

MEMÓRIAS (PÓS)COLONIAIS EM DOIS ATOS: DIÁLOGOS E DISTOPIAS ENTRE PAIS E FILHOS EM *CADERNO DE MEMÓRIAS COLONIAIS*, DE ISABELA FIGUEIREDO

(POST)COLONIAL MEMORIES IN TWO ACTS:
DIALOGUES AND DYSTOPIAS BETWEEN PARENTS AND
CHILDREN IN *CADERNO DE MEMÓRIAS COLONIAIS* BY
ISABELA FIGUEIREDO

Vanessa Massoni da Rocha

ORCID 0000-0003-2940-7931

Universidade Federal Fluminense
Niterói, RJ, Brasil

Resumo

Este artigo estuda a representação dos anos finais da colonização portuguesa em Lourenço Marques (atualmente Maputo, capital de Moçambique) na obra literária *Caderno de memórias coloniais* (2009), da escritora Isabela Figueiredo. Trata-se de analisar a escrita colonial a partir da perspectiva de duas gerações distintas: o pai colonialista e a filha progressista. O romance acolhe os embaralhamentos promissores das escritas de si e dos paratextos, jogando luz nas interfaces entre a escrita individual e a memória coletiva portuguesa de um trauma nacional. Em sua tessitura romanesca, Figueiredo busca fugir dos perigos da história única (ADICHIE) e escreve, como ensina Walter Benjamin, uma história a contrapelo.

Palavras-chave: memória; Isabela Figueiredo; pós-colonialidade; *Caderno de memórias coloniais*.

Abstract

This article studies the representation of the final years of Portuguese colonization in Lourenço Marques (currently Maputo, capital of Mozambique) in the literary book *Caderno de memórias coloniais* (2009), by the writer Isabela Figueiredo. It is about analyzing colonial writing from the perspective of two distinct generations: the colonialist father and the progressive daughter. The novel welcomes the promising shuffles of self-writing and paratexts, shedding light on the

Résumé

Cet article étudie la représentation des dernières années de la colonisation portugaise à Lourenço Marques (actuellement Maputo, capitale du Mozambique) dans l'œuvre littéraire *Carnet de mémoires coloniales* (2021), de l'écrivaine Isabela Figueiredo. Il s'agit d'analyser l'écriture coloniale du point de vue de deux générations distinctes: le père colonialiste et la fille progressiste. Le roman accueille le mélange des écritures de soi et des paratextes, jouant

interfaces between an individual writing and the Portuguese collective memory of a national trauma. In his romanesque tessitura, Figueiredo seeks to escape the dangers of the unique story (ADICHIE) and writes, as Walter Benjamin teaches, a story to be opposed.

Keywords: memory; Isabela Figueiredo; post-coloniality; *Notebook of colonial memories*.

la lumière sur les interfaces entre l'écriture individuelle et la mémoire collective portugaise d'un traumatisme national. Dans sa tessiture romanesque, Figueiredo cherche à échapper aux dangers de l'histoire unique (ADICHIE) et écrit, comme Walter Benjamin l'enseigne, une histoire qui met en question l'écriture de l'Histoire.

Mots-clés: mémoire; Isabela Figueiredo; post-colonialité; *Carnet de mémoires coloniales*.

Por uma história a contrapelo

Em 2009, a publicação do romance *Caderno de memórias coloniais*, pela Angelus Novus, uma pequena editora de Coimbra, causou, como se diz no senso comum, um rebuliço. Para compreendê-lo, não basta atentarmos apenas para o tom afiado da escritora e a franqueza desconcertante de quem se apresenta nos seguintes termos: “nunca fui nada conforme” (FIGUEIREDO, 2009). Isabela Figueiredo nasceu em 1963, na cidade moçambicana de Lourenço Marques (atualmente Maputo), capital do país localizado na África Austral, filha de pais portugueses que migraram para a colônia durante a ditadura salazarista nos anos 1950, no intuito de fugir da miséria. Em Lourenço Marques, os pais se casaram e nasceu Isabela, filha única do casal. O pai trabalhou como eletricitista e defendia as dinâmicas exploratórias do colonialismo português. Em 25 de abril de 1974, eclode a Revolução dos Cravos, movimento popular e libertário que depôs a ditadura de Salazar, após quarenta e dois anos no poder. Rapidamente, os movimentos de libertação nas colônias se intensificaram e, em 1975, Moçambique conquistou, de maneira violenta, sua soberania nacional. No mesmo ano, os pais de Isabela adotam uma medida protetiva e enviam a pré-adolescente de doze anos (um mês antes de completar treze anos) para a casa da avó em Lisboa, uma casa muito humilde.

Em seu romance de 2009, ao rememorar o pai, homem racista, estuprador e impiedoso no trato com os negros em solo africano, Isabela Figueiredo acaba por oferecer uma visão acurada da dinâmica colonialista portuguesa, radiografando o desequilíbrio de forças entre colonizadores e colonizados e expondo as vísceras da gana colonialista. De fato, os capítulos da colonização portuguesa e dos retornados consistem em traumas coletivos

sobre os quais imperaram o silêncio e a negação. A narradora de *Caderno* ironiza: “Venham falar-me no colonialismo suavezinho dos portugueses... Venham contar-me a história da carochinha” (FIGUEIREDO, 2018a, p. 164). A crítica literária Leyla Perrone-Moisés se vale da mesma expressão para analisar o romance, afirmando que ele “desmente a ‘história da carochinha’ da colonização ‘branda’ portuguesa” (2018, s/p), à proporção que ali se enumeram e se demonstram premissas desonrosas na relação colonial portuguesa com os negros: indiferença, exploração, ‘relações desiguais de poder’” (RIBEIRO, 2016, p. 31), humilhação, maus-tratos, *apartheid* social, preconceito, racismo, violência e violações de toda ordem. Sob essa ótica, a pesquisadora portuguesa Margarida Calafate Ribeiro analisa o tratamento dado por Figueiredo ao colonialismo em seu romance e identifica três pilares temáticos:

a diferença manifesta no racismo que a narradora capta de forma acutilante com os seus olhinhos de criança (...); a exploração do trabalho, que a narradora denuncia, sob a forte imagem dos ‘pretos do meu pai’ e o medo colonial que gera e justifica a violência, cuja responsabilidade é sempre imputada ao outro (2016, p. 35).

