

A PERVERSÃO DAS IMAGENS: NOTAS SOBRE O OLHAR NO *CADERNO DE MEMÓRIAS COLONIAIS* DE ISABELA FIGUEIREDO

PERVERSION OF IMAGES: NOTES ON THE GLANCE IN *CADERNO DE MEMÓRIAS COLONIAIS* BY ISABELA FIGUEIREDO

*Raphael Felipe Pereira de Araujo*¹

64

RESUMO

O ensaio lê quatro fragmentos do *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo, e reflete sobre o diálogo entre texto e imagem que é construído ao longo da narrativa. O livro parece se constituir a partir de um conflito entre o texto e as fotografias de infância de Isabela que são reproduzidas sobre as páginas, encenando um jogo perverso em que as palavras estão sempre a revirar a aparente harmonia das fotografias. Além disso, a escrita de Figueiredo parece se apropriar da linguagem fotográfica e cinematográfica, de modo que é possível – e talvez necessário – que o leitor estabeleça diálogos entre o *Caderno* e outras obras visuais. A partir desses mecanismos ópticos a narrativa se abre para um doloroso trabalho de linguagem elaborado sobre o desterro, a violência colonial e a perda.

PALAVRAS-CHAVE: Texto e imagem. Revirar. Desterro. Violência.

ABSTRACT

The essay reads four fragments of *Caderno de memórias coloniais*, written by Isabela Figueiredo, and reflects on the dialogue between text and image that is constructed along the narrative. The book seems to be built through a conflict between the text and Isabela's childhood photographs, staging a perverse game where the words are constantly deranging the apparent harmony of the images. Figueiredo's writing steals from photographic and cinematographic languages, in a way that it may be possible – perhaps necessary – for the reader to establish dialogues between the *Caderno* and other visual artworks. Through these optical mechanisms the narrative opens itself to a painful work of language that is built through exile, colonial violence and loss.

¹ Mestrando na área de concentração de Literaturas Portuguesa e Africanas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ, bolsista do Programa de Excelência Acadêmica da CAPES. E-mail: raphaelfelipe.ar@gmail.com / Orcid: <https://orcid.org/0009-0006-4743-7850>

“A perversão das imagens (...)”, de Raphael Felipe Pereira de Araujo
Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 64-82, 2022.



KEYWORDS: Text and image. Derange. Exile. Violence.

O meu olhar tornou-se liso como um vidro. Sirvo para que as coisas se vejam.

(Fragmento de “As grutas”. Livro sexto. Sophia de Mello Breyner Andresen)

65

1.

Primeiramente publicado no ano de 2009, o *Caderno de memórias coloniais* de Isabela Figueiredo se apresenta como uma narrativa imersa no contexto pós-colonial. O texto se inicia com uma visita do fantasma do pai, figura que encarna os ideais colonialistas e a própria pátria portuguesa: “Reconheci a sua voz, e, ainda no sono, pensei, não podes ser tu; tu já morreste. *E abri os olhos*” (FIGUEIREDO, 2018, p. 31, grifos nossos). Estamos diante de uma narrativa que começa com um despertar, uma abertura do olhar. Não por acaso o livro está povoado de imagens, sejam elas constituídas pelas fotografias, sejam verbalmente concebidas. Para Silvio Renato Jorge,

[...] 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 [...] 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 (JORGE, 2015, p. 55)

A questão do afeto, portanto, atravessa a narrativa e seu modo de funcionamento, exigindo que o próprio leitor assuma uma posição. Nesse sentido, acredito que ler o *Caderno de memórias coloniais* é como abrir o álbum de fotos de um desconhecido, ou esticar sobre a mesa o grande rolo de um filme a que assistimos não com o auxílio da

máquina que projeta as imagens na tela do cinema, mas que antes pede pelas mãos de um leitor que mobilize estas cenas, que realize cortes e montagens sobre o texto, dando-lhes um sentido que revele a complexidade do corpo fraturado da memória.

