

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa

Bruna Gabriele Oliveira

Memória, corpo e violência em *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo

Belo Horizonte
2022

Bruna Gabriele Oliveira

Memória, corpo e violência em *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Área de concentração: Literaturas de Língua Portuguesa

Linha de pesquisa: Percursos da literatura: histórias, críticas, teorias

Orientadora: Profa. Dra. Priscila Campolina de Sá Campello

Belo Horizonte
2022

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

O48m Oliveira, Bruna Gabriele
Memória, corpo e violência em *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo / Bruna Gabriele Oliveira. Belo Horizonte, 2022.
93 f. : il.

Orientadora: Priscila Campolina de Sá Campello
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras

1. Figueiredo, Isabela, 1963- - Caderno de Memórias Coloniais - Crítica e interpretação. 2. Moçambique - Colonização - História. 3. Portugal - Colônias – África. 4. Mulheres na literatura. 5. Memória. 6. Identidade. 7. Violência. 8. Literatura portuguesa. I. Campello, Priscila Campolina de Sá. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 869.0-3.09

Bruna Gabriele Oliveira

Memória, corpo e violência em *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Profa. Dra. Priscila Campolina de Sá Campello – PUC Minas (Orientadora)

Profa. Dra. Denise Borille de Abreu - Santa Maria (Banca Examinadora)

Profa. Dra. Terezinha Taborda Moreira - PUC Minas (Banca Examinadora)

Profa. Dra. Vera Lopes da Silva – PUC Minas (Banca Examinadora)

Belo Horizonte, 25 de fevereiro de 2022.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Priscila Campolina de Sá Campello, pelo exemplo de profissionalismo, de ética e de generosidade enquanto orientadora, professora e ser humano. A contribuição que trouxe para a minha formação nos cinco anos de Graduação e, agora, nos dois anos de Mestrado é um legado que sempre levarei comigo.

Ao meu pai, que, mesmo sabendo das dificuldades de deixar a filha morar sozinha na capital, se desdobrou como pôde para que eu chegasse aonde cheguei.

À minha mãe, que não mediu esforços para que eu alcançasse meus objetivos. Mesmo em meio a muitas inseguranças, a senhora não me deixou desanimar.

À minha tia Jucélia, que está presente em todas as minhas conquistas como a minha maior incentivadora. Obrigada por tudo.

Às minhas avós, Dorinha e Carminha, que são meus exemplos de força, generosidade e de amor pela família.

À minha madrinha Juliana, que sempre me guarda em suas orações.

Aos meus irmãos, Thais, Júnior, Ana Beatriz e Waguinho por me apoiarem em tudo.

Ao John, meu amor, que me impulsiona a ser o meu melhor todos os dias. Obrigada pela paciência, pela generosidade, pela confiança e pela caminhada lado a lado comigo, sempre enaltecendo meu percurso. Obrigada por fazer parte da minha vida, meu amor para a vida toda.

À minha sogra e amiga, Eunice, que não mede esforços para ajudar os filhos, e, agora, a mim.

À minha madrastra Helena, pela generosidade e carinho.

Aos meus tios Toninho e Luís Cláudio, pelo apoio.

À minha amiga querida, Kelly, que sempre foi e sempre será a minha dupla de vida.

À Elvira, grande amiga que o Mestrado me proporcionou e que levarei para sempre.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras e, principalmente, ao corpo docente brilhante que compõe esse programa.

Ao CNPq, que financiou minha pesquisa e que me possibilitou concluir mais um grande sonho.

RESUMO

No escopo das produções literárias ocidentais, inúmeras narrativas de expansão territorial são contadas, a partir de uma perspectiva específica, a do colonizador. Em **Caderno de Memórias Coloniais**, de Isabela Figueiredo, em formato de um relato memorialístico, dividido em 51 capítulos, o que se é contado é uma versão recortada de um período histórico a qual escapa das versões consideradas oficiais da colonização portuguesa em Moçambique. O objetivo deste trabalho foi investigar três aspectos neste romance: memória, corpo e violência, a partir do ponto de vista de uma mulher, que também é a narradora/personagem. Figueiredo cria uma voz ficcional que se atreve a resgatar, por meio da memória, uma história cuja cicatriz ainda lateja nas tramas sociais das sociedades pós-coloniais. Os caminhos pela memória também evidenciam a travessia pela busca do “eu” o qual só é possível ser alcançado por meio de uma série de rupturas a partir de mortes simbólicas na trajetória da narradora. Para se alcançar os objetivos propostos, investigou-se como a visão sócio-política crítica da narradora emerge em contraposição à ordem patriarcal e colonial portuguesa e aos paradigmas comportamentais conservadores esperados para a figura feminina nessa sociedade. Por fim, mas não menos importante, buscou-se identificar como o romance, sendo um exemplo de um texto contemporâneo, possui diversas características próprias da formação identitária do sujeito pós-moderno desnudadas por meio da presença de camadas identitárias, da instabilidade do trabalho com a memória e da heterogeneidade do sujeito feminino, dando ênfase ao percurso infanto-juvenil até a vida adulta da narradora.

Palavras-chave: Literatura de autoria feminina. Colonização. Memória. Identidade. Violência.

ABSTRACT

In Western literary productions, innumerable narratives of territorial expansion were written from the colonizer perspective. There are 51 chapters that will focus on the narrator's memories and what is told is a cut-out version of a historical period which escapes the official versions of Portuguese colonization in Mozambique. The narrator seeks, through the reconstruction of memory, to tell her view of the story about colonization in Mozambique. The objective of this study is to investigate three aspects in the novel: memory, body and violence, from the point of view of this woman, who is also the narrator. Figueiredo creates a fictional voice that dares to rescue, through memory, a story whose scar still throbs in the social veins of postcolonial societies. The paths also show the crossing of the search for the "I" in which it is only possible to be reached through a series of ruptures based on symbolic deaths in the narrator's trajectory. In order to achieve the proposed objectives, I investigated how the narrator's critical socio-political view emerges in opposition to the Portuguese colonial and patriarchal order and the conservative behavioral paradigms expected for the female figure in this society. Last but not least, I tried to identify how the novel, being an example of a contemporary text, has several characteristics of the identity formation of the postmodern subject, exposed through the presence of identity layers, the instability of memory work and the heterogeneity of the female being, emphasizing the infant-juvenile journey through the narrator's adult life.

Keywords: Literature by female authors. Colonization. Memory. Identity. Violence.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 NARRAR A VIOLÊNCIA: a memória como versão.....	12
2.1 O ato de narrar uma ferida aberta.....	19
2.2 O gênero caderno de memórias: os modos de contar	27
2.3 Autoria e (re)existência: O corpo feminino inscrito na literatura.....	35
3 O CORPO COMO ALVO: CORPOS MARCADOS PELA(S) VIOLÊNCIA(S).....	42
3.1 O corpo em guerra: “O meu corpo foi uma guerra, era uma guerra, comprou todas as guerras. O meu corpo lutava contra si, corpo a corpo”.....	42
3.1.1 O signo "alvo": um significante, muitas inscrições.....	53
3.2 Os corpos na guerra colonial: o(s) encontro(s) da(s) violência(s).....	62
4. “ESTA HISTÓRIA É SOBRE MORTE”: a identidade feminina e sua(s) travessia(s)	77
4.1 Significando rupturas de um corpo desterrado.....	77
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	83
6 REFERÊNCIAS.....	88

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Lourenço Marques.....	28
Imagem 2 – Pequena criança de branco.....	29
Imagem 3 – Criança de tranças louras.....	30
Imagem 4 – Dedicatória ao pai.....	58

1 INTRODUÇÃO

Isabela Figueiredo (1963-) é uma professora, jornalista e escritora portuguesa. Nascida em Maputo, Moçambique, é licenciada em Línguas e Literaturas Modernas pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. É autora das obras **Conto é como quem diz** (1988), **A Gorda** (2016) e **Caderno de Memórias Coloniais** (2009), que será o objeto de estudo deste trabalho. O romance em questão é uma narrativa ficcional com traços autobiográficos e historiográficos expressados na instância de uma voz narrativa feminina em primeira pessoa. Consta-se que, antes da concepção do romance, capítulos sobre a temática do livro tiveram origem em um *blog* da autora nomeado *Mundo Perfeito*, agora *Novo Mundo*. De acordo com o jornal português *Expresso*, a autora publica regularmente neste *blog* até os dias atuais.

Em termos jurídicos é sabido que toda história tem dois lados. Em **Caderno de Memórias Coloniais**, de Isabela Figueiredo, em formato de um relato memorialístico, dividido em 51 capítulos, o que se é contado é uma versão recortada de um período histórico a qual escapa das versões consideradas oficiais da colonização portuguesa. Trata-se de uma contra-narrativa, a partir dos conceitos de Homi K. Bhabha (1998). Esse romance focaliza a travessia da narradora/protagonista desde sua infância, cuja instância enunciativa é em primeira pessoa (sem nome), branca, filha de colonos, nas décadas de 1960-1970, que mora em Lourenço Marques - Moçambique, com a sua trajetória diaspórica na fase da adolescência, quando precisa sair às pressas de Lourenço Marques para Portugal diante das guerras entre os nativos moçambicanos e os colonos portugueses. Em sua fase adulta, dá-se a instância enunciativa do presente, em que a narradora já vive há anos em Portugal.

Esse romance dá voz e cor às mazelas produzidas pelas políticas colonizatórias por meio da visão crítica da narradora sobre os episódios de violências, de discriminações sociais, de assédios sexuais e morais, de racismo, de escravidão, de guerras civis, entre outros. Pode-se dizer que Figueiredo cria uma voz ficcional que se atreve a resgatar, por meio da memória, uma história cuja cicatriz ainda lateja nas tramas sociais das sociedades pós-coloniais. A narradora/personagem questiona os padrões sociais impostos a partir de uma visão crítica e, portanto, cria-se uma versão potente da história que nasce à sombra das demais versões que foram contadas pela voz do colonizador.

Santos e Oliveira (2001) explicitam que existe uma distinção importante a se fazer quando estudamos as nuances e as possibilidades da linguagem verbal. Há de se perceber que existem duas instâncias básicas no ato da ação de falar ou escrever: a instância da enunciação

e a instância do enunciado. Os autores irão chegar à conclusão de que “quando falo ou escrevo, estou desempenhando a *ação* de falar ou de escrever e, além disso, gerando o *produto* de tal ação - que é aquilo que se fala ou se escreve” (SANTOS E OLIVEIRA, 2001, p. 1), ou seja, há dois papéis sendo negociados na narrativa ficcional, o papel da narradora como agente da ação de produzir enunciados (situada no tempo presente, já mais velha, amadurecida e consciente) e o resultado da enunciação, o enunciado, que se dá no passado, com uma fortuna de vozes atravessadas no discurso que fazem parte constituinte desse modo de contar. Figueiredo (2018) cria uma narrativa em que a identidade da figura feminina fragmentada, deslocada e heterogênea é colocada em evidência. Como averigua o estudioso francês Philippe Lejeune (2008), “o papel é um espelho. Uma vez projetados no papel, podemos nos olhar com distanciamento.” (LEJEUNE, 2008, p. 263). O trabalho de reconstrução da memória, por meio da escrita, também se torna um trabalho de reconstrução de um “eu” perdido em várias narrativas, tendo como intuito contar a sua versão da história. Não obstante, também atua como uma forma de projetar a relação tensionada da narradora com os dois países, Portugal e Moçambique, a fim de tentar resolver conflitos identitários que atravessam suas memórias.

O objetivo deste trabalho é investigar três aspectos no romance: memória, corpo e violência a partir da perspectiva da narradora/personagem, que conta a sua versão da colonização de Moçambique por meio da reconstrução da memória. O recorte temporal das memórias presentes na narrativa equivale aos anos 60 e 70. Esta pesquisa abordará a trajetória da narradora de sua infância até o momento em que é obrigada a fugir para Portugal, no qual, de fato, a condição de “desterramento” emerge em seu discurso. Esse recorte nos permite visualizar como se dá a formação identitária da figura feminina portuguesa-moçambicana em meio a um contexto narrativo carregado por tensões advindas da guerra colonial em Moçambique até a sua independência de Portugal. Este estudo está dividido da seguinte forma: em um primeiro momento, no capítulo 2, o objetivo será investigar a memória enquanto recurso mental e parte constituinte do processo identitário (CANDAUI, 2011) do sujeito. Além disso, busca-se identificar de que forma a identidade do sujeito é construída a partir da perspectiva em primeira pessoa, por meio de uma “contra-narrativa” (BHABHA, 1998) com traços de “metaficção historiográfica” (HUTCHEON, 1991) que emerge a fim de questionar e confrontar aquilo que se entende na literatura como “versão oficial” de um determinado período histórico: no caso desta pesquisa, a colonização em Moçambique. Ainda no capítulo 2, tem-se uma análise sobre as implicações do gênero "caderno de memórias" em suas diversas formas de contar, para além do texto ficcional, com elementos paratextuais como fotos, prefácios e posfácios. Nesse capítulo, a discussão também caminhará em torno dos limites do discurso

autobiográfico (LEJEUNE, 2008) na narrativa, já que Figueiredo, em suas “palavras prévias” incluídas após a edição de 2015, reitera o caráter testemunhal e memorialístico da narrativa frisando que o romance não é um relato literal isento de trabalho ficcional. E, fechando esse primeiro capítulo, é pontuada a importância das narrativas de autoria feminina contemporâneas, já que, assim como a narradora de Figueiredo questiona o seu lugar social diante de um sistema patriarcal, opressor e limitante, a literatura de autoria feminina também emerge a fim questionar os lugares sociais destinados à mulher, a partir de uma literatura que abra caminhos para se pensar as inscrições do ser e do falar sobre o feminino na literatura.

No capítulo 3, a partir do jogo que se estabelece entre os operadores de leitura “corpo” e “alvo”, o objetivo será investigar de que forma três inscrições corpóreas transitam entre os papéis de alvo de diferentes violências: o corpo da narradora e os corpos de seus pais. No último tópico deste capítulo, o objetivo será ampliar os operadores de leitura “corpo” e “alvo”, identificando os vários corpos que se tornam alvos de diferentes violências na guerra colonial. Neste capítulo, o encontro das violências se dará no contexto colonial pré e pós-independência, no qual corpos nativos moçambicanos se tornam alvos de diferentes violências, bem como os corpos dos colonos que ficaram em Moçambique após a Independência.

Por fim, no último capítulo, mas não menos importante, temos a última trajetória diaspórica (HALL, 2003) da narradora, que será a sua partida para Lisboa em uma tentativa de fugir da violência em Moçambique. A noção de desterramento é posta pela narradora e será analisada também como uma forma de violência já que há um processo de desenraizamento forçado do sujeito. O signo “morte” será um operador de leitura nesta última parte com a intenção de evidenciar as suas diversas significações, conotativas e denotativas, tanto no contexto colonial como na vida pessoal da narradora. No contexto colonial, a morte está presente nas guerras civis que se estenderam por anos em Moçambique, fazendo diferentes e inúmeras vítimas. Já na vida da narradora, a morte pode ser interpretada como travessia na qual há várias rupturas presentes na formação identitária feminina, como a morte da infância/ a morte da inocência, a metáfora do desterramento como uma forma de morte, a própria morte do pai e, por fim, a ruptura com uma identidade que havia lhe sido imposta, mas que agora poderia emergir tal como é, fragmentada, heterogênea, múltipla, enfim, humana.

2 NARRAR A VIOLÊNCIA: a memória como versão

O ato de narrar acompanha o ser humano desde os primórdios da história das sociedades. A língua oral e, mais tarde, com a tecnologia da escrita, são percursos utilizados

pelos sujeitos ao se depararem com a necessidade de se contar, (re)contar experiências de vida, de caça, de sobrevivência, como também de passar normas e valores sociais para as próximas gerações. O processo de recepção, internalização e cristalização de uma memória envolve uma série de recursos mentais presentes no processo de aprendizagem humana advinda do sistema cognitivo.

Nos estudos da Psicologia Comportamental destacam-se Vigotsky e Piaget, dois importantes nomes da Teoria Cognitivista, cujas reflexões acerca da aprendizagem humana irão descrever o percurso de aprendizagem por meio do sistema cognitivo. Essa teoria aponta que o ser humano adquire o conhecimento a partir de determinados “processos mentais”. Nesse sistema, além de serem ativadas determinadas funções do nosso cérebro como a atenção e o raciocínio, também se habilita a função da memória. De acordo com Pinto (2001), a capacidade de memorizar e valer-se da recuperação da memória pode ser entendida por meio da analogia entre a memória humana e uma biblioteca. Vejamos o seguinte trecho:

podem-se detectar as seguintes similaridades de processos: Os livros dão entrada na biblioteca, são catalogados e uma ficha é elaborada (aquisição e codificação da informação na memória), depois são colocados na prateleira de uma estante (processo de armazenamento e retenção na memória) e posteriormente são requisitados e usados pelo leitor (processo de recuperação e recordação na memória) (PINTO, 2001, p. 2).

A memória enquanto recurso mental torna-se uma parte constituinte do processo identitário do sujeito. Jöel Candau, antropólogo francês, propõe, em sua obra **Memória e Identidade** (2011), a discussão de que a passagem do universo individual para o coletivo se dá por meio de um entrelaçamento de “[...] práticas, representações, crenças, lembranças [...] em uma determinada sociedade, aquilo que chamamos de cultura” (CANDAU, 2011, p. 11). Ou seja, o ser humano como um ser social está intrinsecamente inserido na cultura, já que está imerso nas práticas sociais e culturais passadas e perpetuadas pelos vínculos ancestrais, pelos saberes dos anciãos e pelas lembranças e rituais presentes na memória coletiva daquele grupo.

No campo das Ciências Humanas e Sociais, o estudo sobre cultura, memória e identidade são imprescindíveis, uma vez que se entende o processo identitário como uma construção social, ou seja, o ser humano só é capaz de tomar consciência de si porque existe a presença de um “Outro”. Tzvetan Todorov, em **A conquista da América: a questão do outro** (1983), analisa a formação desse “Outro” a partir da alegoria do descobrimento da América, pela perspectiva europeia, ao analisar “os escritos de Colombo (diários, cartas, relatórios)” (TODOROV, 1983, p. 8) que se referem aos cem anos que seguem a primeira viagem de Colombo (séc. XVI). O autor analisa que a visão descrita por Colombo equivale a descrições

por conveniência, dotadas de julgamento e caráter discriminatório sobre os nativos e, portanto, dois mitos são criados acerca dessa alteridade: o primeiro seria a descrição do “bom-selvagem” e do “cão imundo”, descrições opostas e que tem suas raízes na classificação de Colombo sobre as práticas culturais dos nativos americanos, como podemos ver na seguinte proposição:

gradativamente, Colombo passará do assimilacionismo, que implica uma igualdade de princípio, à ideologia escravagista e, portanto, à afirmação da inferioridade dos índios. [...] Colombo estabelece distinções sutis entre índios inocentes, cristãos em potencial, e índios idólatras, praticantes do canibalismo; ou índios específicos (que se submetem ao poder dele) e índios belicosos, que merecem por isso ser punidos; mas o importante é que aqueles que ainda não são cristãos só podem ser escravos: não há uma terceira possibilidade (TODOROV, 1983, p. 44).

Todorov (1983) afirma que a figura do “Outro” pode ser representada por categorias que tratam da “problemática da alteridade”, evidenciando as formas culturais representacionais que são criadas a partir das tensões. A colonização, por si só, carrega o estigma de uma relação com esse “Outro” marcada pela imposição. De acordo com o crítico e historiador da literatura brasileira Alfredo Bosi em **Dialética da Colonização** (1992), o termo colonização tem uma significação semântica atravessada pela sobreposição de uma cultura a outra. Segue a citação:

as palavras *cultura*, *culto* e *colonização* derivam do mesmo verbo latino *colo*, cujo particípio passado é *cultus* e o particípio futuro é *culturus*. [...] *Colo* significou, na língua de Roma, *eumorp*, *eu ocupo a terra*± e, por extensão, *eu trabalho*, *eu cultivo o campo*}. Um herdeiro antigo de *colo* é *incola*, o habitante; outro é *inquilinus*, aquele que reside em terra alheia. *Colo* é a matriz de *colônia* enquanto espaço que se está ocupando, terra ou povo que se pode trabalhar e sujeitar (BOSI, 1992, p. 10).

Os signos linguísticos apresentados acima são dados importantes para se pensar de onde partiram preceitos hierárquicos e sociais que organizavam o ato e o efeito de colonizar um território. O autor pontua que esses preceitos cristalizados na cultura atuam como “se fossem verdadeiros universais das sociedades humanas, a produção dos meios de vida e as relações de poder, a esfera econômica e a esfera política, reproduzem-se e potenciam-se toda vez que se põe em marcha um ciclo de colonização.” (BOSI, 1992, p. 11)

Na literatura, entende-se que toda narrativa é contada a partir de uma perspectiva, de uma voz. No escopo das produções literárias ocidentais, inúmeras narrativas de expansão territorial e de políticas colonizatórias são contadas a partir de uma perspectiva específica, a do colonizador. Esse fato não é mera coincidência, a cultura do colonizador autentica, autoriza, oficializa e distribui essas narrativas como se fossem a única versão a ser contada. Elas são legitimadas porque fazem parte do escopo de literaturas consideradas canônicas. Chimamanda

Adichie, renomada escritora nigeriana, em uma palestra dada ao *Ted Talks*, analisa, de forma crítica e assertiva, o que seria “uma história única” e suas implicações na cultura. A palestra intitulada “O perigo de uma história única”, que logo depois se tornou livro, tem como objetivo refletir sobre as consequências de se considerar apenas uma versão da história de um povo, como podemos ver na seguinte fala:

é assim que se cria uma única história: mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que ele se tornará. É impossível falar sobre única história sem falar sobre poder. Há uma palavra, uma palavra da tribo Igbo, que eu lembro sempre que penso sobre as estruturas de poder do mundo, e a palavra é "nkali". É um substantivo que livremente se traduz: "ser maior do que o outro". Como nossos mundos econômico e político, histórias também são definidas pelo princípio do "nkali". Como são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas, tudo realmente depende do poder. Poder é a habilidade de não só contar a história de outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa (ADICHIE, 2014).

A autora aponta que a criação de uma única versão para uma história abre margem para a criação de estereótipos que cristalizam uma visão identitária negativa sobre um determinado povo ou uma determinada cultura. A existência dos cânones ocidentais possui na história da literatura vários estereótipos que são criados com a intenção de enraizar na cultura determinados olhares para sujeitos sociais a partir de uma única percepção, como por exemplo a existência dos estereótipos do bom colonizador, do selvagem, entre outros. Esses estereótipos atuam como uma estratégia da linguagem para perpetuar lugares de poder a determinados grupos hegemônicos. De acordo com Zolin (2009), historicamente, o cânone literário sempre girou em torno do homem ocidental, branco, “de classe média/alta; portanto, regulado por uma ideologia que exclui os escritos das mulheres, das etnias não-brancas, das chamadas minorias sexuais, dos segmentos sociais menos favorecidos” (ZOLIN, 2009, p. 327)

As narrativas oficiais colonizatórias contam uma parte da história que pulveriza a possibilidade da existência de outras versões sobre os processos violentos de extermínio, subjugação, escravização, discriminação e uma série de tipos de abusos tais como os físicos, os sexuais, os patrimoniais, entre outros vividos por sujeitos não pertencentes a categoria denominada superior: o homem branco europeu. Na língua inglesa, por exemplo, criou-se o termo *White Anglo-Saxon Protestant* (WASP) para representar esse grupo autointitulado superior. Muitas narrativas consideradas oficiais, como as encontradas na literatura, apresentam a visão do colonizador, as quais vangloriavam os feitos advindos pela política colonizatória. Nelas, são apresentadas versões que captam as conquistas territoriais como processos revolucionários nos quais tanto o colonizador/opressor quanto o

colonizado/oprimido eram favorecidos. No entanto, há de se dizer que todo acontecimento tem duas perspectivas e que, principalmente, a partir da literatura pós-colonial, a versão do colonizado se torna uma possibilidade e se torna visível, tendo como constante a presença de diferentes vozes ficcionais, a partir de discursos heterogêneos com diferentes objetivos, sendo possível considerar um deles: a necessidade de suscitar novas discussões sobre o tema.

Homi K. Bhabha, teórico indiano, é uma voz que traz para discussão a formação da narrativa e das contra-narrativas de nação. Em **O local da Cultura** (1998), o autor propõe uma análise sobre “as estratégias complexas de identificação cultural e de interpelação discursiva que funcionam em nome ‘do povo’ ou ‘da nação’ e os tornam sujeitos imanentes e objetos de uma série de narrativas sociais e literárias.” (BHABHA, 1998, p. 199). Bhabha analisa que é preciso questionar a visão homogênea e horizontal associada ao imaginário coletivo. O autor verifica que na produção da nação como narração existem estratégias que atuam para a formação de uma identidade projetada de povo que passa pela “pedagogia nacionalista” (BHABHA, 1998, p. 206), encontrando na performatividade dos sujeitos os elementos de significação do chamado povo-nação, transformados em signos de identificação cultural.

Na contemporaneidade, a partir dos estudos pós-modernos, temos a presença das contra-narrativas como um movimento que busca confrontar as narrativas de nação representadas a partir de uma visão homogênea e totalizadora vistas em registros do passado. Bhabha afirma que “as contra-narrativas da nação que continuamente evocam e rasuram suas fronteiras totalizadoras – tanto reais quanto conceituais – perturbam aquelas manobras ideológicas através das quais ‘comunidades imaginadas’ recebem identidades essencialistas.” (BHABHA, 1998, p. 211). O autor complementa que o espaço de produção de identidades culturais unidas pelo caráter performativo e pedagógico no seu processo de significação cultural permitem que o discurso da minoria emerge. Ele compara esse processo com um procedimento parlamentar inglês no qual o discurso da minoria adentraria na pauta por um viés “suplementar”:

o fato de vir “depois” do original ou como “acréscimo” dá à questão suplementar a vantagem de introduzir um sentido de “secundariedade” ou de atraso [belatedness] na estrutura do original. A estratégia suplementar sugere que o ato de acrescentar não necessariamente equivale a somar, mas pode, sim, alterar o cálculo. (BHABHA, 1998, p. 218-219)

Para analisarmos esse projeto de junção de ficção com historiografia¹, precisamos nos recorrer, também, aos estudos da teórica e crítica literária canadense Linda Hutcheon. Em **Poética do pós-modernismo** (1991), o termo "metaficção historiográfica" (HUTCHEON, 1991, p. 141) é empregado para explicitar a relação do discurso histórico em narrativas ficcionais pós-modernas. A autora analisa que, nesse tipo de narrativa, pode haver uma apropriação tanto do acontecimento/fato ou evento histórico quanto de pessoas envolvidas com o objetivo de questionar construtos cristalizados na cultura. O discurso "metaficcional" é dotado de complexidade, pluralidade e heterogeneidade, podendo abrir caminhos para que a ironia atue em forma de confronto. Observemos a seguinte proposição:

o romance pós-moderno [...] faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado. E, por si só, essa confrontação é contraditória, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois (HUTCHEON, 1991, p. 142).

Acrescentando a essa linha de pensamento, a autora explica qual o objetivo da metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991, p. 141): “procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais.” (HUTCHEON, 1991, p. 145). Esse confronto é encontrado em **Caderno de Memórias Coloniais**, já que a narradora, no presente da narrativa, situa o leitor sobre seu objetivo enquanto alguém que busca, por meio da linguagem, questionar e transgredir padrões, condutas e costumes de um contexto colonial. A presença da heterogeneidade no discurso também evidencia o embate de opiniões conservadoras (atravessadas no discurso da narradora) e de sua visão crítica.

Stuart Hall, em **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais** (2003), analisa o processo de formação das identidades culturais a partir da perspectiva “pós-colonial”, entendendo aqui a crítica do autor em estabelecer uma ressignificação do termo “pós-

¹ A autora destaca que, nos estudos pós-modernos, tanto a história quanto a ficção são construtos que têm a seguinte premissa em comum: a verossimilhança.

