

Olhar para si, olhar para o outro: autorretrato, retrato e simulacros em *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo

Looking at yourself, looking at the other: self-portrait, portrait and simulacra in *Caderno de memórias coloniais*, by Isabela Figueiredo

Marinei Almeida

PPGEL – UNEMAT/UFMT
marinei.almeida@unemat.br

Palavras-chave: Moçambique, memória, olhares, imagens, retratos, simulacros.
Keywords: Mozambique, memory, looks, images, portraits, simulacra.

As pessoas só existem como figuras, ilustrativas de pontos de vista e mais nada.

José Craveirinha

A obra *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo, foi publicada em Portugal no ano de 2009, pela editora Angelus Novus. Este livro direciona, em gesto narrativo, para uma contra-memória, onde são narrados eventos de um tempo pretérito que não fizeram parte somente da vida pessoal da autora enquanto menina branca, filha de colono, mas também de fatos que atingiram todo um país, Moçambique, ou países, se considerarmos outros países africanos que se encontravam sob o jugo colonial português ainda nos anos 60 a 1974, período que remonta a narrativa de Isabela Figueiredo, tendo como mote principal acontecimentos pós o episódio da eclosão da Revolução dos Cravos em Portugal, em 25 de abril de 1974, que marca o fim da ditadura salazarista.

A obra apresenta uma narrativa em primeira pessoa, na qual a autora-personagem protagoniza, em um tom memorialístico, sua experiência pessoal, pois ela conta ou faz um retrato (ou retratos) de si que se mistura(m) ao da sociedade colonial moçambicana. De maneira fragmentada, Isabela Figueiredo ao falar de si traz à tona eventos tumultuosos do fim do domínio colonial português vivenciados quando ainda era “uma menina a caminho da adolescência” (Figueiredo, 2018, p. 8), em Lourenço Marques, hoje Maputo, capital de Moçambique. Eventos vários que foram marcados pela violência e racismo contra os africanos no sis-

tema colonial e pelo silêncio, sobretudo em Portugal, logo após a independência dos países colonizados por esse país, mais especificamente.

A narrativa remonta, portanto, a episódios históricos de um período em que os portugueses perdiam o poder e soberania sobre suas colônias no continente africano. Os fatos narrados acontecem em um diálogo póstumo com a figura dual do pai, o que aponta nessa escrita uma tensão entre o lembrar e o narrar, levando em consideração a constatação de Mia Couto (em uma intervenção em Lisboa, outubro de 2019, na Livraria Bertrand) quando este afirmou que “Há vários passados/ há várias memórias, há vários esquecimentos”. O que significa dizer que o lembrar após ter se distanciado anos dos acontecimentos pretéritos não deve ser uma empreita tranquila, sobretudo quando este pretérito ainda traz marcas doloridas e não superadas no presente (“Este livro é a cruz que carrego” – afirma a autora – 2018, p. 179). E ainda, quando suscitam, neste caso em específico, questões que dialogariam com a teorização freudiana sobre a imagem e lugar do pai e também com o conceito de narcisismo, quando aporta um olhar voltado para o próprio sujeito da enunciação, a partir de um narrador que parece fazer um balanço de si e de um passado vivido.

Na narrativa de Isabela Figueiredo, a tensão se estabelece, sobretudo, quando a personagem que narra – a filha que representa uma segunda geração (Ribeiro, 2012), desenha o próprio pai – representante de uma primeira geração, a que viveu, presenciou e experimentou o colonialismo (Ribeiro, 2012) – que aponta para um retrato imagético do colonialismo português ao revelar uma identidade fragmentada do pai. Uma narrativa, portanto, na qual “se movem duas personagens em luta: pai e filha [...] símbolos de um velho e de um novo poder; de um velho mundo que chegou ao fim, confrontado por uma nova era que desponta e exige explicações”, segundo afirmação da autora do livro (Figueiredo, 2018, p. 8).

E não é só isso. Essa narrativa traz, também, a lembrança de uma imagem de incômodo por esta figura paterna remeter aos fantasmas de um passado doloroso de perda e de travessia entre mundos hostis, o de Lourenço Marques com a violência do processo de descolonização e ao retorno a Portugal, marcado por sentimentos de abandono e desamparo da pessoa paterna, já que a personagem, sozinha, retorna e tem que conviver com gente estranha a ela, mesmo sendo da própria família. Assim, Margarida Calafate Ribeiro (2012, p. 9) afirma ainda que: “Este livro é um grito, no sentido em que relata a vivência do trauma que unifica a pessoa do pai à violência explícita e implícita do colonialismo português”.

