

Figurações da imagem: Narrações fotográficas em *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo*

JESÚS ALEXANDER MONTOYA OMAÑA
Universidade Federal de São Carlos

Resumo: O livro *Caderno de memórias coloniais* (2018), da escritora portuguesa Isabela Figueiredo, potencializa um exemplo da escrita como matriz estranha, pois sua gênese passa por uma construção digital, a partir do formato do blogue, até sua edição impressa no ano de 2009 pela editora portuguesa Angelus Novus. Trata-se de um caderno-romance que narra, por meio de técnicas ficcionais, a experiência da infância e parte da adolescência da escritora no passado colonial moçambicano. O objetivo deste artigo é propor maneiras de leitura que atravessem a categoria de caderno como inacabamento. À obra se adicionam fotografias e capítulos em edições posteriores, criando gestos que reforçam a narrativa das imagens como representação do passado colonial. Assim sendo, no avanço da curadoria editorial, as fotografias vão tomando existência material na história como elementos ficcionais, permitindo um ludismo metarreflexivo e metanarrativo. Para a análise, me refiro ao diálogo formado entre o suporte do blogue e o texto impresso, além da organização fotográfica nas edições de Angelus Novus e da editora Todavia — a primeira, publicada no ano de 2009 em Portugal, e a segunda, no Brasil no ano de 2018 —, centrando-me, sobretudo, nesta última.

Palavras-chave: fotografia, metarreflexão, memória, caderno, Isabela Figueiredo

* O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Qué es un país sino la memoria de un cuerpo.

Armando Rojas Guardia, *El deseo y el infinito (Diarios 2015–2017)*

A maneira de ler o passado, na atualidade, tem sido modificada. A revisão dos acontecimentos atravessa por um molde no qual a subjetividade permeia com maior força as narrativas. História e ficção, hoje, possuem uma complexidade na qual a experiência se faz compatível à testemunha como eixo central, quase inequívoco, dos fatos. Quem conta, por meio da memória pessoal, desfigura e desafia as narrativas oficiais. Um beco de entrada para esta exploração é o suporte em que se constrói essa memória enquanto figuração estética nas artes.

Assim, os mecanismos de produção dos dispositivos literários atuais propõem distintos desafios de leitura, que não provêm apenas da página impressa, senão também de uma inflexão com os espaços digitais e os diferentes diálogos com as outras artes, de maneira a se *expandirem*. Essa hibridez assentada no suporte e a materialidade provocam o desenvolvimento de ferramentas de composição desde uma matriz estranha, por parte da memória na sua feitura. Nela, o texto experimenta mudanças em uma sociedade em *rede*, devido ao fato de que o *eu* é, em um amplo sentido, a *rede* própria: “Incluso el *yo* –antão monolítica esponja– es hoy una *red*” (Fernández Mallo 38). Existe, nessa *nova subjetividade*, um desvio para a fabricação da escrita que, por sua vez, configura um autor diferente, que passa a curar, apropriar e editar a sua obra.

Partindo de algumas obras como os *Cadernos* de Antonin Artaud, Ana Kiffer expressa que existe uma organização nas máquinas da escrita que procura *agenciar* “novos corpos de sensibilidade” (54), se referindo a este tipo de práticas como escritas *fora de si*, as quais são atravessadas por um “regime de produção de discurso de e através da escrita. Mas a escrita saiu de si mesma, deixou sua identidade fixadora para transformar-se num procedimento algo móvel” (55).

Continuando a linha destas novas operações em rede, Sergio Chejfec expõe em sua obra *Últimas noticias sobre la escritura* (2015) que, muito pelo contrário do que se pensa, a escrita dentro dos aparelhos eletrônicos leva uma semelhança paradoxal nos resultados com a impressa: “La organización textual sigue siendo básicamente la misma que en el pasado: la palabra, la línea, el párrafo, la página”, remarcando que apenas as experiências formadas desde o hipertexto conseguem

“desestabilizar esa sucesión ecuánime expresada por el renglón y la concatenación textual” (27).

O livro *Caderno de memórias coloniais* (2018), da escritora portuguesa Isabela Figueiredo, potencializa um exemplo de escrita híbrida e mutante, pois sua gênese passa por uma construção digital, a partir do formato do blogue, até sua edição impressa no ano de 2009 pela editora portuguesa Angelus Novus. Trata-se de um caderno-romance que narra, por meio de técnicas autoficcionais, a experiência da escritora no passado colonial moçambicano: sua infância e breve parte da sua adolescência até seu exílio para Portugal, no processo da Revolução dos Cravos o 25 de abril de 1974 em Lourenço Marques — hoje Maputo, capital de Moçambique.

O intermeio do método de elaboração da obra não permite, de maneira simples, ser desentranhado. Em primeiro lugar, porque o livro tem sido analisado na maior parte das vezes como um romance, apesar de seu próprio nominativo direcionar outra natureza: “um caderno de memórias”. Por esta razão, na sua composição inicial, o caderno e o blogue como categorias são aproximados pela autora como uma estratégia interna da obra. Faz-se importante ressaltar, desde já, as mudanças em suas futuras edições – nas que são incluídas mais fotografias, as quais tomam um papel ressaltante dentro da escrita como processo de metarreflexão na memória da narração. Talvez caiba uma linha fronteira, como o livro propõe, através da mistura no seu fundo: negros e brancos, colonos e colonizados, onde a barbárie gira arqueologicamente na memória. Uma memória, é importante expressar, do trauma da guerra e do exílio que se vê enfatizada no percurso da narradora-personagem, de ali que, pensar no conceito da *escrita fora de si* (Kiffer), não apenas desloca a representação dos corpos dentro do significante do caderno, mas também, da *crise* e da *guerra* como um “testemunho e efeito da barbárie” (57) — as quais menciona Kiffer para assinalar as transfigurações da escrita e o seu suporte no caderno de Artaud e a sua relação com a Segunda Guerra, por exemplo.