Fazendo eco com Perrone-Moisés, a antropóloga e historiadora Lilia Schwarcz (2019, p. 28) preconiza a inadequação de se associar os termos “mais branda” e “benevolente” à escravidão e à empreitada colonial, movimentos essencialmente comprometidos com o alijamento do outro. Ela defende a tese de que

a construção da história oficial não é, portanto, um recurso inócuo ou sem importância; tem um papel estratégico nas políticas do Estado, engrandecendo certos eventos e suavizando problemas que a nação vivenciou no passado mas prefere esquecer, e cujas raízes ainda encontram repercussão no tempo presente. O procedimento acaba, igualmente, por autorizar apenas uma interpretação, quando se destacam determinadas atuações e formas de sociabilidade, obliterando-se outras (2019, p. 21).

A autora de *Caderno* coteja reminiscências pessoais à narrativa de espectro nacional, sobrepondo a história da colonização portuguesa em Moçambique a um texto de natureza autobiográfica onde se delinea a biografia paterna. Graças a esse sistema de escrita, Isabela Figueiredo revisita o paradigma da história oficial, denuncia o “perigo da história única” (ADICHIE, 2019) e expande olhares, interpretações e versões acerca dos acontecimentos. Sua empreitada se coloca de maneira sólida: “sua tarefa é escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2020, p. 74).

Sua intenção de acolher no romance temas nevrálgicos cujas feridas permanecem abertas explica grande parte da efusiva acolhida de *Caderno de memórias coloniais*. Nesse sentido, não tardou para que a obra ganhasse os holofotes, gerando um acalorado burburinho. Reconhecido como “livro incômodo”, “perturbante” (BEBIANO, 2010), “fascinante”, “notável”, “livro de revolta e de recusa” (PERRONE-MOISÉS, 2018) por uns, apontado como “literatura corajosa” (RODRIGUES, 2018), que “nos atinge tanto no intelecto quanto no físico” (PERRONE-MOISÉS, 2018) por outros, o livro rendeu à escritora as alcunhas de traidora, mentirosa e puta (MELLO, 2018). No meio do campo de batalha, a autora considera seu romance uma “bomba” (MELLO, 2018) por perscrutar um “território proibido” (MELLO, 2018) e declara se tratar de “um texto sobre perda, múltiplas perdas” (FIGUEIREDO, 2011a).

Nos bastidores da Feira Literária Internacional de Paraty (FLIP), em 2018, Isabela Figueiredo concedeu uma entrevista que ganhou um título preciso quando de sua publicação: “Na Flip, a portuguesa Isabela Figueiredo revolve seu passado colonial” (RODRIGUES, 2018). De fato, *Caderno* se dedica a revisitar os mais diversos subterrâneos, trazendo novos elementos à superfície e arriscando-se a desarrumar a lógica naturalizada das coisas, o que leva a escritora a sentenciar sem falsa modéstia: “minha narrativa nunca mais vai sair da história do meu país” (RODRIGUES, 2018).

O pesquisador Daniel Laks identifica o profundo diálogo entre a obra de Figueiredo e as produções mais recentes da literatura portuguesa contemporânea:

O romance está inserido não apenas no espaço cronológico do novo século/novo milênio, mas, principalmente, no panorama da abertura política e da consequente liberdade de expressão posterior ao período da censura salazarista. Nesse sentido, a literatura portuguesa, à qual a narrativa em questão se filia, toma para si a responsabilidade de rever ficcionalmente o processo de descolonização, o redesenho das fronteiras nacionais, os dramas individuais e coletivos da guerra colonial e as consequências identitárias de tais processos (2019, p. 65).

Nessa perspectiva, o intelectual e psiquiatra martinicano Frantz Fanon se propõe a estudar de que maneira a reestruturação da cultura nacional na pós-colonialidade incide no trabalho dos escritores e intelectuais. Fanon reconhece três momentos centrais, a saber: “o escritor ou intelectual tem necessidade de ver e compreender claramente o povo, através de um processo de autoimersão cultural” (2015, p. 233); a cultura nacional deve estar a serviço da “libertação nacional” (2015, p. 232); e o escritor ou intelectual nacionalista deve se preocupar com o passado, a fim de que “se abra o futuro, que é um convite à ação e a base da esperança” (2015, p. 221).

Desse modo, o espaço literário possui a vocação de espelhar, desnudar e esmiuçar a sociedade, no intuito de compreendê-la, de incitá-la a se ver. As interfaces entre história, memória e imaginação no âmbito literário vêm de longa data. Schwarcz aponta que “a história não só carrega consigo algumas lacunas e incompreensões frente ao passado, como se comporta, muitas vezes, qual campo de embates, de desavenças e disputas. Por isso ela é, por definição, inconclusa” (2019, p. 19). Ao dissertar sobre a memória, revela que “já a memória traz invariavelmente para o centro da análise uma dimensão subjetiva ao traduzir o passado na primeira pessoa e a ele dedicar uma determinada lembrança: daquele que a produz” (2019, p. 19-20).

O título do romance de Isabela Figueiredo fricciona essas dimensões. Ao fazer menção ao “caderno”, usando o termo no singular, a autora particulariza sua produção, inscrevendo a obra na esfera subjetiva, individual. Trata-se de uma determinada versão acerca dos fatos, versão essa que, confrontada a outras, comporá um quadro mais abrangente, dinâmico e realista dos acontecimentos. Nessa perspectiva, a autora direciona a recepção do livro:

todas as construções da memória são valiosas e merecem ser ouvidas. Não há uma memória melhor do que outra. Há memórias que podem provar-se, e outras que não (...) Não atribuam tanta importância à minha memória. É apenas uma entre outras (FIGUEIREDO, 2011b).