Na análise da autora: “[...] na teoria e na arte pós-modernas, e as recentes leituras críticas da história e da ficção têm se concentrado mais naquilo que as duas formas de escrita têm em comum do que em suas diferenças. Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e que parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passando com sua própria textualidade complexa.” (HUTCHEON, 1991, p. 141)

colonial”². O autor irá propor que o termo “pós-colonial” é criticado por muitos pesquisadores da área, pois esse conceito dotado de ambiguidade denota o encerramento de um período histórico. No entanto, é preciso pontuar que os efeitos secundários desse cenário suscitam a discussão de que as raízes de grandes desigualdades estruturais sociais contemporâneas, na opinião do autor, advêm desse regime. Hall entende que o conceito “pós-colonial”: pode nos ajudar a “[...] descrever ou caracterizar a mudança nas relações globais, que marca a transição (necessariamente irregular) da era dos Impérios para o momento da pós-independência ou da pós-descolonização.” (HALL, 2003, p. 107)

Moreira (2020), em seu texto "Escrever também ódio por amor ao amor", reflete sobre a mudança de proposta analítica do texto literário, indicando a notoriedade do discurso pós-colonial que, se lido por uma perspectiva "constelar", permite ao leitor perceber outras camadas de significação discursiva-estética. De acordo com as suas reflexões, a perspectiva constelar já é mencionada em uma imagem de Walter Benjamin, cuja funcionalidade seria de perceber que "a constelação metaforiza um texto que, por ser construído como um mosaico no qual os elementos que o constituem se conectam por meio de uma rede intra ou intertextual" (MOREIRA, 2020, p. 203), exige do leitor "uma atenção redobrada para que as ligações verticais propostas para esses elementos não sejam perdidas." (MOREIRA, 2020, p. 203).

A autora reflete que esse tipo de narrativa permite que, saindo da leitura do texto linear, haja a possibilidade de se fazer caminhos inversos, que possibilitam relacionar acontecimentos do passado com o futuro e vice-versa. Pensando em narrativas de caráter testemunhal, como a de Figueiredo, Moreira (2020) formula que:

essa apropriação seria possível porque, ao contar uma história, o narrador recupera uma dimensão do passado e a atualiza, fazendo com que ela passe a fazer parte da experiência atual, sua e dos ouvintes. Ao fazê-lo, opera uma alteração fundamental no presente (MOREIRA, 2020, p. 206).

² Nas palavras do autor: “O ‘pós-colonial’ certamente não é uma dessas periodizações baseadas em ‘estágios’ epocais, em que tudo é revertido ao mesmo tempo, todas as antigas relações desaparecem definitivamente e outras, inteiramente novas, vêm substituí-las. Obviamente, o rompimento com o colonialismo foi um processo longo, prolongado e diferenciado, em que os movimentos recentes do pós-guerra pela descolonização figuram como um, e apenas um, ‘momento’ distinto. Neste caso, a ‘colonização’ sinaliza a ocupação e o controle colonial direto. Já a transição para o ‘pós-colonial’ é caracterizada pela independência do controle colonial direto, pela formação de novos Estados-nação, por formas de desenvolvimento econômico dominadas pelo crescimento do capital local e suas relações de dependência neocolonial com o mundo desenvolvido capitalista, bem como pela política que advém da emergência de poderosas elites locais que administram os efeitos contraditórios do subdesenvolvimento. [...] Nesse cenário, o ‘colonial’ não está morto, já que sobrevive através de seus ‘efeitos secundários’. Contudo, não se pode mais mapear completamente sua política, nem considerá-la, no momento pós-colonial, idêntica àquela que vigorou durante o mandato britânico” (HALL, 2003, p. 109-110).

Em **Caderno de Memórias Coloniais**, as consequências da colonização portuguesa em Moçambique serão palco para que a memória da figura feminina subalternizada, apesar de pertencente ao grupo colonizador, seja resgatada, (re)construída e ouvida/lida. Portanto, é possível dizer que a construção discursiva-estética da categoria “narrador” se dá em camadas. É possível avaliar que essas camadas identitárias, atravessadas no discurso, vão sendo moduladas ao longo dos 51 capítulos da obra. Nesta narrativa, o que é contada é uma versão recortada de um período histórico a qual escapa das versões consideradas oficiais da colonização portuguesa. O caráter suplementar que Bhabha (1998) nos apresenta está presente nessa contra-narrativa de forma a questionar valores éticos, morais, políticos, sociais e de direitos humanos em uma instância narrativa de um presente pós-colonial. Pode-se dizer que Figueiredo cria uma narradora que se atreve a resgatar por meio da memória uma história cuja cicatriz ainda lateja nas tramas sociais das sociedades pós-coloniais. É uma narrativa que coloca em destaque o peso de uma dívida histórica, a dívida da escravidão. Ao criar uma protagonista que questiona os padrões sociais impostos, a partir de uma visão crítica, emerge-se uma versão potente da história colocada à sombra das demais versões que foram contadas pela voz do colonizador.

2.1 O ato de narrar uma ferida aberta

O gênero narrativo ganhou bastante destaque quando, de fato, foi colocado em ótica, principalmente nas mudanças que trouxe o séc. XX para os estudos literários. A Narratologia, como um campo da ciência da literatura, traz importantes contribuições para o estudo das formas de narrar, do narrador e das suas diferenças diante de outros gêneros literários como a lírica ou o drama, por exemplo. De acordo com Bittencourt, em seu artigo "O ato de narrar e as teorias do ponto de vista" (2015), "hoje em dia, em face das contribuições das escolas formalistas, semióticos e da Linguística, existe uma crescente aceitação da Crítica de que a literatura é, antes de tudo, uma representação verbal e, portanto, isso deve ser levado em conta na sua análise." (BITTENCOURT, 2015, p. 108). Portanto, pode-se dizer que, mais do que a ênfase ao conteúdo presente no texto literário, há uma "realidade virtual", ou seja, uma realidade encenada a partir de um ato enunciativo. Essa realidade virtual figura "realidades e significados situados além do texto" (BITTENCOURT, 2015, p. 108). Sobre a narrativa, em si, a autora pontua que:

é o produto de um ato de narrar, onde alguém conta algo a outrem, e um dos pontos básicos de sua investigação é saber como se dão as relações entre a narração (o ato narrativo e os seus envolvimentos) e aquilo que ela representa (o universo ficcional) (BITTENCOURT, 2015, p. 108) .

Pode-se dizer que o narrador tem um papel crucial na construção literária, nos modos de contar. Existem muitos teóricos que vão discutir sobre quais são as fronteiras que cercam as nuances do narrador e os paradigmas que envolvem as formas de narrar. Walter Benjamin, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo da Teoria Crítica, por exemplo, já no século XIX e XX, irá criticar o percurso evolutivo do narrador desde a língua oral até a língua escrita com a chegada do gênero romance. O autor afirmava, em seus estudos, que narrar se tornava um ato cada vez mais difícil, mas que se tratava de uma condição declaradamente cultural, comparando o narrador arcaico com o que se tornava uma espécie de molde para um narrador contemporâneo.

O narrador arcaico foi traçado em duas ramificações. A primeira qualificava o narrador como um sujeito que vinha de longe, dotado de sabedoria e de experiências e que, conseqüentemente, teria muito o que contar. No entanto, existia um outro tipo de narrador, que era o sujeito que nunca havia saído do lugar onde morava, mas que mesmo assim era munido de uma série de "histórias e tradições" (BENJAMIN, 1987, p. 198-199), um contador de histórias nato. Essas representações seriam o "marinheiro comerciante e o segundo seria o camponês sedentário" (BENJAMIN, 1987, p. 199). Benjamin reflete sobre o ato de narrar, sobre os caminhos que o narrador percorre diante dos novos paradigmas contemporâneos. Ele analisa que, no passado, tratava-se de uma categoria artesanal, em sua opinião com um valor inegável. Era a existência de uma "natureza da verdadeira narrativa", nota-se abaixo:

a narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato - no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica (BENJAMIN, 1987, p. 205) .

Já no que se via sobre as novas circunscrições que se davam sobre o narrador, Benjamin apontava para uma mudança significativa no que tange aos objetivos de uma narrativa: antes o que se buscava era "a moral da história"; agora, "com efeito, o sentido da vida é o centro em torno do qual se movimenta o romance." (BENJAMIN, 1987, p. 212). Na literatura

contemporânea, essa busca pelo sentido da vida, pelo trabalho com os sentimentos e aflições do sujeito torna-se pauta de desdobramentos e reflexões no que tange à condição humana. Para dialogar sobre esse novo tipo de narrador contemporâneo, é preciso trazer para a conversa outro nome fundamental da Teoria Crítica Literária: Theodor Adorno. Adorno foi um filósofo, sociólogo e crítico, que também estudou com Walter Benjamin e que também irá refletir sobre o narrador e as formas de narrar. Em consonância com Benjamin (1987), Adorno irá constatar que a "emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta ainda o constringe à ficção do relato" (ADORNO, 2003, p. 56). Ou seja, uma das maiores mudanças no que tange as narrativas clássicas das narrativas contemporâneas seriam as novas nuances que surgiam sobre o papel do narrador, como Adorno explica:

o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo (ADORNO, 2003, p. 56).

Portanto, na literatura contemporânea, principalmente nas literaturas de guerra ou que contam histórias transpassadas por guerras, por colonizações, por lutas, a formação desse novo tipo de narrador ganha novos enlances, novas posturas e conseqüentemente novas configurações estéticas. Em seu estudo sobre **Caderno de Memórias Coloniais**, Cinthia da Silva Belonia (2016) faz uma crítica ao livro de Figueiredo, evidenciando a forma "cirúrgica" que a autora portuguesa propõe ao criar uma narradora dotada de uma criticidade que destrincha as tramas e as violências sofridas pelo povo moçambicano nas mãos da colonização portuguesa e dos colonos que criavam assentamentos para suas famílias advindas de Portugal, conforme o seguinte excerto:

ela reescreve a história o oficial em toda a sua crueza, partindo do racismo cotidiano até às agressões sofridas pelos colonos depois do 25 de abril. Faz isso sem demonstrar nostalgia. O encanto habita na observação da criança que narra já perto de se tornar adolescente, oscilando entre a ingenuidade e uma franqueza crua, onde descreve uma realidade cotidiana contraditória, repleta de valores desmedidos. O relato é acompanhado por fotografias que enfatizam a imediatez e o realismo doloroso que o livro imprime de uma sociedade colonial vivendo entre dois mundos, nos quais não se disfarça nem se tenta desculpar (BELONIA, 2016, p. 45) .

Belonia (2016), ao analisar a obra de Figueiredo, reflete sobre a complexidade da forma de narrar um período histórico a partir do olhar das memórias da infância nas quais a

protagonista está imersa e que até a adolescência, confessadamente, afirma que não entendia o racismo em que estava submersa, como é possível perceber na passagem abaixo:

batiam ao portão, abríamos, e apareciam crianças esfarrapadas, descalças, ranhosas e esfomeadas de farinha dirigindo-nos as poucas palavras que conheciam, “trabalho, patrão”. Crianças da minha idade ou mais novas. Abria a porta aos pedintes e ficava a olhá-los sem palavras. Não compreendia. Chamava a minha mãe, que rapidamente os enxotava, “vai-te embora, aqui não há nada!”, e eu seguia para o meu quarto e continuava a ler Dickens ou o que quer que fosse. Não compreendia (FIGUEIREDO, 2018, p. 45).

No entanto, ao contar uma versão paralela da forma como as violências aconteceram, essa narradora não deixa de estar imersa e contaminada por todas essas violências. O narrador/personagem nas palavras de Bittencourt (2015) detém especificidades “cuja participação, além de ser perceptível, revela características pessoais, tornando evidente a sua posição ideológica” (BITTENCOURT, 2015, p. 109). Em Figueiredo, a narradora se posiciona como uma “criminoso de guerra”, alguém que subverte o discurso hegemônico, como podemos ver no seguinte trecho:

queria, como uma criminoso de guerra, voltar costas a toda aquela esquizofrenia que não me permitia ser quem eu era nem viver com o que eles queriam. Precisava de uma identidade. De uma gramática. Melhor, de poder mostrá-las sem medo. Sou isto, pronto, sou isto, assim, agora, olhem, arranjem-se. Não sabia dizê-lo; tão-só senti-lo (FIGUEIREDO, 2018, p. 124-125).

Quando a narradora se apresenta como uma pessoa lúcida e atenta diante do cenário colonial, ela convida o leitor para a leitura de memórias íntimas. Estabelece-se um pacto com esse interlocutor, buscando uma relação de cumplicidade e um “tu” para que possa lhe contar a sua versão da história. Há, inclusive, um momento interlocutório em que a narradora chama pelo(s) leitor(es) a partir do uso do vocativo “senhores”, conforme consta a seguir: “porque aquela terra, senhores, era do meu pai” (FIGUEIREDO, 2018, p. 120). Nas palavras de Pollak (1989), “para poder relatar seus sofrimentos, uma pessoa precisa antes de mais nada encontrar uma escuta” (POLLAK, 1989, p. 6), portanto, o pacto ficcional existente a partir desse jogo performático será uma estratégia recorrente utilizada nessa narrativa.

O jogo encenado que se estabelece a partir de uma realidade virtual, projetada por meio da linguagem, só se dá no plano do funcionamento dialógico. Bakhtin, filósofo russo, avalia que a linguagem é essencialmente dialógica (2014), bem como as interações criadas a partir dela. Já o linguista francês Émile Benveniste (1989) vai explorar a essência da relação dialógica entre “eu” e “tu” na esfera da interação humana. Assim, o pacto ficcional estabelecido na

interação entre autor, texto e leitor se encaixa nesse processo de projeção interlocutório. Esse pacto funciona como uma importante estratégia para que a encenação literária seja estabelecida por meio de um operador de leitura chamado “enunciação”.

Benveniste, em **Problemas de Linguística Geral II** (1989), elabora caminhos valiosos para a análise do funcionamento do paradigma enunciativo. Em seu estudo, a enunciação é compreendida por uma tríade projetada e encenada em cada ato discursivo: existe um “eu” que fala com um “tu” sobre um “ele” (quer seja uma pessoa, quer seja um objeto). Em cada ato discursivo, o locutor assume a língua e projeta o outro diante de si, qualquer que seja o grau de presença que ele atribua a este outro. Toda enunciação é, explícita ou implicitamente, uma alocação, ela postula um alocutário (BENVENISTE, 1989, p. 84).

O discurso literário, conhecido como palco das representações, torna-se um campo propício para esse jogo enunciativo porque

desdobra-se em uma pluralidade de eus e tus, que se relacionam numa cadeia enunciativa assumidamente representada. Nesse sentido, poderíamos afirmar que a enunciação na literatura encena o próprio jogo da linguagem. Estabelece-se não apenas uma relação entre interlocutores reais como também entre interlocutores ficcionais (WALTY, PAULINO, 2005, p. 140).

Requerendo-se esse “tu” na relação interlocutória que Figueiredo propõe em sua narradora, a partir do pacto ficcional, ao mesmo tempo, busca-se preencher lacunas de uma identidade fragmentada. A personagem/narradora carrega a culpa de escolher um lado da versão da história indo na contramão do que seus pais forçadamente suplicavam para que replicasse, como podemos ver no seguinte desabafo: “em silêncio, mas num silêncio ainda mais fundo, porque afinal já era uma mulher, voltei a chorar o que perdia e haveria de pagar. A dívida alheia que me caberia. Nunca entreguei a mensagem de que fui portadora” (FIGUEIREDO, 2018, p. 132). O silêncio, o ato de calar-se por anos para depois poder revelar uma versão obscura de uma vida vivida e cerceada pela vivência com um pai violento, opressor, que metaforicamente pode ser lida como a presença do colonizador português em África, revela a pressão política da época do governo ditatorial e a impossibilidade de se encontrar um enunciatário que pudesse ouvir a voz do sujeito feminino subalternizado, como nos afirma Pollak (1989): “essa tipologia de discursos, de silêncios, e também de alusões e metáforas, é moldada pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos, de se expor a mal-entendidos” (POLLAK, 1989, p. 8).

Os signos “dívida”, “mensagem”, “verdade”, semanticamente, apontam para possíveis interpretações do que foi o colonialismo para quem é colonizado e para quem é colonizador.

Na seguinte citação, é possível observar como a narradora avalia dois lados de uma mesma interpretação do signo “verdade”: “era a portadora da mensagem; levava comigo a verdade. A deles. A minha, também, mas eles não imaginariam que eu pudesse ter uma verdade só minha, sem a sombra das suas mãos” (FIGUEIREDO, 2018, p. 122). A dualidade da significação do que é considerado “a verdade” revela a tensão existente na relação familiar, pois há, na memória da narradora, sempre uma espécie de confronto.

De acordo com Candau (2011), em seu estudo sobre os vários paradigmas que permeiam os signos: memória e identidade, é possível perceber que, sobre as narrativas que falam do lugar do “eu”, do narrador de primeira pessoa que fala sobre si mesmo, é estabelecido um

ato de memória que se dá a ver nas narrativas de vida ou nas autobiografias coloca em evidência essa aptidão especificamente humana que consiste em dominar o próprio passado para inventariar não o vivido [...] mas o que fica do vivido. O narrador parece colocar em ordem e tornar coerente os acontecimentos de sua vida que julga significativos no momento mesmo da narrativa: restituições, ajustes, invenções, modificações, simplificações, "sublimações", esquematizações, esquecimentos, censuras, resistências, não ditos, recusas, "vida sonhada", ancoragens, interpretações e reinterpretações constituem a trama desse ato de memória que é sempre uma excelente ilustração das estratégias identitárias que operam em toda narrativa (CANDAU, 2011, p. 71).

Candau (2011) reflete que o distanciamento do passado permite que o sujeito o reorganize, de forma subjetiva, inconscientemente incluindo e excluindo memórias, organizando pensamentos e frustrações de forma autônoma, como fica claro na seguinte reflexão: "é o distanciamento do passado que o permite reconstruir para fazer uma mistura complexa de histórica e ficção, de verdade factual e verdade estética. Essa reconstrução tende à elucidação e à apresentação de si" (CANDAU, 2011, p. 71). No trecho abaixo, a narradora, mesmo distanciada dos fatos relatados, recupera uma memória misturando presente e passado. O uso dos pronomes dêiticos “agora” e “hoje” indicam o tempo presente, mas os verbos “ficou” e “partimos”, por exemplo, indicam o pretérito perfeito na mesma frase. Ou seja, essa estratégia pode indicar a imprecisão da memória que se oculta na mesma medida em que emerge no discurso. A presença de uma identidade fragmentada em dois tempos verbais é perfeitamente aceitável, já que a memória se mistura com dor e trauma trazendo uma falta de ajuste no espaço-tempo do discurso:

quando partimos, muito ao final da tarde, Lourenço Marques ficou para trás do pôr-do-sol, muito doce, muito madura, mas já longe quando levantávamos; era o lugar onde nunca voltaria; eu sabia; agora tinha de me preparar para ser uma mulher,

começar uma vida nova, fazer tudo certo. Sabia que era difícil. Que pairava uma larga solidão invisível. Não sabia como tinha acontecido nem porquê. Sei-o, hoje, porque reconheço o meu pensamento seguindo os mesmos caminhos, enformado nos mesmos moldes. Porque sou a mesma. Lembro-me de como pensava (FIGUEIREDO, 2018, p. 127).

É possível dizer que o trauma atravessa a construção memorial. Para pensarmos os caminhos da relação memória-trauma, debruçemo-nos nas reflexões de Abreu (2018), em seu artigo “Tecendo as tramas da teoria: sobre a teoria do trauma e as narrativas de vida”, que categoriza “o trauma como resposta a manifestações violentas, sejam elas de causa humana ou natural” (ABREU, 2018, p. 14). Ela exemplifica que trata-se de uma circunstância que permeia diversos gêneros narrativos, vejamos:

narrar o trauma, seja ele de forma oral ou escrita - [...] parece ser uma forma de inserção do indivíduo na historicidade, o que parece conferir valor histórico à experiência humana. Assim como proliferam manifestações de violência, cada vez mais se tem escrito, na história contemporânea, sobre a vida, o self, o sujeito. Igualmente abundantes são as biografias, autobiografias, memórias, diários, cartas e todo tipo de escrita de si. A esse tipo de escrita, cada vez mais atual, convencionou-se chamar de life-writing, que traduzo como narrativas de vida (ABREU, 2018, p. 14-15).

A autora entende que o termo mais adequado para as narrativas citadas acima seja a definição “ficção de trauma”, proposta por Anne Whitehead, que implica a discussão sobre a composição entrelaçada entre a verdade e a ficção em um relato. O caderno de memórias torna-se um instrumento que viabiliza a voz, que retira do enclausuramento um passado atravessado pela violência. Narrar a memória, como um ato que exige autorreflexão, introspecção e retorno a traumas antigos, é um exercício doloroso. Em uma narrativa cuja ressonância dos fatos se dará pelo narrador de primeira pessoa, intitulado como “eu” para um interlocutor projetado — o pai, a sociedade, o leitor, etc —, a tarefa de trazer outras vozes para dialogarem no discurso, que por si só já carrega traços dialógicos, é uma tarefa ainda mais complexa. Para Santos e Oliveira (2001), o narrador, de primeira pessoa, além de ser o sujeito da enunciação, pode se desdobrar “em personagem – sujeito do enunciado” (SANTOS E OLIVEIRA, 2001, p. 17). O objetivo da narradora de **Caderno de Memórias Coloniais** é contar uma versão do colonialismo português em Moçambique por meio da sua memória, das suas experiências, do que ouviu e viu. E, de fato, é o que se apresenta. Nas palavras de Belonia (2016), “os relatos em primeira pessoa são muito importantes para compor a história, demandam maior confiança. Acredita-se mais em quem conta porque sofreu na própria carne o que é relatado do que em

quem conta porque ouviu de alguém diretamente" (BELONIA, 2016, p. 48). Já Candau (2011) reflete que a memória,

ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa. Ao final, resta apenas o esquecimento (CANDAU, 2011, p. 16).

Portanto, enquanto conta a história de um período doloroso para todo um país, o trabalho de reconstrução da memória também se torna um trabalho de reconstrução de um “eu” que não se conforma com o que era determinado culturalmente a ser. Stuart Hall, teórico cultural e sociólogo britânico-jamaicano, em **A identidade cultural na pós-modernidade** (2005), apresenta a existência de uma identidade fragmentada no sujeito em contraposição a duas outras linhas de pensamento a respeito da identidade. Hall distingue três tipos de sujeitos e suas respectivas teorias sobre essas identidades: o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. O sujeito do Iluminismo seria uma concepção pautada no individualismo, na qual o indivíduo nascia dotado de todas as capacidades “de razão, de consciência e de ação” (HALL, 2005, p. 10). Tratava-se de um sujeito completo, unificado, que era o centro de si mesmo e de sua formação identitária. Já a segunda noção de sujeito seria a sociológica, na qual se inseririam a complexidade do mundo moderno e as influências que o meio tem sobre o processo identitário do sujeito (experiências, conhecimentos, ações e reações). Nesse tipo de concepção, o sujeito “era formado na relação com ‘outras pessoas importantes para ele’, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava” (HALL, 2005, p. 11).

Por fim, temos a concepção de identidade que de fato pode ser vista na narradora de **Caderno de Memórias Coloniais**, que seria a do sujeito pós-moderno. Essa concepção supera o paradigma identitário iluminista, discutindo que a identidade do sujeito pós-moderno mudou. Se antes pensava-se que o indivíduo nascia previamente com uma identidade “unificada e estável” (HALL, 2005, p. 12), agora é possível observar que está se tornando “fragmentado; composto não só de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas” (HALL, 2005, p. 12). Essa mudança pode ser entendida porque o século XXI traz profundos processos estruturais e institucionais na vida dos sujeitos, fazendo com que antigos paradigmas sejam questionados e, como Hall averigua, “as ‘necessidades’ objetivas da cultura estão entrando em colapso” (HALL, 2005, p. 12)

A narradora de Figueiredo, marcadamente dividida entre dois mundos, vive dilemas identitários morais e éticos, como podemos ver em diversos momentos em que apresenta relatos sobre a postura da própria família, sobre a postura do governo, sobre a sociedade e sobre si mesma. A utilização dos adjetivos “traidora”, “criminosa de guerra”, “comunista” para demonstrar a visão dos pais sobre ela demonstra a problemática que enlaça a identidade dessa mulher. A contradição identitária é analisada por Hall (2005) da seguinte forma:

o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (HALL, 2005, p. 13)

A narradora compreende e assume outras camadas identitárias: “[...] foi só isso que nos aconteceu: um tempo, um espaço, um tabuleiro de xadrez errado para o amor. E que o traí para que pudéssemos levantar a cabeça” (FIGUEIREDO, 2018, p. 146); ou, como Hall vai dizer, outras identidades são assumidas pelo sujeito. Ao final da narrativa, ela entende que é constituída por muitas identidades, que antes não entendia, mas que mais velha conseguia perceber e, portanto, conclui: “Sou isto, pronto, sou isto, assim, agora, olhem, arranjem-se. Não sabia dizê-lo; tão-só senti-lo” (FIGUEIREDO, 2018, p. 125).

2.2 O gênero caderno de memórias: os modos de contar

O caráter memorialístico fica estabelecido de várias formas ao longo do livro. Dividido em 51 capítulos, numericamente demarcados, o romance é construído com 9 registros fotográficos³. A primeira fotografia a ser apresentada é de Lourenço Marques, em preto e branco, com a seguinte legenda: “Lourenço Marques, Alto Maé, 1960.”, localizada antes do capítulo 1, como se vê a seguir:

³ No estudo intitulado “As fotografias de um caderno: passeio pelas memórias coloniais de Isabela Figueiredo”, de Silvio Renato Jorge, temos a apresentação de outras fotografias presentes na 2ª edição da Editora “Angelus Novus”, publicada em 2010. O autor avalia que as fotos presentes na narrativa possivelmente são de Isabela Figueiredo, a autora do romance. Em suas palavras: “Se me deixo levar até a p. 92, encontro uma foto de aparência despretensiosa do que provavelmente é a Primeira Comunhão de Isabela” (JORGE, 2015, p. 60). Portanto, em se tratando de uma hipótese, a 1ª edição da Editora Todavia, de 2018, com que trabalho, não oferece a referência necessária para afirmar que a menina presente nas fotos do romance é a própria autora. Tendo isso em vista, evidencio que há um jogo representado, a partir do caráter memorial e ficcional.

Imagem 1 - Lourenço Marques



Lourenço Marques, Alto Maé, 1960

Fonte: Figueiredo (2018, s. p.)

Essa mesma imagem, em uma espécie de prólogo, está inserida antes do capítulo 1, mas também está posta ao final da narrativa no capítulo 51. A foto idêntica simboliza um ciclo que se iniciou e que se finalizou. Mas, não só fotos de Lourenço Marques são utilizadas para compor os espaços enunciativos, a narrativa contém vários registros fotográficos nos quais aparece uma menina loira de vestido e sapatos brancos, impecavelmente limpos apesar de estarem em contato com o chão, de terra vermelha, anexada na página 61. Em contrapartida, no capítulo 3, há outra foto de uma criança com as mesmas características da foto anterior, porém mais nova, também de vestimentas brancas, incluindo-se um chapéu branco. A criança está entre duas mulheres adultas e duas crianças, uma branca e uma negra, como podemos ver abaixo:

Imagem 2 - Pequena criança de branco



Fonte: Figueiredo (2018, s. p.).

A imagem 2 causa impacto, já que há um atravessamento do paradigma social e racial da sociedade colonial. A mulher branca e duas crianças brancas sorridentes, bem vestidas, com vestidos costurados e visivelmente com panos mais trabalhados, ao lado de uma mulher e uma criança negras. Apesar de próximas, estão distantes. Há uma rachadura na história, há um espaço no meio delas que não se encosta: o espaço das diferenças sociais, econômicas e raciais. Na foto, podemos ver que as mulheres brancas, mesmo estando ao lado das mulheres negras, em uma sociedade colonial, estão longe de serem consideradas iguais ou até mesmo equiparadas em qualquer tipo de característica.

