secundárias de *Esse Cabelo* e de *Luanda, Lisboa, Paraíso*, mostrando um mundo em trânsito e uma topografia social da cidade, em que as margens e o centro são claramente demarcados e definidos como mundos não só diferentes, mas antagónicos. Por outro lado, em *Esse Cabelo*, Maria da Luz, na sua imobilidade, representa também a incapacidade de conduzir-se e (re)conhecer-se num lugar, num espaço, alheio. O que nos pode dizer sobre o trabalho da categoria narrativa do espaço nas suas obras?

DPA – Mais do que a evolução no espaço, interessa-me a imobilidade: mais os interiores do que os exteriores (talvez Maria da Luz e, mais recentemente, Celestino, em *A Visão das Plantas* revelem esse interesse), mas também a forma como comunicam entre si: de que forma o lá fora penetra o cá dentro, dando lugar a todo o género de mal-entendidos, suposições falsas, delírios espectrais, etc. Dito de uma forma mais concreta: Maria da Luz vê o mundo da sua cama, da sua cadeira, sem sair de casa, ou saindo pouco. A sua posição não é a de uma imobilidade: é uma posição autoral, de quem cria a partir do mundo que lhe chega, tal como o escritor fechado em casa a escrever.

L-I – E do trabalho da categoria narrativa tempo? A personagem da mãe de Mila, para além de representar uma certa atemporalidade e vaguidade no tempo e no espaço, a narradora fala a seu propósito da “decapitação do tempo” (pp. 79-81). Que nos pode dizer sobre esta “decapitação do tempo”? Qual é a referencialidade desta imagem/ideia?

DPA – A passagem do tempo interessa-me, na medida em que se traduz em formas de composição do todo que é o livro. Como já disse, as minhas preocupações são prosaicas: como fazer passar dois anos, dez anos, como suspender o tempo, como obter uma impressão de circularidade, etc.

L-I – Mila, esta menina afro-portuguesa identifica-se com a figura de Elizabeth Ekford. Uma menina que aos oito anos decidiu mascarar-se de africana para uma festa da escola: “Que prodígio de oportunidade uma pessoa mascarar-se do que é, distanciando-se e duplicando-se. Fui eu que disse que o Carnaval acabou um dia na minha vida?” (p. 117). De facto, esta passagem, acaba por condensar alguns dos *topoi* desta obra: a (auto)representação e o (re)conhecimento. Que outras coisas podem ser ditas da Mila pela Djaimilia a propósito deste jogo e desta recriação?

DPA – Na passagem que cita, o carnaval é tomado como condição permanente e não como uma tradição sazonal, tomando a vida como um carnaval contínuo, em que não deixamos nunca de nos disfarçarmos e de nos divertirmos com isso, o que é parecido com escrever, e aproxima a escrita de muitas outras práticas em que retiramos prazer da brincadeira.

L-I – Considerando em particular *Luanda, Lisboa, Paraíso*, gostaríamos que nos falasse da condição fantasmática dos corpos migrantes que passam a existir ou sobreviver pela voz nos telefonemas, pela escrita de cartas e até mesmo pela remessa ou troca de objetos. A escrita do romance sustenta essa condição fantasmática da migração onde os corpos ocupariam um lugar intermediário, no qual o passado sempre está a ir ter com eles?

DPA – Não julgo que essa condição fantasmática, como lhe chama, seja definidora da migração. Penso que ela está presente na experiência humana de um modo geral: todos vivemos, e temos de sobreviver, e aprendemos a conviver, com fantasmas nas nossas vidas. Os objectos, os telefonemas, etc., são só modos de os acordar, de sermos visitados por eles, ou de os manter a uma distância que nos permita viver com eles, entre eles.

L-I – Para além das descrições que nos ajudam a recompor um lugar, a sua escrita está cheia de sensações. Existiria na literatura uma singularidade em relação a essa memória das sensações e das coisas, mais precisamente os cheiros e odores ou uma súbita dimensão táctil?

DPA – O olfacto é um sentido preponderante para mim: sou muito sensível a cheiros, aromas, perfumes e considero-os categorias de composição, organizadores da memória, gatilhos, maldições, tábuas de salvamento.

L-I – Falando da escrita, numa passagem de *Esse Cabelo* utiliza a expressão “Acho que já fodi”. Nesse episódio, que Mila chama “confissão” e que implicava o uso dum palavrão, isso é descrito como “um recreio da linguagem” (pp. 64-65). Que poderia ser dito sobre esta ideia do “recreio da linguagem”?

DPA – Nessa passagem, Mila afirma que usou essa expressão num diário pelo gozo de a usar. Recreio da linguagem é um modo de descrever a experiência comum de se usar uma palavra pela primeira vez para perceber como é usá-la.

L-I – Qual é a sua relação com a leitura de poesia?

DPA – Leio muita poesia, cada vez mais, sobretudo poesia portuguesa e brasileira.

L-I – Para um leitor brasileiro, as referências a Cartola, em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, recordam algumas composições do homónimo sambista brasileiro. Quais seriam as relações possíveis com este universo do samba, ou melhor, quais seriam os limites musicais do livro se o lermos por uma chave melancólica?

DPA – Chamei Cartola a Cartola de Sousa também por causa de uma canção de Cartola, o sambista brasileiro, que admiro muito: “O Mundo é um Moinho”. É uma canção muito pessimista, com uma visão da vida na qual me reconheço na maioria dos dias.

L-I – Seria a literatura um exercício de fraqueza?