Ao mencionar a memória no título do livro, a autora alude às inevitáveis zonas do esquecimento, apontando para lacunas, recriações e fabulações. No romance *A gorda*, a narradora Maria Luisa fomenta a discussão entre rememoração, recriação e reconstituição ao descrever o entrelaçamento presente em sua escrita, partindo do pressuposto de que “nossa história é uma trança de histórias”¹ (BERNABÉ *et al.*, 2015, p. 26): “Na minha imaginação reconstruo”, “a memória que mantenho da vida do papá antes de eu nascer é uma construção com base nos relatos que fui escutando” (FIGUEIREDO, 2018b, p. 90).

Processo dinâmico e em construção, a “memória adapta-se, trabalha-se, reescreve-se” (FIGUEIREDO, 2011b), se realizando em um jogo de vida e de morte, de lembrar e de esquecer, de selecionar e de abandonar, afinal “a memória se revela como uma organização do esquecimento” (RICCEUR, 2000, p. 582). Por fim, ao inserir um componente coletivo, o período colonial, Isabela formula seu pacto de escrita e circunscreve seu texto na ciranda da história, dos eventos de vulto nacional, interagindo com a memória coletiva. Grande parte do rebuliço na recepção da obra desmascara o elo sensível entre memória individual e memória coletiva, entre testemunho individual e fatos

¹ São de minha autoria as traduções para o português de textos teóricos referenciados em francês.

sacralizados pelos documentos e imaginários de cunho coletivo. Nas palavras de Franco Cardini, “a lembrança não se constrói sem a memória coletiva, mas, ao mesmo tempo, a recordação pessoal é uma forma de testemunho que impõe limites à tirania ou à ditadura das imagens coletivas” (*apud* SCHMIDT, 1993, p. 294). Eis a grande contribuição do romance de Isabela Figueiredo: friccionar o individual e coletivo de modo a fragilizar a cristalização das imagens construídas em grupo.

Colonialismo em dois atos: pai e filha

O romance nos leva a perscrutar a desconfortável condição de filho de colonizador, notadamente quando o herdeiro se propõe a analisar o controverso período colonial. Esse olhar retrospectivo traz à tona o questionamento sobre as agruras de conciliar duas facetas aparentemente irreconciliáveis do pai: de um lado, a figura amorosa, carinhosa e protetora com a filha e, de outro lado, o indivíduo disposto a desumanizar o outro, espoliando, violentando e inculcando o “o medo, o complexo de inferioridade, o tremor, o ajoelhar-se, o desespero, o servilismo” (CÉSAIRE, 2020, p. 25). No exercício da escrita do romance, cuja gênese remonta parcialmente a textos publicados em seu blog, Isabela Figueiredo procura compreender a polivalência surpreendente do progenitor que oscila entre os polos de herói a carrasco. Na tessitura de sua escrita, a escritora refuta os maniqueísmos para construir um personagem de personalidade complexa, conflituosa e que apresenta muitas nuances.

O romance se organiza em torno de cinquenta e uma narrativas numeradas, de tamanhos variados, redigidas na primeira pessoa e entremeadas por nove fotos. Há duas fotos aéreas de Lourenço Marques em 1960, ladeando o romance, uma após as epígrafes no início, e outra após a última narrativa. Além dos retratos da cidade, há uma foto de feira livre e cinco fotografias de Isabela na infância e na adolescência na rua, em parques, perto do mar e na porta de uma casa. As imagens pessoais estão dispostas em ordem cronológica, exibindo desde a criança de pés descalços ao lado de uma senhora negra com os seios à mostra até a menina de longos cabelos loiros, óculos de grau, calça, flores nas mãos e sorriso farto no rosto. Na edição brasileira, uma dessas fotos, a que mostra a menina com longas tranças segurando um cachorro no colo, ilustra a capa do livro, sobre a qual se sobrepõem as cores vermelha e verde da bandeira portuguesa. A capa da editora Caminho, por sua vez, apresenta um desenho de feira livre em fundo amarelo. Ao longo do texto, não há uma foto sequer ao lado do pai, a quem, precisamos assinalar, o livro é dedicado.

Isabela escreve na ausência do pai e, portanto, não busca travar com ele um diálogo, não deseja confrontar o olhar de filha com a visão do progenitor acerca da colonização, não deseja demovê-lo de suas certezas, não vislumbra sua obra como veículo de retroação e instrumento de reflexão do pai sobre

o passado. Como ela mesma afirma, não queria magoá-lo. E, por isso, ela censura a obra, procedimento colocado em prática também com a mãe: “Eu não permiti à minha mãe a leitura de *Caderno*. Eu li para ela e fiz censura de algumas partes” (RODRIGUES, 2018). À primeira vista, podemos ler a censura como frustração da artista que protela o lançamento da obra. Na contramão desse cerceamento pessoal, contudo, podemos depreender que tal prática ressaltou o controle da autora sobre sua narrativa, uma vez que definiu meticulosamente aqueles que não deveriam ser seus leitores e impôs tanto o recorte do conteúdo a ser conhecido quanto a data de publicação. Nessa toada, a necessidade de escrever e de publicar driblando os pais acentua os meandros do jogo literário promovido por Isabela Figueiredo.

No mesmo depoimento, Isabela Figueiredo afirma ter escrito uma carta ao pai, porém “subverte o dialogismo inicial” (ROCHA, 2017, p. 47) essencial à conversa epistolar ao torná-la pública. A autora tira partido do caráter encantatório (ROCHA, 2017, p. 183) das correspondências ao endereçá-la ao pai falecido, uma vez que “a carta póstuma personifica a vocação mágica das cartas que desconhecem limitações” (ROCHA, 2017, p. 183). Ciente de que sua carta não chegará ao destinatário, Figueiredo se apropria da dinâmica epistolar e convoca o interlocutor para a cena enunciativa no intuito primeiro de organizar seu discurso, compor um documento, delegar uma tese, uma vez que:

a carta permite apresentar os fatos numa certa ordem, com um encadeamento necessário para se tirar certas conclusões, para torná-los mais marcantes. Entrevê-se assim um estatuto mais complexo e distanciado da carta, como prova, como documento, como trâmite oficial, como organização do discurso e como instrumento da reflexão (DAUPHIN, 1991, p. 231).

