

AS FOTOGRAFIAS DE UM CADERNO: PASSEIO PELAS MEMÓRIAS COLONIAIS DE ISABELA FIGUEIREDO

Silvio Renato Jorge*

Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseo-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu bel-prazer.

ROLAND BARTHES, *A CÂMARA CLARA*

A objetiva que, ao mirar seu objeto, o leva à pose e à metamorfose é mesmo o ponto de partida para esse ensaio de leitura em que, mais do que desvelar as *Memórias Coloniais*, de Isabela Figueiredo, ainda que o faça, em parte, pretendo inquirir o valor e o sentido das fotografias que acompanham sua publicação e estabelecer um vínculo entre aquilo que significam e o percurso de luto fundado pela escrita aguda e incômoda que compõe o seu texto. Publicado inicialmente em 2009, e tendo como origem uma série de posts feitos pela autora em seu blogue, “O Mundo Perfeito”, o *Caderno de memórias coloniais* poderia aparentemente ser enquadrado na série de livros que, publicados a partir dos anos 2000, se propõem a reler o fim do percurso colonial português, tendo como referência a ótica dos retornados. Todavia, já em seu princípio, somos levados a perceber que o livro ultrapassa em muito essa proposta, seja por acenar nitidamente para um acerto de contas com a memória do pai, seja por, até mesmo em virtude dessa primeira proposta, mostrar-se avesso a uma visão inocente ou festiva do que foi a experiência colonial portuguesa, investindo na ironia como instrumento político de crítica e análise. De certa forma, e já correndo o risco de me repetir, o *Caderno* destoa de boa parte dessa produção e tem como interlocutores palpáveis três outros romances que também lançaram pontes a uma percepção crítica daquilo que poderíamos chamar, com Margarida Calafate Ribeiro, de uma “história de regressos” (cf. Ribeiro, 2004). São eles *Rudolfo* (1985), de Olga Gonçalves, o primeiro a tratar do tema; *As Naus* (1988), de António Lobo Antunes, e *Partes de África* (1991), de Helder Macedo, os dois últimos também construídos a partir de um viés irônico, calcado, entretanto, em tonalidades e perspectivas específicas.

¹ Professor Associado de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade Federal Fluminense.

Posso afirmar, portanto, que estamos diante de um texto que interpela seus fantasmas, o pai e a vida em Moçambique, ciente da impossibilidade de apaziguamento e conforto: o que se constrói a partir daí é um relato de memória, de memória de segunda geração, diria melhor, que mistura amargor e doçura, ódio e saudade, respeito e desprezo, em um processo que bem parece dialogar com os versos de “Mora na filosofia”, de Monsueto e Arnaldo Passos, quando estes perguntam: “Pra que rimar amor com dor”? E cito: “Eu vou te dar a decisão / Botei na balança / E você não pesou / Botei na peneira / E você não passou”. Nitidamente, ao lermos as palavras inscritas nos *Cadernos*, a “balança” e a “peneira” apresentadas por elas apontam para a consciência de que qualquer movimento para reinterpretar esse passado só poderá se constituir tendo como ponto de partida a ideia de afeto, em seu sentido próprio, ou seja, aquilo que afeta, que mobiliza, que induz a uma tomada de posição, o que fica claro não apenas nas quase iniciais palavras da narradora – “Quem é que não foi deixando os seus múltiplos corações algures? Eu há muitos anos que o substituí pela aorta” (2010, p.11) –, mas também nas epígrafes por ela escolhidas. A primeira é de Paul Auster, do livro *Inventar a Solidão*, e diz:

De cada vez que abria uma gaveta ou espreitava para dentro de um armário, sentia-me como um intruso, um ladrão devassando os locais secretos da mente de um homem. A todo o momento esperava que o meu pai entrasse, parasse incrédulo a olhar para mim e me perguntasse que raio é que eu pensava que estava a fazer. Não me parecia justo que ele não pudesse protestar. Eu não tinha o direito de invadir sua privacidade.