Além disso, a mulher adulta, do lado direito da imagem, veste apenas uma capulana, até a altura da cintura, o que deixa seus seios à mostra, dando a entender a precariedade da vestimenta, ou a sua relação socioeconômica, em relação à mulher branca ao lado esquerdo. É possível constatar a partir da leitura dessas imagens que há um abismo racista, misógino e discriminatório que as separa, ratificando a existência de dois mundos diferentes. Isso pode ser reiterado também na citação dialógica na voz da narradora, em que faz emergir a voz da mulher branca colonial na seguinte cena enunciativa: "as brancas eram mulheres sérias. Que ameaça constituía para elas uma negra? Que diferença havia entre uma negra e uma coelha? Que branco perfilhava filhos a uma negra?" (FIGUEIREDO, 2018, p. 35). Essas fotos revelam e reiteram o caráter metafórico sobre o período colonial que Figueiredo propõe no seguinte excerto:

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).

Para dialogar com essa citação, a autora insere uma foto que é a exata descrição dessa menina loira com tranças louras ao sol, com um vestido branco e tranças alinhadas, como podemos ver abaixo:

Imagem 3 - Criança de tranças louras



Fonte: Figueiredo (2018, s. p.).

Outro importante elemento composicional presente nas formas de narrar é o uso do prefácio. Postulado o trabalho não-verbal, presente no início da narrativa, situam-se, na imagem anterior à primeira imagem, dois prefácios emblemáticos. A narrativa inicia-se com dois prefácios e termina com 1 posfácio. Esses prefácios contribuem com o tom melancólico com que se resgata uma vida por meio da memória, como podemos ver no primeiro prefácio a seguir:

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 a sua privacidade.

Paul Auster, Inventar a solidão
(FIGUEIREDO, 2018, p. 29)

Paul Auster (1947-) é um escritor, poeta, tradutor, ensaísta e ficcionista estadunidense. Em seu livro intitulado **A invenção da solidão** (1982), o trabalho com a memória é o motor que movimenta a narrativa. A busca pelas memórias com o pai, cuja relação era conflituosa, traz à tona a paternidade em duas medidas. A primeira medida seriam reflexões que emergem, por meio da memória, do que o pai representou na vida do narrador e, em segunda medida, seria o próprio narrador sendo um pai. Essa tensão existente nas relações familiares trilha percursos em que a narradora de Figueiredo percorre a duras penas: com sentimentos de amor e ódio, saudade, culpa, traição e a própria ruptura com os modos de pensar de sua referência paterna.

Já o segundo prefácio refere-se ao trabalho árduo, doloroso, latente de trabalhar com a instabilidade diante do resgate da memória. Neste prefácio, retirado da obra de Primo Levi intitulada **Os que sucumbem e os que se salvam** (1986), é possível observar a reflexão do autor sobre a imprecisão da memória, que nos leva a pensar sobre a sua não-confiabilidade, característica que será constante na narrativa de Figueiredo:

*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 frequente modificarem-se,
ou inclusive aumentarem, incorporando delinearmente estranhos.*

Primo Levi, Os que sucumbem e os que se salvam
(FIGUEIREDO, 2018, p. 29)

Primo Levi foi um químico, escritor e sobrevivente do campo de concentração de Auschwitz durante o Holocausto. Na obra supracitada, Primo Levi busca contar uma versão do Holocausto pela perspectiva dos sobreviventes e prisioneiros que viveram os horrores daquele período da história. O olhar crítico que relata os horrores dos campos de concentração e todas as formas de violência, de massacre e de torturas está presente na obra como uma versão que precisa existir, que contraria a versão oficial alemã que vangloriava a limpeza étnica massacrando milhares de judeus em seus campos de concentração. De acordo com a revista *DW Brasil*,

Primo Levi sobreviveu à estada no campo de concentração de Auschwitz só graças ao acaso e à sorte. Ele viu outros seres humanos sendo degradados, humilhados,

destruídos e aniquilados, e escreveu suas vivências em 1947, logo após retornar ao seu país natal, a Itália. Era um dos primeiros testemunhos literários dos abismos de desumanidade do Holocausto (DW BRASIL, 2021).

Ao trazer para diálogo essa obra de Primo Levi, Figueiredo estabelece, por meio da alusão, uma linha importante que cruza o colonialismo com o Holocausto, como podemos ver no seguinte trecho: “Lourenço Marques, na década de 60 e 70 do século passado, era um largo campo de concentração com odor a caril” (FIGUEIREDO, 2018, p. 42). Por duas vezes, o discurso da narradora compara a vida dos negros em Lourenço Marques com um grande campo de concentração que existia para torturar, aniquilar e dizimar uma raça, no caso os judeus (e outras pessoas que viviam à margem da sociedade), pois eram considerados pelos alemães como uma raça inferior. É possível dizer que o Holocausto, historicamente, foi conhecido como o maior genocídio da história da humanidade, ocorrido durante a Segunda Guerra Mundial.

A segunda menção que compara o colonialismo com um campo de concentração estabelece uma clara interlocução com os corpos africanos colonizados de que eram retirados a subjetividade, os direitos, a vida. Segue a citação:

os livros mostravam-me que na terra onde vivia não existia redenção alguma. Que aquele paraíso de interminável pôr-do-sol salmão e odor a caril e terra vermelha era um enorme campo de concentração de negros sem identidade, sem a propriedade do seu corpo, logo, sem existência. Nada nos meus livros, que recorde, estava escrito desta exata forma, mas foi o que li! (FIGUEIREDO, 2018, p. 45-46).

No entanto, Figueiredo não é a primeira a comparar a escravidão com o Holocausto. Hall, em seu livro **Da diáspora: identidades e mediações culturais** (2003), irá explicar que o termo “diáspora” se derivou da história moderna do povo judeu. Hall inscreve que, em comparação, o Holocausto se torna “um dos poucos episódios histórico-mundiais comparáveis em barbárie com a escravidão moderna” (HALL, 2003, p. 28). Portanto, ao fazer essa comparação, a narradora de Figueiredo demonstra uma capacidade reflexiva já amadurecida sobre as violências que assistiu e viveu e das implicações identitárias de sua trajetória diaspórica.

Por fim, mas não menos importante, temos o posfácio “O meu corpo e o dele”, localizado após o capítulo 51, no qual autora do **Caderno de Memórias Coloniais** explica de que forma a narrativa ficcional se mistura com suas vivências reais, incluindo sua relação com o pai, como podemos ver no seguinte trecho:

continuo a escrevê-lo, oportunisticamente, em tudo o que faço, com diferentes títulos, aproveitando o filão dos personagens, acontecimentos e ambientes que consigo raptar

e sacrificar no seu altar. A minha vida e o *Caderno* confundem-se. Sobre o que é este livro, afinal? Sei que suas páginas são atravessadas por uma boa dezena de temas fortes com ressonâncias históricas e políticas atuais. Escrevi-o para contar a minha verdade, com amor e raiva, de olhos fechados, abrindo-os de repente para ficar cega com a luz. Escrevi-o dessa maneira, porque é assim que vivo, espantada e maravilhada. A minha vida tem uma crueza doce. Sou uma pedra mole. Não me façam perguntas. Leiam-me apenas (FIGUEIREDO, 2018, p. 177).

Quando a autora deixa esse comentário ao final do livro, a primeira pergunta que poderíamos fazer seria: **Caderno de Memórias Coloniais** se encaixa em uma ficção ou em uma autobiografia? Existe alguma assinatura no texto que indique um pacto autobiográfico que nos possibilite dizer que a autora Isabela Figueiredo é a narradora de seu livro? Para responder a essas perguntas precisamos entender, de fato, como poderia se dar um pacto autobiográfico. Para isso é preciso que recorramos às contribuições de Philippe Lejeune, a fim de entender melhor sobre esse tema. O autor vai refletir sobre as manifestações das “escritas de si” buscando outras nuances desse gênero já conhecido. Para o autor, a autobiografia seria uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14).

Portanto, o que se espera de uma narrativa em primeira pessoa de caráter estrito entre o leitor e o autor será o pacto autobiográfico: um contrato imaginário em que o leitor se envolve com o narrador de primeira pessoa em um contato íntimo, estreito, “confiável”. O autor analisa que, em linhas gerais e com muitas questões problemáticas, “para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*” (LEJEUNE, 2008, p. 15). O caráter intimista e de cumplicidade é característico de determinados gêneros literários. De acordo com Silva (2017), as “escritas de si” ramificam-se em “narrativas do eu, narrativas do *self*, literaturas íntimas, (auto)biografias, memórias, histórias de vida, autoficções, autonarrações, biografemas, dentre outros” (SILVA, 2017, p. 159). A autora analisa que as narrativas que levam em conta uma escrita para si próprio ou para um remetente são exercidas por meio de uma autoavaliação de “si mesmo” a partir de uma atitude externalizada (expressar sentimentos, desejos, traumas para o papel). O próprio gênero caderno de memórias pode ser interpretado como um exercício de externalização da memória, mesmo que se tenha lacunas em sua construção.

Silva (2017) elenca perguntas importantes para se pensar a diferença entre autobiografia e um romance autobiográfico que parece atender ao que se propõe em **Caderno de Memórias Coloniais**:

todavia, será que a simples homonímia entre o nome do narrador-personagem, no interior do livro, e o nome do autor, na capa, permitiria afirmar o compromisso que este último assume em “dizer a verdade sobre si mesmo” para o leitor? Residiria tão somente no nome próprio tal intenção de sinceridade? E por meio deste intuito seria possível distinguir a autobiografia do romance? (SILVA, 2017, p. 167).

A autora destaca que muitas lacunas são deixadas sobre o gênero a partir das “escritas de si”, pois são inscrições literárias pós-modernas. Analisando os percursos de Lejeune, Silva (2017) formula que o pesquisador em manuscritos posteriores reconhece a presença da memória como uma condição que se atualiza no romance ficcional, sendo uma nova leitura sobre o romance autobiográfico. Para a autora, fazer uma autoficção

não significa apenas narrar o desenrolar dos fatos, mas antes deformá-los, reformá-los por meio de artifícios. Nesse sentido, essa forma de escrita pressupõe maior liberdade de criação, pois, aliado aos espaços em branco, o narrador pode escolher um determinado recorte ou recortes, os quais demonstram que a noção de unidade do sujeito legada pelo individualismo, assim como a própria realidade, não passam de construções arbitrárias (SILVA, 2017, p. 170).

Para uma narrativa ficcional, o leitor mais atento entende que pode haver esse pacto com o autor. Porém, considerando que a realidade virtual do texto é uma realidade encenada, uma representação, situada na esfera da mimese (Platão), é preciso ter olhos atentos para perceber as estratégias que o autor lança para conseguir alcançar determinados objetivos e produções de sentido. Figueiredo, em suas palavras prévias contidas no **Caderno de Memórias Coloniais** que foram incluídas após a edição de 2015, reitera o caráter testemunhal, memorialístico frisando que a obra não é um relato literal isento de trabalho ficcional, como ela explica abaixo:

o Caderno tem uma vida própria, que quem lê reconhece, como se de repente se abrisse uma janela e o vento trouxesse intacto o ambiente do passado, descongelado, inteiro e autêntico, com os seus ruídos, cores e odores; mas o livro também ficciona para dizer a verdade, esse outro grande paradoxo da literatura. Pode esperar-se que os factos relatados correspondam ao que foi testemunhado, vivido e sentido, não que sejam um relato literal isento de trabalho literário (FIGUEIREDO, 2018, p. 10).

Portanto, é possível pensar que o sujeito pós-moderno, dotado de camadas identitárias, é um indivíduo complexo, instável e heterogêneo assim como o texto literário contemporâneo, que também pode ser visto com tais aspectos. Por mais que na narrativa de Figueiredo não haja de fato a inscrição do nome da personagem autenticando sua relação com a autora, é possível perceber que vida real e representação se cruzam, trazendo para discussão traços de um discurso autobiográfico na obra. Quando a narradora afirma “a minha vida e o *Caderno*

confundem-se” (FIGUEIREDO, 2018, p. 177), o discurso autobiográfico se concretiza e se amplifica, já que a autora também afirma que “O *Caderno* tem uma vida própria” (FIGUEIREDO, 2018, p. 10). Posto isso, é possível concluir que a narrativa é uma ficção com traços autobiográficos e historiográficos expressados na instância de uma voz narrativa feminina em primeira pessoa.

2.3 Autoria e (re)existência: O corpo feminino inscrito na literatura

Na literatura ocidental, desde os grandes mitos fundadores até os dias atuais, muitas disputas territoriais e amorosas constam no grande inventário narrativo. As disputas amorosas, por exemplo, estão presentes em centenas de ficções, das clássicas às contemporâneas, já que a literatura está inscrita no paradigma da produção intelectual de uma sociedade. É importante salientar que, nas literaturas clássicas, escassas são as obras literárias cuja assinatura fosse de autoria feminina. Pontua-se que, embora fossem sempre uma minoria, há registros de mulheres que assinavam suas obras literárias, como Safo e Anite de Tégea (Grécia); Sulpícia (Roma Antiga); Anna Komnene (Império Bizantino) e Enheduanna (Mesopotâmia).

Virgínia Woolf, no início do século XX, já questionava essa impossibilidade do sujeito feminino submerso pelo paradigma patriarcal, vivendo à sombra de uma figura masculina, conseguir produzir ficção. Sua crítica intitulada originalmente como **A Room of One's Own** (1928) e traduzida para o português como **Um teto todo seu** (2019) traz esse impasse de caráter autoral no arcabouço das literaturas clássicas. Woolf, no Capítulo 1, irá refletir sobre o tema “As mulheres e a ficção”, no entanto, a autora constata que essa correlação poderia levar por diversos caminhos, tais como, discorrer sobre

a mulher e como ela é; ou poderia significar a mulher e a ficção que ela escreve, ou poderia significar a mulher e a ficção escrita sobre ela, ou talvez quisesse dizer que, de algum modo, todos três estão inevitavelmente associados e vocês desejariam que eu os examinasse sob esse ângulo. No entanto, quando comecei a ponderar sobre esta última forma do assunto, que parecia a mais interessante, logo percebi que havia um inconveniente fatal. Eu jamais conseguiria chegar a uma conclusão. [...] Tudo o que eu poderia fazer seria oferecer-lhes uma opinião acerca de um aspecto insignificante: a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu se pretende mesmo escrever ficção (WOOLF, 2019, p. 9).

Woolf, em poucas linhas, revela o maior paradigma que enlaça a mulher em uma sociedade patriarcal: não existe a possibilidade de uma independência para o sujeito feminino em uma sociedade cuja sua existência se baseia em um pilar bem delimitado a partir da

obediência, da subserviência e do silêncio. Vários são os papéis dos homens na sociedade, já os papéis da mulher se tornam comuns e previsíveis. Na guerra, a mulher é o corpo que espera, junto aos filhos e, em casa, a volta do seu marido. O homem sai para trabalhar e a mulher fica em casa, à sua espera, também cuidando dos filhos. Na vida conjugal, o papel da mulher é o de consentir e obedecer às ordens do marido, o chefe da família. Metaforicamente, em uma sociedade patriarcal, o corpo da mulher sempre foi um território conquistado, tomado, roubado. Uma referência importante da literatura inglesa, “Elegy: going to bed” ou “Elegy XIX: To His Mistress Going to Bed”, de John Donne, publicada no século XVII, representa, na literatura clássica, a relação de poder entre o corpo masculino e o corpo feminino a partir de dicotomias do sistema patriarcal e do sistema colonial. Os versos abaixo demonstram a comparação direta do desejo do eu-lírico de possuir o corpo da amada com o desejo de conquistar e explorar territórios, como poderemos ver na tradução “Elegia: Indo para o leito” de Augusto de Campos (1986):

*Deixa que a minha mão errante adentre
Atrás, na frente, em cima, em baixo, entre.
Minha América! Minha terra à vista,
Reino de paz, se um homem só a conquista,
Minha Mina preciosa, meu Império,
Feliz de quem penetre o teu mistério!
Liberto-me ficando teu escravo;
Onde cai minha mão, meu selo gravado.
(CAMPOS, 1986, p. 55)*

Neste poema, a relação colonizador e colonizado se dá, de forma inegável, diante de um processo de conquista amorosa que, em comparação direta, é tido tal qual uma conquista territorial, o corpo e a terra se tornam um mesmo signo. John Donne, nesse poema, utiliza o signo “conquista” em dois níveis de significação: o de conquistar o corpo da amada (aqui, objetificado) e de conquistar um território. O verso “Deixa que a minha mão errante adentre/ Minha América!” (CAMPOS, 1986, p. 55) faz referência direta ao processo de colonização europeu nos territórios da América, no século XV, que para os europeus era uma conquista revolucionária para a instauração de uma hegemonia europeia.

No entanto, ao comparar o corpo de uma mulher com um território, tem-se um processo de objetificação. O corpo feminino é reduzido a um “artefato sexual” feito e moldado para o prazer do homem, retirando de cena a subjetividade e a humanidade feminina. Essa visão é ainda mais latente quando o eu-lírico compara o corpo da mulher com uma mina de extração de pedras preciosas, deixando explícito que o desejo do homem é de extrair do corpo feminino tudo o que tem direto tal como poderia retirar pedras preciosas de uma mina, extrair riquezas e

a partir dali alcançar seu objetivo final: a dominação ou o poder sobre o corpo/ o poder sobre o território desconhecido, como posto no verso que se segue: “Minha Mina preciosa, meu Império,/Feliz de quem penetre o teu mistério!” (CAMPOS, 1986, p. 55).

O eu-lírico expressa que, se a moça o aceitasse, como parceira sexual, a condição de poder daquela relação seria invertida (transgredida), oferecendo uma posição de submissão, de escravo/colonizado para que a amada pudesse ocupar o lugar de colono/colonizador, como podemos observar no verso: “Liberto-me ficando teu escravo” (CAMPOS, 1986, p. 55). No entanto, pode-se constatar que os versos escolhidos apresentam uma relação que, dada a condição patriarcal da sociedade ocidental, atuariam meramente como argumentos falaciosos para convencimento da enunciatária do poema para perder a sua virgindade. Já que, se não há indícios no poema de que o eu-lírico era marido da mulher a quem se dirige, a realização de um ato sexual seria impensável diante dos dogmas patriarcais os quais uma mulher solteira deveria seguir. Portanto, o poema de John Donne, além de elucidar estratégias de uma conquista amorosa baseada em relações de poder, também emerge de um contexto baseado em uma perspectiva tipicamente patriarcal, categoricamente dominadora e opressora para a figura feminina.

Os debates sobre gênero são fundamentais para se pensar a forma como se instaurou o paradigma da hegemonia masculina em uma sociedade patriarcal. Judith Butler, em sua crítica **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**, propõe uma análise acerca dos caminhos em que os temas gênero, raça e classe poderiam ser entendidos, de forma a pensar essas questões por meio de signos caros para essa discussão, como: identidade, sujeito, homem, mulher, patriarcado, feminismo, heterossexualidade, homossexualidade, entre outros. Em seu estudo, Butler (2003) explica que grande parte das questões identitárias que envolvem as nuances dentro da perspectiva de gênero seria a existência das “ficções fundacionistas”:

talvez o sujeito, bem como a evocação de um "antes" temporal, sejam constituídos pela lei como fundamento fictício de sua própria reivindicação de legitimidade. A hipótese prevalecente da integridade ontológica do sujeito perante a lei pode ser vista como o vestígio contemporâneo da hipótese do estado natural, essa fábula fundante que é constitutiva das estruturas jurídicas do liberalismo clássico. A invocação performativa de um "antes" não histórico torna-se a premissa básica a garantir uma ontologia pré-social de pessoas que consentem livremente em ser governadas, constituindo assim a legitimidade do contrato social (BUTLER, 2003, p. 20).

A existência e a legitimação dessas ficções fundacionistas atuam em termos psicanalíticos, com o objetivo de explicar as camadas identitárias presentes nos papéis sociais femininos e masculinos. O papel social do homem é ligado ao órgão sexual masculino e figura

um valor simbólico de “poder”, que é o “falo”. Esse símbolo carrega várias marcas de soberania identitárias advindas de sociedades “falocentristas”, como por exemplo, o direito à herança nas famílias patriarcais conservadoras: se o pai tivesse apenas uma filha, quem teria posse da herança seria o marido da herdeira, jamais poderia ser entregue diretamente a ela. Nesse contexto, a figura masculina é automaticamente colocada em lugar de destaque quanto à racionalidade e aos saberes intelectuais, mas não somente isso, a figura masculina toma para si o lugar de governador, de chefe, de mestre, de dono da figura feminina. O sujeito que ocupa o lugar de poder pode mostrar esses traços de dominação em diversos papéis sociais que exerce, seja a figura do colonizador, do chefe, do pai, do marido, do irmão. Todas essas categorias refletem diretamente no livre arbítrio da figura feminina, que fica refém de uma série de normas e condutas a que deve prestar obediência.

Pensando nos movimentos que, no século XX, foram referentes às teorias feministas portuguesas, temos importantes nomes que lutaram para que as estruturas conservadoras ligadas ao gênero fossem transgredidas para que as mulheres portuguesas pudessem emergir na vida política, econômica, intelectual e eleitoral. De acordo com a *Revista Caliban*, "o século XX assiste ao crescimento do feminismo em Portugal durante o período da implantação da República, com o aparecimento de movimentos femininos, sufragistas e ligados à Maçonaria." (CANTINHO, 2016) Nomes como Adelaide Cabete (1867–1935), Carolina Beatriz Ângelo (1878–1911), Ana de Castro Osório (1872–1935), sendo a primeira médica que fez parte da Liga Republicana das Mulheres lutando fortemente pelo direito de voto das mulheres, e as duas últimas, ambas pedagogas e escritoras, também são figuras notadamente importantes no cenário da luta pelo direito ao voto feminino e "o despertar da importância dos direitos femininos na sociedade portuguesa." (CANTINHO, 2016)

A revista complementa que,

mais do que lutar pelo direito de voto — e nisto se diferenciavam as organizações portuguesas das organizações de sufragistas inglesas — consideravam prioritário o direito das mulheres à instrução e a sua frente de luta foi precisamente (enquanto pedagogas de ideias muito avançadas) contra o analfabetismo e pugnando pela educação das mulheres e das crianças e a saúde materna e infantil. Outra das suas preocupações foi com o restabelecimento da Paz, durante a Primeira Grande Guerra. Houve, ainda, duas mulheres, que merecem referência, sobretudo pela luta pelos direitos cívicos que pretendiam idênticos aos dos homens: Maria Veleza (1871–1955) e Angelina Vidal (1847–1917), activista social, escritora e jornalista (CANTINHO, 2016).

No âmbito da literatura portuguesa de autoria feminina, tem-se a publicação de “As Novas Cartas Portuguesas” de Maria Teresa Horta, Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, considerado um verdadeiro ato transgressor, já que nessa publicação emergiam temas como a repressão ditatorial do legado de Salazar, bem como a influência e o poder do patriarcado católico, além de temáticas consideradas tabus para a sociedade patriarcal conservadora portuguesa, como o casamento, a sexualidade feminina, a maternidade, entre outros. Cantinho (2016) avalia a importância do dia da independência, conhecido como 25 de Abril, como um marco na história também para as mulheres:

após o 25 de Abril, as vozes femininas impuseram-se na literatura portuguesa, tanto na poesia quanto na ficção. Isabel da Nóbrega, Agustina Bessa-Luís, Maria Ondina Braga, Maria Gabriela Llansol, Lídia Jorge, Hélia Correia, Teolinda Gersão, Maria Velho da Costa, Ana Hatherly, mas também poetisas como Sophia, Fátima, Natália Correia, Luíza Neto Jorge, Eduarda Chiote, Isabel de Sá, Rosa Alice Branco, Ana Luísa Amaral, Helga Moreira, Adília Lopes, Alice Vieira, entre muitas outras vozes mais recentes que emergem actualmente, como Luísa Costa Gomes, Ana Teresa Pereira, Dulce Maria Cardoso, Inês Pedrosa, Cristina Carvalho, Patrícia Reis ou Alexandra Lucas Coelho, vêm corroborar a importância que as vozes femininas ocupam hoje no panorama da literatura portuguesa. (CANTINHO, 2016,)

Portanto, as narrativas de autoria feminina contemporâneas passam a questionar os lugares sociais destinados à mulher a partir de uma literatura que abra caminhos para se pensar as inscrições do ser feminino na literatura e de temas que falem sobre o feminino e suas implicações no cotidiano, na vida política, na vida amorosa, enfim, nas relações humanas de um modo geral. Zolin (2009) formula que a crítica literária feminista atua de forma a “desestabilizar” os padrões representativos acerca da figura feminina e dos espaços que ocupa, servindo como uma lente interessada em propor novas configurações para se pensar o gênero junto de um viés social, racial, heterogêneo e múltiplo:

No contexto da pós-modernidade – profícuo às manifestações da heterogeneidade e da multiplicidade, e inóspito aos discursos totalizantes –, a crítica literária feminista, bem como o feminismo entendido como pensamento social e político da diferença, surge com o intuito de desestabilizar a legitimidade da representação, ideológica e tradicional, da mulher na literatura canônica (ZOLIN, 2009, p. 106).

Além disso, o corpo se torna tema cuja perspectiva é lançada pelo olhar feminino, das cicatrizes, das memórias, trazendo à tona as feridas abertas que a sociedade patriarcal opressora e violenta atua sobre esses sujeitos. No entanto, não são apenas os corpos femininos que se tornam produtos subalternizados dessa sociedade. Se a identidade hegemônica patriarcal passa pela discussão de gênero, é preciso debater outros tipos de corpos que também vivem à margem

desse sistema. A discussão de gênero traz, entrelaçada, a discussão de raça e classe social e, por isso, dentro do arcabouço violento do sistema patriarcal, podemos pontuar como sujeitos subalternos os corpos negros, os corpos indígenas, as crianças, entre outros. Para esse diálogo, é notável a busca pelos estudos de gênero de Judith Butler (2003). A autora examina que os estudos de gênero estabelecem diálogos “raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de ‘gênero’ das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida.” (BUTLER, 2003, p. 20). Sendo assim, é possível dizer que as discussões de gênero levam em consideração outras camadas, sejam elas políticas, culturais, econômicas, raciais e de classe.

Além disso, os estudos de gênero tratam da dicotomia existente nos papéis sociais femininos e masculinos e as violências que permeiam dentro dessa “visão de mundo” advinda do sistema patriarcal. Em **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino** (2021), de Elódia Xavier, as discussões de gênero estão presentes a partir de um estudo sobre várias narrativas brasileiras de autoria feminina produzidas do século XX até os dias atuais, no qual ela reflete sobre 11 tipos de inscrições corporíficas na literatura. A autora marca a necessidade de se afastar da perspectiva cartesiana que marcou incisivamente o pensamento ocidental, a qual prevalece uma leitura do mundo baseada em dualismos (bem/mal; homem/mulher; mente/corpo). Dialogando intimamente com a obra **Corpos reconfigurados** (2000) de Elizabeth Grosz, Xavier (2021) reflete que o dualismo cartesiano seria uma fonte que “se opõe à teoria feminista, uma vez que oposições binárias hierarquizam e classificam os termos polarizados, privilegiando um em detrimento do outro” (XAVIER, 2021, p. 16).

Nesse estudo, o percurso cartesiano é lido como aliado a uma perspectiva misógina cujo fermento dessa relação estimula a discriminação das mulheres na sociedade, sendo utilizado para justificar certos padrões de gêneros existentes na sociedade, certificados e aprovados pelo sistema patriarcal, como podemos ver na seguinte reflexão:

a corporalidade feminina, sempre considerada mais frágil e vulnerável, é usada para justificar as desigualdades sociais; a vinculação da feminilidade ao corpo e da masculinidade à mente restringe o campo de ação das mulheres, que acabam confinadas às exigências biológicas da reprodução, deixando aos homens o campo do conhecimento e do saber. (XAVIER, 2021, p. 18)

Para Xavier (2021), a representação psíquica do corpo das personagens é o ponto de partida para a sua escolha metodológica. Neste viés, os corpos são utilizados como elementos narrativos em diferentes inscrições, tais como o corpo invisível, o corpo subalterno, o corpo

disciplinado, o corpo envelhecido, o corpo imobilizado, o corpo refletido, o corpo violento, o corpo degradado, o corpo erotizado, o corpo liberado e o corpo caluniado. Essa obra será valiosa para o estudo que se propõe neste capítulo, pois assim como Xavier (2021) a reflexão de Grosz (2000) evidencia a perspectiva de que este estudo se vale, propondo uma leitura que entende o corpo como um “lugar de inscrições, produções ou constituições sociais, políticas, culturais e geográficas” (GROSZ, 2000, p. 84).