DPA – Nunca tinha pensado nesses termos. Em todo o caso, o que escrevo brota da consciência de uma dimensão deficitária na vida, o que em caso nenhum associa à fraqueza, muito pelo contrário. Associa antes à percepção da imperfeição, do que nunca poderá ser reconstruído, à percepção de uma fractura constitutiva que é o lugar de onde, no meu caso, nascem os livros.

L-I – A guerra civil em Angola é uma referência difusa, mas presente na sua obra: existiria nela um ponto de vista feminino da guerra civil?

DPA – Creio que não. A guerra civil angolana apenas raspa os meus livros; eu não os teria em conta se quisesse informar-me sobre o tema.

L-I – Em relação ao cinema, a leitura de *Luanda, Lisboa, Paraíso*, podem estabelecer-se ligações a Ventura, o desenvolvimento dele como personagem de Pedro Costa e até a peça literária que é a sua carta em *Juventude em Marcha* (2006)?

DPA – Cartola tem sido associado a Ventura, ainda que sejam homens muito diferentes. Julgo que a comparação se deve apenas a serem protagonistas, e também à presença de cartas em *Luanda, Lisboa, Paraíso*. Admiro muito o cinema de Pedro Costa, é tudo o que posso dizer.

L-I – *A Visão das Plantas* (2019) promove um diálogo intertextual com um fragmento de *Os Pescadores*, de Raul Brandão, trazendo à cena a figura do Capitão Celestino que, após anos como traficante de pessoas escravizadas da África para o Brasil, retorna à aldeia natal e envelhece dedicando-se ao ofício da jardinagem. O jardim, um terreno cultivado e repleto de cromatismo e variedades botânicas, instaura um certo silêncio obscuro no escopo narrativo. Ademais, as plantas não julgam o passado do seu jardineiro que, mais adiante, é dominado pela exuberância do jardim por ele cultivado. O que nos pode dizer esta relação de poder intercambiável entre ambos?

DPA – *Os Pescadores*, de Raul Brandão é um dos meus livros de cabeceira há vinte anos. E Raul Brandão o escritor português de que mais gosto e que mais li. Em relação às plantas, elas não julgam ninguém, é verdade, mas se o jardim é o jardineiro, as plantas têm sobre ele um poder que ele não controla e que eventualmente o escraviza.

L-I – *A Visão das Plantas* parece encenar certa incompletude da literatura perante o impasse de narrar eventos historicamente atrozes. Em outros momentos são oferecidos pequenos apontamentos do que supostamente seriam as esparsas recordações do Capitão. Neste sentido, como vê a relação entre trauma histórico e ficção literária? E até que ponto a ficção literária é capaz de reparar as desigualdades históricas?

DPA – Talvez eu não falasse em incompletude, mas no poder do indeclarado, que é importante em *A Visão das Plantas*. Há muitas formas de escrever sobre traumas, pesadelos, dores, etc. A mais interessante para mim é só escrever sobre eles nunca escrevendo sobre eles. Não me parece que a ficção literária tenha um poder reparador, pelo menos não escrevo com essa intenção.

L-I – O que significa escrever em português e quais seriam as perspectivas de zonas de circulação da sua obra entre Europa, África e Brasil?

DPA – Os meus livros circulam nesses três continentes entre falantes de português, o que me deixa muito alegre e gera uma divertida ventania de equívocos, à medida que aquilo que escrevo é lido em diferentes contextos por leitores de culturas diferentes.

L-I – Do ponto de vista das margens, o cânone pode aparecer como uma luz distante e até mesmo efémera. Seria esse o caso das referências a Camões, Homero, Pessoa, Raul Brandão ou Lévi-Strauss na sua literatura?

DPA – Não me vejo das margens a olhar para o centro. E tais presenças não são para mim efémeras nem distantes. Alguns dos autores que refere são meus amigos de todos os dias, escreveram livros que me ajudam a sobreviver e que me salvaram.

L-I – Gostaríamos agora de discorrer um pouco sobre os processos de leitura e escrita que percorrem a sua produção literária, pensando na “Djaimilia leitora”, no legado literário com o qual a “Djaimilia autora” se confronta e ressignifica. Na crónica “Uma cadeira na biblioteca”, publicada na *Revista Quatro Cinco Um* (01/10/2019), a Djaimilia esclarece como a voracidade do leitor não é propriamente regida pela moral que recai sobre determinados autores, cujas obras se apresentam como “assombrações” inevitáveis, como “livros sujos”. Como lida com tal tensão na sua forma de ler e reescrever tal legado “assombrador”? Poderia dizer-nos alguma coisa a esse respeito?

DPA – Não sei se a crónica tinha para mim o sentido que lhe dá. Ao escrevê-la, tinha em mente os autores dos livros da minha vida, muitos dos quais escreveram coisas que considero inaceitáveis. Pensava nesta posição enquanto leitora: a de que renegá-los seria renegar quem sou, me obrigaria a voltar a nascer, possibilidade na qual não acredito.

L-I – Édouard Glissant tem um trecho no qual se refere a uma grande agitação de países africanos onde a ausência é presença. Ora, essa é uma chave para a ficção, senão a chave para ela. No entanto, o que é particular nesse contexto é como ele agencia “as memórias destroçadas de um lugar” na relação entre presença e ausência, entre oralidade e escrita que oscila no que resta de dignidade da vida. Como é que a Djaimilia se relaciona com a tradição oral, com a ausência, colocado

supostamente no fora de campo da literatura?

183

DPA – *Infelizmente, para lá das histórias que me contava o meu avô materno, tive pouco ou nenhum contacto com a tradição oral africana.*