De fato, uma certa arqueologia da memória se morfologiza em imagens quando o leitor adverte, na primeira edição impressa (Angelus Novus, 2009), que as fotografias passam a ser um assentamento de veracidade — e que dentro dos fragmentos da obra publicados no blogue intitulado *O mundo perfeito*, levado com anterioridade pela autora, não aparecem. Não obstante, a memória é também morfológica na escrita pela forma da linguagem: cada fragmento se assemelha a um pequeno quadro narrativo, no qual são apresentadas, por meio do olhar infantil

da narradora-personagem, as hierarquias dos corpos contidos no relato: “Esta era a ordem natural inquestionável das relações: preto servia o branco, e branco mandava o preto” (Figueiredo 43).

O livro parece caminhar sempre no meio da sua ontológica condição heterogênea: “Mas eu era uma colonazinha preta, filha de brancos. Uma negrinha loira. E a colonazinha preta que eu era vendia montezinhos das mangas do lado de fora do portão da machamba” (43). Corpo e experiência são compatíveis enquanto força política na desfiguração do sistema patriarcal — encarnado pelo pai da narradora-personagem —, onde a opressão não ocorria apenas com as pessoas negras, senão também com as mulheres brancas: “uma branca cumpria a obrigação” (Figueiredo, *Caderno* [2018] 40).

Me interessa propor, neste artigo, maneiras de leitura que abarquem a categoria de caderno da obra, na qual existe um inacabamento e um futuro agenciamento editorial que manifesta novos olhares numa espécie de narração fotográfica. Isto é, novas fotografias e capítulos são adicionados nas edições impressas posteriores, criando gestos que reforçam a narrativa das imagens como representação do passado colonial. Assim sendo, no avanço da curadoria editorial, as fotografias vão tomando existência material na história — como elementos ficcionais que permitem um jogo metarreflexivo e metanarrativo, onde a voz da narradora-personagem se materializa, refletindo sobre elas como uma extensão da escrita e da sua possibilidade de gerar *memória*. Para a análise, irei me referir ao diálogo formado entre o suporte do blogue e o texto impresso, além da organização fotográfica nas edições de Angelus Novus e da editora Todavía — a primeira, publicada no ano de 2009 em Portugal, e a segunda, no Brasil no ano de 2018 — centrando-me, sobretudo, nesta última.

Caderno e blogue: A complexidade do objeto

A noção de caderno é aberta: ela traz consigo uma gama de possibilidades que se resumem, muitas vezes, a uma proposição material. O caderno é, antes de tudo, um objeto de escrita, mas também constitui-se como registro, por antonomásia, da memória, daí sua forte afinidade com gêneros como o diário, por exemplo. Cabe nos perguntar: o que acontece quando o caderno é empreendido de maneira fragmentária desde o suporte digital para a constituição de uma obra literária?

Caderno é blogue? Ou, por acaso, é a expressão de ambas as formas? E se delas desprende-se outro rizoma que aponta ao romance?

Quando o leitor observa como é exposto o texto na primeira edição (Angelus Novus, 2009), postulam-se eixos que passam desde a concatenação dos 43 capítulos e das 8 imagens até uma “Adenda”, a qual é integrada por “posts, entrevista & mais ainda”. Aparecem, ao final, 5 posts: “Agosto”, “O odioso *low profile*”, “Dinamitar o Cristo-Rei”, “O carro da lama”, “Fígado de porco”, e a entrevista, “Isto é a sério: Uma conversa com Isabela Figueiredo”. A entrevista, por sua vez, é chave para compreender o que acontece no percurso de materialidade e imaterialidade com o jogo de suporte dos textos:

O que muda na transposição dos textos publicados no blogue *O Mundo Perfeito* para o formato de livro? Pensa que no processo de adaptação para o novo formato estes textos se alteraram, são agora outros?

Não, não. Os textos são os mesmos. Mantêm a autenticidade que tinham quando da sua publicação no blogue. *O Mundo Perfeito* tinha várias “histórias” em curso, tal como agora o *Novo Mundo*. Mas os textos que constam deste livro, e que constituíam uma dessas “histórias”, foram publicados com uma grande seriedade da minha parte, a qual se mantém no formato livro. No blogue, para minha satisfação pessoal, havia sempre “palhaçada”, como costume dizer, mas isto não era “palhaçada”. Isto era a sério. (Figueiredo, *Caderno* [2009] “Adenda” 13)