Essa constatação se dá não só pelas muitas fotos de uma jovem Isabela que faz poses entre os fragmentos de texto, mas por algo que a escrita de Figueiredo rouba da fotografia e do cinema, oferecendo ao leitor a possibilidade de aceder à metamorfose de uma história que se elabora de forma lacunar no registro da ficção. Antes de estabelecerem alguma continuidade narrativa entre si, os fragmentos de texto que compõem o livro parecem apresentar-se mais como pequenas fotografias ou breves cenas de um passado corrompido que, ao ganhar corpo na escrita, pode reajustar-se numa inesgotável não-linearidade, num permanente trabalho de linguagem.

É a própria autora que revela o jogo encenado por sua narrativa, seja a partir da experiência de edição e reedição do livro, onde os fragmentos – as fotografias – mudam de posição, têm partes cortadas e coladas em outros espaços, se multiplicam; seja pela própria origem dos textos, primeiramente publicados em um *blog*, marcados pela brevidade, pelo instantâneo do ambiente virtual.

Nesse sentido, poderíamos dizer que há algo perverso no diálogo que se tece entre as fotografias e os fragmentos de texto que encontramos nas páginas. Desacompanhadas, as fotos da jovem Isabela poderiam ser vistas como a cristalização de um tempo de inocência e pureza em que uma adorável menina se colocava diante das lentes de seus familiares. O que se revela no texto, porém, ameaça e desarticula a imobilidade infantil das fotografias, que ganham potência uma vez que deixam de ser apenas parte de uma supostamente idílica memória particular da autora para cumprirem também seu papel enquanto testemunho histórico.

Por essa estratégia do confronto textual, as fotos de uma adorável criança são convertidas numa passagem perversa para o tempo de violação e desigualdade que foi o período da dominação colonial de Portugal em Moçambique. Parece haver, no *Caderno de memórias coloniais*, a aposta numa violência do olhar:

Quem, numa manhã qualquer, olhou sem filtro, sem defesa ou ataque, os olhos dos negros, enquanto furavam as paredes cruas dos prédios dos brancos, não esquece esse silêncio, esse frio fervente de ódio e miséria suja, dependência e submissão, sobrevivência e conspiração.

Não havia olhos inocentes. (FIGUEIREDO, 2018, p. 46)

O recorte é retirado do quarto fragmento da edição de 2018, onde a narradora oferece ao leitor uma visão geral da organização econômica e política de Lourenço Marques na altura de sua infância, e apresenta a função que o pai exercia naquele espaço: a ele, “coube a missão de electrificar a Lourenço Marques dos anos 60” (FIGUEIREDO, 2018, p. 42). É a partir da lembrança do pai que somos alertados para a flagrante desigualdade racial, intrínseca à estrutura colonialista que regia a cidade. Na capital moçambicana, o negro vivia sua condição de *carne mais barata do mercado*², como ouvimos na canção que sobrevive pela voz de Elza Soares.

Durante as refeições, o pai não esconde sua resistência em contratar trabalhadores brancos, pois isso significaria pagar seus funcionários de forma justa, e a justiça é algo de que os negros que conhecemos no *Caderno de memórias coloniais* parecem estar cosmicamente afastados, fadados à subalternidade e à violência, para dar luz à capital ocupada pelo colonizador. O romance apresenta a figura do pai, que

corria, o dia inteiro, a cidade, de um lado ao outro, a controlar o trabalho da pretalhada, a pô-los na ordem com uns sopapos e uns encontrões bem assentes pela mão larga, mais uns pontapés, enfim, alguma porrada pedagógica. [...] O que se dizia à mesa era que o sacana do preto não gostava de trabalhar, ganhava o suficiente para comer e beber na semana seguinte (FIGUEIREDO, 2018, p. 43).

Os negros, a “pretalhada”, é descrita, assim, como um rebanho a ser violentamente domesticado. A condição animal e o subemprego não eram reservados aos brancos, pois, como lemos no *Caderno de memórias coloniais*, “um branco servia para chefe”

² Composição de Marcelo Yuka, Seu Jorge e Wilson Cappelletto.

(FIGUEIREDO, 2018, p. 43), servia para “ordenar”, “vigiar” e “mandar trabalhar” os outros.