Caderno de Memórias Coloniais é explícito ao apresentar uma memória individual e, por isso, há um movimento narcísico voltado ao sujeito da escrita e da enunciação; no entanto, ao traçar um retrato de si, a autora/narradora traça também o retrato do outro (ou sobre o outro), uma escrita heterobiográfica para remontarmos ao que Antonio Candido (1989) defende como heterobiografia, ao afirmar que, quando a experiência de quem escreve, a experiência pessoal se “confunde com a observação do mundo, a sua autobiografia se torna heterobiografia, uma história simultânea dos outros e da sociedade; sem sacrificar o cunho individual, o filtro de tudo” (Candido, 1989, p. 56). Candido pontua ainda que

[a] certa altura da vida, vai ficando possível dar balanço no passado sem cair na autocomplacência, porque o nosso testemunho se torna registro da experiência

de muitos, de todos que, pertencendo ao que se chama uma geração, julgam-se a princípio diferentes uns dos outros, mas vão aos poucos ficando tão iguais, que acabam desaparecendo como indivíduos para se dissolverem nas características gerais da sua época. Então, registrar o passado não é falar de si; é falar dos que participaram de uma certa ordem de interesses e de visão do mundo, no momento particular do tempo que se deseja evocar. (Candido, 1989, p. 56)

Levando em consideração o distanciamento temporal e espacial dos eventos vividos e testemunhados, apontamos, então, para uma narração que “testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, (numa) impossibilidade de recobrir o vivido (“o real”) com o verbal”. Seligmann-Silva pontua que

O dado inimaginável da experiência concentracionária desconstrói o maquinário da linguagem. Essa linguagem entravada, por outro lado, só pode enfrentar o “real” equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida. (Seligmann-Silva, 2003, pp. 46-47)

Os episódios violentos que a autora escolhe para compor um retrato de sua escrita de memória envolve duas nações, a do colono e a do colonizado, no entanto, ao contrário do que normalmente lemos em várias obras que abordam o tema, em gesto que ora enaltece um lado, ora vitimiza outro. O que nos chama a atenção nesta narrativa é a constatação de que não há vencedores, não há heróis, ou melhor, “não havia olhos inocentes” (Figueiredo, 2018, p. 46), como a autora diz. Neste “Caderno” são apresentados fragmentos de memórias que apontam para pessoas que sofrem, senão semelhantes, mas parecidas, atitudes de subjugação e subalternidade, incluindo aí a pessoa da própria autora.

Quanto às mulheres, sobretudo as negras, lembremos que em um mundo marcado pela violência imputada pela empreita colonial, como nos mostra esta narrativa de Isabela Figueiredo, não existem direitos assegurados pelo Estado, pois os mecanismos de proteção legal contra as discriminações racial e de gênero não são contemplados. Essa narrativa, portanto, problematiza questões interseccionais de raça, gênero e classe (Crenshaw, s/d, pp. 8-9). A interseccionalidade, segundo Kimberlé Crenshaw é uma “conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação”. Essa autora discorre sobre a forma pela qual “o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras” (Crenshaw, 2002, p. 177).

Ainda nos chamam atenção neste “Caderno” três movimentos que envolvem o olhar voltado para os eventos narrados, num movimento de construção de si e do outro, que são: I: o retrato de si, portanto uma espécie de autorretrato (narrativa em primeira pessoa); II: o retrato do outro (e aqui nos chama atenção para esse “outro” que não se resume somente ao estranho, mas o olhar voltado para a própria família, o pai, a mãe, (igualmente portugueses); III: o simulacro – a imagem distorcida do outro.

Há no “Caderno” uma escrita em primeira pessoa, como já apontamos, trata-se de uma narrativa de testemunho, um eu que ao recordar um passado

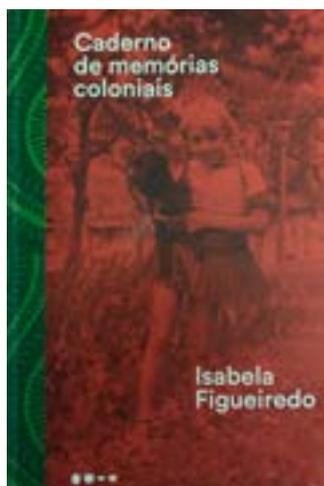
que ainda lateja no presente faz um retrato crítico não somente de si e do outro (portugueses e negros que viveram na Lourenço Marques no período que antecede o 25 de abril de 1974), e acaba por promover uma espécie de revisitação de fatos históricos concebidos como verdadeiros (Hutcheon, 1991), por meio de uma escrita meta-ficcional. Assim, lemos na obra de Isabela Figueiredo:

[...] Era criança. Não era o filho homem que desejou. Gostaria que tivesse sido possível o meu pai viver o suficiente para podermos repeti-lo sendo adulta, capaz, mas não sei se lhe seria possível regressar à África, apesar de ter sido a única terra que amou. [...] O meu pai nunca amou outra terra. Nos meus sonhos, os caminhos são também, ainda, picadas de terra vermelha batida. (Figueiredo, 2018, p. 52)

Talvez eu não saiba bem, do ponto de vista histórico, o que foi o colonialismo – muito me escapará; mas sei muito bem o que foi o meu pai, o que pensava e dizia, e esse é um conhecimento prático do colonialismo que nenhum historiador pode deter a menos que tenha vivido a mesma experiência. (Figueiredo, 2010, [Adenda, p. 22])

Se a narração de Isabela Figueiredo deixa explícito um retrato de si, não somente como autora, mas como agente da ação que ela busca reconstruir de um tempo vivido em Moçambique, as imagens que permeiam o livro também reforçam esse primeiro movimento apontado acima.

O livro traz várias fotografias, as quais servem como complemento subjetivo, que colaboram com a força dessa narrativa pulsante, ou melhor, estas servem como elemento eficaz de ver e pensar o mundo, considerando que a fotografia é linguagem ou como pensa Barthes (1988) é um pretexto para um texto. Isso fica explícito a começar pela fotografia estampada na capa do livro (pelo menos na edição que ora ocupamos, a de 2018, publicada pela Editora Todavia, em São Paulo/Brasil), a qual remete ao primeiro movimento de autorretrato. A fotografia, exposta também no interior do livro (p. 105), mostra uma menina branca de cabelos loiros trançados, a Isabela Figueiredo criança, com um pequeno cão preto nos braços.



A segunda fotografia (Figueiredo, 2018, p. 47) que nos chama atenção é esta (abaixo reproduzida), na qual consta uma menina (Isabela Figueiredo) em primeiro plano muito bem vestida e devidamente protegida por um chapéu e um manto, a desfrutar de um brinquedo em um parquinho e, ao fundo, em segundo plano, está um menino negro, vestido de maneira simples, atrás de uma cerca que o separa da menina branca em seu carrinho de brinquedo:



Não somente as fotografias acima expostas, mas outras que o livro traz, ao mesmo tempo que parecem querer congelar um tempo passado, já que “a fotografia é este espelho diabólico que nos acena do passado” (Kossoy, 2005, p. 42), intentam fornecer uma ideia associada a um imaginário do real, uma vez que uma das possibilidades que uma fotografia nos oferece é ver e pensar o mundo por meio dela.

Assim, as imagens fotográficas do “Caderno” proporcionam forte conteúdo metafórico, portanto, a fotografia pode funcionar, simbolicamente, como a água de narciso, pois ao intentar reconstruir imagens do próprio sujeito que olha, essas fotografias pessoais trazidas por Isabela Figueiredo nos proporcionam uma certa dimensão crítica que a autora objetivou retratar.

No segundo movimento, que denominamos “o retrato do outro”, a narrativa de Isabela Figueiredo oferece imagens bastante duras dos habitantes de Lou-

renço Marques por meio de uma linguagem direta e ácida, como constatamos nestes trechos que abaixo reproduzimos:

Um branco e um preto não eram apenas de raças diferentes. A distância entre brancos e pretos era equivalente à que existe entre diferentes espécies. Eles eram pretos, animais. Nós éramos brancos, éramos pessoas, seres racionais. Eles trabalhavam para o presente, para a aguardente-de-cana do “dia-de-hoje”; nós para poder pagar a melhor urna, a melhor cerimônia no dia do nosso funeral. (Figueiredo, 2018, p. 59)

Manjacaze era querido dos inquilinos. Os meus pais davam-lhe sempre sobras do pão do dia anterior, restos de comida, a roupa rasgada, velha, que tinha deixado de servir. De vez em quando, porque éramos católicos e bons – Páscoa, Natal, Entrudo – uma garrafa de vinho ou aguardente, uns fritos de minha mãe. Comida, bebida, objetos que eram dados com altruísmo ao preto bom, ao preto que vergava as costas e a cabeça numa vénia, quando nos via, e que era simplesmente bom, um bom preto. (Figueiredo, 2010, p. 37)