Funciona, seguindo o anterior, uma ordem subscrita nessas “histórias” no espaço digital do blogue, ou seja, o blogue é o caderno para a organização da escrita da memória. Não existe, de fato, uma diferença de produção nesses espaços: “isto era a sério”. Coloca-se certa horizontalidade entre a escrita digital e a impressa. O caderno não deriva, ao menos desde a composição apresentada pela autora, como uma tentativa material: o objeto é o blogue — portanto, postula uma imaterialidade —, e a máquina por detrás deste é o computador. Voltando às ideias de Chejfec, o ensaísta explica que existe uma relação diferenciada entre a prática da escrita e o escrito, as quais sempre tinham no centro uma forte presença material:

Me refiero a una extrema materialidad, que llevaba a asumir de manera física todos los pasos de escritura –corrección, gestión, cotejo de versiones, etc.–, comparada con una serie actual de operaciones de digitación casi indiscriminadas, en tanto requieren de un mismo tipo de procesos solo mediados por el teclado, que nunca precisan cambiar de soporte ni materializarse para pasar a la siguiente etapa de composición. (46)

O instrumento da escrita alinhado ao blogue é o teclado, sua digitação no computador é o exercício manual. Chejfec continua: “la escritura digital es todo lo que la escritura física no es” (47), no sentido de que a digital abandona, por trás, uma “impassible indiferencia frente a los avatares ciertos y a lo que ha dejado atrás, o sea, de este lado de la pantalla” (47), pois a escrita digital provoca uma *simulação* da escrita como materialidade: “En otras palabras, la escritura digital tendría un estatuto analógico: no respecto de sus referentes discursivos (cosa que siempre toda escritura soñó –traicionar–), sino respecto de sus soportes y materialidad textual” (48). O acontecido na primeira edição de *Caderno de memórias coloniais* desloca os espaços entre a escrita digital e o impresso: a autora quer propor o reconto de um caderno on-line levado à página de um romance em aparência.

A entrevista é justificativa do processo, mas também da narrativa proporcionada como testemunho autobiográfico em conjunto com as fotos posteriormente anexas. O blogue cria uma extensão da existência do procedimento textual: seria o reforço do caderno, não na plasticidade de rascunho total, mas sim em uma dialética do material e imaterial como escrita fora de si que, no impresso, busca-se unificar: “o caderno do autor começa a se aproximar mais das experiências dos cadernos dos artistas, sem, no entanto, nisso se transformar” (55 Kiffer). Por sua vez, existe dentro da feitura do blogue a participação do autor na edição direta do texto, tal e como explica Chejfec:

En el blog asumo que puedo ser el editor de mí mismo, de un modo tendencialmente distinto a mi rol o lugar cuando se trata de originales. La página en internet me permite sortear el formato libro y otras unidades relacionadas, como también poner en combinación textos con diferente rango de existencia física. Nada impide, por ejemplo, titular del mismo modo fragmentos textuales

de una novela y fotografías de fragmentos manuscritos del mismo texto. (50)

Não obstante, a obra impressa, nas edições seguintes, deixa de fora a entrevista mencionada e os posts incluídos na edição da editora Angelus Novus, privilegiando uma morfologia de independência com o digital que, em um primeiro momento, as fotografias traziam; as imagens, como foi comentado, não formam parte dos posts do blogue antes da primeira edição impressa — elas geram certo “diálogo” com este último apenas após a publicação do livro.

O que pode ser analisado como elementos paratextuais começará a afetar uma curadoria da imagem nas edições posteriores. Essa curadoria das fotografias reforça o descrito como sucessão da subjetividade da narradora-personagem dentro da história – o que configura uma máquina de significantes diluídos na progressiva revisão e publicação do texto, fazendo dele, em palavras de Agustín Fernández Mallo, um *objeto cultural complejo*:

Toda obra que pueda llamarse contemporánea, o lo que es lo mismo, que participe de una determinada complejidad, en primer lugar se halla instalada en una población que es una red lo suficientemente variada que le asegure existencia de su propagación con sus consecuentes mutaciones; en segundo lugar, creará su propio cuerpo de metáforas por las diferencias de intensidad entre los campos semánticos que sus partes involucran, y en tercer lugar, deviene de una morfogénesis gracias a sus propios puntos atractores, puntos que, si la obra es rica –es decir, compleja– no podrán ser otra cosa que sus atractores caóticos, lo cual garantiza su continuo movimiento, su continuo hacer y deshacerse. (99)

O nominativo *caderno* é a proliferação de seu inacabamento: *posts* são transfigurados em *caderno-romance*, no qual as imagens adicionadas conferem outra intensidade para o campo semântico. Assim, a morfogénesis que Fernández Mallo menciona abarca uma agitação que transpassa a dialética material e imaterial da obra. A complexidade do caderno é composta pela fragmentação, por sua fissura histórica como tema e pela proposição de narrar para “redefinir la alteridad” e o

eu, por meio de um sujeito pós-moderno que “se re-enraíza hoy, bien reinterpretando los relatos del pasado o generando sus propios relatos” (Fernández Mallo 48, 47). Apesar de Fernández Mallo fazer muitas dessas aproximações pensando em um colonialismo pós-apocalíptico, a ideia do “Fin de la Historia” exige, na obra de Isabela Figueiredo, uma leitura pensada fora do marco comum pela sua estrutura e seu fundo.