Nesse espaço de contrastes ferozes entre a *pretalhada* e o *branco que servia para chefe* é que o leitor se vê impelido a reconhecer a inocência perdida do olhar. O recorte textual é imediatamente seguido por uma daquelas talvez um dia adoráveis fotografias de Isabela, e o leitor é provocado a olhar a imagem de uma outra forma, que não se adequa à pureza da criança que encara a câmera e ocupa o primeiro plano da fotografia.



Figura 1: Fotografia recortada do *Caderno de memórias coloniais*.

O leitor é compelido pela inadequação da montagem entre texto e imagem a buscar, mais além, pelos olhos do menino negro que se apoia atrás da grade, ao mesmo tempo que é ele próprio encarado pelo espectro silencioso que paira sobre a criança impedida de navegar, destinada a “dependência e submissão”, a “sobrevivência e conspiração”. Olhos opacos, difíceis de enxergar: não gozam da prioridade do primeiro plano

fotográfico. Difícil seria mesmo dizer se ele olha para a criança branca, coberta pela opulência de um véu minhoto, que ondula na brisa marítima que a cena permite imaginar. Ou será que desvia o olhar e encara o longe, como se aquela cena montada para a fotografia e a mobilidade do navio de brinquedo lhe fossem proibidas, intocáveis, sagradas demais para o seu olho suportar?

Decerto que os olhos do leitor suportam. Não porque o queiram, mas porque o *Caderno de memórias coloniais* não deixa esquecer o compromisso ético de aprender a olhar também as distâncias capturadas pela imagem sem se deixar iludir pela seleção do primeiro plano. E o leitor é levado a se perguntar: quem era? Como se chamava? Teria ele crescido? Chegou a trabalhar? Será que teve filhos que hoje podem se divertir nos parques? Será que fora da cidade mergulhava no mar? E escrevia? Se assim fosse, que imagens encontraríamos no *seu* caderno de memórias coloniais? É decisivo que o leitor se pergunte, ainda que isto signifique a perda da visão imaculada.

2.

Passaram décadas sobre a menina que encarava os negrinhos de meia dúzia de anos que pediam trabalho ao portão, descalços, rotos, esfomeados, e chamava a mãe, trabalho não havia. Eu sabia que não havia. Contudo, chamava-a. Havia a esperança que de repente houvesse capim para apanhar, ou uma moeda, pão. Às vezes a minha mãe estava bem-disposta. Às vezes tinha pena das crianças.

Eu e eles não falávamos a mesma língua. Apenas umas palavras soltas. Olhava-os muito, e eles a mim. Por exemplo, neste momento estou a olhá-los através do tempo, e há uma perplexidade nos seus olhos, um vazio, uma fome, e nos meus uma impotência, uma incompreensão que nenhuma razão poderá explicar.

Moçambique é essa imagem parada da menina ao sol, com as tranças louras impecavelmente penteadas, perante a criança negra empoeirada, quase nua, esfomeada, num silêncio em que nenhum sabe

o que dizer, mirando-se do mesmo lado e dos lados opostos da justiça, do bem e do mal, da sobrevivência. (FIGUEIREDO, 2018, p. 167)

Há um fragmento em que a narradora lembra de ver um oficial da marinha que trazia costurada à manga a palavra “Moçambique”. Ela resiste ao desejo de ir até o marinheiro para lhe dizer que também veio de lá, desta terra que habita nela “como uma nódoa [...] impossível de disfarçar” (FIGUEIREDO, 2018, p. 166). Trata-se de um fragmento marcado por um sentimento de culpa que parece atravessar a narrativa, e por um sentimento de desterro que assombra aqueles que são “indesejados nas terras onde nasceram, porque a sua presença traz más recordações” (FIGUEIREDO, 2018, p. 166).

É com um olhar capaz de cortar o tempo que a narradora pode revisitar esta terra e as imagens do seu passado. Com a literatura, a língua não compartilhada entre ela e as crianças negras que batiam à sua porta na casa da infância é metamorfoseada em olhares, imagens: “Olhava-os muito, e eles a mim. Por exemplo, neste momento estou a olhá-los através do tempo”.



Figura 2: Paul Klee. *Angelus Novus*. 1920.

Poderíamos pensar o movimento da narradora como o de um *anjo da história* (BENJAMIN, 1985, p. 226) que direciona seu olhar a ruínas encarnadas nestas crianças famintas. Ela também não consegue resistir ao sopro que a leva para uma condição de impotência, incapacidade de alterar o curso das coisas e impedir a fome, a catástrofe.