A segunda, de Primo Levi, de *Os que Sucumbem e os que Salvam*, por sua vez, diz:

A memória humana é um instrumento maravilhoso, mas falível.

(...)

As recordações que jazem dentro de nós não são gravadas em pedra; não só têm a tendência para se apagarem com os anos, como também é freqüente modificarem-se, ou inclusivamente aumentarem, incorporando delineamentos estranhos.

Os dois fragmentos enunciam processos que se constituíram no texto, ou melhor, que constituirão o texto por eles introduzido. São sucessivas as gavetas que se abrem para desvelar aos nossos olhos a estatura do pai, como homem e como colonizador; por outro lado, a devassa empreendida pela filha em busca de seus lugares secretos – os dele e os dela –, tem como suporte uma memória que se sabe construída não apenas por vivências, mas também por relatos e ficções, por lacunas que permitem incorporar ao texto “delineamentos estranhos”, leituras outras assimiladas na vida através daquilo que se ouviu ou se pensou ter ouvido. É nessa trama entre a memória obsessiva do pai e escrita lacunar do que era ser uma criança branca na Lourenço Marques dos anos setenta que se vai constituir o texto, também ele uma trama de gêneros e materialidades discursivas. A completar as epígrafes, talvez pudesse destacar um trecho da entrevista que acompanha o romance – e que, na forma como ele se constitui, ousado dizer, é, ainda, *o romance* –, em que Figueiredo afirma:

O meu pai é o princípio de tudo. Foi aquele que mais amei e odiei. Aquele que melhor me serviu como modelo e de quem mais me quis me distinguir. Talvez por ter sido filha única, talvez por ter brincado com o meu pai muito mais do que com outras crianças, talvez por tê-lo escutado e admirado como se escuta e admira um deus, a importância do meu pai na minha vida assumiu proporções gigantescas que não desapareceram com sua morte. O seu corpo desapareceu e eu fiquei a contá-lo com a sua memória. Foi difícil, porque podemos pedir contos a uma pessoa, mas não a sua memória. E a certa altura do meu percurso tinha mesmo contos a pedir-lhe. Já era uma adulta e tinha o direito a exigir dele acções e discursos que se coadunassem com os valores que me tinha transmitido. Eram bons valores cristãos. Por isso não lhe perdoava ter sido um racista e continuar a sê-lo depois da época colonial (2010, Adenda: p.20)

O pai racista, concretamente exposto na fala da filha já adulta, começa a delinear-se nos atos que permeiam a memória da infância, denunciando o carácter composto do trabalho de rememorar – quanto do que somos hoje permeia aquilo de que lembramos? – e, ao mesmo tempo, a percepção aguda de pequenos ou grandes gestos que traziam em si todo um mundo a se revelar: “Esta era a ordem natural e inquestionável das relações: preto servia o branco, e branco mandava no preto. Para mandar, já lá estava o meu pai; chegava de brancos!” (2010, p. 24). É nesse sentido, talvez, que posso apontar o entrelaçamento da memória individual com a coletiva, do pai com a pátria, ou melhor, do pai com a ideologia colonial, na forma como foi melhor descrita, seja por Memmi (2007), seja por Said (1996): “Em Moçambique era fácil um branco sentir prazer de viver. Quase todos éramos patrões, e os que não eram, ambicionavam sê-lo” (2010, p. 25). Convocados pelo texto, somos levados a (re)conhecer os meandros da experiência colonial portuguesa e a identificar a impossibilidade orgânica de uma “colonização suave”, de feição distinta das demais, mesmo a considerarmos as especificidades que caracterizam cada contexto. Nessa linha de leitura, o *Caderno* apresenta duas características muito marcantes, que eu não poderia deixar de destacar. A primeira delas é o fato de recuperar cenas, imagens, resquícios de características do fato colonial que são destacadas em boa parte das reflexões teóricas sobre o tema: fala-se de sexualidade, de racismo, do mito civilizatório. A segunda é a presença vigorosa de um eu discursivo que reconhece sua inevitável parcela de responsabilidade nesse processo, ainda que involuntária, e não se permite a omissão da violência intrínseca ao fato, violência essa que reverbera na seleção das palavras e na agudeza irônica com que desvela a fala do colonizador. Por isso, é tão significativo lermos a narradora afirmando “Digo nós, porque eu estava lá” (2010, p. 23), ou “Não havia olhos inocentes” (2010, p. 28), ou ainda