Na gama das literaturas contemporâneas, observa-se que novos lugares são ocupados por sujeitos sociais que antes só poderiam ocupar lugares de subalternidade. Para pensar o lugar do corpo subalterno, é preciso debruçar sobre uma importante autora e crítica literária pós-colonial, Gayatri Chakravorty Spivak. Em sua obra, **Pode o subalterno falar?** (2010), a autora propõe uma reflexão sobre de que lugar se fala ou que lugar é atribuído ao sujeito subalterno na sociedade ocidental, mas não somente nela. O que os registros históricos, literários e culturais sugerem é que tanto as sociedades ocidentais quanto as orientais contêm traços de que a figura feminina ocupou um lugar marcadamente subalternizado ou, nas palavras de Spivak (2010), a mulher sempre foi um “sujeito historicamente emudecido” (SPIVAK, 2010, p. 114). A autora reconhece que “se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 85). Neste tipo de sociedade, as relações de poder são regidas pela figura masculina em detrimento da figura feminina. Além disso, o lugar da produção intelectual e científica é expressamente delegado ao homem. Na contemporaneidade, o protagonismo da figura feminina como produtora de conhecimento se mostra como um ato revolucionário ao passo que, como afirma Zolin (2009), historicamente o cânone literário privilegiava um determinado grupo: o homem ocidental, branco, de classe média/alta.

Zolin (2009) avalia que, em uma sociedade ocidental, patriarcal e conservadora, para a mulher se inserir como protagonista, uma série de rupturas de antigos paradigmas tiveram que acontecer para que pudesse ser reafirmada uma alteridade em relação à “visão de mundo centrada no logocentrismo e no falocentrismo” (ZOLIN, 2009, p. 327). Além da figura feminina, outros sujeitos sociais são postos em lugares subalternos como as crianças, os negros, por exemplo. Muitos estudiosos irão dizer que a arte imita a vida e essa premissa é a deixa para que uma série de produções literárias emergam para questionar esses lugares sociais.

De acordo com Leal (2017),

ao longo de séculos, as sociedades ocidentalizadas enfocam o seu interesse na história da luz e de seus domínios, entre os quais, destaque: razão, eu, objetividade, bem, entre outros. Tendo em vista tal protagonismo, questiona-se sobre o lugar reservado ao que

escapa à esfera do luzente na história cultural destes povos, como a sombra (LEAL, 2017, p. 10).

Em seu estudo, a autora amplia a significação de sombra exemplificando como um grupo ou uma classe social se localiza à margem no campo da produção intelectual hegemônica. A sombra se torna um símbolo do desconhecido, do que está cercado por falta de luz e, portanto, não há interesse em “clarear”, “dar luz” ao que não se conhece. Isabela Figueiredo, como escritora portuguesa, nascida em Moçambique, insere-se, de forma contundente, nesse processo efervescente na gama das literaturas contemporâneas portuguesas. Para Santos e Amaral (1997), a intelectualidade feminina era vista como algo nulo, pois o que era delegado à figura feminina não pairava no campo do saber, mas, sim, na esfera do lar, no cuidado da “casa, ter filhos, cuidar deles e da casa” (SANTOS; AMARAL, 1997, p. 21). Logo, estudar uma literatura de autoria feminina torna-se um ato de (re)existência.

Valendo-nos das teorias trabalhadas neste capítulo, temos naquele que se segue o objetivo de investigar como e de que forma os corpos são marcados pela(s) violência(s) em **Caderno de Memórias Coloniais**. Quatro dimensões serão analisadas como alvos de diferentes violências: o corpo da narradora, os corpos de seus pais, os corpos dos nativos moçambicanos e, por fim, os corpos dos colonos que ficaram em Moçambique após a Independência.

3 O CORPO COMO ALVO: CORPOS MARCADOS PELA (S) VIOLÊNCIA (S)

3.1 O CORPO EM GUERRA: “O meu corpo foi uma guerra, era uma guerra, comprou todas as guerras. O meu corpo lutava contra si, corpo a corpo”

Todo corpo (tomando a liberdade para entender o corpo como uma complexidade existencial que carrega uma voz, uma presença) se insere em uma posição geográfica no mundo, mas, também, em uma posição social na cultura. Em uma narrativa ficcional, a presença de um narrador de primeira pessoa traz consigo uma série de implicações de caráter analítico, porque falar do narrador de primeira pessoa envolve dizer sobre voz, ponto de vista, perspectiva e percepção. Bittencourt (2015), ao discorrer sobre os limites do narrador como testemunha, por exemplo, demonstra que há características cruciais a serem percebidas sobre quem é esse narrador e de que maneira ele interfere no “o quê” e no “como” contar a partir de uma perspectiva testemunhal. A narrativa “é o produto de um ato de narrar, onde alguém conta

algo a outrem” (BITTENCOURT, 2015, p. 108), no entanto, esse alguém, fruto de uma realidade virtual/ficcional, está historicamente, socialmente e temporalmente inserido em um contexto ficcional. O narrador de primeira pessoa ganha poder na medida em que passa a controlar, ajustar e inserir “falas dos outros no seu próprio discurso, uma vez que a narrativa é um relato que compreende tanto acontecimentos quanto palavras” (BITTENCOURT, 2015, p. 108).

A narrativa ficcional que contém um narrador de primeira pessoa retém um “profundo imbricamento de vozes. As vozes das personagens são veiculadas pela voz do narrador [...]. Mas o narrador também pode ser personagem, pois pode aparecer representado, figurado em sua própria narrativa” (SANTOS E OLIVEIRA, 2001, p. 3). Na análise literária, é preciso que haja questionamentos fulcrais para que se perceba de que forma o narrador se posiciona no mundo e de que(quais) ângulos ele irá se valer para chegar a um determinado objetivo. Bittencourt (2015) entende que é preciso que o leitor indague-se sobre as seguintes questões:

quem fala ao Leitor? (autor em terceira ou primeira pessoa, personagem em primeira, ou ostensivamente ninguém); 2) De que posição (ângulo) em relação à história ele conta? (de cima, periferia, centro, frente ou mudando); 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a história ao leitor? (...) 4) A que distância ele coloca o leitor da história? (perto, longe ou mudando) (BITTENCOURT, 2015, p. 111).

Em Figueiredo (2018), a posição testemunhal da narradora revela que a história será contada por um ângulo específico: o ângulo de frente, que, metaforicamente, simboliza um ato de olhar para trás (para o passado) para encarar de frente (superá-lo). A narradora, já adulta, convoca o leitor para uma condição de intimidade, por um percurso pelo corpo, logo nos primeiros capítulos, já que traz descrições de processos de metamorfose e descobertas sexuais, consideradas tabus pela sociedade patriarcal. Ritos de passagem são descritos, de forma metafórica, desde o vestuário a que a menina era submetida na infância até a primeira menstruação, por exemplo. Cavalcante, Ferreira e Gualda (2016) postulam que a metáfora, a partir dos anos 1970, passa a ser um fenômeno reconhecido como um processo ou uma “operação cognitiva” (CAVALCANTE *et al.*, 2016, p. 8). Ou seja, a metáfora está para além de um caráter “ornamental” de uma figura de linguagem. Farias (2009) relembra que,

até recentemente, os estudos concernentes à linguagem e ao pensamento metafórico estavam vinculados a princípios orientados pela perspectiva clássica da linguagem, qual seja, a linguagem serve para revelar e descrever o mundo de modo especular e o seu aspecto metafórico é somente um ornamento retórico (FARIAS, 2009, p. 94).

A partir do século XX, a metáfora passa a ser entendida como um processo de compreensão do mundo em diversos “domínios de interação social ou mais diversos (científico, literário, jurídico, jornalístico, pedagógico)” (CAVALCANTE *et al.*, 2016, p. 9), principalmente por influência de teóricos como Lakoff e Johnson com a publicação do livro **Metaphors we live by** (1980), que analisa a metáfora por uma perspectiva cognitivista a partir da Teoria da Metáfora Conceptual (TMC). Os autores vão dizer que

a metáfora é, para a maioria das pessoas, um artifício da imaginação poética e do floreio retórico - uma questão de linguagem extraordinária, e não comum. Além disso, a metáfora é tipicamente vista como característica apenas da linguagem, uma questão de palavras em vez de pensamento ou ação. Por esse motivo, a maioria das pessoas pensa que pode se dar perfeitamente bem sem metáforas. Descobrimos, ao contrário, que a metáfora é difundida na vida cotidiana, não apenas na linguagem, mas no pensamento e na ação. Nosso sistema conceitual comum, em termos do qual pensamos e agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza⁴ (LAKOFF & JOHNSON, 1980, p. 3, tradução nossa).

O que se busca é compreender que a emergência da metáfora na linguagem está no seu uso. Além disso, os autores adicionam o fator cultural como um importante operador metafórico, já que cada cultura possui diferentes formações representacionais, o que acrescenta ainda mais força ao argumento ao perceber a metáfora por um viés cognitivo: “Em uma cultura como essa, as pessoas veriam os argumentos de maneira diferente, os experimentariam de maneira diferente, os elaborariam de maneira diferente e fariam sobre eles de maneira diferente”⁵ (LAKOFF & JOHNSON, 1980, p. 5, tradução nossa). Portanto, as significações utilizadas em uma metáfora estão inteiramente ligadas a fatores históricos, temporais e culturais de uma sociedade por meio das representações que emergem da cultura.

Em **Caderno de Memórias Coloniais**, o uso de comparações implícitas e explícitas são recorrentes, principalmente ao que se refere às representações dos territórios e dos corpos, como fica evidenciado, por exemplo, quando a narradora vale-se de uma comparação implícita para falar de Lourenço Marques enquanto território colonizado: “Lourenço Marques, na década de 60 e 70 do século passado, era um largo campo de concentração com odor a caril” (FIGUEIREDO, 2018, p. 42). O uso do verbo “era” traz a força da metáfora para expor a força

⁴ Metaphor is for most people a device of the poetic imagination and the rhetorical flourish - a matter of extraordinary rather than ordinary language. Moreover, metaphor is typically viewed as characteristic of language alone, a matter of words rather than thought or action. For this reason, most people think they can get along perfectly well without metaphor. We have found, on the contrary, that metaphor is pervasive in everyday life, not just in language but in thought and action. Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature. (LAKOFF & JOHNSON, 1980, p. 3)

⁵ “In such a culture, people would view arguments differently, experience them differently, carry them out differently, and talk about them differently.” (LAKOFF & JOHNSON, 1980, p. 5).

dessa comparação entre a futura capital de Moçambique com campos de concentração, que eram símbolos de violência e massacre já conhecidos em um dos eventos mais brutais da história da humanidade, o Holocausto, durante a Segunda Guerra Mundial.

A metáfora ainda emerge na narrativa em outros momentos emblemáticos, nos quais o corpo e o território se misturam, como na citação a seguir em que há uma proposta de “metametáfora” quando a narradora compara Moçambique à imagem de uma menina branca, loira, ao sol:

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).

Por último, como comparação explícita, igualmente significativa, há uma correlação entre o próprio corpo da narradora e o de um cordeiro, animal simbólico em antigos ritos religiosos da Igreja Católica, como podemos ver a seguir: “Tudo era branco, porque me vestiam sempre de branco, como um cordeiro que há de sacrificar-se” (FIGUEIREDO, 2018, p. 92). Temos três signos linguísticos importantes escolhidos nesse discurso (“branco”, “cordeiro” e o verbo “sacrificar”) para refletir sobre a potente representação de uma instituição: a religião Católica Apostólica.

Sabe-se que, na religião Católica, o branco é uma cor tradicional na composição dos atos litúrgicos, das roupas dos padres, dos ministros e do cenário que compõe as cerimônias religiosas. De acordo com o site da *CNBB*, a cor branca para a religião Católica “simboliza a alegria cristã e o Cristo vivo. Usa-se na solenidade do Natal, no Tempo do Natal, na Quinta-Feira Santa, na Vigília Pascal do Sábado Santo, nas festas do Senhor e na celebração dos santos. Também no Tempo Pascal é predominantemente usada a cor branca.” (CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL, 2019). Ou seja, para os ritos de comunhão e outros eventos religiosos do Catolicismo, a cor branca está presente, evidenciando o próprio Cristo. Outro dado interessante é que, em muitas representações teatrais, a roupa que Jesus usa no dia em que foi crucificado e posto em uma cruz comumente é uma túnica branca, embora em relatos oficiais foi constatado que a vestimenta seria de cor marrom. Posta a importância da cor branca para a Igreja Católica, é preciso pontuar que, nas memórias da narradora, existe uma recorrência em que a vestimenta branca é lembrada em seu discurso, como fica demonstrado no uso do verbo “sempre” na seguinte citação: “estou sempre vestida de branco, preocupada em não me sujar” (FIGUEIREDO, 2018, p. 125).

Já em uma pesquisa pelo significado da cor branca em **Significado das cores**, tem-se o seguinte resultado: “O branco revela pureza, sinceridade e verdade; O branco remete a paz, sinceridade, pureza, verdade, inocência, calma” (SIGNIFICADO DAS CORES, 2021). Com essas definições relevantes, correlações podem ser feitas. A narradora relata que usa a cor branca durante a sua infância, portanto, evoca-se a profundidade da composição que se forma dessa criança vestida de branco cuja inocência e a pureza de fato estão presentes. No entanto, a significação dessa cor na vestimenta da menina tem muitas camadas de significação, principalmente no contexto da cena enunciativa na qual está posta. De acordo com a segunda significação, no trecho que diz “o branco remete à paz”, fica claro que a forma com que a narradora critica sua vulnerabilidade diante do cenário em que vive mostra exatamente o contrário do que se esperava por aquela composição vestual. A criança pode estar vestida de branco da cabeça aos pés, como podemos ver em: “[...] uma branca de branco, agarrada à saia que não pode sujar, olhando os sapatos brancos que não pode empoar” (FIGUEIREDO, 2018, p. 125), mas ela nunca está em paz. A presença do pai gera um desconforto, a presença do racismo causa desconforto, a presença das injustiças causa desconforto e viver em um sistema colonial, para ela, causava extremo desconforto.

A cor branca também está evidenciada em algumas vestimentas do pai. Se a cor branca representa a paz, há uma ironia estabelecida diante do temperamento do pai e a sua vestimenta, pois em qualquer momento que encontrasse com algo que pudesse desagradar-lhe, o ímpeto de fúria arrebataria qualquer funcionário negro que estivesse à sua frente, como fica descrito em um trecho no qual o pai entra no caniço a procurar um de “seus pretos” que havia faltado do trabalho no dia anterior. Quando o homem o encontra, socos, safanões e humilhações públicas são distribuídos sem impedimento de ninguém. Segue o trecho ao qual me refiro:

Ernesto não ia trabalhar há três dias. [...] é aqui que mora o Ernesto? Onde está o preguiçoso? A mulher apontava a palhota. [...] O meu pai gritava lá dentro e, aos safanões, trazia-o para fora, atordoados ambos. Segunda, vais trabalhar, ouviste? Segunda, estás nas bombas às sete. Vais trabalhar para a tua mulher e para os teus filhos, cabrão preguiçoso. Queres fazer o que da vida? Safanão. Soco. E a mulher e os filhos e o bairro todo, e eu, estávamos ali, imóveis, paralisados de medo do branco (FIGUEIREDO, 2018, p. 75-76).

Ainda sobre a cor branca, outras leituras podem ser feitas a partir da perspectiva da limpeza das blusas. A primeira leitura seria a de que a mãe aparece na sombra do pai e de suas camisas “sempre brancas” lavadas a tarde toda pela mulher. Enquanto o pai transitava por diferentes espaços sociais, a mãe se tornava cada vez mais um símbolo do conservadorismo, da mulher que fica em casa e zela pelo lar, pelas roupas e pela produção do alimento da família.

No entanto, há uma crítica contundente que a narradora faz ao se referir a essa tarefa da mãe de limpar as camisas do pai e deixá-las “sempre brancas”. O signo “escrava” é direcionado a essa figura feminina que não faz nada além de servir ao patriarca, em silêncio. Vejamos o excerto abaixo:

as camisas do meu pai eram sempre brancas. Era sábado à tarde. A minha mãe tinha ficado de escrava ao quintal. Aos coelhos que tinham sarna. Ao transplante de nabijas para regos de terra que ela própria cavava, a negra. Era sábado à tarde, depois do almoço cuja alquimia lhe tinha pertencido. Era depois de me ter vestido de lavado, e ao meu pai Como todos os dias (FIGUEIREDO, 2018, p. 81).

A mãe, figura que desprezava as mulheres negras, é desnudada, pois “cumpria a obrigação” (FIGUEIREDO, 2018, p. 40) no casamento da mesma forma que qualquer outra mulher daquela sociedade. Já a segunda leitura se daria a partir da forma como o pai subverte ou rompe com o signo da limpeza quando sempre volta para casa com a camisa “negra de nódoas”, como podemos ver na seguinte passagem:

o meu pai vestia uma camisa de algodão fino, muito branca. Lavadinha, passada a ferro com zelo pela minha mãe, apertada demais no botão da barriga, quase a esgarçar. A pele do meu pai, tostada, brilhava de brilho. E os olhos, de brilho. O sorriso do meu pai sorria sozinho. Sem nada mais escondido. À noite chegaria a casa com a camisa negra de nódoas, porque o meu pai tocava e deixava tocar-se pelo pó, pelo carvão, pelas laranjas, por mim. Agora está impecável. No bolso da camisa notava-se um resto de nódoa a tinta de caneta rebentada. Coisa de nada. Um milímetro. Impecável (FIGUEIREDO, 2018, p. 82).

A atitude do pai em deixar se sujar pode ser lida, de forma figurada, como uma transgressão com o que se esperava de um colono. O colono deveria ocupar um lugar na sociedade distante dos negros, da mão de obra escrava. Havia de ter um espaço entre eles, mas o pai transitava por esses espaços e esse era o desejo mais profundo da narradora. O terceiro signo linguístico a ser analisado seria o cordeiro, que também na Religião Católica tem uma significação importante porque o cordeiro representa Jesus, quando em estado de martírio. Jesus é conhecido na Bíblia como cordeiro de Deus, aquele que vira mártir para espalhar o nome de Deus. De acordo com o site *O Catequista*, no antigo testamento, “era muito comum que povos das mais diversas etnias sacrificassem animais” (VARELA, 2017), adiciona-se a recorrência de rituais dessa natureza com cordeiros. O sacrifício era feito de forma ritualística para que os pecados fossem transferidos para os animais, ou até mesmo para livrarem-se de pragas que acreditavam ter sido jogadas por Deus por castigo a um povo ou a alguma figura

importante, como faraós da época. Já no novo testamento, a primeira referência a Jesus como cordeiro de Deus, como “a vítima perfeita”, encontra-se na citação:

certo dia, estando o João a batizar o povo e a pregar, viu Jesus se aproximando. Então, olhou para Ele e disse: “Eis o Cordeiro de Deus, Aquele que tira o pecado do mundo.” (...) E João testemunhou: “Eu vi o Espírito descer do céu, como uma pomba, e pousar sobre Ele. (...) E eu vi e dou testemunho de que Ele é o Filho de Deus” (JOÃO 1, 29; 32; 34).

Portanto, a referência que a narradora faz sobre o seu corpo representar um cordeiro prestes a ser sacrificado pode ser entendida como uma referência direta ao velho testamento, propriamente ao ato de sacrificar animais em prol de algo, mas também pode ser lida na mesma medida em que simbolicamente ela se torna uma mártir, assim como Jesus foi, ao relatar memórias contrárias, que refutam a versão que os portugueses queriam que fosse relatada sobre a colonização portuguesa em Moçambique. Essas proposições se sustentam a partir do recorte de uma das reflexões da narradora, no qual percebe que será vista como traidora para o grupo social ao qual pertence genealogicamente, como podemos ver na seguinte afirmação: “e toda a minha verdade será para eles uma traição. Estas palavras, uma traição” (FIGUEIREDO, 2018, p. 165).

Para o pai, para a mãe, para a sociedade, a filha de colonos devia se manter “imaculadamente branca” (FIGUEIREDO, 2018, p. 125), mais uma referência à religião Católica, mas agora relacionada à postura de Maria, mãe de Jesus, conhecida por ser uma figura que virou símbolo de castidade, de virgindade (mesmo dando luz a Jesus), de obediência, de devoção ao marido, ao filho e a Deus. De acordo com Xavier (2021), as “instituições Família, Igreja, Escola e Estado - são agentes que contribuem para a dominação, que se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante” (XAVIER, 2021, p. 64). Quando, na fase adulta, a narradora transgride os paradigmas impostos pela Família, pela Igreja e pelo sistema patriarcal expondo uma outra história colonial em Moçambique, a postura de mártir é uma possibilidade de leitura.

De acordo com o dicionário **Michaelis**, o substantivo "mártir" pode significar:

1 CATOL, REL Pessoa a quem foi infligida tortura e/ou pena de morte pela defesa obstinada da fé cristã.; 2 POR EXT Pessoa que sofreu pena de morte e/ou tortura decorrente de sua opinião ou crença.; 3 FIG Aquele que se sacrifica ou perde a vida por uma causa que defende. (MÁRTIR, 2021).

Na primeira definição, encaixa-se a trajetória de Jesus, de forma inquestionável, como uma pessoa que se sacrifica por um ideal, que, no caso, foi o religioso. Já, no romance, trata-

se de um ideal ético e moral. As segunda e terceira definições são ligadas à exposição de uma opinião que vai contra a da maioria, por isso, pode-se dizer que o signo “mártir” torna-se um adjetivo pertinente na vida da narradora.

Junto com as transformações corpóreas da narradora, outras cores emergem para falar sobre esse corpo em guerra, como o vermelho e o marrom (tons terrosos), por exemplo, que estão diretamente ligados com o sangue e a terra. Os signos “mancha”, “sangue”, “prisão” e “saber tácito” integram a forma com que a narradora cresce e aprende sobre as artimanhas da sobrevivência no caos colonial. Esse vocabulário traz à tona os dramas pessoais de formação, do caráter crítico de um sujeito que carrega manchas da terra, manchas essas que podem ser lidas como os pesos e responsabilidades de estar em posição de colonizadora, embora desde cedo não concordasse com aquele sistema e não pudesse se defender ou lutar pela mudança por ser criança e por ser mulher, categorias essas que a colocavam em dois níveis de subalternidade. Abaixo, uma citação em que esse fato torna-se nítido:

vestiam-me e calçavam-me de branco, mandavam-me pisar o raio da terra tão negra e húmida que chiava debaixo dos pés, ou tão vermelha que o verniz ou o couro se polvilhavam de sangue claro. Não havia forma de poupar o meu corpo às manchas da terra, contudo estava proibida de me manchar dela. Não havia forma de me libertarem dessa necessidade de me manter imaculadamente branca (FIGUEIREDO, 2018, p. 125).

O corpo infantil/adolescente passa pelo estágio de desenvolvimento de uma forma geral: da formação corpórea, mental, da constituição do caráter e da adequação ou não ao grupo a que pertence. A narradora de Figueiredo avalia, por meio da memória, que vivia uma prisão física, de acordo com a citação que se segue: “a partir dessa tarde de sábado, embora a minha prisão física não se alterasse, e os muros continuassem altos à minha volta, em todos os lugares, apossei-me da ferramenta com que escavaria a minha liberdade” (FIGUEIREDO, 2018, p. 83). Há uma necessidade por parte dos pais de mantê-la fora do alcance de outras crianças, circunscrita ao perímetro da casa, fora da convivência em uma sociedade composta por raças e etnias diversas.

O corpo invisível da criança acompanhava a mãe e o pai, mas sua existência pode ser lida quase como invisível, já que não tinha voz e nem opinião a ser considerada. Um exemplo disso está contido na seguinte lembrança: “recordo as conversas ouvidas entre mulheres. Eu não tinha idade para entender, pensavam elas, por isso falavam abertamente sobre o que ele fazia nos bairros indígenas antes da chegada da minha mãe, e os herdeiros mulatos que por lá teria deixado antes de casar” (FIGUEIREDO, 2018, p. 39), ou na presença do pai, comparando-

se a uma mochila que o pai usava. Em sua percepção, a própria humanidade era esvaziada a ponto de se tornar objeto, como podemos ver no excerto: “o meu pai levava-me pela mão, e eu sentia-me portátil como uma mochila leve; ia quase no ar” (FIGUEIREDO, 2018, p. 76).

O silenciamento presente nos relatos da narradora revela, com notoriedade, a pressão política imbricada nas tramas do sistema colonial. Há, como pano de fundo, o contexto da ditadura de Salazar latente nas reflexões da narradora quanto a sua falta de liberdade de expressão. Os pais, colonos portugueses, compactuados com esse sistema, exercem o poder da hierarquia na família, inclusive sobre a menina, fato que a repele de exprimir qualquer opinião política, dada as duras consequências já conhecidas pelo olhar fiscalizador dos pais e da sociedade. A invisibilidade, no entanto, se torna ferramenta de transgressão, como Xavier (2021) pontua que “a questão da invisibilidade pode ser considerada elemento estruturador da trama narrativa” (XAVIER, 2021, p. 31). Essa asserção pode ser considerada pela seguinte afirmação da narradora: “foi quando, devagar, comecei a tornar-me a pior inimiga do meu pai. A inimiga lá dentro, calada. Que vê e escuta sem ter pedido autorização, porque está incluída, porque faz parte. Foi quando comecei a tornar-me a toupeira” (FIGUEIREDO, 2018, p. 83). A animalização que a narradora faz de si, comparando-se com uma toupeira, revela os planos de agir silenciosamente, já que a toupeira é um animal que cava e se movimenta também pelo solo. Essa identificação se torna uma forma prenuncial com que agiria no futuro. Metaforicamente, “roer” as raízes é destruir tudo com o qual não concordava. A transgressão dessa personagem é, de fato, construída aos poucos, já que vive em uma prisão física metafórica, mas podemos expandir o signo “prisão” para pensar a condição de prisioneira do sistema patriarcal, como também a prisão sexual com todas as tentativas de castração da descoberta da sexualidade feminina subalternizada, por exemplo.

Mas, outras problemáticas emergem durante o processo de amadurecimento dessa criança, como, por exemplo, a recusa a se identificar com o grupo genealógico e a urgência de se conectar com as raízes pelas quais tanto procurava. Dentro do debate racial, a identidade fragmentada dessa narradora ganha novas camadas. O uso dos termos “alma de preta” (FIGUEIREDO, 2018, p. 93) ou “menina branca-negra” (FIGUEIREDO, 2018, p. 60) para se autodenominar evidencia a vulnerabilidade dessa identidade inflamada pela violência. A não-correspondência da menina com a postura político-social do núcleo familiar faz com que seja desejado estar com outras pessoas, relacionar-se e tentar pertencer à comunidade africana e aos membros dela.

A necessidade de ser notada como uma “branca-negra” era explícita em atitudes como vender mangas, cujo objetivo não era ganhar dinheiro por aquele trabalho, mas de ser notada pelas pessoas e que, de alguma forma, fosse reconhecida como parte desse grupo:

uma branca não vendia mangas a não ser por grosso, a outros brancos que as distribuíssem. Uma branca não vendia mangas no chão, à porta. Mas eu era uma colonazinha preta, filha de brancos. Uma negrinha loira. E a colonazinha negra que eu era vendia montezinhos de mangas do lado de fora do portão da machamba. Três mangas, com mais uma empoleirada no topo. Quatro mangas: uma quinhenta. Eu sabia que era barato, mas convinha vencer a desconfiança dos negros que passavam a pé, vindos da jornada, e se deparavam com a colonazinha sentada no chão, de pernas cruzadas, tomando conta da pequena venda de mangas [...] Era preciso que o preço fosse muito atrativo para que ousassem perder o medo e aproximar-se da menina branca-negra como eles (FIGUEIREDO, 2018, p. 59-60).