No capítulo em questão, “*We will return* (El otro como *fragmento*. El espacio *sutrato* cultural, la emersión de singularidades, el *colono*, el *exiliado* y el *nómada*)” do livro *Teoría general de la basura* (2018), Fernández Mallo aponta dois arquétipos ocidentais para a construção da identidade. O primeiro é Ulisses, da *Odisseia*, e o segundo é Moisés, da Bíblia. Ulisses possui a imagem do viajero e Moisés a do exiliado; ambos representam a premissa: “volver para contar es nuestra verdadera identidad” (47). A viagem, na tradição ocidental, resulta em um “relato fragmentado” da experiência, principalmente quando forçada e quando seu retorno, como no caso da narradora-personagem de *Caderno de memórias coloniais*, é impossível.

O blogue se converte, nesse sentido, numa volta à escrita como acervo para a reconstrução da obra futura. Com isto, a autora faz da sua narradora-personagem dentro do espaço digital uma expansão posterior, onde o passado se articula duplamente no fundamento do digital em forma de diário, crônica ou narração da experiência subjetiva do trauma, da guerra e do exílio por meio do blogue. Da mesma maneira, o post intitulado “Na machamba, longe”, datado do 13 de dezembro de 2009,¹ no blogue da autora, seria anexado, por exemplo, na edição lançada pela editora Todavia no ano de 2018, como o capítulo 7 dessa edição — mais adiante voltarei a refletir sobre esse texto e as suas relações com as imagens.

Não é objetivo deste artigo fazer uma comparação sobre o conteúdo formal dos posts e sua posterior alteração na obra impressa, porém se faz importante explicitar como, especificamente, esse post sustenta a narrativa fotográfica na futura edição impressa da editora Todavia. O texto, nessa edição, é expandido com alguns detalhes — enquanto o post mantém no seu fio narrativo apenas a constituição da materialidade de uma fotografia dos tempos da “machamba”. Porém, essa “fotografia narrada” só será revelada ao leitor quase nove anos depois pela autora:

¹ <http://novomundoperfeito.blogspot.com/2009/12/na-machamba-longe.html>

E eis-me perante uma foto que contemplo com fascínio, mas sobre a qual nada sei.

Imagino que tenha sido tirada na machamba de um amigo que se estabeleceu umas boas centenas de quilómetros acima de Lourenço Marques, algures no meio do mato. Tinha uma cantina ou vivia da agricultura, ou ambas. Seria lá para o Chibuto ou para Inharrime.

Chegava-se por estradas de terra batida. (*Novo mundo perfeito*, s.p. [2009])

As fotografias vão, como será evidenciado, adquirindo um agenciamento na exposição narrativa dos fatos, no percurso da vida da narradora-personagem, até seu exílio aos 16 anos de idade. A figuração do retrato da autora numa fotografia,² trazendo uma cachorra na capa da edição de *Angelus Novus* (2009), que se reproduz, por sua vez, na edição da editora *Todavia* (2018) — e não assim na da editora *Caminho* (2015) —, expõe uma aura dessa progressão fotográfica como um relato em imagens, o qual será modificado em sua estrutura para, assim, ir aventurando uma maior participação da fotografia na obra e provocando um trânsito onde a imagem-documental e a escrita se unem na reconstrução do passado colonial.

² Embora não esteja no conteúdo da obra na edição da *Angelus Novus*, essa fotografia expressa a subjetividade da infância da autora, e é a única imagem que aparece dentro do seu blogue, num post intitulado “Colonizada”, datado em dezembro de 2009 — já após da publicação impressa da obra pela editora *Angelus Novus*, como o caso do post comentado acima, “Na machamba, longe” —, onde a autora explica sua postura com relação a Moçambique e a colonização desde o seu olhar. Por outra parte, essa fotografia sim formará parte do conjunto interior da edição publicada pela editora *Todavia*.



Figuras 1, 2, & 3. De esquerda à direita as capas de *Caderno de memórias coloniais*: Angelus Novus, 2009; Caminho, 2015; Todavia, 2018.

Contudo, há no embrião da escrita no blogue uma busca de leitores que, em sua inscrição digital, “sostiene una promesa de permanencia sin cambios” (Chejfec 51). No entanto, a obra vai recebendo modificações nesse diálogo com o suporte digital e suas edições posteriores, cujas mudanças materiais se amparam na expressão gráfica e organização futura: “Por su parte, la escritura impresa tiende a descansar de otro modo, en otro tipo de páramo: el de las jerarquías y las huellas ciertas, propio de la impresión gráfica, de los archivos, catálogos o clasificaciones, y de la organización material” (51), alterando a ordem da sequência dos capítulos do livro impresso.

Misturas imagético-narrativas

Os retalhos do retorno estão amparados na escrita e nas fotografias. A função física destas últimas como arquivo familiar, cuja autoria é anônima, vão aparecendo, como comentei, na primeira edição da editora Angelus Novus. Apesar disso, elas não concatenam uma história propriamente dita, ainda que elaborem uma atmosfera visual da memória colonial – uma memória que, a fim de jogar com o presente, é retrospectiva e busca ultrapassar seus limites enquanto crítica, o que é mencionado por Daniel Laks em seu texto “A produção narrativa da identidade em ‘Caderno de memórias coloniais’, de Isabela Figueiredo”: “a memória não é trabalhada como algo pertencente ao passado, mas é, antes, trabalhada de forma crítica, muitas vezes a partir do recurso da ironia, através de seus efeitos no

presente” (67). Através dessa revisão crítica, a narradora-personagem constrói sua individualidade, na qual a identidade é fundamentada em distintas configurações:

Assim, estão representados diferentes graus de configurações identitárias, como a identidade familiar, a identidade do grupo, a identidade nacional e, finalmente, a identidade pessoal que vai se construindo a partir das vivências e da forma como essas são interiorizadas. (Laks 68)

A prescrição dessas identidades como pluralidade — familiar, grupal, nacional e pessoal —, faz com que as fotografias tragam as representações dos espaços em que estas se misturam. E, efetivamente, em um primeiro olhar, na escrita. O pai, além do arquétipo de colono expressado em seu maltrato às pessoas negras e às mulheres brancas, encarna uma modernidade tardia, em construção contínua, como também uma sorte de “progresso” na paisagem dos colonizados. O seu ofício, por sua vez, manifesta o ponto de partida — de maneira espectral —, das imagens: “O meu pai, a quem coube a missão de eletrificar desse tempo” e o ponto onde o texto acaba; ou seja, na fotografia da cidade: “Lourenço Marques, na década de 60 e 70 do século passado era um largo campo de concentração com odor a caril” (Figueiredo, *Caderno* [2018] 42). No entanto, a cidade como espaço nas fotografias não está condicionada a uma aura figurativamente moderna. De fato, a locação a respeito da *terra* como nomeação da paisagem, dentro da atmosfera visual, possui também predominância: “Daquele sítio em concreto víamos horas da paisagem! Terra, areia, lama. Folhas e casca de bananeira pra entalar debaixo das rodas” (51).

Em consequência, o leitor atravessa as imagens como cenografia de uma memória mais palpável por meio da sua figuração expansiva em diálogo com a escrita. As fotografias no caderno são montagens da intimidade e dos resíduos familiares – convivem, como explica Sílvio Renato Jorge no texto “As fotografias de um caderno: passeio pelas memórias coloniais de Isabela Figueiredo”, em uma “narrativa de pós-memória”, por meio do seu “caráter documental” (62).

A natureza dessa pós-memória em seu mecanismo de composição aborda técnicas de produção do presente da autora, gerando, como mencionado, uma complexidade, do blogue ao caderno como deslocamento da escrita e da materialidade — unida, para além disso, ao fato da autora rastrear no seu acervo

digital do blogue a potencialidade da fotografia como motivo da narração. As fotografias, segundo o pesquisador, chegam a converter-se em *agentes de ficcionalização*:

elas se transformam em agentes de ficcionalização, em instrumentos que encaminham o texto a uma constituição pluridiscursiva, concorrendo, junto com os demais “apêndices” da obra – os textos do blogue, a entrevista... – para a complexidade da organização narrativa e para uma abordagem multifacetada daquilo que é esse grande acerto de contas com a imagem do pai e do passado colonial. (62)

O caderno como estrutura desenha o registro visual da linguagem e da identidade movediça da narradora-personagem. Seu sistema interno comunica, em sua feitura, a possibilidade de transfiguração sucessiva. O caderno é, nessa transposição discursiva, a pausa de uma continuidade: seja na escrita ou nas imagens amparadas no processo de edição. Assim, as imagens chegam, nas edições futuras da obra, a dinamizar a categoria de *agentes de ficcionalização*.

Estas, na edição de *Angelus Novus*, não fazem presença dentro da narrativa da escrita para sua metarreflexão, devido ao fato de que as fotografias carecem, na história da narradora-personagem, de proporção e existência material dentro do discurso interior do relato. Contudo, na edição elaborada pela editora *Todavia*, isto é modificado: a imagem como tropo começa a revelar uma condição que, em princípio, lhe era imprópria: o saber-se parte da história.

A adição de capítulos e a mudança das fotografias não procura realizar uma alteração da história narrativa do caderno; pretende, pelo contrário, assentar ainda mais seus detalhes. A edição elaborada pela editora *Todavia* contém 51 capítulos, enquanto a de *Angelus Novus*, 43; no que diz respeito às fotografias, esta possui 9, dentre as quais há 4 imagens novas, em comparação à de *Angelus Novus*, que tem 8 fotografias, das quais 2 são retiradas na edição da editora *Todavia* – nesta, por sua vez, algumas são movidas de lugar.

A transformação das imagens e adição de capítulos já havia sido feita numa edição anterior, a da editora *Caminho*, do ano de 2015. Não obstante, para a indagação deste artigo, faço maior ênfase, como apontei ao início do texto, nas

edições de Angelus Novus e da editora Todavia. É importante ressaltar que o livro possui, ainda, outras edições e traduções ao inglês e ao espanhol.³

A fotografia como ferramenta narrativa, segundo Natalia Brizuela em seu livro *Depois da fotografia: uma literatura fora de si* (2014), comporta uma função contraditória ou em tensão. Esta procura “aproximar-se e afastar-se da realidade. É um espelho que reflete algo que não existe fora do espelho, algo assim como um espelho autorreferencial, autorreflexivo. É mimético” (12), embora que esse mimetismo — expressa a autora — seja *falso*, pois nele impera uma *operação de montagem*. Assim, a realidade passa a ser organizada em outros espaços que desestabilizam a origem das imagens: “A operação fotográfica reside em dissecar um fragmento do real, isolá-lo, e apresentá-lo, sempre, fora de contexto, em outros tempos e outros lugares” (14).