Mas parece que isto era só na minha família, esses cabrões, porque segundo vim a constatar, muitos anos mais tarde, os outros brancos que lá estiveram nunca praticaram o colon..., o colonis..., o colonialismo, ou lá o que era. Eram todos bonzinhos com os pretos, pagavam-lhes bem, tratavam-lhes melhor, e deixaram muitas saudades (2010, p.49).

Seus olhos nem um pouco inocentes, em sincronia com a voz marcadamente irônica, já o dissemos, servirão, dessa forma, como instrumentos importantes para

orientar o leitor nos meandros de uma ideologia marcada por transferir para o corpo subjugado aquilo que se imagina como traço moral do outro, esse estranho ser a interferir na harmonia casta dos lares, uma vez que permite ao colono – como se outra alternativa houvesse... – fazer da posse do corpo o correlato da posse da terra:

Os brancos iam às pretas. As pretas eram todas iguais e eles não distinguiam a Madalena Xinguile da Emília Cachamba, a não ser pela cor da capulana ou pelo feito da teta, mas os brancos metiam-se lá para os fundos do caniço, com caminho certo ou não, para ir à cona das pretas. Eram uns aventureiros, uns fura-vidas.

As pretas tinham a cona larga, diziam as mulheres dos brancos, ao domingo à tarde, todas em conversa íntima debaixo do cajueiro largo, com o bandulho atafalhado de camarão grelhado, enquanto os maridos saíam para ir dar a sua volta de homens, e as deixavam a desenferujar a língua, que as mulheres precisam de desenferujar a língua umas com as outras. As pretas tinham a cona larga, mas elas diziam as partes baixas ou as vergonhas ou a badalhoça. As pretas tinham a cona larga e essa era a explicação para parirem como pariam, de borco, todas viradas para o chão, onde quer que fossem, como animais. A cona era larga. A das brancas não, era estreita, porque as brancas não eram umas cadelas fáceis, porque à cona sagrada das brancas só lá tinha chegado o do marido, e pouco, e com dificuldade, que elas eram muito estreitas, portanto muito sérias, e convinha que umas soubessem isto das outras. Limitavam-se ao cumprimento das suas obrigações matrimoniais, sempre com o sacrifício, pelo que a fornicção era dolorosa, e evitável, por isso é que os brancos iam à cona das pretas. As pretas não eram sérias, as pretas tinham a cona larga, as pretas gemiam alto, porque as cadelas gostavam daquilo. Não valiam nada (2010, p.13)

Se a princípio somos levados a transitar por esse fragmento afetados pela reiteração acutilante daquilo que mais poderia escandalizar o leitor – a referência à cona larga das negras em contraposição à cona estreita das brancas ou mesmo a indicação de que “as cadelas gostavam daquilo” –, de imediato surpreendemos também as nuances de um discurso que vai além disso e que se manifesta no pseudo-elogio aos brancos, homens, que “eram uns aventureiros, uns fura-vidas” e que “deixavam” as mulheres “desenferujar a língua”... Já aqui, mesmo que por um percurso pouco objetivo, a questão da miscigenação é elencada, despertando a atenção do leitor para o caráter peculiar do racismo presente no processo colonial português, muito bem descrito por Boaventura de Sousa Santos, quando o sociólogo afirma: “A miscigenação não é a consequência da ausência de racismo, como pretende a razão luso-colonialista ou luso-tropicalista, mas é certamente a causa de um racismo de tipo diferente” (Santos, 2006, p. 227), ou ainda:

Importante será dilucidar as regras sexistas da sexualidade que quase sempre deitam na cama o homem branco e mulher negra, e não a mulher branca e o homem negro. Ou seja, o pós-colonialismo português exige uma articulação densa com a questão da discriminação sexual e o feminismo (Santos, 2006, p. 227).