Ao redigir esse preâmbulo, a autora busca distanciar a recepção brasileira dos excessos da crítica portuguesa, que foi taxativa tanto com a frieza do pai quanto com a traição da filha ao retratá-lo. Ela decide, assim, subir na tribuna e promover uma defesa do pai no julgamento público que lhe infligiram. A despeito de seu ato de defesa, a figura do pai continua a revirar o estômago dos leitores e a revelar as atrocidades da colonização no trato com os negros. Figueiredo busca apartar pai e personagem, reiterando o caráter fabulatório (HUSTON, 2010) de seu romance, uma obra de cunho imaginativo e artístico. Em suas palavras, o livro “ficciona para dizer a verdade” (FIGUEIREDO, 2018a, p. 10), pois “o *Caderno* é um texto literário, com todas as implicações que isso tem. É um texto literário do qual se podem apropriar a história, a antropologia, a sociologia, a psicologia, como tem vindo a acontecer, mas será sempre, antes de mais, literatura” (FIGUEIREDO, 2011a).

A propósito da natureza do texto, a autora explica:

trata-se de uma autobiografia romanceada, ou de um romance de inspiração autobiográfica, expressões usadas no paraíso no qual vivemos para designar obras que partem da experiência do eu. Passo a explicar: fiz-me de recriar cenários, personagens, mudei nomes, alterei relações de parentesco ou outras, na verdade o meu pai não andava sempre de camisa branca, o diabo a sete. Peguei na minha memória e recriei-a literariamente sem trair os acontecimentos dos quais fui testemunha. Literariamente é aqui a palavra-chave (FIGUEIREDO, 2012, s/p).

Apesar disso, ao longo da obra, a narradora proclama: “Pensava isto exatamente como o escrevo” (2018a, p. 55), o que corrobora a ideia deliberada de embaralhar as esferas ficcional e não-ficcional, valendo-se das ambiguidades do universo autobiográfico. De maneira irônica, *A gorda* (2016), terceiro romance de Isabela Figueiredo, se inicia com o seguinte aviso: “Advertência – Todas as personagens, geografias e situações descritas nesta narrativa são mera ficção e pura realidade” (FIGUEIREDO, 2018b, p. 15). A escritora faz graça com o quiprocó iniciado em *Caderno*, de 2009, e resolve prolongá-lo, confundindo os limiares entre realidade, recriação e ficção. A voz do crítico português Pedro Serra (2011, p. 184) se soma às nossas análises ao ponderar que a “escrita que vive da e na problematização do género autobiográfico, que se situa no afiado gume de todo o exercício de memória individual e colectiva, na literatura de Isabela Figueiredo bate o coração da dor e da beleza”.

Inegavelmente, a cada nova informação capaz de integrar o paratexto da obra, Figueiredo alimenta as confusões de sua recepção. Não podemos perder de vista que a autora tira partido da polémica em torno do livro, posto que o rebuliço aumenta o interesse pelo estudo da obra e alavanca as vendas. Em Portugal, no início de 2020, a obra já contava a 8ª edição e envolvia cifras superlativas. Em 2021, a obra ganhou tradução francesa pela Éditions Chandeigne. *Carnet de mémoires coloniales*, com prefácio da escritora Léonora Miano, foi finalista do prestigioso prêmio *Femina*, na categoria “romance estrangeiro”. Por sua vez, o livro *A gorda* também contempla relatos da colonização portuguesa em Moçambique, embora de maneira mais genérica, sem cenas explícitas de violência e de subjugação. Nessa obra, a narradora se chama Maria Luisa, seu pai não é nomeado e não há fotos de personagens. Na esteira dessas novas chaves de leitura, o romance obteve uma recepção mais tímida, na contramão do romance anterior, aclamado como obra-prima da escritora.

Todo o paratexto da obra se presta a confundir a recepção dos leitores, confundindo os limiares entre depoimento e literatura: as fotos, o nome do pai, o fato de o pai ter sido um colonialista em Lourenço Marques na década

de 1960 e 1970; ou seja, a biografia do pai e a autobiografia da filha coincidem com dados que podem, sem grandes dificuldades, ser confirmados. Certamente, se o personagem não fosse seu pai, mas alguém inteiramente desconhecido, a recepção do livro não teria feito correr tanta tinta. Já mencionamos o pesquisador Daniel Laks em sua leitura sobre a atualidade da obra e sua inscrição nos temas contemporâneos da literatura portuguesa pós-ditadura salazarista. Outro ponto a evocar incide sobre o acesso imediato a informações capazes de discernir a obra. Em uma época de vidas muito expostas nas redes sociais e *realities shows* televisivos de grande audiência, o público leitor demonstra muito apreço por obras que lhe permitam olhar pelo buraco da fechadura e que lhe abram as cortinas das coxias, revelando os pormenores de personagens e autores.

Nesse sentido, *Caderno* não deixa de assumir a faceta de autoficção², pois nele, Isabela, para além do pai, se descortina a si própria a partir do filtro performático e inventivo digno das escritas de si. Por certo, falar do pai é uma maneira de falar de si, de sua criação, de sua infância, de sua afetividade. Trata-se de um efeito bumerangue, no qual um remete ao outro, em uma circularidade produtiva. Neste contexto, escrever sobre si consiste em “lidar de frente com os seus fantasmas” (RIBEIRO, 2010, s/p). Ao se debruçar sobre a relação entre pais e filhos, a narradora de *A gorda*, Maria Luisa, assegura: “somos continuações e prolongamentos uns dos outros, que se escondem e se tecem” (FIGUEIREDO, 2018b, p. 79). Mais adiante, ela sentencia: “papá é parte do meu corpo e só poderá extinguir-se quando o meu acabar” (FIGUEIREDO, 2018b, p. 91). No posfácio de *Caderno*, a autora coloca em destaque o contorno autocentrado da obra:

O caderno de memórias coloniais nunca estará acabado em mim. A minha memória tem um caráter fragmentado, muito sensível aos eventos do quotidiano. Há sempre alguma história que me vem à cabeça e que lamento não ter incluído na narrativa.