Ao ler este mesmo fragmento, penso em outras duas obras visuais que participam de algo como uma *constelação de imagens do desastre* (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 20) que cerca a narrativa de Isabela Figueiredo: “Moçambique é essa imagem parada da *menina ao sol, com as tranças louras impecavelmente penteadas*, perante a *criança negra empoeirada, quase nua, esfomeada*, num silêncio em que nenhum sabe o que dizer”.

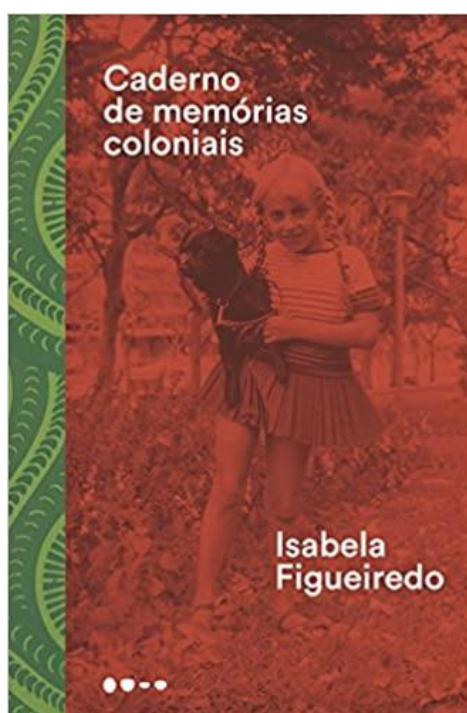


Figura 3: A capa da edição brasileira do *Caderno de memórias coloniais*, publicado pela editora Todavia.

Na fotografia que estampa a capa da edição brasileira do *Caderno de memórias coloniais*, vemos uma “menina ao sol, com as tranças louras impecavelmente penteadas”. Trata-se de mais uma das fotos de infância da autora, aqui coberta por um filtro vermelho, como se ensanguentada. Ela traz nos braços seu cãozinho Piloto, marca de seu laço afetivo com Moçambique. O destino do animal é cruzado por uma tia que o envenena, um destino

doloroso como é também o da relação da narradora com sua terra abandonada: “Tinha os olhos abertos, vidrados, as patas traseiras contorcidas, rasando o focinho, duro, gelado. Segurei-o nos braços, apertei-o, e chorei sobre o seu corpo inocente a minha culpa, dor, perda, impotência e abandono” (FIGUEIREDO, 2018, p. 161).

Essa imagem ensanguentada num mesmo passo esconde e anuncia o trajeto da autora, que, embora sempre “a filha do colono” (FIGUEIREDO, 2018, p. 166), foi sempre também questionadora do colonialismo: na infância por elos de afeto com a terra e a gente, na idade adulta pela consciência do lugar de opressão que ali ocupara. Uma escritora que anos mais tarde viria a elaborar uma narrativa que desafia e denuncia essas estruturas de poder que incidem também sobre sua experiência vital. E no *lado oposto da justiça, da sobrevivência*:



Figura 4: Kevin Carter. *O abutre e a menina*. 1993.

Em 1993, a imagem de uma “criança negra, empoeirada, quase nua”, tão nua que lhe aparecem os ossos sob a pele, assombrou os noticiários sobre a crise humanitária que dominava o Sudão. Embora Kevin Carter tenha recebido o prêmio Pulitzer no ano seguinte por sua contribuição com o fotojornalismo, a imagem é até hoje objeto de

discussões sobre a ética e o papel do fotógrafo. Me parece que “o *natural* [desta imagem] obriga o espectador a uma interrogação violenta” (BARTHES, 2001, p. 69), o que marca seu impacto e permanência.

A morte também é anunciada na figura de um animal. Uma ave que devora cadáveres observa a criança inclinada como se aguardasse uma refeição. Com suas asas fechadas e garras fincadas no chão, essa figura alada em muito diverge do anjo que “gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos” (BENJAMIN, 1985, p. 226). Aqui, o abutre encarna o princípio necrófago de um poder que se alimenta da morte do outro: “Viver sob a ocupação tardo-moderna é experimentar uma condição permanente de ‘estar na dor’: [...] ossos [expostos]; tiroteios e fatalidades – um certo tipo de loucura” (MBEMBE, 2016, p. 146).