O corpo dessa narradora, enquanto criança, sentada no chão, de pernas cruzadas, se esforçando para ser notada evidenciava a necessidade de pertencer a um grupo que admirava, que desejava ser, se relacionar e conviver normalmente, ou como ela mesma diz: “Era ser o que tinha nascido” (FIGUEIREDO, 2018, p. 60). Ao longo da narrativa, o desejo de pertencimento é notadamente almejado. Além de ser sempre castrada pela mãe e pelo pai, a narradora ainda tem seus vínculos cortados com a Terra Natal quando é forçada a migrar para Lisboa, depois da Revolução de 1974.

A mãe, como figura punitiva e castradora, encarregava-se de evitar qualquer contato da criança com outras crianças, conforme relatado na citação seguinte: “A minha mãe tinha medo que os mainatos me fizessem mal ou me roubassem. A minha mãe desconfiava de mim, adivinhando a minha alma de preta” (FIGUEIREDO, 2018, p. 93). A presença da figura materna, além de inibir os desejos da criança, demonstrava o estigma do preconceito e do racismo cristalizado no seu corpo e nas atitudes. Essa posição fica ainda mais evidente na descrição que a narradora faz da mãe, que será completamente o oposto do corpo do pai. A inscrição do corpo da mãe era sempre restrita, difícil de chegar, a não ser que fosse para se alimentar na primeira infância, como a narradora descreve: “o corpo da minha mãe era geométrico e seco. Não tinha autorização para lhe tocar. No corpo da minha mãe apenas me interessava o seu peito grande e mole. [...] Tocar na minha mãe era uma atitude pouco própria” (FIGUEIREDO, 2018, p. 161).

A mãe, como fruto de uma sociedade patriarcal, era um corpo marcado pela violência dos paradigmas opressores da figura feminina. É uma personagem que não possui voz, é reprodutora de um sistema cíclico de opressão. A presença dela na casa deveria ser de submissão, de obediência ao marido, como indicado em uma cena enunciativa na qual a

narradora explica fatos que se ligavam à descoberta da sua sexualidade e das inúmeras traições do pai. O verbo “diz” no presente do indicativo identifica uma distância dessa constatação que a mãe faz à filha e, nesse momento, a voz da mãe aparece, mesmo que por meio da voz da narradora: “A minha mãe diz que percebia perfeitamente quando ele andava com outras. Mas fazia de conta que não sabia. Calava-se. Que opção havia?!” (FIGUEIREDO, 2018, p. 39). Sem nome (e esse motivo não é por acaso), a mãe da narradora é o que Xavier (2021) vai chamar de “corpo disciplinado”. Nesse tipo de corpo, “a violência simbólica, porém, tem uma ação transformadora que se manifesta de maneira invisível e insidiosa, através de interações prolongadas com as estruturas de dominação. O resultado visado é um só: a submissão às regras em todos os níveis” (XAVIER, 2021, p. 64).

A violência do pai refletia na vida da narradora, em muitas instâncias, fazendo emergir sentimentos como medo, angústia e temor pela figura paterna. Não havia como escapar da autoridade do pai, a não ser que transgredisse e a narradora sabia disso, como nos mostra no seguinte trecho ao contar sobre a experiência de uma suposta gravidez, que não teria nem se concretizado, mas que marcou sua infância, de forma desesperadora, porque

se eu estivesse grávida do preto, o meu pai podia matar-me, se quisesse. Podia espancar-me até ao aviltamento, até não ter conserto. Podia expulsar-me de casa e eu não seria jamais uma mulher aceite por ninguém. Havia de ser a mulher dos pretos. E eu tinha medo do meu pai. Desse poder absoluto do meu pai (FIGUEIREDO, 2018, p. 68).

O corpo do pai toma formas dicotômicas importantes ao longo da narrativa e que podem ser lidas por diferentes linhas de análise. Isso acontece porque a narradora constrói descrições complexas que misturam o amor e o ódio para falar da relação paterna. A tensão na relação filha e pai também se torna a própria tensão identitária entre rejeitar Portugal e não conseguir se desvencilhar desse lugar de segunda geração em uma família de colonos portugueses. É uma dificuldade marcada e atravessada por percepções sensoriais de prazer e repulsa. A narradora mistura os sabores ácidos e os doces para descrever o corpo do pai — mais uma vez se valendo da metáfora —, além de trazer à tona descrições que indicam espelhamentos e fusões entre ela e o pai. Se o corpo da narradora já era fragmentado do ponto de vista racial, agora a fragmentação se revela em relação ao corpo do pai, conforme Figueiredo nos relata: “eu sou o meu pai, O que resta dele” (FIGUEIREDO, 2018, p. 58).

Na infância, o corpo do pai era um território acessível, disponível, cujas experiências sensoriais relacionadas ao tato, ao cheiro, ao paladar e à visão são descritas em muitos capítulos desse romance, como podemos ver no trecho logo abaixo da descrição do corpo da mãe: “o

corpo do meu pai, pelo contrário, sólido, redondo, disponível, revelava-se uma colina cheia de arbustos e vegetação à qual podia trepar, e sentar, cheirar, beliscar, morder. Puxava-lhe os pelos, as unhas” (FIGUEIREDO, 2018, p. 161-162). Para analisar a relação com o corpo do pai, é preciso nos debruçar em um importante estudo psicanalítico de Freud (1856-1939), o Complexo de Édipo, conceito criado e embasado na tragédia grega **Édipo Rei**, de Sófocles.

De acordo com esse estudo, a fase do desenvolvimento psicossocial na vida da criança é a que ela descobre a existência de um dilema moral e social imposto pelas regras sociais da heteronormatividade. Esse dilema moral evidencia o limiar entre o sentimento de repulsa pelo mesmo gênero (o corpo da mãe) e desejo pelo sexo oposto (o corpo do pai). Como as normas sociais proíbem o incesto, após uma série de restrições que são instituídas para a criança, o Complexo de Édipo normalmente é superado ou “realcado” (termo cunhado por Freud). No entanto, a relação da narradora com seu pai é contaminada por traços verdadeiramente ligados a uma não superação desse corte do laço de desejo com o pai, como podemos verificar no trecho:

sem me ensinar, o meu pai iniciava-me nos prazeres que já haviam despontado com o estranho fogo atizado pelo meu primo. Eu gostava da sua presença, de passear com o meu pai a pé, por onde quer que fosse, de mão dada. Não falava comigo sobre responsabilidades, não me penteava nem endireitava a gola do vestido, como a minha mãe. Dirigia-se-me como a uma adulta. Falávamos do que o dia trazia e levava. E ele era livre comigo, aquela coisa sua, parte de si, igual a si (FIGUEIREDO, 2018, p. 101).

No entanto, se o corpo do pai também representava prazer e gozo, em uma perspectiva edípica, era também um corpo violento que praticava a violência com outros corpos, os corpos negros, os corpos marcados pelo alvo do racismo e da escravidão, como será analisado no subtópico a seguir.

3.1.1 O signo “alvo”: um significante, muitas inscrições

No tecer de uma narrativa ficcional, uma série de questões de ordem organizacional são construídas para evidenciar traços do personagem de ordem identitárias, sociais, políticas e históricas. Santos e Oliveira (2001) argumentam que o trabalho estético criado em torno da personagem ficcional levará em conta, principalmente, a forma com que

vamos posicioná-la relativamente a outros elementos de nosso texto. Podemos situá-la fisicamente (criamos um espaço geográfico), temporalmente (definimos um espaço histórico), em relação a outras personagens (determinamos um espaço social), em

relação às suas próprias características existenciais (concebemos um espaço psicológico), em relação a formas como essa personagem é expressa e se expressa (geramos um espaço de linguagem), e assim por adiante (SANTOS E OLIVEIRA, 2001, p. 68).

Para entender o percurso que a protagonista atravessa na narrativa, é preciso entender de que forma e porque o gênero caderno de memórias foi escolhido e construído. Bakhtin, já no século XX, juntamente com seu Círculo Bakhtiano, trouxe uma série de colaborações que são utilizadas pelos Estudos Literários, pela Crítica Literária, entre outras áreas da Linguística e Literatura. Em **Estética da Criação Verbal** (1997), constam noções e expedientes metodológicos sobre os gêneros do discurso que vão delinear percursos para entender a funcionalidade dos gêneros a partir de uma noção dialógica da linguagem, ou seja, busca-se entender os gêneros a partir de seu uso, aplicação e recepção na interação com o outro. Bakhtin propõe que os gêneros textuais devem ser analisados em sua empregabilidade diante de um contexto sociodiscursivo cuja funcionalidade seja clara, ou seja, na interação com/para interação com o meio para alcançar determinados objetivos. Anos mais tarde, Marcuschi (2008), bebendo da fonte de Bakhtin, sinaliza que

os estudos linguísticos no século XX foram marcados por dois movimentos relativamente distintos em sua perspectiva analítica: por um lado, tempo o projeto formalista, que busca analisar a língua descontextualizadamente, dando primazia ao aspecto sintático; por outro lado, temos o movimento funcionalista, que busca recontextualizar a língua observando-a em seus contextos de uso e com ênfase no estudo do léxico, nos aspectos socioculturais, na interação e na visão cognitiva. [...] É assim que ouvimos denominações bastante variadas para as análises, tais como: sociointerativa; sociodiscursiva; socioconstrutiva; sociocognitiva e assim por adiante (MARCUSCHI, 2008, p. 16).

Sendo assim, é preciso levar em consideração a escolha do gênero, em seu pleno contexto de uso, para entender quais são os motivos, as intenções que motivaram o autor a escolher determinadas estratégias narrativas, ou o próprio uso do léxico, ou a própria forma de narrar uma narrativa ficcional. Há de se ter clareza de que todo texto tem uma intencionalidade que, juntamente com o estilo do autor, busca alcançar um objetivo na interação com o seu leitor. Portanto, a utilização do gênero do qual a narradora se vale tem o objetivo de mais do que contar um relato memorialístico, apesar de haver confusão em algumas datas ou acontecimentos. A forma de contar convida o leitor a entrar no campo da intimidade, dos segredos, das confissões que não podem ser feitas ou alcançadas senão pela escrita de um caderno de memórias.

Como discutido no capítulo anterior, a memória não garante um compromisso com a linearidade ou com a veracidade dos fatos, já que é uma reconstrução dos fatos de um sujeito com um corpo/mente cercado por lacunas ou por bloqueios decorrentes de uma condição traumática. A não-garantia da confiabilidade da memória é sinalizada já no prefácio, para que o leitor entenda que, assim como o ser humano é falho, as memórias podem ser falhas e isso faz parte da condição humana. Segue abaixo o prefácio para que possamos verificar essa questão:

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 frequente modificarem-se, ou inclusivamente aumentarem, incorporando delineamentos estranhos (FIGUEIREDO, 2018, p. 29).

Dada a condição transitória e instável da memória, a confusão das datas e acontecimentos de fato ocorre em algumas passagens em que a necessidade de se lembrar exatamente o local, o dia ou a roupa que se usa é uma preocupação da narradora, pois há uma necessidade de se construir um percurso discursivo que chegue com credibilidade ao enunciatário, como podemos ver na seguinte citação: “mas é estranha a localização desta memória, porque só fomos morar para a praca projetada a Latino Coelho após os massacres de 7 de Setembro desse ano. Talvez tivéssemos ido visitar alguém” (FIGUEIREDO, 2018, p. 94). De fato, busca-se lembrar, com dados precisos, mas a narradora entende as lacunas que abrigam a memória e percebe a possibilidade e a existência de possíveis confusões no exercício do recordar.

Depois da escrita dessas memórias íntimas, o caderno já não se torna território do segredo, mas, sim, da exposição, da revelação, da ruptura com a reclusão. Santos e Oliveira (2001) vão dizer que o espaço da linguagem é o espaço em que “essa personagem é expressa e se expressa (geramos um espaço de linguagem)” (SANTOS E OLIVEIRA, 2001, p. 68), e juntamente com esse espaço revela-se o “espaço psicológico” (SANTOS E OLIVEIRA, 2001, p. 68) no qual as emoções emergem, pois a memória caminha de braços dados com as emoções, com o trauma, com as feridas. E é neste momento que o signo “alvo” nos será um importante operador de leitura. A partir da ótica de que corpos se tornam alvos de diferentes maneiras, por diferentes motivos, percebem-se as várias formas de violências que se inscrevem e que atravessam os corpos que a narradora faz emergir em seu discurso.

Além disso, a presença do vocabulário bélico é um elemento importante na dimensão da obra ficcional de Figueiredo. Em uma busca pelo substantivo “guerra” na narrativa,

encontram-se 16 aparições que aparecem de forma conotativa e denotativa. Conotativamente, a narradora compara o próprio corpo com um campo de guerra. O leitor percebe a profundidade do “combate” a ser travado dentro de um “eu” para com um “eu”, quando lê a seguinte citação: “o meu corpo foi uma guerra, era uma guerra, comprou todas as guerras. O meu corpo lutava contra si, corpo-a-corpo” (FIGUEIREDO, 2018, p. 160). Há um campo de batalha em que se mapeiam sentimentos, lembranças, projeções, fantasias e desejos para que possa conhecer o inimigo e enfrentá-lo.

Em “Corpo-arma e corpo-alvo: apontamentos sobre a corporeidade e o Holocausto” (2007), de Bibiana Gutierrez Fernandes de Sá, a discussão dos corpos como mais uma ferramenta em um campo de guerra se dá no contexto do Holocausto, mas também trata-se de uma leitura pertinente para essa pesquisa já que a narradora de Figueiredo descreve em muitos momentos viver em um território de guerra, na qual a figura do pai representava ameaça e violência. Sá (2007) analisa em seu texto questões pertinentes ao biopoder, que seria o uso do corpo como ferramenta de/para a guerra (soldados alemães, podendo ser convocados civis) e de combate ao alvo (judeus), com um recorte expresso sobre o Holocausto. No entanto, podemos dizer que esse *modus operandi* de guerra diz respeito à “fabricação” do soldado, sujeito este que deve reprimir emoções, estar sempre preparado para o combate em um campo de guerra, com rituais que levam à capacitação física do sujeito ao limite com técnicas de enrijecimento das fraquezas físicas: “cultivo do endurecimento do corpo por modo semelhante ao treinamento militar e uso da Educação Física em um adestramento corporal” (SÁ, 2007, p. 80). A narradora de Figueiredo descreve uma cena no passado em que a presença desse enrijecimento do sujeito se dá de forma explícita. Podemos ver isso a seguir:

recebi todos os discursos de ódio do meu pai. Ouvi-os a dois centímetros do rosto. Senti-lhe o cuspo do ódio, que custa mais que o cuspo do amor, e enfrentei, olhos nos olhos, a sua raiva, a sua frustração, a sua tão torpe ideologia. Ouvindo, não disse nada, nem um assentimento, nem um músculo se mexeu, e eu, inteira, era um sólido não (FIGUEIREDO, 2018, p. 144-145).

Por mais que se trate de uma memória da infância, a disciplina, a rigidez e o apagamento da fragilidade estão marcados no trecho acima, traço acentuado de um “treinamento militar” ao qual Sá (2007) se refere em seu artigo. E, por fim, no sentido denotativo, há o signo “guerra” evidenciando, de fato, as lutas armadas travadas em território moçambicano entre africanos e portugueses; aqueles, que buscavam a independência da colonização portuguesa e estes, de outro lado, colonos, que buscavam a permanência do controle português sobre o território e todos os indivíduos que nele residiam, como é aqui relatado:

não descrevo uma terra ignorando que nela existia uma guerra. Havia uma guerra, mas não era perceptível a Sul; não sabíamos como tinha começado, ou para que servia exatamente. Pelo menos, até ao 25 de Abril, não se falou disso na minha presença. Nem se evitou falar. Havia guerra porque havia turras. Havia turras porque a natureza humana era maldosa e insatisfeita. A maldade existia em todo o lado e restava-nos lutar contra ela. Daí os soldados (FIGUEIREDO, 2018, p. 86).

Dentro desse contexto de guerra, os corpos passam a “carregar” alvos em suas costas, sendo utilizada aqui uma metáfora para os corpos que, por nascerem com a cor da pele que não seja branca, passam a ser discriminados a partir da lógica do racismo. Porém, não é só essa forma de discriminação social que transforma corpos em alvos de violência. Há, também, discriminações que envolvem a condição social/econômica, étnica, de gênero e de sexualidade dos sujeitos.

Outra consideração importante para entender o signo “alvo” como um importante operador de leitura se dá diante do discurso esportivo, pois advém dele o sentido que se busca interpretar das falas da narradora em que são demonstradas de quais formas e quais corpos tornavam-se alvos. Destacam-se três significações do *Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, constando de que o adjetivo “alvo” pode evidenciar: “5. Ponto a que se dirige o tiro; mira. 6. Ponto de convergência: *É o alvo de todas atenções*. 7. Fig. Fito, intento: *Seu alvo era completar logo o curso de línguas*” (ALVO, 2009, p. 110). A primeira significação nos leva a resgatar os primórdios do “tiro ao alvo”, que se tornou uma prática esportiva já no século XIX. De acordo com o site *Rede do Esporte*,

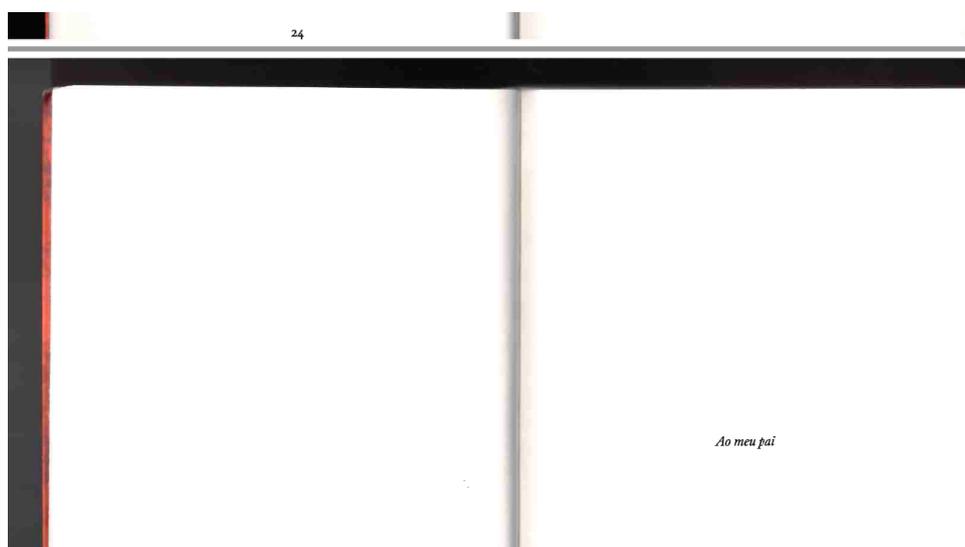
como esporte, o tiro se misturou muito com a prática militar, que pode ser considerada a origem da modalidade. As linhas de tiro utilizadas nos combates serviram como modelo para as primeiras competições, com disputas nas posições deitado, de joelhos e em pé. Em 1867, surgiu o Campo de Instrução de Chalôns, na França, onde foi realizada uma prova de tiro ao alvo com fuzis. Além dos militares, os clubes de caça também deram sua contribuição para a criação do tiro esportivo (TIRO..., 2021).

Com esse resgate da história da prática esportiva de “tiro ao alvo” relacionado à prática militar de combate que, no passado, advém da prática de caça e do abate de um animal, trata-se de um esporte de caça cujo objetivo é a aniquilação. As habilidades de mira, paciência e execução se tornam pré-requisitos para um combate no qual só existe um lado equipado com uma arma. Já no sentido figurado que aparece nos itens: “6. Ponto de convergência: *É o alvo de todas atenções*. 7. Fig. Fito, intento: *Seu alvo era completar logo o curso de línguas*” (FERREIRA, 2009, p. 110), fica claro o remanejamento do signo “alvo” para outro campo do discurso. Introduzindo o sentido figurado para o signo “alvo”, acessamos um novo patamar de

significação que expande o ato de mirar e atingir um objeto/animal para o campo das relações interpessoais nas quais busca-se alcançar o alvo/o assunto/o objetivo de forma assertiva. O signo “alvo” se torna uma meta a ser alcançada, um objetivo a ser traçado e executado. Para a análise da obra de Figueiredo, tanto a significação 5, com o sentido literal do adjetivo “alvo”, quanto a significação dos itens 6 e 7, cujo sentido se dá no âmbito figurado, serão importantes percursos a serem traçados ao longo da discussão.

A primeira marca da presença do registro de um alvo a ser atingido está no endereçamento deste caderno de memórias. Há uma mira, antes das epígrafes, há uma dedicatória ao pai.

Imagem 4 - Dedicatória ao pai



Fonte: Figueiredo (2018, p. 27)

A menção ao pai como receptor, já falecido, daquelas memórias é clara e direta no capítulo 50:

sinto vergonha, em seu nome, de deitar fora uma vida de trabalho e lazer. De deitar fora planos, sonhos. Os seus. Enquanto fazia aquele trabalho, imaginei-o a esvaziar a Bedford e a encaixotar tudo para um dia, na sua terra... Eu já não estava lá, mas vi-o no afã. Fazer planos para quê? Morreu cedo e incapaz, e o que restou do seu trabalho, por que lutou, acabou num contentor de monos do município de Almada (FIGUEIREDO, 2018, p. 169).

Contudo, poderíamos ampliar a percepção para mais de um enunciatário, já que, além de falar com o pai, fala-se sobre o pai, transformando-o em um corpo marcado como alvo, como fica perceptível a seguir: “o que dele sobra encontra-se arrumado numa gaveta do

cemitério do Feijó. Quanto ao resto que lhe pertencia, não consegui arrumá-lo em lugar algum. Não cabe” (FIGUEIREDO, 2018, p. 163). Portanto, se antes o corpo do pai tornara-se alvo de uma série de questionamentos e constatações, quando a narradora fala sobre o pai, o jogo é invertido. Em relação ao pai, o corpo da menina frágil se transforma em alvo e receptáculo de um discurso de ódio, uma violência verbal. Segue o trecho:

recebi todos os discursos de ódio do meu pai. Ouvi-os a dois centímetros do rosto. Senti-lhe o cuspo do ódio, que custa mais que o cuspo do amor, e enfrentei, olhos nos olhos, a sua raiva, a sua frustração, a sua tão torpe ideologia. Ouvindo, não disse nada, nem um assentimento, nem um músculo se mexeu, e eu, inteira, era um sólido não (FIGUEIREDO, 2018, p. 144-145).

No seio familiar, as relações de poder se concretizam de forma clássica em uma sociedade patriarcal: o patriarca toma posse da palavra e dos corpos. A disciplina empregada, por direito, pela figura do pai nessas sociedades, pode ocorrer por meio da violência verbal, mas também pela violência física. A Organização Mundial da Saúde (OMS) define o conceito de violência associando-o ao conceito de poder, como podemos observar na definição abaixo:

o uso intencional da força física ou do poder, real ou em ameaça, contra si próprio, contra outra pessoa, ou contra um grupo ou uma comunidade, que resulte ou tenha grande possibilidade de resultar em lesão, morte, dano psicológico, deficiência de desenvolvimento ou privação (OMS, 2002, p. 5).

Sendo assim, se a violência física consiste no uso intencional da força física contra um “Outro”, a violência verbal se dá na esfera da linguagem, na qual inclui-se a fala movida pela agressividade, por xingamentos, por ameaças, além da presença de terror psicológico. Logo, a citação serve como exemplo da forma pela qual a violência verbal era empregada pelo pai à narradora: “recebi todos os discursos de ódio do meu pai. Ouvi-os a dois centímetros do rosto. Senti-lhe o cuspo do ódio, que custa mais que o cuspo do amor, e enfrentei, olhos nos olhos, a sua raiva, a sua frustração, a sua tão torpe ideologia” (FIGUEIREDO, 2018, p. 144). O endereçamento não era direto à narradora, mas servia como um alerta, uma demonstração intimidadora que reforça o lugar de poder do pai. A descrição da cena enunciativa acima evidencia a brutalidade da figura paterna diante de uma criança. O sentir do “o cuspo do ódio” desenha o perfil violento, opressor e ameaçador do pai. O corpo da narradora se torna um depositário de violências verbais. O medo causado pela violência de uma figura que deveria representar proteção, amor e cuidado torna-se uma bomba-relógio que sempre estava prestes a explodir, como se vê a seguir:

tive medo do meu pai. Que me batesse com as manámulas, que me gritasse, que me dissesse, tu não és minha filha, porque a minha filha não gosta de pretos, não acompanha com pretos, não sonha com pretos. Havia uma raiva tão grande dentro de si, em amigável convívio com o amor que podia oferecer-me de um momento para o outro (FIGUEIREDO, 2018, p. 145).

O temor pela figura do pai desnuda mais uma faceta do corpo feminino na sociedade patriarcal: o corpo disciplinado. Xavier (2021), propondo uma leitura dialogada com a tipologia dos corpos de Frank (1996) e trazendo para a conversa Foucault (1987) e Bourdieu (1999), analisa o corpo disciplinado, o qual se torna objeto e alvo a ser adestrado. A noção de corpo dócil, cunhada por Foucault, revela que o corpo está submerso em uma série de esferas de dominação. A figura do pai se distorce entre inimigo e figura de proteção, mas, mais do isso, a figura do pai representa uma prisão difícil de escapar, pois, como já constatado anteriormente, em uma sociedade patriarcal, o corpo da mulher é um campo de dominação. Na passagem seguinte, a narradora refletirá sobre essa condição de prisioneira de uma figura opressora, violenta e imprevisível, que caminha entre o amor, o carinho e a agressividade:

o meu pai tinha uma cara grande e suada cheia de ódio ou amor conforme os dias. Tendo eu preferido os dias do amor, calharam-se muitos dos de ódio. Quando amamos e nos violam num mesmo tempo, e não podemos fugir, enfrentamos igualmente de perto a face do amor e a do ódio, e não desviamos o rosto; sentimos o cuspo bater-nos nos lábios, nos olhos, e ouvimos até ao fim, sem pestanejar, sem um movimento muscular que possa ser mal interpretado. Não podemos fugir. Torna-se uma certeza. Uma prisão de alta segurança dentro da qual temos de resistir e sobreviver (FIGUEIREDO, 2018, p. 144).

Em um exercício narrativo de criação da figura do pai e de suas atitudes violentas, conta-se sobre o pai para alguém. Sendo assim, o enunciatário se transforma em qualquer pessoa que possa ter acesso ao caderno de memórias. O enunciatário se divide e se multiplica: a enunciatária pode ser a própria narradora, que precisa escrever para organizar o pensamento, entender sua história e se libertar de um passado cercado pela violência e pelo trauma; o enunciatário pode ser o pai – para quem o **Caderno** é de fato endereçado; o enunciatário pode ser o leitor da narradora, na instância da realidade virtual bakhtiniana da ficção literária; como também pode ser o leitor de Isabela Figueiredo. Sendo assim, amplia-se mais uma categoria do corpo como alvo, pois agora o alvo torna-se uma refração. Há muitos alvos a serem considerados, tanto a enunciativa é alvo, quanto o(s) enunciatário(s) torna(m)-se alvo(s) de um objetivo a ser alcançado com o texto ficcional.

Para a narradora se libertar de um alvo marcado em seu corpo, o alvo da sociedade patriarcal que mira, subjuga, castiga e oprime o corpo feminino, a libertação também passa pela

violência. O desejo de combater a violência com a violência, com a possibilidade de eliminação da figura paterna, da figura do dominador, da figura do colonizador. O desejo pela morte do pai pairava o pensamento, como postulado na seguinte fala:

não foi fácil ser a filha do electricista. Sonhei muitas vezes que o electricista havia de morrer de muitas maneiras e deixar-me livre para pensar, para existir sem medo. Para lhe responder. E um dia morreu mesmo, sem que pudéssemos ter feito completamente as pazes, sem que eu estivesse totalmente crescida, e ele totalmente vencido (FIGUEIREDO, 2018, p. 145).