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** (2018a, p. 179; grifo nosso).

Reviver o colonialismo permite à narradora questionar suas atitudes e buscar um meio de remediá-las, de acertar contas com as angústias do passado, em um movimento catártico voltado igualmente para si. A crítica

² Compreendemos o conceito de autoficção tal como concebido pelo escritor e crítico literário francês Serge Doubrovsky, ou seja, “uma variante pós-moderna da autobiografia, na medida em que se desprende de uma verdade literal, de uma referência indubitável, de um discurso historicamente coerente, apresentando-se como uma reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos da memória” (*apud* VILAIN, 2005, p. 212).

Silvia Cavalieri inscreve *Caderno de memórias coloniais* sob o signo da vergonha (2009, p. 218), o que nos remete imediatamente à clássica lição sartriana de que “a vergonha é um sentimento revolucionário” (SARTRE, 2015, p. 23), de impulsão à quebra de antigos paradigmas.

Vislumbramos uma diferença flagrante entre filha e pai na vivência colonialista para além do fato da ingenuidade da criança enredada em uma perversão que a ela se sobrepõe: a menina se arrepende do ato após tê-lo ruminado por muitos anos. Ela se sente culpada, envergonhada e procura expurgar sua angústia. Em alguma medida, esse arrependimento se torna uma segunda traição. Se a primeira traição foi acolher o assunto controverso da colonização portuguesa em Moçambique em seu texto literário, tirando-o de uma letargia – aparentemente – cômoda para o país, a segunda traição consiste em pedir desculpas públicas pelo seu ato tanto tempo depois, chamando a atenção para a importância de algum tipo de ação compensatória, reparadora. Dito de outra maneira, num primeiro momento, a narradora relata as memórias coloniais e, no momento seguinte, faz um juízo de valor que condena a colonização, exigindo, em certa medida, um ato de contrapartida. Nesse sentido, Margarida Calafate Ribeiro pondera que

não bastava olhar, era preciso ver, e houve muitos que, ao contrário de Isabela Figueiredo, não quiseram e continuaram a não querer ver, tornando a memória de África na sociedade portuguesa uma memória ainda conflituosa e não partilhável. Daí o seu sentimento de abandono, a sua solidão, as suas manifestações privadas ou grupais de recordação. Por isso, talvez, os colonos se tenham mantido colonos até ao fim da vida, como o pai de Isabela (2016, p. 36).

Figueiredo compartilha o mesmo ponto de vista de Ribeiro: “as pessoas não mudam. Um branco que viveu o colonialismo será um branco que viveu o colonialismo até o dia de sua morte. E toda a minha verdade será para eles uma traição”. (2018a, p. 165). É preciso não perder de vista que qualquer desculpa ou ação compensatória sucede a interiorização da culpa, do erro, do delito, e muitos colonizadores não conseguiriam – ou não poderiam – fazê-lo. E essa impossibilidade acena para a dinâmica coletiva da colonização que nenhum ato individual ousaria suplantar.

Isabela Figueiredo sugere a existência de outro vértice nessa dinâmica de traições: trata-se da descoberta do descompasso político entre o pai fascista e a filha progressista. Nas palavras da autora, “a consciência da traição terá de ser remetida para uma fase posterior, na qual começo a identificar-me ideologicamente com ideias políticas opostas àquelas com que havia contactado enquanto filha do colono” (FIGUEIREDO, 2011b). Um depoimento de Figueiredo escancara a cisão política e ideológica com o pai:

eu e meu pai tivemos muito conflitos políticos e ideológicos. Nossa guerra só terminou com sua morte, embora em certo momento tenha havido um compromisso de humor. Ele me chamava de comunista e eu o chamava de fascista, e a gente conseguia rir disso – com ironia, mas sem briga (RODRIGUES, 2018).

Tal declaração nos permite conjecturar se a escrita de *Caderno de memórias coloniais* não representaria justamente o ímpeto de desagradar ao pai, de burlar o tempo, de fraturar a hierarquia familiar e de impor suas palavras como as derradeiras, as que permanecerão redigidas, documentadas. Ora, a guerra não terminou com a morte. A guerra não terminou ainda. E talvez demore muito tempo para atingir o ponto final, visto que a cada nova tradução de *Caderno*, a cada novo evento, a cada novo prêmio, a cada nova entrevista e a cada nova menção ao pai se alimentam e reacendem as oposições entre pai e filha. Talvez Isabela estenda essa oposição por não saber viver de outra forma, no intuito de prolongar a presença paterna e enumerar suas aventuras.

A técnica evoca o conceito de presentificação elaborado por Michel Foucault (1992, p. 155) e retomado por Eric Landowski (2002, p. 167) ao analisar as correspondências. Para Foucault, o ato de escrita presentifica o destinatário, colocando-o ao lado do remetente em potência, em desejo de conversa e em elucubrações quer seja no processo de redação do texto a ser enviado quer seja na expectativa de resposta. O ato da correspondência se mostra essencialmente um “ato em presença”: povoar a distância que engendra a prática epistolar de presença, fabricá-la textualmente. Logo, não parece anódino o fato de a narradora de *Caderno* ter explicitado que “a obra é a carta que quis deixar-lhe” (FIGUEIREDO, 2018a, p. 11).

Desse modo, se reportar ao pai se torna a maneira encontrada para encará-lo, vencer uma queda de braço e romper o silenciamento atroz imposto por sua cara de ódio:

O meu pai tinha uma cara grande e suada cheia de ódio ou amor conforme os dias. Tenho eu preferido os dias de amor, calharam-me muito dos de ódio. (...)

Recebi todos os discursos de ódio do meu pai. (...)

O meu pai não me dobrou. Escapei-lhe. (...)