3.

Alguns negros iam ao cinema. Calçavam-se e vestiam roupa europeia remendada ou de imitação, costurada no caniço. Sentavam-se na primeira plateia, e, eventualmente, em dias pouco frequentados, na primeira fila da segunda plateia.

Não estava escrito em lado algum que os negros não tinham acesso normal à plateia ou ao balcão, mas raramente os vi ocupar essas zonas. Havia um entendimento tácito, não um acordo: os negros sabiam que lhes cabia sentarem-se à frente, nos bancos de pau: os brancos esperavam que a pretalhada se juntasse aí, a falar aquela língua lá deles, olhando para trás a cobiçar a mulher do branco, mas devidamente sentados no banco que lhes pertencia.

Para os brancos, um preto, lá da primeira plateia, nunca olhava para trás por bons motivos. Ou lançava o amarelo do olho contranatura às brancas, ou procurava o que roubar, ou destilava ódio. De forma geral, no cinema ou fora dele, *o olhar dos negros nunca foi, para os colonos, inocente*: olhar um branco, de frente, era provocação; baixar

os olhos, admissão de culpa. Se um negro corria, tinha acabado de roubar; se caminhava devagar, procurava o que roubar. (FIGUEIREDO, 2018, p. 72, grifos nossos)

Não há espaço para os olhos de um negro em Lourenço Marques. Mesmo a tela do cinema, para onde eles deveriam se voltar para não provocar os brancos, não pode ser plenamente contemplada, dado o “entendimento tácito” de que cabia aos negros ocupar os lugares mais desconfortáveis da sala. Este que deveria ser um espaço destinado ao exercício da visão por excelência – a sala de cinema – torna flagrante a cegueira imposta pelo colonialismo. Olhos e corpos imobilizados no escuro, como estátuas sentadas nos bancos de pau. Negros estáticos como fotografias perdidas, engavetadas, nunca vistas. Trata-se de uma sociedade que alcançou um ponto de violência em que a opressão parece naturalizada, o que, para Marilena Chauí, é o grau mais alto do controle ideológico, quando a exploração é de tal forma introjetada que se torna invisível:

[...] se a dominação e a exploração de uma classe forem perceptíveis como violência, isto é, como poder injusto e ilegítimo, os explorados e dominados sentem-se no justo e legítimo direito de recusá-la, revoltando-se. Por esse motivo, o papel específico da ideologia como instrumento da luta de classes é impedir que a dominação e a exploração sejam percebidas em sua realidade concreta. Para tanto, é função da ideologia dissimular e ocultar a existência das divisões sociais como divisões de classes, escondendo, assim, sua própria origem. Ou seja, a ideologia esconde que nasceu da luta de classes para servir a uma classe na dominação. (CHAUÍ, 2008, p. 93)

Mas “*Alguns negros iam ao cinema*”: aqueles que remendavam roupas europeias e silenciosamente reivindicavam seu direito à arte e ao precário lazer do domingo. No *Caderno de memórias coloniais*, a imaginação parece ser uma liberdade pela qual os negros têm de lutar: seja a criança enclausurada na foto, sejam estes insubordinados que se atreviam a ir ao cinema sabendo que poderiam ser punidos por qualquer movimento do olhar.

A narradora lembra então de um anel que sua família a obrigava a usar, e de um negro que corajosamente olha para trás:

Ao domingo à tarde íamos ao cinema. Eu levava um anel. Não gostava de anéis.

Os lugares da segunda plateia do Cine Machava assentavam sobre um plano inclinado. Tudo o que caía rolava até à primeira plateia, e ninguém lá iria sem propósito; era o lugar dos pretos.

Eu teria sete anos. Usava aquele anel. Detestava-o. Apertava-me os dedos e eu não gostava de cadeias.