Mas, como destacado anteriormente, a relação do pai não é tão simples, é uma relação dotada de complexidades, de altos e baixos, de amor e desprezo, de sentimentos mal-entendidos que, na citação a seguir, comprovam mais uma vez não só o endereçamento do caderno de memórias ao pai, mas também o produto final, o **Caderno**/a obra final em si é o pai, o que existiu e o que resta dele:

e um dia morreu mesmo, sem que pudéssemos ter feito completamente as pazes, sem que eu estivesse totalmente crescida, e ele totalmente vencido, e agora está aqui sentado, a dois centímetros do meu rosto, a ler-me, e eu, sinceramente, só queria dizer-lhe que vivemos um tempo demasiado curto para o nosso amor, confuso, desajustado, injusto. Que foi só isso que nos aconteceu: um tempo, um espaço, um tabuleiro de xadrez errado para o amor. E que o traí para que pudéssemos levantar a cabeça (FIGUEIREDO, 2018, p. 145-146).

Constata-se, portanto, que o livro também se encaixa como uma recriação da figura paterna para que, agora, pudesse lhe projetar uma escuta, para que fosse ouvida, para que agora tivesse voz. Essa proposição pode ser confirmada no uso do verbo “morreu” no pretérito do indicativo que indica o início e o fim completos de uma ação, em uma mesma sequência que afirma a presença do pai diante da narradora. Em uma mesma sentença, instaura-se um paradoxo revelador: quem está agora a dois centímetros do rosto da narradora é o livro que evoca materialmente a presença do pai a partir do pronome dêitico “agora”: “agora está aqui sentado, a dois centímetros do meu rosto, a ler-me” (FIGUEIREDO, 2018, p. 146). Ou seja, o livro e o pai se tornam entidades fundidas. Na mesma medida, as memórias passam a ser comparadas diretamente com móveis da casa:

há camas, mesas, cadeiras. Saíram do caixote dos retornados diretas para o sótão; nunca entraram em casa. Criei o quarto-Império, para onde atirei aquilo de que não consigo libertar-me ainda, e, dentro dele, as caixas-Império. Venham buscar. Uma pessoa precisa de tempo para conseguir atirar o passado borda fora. Libertei-me de muito. Dei. Vendi ao desbarato. Reciclei. Neste momento, o mais vivo mono do Império que por aqui resta, acho que sou eu (FIGUEIREDO, 2018, p. 169).

Keli Cristina Pacheco (2019), em seu artigo “**Caderno de Memórias Coloniais**, de Isabela Figueiredo, e o campo expandido da literatura” afirma que “as 'memórias coloniais' são como móveis, do espaço íntimo da casa, que a narradora vai descartando” (PACHECO, 2019, n.p.). E aquilo de que a narradora ainda não consegue se desprender é metaforicamente nomeado como o “quarto-Império”, no qual as lembranças mais dolorosas ainda continuam preservadas nas “caixas-Império” (FIGUEIREDO, 2018, p.169). Essa estratégia chama atenção, já que a casa nesse caso é comparada ao corpo e à mente da narradora, evidenciando a dificuldade de lidar com o passado. A narradora se posiciona de frente ao pai para poder dar-lhe as costas e seguir em frente, como ela mesma reflete no penúltimo capítulo da obra: “libertei-me de muito. Dei. Vendi ao desbarato. Reciclei” (FIGUEIREDO, 2018, p. 169).

Portanto, pode-se concluir que a voz da protagonista emerge de um lugar, de um ponto de vista em que ela tem consciência de si em relação aos outros, o que Santos e Oliveira nomeiam como o “espaço social” (2001, p. 68), o que vai evidenciar a existência de relações interpessoais movidas ou por desejo ou por oposição. No subtópico anterior, foi possível demonstrar como essas relações se estabelecem, na esfera do desejo e da repulsa, de acordo com as experiências que a narradora tem com diferentes inscrições de corpos: quando os corpos da mãe e do pai tornam-se alvos do desejo da narradora, eles se tornam territórios em que só se pode chegar até certa distância, pois causam-se estranhezas e desconexões profundas; já os corpos negros, quando colocados em evidência pela narradora como alvos, cujo desejo de conviver, de conhecer e de experimentar era urgente, travava-se uma luta solitária em busca de pertencimento a uma cultura, em que o alvo não se alcança, por mais que se queira.

Se ampliarmos o signo “alvo” ainda mais, podemos evidenciar outras inscrições corpóreas como alvos. A possibilidade de expansão da categoria “alvo” nos leva a identificar outras dimensões de violência, outros corpos ocupantes dessa categoria, que transitam entre agressor e agredido, no contexto moçambicano, na década de 1960 em diante. Este outro recorte será explorado no capítulo que se segue.

3.2 Os corpos na guerra colonial: o(s) encontro(s) da(s) violência(s)

A disputa pelo poder é um paradigma presente na história das civilizações desde os primórdios das configurações sociais. As disputas por dominação de territórios a partir de combates e extermínios de povos contém inúmeros registros na literatura. De acordo com os registros históricos referentes à expansão marítima, por exemplo, Portugal foi a primeira nação a expandir territórios via mar. De acordo com o historiador Diego Pimentel de Souza Dutra,

em seu estudo intitulado “**A cultura da expansão marítima em Portugal: D. João de Castro e o impacto da experiência crítica no século XVI**”,

as Navegações Ultramarinas corresponderam a um processo de expansão da sociedade europeia com dimensões planetárias ao longo dos séculos XV e XVI, tendo como resultado a ampliação do mundo e a extensão dos limites da terra e do mar, abrindo horizontes e inaugurando novas modalidades de comunicação entre as diversas civilizações ao redor do globo. (DUTRA, 2019, p. 282)

Dutra ainda afirma que é atribuído a Portugal “um certo pioneirismo, seja em nível temporal, como a primeira potência da Modernidade a alargar as suas fronteiras políticas, culturais e econômicas para as demais regiões do planeta, seja em nível espacial, como a única a possuir, na época, uma relação concreta com todos os continentes” (DUTRA, 2019, p. 282). Dados historiográficos retratam que as Grandes Navegações conduziram um marco na história mundial, já que essa foi uma época em que o conhecimento geográfico passava a representar poder. Além disso, a Revolução Comercial se tornava um marco político e econômico nunca antes visto, pois o mar não era mais um problema para as trocas comerciais. Para a humanidade, foi um feito que indicava caminhos revolucionários, mas essas transformações culminaram em "fermento" para um sistema desumano de trabalho, o sistema colonial. Dussel (2005) identifica que, desde 1492, a Europa “se tornou ‘centro’ da História Mundial” (DUSSEL, 2005, p. 27), e “constitui, pela primeira vez na história, a todas as outras culturas como sua ‘periferia’” (DUSSEL, 2005, p. 27). A hegemonia ocidental instaurada e exercida pela Europa não se refere apenas ao que se diz respeito à tomada territorial, mas também a partir da imigração dos colonos portugueses que levavam consigo a cultura, a língua e as tradições europeias para as colônias, passando, de forma esmagadora, por cima de qualquer cultura que já existisse nos territórios conquistados. Para Meneses (2018), se, para os países colonizadores, a colonização era vista como algo positivo, aquele que se torna alvo desse ato colonizatório enxerga o processo como uma forma perversa de invasão, como a autora analisa abaixo:

como estrutura conceptual geradora de políticas de violência o colonialismo tem, necessariamente, várias leituras, dependendo das relações de poder que justificam esta intervenção. Se nos países colonizadores esta ação se justifica e legitima por contribuir para expandir o projeto civilizador eurocêntrico, para os colonizados, falando a partir da sua experiência, o colonialismo expressa a barbárie (MENESES, 2018, p. 116).

A África, por exemplo, foi um continente tomado por vários países, principalmente por potências europeias. De acordo com Santos *et al.*, em “O imperialismo e a resistência na África

de 1885 à 1995” (2015), após o domínio territorial da África e da Ásia, o próximo passo seria a distribuição do território africano que se deu de forma partilhada às grandes potências da Europa em um evento histórico nomeado “Conferência de Berlim”, como afirmado no trecho:

no século XIX, por conta das exigências da Revolução Industrial, os países europeus deram início ao “Neocolonialismo” na África e na Ásia, o que significou buscar recursos e matérias-primas para as grandes potências da Europa, retornando para esses continentes séculos após as primeiras colonizações. Para intensificar ainda mais sua dominação e demonstrar o poder que tinham, os Estados europeus se uniram e após a “Conferência de Berlim”, em 1885, estabeleceram a partilha da África, estabelecendo uma nova territorialidade, objetivando impedir que os próprios países entrassem em conflito por terras e recursos. A história da África, desde então, foi elaborada pelos europeus (SANTOS *et al.*, 2015, p. 121).

Os autores acima valem-se da afirmação de que a “história da África, desde então, foi elaborada pelos europeus” (SANTOS *et al.*, 2015, p. 121). No entanto, é razoável dizer que, em vez de “elaborada”, foi re-elaborada a partir de moldes europeus, pois trata-se de um processo forçado e violento neste continente. A África foi um continente dominado pelas seguintes potências: França, Portugal, Espanha, Alemanha, Itália, Bélgica, entre outras. O continente foi alvo das mais variadas formas de dominação que desencadearam uma série de registros de violências, como a escravização, a exploração sexual, o tráfico de africanos que se tornaram escravos, além de massacres de povos e de etnias inteiras. Dentro do continente africano, Moçambique se destaca neste trabalho por ser o país em que, geograficamente, se localiza Lourenço Marques, após a independência de 1975 nomeada como Maputo, espaço narrativo utilizado na ficção de Figueiredo.

Lourenço Marques é uma cidade localizada no extremo sul de Moçambique, cujas fronteiras se localizam muito próximas à África do Sul. É interessante pontuar que, antes da independência do país, no ato da descoberta da cidade, o nome "Lourenço Marques" é dado em homenagem a um comerciante e explorador português que estava acompanhado por António Caldeira, outro explorador português, ambos responsáveis por comandar expedições na costa de Moçambique. O primeiro dado importante a se pensar será a forma como o nome da cidade é forjado: a presença da dominação portuguesa é inscrita na nomenclatura oficial da cidade por meio do nome próprio de um colonizador, oficializando a conquista territorial. Tal fato irá mudar após a independência de Moçambique, já que uma das primeiras mudanças pontuadas tanto na historiografia quanto na narrativa de Figueiredo será a mudança do nome da cidade de Lourenço Marques para Maputo, retirando a soberania do comando português e retomando a identidade retirada de um povo por meio de um signo linguístico de origem africana e que se

refere a características da própria terra, exaltando o nome de um importante rio da região, como pontuado no seguinte registro histórico encontrado na *Revista Filatélica*:

com a independência de Moçambique, Lourenço Margues passou a chamar-se Maputo. Maputo é o nome de um rio que desagua na baía que no tempo colonial se chamava de Lourenço Marques, e que atravessa o espaço do então concelho de Bela Vista. Maputo era também a designação de um regulado que se situava na margem direita do mesmo rio (antes conhecido por Lisuto). Este topónimo vem de Maputo (ou melhor Maputy), pois assim se chamava o filho predilecto do poderoso régulo Nuagobe, que recebeu de seu pai aquelas extensas terras (FERNANDES, 2002).

Na narrativa de Figueiredo, a colonização portuguesa em Moçambique é tida como recorte temporal na década de 60 e 70. A narradora elabora a sua experiência (entre infância e adolescência), vivendo em meio ao processo de independência de Moçambique, que durou anos, até que precisa se exilar em Lisboa para fugir da perseguição aos colonizadores após a independência. No entanto, todo o processo de independência relatado pela narradora de Figueiredo coloca em evidência diferentes violências que se instauram sobre diferentes corpos. A posição de opressor e oprimido é instável, trazendo para discussão o paradigma da violência por diferentes óticas, como veremos a seguir.

Muitos pensadores vão entender o século XX como um dos períodos marcados por revoluções, que conseqüentemente foram palco de guerras, conflitos armados e destruição de povos e culturas consideradas marginalizadas ou subalternas. A filósofa política alemã Hannah Arendt, em seu livro **Sobre a violência**, publicado no final de 1960, analisa o fenômeno da violência na esfera da atividade humana e suas implicações na história ocidental. Arendt (1969) enfatiza que “ninguém que se dedique à meditação sobre a história e a política consegue se manter ignorante do enorme papel que a violência desempenhou sempre nas atividades humanas” (ARENDR, 1969, p. 7). O signo violência é entendido a partir do seu caráter instrumental para se concretizar, como, por exemplo, a partir da junção da fabricação de artefatos bélicos juntamente com o uso da força física em busca de um objetivo. Ou, nas palavras da autora: "se a essência do poder é a efetividade do domínio, não existe então nenhum poder maior do que aquele que provém do cano de uma arma" (ARENDR, 1969, p. 23). Posto isso, há de se pensar que sempre há um preço muito alto para as sociedades submetidas a um cenário de guerra em que surge sempre a mesma dúvida: os fins para se conseguir algo justificam os meios para consegui-los? Porque em um cenário de guerra, de dominação territorial, a violência empregada, muitas vezes, é justificada pela necessidade, o que Arendt demonstra na seguinte citação:

a própria substância da violência é regida pela categoria meio/objetivo cuja mais importante característica, se aplicada às atividades humanas, foi sempre a de que os fins correm o perigo de serem dominados pelos meios, que justificam e que são necessários para alcançá-los. [...] Ademais, ao passado que os resultados das ações humanas escapam ao controle dos seus atores, a violência abriga em seu seio um elemento adicional de arbitrariedade (ARENDDT, 1969, p. 4).

As próprias ações humanas não dão conta das consequências de um cenário de guerra. Uma luta armada, por exemplo, pode ganhar proporções devastadoras diante de uma atmosfera em que se busca a dominação de um determinado território. Efeitos consequentes de um cenário de guerra podem deixar marcas profundas na sociedade, como, por exemplo, instabilidade econômica (desvalorização da moeda local, fechamento de fronteiras, encerramento de atividades turísticas), privação de direitos humanos (liberdade de ir e vir, pouco ou nenhum acesso a bens e produtos vindos de ajudas humanitárias), destruição arquitetônica (destruição de instalações e/ou monumentos públicos), aumento no número de mortes (perdas irreparáveis em famílias e o aumento no número de órfãos), além de desenvolvimento de distúrbios ou transtornos psicológicos para quem vive/sobrevive a um ambiente de guerra (como síndrome do pânico, transtorno de estresse pós-traumático, fobia social, depressão, ansiedade, entre outros danos à saúde mental). Nesse sentido, todas essas preocupações passam a ser questões secundárias, quando sequer existem.

Chauí (2017) vai ramificar o signo “violência” em 5 variações que representam diferentes formas de ação que violam o outro, tanto física quanto psicologicamente, são elas:

etimologicamente, violência vem do latim *vis*, força, e significa: 1. tudo o que age usando a força para ir contra a natureza de algum ser (é desnaturar); 2. todo ato de força contra a espontaneidade, a vontade e a liberdade de alguém (é coagir, constranger, torturar, seviciar, brutalizar); 3. todo ato de violação da natureza de alguém ou de alguma coisa valorizada positivamente por uma sociedade (é violar); 4. todo ato de transgressão contra aquelas coisas e ações que alguém ou uma sociedade define como justa e como um direito (é espoliar ou a injustiça deliberada); 5. consequentemente, violência é um ato de brutalidade, sevícia e abuso físico e/ou psíquico contra alguém e caracteriza relações intersubjetivas e sociais definidas pela opressão, intimidação, pelo medo e pelo terror. É a crueldade (CHAUÍ, 2017, p. 253-254).

Guerras civis são por excelência exemplos de violações de direitos humanos em todos os níveis. A narrativa de Figueiredo faz um percurso contundente em várias formas de violências a que seres humanos, sejam eles brancos ou negros, são submetidos. No romance, por exemplo, o signo “guerra” emerge 16 vezes, com exemplos explícitos de episódios de tortura e homicídios. No entanto, há um sistema de exploração humana conhecido por seus efeitos perversos e irrecuperáveis presente em diversas culturas, inclusive no ocidente: o

colonialismo. O colonialismo é um sistema que reverbera sobre diferentes formas de violências a que os povos nativos africanos são alvos. Meneses (2018) explicita que uma "leitura mais ampla revela que o colonialismo não se cinge a um conjunto de instituições e práticas políticas; o colonialismo é um paradigma, um conjunto de axiomas, conceitos e discursos através dos quais se procura representar o mundo através de uma dada perspectiva" (MENESES, 2018, p. 120).

A construção temporal e espacial de **Caderno de Memórias Coloniais** desenrola-se de forma cronológica nos relatos da narradora. O sistema colonial, em 1960, funcionava sem interferências e sem confrontos que fossem considerados um problema para a vida dos portugueses que se instalaram e criaram suas famílias naquela cidade. A foto de Lourenço Marques, no primeiro capítulo, simboliza o início da escrita do caderno de memórias juntamente com o recorte na infância da narradora.

Como mencionado na discussão do item anterior deste capítulo, o patriarca da família representa, por excelência, a figura autoritária, opressora e violenta do núcleo familiar de “uma” sociedade patriarcal. O uso do pronome indefinido não é mera coincidência, ao fazer a afirmação acima. Como já mencionado, na obra não há nome dos personagens que fazem parte do núcleo familiar da narradora/protagonista, não há uma inscrição sequer que revele o nome do pai, da mãe ou da narradora. As relações de poder estão marcadas pela posição ou função social dos sujeitos. No entanto, a presença das vozes na/pela voz da narradora sugere dados importantes sobre os nomes de figuras públicas que atuaram no processo de independência de Moçambique. Quando, na voz da narradora, há um fato ou uma pessoa que marca a sua trajetória, o nome é evocado, como por exemplo, o de Manjacaze. Criado do prédio Lobato, esse homem é descrito pela voz da narradora como bom, educado, “tinha um ar de avô” (FIGUEIREDO, 2018, p. 63). Ao se referir ao homem, demonstrava respeito, admiração por ele, como fica posto no seguinte trecho:

Manjacaze era bom. Os olhos da Manjacaze, ligeiramente amarelados, eram bons. [...] Sempre uma palavra boa. Manjacaze ajudou-me a acreditar na espécie humana, nos que apesar de humilhados na hierarquia mantinham a dignidade sobre todas as coisas, e a valorizavam como invisível posse sagrada (FIGUEIREDO, 2018, p. 63).

No entanto, no mesmo capítulo, a narradora evoca para o discurso a voz de uma coletividade portuguesa que carrega consigo o paradigma do racismo e da discriminação social, que irá emergir várias vezes na narrativa. Essa voz de um coletivo preconceituoso desloca

Manjacaze para um lugar de subserviência, inferioridade, desumanidade e subalternidade, como podemos observar na seguinte cena enunciativa:

trazia para baixo todo o lixo dos sete andares do prédio, em grandes bidons que tinham sido de gasolina. Deslocava-os até não sei onde. Não queríamos saber disso. Éramos brancos, queríamos lá saber o que faziam os pretos ao nosso lixo, desde que desaparecesse. Manjacaze era querido dos inquilinos. Os meus pais davam-lhe sempre as sobras do pão do dia anterior, restos de comida, a roupa rasgada, velha, que tinha deixado de nos servir. De vez em quando, porque éramos católicos e bons - Páscoa, Natal, Entrudo - uma garrafa de vinho ou aguardente, uns fritos da 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, 2018, p. 62).

O prédio Lobato referido era onde a narradora morava com os pais. Eles moravam no terraço do prédio, localizado na rua 24 de Julho. No trecho acima, a ironia da narradora é clara quando diz que “Manjacaze era querido dos inquilinos” (FIGUEIREDO, 2018, p. 62) e logo em seguida mostra a forma desumana, egoísta e desrespeitosa que os pais, que eram residentes do prédio, tratavam-no: o homem tinha que carregar um grande peso de lixo nos galões de gasolina possivelmente pelas escadas porque o prédio tinha elevador, mas não é dada a informação de que Manjacaze utilizava o elevador. Pelo contrário, é posto que o homem havia “mãos secas calosas” (FIGUEIREDO, 2018, p. 62), fato que indica as consequências de um trabalho braçal contínuo. Além disso, é descrito que o homem ganhava restos de comida, roupas velhas e rasgadas e apenas ocasionalmente. A narradora completa o relato, avaliando a atitude com ironia, dizendo que tinham que fazer aquilo na Páscoa, no Natal ou no Entrudo (réveillon) porque eram “católicos e bons” (FIGUEIREDO, 2018, p. 62). Machado (2014) em seu texto “A ironia como estratégia comunicativa e argumentativa” constata que

o sujeito-irônico prefere –por uma razão ou outra – enunciar algo por meio de uma não-verdade que o protegerá, sem dúvida, das sanções que um enunciado muito agressivo ou direto poderia provocar. Quando inserida na comunicação, a ironia faz parte de um jogo lúdico, jogo de gato e rato – por vezes cruel – entre os sujeitos da comunicação (MACHADO, 2014, p. 117).

De acordo com a autora, um enunciado irônico inaugura um processo polifônico, pois há um imbricamento de vozes e opiniões discordantes da do narrador, já que a ironia “deixa pistas mais ou menos evidentes” (MACHADO, 2014, p. 118) para o leitor, em busca de um determinado objetivo. Para complementar, a autora ainda afirma que há diferentes formas de uso da ironia, dependendo da intenção do autor, como, por exemplo:

há aqueles que não ironizam nunca. Há os que ironizam de modo brusco, agressivo e ofensivo. Há também os que preferem ironizar realizando um sutil jogo estratégico que busca influenciar o outro de alguma forma ou então torná-lo mais ou menos consciente do absurdo ou do ridículo de certas opiniões ou situações (MACHADO, 2014, p. 127).

A citação de Figueiredo utilizada acima é enriquecida com enunciados movidos à ironia pela narradora. Podemos observar a clara intenção da narradora/personagem/protagonista de escancarar o absurdo trajado de boa intenção ou de generosidade cristã, como podemos ver a seguir:

De vez em quando, porque éramos católicos e bons - Páscoa, Natal, Entrudo - uma garrafa de vinho ou aguardente, uns fritos da 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, 2018, p. 62).

A crítica para descrever a conduta da família “católica e boa” é potente, já que na mesma frase é demonstrado como aquelas atitudes eram de caráter mesquinho e perverso diante de um ser humano que está em uma posição de subalternidade.

Figueiredo (2018) ocupa um espaço nas literaturas contemporâneas evidenciando o que Moraes (2010) vai dizer como amplitude da violência entre quem exerce o papel de colonizado e quem atua como figura colonizadora, como podemos avaliar na seguinte reflexão: "ao expor a amplitude da violência presente nas relações entre colonizadores e colonizados, o Caderno serve como antídoto à velha ideologia, que ainda sobrevive de várias formas, do “bom colono (ou da boa colona) português (portuguesa)” (MORAES, 2010, p. 243). A crítica à religião também está presente no discurso, já que a narradora, ao criticar as atitudes dos pais, também critica a hipocrisia da religião de se mobilizar para “ajudar” pessoas em situação de carência apenas em feriados cristãos, sendo que alguém que está em condição de carência necessita de ajuda todos os dias do ano.

A escravidão é uma forma de violência que emerge em inúmeros momentos na narrativa, com descrições de cenas em que os negros eram subjugados, discriminados, assediados e explorados. Várias violências contra homens e mulheres emergem desse sistema. A premissa era de que os corpos africanos eram corpos pertencentes aos portugueses e que deviam servi-los, sem questionar e sem receber salário. O corpo africano servia para o trabalho e o corpo branco servia para ser servido, como fica descrito no seguinte trecho: “os criados eram pretos e nós deixávamos-lhes gorjeta se tivessem mostrado os dentes, sido rápidos no

serviço e chamado patrão. Digo nós, porque eu estava lá. Nenhum branco gostava de ser servido por outro branco, até porque ambos antecipavam maior gorjeta” (FIGUEIREDO, 2018, p. 42).

No sistema colonial, as relações de poder denunciam um sistema perverso cujo objetivo de dominação se dava facilmente aos corpos negros, como se ao nascer o alvo já estivesse marcado nas costas do indivíduo que nascesse com a cor de pele negra. A raça determinava automaticamente que aquele corpo não teria dignidade, direitos, voz ou paz. Na narrativa, as diferenças estão marcadas em todas as áreas da vida, principalmente no que diz respeito ao trabalho. É posto que o branco podia reclamar pelo salário, não se podia bater pois um “branco saía caro, porque a um branco não se podia dar porrada” (FIGUEIREDO, 2018, p. 43).

Na instância enunciativa, é possível pensar, por meio das reflexões de Moraes (2010), que a categoria “Polifonia” pudesse dar conta do atravessamento de vozes que emerge no discurso da narradora deste romance. Em suas reflexões, a autora avalia a polifonia como uma estratégia discursiva que “reforça o trânsito entre a dimensão pessoal e a coletiva, colocando as vozes dos outros em primeiro plano.” (MORAES, 2010, p. 242). No entanto, a partir das reflexões da Teoria da Literatura, mais precisamente pelos estudos de Bakhtin sobre “Polifonia” em **Problemas da Poética de Dostoiévski** (2018), entendemos que o romance propriamente polifônico seria apenas encontrado nas obras de Dostoiévski. Bakhtin entende que o encontro de vozes na obra de Dostoiévski trata-se de uma efervescência de vozes conscientes que dialogam consigo e com outros personagens do romance. Para o autor, essa categoria só poderia ser aplicada nas e a partir das obras de Dostoiévski, as quais elencava como únicas e inovadoras. Para Bakhtin (2018):

a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência uma do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes* e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade.*(BAKHTIN, 2018, p. 4-5, grifo do autor).

Portanto, é possível dizer que o romance de Figueiredo é um “mundo monológico uno da consciência do autor” (BAKHTIN, 2018, p. 50), ou, melhor dizendo, por meio da perspectiva de Bakhtin sobre a categoria “Polifonia”, entendo que se trata de um romance monológico que contém o atravessamento de discursos dialógicos controlados e mediados pela voz da narradora, que fazem parte da construção discursivo-estética da narrativa. Vejamos alguns exemplos que contemplam a questão a que me proponho nesta reflexão: as vozes dos homens portugueses emergiam quando, por exemplo, o corpo do homem africano era ofendido,

ridicularizado, animalizado e hostilizado com termos como “negralhada” (FIGUEIREDO, 2018, p. 44), “pretalhada” (p. 43), “força de besta” (p. 43), “preguiçosos, burros” (p. 45), “um homem negro, por muito civilizado que fosse, nunca seria suficientemente civilizado” (p. 35), “por muitos vícios que ganhasse, havia sempre forma de lhos tirar do corpo” (p. 44). Já as vozes das mulheres portuguesas emergiam quando as mulheres africanas eram referidas como “cadelas fáceis” (p. 34) ou em comentários de cunho desmoralizante e ofensivo, como no trecho a seguir:

as negras fodiam, essas sim, com todos e mais alguns, com os negros e os maridos das brancas, por gorjeta, certamente, por comida ou por medo. E algumas talvez gostassem, e guinchassem, porque as negras eram animais e podiam guinchar. Mas, sobretudo, porque as negras autorizavam-se a si próprias a guinchar, a abrir as pernas, a ser largas (FIGUEIREDO, 2018, p. 40).

As violências verbais e físicas eram legitimadas e repetidas por esse grupo, já que toda uma cadeia social obedecia a essa ordem: autoridades, polícias, colonos, esposas dos colonos e filhos dos colonos. O corpo africano era um alvo fácil para controlar, espancar e explorar, observemos comparação:

um branco saía caro, porque a um branco não se podia dar porrada, e não servia para enfiar tubos de eletricidade pelas paredes e, depois, cabo elétricos por dentro deles; não tinha a mesma força de besta, resistência e mansidão; um branco servia para chefe, servia para ordenar, vigiar, mandar trabalhar os preguiçosos que não faziam nenhum, a não ser à força. 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, sobretudo beber; depois, ficava-se pela palhota estiraçado no pulguedo da esteira, a fermentar aguardente de caju e de cana, enquanto as pretas trabalhavam para ele, com os filhos às costas (FIGUEIREDO, 2018, p. 43).