Não é nosso foco discutirmos a questão da ironia tecida com bastante insistência e crueza por Isabela Figueiredo no corpo textual de basicamente toda obra, no entanto, é impossível não lembrarmos o que Fanon (2005) preconiza em sua obra revolucionária sobre ser o mundo colonial um mundo dividido, onde de um lado se caracteriza pela “sociedade” e de outro lado pela fome; a relação entre esses dois mundos, segundo pensa Fanon (2005), foi marcada pela opressão. Dessa forma, “a originalidade do contexto colonial é que as realidades econômicas, as desigualdades, a enorme diferença dos modos de vida não conseguem mascarar as realidades humanas” (Fanon, 2005, p. 56).

Nos trechos acima citados, a autora pinta com crueza o quadro desses mundos divididos, no qual aponta para a “afirmação desenfreada de uma singularidade admitida como absoluta” (Fanon, 2005) que desumaniza o colonizado a ponto de tratá-lo como animal. Não por acaso lemos em várias partes da narrativa, em uma “linguagem zoológica” (para voltarmos a Fanon, 2005, p. 31), vários trechos que trazem comparações das negras e negros a animais, como neste excerto, no qual comparece uma indagação: “Que diferença havia entre uma negra e uma coelha?” (p. 35); ou neste outro: “um preto é outra gente. Outra cultura. Uns cães” (p. 36), para ficarmos somente com estes dois exemplos de discursos duros e pejorativos, causas de tantos estereótipos, baseados em racismo que já provocaram inúmeras discussões e trouxeram várias consequências.

Sobre o estereótipo que esse tipo de discurso engendra, a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, no Ted denominado *O perigo da história única*, nos chama atenção para o perigo que a criação de estereótipo provoca, uma vez que este tem a intenção de ser um discurso que afirma uma “verdade”. E olhando esta imagem nesta outra fotografia, trazida por Isabela Figueiredo (Figueiredo, 2018, p. 41), nos chama atenção um detalhe, um “punctum” (Barthes, 1988), a da negra que porta uma capulana da cintura para baixo deixando expostos os seios murchos e caídos, e por meio desta imagem apontamos para o terceiro movimento nesse livro, a do simulacro:



Se a imagem se incorpora como uma realidade (ou como um imaginário do real, intenção da fotografia) – ao deixar seu lugar semiótico e ocupar um lugar concreto – acaba por contaminar ou, no mínimo, interferir de maneira pontual as relações humanas, temos o que Mbembe (2014) e Baudrillard (1991) chamam de simulacro. De acordo com Baudrillard, o simulacro “trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real” (1991, p. 9).

Mbembe (2014) empresta o termo para usá-lo na relação entre brancos e negros. Para ele “é característico da raça, ou do racismo, suscitar ou engendrar um duplo, um substituto, um equivalente, uma máscara, um simulacro” (2014, p. 66). A ideia de máscara já aparecia em Memmi (1977), ao refletir sobre as relações coloniais. Assim, tanto na fotografia acima, como nos trechos da obra expostos anteriormente, há uma representação estereotipada do outro, uma imagem distorcida e negativa desse outro, como um reflexo em água turva, delineada por um eu que olha, que fotografa, que julga e, por sua vez, estas construções imagéticas do outro apontam para um movimento narcísico nessa narrativa, um “eu” que concebe o outro pejorativamente. Assim, Memmi nos fala que

A sociedade colonizada é uma sociedade malsã na qual a dinâmica interna não consegue mais desembocar em novas estruturas. Sua fisionomia endurecida há séculos não é mais do que uma máscara, sob a qual ela sufoca e agoniza lentamente. (Memmi, 1977, p. 91)

A articulação entre Memmi, que discute a colonização, Fanon, que analisa o negro na colonização e Mbembe, que reflete sobre o negro na modernidade,

se torna profícu na leitura deste *Caderno de Memórias Coloniais*, de Isabela Figueiredo. O negro-simulacro, portanto, passa por um processo de aceitação da imagem que lhe é imposta e começa por incorporá-la cotidianamente nas suas práticas, no seu trabalho e na sua relação com o branco. Há, portanto, “um sentimento de perda” (Mbembe, 2014, p. 69), pois o que a comunidade e o negro efetivamente são, perdem-se no processo da construção e imposição de imagens criadas pelo colonizador.