Pensei em ver-me livre da horrível joia, e ocorreu-me uma ideia infalível, que executei na primeira oportunidade. No cinema, na escuridão, a meio do filme, num momento de maior barulho da trama em curso, maior suspense, tirei o anel do dedo, e lancei-o, com o possível impulso, por debaixo dos cadeirões, para que rolasse, inapelavelmente, até à primeira plateia, e desaparecesse, para sempre, nas mãos dos negros, que haviam de lhe chamar um figo.

Num domingo, fi-lo, e respirei de alívio. Adeus, anel. Adeus, suplício. Adeus para sempre. Havia de dizer que o tinha perdido, que me estava largo, que me tinha caído do dedo sem notar. E depois, nada a fazer. Um anel era caro. Realmente. Mas, paciência. Eu era tão distraída! Sempre a mesma. Sem tino algum.

Nesse domingo comi um Quibom no intervalo. Estava contente. Ninguém reparou que já não tinha o anel.

Nesse dia, já terminava o intervalo, quando uma cena deveras invulgar prendeu a atenção da segunda plateia: um negro tinha saído do seu lugar, lá à frente, e avançava pelo corredor lateral esquerdo, perguntando algo, de fila em fila. O que queria o gajo? Andava a pedir dinheiro, de certeza. E, quando chegasse à nossa fila, ninguém lhe ia dar nada, já se sabia. Que trabalhasse. Não se dava dinheiro a negros, a menos que trabalhassem, e o que se desse seria pouco, para não se acostumarem mal. Quando chegou à nossa fila, pudemos distinguir-lhe, entre o polegar e o indicador direitos, um minúsculo anel dourado com uma pedra vermelha, enquanto perguntava, “Este anel é daqui?”

Olharam para mim sem compreender [...]

A minha mãe ainda guarda esse anel, em casa, na caixa dos ouros.
(FIGUEIREDO, 2018, p. 72-73)

São curiosas algumas palavras que Figueiredo escolhe para descrever a arquitetura do cinema: “Os lugares da segunda plateia [que era ocupada pelos brancos] [...] assentavam sobre um *plano inclinado*”. Na linguagem cinematográfica, um *plano inclinado*, também conhecido como *ângulo holandês*, é responsável por posicionar a câmera de forma que o espectador sinta um desequilíbrio na imagem, talvez uma vertigem, uma confusão. A percepção sutil de que as coisas não estão justamente alinhadas, niveladas. De que há algo ou alguém que está acima, enquanto o outro é diminuído embaixo.



Figura 5: Fotograma de *Cidadão Kane* (1941). Imagem recortada da internet.

Contraditoriamente, uma das sensações que o plano inclinado pode causar é de que algo está prestes a cair. E cai, dos dedos da narradora, do alto da segunda plateia onde os brancos reimaginavam no cinema sua estrutura de poder, um anel que rola por aquela sala

desequilibrada até os pés de um negro sentado nos bancos de pau. Não só cai como é lançado, uma riqueza que a criança atira abaixo julgando que deveria desaparecer nas mãos dos negros como as migalhas desaparecem nos bicos dos pombos.

Mas um negro decide olhar para trás e desafiar o *entendimento tácito* imposto pelo colonialismo, percorrendo a sala até o seu topo cambaleante. E contrariamente ao que esperavam os brancos, ele *não vinha para roubar, não destilava ódio, nem vinha lançar o amarelo do olho contra-natura às brancas*. Vinha tão somente para devolver a joia que lhe fora parar às mãos. É então que a sala de cinema parece ser realmente desestruturada. A cena invulgar que prende a atenção da segunda plateia, a imagem em movimento que entrega uma mensagem para os colonos, não se desenrola na grande tela, mas é performada por alguém que jamais deveria romper aqueles enquadramentos.