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, e agora está aqui sentado (...) a ler-me. (...) 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. (2018a, p. 144-146; grifo nosso).

Em entrevista, Isabela Figueiredo retoma as motivações para a exposição paterna:

Sinto-me culpada porque é o meu pai. Estou a expor a pessoa que mais amei. Sinto que estou a fazer uma coisa profundamente cruel com ele, mas preciso de fazê-lo para poder olhar para ele e perdoar-lhe o que foi, o seu pensamento colonial e racista de que eu discordava totalmente. (DIAS, 2018).

O mote do livro sugere uma espiral libertária tanto para a filha quanto para o pai; um procedimento tanto de luto quanto de aproximação. Nesses termos, a escrita de Figueiredo busca exercer uma catarse dupla, estendendo sua ação para o progenitor. Ao discursar sobre os pais, Maria Luisa, de *A gorda*, enfatiza: “aqui repousam os nossos corpos, o meu em carne, os dele a caminho do pó, embora me esforce todos os dias por os manter vivíssimos” (FIGUEIREDO, 2018b, p. 22). Esse aspecto merece ser, igualmente, valorizado: ao transformar o pai em personagem, a filha assume o controle da narrativa e supera a efemeridade da existência. Isto posto, a filha trai o pai ao descortinar suas crueldades, mas o faz no intuito de levantar a cabeça, superar o trauma, fazer o luto. No processo do enlutamento, aprendemos que

quando não há mais nada a fazer, resta a dizer, pela palavra ou pela escrita, o que foi uma pessoa, dizer e em seguida construir, logo depois da perda, o sentido de uma existência. (...) Assim, nossos desaparecidos finalmente encontram lugar em nossa memória e na memória dos nossos, não na forma de cadáveres volumosos, mas na forma de personagens de companhia tão doce, modelos ou referências, cúmplices ou testemunhas, e até, porque não, de destinatários, peças-chaves em todo o caso do nosso universo (CHALANSET, 1992, p. 155-157).

Margarida Calafate Ribeiro (2010, s/p), ao analisar o romance, identifica o movimento do luto estudado por Annie Chalanset:

este livro é um grito, no sentido em que relata a vivência do trauma que unifica a pessoa do pai à violência explícita e implícita do colonialismo português; e é um luto, porque é um choro prolongado pela figura colonial do pai e pela violência que ela contém ao transformar o grito (trauma) num choro (luto) do qual dificilmente se sai.

Não se pode negar que a filha busca explicar também o lado bom do pai, suas qualidades, seu afeto, buscando, em alguma medida, contrabalançar seu ímpeto colonialista. O livro se elabora sob o prisma do afeto mais legítimo e pueril, o único talvez capaz de olhar seu Manuel para além da insígnia colonial. Fazer o luto pela tessitura literária “trata-se de fazer de uma pessoa – pai, amigo, criança perdida – um personagem. Criação singular, cada um à sua imagem, sua lembrança, sua construção. Criar este personagem é nos fazer autores”. (CHALANSET, 1992, p. 156).

Caderno de memórias coloniais foi acolhido pela crítica literária como um livro cuja enunciação remete à segunda geração de retornados, aquela que busca

restituir uma (im)possível memória da cena traumática para quem a protagonizou, ainda que, (...) só se possa fazê-lo postumamente e, portanto, com efeitos efetivos apenas na segunda geração, mas seguramente que com efeitos morais de prolongado impacto (RIBEIRO, 2016, p. 36)

Desse modo, a narrativa aposta no que se convencionou nomear de pós-memória: “aqueles que têm uma memória própria, mas de criança, dos eventos que levaram ao fim do império português em África cresceram envoltos [...] sem delas terem sido testemunhas” (RIBEIRO, 2010, s/p). Simone Schmidt pondera, ainda, que o “o abismo que a narradora do *Caderno de memórias coloniais* percebe entre a sua experiência e a de seus pais, quem sabe doesse menos se ela pudesse vislumbrar a dimensão coletiva dessa distância entre as gerações” (2016, p. 128).

O livro se inicia com um sonho entre a narradora e o pai, um sonho no qual ela escuta com perfeição a voz do patriarca, mesmo após a morte, uma voz que a desperta, a impele a escrever, e eis que se seguem as cinquenta e uma narrativas que compõem a obra. Nesse aspecto, a escrita do livro aponta novamente para o processo catártico do luto, fazer a vontade do pai para liberá-lo e para liberar a filha da missão imposta. A primeira palavra da primeira narrativa é o nome do pai, para quem, como já sabemos, o livro é dedicado:

Manuel deixou o seu coração em África. Também conheço quem lá tenha deixado dois automóveis ligeiros, um veículo todo-o-terreno, uma carrinha de carga mais uma camioneta, duas vivendas, três machambas, bem como a conta do Banco Nacional Ultramarino, já convertida em meticais.

Quem é que não foi deixando os seus múltiplos corações algures? (FIGUEIREDO, 2018a, p. 11).

Com esse trecho de abertura, onde a alternância de pontos de vista é verbalmente marcada pela presença da oposição *Manuel x Eu*, e dos verbos na terceira e primeira pessoa,

a autora deixa claro qual será o tom da narrativa ao longo de todo o livro, cuja pedra de toque é a forma como estes dois enunciadores vêm o mundo. A narradora procederá à desconstrução do ponto de vista que transmite a visão do Portugal colonial, representada neste trecho pela figura de Manuel, ao que opõe o seu olhar iconoclasta (DIAS, 2016, s/p).

O confronto textual se torna ainda mais contundente quando, ao término da obra, a narradora revela que o livro é fruto de um pedido do pai, um pedido que a filha se viu obrigada a desobedecer. Eis o trecho do pedido paterno:

Conta a verdade, lá na metrópole. Conta o que passamos por cá.