A animalização dos corpos africanos era explícita naquele sistema colonial, desde a alimentação: “os carneiros foram todos tão bonzinhos que quando matavam o cabrito davam as vísceras aos pretos. A tripa. A pele” (FIGUEIREDO, 2018, p. 165), passando pela moradia com o exemplo da descrição do caniço, que era onde eles moravam, como fica explícito nessa descrição na qual todos viviam juntos e aglomerados, com animais de todo tipo, cachorros com sarna, e com uma infraestrutura extremamente precária, com instalações feitas de cana velha:

o caniço talhava-se de caminhos estreitos, recortados por entradas para aglomerados de palhotas, onde se juntavam mulheres falando, crianças chorando ou brincando, cães sarnosos dormindo, cabritos remoendo capim, pilões pilando milho, vozes altas, latas de comida fumegando sobre o carvão; a vida. O caniço era construído de cana velha, já cinzenta, ou nova, cor de café com leite clarinho (FIGUEIREDO, 2018, p. 75-76).

Por fim, chega-se às condições de trabalho escravagistas, exploratórias, que feriam qualquer direito humano que se pudesse imaginar, sendo o corpo africano descrito pela voz da coletividade portuguesa como “porcos negros” e “macacos” que precisavam ser civilizados, como podemos ver na descrição:

pagavam-lhes o trabalho escravo com porrada mais a farinha, que comiam com as mãos, **aqueles porcos negros**; e se os faziam trabalhar sete dias por semana, sem horário, era apenas o legítimo tratamento de que precisavam os preguiçosos. Um favor que o branco lhes fazia. **Civilizar os macacos** (FIGUEIREDO, 2018, p. 165, grifo nosso).

Meneses (2018) afirma que o “resultado destas políticas coloniais de Portugal foi a transformação do africano num ser sem direitos” (MENESES, 2018, p. 129). A questão é pontuada pela narradora de Figueiredo quando descreve que o corpo africano “estava abaixo de tudo. Não tinha direitos. Teria os da caridade, e se a merecesse. Se fosse humilde. Se sorrisse, falasse baixo, com a coluna vertebral ligeiramente inclinada para a frente e as mãos fechadas uma na outra, como se rezasse” (FIGUEIREDO, 2018, p. 43). Avalia, ainda, por meio da ironia, a hipocrisia desse sistema ao dizer que “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!’” (FIGUEIREDO, 2018, p. 43). Ao utilizar o termo “era a ordem natural e inquestionável das relações”, a narradora demonstra a crítica a toda uma forma de viver na sociedade, já que é sabido que quem cria as leis e normas sociais de cada cultura são os homens, por meio de contratos sociais. Portanto, se é uma criação do homem, não vem de uma ordem natural, alguém a criou e pode recriá-la, mudá-la.

O processo de independência de Moçambique da colonização portuguesa é recuperado pelo o que a narradora diz que ficava sabendo, a partir do capítulo 24, como relata no seguinte trecho: “soubemos do 25 de Abril a 26. Contaram ao meu pai, ao final da tarde, estando nós na praceta projetada à avenida Latino Coelho, em Lourenço Marques. [...] Tinha-dado uma revolução na metrópole” (FIGUEIREDO, 2018, p. 94). A narradora, por meio de questionamentos feitos na voz dos portugueses, pontua o que de fato esse grupo esperava que seria a revolução anunciada na metrópole:

o Governo tinha mudado de mãos, e bem, que os que lá estavam roubavam-nos todos os dias. Tinham sido os militares. Era bom para nós?! Iam dar a independência às colónias? Ah, finalmente, África ia ser nossa! Finalmente, íamos deixar de pagar imposto aos cabrões da metrópole! Agora, poderíamos prosperar e fazer da nossa terra uma Califórnia. Era isso que a nossa terra ia ser: a Califórnia. A Califórnia, mas

como na África do Sul. Com os pretos debaixo da mão, controlados, ou não fariam nenhum. O 25 de Abril ia entregar África aos brancos, e depois íamos ser felizes (FIGUEIREDO, 2018, p. 96).

A partir dos capítulos 24 e 25 do romance, dados e nomes históricos passam a ser introduzidos, como o nome de Marcello Caetano, último Presidente do Conselho do Estado Novo durante o regime salazarista em Portugal. O regime salazarista foi a maior ditadura vivida por Portugal. O regime autocrático durou cerca de 40 anos. Prota (2009) explica que o governo de Salazar

formara seu espírito com base na doutrina católica que, ao longo das décadas precedentes do século, disseminara o denominado corporativismo, sistema destinado a substituir tanto o capitalismo como o governo representativo. [...] A Constituição que concebeu refletia a mentalidade anti-parlamentarista vigente. A Presidência da República devia situar-se acima dos demais poderes, constituindo uma espécie de Poder Moderador, eleito por votação direta, para exercer mandato de sete anos. O governo subordinava-se apenas ao Presidente e sua permanência não dependia da Assembléia. Os partidos políticos foram abolidos. A censura à imprensa completava o quadro (PROTA, 2009, p. 166-167).

Com a morte de Salazar em 1970, Marcello Caetano vira sucessor no cargo, mas em 1974 foge para o Brasil depois de ser deposto por militares que buscavam a implementação de um regime democrático, evento historicamente conhecido como a Revolução dos Cravos. A narradora constata que o pai, metonimicamente empregado como a voz dos colonos portugueses, sonhava com um cenário ilusório, no qual a independência beneficiaria apenas uma parte da população: os próprios colonos. No capítulo 25, é o primeiro momento em que a sigla FRELIMO aparece junto com nomes reais da história da Revolução de 1974. A Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) foi um partido político fundado em 25 de junho de 1962. Esse partido político tinha como principal objetivo lutar pela independência de Moçambique do domínio de portugueses. Refletindo sobre os fatos relatados até o presente da narrativa, a narradora recupera comentários nostálgicos que evidenciavam a inconformidade dos colonos no ato da Revolução que já havia acontecido, segue o trecho:

ainda hoje os vejo envolvidos na mesma nostalgia. ‘A independência foi mal feita, e os culpados foram o Mário Soares e o Almeida Santos, que nos venderam e entregaram tudo aos pretos.’ Eu traduzo, ‘aquilo que entregaram aos pretos deviam tê-lo entre a nós, que logo tratávamos da negralhada.’ Quando revelam, com lágrimas sinceras, ‘deixei o meu coração em África’, eu traduzo, ‘deixei lá tudo, e tinha uma vida tão boa’ (FIGUEIREDO, 2018, p. 97).

A utilização do pronome dêitico no comentário “ainda hoje” mostra como o ressentimento dos portugueses que viveram nas colônias não passara, nem mesmo depois de

todas consequências violentas que vivenciaram os últimos colonos em Moçambique depois do dia 25 de Abril. Como analisado no início do capítulo, a instabilidade de um período de guerra toma rumos imprevistos, podendo transformar toda uma lógica social em outra completamente diferente. Na narrativa, o território colonial se tornava um caldeirão borbulhante de racismo, violências das mais variadas formas, injustiças e ódio. Em um trecho de potente reflexão sobre a brutalidade das relações de poder, a narradora avalia as diferentes variações da violência em Lourenço Marques, trazendo para perspectiva o silêncio do oprimido e o que de fato esse silêncio significava, como fica destacado na seguinte análise:

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).

A presença da antítese “frio fervente de ódio” indica um estado paradoxal em que os sentimentos negativos de ódio, raiva, vingança cresciam, mas a desconfiança da “explosão” tal qual em uma panela de pressão era quase certa no corpo de quem ocupava o lugar do oprimido. Essa citação, logo no capítulo 4, prenuncia o que de fato iria acontecer no capítulo 26, uma vingança sangrenta, uma mudança nos corpos que eram alvos e que agora se tornavam os caçadores.

Arendt (1969) analisa o signo “evento” como uma ação que ocorre e que muda toda uma configuração social destruindo padrões antes considerados rotineiros, como bem explica no trecho a seguir: “eventos, por definição, são ocorrências que interrompem processos e procedimentos de rotina; [...] toda ação, por bem ou por mal, e todo acidente necessariamente destroem todo o padrão em cuja estrutura movimenta-se a previsão e onde encontra seu fundamento” (ARENDR, 1969, p. 7). É possível ler o processo da Revolução de 25 de Abril como um evento que reorganiza a ordem social que existia na narrativa. A opressão política presente pela ditadura de Salazar e o silenciamento dos corpos africanos passa a tomar novos rumos. O reflexo desse novo padrão social é descrito pela narradora com detalhes “sangrentos” e “viscerais”, no sentido denotativo dos termos, segue o primeiro parágrafo do capítulo 26:

as cabeças dos brancos roladadas 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 (FIGUEIREDO, 2018, p. 99).

Esse cenário violento abria caminho para os confrontos que aconteceriam em Lourenço Marques durante dias, até que a narradora de fato fugisse para Lisboa em busca de sobrevivência. A guerra se amplificava em Lourenço Marques, a falta de informações e o medo da morte eram a ordem do dia para os colonos portugueses, como fica descrito no trecho que se segue:

nesse tempo não se saía vivo de sítio nenhum. Havia a ilusão da vida na metrópole; de começar tudo de novo, escapar ao morticínio. Depressa se desiludiam os iludidos, marcados pelo desenraizamento. De todos os morticínios daqueles dias, o que mais me tocou foi o dos animais domésticos, por serem os únicos inocentes em tão complexo jogo de poder (FIGUEIREDO, 2018, p. 104).

Pouco tempo se passou e os recursos básicos para sobrevivência não chegavam mais da metrópole. Cada vez mais, a incerteza da sobrevivência beirava qualquer corpo branco que estivesse nas ruas ou até mesmo dentro de casa. A narradora cita o dia 7 de setembro como um dia em que de fato nenhum colono estaria seguro nem mesmo dentro de casa, como fica mencionado a seguir: “Quando se deu o 7 de setembro, e nos escondemos no corredor da casa, para nos protegermos dos vidros partidos, de pedras, que atirassem, de coquetéis molotov, da morte muito certa, sabíamos lá nós qual, mas gratuita e raivosa” (FIGUEIREDO, 2018, p. 109). O dia 7 de setembro ficou marcado na história de Moçambique como o dia em que foram assinados os contratos em uma conferência chamada “Acordo de Lusaka”, em que Portugal concedia a independência ao povo de Moçambique e, conseqüentemente, dava autoridade à FRELIMO sobre o território Moçambique. Entre os dias 6 e 10 de setembro ocorreu o que foi chamado de “Dias do Fim”.

A caminho do aeroporto, a voz do pai trazida pela narradora mandava dar o seguinte recado para todos em Lisboa: “o recado era importante: a pretalhada, nesses dias, matava a esmo; prendia, humilhava aleatoriamente. Sentíamos-nos moribundos; já nem se falava de poder. Tínhamos medo. E isto era a verdade. A verdade do fim” (FIGUEIREDO, 2018, p. 111). Ao final dessa citação, podemos observar a relação direta que a narradora faz com a historiografia, relacionando o momento histórico moçambicano chamado “Dias do fim” com a sentença “A verdade do fim”, trazendo esse paralelo entre memória, história e ficção. Hutcheon (1991) assinala que “a ficção pós-moderna sugere que rescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é - em ambos os casos, revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (HUTCHEON, 1991, p. 147). Ou seja, o paralelo traçado entre história e memória em busca de uma nova versão ficcional pode ser entendido pelo discurso da “metaficção

historiográfica” (HUTCHEON, 1991, p. 141), abordado pela autora e explicitado no primeiro capítulo deste trabalho. De acordo com o site português *Observador*,

inesperadamente, foi em Moçambique que eclodiu uma revolta desta natureza e destas proporções contra a forma assumida pela ‘descolonização’ [...] Seguiram-se dias de pânico, de saque e violências (3.000 mortos?), de fuga em massa para territórios vizinhos, de prisões e degredos e mortes anunciadas. A 30 desse mês, o General Spínola renunciaria atabalhoadamente à Presidência da República. O dia 7 de Setembro é hoje um dos feriados nacionais em Moçambique. Comemora o Dia da Vitória. (COSTA, 2014)

A partir do capítulo 30, a única certeza seria a fuga: “O tempo dos brancos tinha acabado” (FIGUEIREDO, 2018, p. 112). A perseguição aos portugueses é descrita na narrativa de violências físicas, verbais, sexuais e patrimoniais, demonstrando que as relações de poder, após a independência, haviam se invertido. Agora, o corpo do colono era o oprimido e o corpo do africano era o opressor. Em uma conversa com o pai a caminho do aeroporto para a fuga da narradora, o pai e a mãe, agora ocupando lugares subalternizados, oprimidos e temerosos, pedem à filha que conte ao chegar em Lisboa que

‘os negros mataram, à catanada, o marido e os filhos da Conceição, no Infulene; lembra-te disto, desmembraram-no todo, estava espalhado no milheiral... foi o teu pai que lhe encontrou os bocados...!’ (...) ‘Já és uma mulher, tens de lhes contar o que fizeram à Candinha do Joaquim, com o pau... que a usaram todos, e depois lho espetaram por baixo até lhe sair à garganta, até morrer como Cristo’ (FIGUEIREDO, 2018, p. 112).

Apesar de estar em primeira pessoa e emergir de uma perspectiva memorialística (não muito confiável), a estratégia de falar sobre algo que marca negativamente propõe uma elaboração que demonstre um trabalho que exige sacrifício, que causa dor, remorso e vergonha em se opor à família quando contrapostos a fatos testemunhados pelos próprios olhos da narradora. Nesse caso, essa é a tarefa de levar “a palavra” à metrópole, e tomo aqui a liberdade de relacionar a figura da narradora a uma figura religiosa cristã, a um cordeiro, a um símbolo de mártir escolhido pelos pais e detalhado no primeiro item deste capítulo. Ao mesmo tempo em que há o sofrimento com a partida da terra que nascera, há o desespero e a ansiedade em pegar o voo, ouvir as ordens e instruções do pai para que pudesse passar “A palavra” adiante e mostrar “A verdade” às autoridades, à avó (mãe do pai) e a todos, pois

nunca sabemos se regressamos a casa. [...] Conta que prendem, torturam, matam sem olhar a quem; que não há comida, que tudo o que chega da ajuda internacional é para os grandes da FRELIMO, que não chega às lojas. Diz-lhe que não conseguimos vistos para a África do Sul, nem para a Rodésia. Que tentámos tudo. Que havemos de

regressar; temos de arranjar espaço num navio para meter a mobília, só com cunha... (FIGUEIREDO, 2018, p. 113-114).

No capítulo 33, a narradora deixa para trás a sua terra Natal, Maputo, em novembro de 1975: “eu ia nesse dia para a metrópole. O voo era ao final da tarde, e sabia-se que precisaria de umas boas horas para cumprimento de todos os trâmites alfandegários” (FIGUEIREDO, 2018, p. 123). A narradora, já adulta, detalha como se sentiu ao saber que iria para Lisboa às pressas, demonstrando a dor de se encontrar em uma posição de desenraizamento com a terra, com os pais, com o povo e com uma identidade perdida. A única certeza que haveria de ter seria a de que ela iria para a terra do pai morar com a avó e a dor da despedida presente no capítulo 35 demonstra que, por mais que a narradora não concordava com muitas decisões, atitudes e posicionamentos dos pais, a perda da família em uma condição de guerra poderia ser tão dilacerante quanto uma ferida na pele. Passado e presente se misturam no resgate da seguinte lembrança contida nos parágrafos finais deste capítulo:

ainda estou a olhar. Ainda estou voltada. Do outro lado da vidraça, juntos, acenando, eles ainda estão lá. Longe, lá. Do outro lado, lá. [...] A minha mãe com um vestido azul-escuro de bordado branco na gola. O meu pai, uma camisa branca manchada de pó, as calças ao fundo da barriga; desbarrigado. Despenteado. Bronzeado de colono. O sorriso nos olhos vermelhos do meu pai. O sorriso a chorar do meu pai. As suas mãos iguais às minhas coladas ao vidro da porta. Congelada no espaço-tempo, esta foto muito antiga, manchada de dedadas, amachucada pelo uso, guardada numa gaveta para sempre intacta no meu cérebro (FIGUEIREDO, 2018, p. 131).

A despedida da terra e da família indicava o fim de um ciclo, algo que morre para renascer, podendo ser lido como a formação da identidade feminina. Tal fato será aprofundado no próximo tópico, cujo objetivo será demonstrar como a separação do país de origem, bem como da cultura, da nacionalidade, da infância, da inocência, do seio familiar, é metaforicamente uma indicação de morte necessária para a libertação e formação identitária da narradora.

4. “ESTA HISTÓRIA É SOBRE MORTE”: a identidade feminina e sua(s) travessia(s)

4.1 Significando rupturas de um corpo desterrado

Após traçar um percurso de violências sobre diferentes corpos ao longo dessa análise, uma última questão fica latente sobre a perspectiva da violência: a imigração forçada. Na narrativa, a narradora/protagonista, ainda criança, é obrigada a fugir para Lisboa por causa da

represália aos brancos que havia se instalado em Lourenço Marques após a independência. De acordo com Belonia (2016), “*Caderno de memórias coloniais* fala da sociedade colonial de Moçambique sob a perspectiva do retornado, descrevendo a violência direcionada aos negros e a humilhação sofrida depois do 25 de Abril, primeiro em Moçambique e depois em Portugal” (BELONIA, 2016, p. 46). Além disso, a autora explica que, para os portugueses, tanto de primeira quanto de segunda geração (pais e filhos, respectivamente), usa-se o termo “retornados” para designar os colonos que voltam para Lisboa: “Retornado é a designação dada aos portugueses brancos que, após a independência das colônias portuguesas em África, tem que regressar a Portugal” (BELONIA, 2016, p. 46).

Na realidade pós-independência, a narradora aponta que Lourenço Marques estava mudando sua configuração urbana, com corpos africanos em destaque social, político e econômico, valorizados e reconhecidos nas escolas e na vida pública. Além disso, é pontuado que os postos comerciais dos homens brancos que ainda existiam estavam à falência, tornando-se cada vez mais difícil encontrar uma saída para aos brancos que ficaram, como fica claro na citação a seguir:

1975, novembro. Voos da TAP esgotados há meses, para qualquer destino. [...] Lourenço Marques esvaziava-se de brancos, ricos e pobres, desde muito antes da independência. Tínhamos ficado para o fim. [...] Em 1975 já não se construía em Lourenço Marques. Tudo parou (FIGUEIREDO, 2018, p. 119-120).

No entanto, a narradora avalia que também estava sendo mandada a Lisboa para ser a responsável por levar “a verdade” sobre o período de revolução nas colônias a partir da opinião dos colonos, que nesse discurso estavam performados como vítimas de um massacre. Há uma dupla responsabilidade em jogo, a de viver em um novo país, com parentes até então pouco conhecidos, e a de levar adiante um relato com o qual não concordava.

A protagonista e filha dos colonos, no capítulo 32, valendo-se da imprecisão da memória, assinala que, por volta do dia 20 de novembro de 1975, os pais correram para arrumar as malas da menina para que pudesse fugir para Lisboa. A imprecisão se dá pelo uso dos termos “no dia vinte e tal” repetidos duas vezes. Esse fato pode indicar que não era necessária qualquer exatidão naquela construção temporal, pois o que estava sendo relatado havia mais força que as próprias datas, o que, de fato, é demonstrado no trecho:

no dia vinte e tal fecharam-me as malas e os sacos, e eu não disse nada, porque uma filha “não tinha querer, não era achada”; atiraram-nas, à última da hora, para a caixa fechada da Bedford [...] No dia vinte e tal subimos os três para a Bedford, em silêncio; eu, para o meio; eles, um de cada lado, e conduziram-me ao aeroporto [...] Íamos

depressa. Atrasados. Acho que foi a última vez que estivesse no meio deles. Entre eles (FIGUEIREDO, 2018, p. 122).

No aeroporto, o desespero da forçosa despedida embalava a narradora em lágrimas que carregavam sentimentos de ruptura, de incerteza, de medo, de ansiedade e de, metaforicamente, morte de uma identidade que ficava para trás, como podemos verificar no excerto que se segue: “era a última hora, a última hora, e ele empurrou-me para a porta de embarque; olhei para trás, antes de entrar, chorando: tinha de ir, porque levava o anel de esmeraldas, as cartas, os pacotes, os recados sobre a verdade. Tinha de ir” (FIGUEIREDO, 2018, p. 131). Portanto, é válido afirmar que uma das grandes rupturas que ocorrem na vida da narradora é a imigração forçada.

Para entender o movimento que a narradora é obrigada a fazer de um país para outro pelos pais, é preciso que entendamos como funciona o processo de migrar. Este processo se dá a partir de um deslocamento do sujeito de um país de origem para outro, a partir de diferentes motivações. Consideremos a definição presente em **Valentes: Histórias de pessoas refugiadas no Brasil (2020)**, de Cararo e Souza. Para as autoras, o termo “Migrante” é:

[...] toda e qualquer pessoa que sai de sua terra natal. No seu país de origem, é considerada emigrante, e no seu destino, imigrante. Mas também pode ser um apátrida ou um residente fronteiriço (que mora na região da fronteira entre duas nações) (CARARO e SOUZA, 2020, p. 16).

É preciso ter em mente que “emigrar” e “imigrar” são processos diferentes; um é de saída e outro de chegada, respectivamente, e as razões para esse deslocamento podem ser diversas. Portanto, o migrante pode ter motivações como busca de uma melhor qualidade de vida ou uma melhor condição de trabalho, mas também pode ser motivado a mudar de país por um motivo de perigo iminente ou risco de morte, o que se concretiza na narrativa de Figueiredo. Com as relações de poder invertidas, a “vida na colônia era impossível” (FIGUEIREDO, 2018, p. 125) para os colonos que ainda restavam em Lourenço Marques, metonimicamente representados pela postura do pai, como podemos ver na constatação da narradora:

o meu pai era todo o povo moçambicano. Vivia-o em força e raiva. Espumou até ao último dia, recusando baixar a voz perante um negro, mostrar-lhe os documentos, as guias de viagem, tratá-lo por você, dar-lhe a mão em sinal de aceitação da sua autoridade. Com ou sem independência, um preto era um preto e o meu pai foi colono até morrer (FIGUEIREDO, 2018, p. 120).

A narradora descreve quais eram as novas regras aos brancos que ficaram nas antigas colônias, citando, inclusive, a presença de “campos de reeducação” (FIGUEIREDO, 2018, p.

159) como medidas para reorganizar a sociedade de acordo com as prerrogativas da independência:

os brancos que ficaram em África tornaram-se alvo fácil de numerosas vinganças. Eram suspeitos. Os seus passos e palavras, vigiados pelas instituições, pelos comités de bairro, pelos vizinhos. Era preciso ter cuidado com o que se dizia e fazia. Qualquer deslize seria considerado colonialista, e não havia piedade, o preço era alto. A denúncia constante. A prisão. Os campos de reeducação (FIGUEIREDO, 2018, p. 159).

Com os voos todos lotados e uma condição iminente de perigo para as famílias dos colonos em Lourenço Marques, a saída da menina às pressas pelos pais evidencia o medo e o temor pela vida da narradora:

a velocidade a que o carro era conduzido levantou o pó vermelho que nos cobriu a garganta. Íamos depressa. Atrasados. [...] Ele guiava depressa demais, porque estávamos atrasados para o voo. Eu ia nesse dia para a metrópole. O voo era ao final da tarde, e sabia-se que precisaria de umas boas horas de cumprimento de todos os trâmites alfandegários. Conferência de documentos. Vasculhar as malas. Passar no controlo de metais, despir, apalpamento... (FIGUEIREDO, 2018, p. 122-123).

A rapidez desse deslocamento até o aeroporto é demarcada pelos substantivos “velocidade”, pelo advérbio de modo “depressa”, e pelo uso do advérbio de intensidade “demais” ao frisar que o pai guiava “depressa demais”. Além disso, é notória a conclusão da narradora de que a decisão foi tomada às pressas, “à última da hora” (FIGUEIREDO, 2018, p. 121), sem que ela nem pudesse refletir se houve uma decisão tomada em consenso. A angústia dos pais e da narradora dava o tom da agilidade em encaixar a filha no “primeiro avião disponível” (FIGUEIREDO, 2018, p. 124):

queria sair dali para fora o mais depressa possível. Tinha ficado feliz quando soube que na decisão final sobre o meu futuro tinha vencido a partida. Houve uma decisão? Não interessa. Que se tinha decidido que eu me iria embora no primeiro avião disponível. Qualquer desculpa serviria: os estudos, a segurança, a minha virgindade... Dali para fora. A andar. Rápido (FIGUEIREDO, 2018, p. 124).

Para falar do processo de imigração forçada, é preciso pensar à luz do signo “diáspora”, que focaliza o deslocamento de um lugar para outro a partir de diferentes motivações. Stuart Hall propõe em **Da diáspora: identidades e mediações culturais** (2003) uma análise sobre o processo de identidade cultural caribenha a partir das experiências diaspóricas e de todas as fronteiras que essa perspectiva agrega. De acordo com o autor: “A pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades – os legados do Império em toda parte – podem

forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento – a dispersão. Mas cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno do redentor” (HALL, 2003, p. 28). Na narrativa ficcional de Figueiredo, há uma espécie de vinheta que passa pela memória da narradora, em que ela vê um breve resumo de tudo o que deixava para trás: a terra, a família, a sua história, a sua identidade; e o que lhe restava: o vazio. Segue abaixo o trecho ao qual me refiro:

mas, agora, vai, depois lá nos encontraremos e falaremos. A gente vai a seguir. Agora vai que já é tarde, vai, vai, e neste instante em que tudo está perdido, em que já não há volta, em que entro por essa porta de vidro, após os beijos formais, um sentimento estranho que não consigo controlar, um vazio, um nunca mais vou voltar, uma que se perde, um vazio (FIGUEIREDO, 2018, p. 128).

A partir do capítulo 42, a repetição de algumas palavras indica a presença de um prenúncio: a imigração forçada ou, como a narradora nomeia, a condição de “desterrada” e de “retornada”. O signo “terra” aparece nos últimos capítulos do romance cerca de 20 vezes. A relação com a(s) terra(s) (Moçambique e Portugal) aparece, mais do que nunca, como uma condição amplamente tensionada. Como desterrada, a narradora não se encontra em identificação com o que pensava ser suas origens e raízes identitárias e, como retornada, a narradora se vê repelida de se identificar como portuguesa, pois os laços não existem, são criados repentinamente quando precisa ir morar com a avó. A narradora avalia que o corpo retornado é aquele que atrai olhares preconceituosos. A narradora avalia a mesquinhez que via no olhar dos portugueses diante de pessoas retornadas, como no seguinte trecho: “Que triste gente! [...] Tão feios, tão pobres de espírito esses portugueses que ficaram, esses portugueses de Portugal, curtidos de vinho de garrafão! Feios, sombrios, pobres, sem luz no rosto nem nas mãos. Pequenos” (FIGUEIREDO, 2018, p. 157). No capítulo 49, quase ao final do romance, a narradora reflete sobre a condição de desterramento e as implicações que esse processo causa no sujeito:

os desterrados são pessoas que não puderam regressar ao local onde nasceram, que com ele cortaram os vínculos legais, não os afetivos. São indesejados nas terras onde nasceram, porque a sua presença traz más recordações. Na terra onde nasci seria a filha do colono. Pesaria sobre mim essa mancha. A mais que provável retaliação. Mas a terra onde nasci existe em mim como uma nódoa de caju, impossível de disfarçar. [...] Um desterrado é também uma estátua de culpa. E a culpa, a culpa, a culpa que deixamos crescer e enrolar-se por dentro de nós como uma trepadeira incolor, ata-nos ao silêncio, à solidão, ao insolúvel desterro (FIGUEIREDO, 2018, p. 166-167).

A travessia pela consciência é sinalizada pela narradora durante a narrativa e reforçada ainda mais, ao final dela, no presente da narrativa como um percurso que traz culpa, dor e luto.