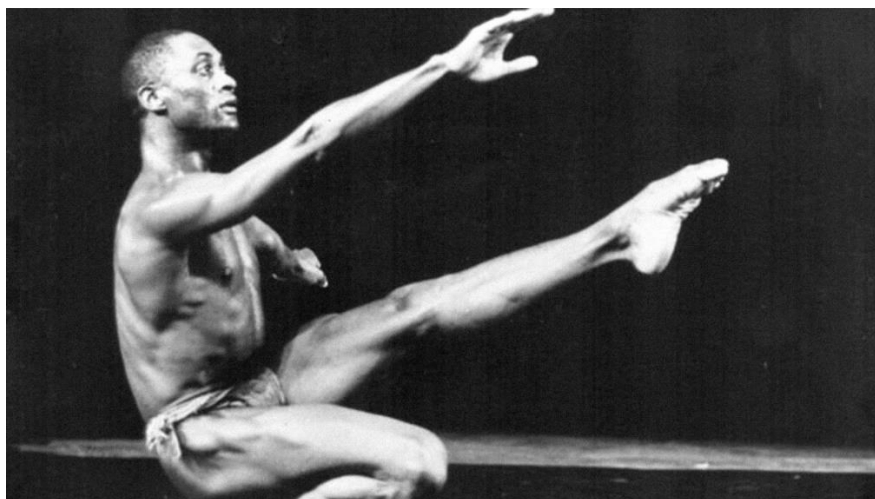


Figura 6: O bailarino Ismael Ivo. Fotografia do acervo da Escola de Teatro de São Paulo.

Um negro que reivindica sua mobilidade, seu direito de circular pelo espaço. Ele próprio feito imagem que, com toda a dignidade inscrita no ato de devolver o ouro que não lhe pertence, ainda acaba por desestabilizar o edifício com seus passos delicados. Desafiar uma ordem, rompendo das sombras para anunciar a metamorfose. Como um bailarino plasticamente equilibrado sobre o plano inclinado, um “corpo que se ondula duro e frágil” (SENA, 1988, p. 131), sustentado sobre si mesmo, que desenha no ar a

forma aberta de um arco entre a mão, o joelho e a perna. Uma figura de músculos leves que captura o olhar com a dança, num movimento fluído e firme como uma flecha. O plano inclinado já não aponta apenas o controle de quem está em cima. A inclinação é contraditoriamente o índice do poder abalado.

Algo está prestes a cair.

4.

As cabeças dos brancos roladas no campo da bola iam perdendo o rosto, a pele, os olhos e os miolos, e o que restava da carne amolgada e dos maxilares partidos.

A negralhada remendava as bolas com trapos já engomados de sangue seco, rasgados aos cadáveres, e assim sustinham a estrutura que se desfazia a cada pontapé, até já não restar senão uma mão cheia de ossos moídos, moles, que depois se chutavam para o mato, atrás do caniço. E vinha outra cabeça putrefacta, até amolecer. Era fim da tarde. Anoitecia rapidamente. (FIGUEIREDO, 2018, p. 99)

Neste recorte, a narradora evoca os desdobramentos do dia 7 de setembro de 1974, dia em que Portugal e a FRELIMO acordaram a independência de Moçambique. Independência conquistada após anos de guerra, incansavelmente sustentada pelo Estado Novo português. Na cena, os colonizados reproduzem os atos de violência de seus opressores. A mutilação do corpo dos colonos, decapitados e lançados de pé em pé até sua condição de figura humana ser completamente violada, repete às avessas o que era feito com os negros e traz à memória os corpos ultrajados da Antiguidade e dos cantos épicos de que fala Jean-Pierre Vernant:

Um primeiro tipo de sevícia consiste em sujar de poeira e terra o corpo ensanguentado, em dilacerar sua pele para que ele perca sua figura singular, a nitidez dos traços, sua cor e brilho, a um tempo sua

forma distinta e seu aspecto humano, para que assim ele se torne irreconhecível. [...] o corpo é desmembrado, esquartejado, cortado em pedaços; cortam-se a cabeça, os braços, as mãos e as pernas [...] Uma cabeça como uma bola, um tronco como um cepo, perdendo sua unidade formal, o corpo humano é reduzido ao estado de coisa ao mesmo tempo em que é desfigurado. (VERNANT, 1977, p. 57-58)

O que chama a atenção no recorte de Figueiredo não é apenas a sua semelhança com a descrição de Vernant sobre o rito que transforma o corpo inimigo em massa informe, destituída de humanidade e assim impedida de se integrar a uma memória gloriosa. O que me chama particularmente a atenção é o quanto a descrição destas cenas históricas vividas na Moçambique dos anos 70 lembra também uma polêmica fotografia tirada no Brasil da década de 90.