Não nos enganemos: há muito a dizer sobre isso – e aqui não é o espaço –, até mesmo perceber o quanto se estabelece nesse processo uma intrigante relação entre discriminação sexual e prática civilizatória. É a narradora quem diz, ao descrever o imaginário da época: “Para uma branca, assumir uma união com um negro, implicava

proscrição social. Um homem negro, por muito civilizado que fosse, nunca seria suficientemente civilizado” (2010, p. 14). Todavia, o caminho que nos interessa seguir é o da memória, sobretudo a memória que se tem do pai. Daí, a importância de percebermos o quanto o movimento de descrição daquilo que poderíamos chamar de *sexualidade colonial* no romance, ao chegar ao pai, não se furtará a indiciar a complexidade dos sentimentos que coordenam a abordagem feita pela narradora, visto que, se é inegável o caráter de denúncia que seu texto assume, ele não deixa, todavia, de expressar os traços de um afeto que se quer sempre presente, explicitando mais do que amor, desejo e posse. E cito:

Foder. O meu pai gostava de foder. Eu nunca vi, mas via-se. Uma pessoa que observasse bem o meu pai, os olhos a sorrir simultaneamente com a boca, a sensualidade viril das mãos, braços, pés, pernas... uma pessoa que escutasse a maliciosa rapidez da sua resposta, o sentido de humor permanente e dúbio desse gigante percebia que aquele homem gostava de foder. Eu não sabia, mas sabia. Quando meu pai me levantava no ar como se fosse uma coisa, ou me transportava às cavalitas, sentia-me fraca perante a força total, dominada, possuída por ela (2010, p. 17).

A memória do pai, como descrita no romance, seja ela boa ou ruim, é também uma memória do corpo, de sua maciez, de sua harmonia, de seu cheiro; das belas pernas e da barriga que descaí ao se deitar, de como ele “protegia-a com os braços, e aos genitais, se bem que os últimos não me causassem interesse. Quando se deitava de lado, se vestia calções largos e curtos, era possível vislumbrar nesses lugares certas sobras medonhas” (2010, p.129).

Essa complexa relação com o pai se espalha pela também complexa relação que a narradora manterá com cidade de Lourenço Marques (hoje, Maputo) e com aquilo que ela representa em termos de *presentificação* da vida colonial portuguesa. Se não há no texto pudor em se mostrar as “sombrias medonhas” do pai, em momento algum nele deixaremos de encontrar as marcas abjetas de uma sociedade marcada pelo racismo e pela violência. É talvez a percepção de tal presença – a da violência, materializada na sua descrição efetiva e na força de um vocabulário muitas vezes chulo e vulgar – que nos leva a indagar acerca de qual sentido poderíamos atribuir à presença das fotografias no corpo do livro. São oito imagens, a contar com a da capa, todas, ou quase todas, aparentemente domésticas e sem maior pretensão artística. Há duas delas, uma quase a abrir o corpo do texto narrativo e outra a encerrá-lo, que se constituem como grandes planos da cidade de Lourenço Marques. As demais tomam como objeto a própria autora, o que nos levaria identificar nas fotos, com já disse, um caráter familiar, documental, sobretudo. Estamos, portanto, em um espaço de conforto, que reúne documento e memória familiar, enfatizando o entrelaçar já aqui desenhado entre sociedade e indivíduo, entre recuperação afetiva da infância e o desnudamento da ideologia colonizadora. É o que podemos destacar, por exemplo, na fotografia da p. 26, em que a pequena menina branca, devidamente paramentada com trajes portugueses típicos (é uma varina de Nazaré!), brinca no impávido barquinho branco de um parque, enquan-

to é observada pelo menino negro, apoiado por trás de grades que o impedem de se misturar; aqui, muito do que já dissemos acerca dessa sociedade se manifesta: a separação entre raças e entre sexos a se constituir desde a infância, em um jogo ideológico perverso, mas constante.