A organização do arquivo familiar em *Caderno de memórias coloniais* é mutável. Sua complexidade, levada desde a escrita no blogue para internação das fotografias na primeira edição impressa da obra, já pode ser percebida como problemática. Post e fragmento vão criando, com anterioridade, a morfologia futura da obra.

A montagem do inacabamento do caderno tomará um corpo paradoxal: as imagens propiciam sua autorreferencialidade até chegar a uma metanarrativa de sua materialidade na escrita. Isto acontece, no capítulo 7 do livro, adicionado na edição da Todavia — o qual, por sua vez, como mencionado, é uma reconstrução e edição do post anteriormente citado do blogue “Na machamba, longe” —, quando a narradora-personagem expressa:

Na primeira frase ele tinha escrito, “Esta foto foi tirada na machamba do [não se percebia o nome] num domingo em que se matou o cabrito”

³ Em espanhol com duas edições, intituladas ambas *Cuaderno de memorias coloniales*: uma publicada na Colômbia pela Universidad de Los Andes, no ano 2016, cuja versão foi feita por Diego Jiménez e Jerónimo Pizarro, e outra publicada na Espanha em 2021, com tradução de Antonio Jiménez Morato. Existe uma edição em inglês anterior a essas duas traduções, intitulada *Notebook of Colonial Memories*, a qual apareceu em 2015, com versões de Anna M. Klobucka e Phillip Rothwell, dentro do 4º volume da coleção *Luso-Asio-Afro-Brazilian Studies & Theory*, editado pela Universidade de Massachusetts Dartmouth. Nesse sentido, o livro conta com diversas transformações, não apenas em sua língua original, senão também fora de Portugal, percorrendo América Latina, Espanha e Estados Unidos.

Li a sua caligrafia perfeita, clara, legível. As habituais chavetas com aportes informativos, sobre segmentos de algumas frases. Vi a mancha velha, esborratada pelo tempo.

Tinha ocupado todo o verso da foto com informação registrada em caligrafia miúda.

Eis-me perante uma foto que contemplo com fascínio, mas sobre a qual nada sei. (Figueiredo, *Caderno* [2018] 54)

É perceptível a nomeação da nomenclatura das imagens como parte da história da narradora-personagem. A imagem anunciada na escrita joga com uma das 4 fotografias acrescentadas na edição da *Todavia*: é exibida em página anterior para, seguidamente, dentro da história, passar a ser descrita como contrariedade; converte-se, assim, em suporte de estranheza dos fatos narrados, desta vez desde uma condição física da escrita como seu documento na ficção.

A caligrafia, onde a memória se revela, é um *efeito no presente*, como apontado por Laks. O olhar ao documento, trabalhado a partir de seu artifício, transcorre no presente da narradora-personagem, tornando ainda mais complexo o jogo de espelhos. Existe aqui uma operação de recorte do digital até o impresso, uma marca de curadoria, a qual afeta a edição impressa feita pela Angelus Novus em 2009 — com a integração, como já comentado, de um post feito após essa publicação.⁴

Tudo aquilo marcado através das imagens projetadas na linguagem do texto segmenta o extinto no tempo que, não obstante, toma corpo narrativo da escrita: é “caligrafia miúda”. Nesse sentido, a categoria expressada por Sílvia Renato Jorge, fotografias como *agentes de ficcionalização* — que já em edições anteriores provocavam uma máquina de significantes na leitura —, flexiona a história até sua própria gênese documental dentro da ficção do caderno.

⁴ Apesar dos textos intitulados posts, dessa primeira edição impressa, ser retirados nas duas edições seguintes — a da *Caminho* e a de principal foco neste artigo, da editora *Todavia* —, é possível rastrear o passado digital da obra na dialética entre o digital e o impresso, e é justamente ali, nesse intermédio, onde a morfologia do caderno chega a criar outros significantes para narrar a pós-memória.



Figura 4. *Caderno de memórias coloniais* (2018), Isabela Figueiredo.⁵

Por conseguinte, as fotografias deixam de ser silenciosas acompanhantes da narração, adquirindo uma materialidade que as conecta com a história íntima da narradora-personagem, suscitando uma narração-imagética do conteúdo. A partir da imagem, a narradora-personagem especula o passado, tentando lembrar: “Imagino que tenha sido tirada na machamba que se estabelecera umas boas de centenas de quilômetros acima do Loureço Marques, algures no meio do mato. Tinha uma cantina ou vivia da agricultura, ou ambas” (Figueiredo, *Caderno* [2018] 54).

A narradora-personagem expõe a imagem como um domingo — “ao domingo, minha mãe calçava-me sapatos fechados de verniz, com fivela” —, no qual visita a machamba com sua família, espaço de trabalho agrícola e cultivo. Observa-se, na imagem descrita através das palavras, o machambeiro, proprietário da machamba: “O machambeiro da foto, com botas altas, chapéu branco colonial, manchado de pó” (Figueiredo, *Caderno* [2018] 55). A descrição como reconstrução da memória da narradora-personagem sobrevém não diretamente ao que mostra a fotografia anterior ao capítulo 7, embora ambas calquem o mesmo espaço — a machamba —, pois uma é a contrariedade da outra: “Reconstruo esta foto a partir do total vazio de memória: era domingo, o machambeiro tinha mandado os pretos, que não estão na foto” (55).