Trata-se de uma imagem capturada pelo fotojornalista Severino Silva em 1992, na favela Parque Fluminense, em Duque de Caxias. Publicada em 1996 numa seção nomeada *Le sang du Brésil* pela revista francesa *Photos*, a imagem se tornou objeto de discussão tanto pela forma cruel com que expõe a violência que domina as periferias brasileiras quanto por uma perversa cenografia que o fotógrafo elabora. Uma imagem em que crianças parecem jogar bola com a cabeça de um homem decapitado. A fotografia é neste caso uma montagem, mas não deixa de configurar uma naturalização da violência na periferia do Rio de Janeiro em que convivem a barbárie e o jogo, como se a cena de tortura e morte não impedisse a alegria dos meninos jogando bola.



Figura 7: Fotografia de Severino Silva. Recortada de artigo de Denise Camargo.

No artigo escrito pela fotógrafa, pesquisadora e professora da Universidade de Brasília, Denise Camargo, fica-se a saber que Severino Silva

chegou ao local e percebeu a contradição entre a alegria dos meninos jogando futebol e aquela cena terrível – o corpo havia sido picotado, o coração arrancado e espalhado com desdém nas proximidades. O fotógrafo pediu mesmo para que os garotos chegassem mais perto e fez a sequência em que cada vez mais a bola foi-se mesclando à cabeça (CAMARGO, 2014, p. 68).

Imagem corrompida pela violência do olhar, pela violência do espaço; corpos ultrajados em solo moçambicano e brasileiro: reflexos de uma história de devastação e desigualdade fruto da opressão colonialista e de uma sociedade adoecida.

O texto de Isabela Figueiredo evoca imagens do desequilíbrio e da violação que dão testemunho não só da realidade pela qual ela foi atravessada quando criança. Poderíamos dizer que a narradora do *Caderno de memórias coloniais* é uma mulher com uma câmera – uma figura que olha para as ruínas da história e tenta lhes oferecer uma linguagem, tenta capturar, cortar e colar estas imagens à escrita. Imagens perversas que circulam de Lourenço Marques a Duque de Caxias, agentes da memória que não nos deixam esquecer

a extensão das feridas deixadas pela colonização e de outras tantas que o neoliberalismo continua a criar. Feridas para sempre abertas nessa pele que se agarra à terra, nesse sangue seco, nesse olhar que já não é cristalino e liso como um vidro, mas afiado como um caco.

Referências Bibliográficas:

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra poética**. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

BARBOSA, Marlon Augusto. **Desvios na crítica: Roland Barthes e Georges Didi-Huberman leitores de Honoré de Balzac**. 2021. 203f. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

BARTHES, Roland. “Fotos-choque” In: **Mitologias**. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. **A câmara clara: notas sobre a fotografia**. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATAILLE, Georges. **Documents: Georges Bataille**. Tradução de João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da História” In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Vol. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAMARGO, Denise. O achatamento da perspectiva: leitura de uma imagem de morte e violência. **Studium**, Campinas, SP, n. 17, p. 66–74, 2004.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia?** 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Tradução de Fernando Scheibe, Caio Meira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

_____. **Cascas**. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. “No próprio olho da história” In: **Imagens apesar de tudo**. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. Prefácio de Stéphane Huchet; Trad. de Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

FIGUEIREDO, Isabela. **Caderno de memórias coloniais**. São Paulo: Todavia, 2018.

JORGE, Silvio Renato. As fotografias de um caderno: passeio pelas memórias coloniais de Isabela Figueiredo. **Metamorfoses**, Rio de Janeiro, pp. 54-64, v. 13, n. 2, 2015.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. Tradução de Renata Santini. **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro, pp. 123-151, n. 32, 2016.

SANTOS, Boaventura Cardoso. Entre Próspero e Caliban. Colonialismo, Pós-colonialismo e interidentidade. **Novos Estudos CEBRAP**, pp. 24-29, nº 66, Julho, 2003.

SENA, Jorge de. **Poesia II**. Lisboa: Edições 70, 1988.

VERNANT, Jean-Pierre. A bela morte e o cadáver ultrajado. Tradução de Elisa A. Kossovitch e João A. Hansen. **Discurso**, São Paulo, n. 9, 1979.