Apesar de tudo o que possa representar, essa imagem, como as duas outras a que me referi há pouco, me levam a experimentar o que Roland Barthes nomeou como *studium*, um afeto médio, “que não quer dizer, pelo menos de imediato, ‘estudo’, mas aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular” (BARTHES, 2012: p.31). Segundo o semiólogo francês, é pelo *studium* que somos levados a nos interessar por algumas imagens, por vê-las como testemunho político ou ideológico ou por identificar no que representam um bom quadro histórico. Há aqui interesse, mas um interesse que se quer cultural; não há afeto...

Outras duas imagens, no entanto, puxam o meu olhar sem que consiga, de imediato, perceber o que me seduz ou incomoda. Sou afetado por elas, por um detalhe da cena que, ainda parafraseando Barthes, parte para mim como uma flecha a me transpassar:

Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente esses pontos. Esse segundo elemento

que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*. (...) O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere). (Barthes, 2012, p.31)

Se me deixo levar até a p. 92, encontro uma foto de aparência desprezível do que provavelmente é a Primeira Comunhão de Isabela. Documento de sua memória familiar, a imagem compõe-se pela menina branca rodeada por outras que são, em sua grande maioria, negras, formando um grupo no qual seus cabelos loiros se destacam e que enfatiza o lugar central ocupado pelo colono branco nesse corpo social; por outro lado, a proximidade que menina tem em relação às suas colegas negras (a outra menina branca está posicionada mais para trás, escamoteada quase por aquela que se lhe põe à frente) é já um índice de inadequação da criança e do percurso questionador que a levará a escrever as memórias lidas por nós.



É isso que me fere, me mortifica? Não... Ainda aqui sou levado a ler a fotografia por um interesse político e cultural. A flecha que me atinge, que me fere com sua ponta aguçada, são os olhos da menina negra posicionada à esquerda de Isabela e que se dirigem ao fotógrafo, com misto de surpresa e desprezo. Esse olhar, revelador de todas as contradições presentes na história que lemos, deixa escapar aquilo que não é pose, escapole àquele corpo que não é o seu, na forma como foi metamorfoseado pela objetiva, para atingir em cheio minha vontade de saber, meu fetichismo voyeur, já que me insere, como expectador, no mesmo lugar do fotógrafo, denunciando em mim a culpa que é também dele. É o mesmo Barthes que afirma: “A fotografia não fala (forçosamente) daquilo que não é mais, mas apenas e com certeza daquilo que foi. Essa sutileza é decisiva” (Barthes, 2012, p. 79). O olhar da menina negra, ao capturar-me e transportar-me para a cena fotografada, acusa em mim a experiência vivida, pois demanda a minha intervenção para que possa adquirir sentido. Ainda leitor da *Câmara*

Clara, descubro que o *punctum*, “quer esteja delimitado ou não, trata-se de um suplemento: é o que acrescento à foto e que todavia já está nela” (Barthes, 2012, p.57). A cena, o conjunto das meninas, não depende de mim como expectador/leitor para existir, já lá estava, falando sobre o tempo e a sociedade; o olhar da menina que me invade, porém, não me permite fechar os olhos a isso e me transporta continuamente, como voreagem e obsessão. Daí à p. 54 é um salto de pouca distância. Incentivado pela percepção de que aquele que fotografa é também alvo desse olhar, sou levado a buscar a única fotografia em que o fotógrafo está concretamente presente, de costas para nós, também ele objeto de uma objetiva outra, talvez sem o saber. Incógnito Velazques de sua única menina, sem um Foucault para descrevê-lo n’*As palavras e as coisas* (1987), sua presença acusa a relação infinita entre imagem e palavra e nossa impossibilidade de reduzir uma à outra, pois