Em consequência, incorporar a imagem produzida pelo branco implica ao sujeito distorcer o eu, negar-se e, por vezes, buscar a assimilação ao branco-colonizador: “uma vez que (ao) suporta(r) a colonização, a única alternativa possível para o colonizado é a assimilação ou a petrificação” (Memmi, 1977, p. 94).

Portanto, o colonizador, além do jogo material, da disputa física, geográfica e econômica, também produz um jogo de imagens ao criar retratos dele e do colonizado, esvanecendo processos, simplificando e generalizando. Em um método esquemático, colonizador e colonizado são delineados em campos diametralmente opostos. E com alto teor de criticidade Isabela Figueiredo oferece um quadro bastante cruel das relações na sociedade colonial.

Isabela Figueiredo, portanto, em um movimento que intentou realizar um “acertos de contas” com o pai, representante de um cruel e castrador sistema colonial, acaba por utilizar a lembrança pretérita para, de certa maneira, também enfrentar traumas do seu passado. Nesse sentido, a linguagem literária serve como uma ponte de dizeres e significações que vem revisitar o passado, pensar o presente e, quiçá, construir um futuro mais humanizado.

Referências bibliográficas

- Adichie, C. N. (2019). O perigo da história única. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/chimamanda-adichie-o-perigo-de-uma-unica-historia/>
- Barthes, R. (1988). *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70.
- Baudrillard, J. (1991). *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d’água.
- Candido, A. (1989). Poesia e ficção na autobiografia. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática.
- Crenshaw, K. (2002). Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas*. 10 (1), 171-188. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2002000100011>. Acesso em: 10 set. 2021.
- Fanon, F. (1968). *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Fanon, F. (2008). *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA.
- Figueiredo, I. (2018). *Caderno de memórias coloniais*. São Paulo: Todavia.
- Hutcheon, L. (1991). *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago.
- Kossoy, B. (2005). Fotografia e memória: Reconstituição por meio da fotografia. In E. Samain (2005). *O fotógrafo*. São Paulo: Hutec/Senac.
- Mbembe, A. (2014). *Crítica da razão negra*. Portugal: Antígona.
- Memmi, A. (1977). *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Ribeiro, M. C. (2012). O fim da história de regressos e o retorno a África: Leituras da literatura portuguesa contemporânea. In E. Brugioni (2012). *Itinerâncias: Percursos e representações da pós-colonialidade* (pp. 89-99). Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus.
- Seligmann-Silva, M. (2003). *História, memória e literatura: O testemunho*. Campinas: Editora Unicamp.

Resumo

A partir da leitura de *Caderno de memórias coloniais* (2009), de Isabela Figueiredo, este texto tem como objetivo refletir sobre os vários “olhares” e dizeres que, por meio de uma reminiscência ainda reclama um lugar no presente. A narrativa aponta para uma tentativa de construção (ou desconstrução) de imagens que problematizam questões delicadas que envolvem eventos resultantes da empreita colonial portuguesa em Moçambique. Autorretrato, retrato e simulacro, portanto, são tecidos no corpo textual por meio de um discurso crítico e ambíguo. Assim, considera-se que em produções literárias e culturais da contemporaneidade, sobretudo aquelas que abordam sobre o vivido/acontecido no tempo e espaços da ocupação colonial, apresentam tensões advindas desses eventos, que ultrapassam uma cronologia temporal e reverberam no presente. Essas criações artísticas e culturais protagonizam múltiplos e distintos “olhares” e subjetividades em movimentos significativos que abordam contextos complexos e particulares, na grande maioria, por meio do elemento da memória que convoca a história de uma determinada época, na representação de uma memória coletiva que se impõe como necessária na revisitação do narrar a imagem da Nação pós-colonial.

Abstract

From Reading in Isabela Figueiredo's *Caderno de Memória Coloniais* (2009), this text aims to reflect about several “looks” and sayings that, through reminiscence, has still claims a place into present. The plot points to an attempt to construct (or deconstruct) pictures which problematize delicate issues that involve resulting events from the Portuguese colonial enterprise in Mozambique. Self-portrait, portrait and simulacrum, therefore, are made into the textual body through a critical and ambiguous discourse. Thus, it is considered that in contemporary culture and literary productions, especially those that point out to the lived/happened in the time and spaces of colonial occupation, They show tensions arising from these events, which overcome a temporal chronology and reverberate in the present. These artistic and cultural creations starry multiple and distinct “looks” and subjectivities in significant movements that address complex and particular contexts, in the vast majority, through the element from the memory that calls upon the history of a certain era, in the representation of a collective memory that it imposes itself as needed in the revisiting about narrating the pictures of the postcolonial Nation.