Como pode ser apreçado na fotografia antes do capítulo 7 na edição da editora Todavia, o exterior da machamba está repleto de pessoas negras trabalhando e, no centro, um homem branco, que poderia, talvez, ser o machambeiro, mas sem

⁵ The images from the 2018 edition of *Caderno de memórias coloniais* are reproduced with the gracious permission of the Editora Todavia publishing house. Special thanks are likewise due to Leandro Sarmatz.

chapéu. Assim, a fotografia descrita no texto narra o espaço fechado da casa, enquanto a outra, advinda do corpo fotográfico do livro, manifesta o exterior desta. Nessa perspectiva, a fotografia desde a superfície material da escrita é metarreflexiva de forma geral, como ponto de vista construtivo, com as imagens do caderno; porém, esta é autônoma na escrita. Do mesmo modo, nessa superposição, a escrita em sua retrospectiva também começará a traçar sua ontologia no texto:

Aos domingos submetia-me ao sacrifício. Sabia que era temporário. Sabia que um dia seria adulta e me livraria dos fins de semana composta. Quando fosse adulta estaria sozinha na minha casa e faria o que valesse a pena. Pensava isto exatamente como o escrevo. (Figueiredo, *Caderno* [2018] 55)

O procedimento reconstrutivo da foto – e do post como extensão dela – na escrita desenha um *vazio* da memória; a escrita, como lemos, chega de maneira mais nítida: uma lembrança exata. As imagens do arquivo familiar, no livro, não esboçam incongruências com a narrativa escrita para descompor a uniformidade realista da fotografia – documento *inquestionável* dos fatos, senão para entender as diferentes figurações da história da narradora-personagem. Esta, no percurso da obra, está continuamente no meio, criticando o discurso colonial e nacionalista português, bem como o radicalismo e a barbárie acontecida antes e após o 25 de abril: “Não descrevo uma terra ignorando que nela existia uma guerra”; seja Lourenço Marques, ou Maputo: “Morrer sempre foi fácil naquela terra, antes ou depois” (Figueiredo, *Caderno* [2018] 86, 90).

A fotografia, partindo da dimensão da escrita, fundamenta a duplicidade que possui toda imagem como relato: “O relato duplicado é a ontologia da fotografia, de toda e qualquer fotografia. Aparentemente atada a uma realidade prévia” (Brizuela 20). Essa realidade anterior impera entre a ficção e o documento do arquivo alojado no livro: “É o naufrágio da realidade o que constitui o terreno da ficção” (Brizuela 20). A transposição discursiva entre as capas de identidade, o enredamento histórico da obra e sua transfiguração editorial, outorgam ao caderno uma estranheza dos acontecimentos revelados. A narradora-personagem olha um documento na escrita que se aproxima, de certa maneira, ao que o leitor antes vê, mas também, como estratégia textual, a narradora-personagem o afasta:

Todos os grandes críticos modernos da fotografia sublinharam esta característica inerente ao meio: de Walter Benjamin a George Baker, passando por Eduardo Cadava, Roland Barthes e Carol Armstrong. Essa estranheza, essa leve inquietude ou perturbação que sentimos diante de toda fotografia é o que lhe permite ser hoje o veículo perfeito para insistir na opacidade da ficção, é claro, mas também na opacidade da realidade. (Brizuela 19)

A fotografia acaba por veicular, em uma linha estreita, ambas as partes: realidade e ficção. Não obstante, o interessante aqui é que a fotografia, imbuída na escrita, prolonga seu reflexo e sua materialidade ficcional, enquanto o corpo do arquivo fotográfico do livro, compõe o crescimento da narradora-personagem, desde a infância até sua adolescência e exílio. A fotografia, nesse sentido, evolui com a história, trazendo cenas narradas como gestos e deixando transparecer a diferença que há entre os corpos representados: colonos e colonizados na terra nua. Esta sequência de imagens está entre três das fotografias que enfocam o espaço sem a narradora-personagem: a primeira e a última pertencem a dois planos diferentes de Lourenço Marques; a terceira ilustra a machamba, citada previamente.



Figura 5. *Caderno de memórias coloniais* (2018), Isabela Figueiredo.

Por outro lado, a imagem precedente (Figura 5), como a da machamba, foi adicionada à edição da editora Todavia; esta revela um retrato de mulheres negras e brancas, duas de cada lado e, no meio, da narradora-personagem quando criança.

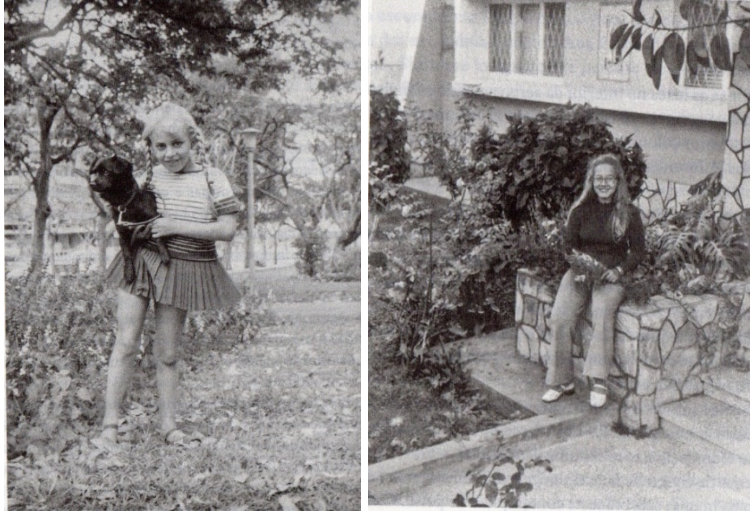
A aparição desta fotografia, logo no início da obra, problematiza o que está sendo descrito como estatuto patriarcal para os corpos das mulheres, divididas pela raça e pela sociedade. O centro da imagem faz da narradora-personagem testemunha, a partir de seu olhar infantil, das elisões e contradições:

Uma branca não admitia que gostasse de foder, mesmo que gostasse. E não admitir era uma garantia de seriedade para o marido, para a imaculada sociedade toda. 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. (Figueiredo, *Caderno* [2018] 40).