(...) por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde essas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem. (Foucault, 1987, p.25)



É o pai que ali está, de costas, com uma camisa branca, incólume, que o destaca de toda a paisagem, principalmente se considerarmos o que afirma a narradora: “As camisas de meu pai eram sempre brancas” (2010, p. 59)? É o tão amado, odiado e

desejado pai aquele que aqui se presentifica? Provavelmente sim e é mesmo essa hipótese que funda o *punctum* de minha leitura, pois é ela que fere e denuncia a fotografia – todas as fotografias, mas especialmente essa – como espaço de morte. Diz Barthes: “tudo que se passa no interior do enquadramento morre de maneira absoluta, uma vez ultrapassado esse enquadramento” (Barthes, 2012, p. 57). Diz ainda, ao comentar uma fotografia do jovem Lewis Payne, sentenciado à morte:

“Mas o *punctum* é: ele vai morrer. Leio ao mesmo tempo: isso será e isso foi; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. Ao me dar o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia me diz a morte no futuro. O que me punge é a descoberta dessa equivalência”. (Barthes, 2012, p.87)

Da mesma forma – e lhes dou fé disso: fui ferido pela imagem, e por esse motivo, antes mesmo de (re)ler o texto de Barthes... –, a presença do pai em destaque quase ao meio da narrativa catalisa o luto presente no texto, o luto ao qual nem a narradora nem nós podemos escapar, para aguçar meus sentidos e me levar a perceber a catástrofe da morte insidiosamente perpetuada na imagem que se arquiva. Por outro lado, o pai dedicado que dirige sua objetiva para a filha amada, me convida a olhar para a paisagem colonial através de seus próprios olhos, olhos de pais amado, como o disse, e ao mesmo tempo de colonialista odioso, incapaz de ultrapassar essas contradições porque constituído, no texto, por elas.

Assim, se as fotografias familiares que entremeiam as páginas do *Caderno de memórias coloniais* apresentam um valor imediato de fundar na narrativa de pós-memória seu caráter documental, pois a imagem fotográfica “é exatamente o que está ali imóvel no documento (ou na imagem petrificada do espelho), na aparência do referente, isto é, sua realidade exterior, o testemunho, o conteúdo (...), a segunda realidade enfim”, como o disse Boris Kossoy (2012, p. 131), por outro lado, através das expectativas que criam em mim como leitor, elas se transformam em agentes de ficcionalização, em instrumentos que encaminham o texto a uma constituição pluridiscursiva, concorrendo, junto com os demais “apêndices” da obra – os textos do blogue, a entrevista... – para a complexidade da organização narrativa e para uma abordagem multifacetada daquilo que é esse grande acerto de contas com a imagem do pai e do passado colonial. Um acerto de contas que não se pretende definitivo, apaziguador, porque parte da premissa de que a paz e o conforto são palavras impronunciáveis nesse momento. O que sobra é a materialidade do corpo morto, como ponto de partida e de chegada. E por isso, é com esse corpo morto que chego ao fim de meu passeio: “O que dele restou encontra-se arrumado numa gaveta do cemitério do Feijó. Quanto ao resto que lhe pertencia, não consegui arrumá-lo em lugar algum. Não cabia” (2010, p.130).

O corpo, como expressão material objetiva de uma existência, ao dissolver-se na gaveta do cemitério abre espaço para uma escrita problematizadora, inquieta, que se manifesta como exercício reiterado de pós-memória e ficcionalização, como partilha de experiências que trazem a tona o horror da colonialidade e a permanência de seus

traumas. Isso porque, para poder falar do amor que sobre esse corpo restou, é necessário também desenhar os seus equívocos, as suas falhas, recuperando, em um acerto de contas, a possibilidade de seguir adiante.