Ela observa que ser filha de colonos é, metaforicamente, uma mancha que nunca será apagada, pois é um traço que está atrelado à sua ascendência e, conseqüentemente, algo que compete à sua identidade. A discussão sobre a heterogeneidade da identidade é latente no discurso da protagonista. Em sua percepção, ela avalia sua existência, agora como se dá no presente da narrativa, mas também há muito da sua identidade nas lembranças do passado: “Já estou aqui, contudo, ainda estou lá. Todo o passado, presente e futuro ali se fundiram, naquela viagem, e eu só posso falar usando as palavras de fronteira, de transição, manchadas, duais que aí se formaram” (FIGUEIREDO, 2018, p. 128). Assim como menciona Candau (2011), “[...] memória e identidade estão indissolúvelmente ligadas” (CANDAUI, 2011, p. 10). Desse modo, é notório que mais que uma busca memorialística, a narradora deixa demarcada a busca por uma identidade diasporicamente fragmentada e, desde a infância, deslocada.

Entendendo o processo de desterramento como uma forma simbólica de morte, conseguimos entender a seguinte constatação da narradora, presente no penúltimo capítulo da narrativa: “Esta história é sobre morte” (FIGUEIREDO, 2018, p. 168). A história da narradora tem vários exemplos literais e figurados de morte. No sentido literal, no presente da narrativa, temos a morte do pai. A narradora relata que, em 1978, o pai foi preso por fazer uma ofensa discriminatória ao atual governo. Cumpriu a pena, mas não chegou a ir a julgamento por intervenção da mãe, que havia enviado várias cartas pedindo clemência ao marido. O último dado sobre o pai seria já nos anos 1990, no qual ela diz que foi o último contato entre eles, uma vez que o que “dele sobra encontra-se arrumado numa gaveta do cemitério do Feijó” (FIGUEIREDO, 2018, p. 163). Já o contato com a mãe é descrito como algo quase perdido, porém reacendido sem que a narradora queria, como podemos ver no comentário: “a minha mãe acha que vai morrer e não pode deixar-me sozinha no mundo. [...] Eu quero estar sozinha no mundo” (FIGUEIREDO, 2018, p. 164). Essa conexão é estabelecida por influência de uma tia que retorna a Maputo e que passa o número da protagonista para a mãe, que “tinha saudades da menina perdida: eu” (FIGUEIREDO, 2018, p. 164).

Outras leituras podem ser feitas pela ótica do signo “morte”, expandindo o seu sentido como figurado: a morte da infância, no momento em que a menina é obrigada a mudar-se para Lisboa sem os pais, como mencionado no subtópico acima; a morte da inocência nas diversas experiências que vieram no processo de amadurecimento da protagonista, como já analisado no que tange ao corpo. E, por fim, a própria ruptura com uma de suas identidades, a do passado, aceitando a constituição da sua identidade como heterogênea e múltipla, tal qual como Hall (2005) formula sobre a identidade do sujeito pós-moderno, na qual é formada “não só de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas” (HALL,

2005, p. 12). Todo o percurso da narradora culmina em uma reflexão imprescindível para se pensar a construção de uma identidade feminina pós-moderna, transgressora, heterogênea e multifacetada, enlaçada pelo seguinte fluxo de consciência, presente no último parágrafo do romance do último capítulo, em sua fase adulta, no presente da narrativa:

vais adaptar-te. Uma vida tem muitas vidas, tu sabes. É a primeira noite que dormes na rua. Que não tens cama. Estás eufórica. Como vai ser a tua primeira noite? A que casa regressarás? Quanto tempo permanecerás sobre a cova onde o teu passado apodrece? Não devias pisar a tua campa. Para onde vais? Para onde vais, agora? (FIGUEIREDO, 2018, p. 171).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na obra de Figueiredo, é possível notarmos a travessia pela qual a narradora se vale para contar a sua história ou, como tratamos aqui, a sua versão da história. Nesta análise, o objetivo foi investigar três aspectos em **Caderno de Memórias Coloniais** a fim de demonstrar como eles estão intrinsecamente interligados em todo o percurso da fase infanto-juvenil até a fase adulta da narradora. São eles: memória, corpo e violência. Neste romance, a narradora desdobra-se também como personagem, trazendo para o jogo narrativo a instabilidade da memória, o confronto com o passado, a dor e a culpa por pertencer à segunda geração de portugueses residentes em Moçambique no período colonial.

Para alcançar o objetivo proposto, a análise explorou as formas de contar por meio do trabalho memorialístico, trazendo para discussão as ramificações da memória como algo indissociável do processo identitário do sujeito. Além disso, buscou-se identificar de que forma a identidade da narradora é construída a partir de uma perspectiva em primeira pessoa, por meio de uma “contra-narrativa” (BHABHA, 1998) com traços de “metaficção historiográfica” (HUTCHEON, 1991) que emerge a fim de questionar e confrontar aquilo que se entende na literatura como “versão oficial” de um determinado período histórico — no caso desta pesquisa, a colonização em Moçambique.

Para dialogar com o discurso memorialístico, tem-se a escolha do gênero "caderno de memórias" que, para além do discurso em primeira pessoa, também se desdobra por meio de elementos paratextuais, tais como fotografias, prefácios e posfácios que estão intencionalmente presentes, ambicionando o pacto ficcional com o leitor. Nesse percurso, os limites do discurso autobiográfico (LEJEUNE, 2008), na narrativa, foram explicitados a fim de demonstrar como a autora do romance, em suas próprias palavras, reitera o caráter testemunhal, memorialístico da narrativa, frisando que o romance não é um relato literal isento de trabalho ficcional.

Entende-se que **Caderno de memórias coloniais** é um exemplo de um texto contemporâneo, no qual características próprias da formação identitária do sujeito pós-moderno são desnudadas por meio da presença de camadas identitárias, da complexidade, da instabilidade e da heterogeneidade do sujeito feminino. Esses são fatores presentes na narradora desde a sua visão sócio-política crítica até a sua relação com a sexualidade, seus desejos e seus anseios que vão em contraposição à ordem patriarcal e colonial portuguesa e aos paradigmas comportamentais conservadores esperados para a figura feminina nessa sociedade. Por mais que na narrativa de Figueiredo não haja de fato a inscrição do nome da personagem autenticando sua relação direta com a autora, é possível perceber que vida real e representação se cruzam, trazendo para discussão traços de um discurso autobiográfico na obra. Quando a narradora afirma “A minha vida e o *Caderno* confundem-se” (FIGUEIREDO, 2018, p. 177), o discurso autobiográfico se concretiza e se amplifica, já que a autora também afirma que “o *Caderno* tem uma vida própria” (FIGUEIREDO, 2018, p. 10). Posto isso, concluímos que a narrativa preserva seu caráter ficcional trazendo consigo traços autobiográficos e historiográficos expressos na instância de uma voz narrativa feminina em primeira pessoa.

Neste jogo narrativo, muitas hipóteses sobre o enunciatário reverberaram na análise. A primeira delas seria a de que o enunciatário projeta-se em qualquer pessoa que possa ter acesso ao caderno de memórias. O enunciatário se divide e se multiplica: a enunciatária pode ser a própria narradora, que precisa escrever para organizar o pensamento, entender sua história e se libertar de um passado cercado pela violência e pelo trauma; o enunciatário pode ser o pai – para quem o *Caderno* é de fato endereçado; o enunciatário pode ser o leitor da narradora, na instância da realidade virtual da ficção literária; como também pode ser o leitor de Isabela Figueiredo.

As lembranças representadas em 51 capítulos envolvem acontecimentos tanto na instância família como no que se vale às práticas sociais daquela sociedade colonial. Esse trabalho com a memória emerge em meio a episódios de violências das mais diversas, como racismo, violências sexuais, patrimoniais, étnicas, misoginia, discriminação, exploração, entre outras. Para analisar a presença dessas diferentes violências no contexto colonial na fase infanto-juvenil da narradora, este estudo traçou uma correlação entre os operadores de leitura “corpo” e “alvo”. Por essa ótica, investigou que vários corpos se tornam alvos de diversas violências ao longo da narrativa, ampliando a análise no período pré e pós-independência.

Para o trabalho de investigação com as inscrições corpóreas escolhidas na narrativa, o estudo se propôs fazer um inventário pautado nas reflexões tanto de Xavier (2021) quanto de Grosz (2000) para evidenciar o corpo como um “lugar de inscrições, produções ou

constituições sociais, políticas, culturais e geográficas” (GROSZ, 2000, p. 84). Na análise literária, é preciso que haja questionamentos fulcrais para que se perceba de que forma o narrador se posiciona no mundo e de que(quais) ângulos ele irá se valer para chegar a um determinado objetivo. A narradora, por meio de uma visão crítica, traça seu caminho por entre a invisibilidade, na qual utiliza do discurso para proferir sua visão de mundo carregada por comentários irônicos e metáforas pertinentes para demonstrar o atravessamento de vozes a que sempre foi exposta e que, até a vida adulta, nunca pode corromper, a não ser no pensamento.

A invisibilidade, no entanto, se torna ferramenta de transgressão. Como Xavier (2021) pontua, “a questão da invisibilidade pode ser considerada elemento estruturador da trama narrativa” (XAVIER, 2021, p. 31). Essa asserção pode ser considerada pela seguinte afirmação da narradora: “foi quando, devagar, comecei a tornar-me a pior inimiga do meu pai. A inimiga lá dentro, calada. Que vê e escuta sem ter pedido autorização, porque está incluída, porque faz parte. Foi quando comecei a tornar-me a toupeira” (FIGUEIREDO, 2018, p. 83). A animalização que a narradora faz de si, comparando-se com uma toupeira, revela os planos de agir silenciosamente, já que a toupeira é um animal que cava e se movimenta também pelo solo. Metaforicamente, “roer” as raízes é destruir tudo com o qual não concordava. A transgressão dessa personagem é de fato construída aos poucos, já que vive em uma prisão física metafórica, que seria a casa dos pais, mas podemos expandir o signo “prisão” para pensar a condição de prisioneira do sistema patriarcal.

A travessia pela consciência é reforçada pela narradora, ao final da narrativa, por meio de um percurso que traz culpa, dor e luto. Ela observa que ser filha de colonos é, metaforicamente, uma mancha que nunca será apagada, pois é um traço que está atrelado à sua ascendência e, conseqüentemente, algo que compete a sua identidade. A discussão sobre a heterogeneidade da identidade é latente em seu discurso. Em sua percepção, avalia que sua existência se dá no presente da narrativa, mas também há muito da sua identidade nas lembranças do passado: “já estou aqui, contudo, ainda estou lá. Todo o passado, presente e futuro ali se fundiram, naquela viagem, e eu só posso falar usando as palavras de fronteira, de transição, manchadas, duas que aí se formaram” (FIGUEIREDO, 2018, p. 128). Assim como menciona Candau (2011), “[...] memória e identidade estão indissolúvelmente ligadas” (CANDAU, 2011, p. 10). Desse modo, é notório que, mais que uma busca memorialística, a narradora deixa demarcada a busca por uma identidade diasporicamente fragmentada e, desde a infância, deslocada.

Também foi o intuito demonstrar como as relações da narradora com o meio se estabelecem, na esfera do desejo e da repulsa, de acordo com as experiências que ela teve com

diferentes inscrições de corpos. Quando os corpos da mãe e do pai tornam-se alvos do desejo da narradora, eles se tornam territórios em que só se pode chegar até certa distância, pois causam-se estranhezas e desconexões profundas; já os corpos negros, quando colocados em evidência pela narradora como alvos, cujo desejo de conviver, de conhecer e de experimentar era urgente, travava-se uma luta solitária em busca de pertencimento a uma cultura, em que o alvo não se alcança, por mais que se queira.

Em um panorama social, percebeu-se que o contexto colonial caracterizou-se como um marco de violência que está presente na identidade da figura feminina. A possibilidade de expansão da categoria “alvo” ao longo da análise nos permite identificar inúmeras dimensões da violência, que transitam entre agressor e agredido, no contexto moçambicano, na década de 1960 em diante. Dentro desse contexto de guerra, os corpos passam a “carregar” alvos em suas costas, utilizando aqui uma metáfora para os corpos que, por nascerem com a cor da pele que não seja branca, estes passam a ser discriminados a partir da lógica do racismo. Mas, não é só essa forma de discriminação social que transforma corpos em alvos de violência. Há, também, discriminações que envolvem a condição social, econômica, étnica, de gênero e de sexualidade dos sujeitos. Diferentes são os tipos de violências existentes na narrativa: a violência física, sexual, verbal e patrimonial, além da discriminação racial, social, étnica e de gênero. No seio familiar, as relações de poder se concretizam de forma clássica em uma sociedade patriarcal: o patriarca toma posse da palavra e dos corpos. A disciplina empregada, por direito, pela figura do pai nessas sociedades, pode ocorrer por meio da violência verbal, mas também pela violência física. Todo o processo de independência relatado pela narradora de Figueiredo coloca em evidência diferentes violências que se instauram sobre diferentes corpos. A posição de opressor e oprimido é instável, trazendo para discussão o paradigma da violência por diferentes óticas. A narrativa de Figueiredo faz um percurso contundente em várias formas de violências a que seres humanos, sejam eles brancos ou negros, são submetidos.

O colonialismo, que é o contexto no qual a narradora vive sua infância, reverbera sobre diferentes formas de violências a que os povos nativos africanos são alvos. Meneses (2018) explicita que uma "leitura mais ampla revela que o colonialismo não se cinge a um conjunto de instituições e práticas políticas; o colonialismo é um paradigma, um conjunto de axiomas, conceitos e discursos através dos quais se procura representar o mundo através de uma dada perspectiva" (MENESES, 2018, p. 120). Nesse caso, foi evidenciado que os corpos nativos moçambicanos se tornam alvos de diferentes violências – física, psicológica, patrimonial, sexual e discriminatória, nos quais as descrições demonstram o caráter desumano, execrável e problemático da história da colonização portuguesa.

Em contrapartida, após a Revolução do dia 25 de Abril, a narradora avalia uma mudança política e social na configuração da violência nas guerras de independência. Os portugueses residentes de Moçambique passam a sofrer uma série de violências de diversas naturezas. A partir do capítulo 30, a única certeza seria a fuga: “O tempo dos brancos tinha acabado” (FIGUEIREDO, 2018, p. 112). A perseguição aos portugueses é descrita na narrativa a partir de violências físicas, verbais, sexuais e patrimoniais, demonstrando que as relações de poder, após a independência, haviam se invertido. Agora o corpo do colono era o oprimido e o corpo do africano era o opressor.

Por fim, no último capítulo, mas não menos importante, temos a última trajetória diaspórica (HALL, 2003) da narradora, que será a sua partida para Lisboa em busca de fugir da violência em Moçambique, a partir da condição de retornada. A noção de desterramento é posta pela narradora e foi analisada também como uma forma de violência, já que há um processo de desenraizamento forçado do sujeito, no qual há uma ruptura ou uma rachadura em sua história, trazendo tensões identitárias importantes na constituição desse sujeito deslocado. Compreendemos esse processo de desterramento como uma forma simbólica de morte, a partir da seguinte afirmação, presente no penúltimo capítulo da narrativa: “esta história é sobre morte” (FIGUEIREDO, 2018, p. 168). A história da narradora tem vários exemplos literais e figurados de morte. No sentido literal, no presente da narrativa, temos a morte do pai. Já o contato com a mãe é descrito como algo quase perdido, uma relação quase morta. Além disso, outras leituras podem ser feitas pela ótica do signo “morte”, expandindo o seu sentido figurado: a morte da infância, no momento em que a menina é obrigada a mudar-se para Lisboa sem os pais; a morte da inocência nas diversas experiências que vieram no processo de amadurecimento da protagonista, como já analisado no que tange à categoria “corpo”; por fim, a própria ruptura com uma de suas identidades, a do passado, aceitando a constituição da sua identidade como heterogênea e múltipla, tal qual como Hall (2005) formula sobre a identidade do sujeito pós-moderno, formada “não só de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas” (HALL, 2005, p. 12).

Além disso, se a narradora de Figueiredo busca um confronto no trabalho com a(s) memória(s) coloniais para se encontrar em meio a uma sociedade que a subjugava, as narrativas de autoria feminina contemporâneas também emergem com objetivo de questionar os lugares sociais destinados à mulher a partir de uma literatura que abra caminhos para se pensar as inscrições do ser feminino e do falar sobre o feminino na literatura. Isabela Figueiredo, escritora portuguesa, nascida em Moçambique, insere-se, de forma contundente, nesse processo de emergir com protagonismo na literatura contemporânea portuguesa.

Por fim, para fechar esse percurso sobre esse atravessamento entre memória, corpo e violência, concluímos que, após todos os acontecimentos localizados nos 51 capítulos do “caderno de memórias”, várias são as rupturas que a narradora tem, já adulta, a partir de um olhar crítico sobre a violência colonial, mas também sobre a violência patriarcal trajada de conservadorismo e bons costumes, que, na verdade, é demonstrada, por meio da ironia e da crítica, como um sistema falido, opressor e hipócrita. Os caminhos pela memória também evidenciam caminhos pela busca do “eu” o qual só é possível ser alcançado por meio de uma série de rupturas a partir de mortes simbólicas na trajetória da narradora. A afirmação “sou isto, pronto, sou isto, assim, agora, olhem, arranjam-se” (FIGUEIREDO, 2018, p. 125) demonstra a formação de uma identidade feminina madura, heterogênea, múltipla, fragmentada, dotada de um olhar crítico e reflexivo sobre tudo ao que foi exposta na infância/adolescência.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Denise Borille de. Tecendo as tramas da teoria: sobre a teoria do trauma e as narrativas de vida. *In*: Terezinha Taborda Moreira; Denise Borille de Abreu (Orgs.). **Tramas e traumas: escritas de guerra em Angola e Moçambique**. Editora PUC minas. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2018 p. 11-52.
- ADICHIE, Chimamanda. **O perigo de uma única história**. Tradução: Erika Barbosa. 2014. Disponível em:
https://www.academia.edu/15120041/O_perigo_de_uma_unica_historia_Chimamanda_Adichie. Acesso em: 18 out. 2021.
- ADORNO, Theodor W. Posição do Narrador no Romance Contemporâneo. Tradução: Jorge de Almeida. *In*: **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 55-63.
- ADORNO, Theodor W. **Biografia**. Disponível em:
https://www.ebiografia.com/theodor_adorno/. Acesso em: 02 jun. 2021.
- ALVO. *In*: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 4. ed. Curitiba: Ed. Positivo, 2009, p. 110.
- ARENDRT, Hannah. **Da violência**. Tradução: Maria Claudia Drummond. Data Publicação Original: 1969/1970. Data da digitalização: 2004. p. 1-71. Disponível em:
<http://pavio.net/download/textos/ARENDRT,%20Hannah.%20Da%20Viol%C3%Aancia.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2021.
- AUSTER, Paul. **Biografia**. Disponível em:
<https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=00026>. Acesso em: 29 mai. 2021.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12ª ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução: Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BELONIA, Cinthia da Silva. Memória colonial em Caderno de Memórias Coloniais de Isabela Figueiredo. Santa Maria: **Thaumazein**, Ano VII, v. 9, n. 17, 2016, p. 45-55.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. Obras Escolhidas, vol. 1., 3ª ed. Brasiliense, 1987, p. 197-221.

BENVENISTE, E. O aparelho formal da enunciação. *In*: BENVENISTE, E. **Problemas de Lingüística Geral II**. São Paulo: Pontes, 1989, p. 81-92.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. O ato de narrar e as teorias do ponto de vista. Universidade Federal do Rio Grande do Sul: **Cerrados**, v. 8(9), 2015, p. 107-124.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMPOS, Augusto de. **O anticrítico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CANTINHO, Maria João. Do feminino na Literatura Portuguesa. **Revista Caliban**, julho, 2016. Disponível em: <https://revistacaliban.net/a-literatura-feminina-em-portugal-480d17ecbe04>. Acesso em: 08 jan. 2022.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução: Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

CARARO, Aryane; SOUZA, Duda Porto de. **Valentes: Histórias de pessoas refugiadas no Brasil**. 1ª ed. São Paulo: Seguinte, 2020.

CAVALCANTE, Sandra; FERREIRA, Luciane Corrêa; GUALDA, Ricardo. Metáfora: diferentes perspectivas. **SCRIPTA**: Belo Horizonte, v. 20, n. 40, 2016, p. 8-17.

CHAUÍ, Marilena. Ética e violência ou a ética como ideologia. *In*: ITOKAZU, Ericka Marie; CHAUÍ-Berlinck, Luciana (Org.) **Sobre a violência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. (Escritos de Marilena Chauí; v. 5). p. 279-306.

CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL. Saiba quais são as cores das vestes litúrgicas e seus significados. **Imprensa CNBB**, 2019. Disponível em: <https://www.cnbb.org.br/saiba-quais-sao-as-cores-das-vestes-liturgicas-e-seus-significados/>. Acesso em: 26 jun. 2021.

COSTA, Miguel Freitas da. Moçambique, 7 de Setembro de 1974: os dias do fim. **Observador**. 07 set. 2014. Disponível em: <https://observador.pt/opiniaio/mocambique-7-de-setembro-de-1974-os-dias-fim/>. Acesso em: 02 jun. 2021.

DUSSEL, Enrique. Europa, modernidade e eurocentrismo. *In*: Edgardo Lander (Org). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: Perspectivas latinoamericanas**. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Argentina, 2005, p. 24-32.

DUTRA, Diego Pimentel de Souza. "A cultura da expansão marítima em Portugal: D. João de Castro e o impacto da experiência crítica no século XVI. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2019.

DW BRASIL. **Primo Levi, os 100 anos de uma testemunha do Holocausto**. Disponível em <https://www.dw.com/pt-br/primo-levi-os-100-anos-de-uma-testemunha-do-holocausto/a-49816303>. Acesso em: 29 maio 2021.

FIGUEIREDO, Isabela. **Jornal Expresso**. 5 jan. 2018. Disponível em: <https://expresso.pt/ineditos/2018-01-05-Isabela-Figueiredo>. Acesso em: 12 nov. 2021.

FARIAS, Emilia Maria Peixoto. Metáfora, dicionário e ensino. **Letras de Hoje: Porto Alegre**, v. 44, n. 3, 2009, p. 94-100.

FERNANDES, Jorge Luís P. República de Moçambique - as alterações toponímicas e os carimbos dos correios XIX - Lourenço Marques/Maputo e as franquias mecânicas; um aspecto paradigmático. **Revista Filatélica** (Phylatelic Magazine): Portugal. nº. 102, jan. 2002. Disponível em: https://fep.up.pt/docentes/cpimenta/lazer/WebFilatelicamente/public_html/r102/artigo_html/revista102_5.html. Acesso em: 11 set. 2021.

FIGUEIREDO, Isabela. **Caderno de Memórias coloniais**. 1ª ed. São Paulo: Todavia, 2018.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. **Cadernos Pagu**. Campinas: UNICAMP. n. 14, (2000) 2015, p. 45-86.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Tradução: Adelaine La Guardia Resende. Liv Sovik (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JOÃO. *In*: A BÍBLIA: tradução ecumênica. São Paulo: Paulinas, 2002.

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

KRUG, Etienne G; DAHLBERG, Linda L.; MERCY, James A.; ZWI, Anthony B.; LOZANO, Rafael. Violência - um problema mundial de saúde pública. *In*: KRUG, Etienne

G; *et al.* **Relatório mundial sobre violência e saúde.** Organização Mundial da Saúde. Genebra, 2002, p. 1-19.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metaphors we live by.** Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet.** Jovita Maria Gerheim Noronha (Org.). Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEAL, Marcelle Ferreira. **Poéticas da Sombra: De projeções a sujeitos da literatura.** Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro: RJ, 2017. Disponível em: <http://www.posciencialit.letras.ufrj.br/images/Posciencialit/td/2017/Tese%20formatada%20Marcelle%20Ferreira.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2021.

MACHADO, Ida Lucia. A ironia como estratégia comunicativa e argumentativa. **Bakhtiniana**, São Paulo, n. 9, v. 1, 2014, p. 108-128.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão.** São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MÁRTIR. *In:* **MICHAELIS** Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. [S.l.]: Melhoramentos, 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/m%C3%A1rtir/>. Acesso em: 26 jun. 2021.

MENESES, Maria Paula. Colonialismo como violência: a "missão civilizadora" de Portugal em Moçambique. **Revista Crítica de Ciências Sociais:** Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, n. especial, 2018, p. 115-140.

MORAES, Anita Martins Rodrigues de. Caderno de memórias coloniais, de Isabela Figueiredo. Universidade de São Paulo - FAPESP. **Via Atlântica**, n. 17, 2010, p. 241-245.

MOREIRA, Terezinha Taborda. Escrever também ódio por amor ao amor. *In:* WALTY, Ivete Lara Camargos; MOREIRA, Terezinha Taborda. (Orgs.) **Violência & Escrita Literária.** Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2020, p. 189-227.

PACHECO, Keli Cristina. Caderno de Memórias Coloniais, de Isabela Figueiredo, e o Campo Expandido da Literatura. Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. **Organon:** Instituto de Letras - UFRGS, v. 34, n. 67, 2019. n.p.

PINTO, Amâncio da Costa. Memória, cognição e educação: Implicações mútuas. *In:* B. Detry e F. Simas (Eds.). **Educação, cognição e desenvolvimento:** Textos de psicologia educacional para a formação de professores. Lisboa: Edinova, 2001, p. 17-54.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos.** Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

PROTA, Leonardo. Estado Novo no Brasil e em Portugal - características distintivas no processo de constituição. **Revista Estudos Filosóficos**: Londrina (PR), n. 3, 2009, p. 167-176.

SÁ, Bibiana Gutierrez Fernandes de. Corpo-arma e corpo-alvo: apontamentos sobre a corporeidade e o Holocausto. **Contemporânea**: ECO-UFRJ, n. 9, 2007, p. 76-91.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. **Sujeito, tempo e espaços ficcionais**: Introdução à Teoria da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTOS, José Elberson Galvão; SUZUKI, Antonio Minoru Cabral; MENEZES, Hermeson Alves de. O imperialismo e a resistência na África de 1885 à 1995. **Ciências Humanas e Sociais**: Aracaju. v. 3, n. 1, 2015, p. 119-128.

SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa Santos; AMARAL, Ana Luísa. Sobre a 'Escrita Feminina'. Oficina do CES: **Centro de Estudos Sociais**. Coimbra, nº 90, 1997, 41 p.

SIGNIFICADO do branco. **Significado das cores**. Disponível em: <https://www.significadodascors.com.br/significado-do-branco.php>. Acesso em: 26 jun. 2021.

SILVA, Ana Cláudia de Oliveira da. A escritas de si e a emergência da autoficção: um campo de indefinições. **Literatura e Autoritarismo**. Santa Maria: Resignificando história. n. 20, jul. 2017, p. 158-174.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TIRO esportivo. **Blog Rede do Esporte**. Disponível em: <http://rededoesporte.gov.br/pt-br/megaeventos/olimpiadas/modalidades/tiro-esportivo>. Acesso em: 04 ago. 2021.

TODOROV, Tzvetan. **A Conquista da América**: a questão do outro. Tradução: Beatriz Perrone Moisés. 1ª ed. Brasileira. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1983.

VARELA, Viviane. **Por que Jesus é chamado de cordeiro de Deus**. Blog O Catequista. Agosto, 2017. Disponível em: <https://ocatequista.com.br/blog/item/5154-por-que-jesus-e-chamado-de-cordeiro-de-deus>. Acesso em: 26 jun. 2021.

WALTY, Ivete & PAULINO, Graça. Leitura literária: enunciação e encenação. *In*: MARI, Hugo *et al* (Org.). **Ensaio sobre leitura**. Belo Horizonte: Editora da PUC Minas, 2005, p. 138-154.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução: Vera Ribeiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. *In*: BONICCI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.) **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3ª ed. Revista compilada. Maringá: Eduem, 2009, p. 327-336.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. *In*: BONICCI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.) **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3ª ed. Revista compilada. Maringá: Eduem, 2009, p. 217-242.