A verdade era uma história muito longa e complexa, rica de narrativas encaixadas alternadas, simultâneas, polifônica. O que o meu pai pretendia que eu contasse, era o caos em que se transformara a descolonização, a vida ameaçada a cada segundo, o risco físico, constante, real, de não se saber se se conseguiria voltar para casa, depois de sair. O que ele queria que eu contasse era apenas uma parte de um gigantesco todo (FIGUEIREDO, 2018a, p. 150; grifo do autor).

Na concepção paterna, *Caderno de memórias coloniais* consistiria em uma narrativa denunciatória das mazelas infligidas aos colonos portugueses a partir da Revolução dos Cravos, em 1974, e do recrudescimento dos movimentos independentistas em Moçambique desde então. Nessa ótica, a filha deveria pôr em relevo o encarceramento do pai, as humilhações sofridas pelo eletricitista no novo regime político e a decisão de enviar a filha para Portugal, o que causou o desmantelamento da família Figueiredo em terras moçambicanas. Para um homem empenhado no desempenho de sua “missão civilizadora” na África, muitos eram os reveses que lhe caíam sobre os ombros e estas violências precisariam ser reportadas. Sob esse ângulo, a filha pinta o retrato da queda paterna durante sua prisão política:

Conhecendo-o, tenho a certeza de que lhes deve ter chamado pretos de merda, a todos, e todos os dias, e que terá apanhado forte e feio, sem dó, sem hora. Conhecendo-o, dói-me imaginá-lo espancado, humilhado, vergado por aqueles que antes vergou. Dormindo no chão de cimento, ao molho com os condenados de delito comum. (FIGUEIREDO, 2018a, p. 159).

Embora não economize na descrição do sofrimento paterno e de sua desonra, a filha inscreve essa derrocada no plano do revanchismo e da desforra dos negros açoitados anteriormente. Há a premissa da consequência, do resultado de ações prévias, o que impede o leitor de se compadecer de Manuel. Assim, os colonos não experienciaram nada mais do que as técnicas coloniais de controle social que trouxeram consigo da Europa e que colocavam em prática indiscriminadamente em Lourenço Marques. Como se diz no senso comum, beberam do próprio veneno e não poderiam, assim, despertar a comiseração alheia.

Ao optar por se distanciar da versão paterna, a filha se debruça em uma empreitada literária e pessoal dolorosa marcada pelo luto, pela denúncia e pelo grito: “Toda vida tem uma fratura. A minha está relacionada com esta história. O colonialismo, a descolonização. Política.” (FIGUEIREDO, 2018a, p.178-179). Daí o sentimento de traição que permeia toda a obra.

Figueiredo salienta que “a compreensão é um castigo. Nunca mais se consegue ignorar a jaula nem o jugo” (2018b, p. 45). E assim se explica o abismo de quem, à revelia da herança paterna, pauta sua escrita pelo rigor ético e pela compreensão de que não lhe seria possível contemplar a descolonização sob a perspectiva canônica dos retornados portugueses e silenciar os demais – complexos – capítulos dessa empreitada colonial. Acolher a parcialidade do pedido paterno seria um caminho menos penoso do ponto de vista afetivo em relação ao desejo de Manuel. Não obstante, ao fazê-lo, não poderia salvá-lo, não poderia incluí-lo num contexto maior e perverso da colonização e esse seria para ela o pior dos cenários, o mais doloroso.

À guisa de conclusão, a escritora moçambicana Paulina Chiziane, laureada em 2021 com o importante Prêmio Camões, sai em defesa da escolha de Isabela Figueiredo ao falar da colonização a partir da figura do pai. Para a escritora, o romance não poderia se furtar a valorizar a violência masculina no espaço africano, reconhecido como um corpo feminino:

Colonos e colonizados tivemos um encontro histórico que hoje estamos a analisar. Guerreámo-nos. Matámo-nos. Odiámo-nos e amámo-nos. Construímos juntos e construím-nos mutuamente, para o bem ou para o mal. Esta é que é a verdadeira história. O resto são fantasias. Tretas. O colonialismo era baseado no catolicismo e no patriarcado. Para a representação desse sistema, não poderia existir melhor imagem senão a do pai racista, através da qual transcorrem todas as ideologias e práticas coloniais. Foi a escolha acertada. O colonialismo é masculino. O macho agressor invade. Penetra no mais profundo da intimidade, de armas em riste, agride e mata, como um violador de mulher na estrada deserta. (...) Aqui o continente africano é também representado no feminino, que só o homem branco podia usar, abusar e violentar (2018, p. 15).

Por fim, reiterando o pressuposto da liberação inerente ao processo artístico, a julgar que “uma pessoa, cantando, safava-se sempre. Ou praticando outra arte qualquer” (FIGUEIREDO, 2018a, p. 71), a filha reitera a importância da escrita de *Caderno de memórias coloniais* como etapa modular de um processo angustiante de acerto de contas, de cura e de luto. Em postagem no Facebook, em 17 de junho de 2019, Isabela Figueiredo ensina a máxima sobre a qual gravita toda a sua produção artística: “Escrever romances que são visões do mundo, para o questionar e abrir portas a outro, dá sentido à minha vida.” E encontrar esse sentido, para ela, consiste em desnaturalizar a história oficial, friccionar os campos da memória, da história e da literatura, autoficcionalizar sua vida e redigir uma biografia paterna onde ecoe a voz de um pai à altura de suas inflexões, de suas contradições, de seus arroubos colonialistas e de seu amor incomensurável pela filha. Filha esta que compartilha com o pai e lhe endereça a mesma intensidade de sentimentos, sendo capaz de falar para remediar, expor para conciliar, ficcionalizar para retrair a verdade e trair para salvar.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma única história*. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BEBIANO, Rui. Do outro lado do tempo. *In: A terceira noite*. 22 jan. 2010. Disponível em: <https://www.aterceiranoite.org/2010/01/22/do-outro-lado-do-tempo/>. Acesso em: 14 jul. 2021.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história* - edição crítica. Organização e tradução de Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.
- BERNABÉ, Jean; CHAMOISEAU, Patrick; CONFIANT Raphaël. *Éloge de la créolité*. Paris: Gallimard, 2015.
- CAVALIERI, Silvia. Isabela Figueiredo, *Caderno de Memórias Coloniais*. *Confluenze: Revista de studi Iberoamericani*, v. 2., n.1., p. 216-219, 2009.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Tradução de Claudio Willer. São Paulo: Veneta, 2020.
- CHALANSET, Annie. Du cri à la parole. *In: CZECHOWSKI, Nicole; DANZIGER, Claudie (org.). Deuil: Vivre c'est perdre*. Paris: Editions Autrement, 1992. p. 144-157.
- CHIZIANE, Paulina. Sobre *Caderno de memórias coloniais*. *In: Caderno de memórias coloniais*. São Paulo: Todavia, 2018. p. 13-19.