Nas fotografias seguintes (Figuras 6, 7, 8, 9 e 10), podem ser vistos retratos da narradora-personagem em diferentes cenas e com diferentes idades que o texto, progressivamente, manifesta na história. Assim, há uma distinção mais clara para o leitor da sua presença no texto, através dos diversos níveis narrativos. Destas fotografias restantes, as duas finais não estão na edição de Angelus Novus; além disso, a do centro (narradora-personagem vestida de branco) contava com uma silhueta masculina de costas que fora cortada. A transformação das fotografias, algumas inclusive movidas de lugar na sequência da obra, criam uma curadoria posterior ao processo de edição, na sua composição como caderno.



Figuras 6, 7, & 8. *Caderno de memórias coloniais* (2018), Isabela Figueiredo.



Figuras 9 e 10. *Caderno de memórias coloniais* (2018), Isabela Figueiredo.

Esse inacabamento propõe que, muito provavelmente, no futuro, o livro seja de novo reescrito por meio de posts antigos, ou que as fotos mudem, ou, inclusive, que sejam criados mais jogos metanarrativos por meio delas — tudo como parte da própria proposta do nominativo da obra como caderno. A transferência do suporte digital ao impresso significou a adição de mais imagens e a reconstrução da escrita dos posts, como também a inclusão de alguns deles com esse nominativo. As edições contínuas da obra constituíram sua transfiguração e reorganização visual e escrita: o conteúdo como forma de caderno propicia a condição de *objeto cultural complejo*, seguindo a Fernández Mallo, para o uso de distintos registros que fazem a escrita se deslocar fora de si em distintos suportes. O autor espanhol chega a afirmar a existência de uma *exnovela*: “esta exnovela puede estar compuesta por distintos materiales, como pueden ser blogs confeccionados por el autor, ad hoc, especificamente para la novela”, a partir da qual caberia se pensar sobre o inacabamento no processo da obra de Figueiredo (Fernández Mallo 185).

Um ponto importante de se ressaltar refere-se à extração dos “apêndices” presentes na primeira edição de *Angelus Novus*. As interpretações podem ser diversas; todavia, existe um “passado digital” na composição do livro como artifício da escrita que, em conjunto com as fotografias das edições impressas, fazem da estrutura formal uma aderência de instrumentos para seus procedimentos

narrativos futuros — tal e como foi exemplificado neste artigo com o post transformado em capítulo na edição da editora Todavia.

A revisão da história colonial moçambicana no caderno, partindo de uma ótica que se constitui como desafiadora às narrativas oficiais imperantes, possui traços nos quais as imagens são, como narradora-personagem, uma força de contingência e testemunha: “Se a fotografia revela e comunica *tudo*, então a fotografia é a documentação da contingência, algo assim como uma testemunha total” (Brizuela 28). Ademais, Isabela Figueiredo faz uma crítica em retrospectiva através das divergências do caderno, desenvolvendo um conjunto de explorações que, como um todo, vislumbra uma lógica interna: a possibilidade de criar artefatos para narrar o passado através da subjetividade e gerar, assim, outras memórias na escrita para reescrever a história.

Obras citadas

- Brizuela, Natalia. *Depois da fotografia: Uma literatura fora de si*. Rocco, 2014.
- Chejfec, Sergio. *Últimas notícias sobre la escritura*. Editorial Entropía, 2015.
- Fernández Mallo, Agustín. *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Galaxia Gutenberg, 2018.
- Figueiredo, Isabela. *Caderno de memórias coloniais*. Angelus Novus, 2009.
- . *Caderno de memórias coloniais*. Todavia, 2018.
- . *Isto é a sério – Uma conversa com Isabela*. *Caderno de memórias coloniais*, Angelus Novus, 2009. *Adenda*, pp. 13–15.
- . *Posts de O mundo perfeito*. *Caderno de memórias coloniais*, Angelus Novus, 2009. *Adenda*, pp. 3–11.
- Jorge, Sílvio Renato. “As fotografias de um caderno: Passeio pelas memórias coloniais de Isabela Figueiredo.” *Metamorfoses*, vol. 13, no. 2, 2015, pp. 54–64.
- Kiffer, Ana. “A escrita e o fora de si.” *Expansões contemporâneas – literatura e outras formas* Editora UFMG, 2014, pp. 47–67.
- Laks, Daniel. “A produção narrativa da identidade em ‘Caderno de memórias coloniais’, de Isabela Figueiredo”. *Abril*, vol. 11, no. 22, 2019, pp. 63–75.
- Rojas Guardia, Alejandro. *El deseo y el infinito (Diarios 2015–2017)*. Seix Barral, 2017.