Resumo: Em 2009, Isabela Figueiredo publicou a primeira edição de seu *Caderno de memórias coloniais*, obra na qual, a partir da recuperação de memória de sua infância em Moçambique, a autora estabelece, em simultâneo, um acerto de contas com a imagem do pai e o desvelamento da experiência colonial portuguesa. Marcado por um instigante diálogo com formas outras de construção da escrita – sobretudo a considerarmos a inserção na obra de *posts* retirados do blog “O mundo perfeito” –, o romance conduz seus leitores, todavia, para um outro diálogo, mais significativo e vigoroso, com um conjunto de oito fotografias, que acompanham o percurso da personagem / autora da infância à adolescência, da descoberta da vida na Lourenço Marques colonial a sua partida para Portugal após a independência do país. O jogo que aí se estabelece nos conduz a uma reflexão sobre as fronteiras que pretende se materializar em dois níveis, ao menos. De um lado, a percepção do transbordamento das imagens para o texto escrito, em processo que, se acentua a idéia de fronteira como passagem, como elemento de comunicação entre manifestações textuais distintas, não escapa à afirmação dos limites entre uma linguagem e outra, entre sistemas de inscrição da memória que, com níveis distintos de ficcionalização, apontam para as suas próprias especificidades. De outro, somos levados a identificar um processo de sobreposição de significados que evidencia os traços constituintes de

uma evidente demarcação do espaço colonial, o que termina por ressaltar suas fronteiras internas, sociais e ideológicas. O que proponho, portanto, é uma leitura do romance de Isabela Figueiredo em que, a partir da comparação entre texto fotográfico e texto literário, possamos esboçar um painel das diversas fronteiras que participam de sua construção, sejam elas estéticas ou sócio-culturais.

Palavras-chave: Isabela Figueiredo; Pós-colonialismo; fronteiras; memória

Abstract: In 2009, Isabela Figueiredo published the first edition of her *Caderno de memórias coloniais*, in which, from the recovery of the memories from her childhood in Mozambique, the author simultaneously establishes a reckoning with the image of her father and the unveiling of Portuguese colonial experience. Marked by an exciting dialogue with other forms of writing construction – especially considering the inclusion in the work of blog posts taken from “O Mundo Perfeito” – the novel leads its readers, however, to a different dialogue, more meaningful and vigorous, with a set of eight photographs which accompany the route of the character/author from childhood to adolescence, from the discovery of life in colonial Lourenço Marques to her departure for Portugal after the country's independence. The game there established leads us to a reflection on borders, that will be materialized on at least two levels. On the one hand, the perception of the overflow

of images into the written text, in a process which accentuates the sense of border as passage, as a communication element between different textual manifestations, does not escape the statement of the boundaries between one language and another; between systems of memory registration which, with different levels of fictionalization, point to their own specificities. On the other hand, we are led to identify a process of overlapping meanings that shows the trace constituents of a clear demarcation of

colonial space, which ends by highlighting its domestic, social and ideological boundaries. What I propose, therefore, is a reading of the novel by Isabela Figueiredo, starting from the comparison of photographic and literary text, so that we can sketch a panel of the various borders/boundaries participating in its construction, whether aesthetic or socio-cultural.

Keywords: *Isabela Figueiredo; Post-colonialism; borders; memory*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANTUNES, António Lobo. *As naus*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais*. 2.ed. Coimbra: Angelus Novus, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- GONÇALVES, Olga. *Rudolfo*. Lisboa: Rolim, 1985.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 4.ed. revista. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- MACEDO, Helder. *Partes de África*. Lisboa: Presença, 1991.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*. Pref. Jean-Paul Sartre. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- MENEZES, Monsueto; SANTOS, Arnaldo. "Mora na filosofia". Em <http://www.radio.uol.com.br/#/letras-e-musicas/monica-salmaso/mora-na-filosofia/1107892>. Acesso em 02/10/2014.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma história de regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo*. Porto: Afrontamento, 2004.
- SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Do pós-moderno ao pós-colonial e para além de um e do outro. In: _____. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. Porto: Afrontamento, 2006.