- DAUPHIN, Cécile. Les manuels épistolaires au XIX^{ème} siècle. *In*: CHARTIER, Roger (Org.). *La correspondance: les usages de la lettre au XIX siècle*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1991. p. 209-272.
- DIAS, Cláudia. *Caderno de Memórias Coloniais (Angelus Novos/ Caminho) e Notebook of Colonial Memories de Isabela Figueiredo*, 31 ago. 2016. Disponível em: <https://hasempreumlivro.blogspot.com/2016/08/caderno-de-memorias-coloniais-de.html>. Acesso em: 2 ago. 2021.
- DIAS, Ana Sousa. Isabela Figueiredo: “Em Portugal o racismo está na cabeça de cada pessoa”. *Diário de Notícias*, 17 ago. 2018. Disponível em: <https://www.dn.pt/edicao-do-dia/17-ago-2018/isabela-figueiredo-em-portugal-o-racismo-esta-na-cabeca-de-cada-pessoa-9724179.html>. Acesso em: 2 ago. 2021.
- FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris: la Découverte, 2015.
- FIGUEIREDO, Isabela. O fim do mundo. *In*: *O mundo perfeito*. 29 abr. 2009. Disponível em: <https://omundoperfeito.blogspot.com/search?q=mem%C3%B3rias+coloniais>. Acesso em: 30 jul. 2021.
- FIGUEIREDO, Isabela. “A minha África é uma história que cada um de nós carrega em silêncio”. *Novo mundo*, 7 mar. 2011a. Disponível em: http://novomundoperfeito.blogspot.com.br/2011_03_01_archive.html. Acesso em: 30 jul. 2021.
- FIGUEIREDO, Isabela. Das castas entre os retornados. *Novo mundo*, 9 ago. 2011b. Disponível em: http://novomundoperfeito.blogspot.com.br/2011_08_01_archive.html. Acesso em: 30 jul. 2021.
- FIGUEIREDO, Isabela. Pobre, suburbana, de nariz empinado. *Novo mundo*, 30 mar. 2012. Disponível em: <http://novomundoperfeito.blogspot.com/2012/03/pobre-suburbana-e-exigente.html?q=mem%C3%B3rias+coloniais>, 2012. Acesso em: 30 jul. 2021.
- FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais*. São Paulo: Todavia, 2018a.
- FIGUEIREDO, Isabela. *A gorda*. São Paulo: Todavia, 2018b.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. *In*: *Ética, sexualidade e política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1992. p. 129-160.
- HUSTON, Nancy. *A espécie fabuladora*. Tradução de Ilana Heineberg. São Paulo: L&PM, 2010.
- LAKS, Daniel M. A produção narrativa da identidade em “Caderno de Memórias Coloniais”, de Isabela Figueiredo. *Revista do NEPA/UFF*, Niterói, v. 11, n. 22, p. 63-75, 2019.
- LANDOWSKI, Eric. A carta como ato de presença. *In*: *Presenças do outro*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 167-181.

- MELLO, Patrícia Campo. Estava a escrever uma coisa que era uma bomba, diz Isabela Figueiredo. *Folha de São Paulo*, 28 jul. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/07/estava-a-escrever-uma-coisa-que-era-uma-bomba-diz-isabela-figueiredo.shtml>. Acesso em: 5 ago. 2021.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Caderno de Memórias Coloniais” nos atinge tanto no intelecto quanto no físico. *Folha de São Paulo*, 28 jul. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/07/caderno-de-memorias-coloniais-nos-atinge-tanto-no-intelecto-quanto-no-fisico.shtml>. Acesso em: 8 ago. 2021.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. Sobre “Caderno de Memórias Coloniais”. *Livros que elevam*, 18 fev. 2010. Disponível em: <https://angnovus.wordpress.com/2010/02/18/margarida-calafate-ribeiro-sobre-%c2%abcaderno-de-memorias-coloniais%c2%bb/>. Acesso em: 8 ago. 2021.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. A Casa da Nave Europa - miragens ou projeções pós-coloniais?. In: RIBEIRO, Margarida; RIBEIRO, António (org). *Geometrias da memória: configurações pós-coloniais*. Porto: Edições Afrontamento e Autores, 2016. p. 15-42.
- RICCEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire et l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.
- ROCHA, Vanessa. *Por um protocolo de leitura do epistolar*. Niterói: EdUFF, 2017.
- RODRIGUES, Maria Fernanda. Na Flip, portuguesa Isabela Figueiredo revolve seu passado colonial. *O Estado de S. Paulo*, 28 jul. 2018. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,na-flip-portuguesa-isabela-figueiredo-revolve-seu-passado-colonial,70002418891>. Acesso em: 6 jul. 2021.
- SARTRE, Jean-Paul. Préface à l'édition de 1961. In : FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris: La Découverte, 2015. p. 17-36.
- SCHMIDT, Simone Pereira. Uma viagem longa demais, um retorno devastador. *Revista ABRIL*, v. 8, n. 16, p. 119-135, 2016.
- SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval; MAHFOUD, Miguel. Halbwachs: memória coletiva e experiência. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 4, n. 1-2, p. 285-298, 1993. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51771993000100013.
- SCHWARCZ, Lilia. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SERRA, Pedro. Em nome do pai. *Revista de literaturas ibéricas*, v. 1, p. 183-185, 2011.
- VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset, 2005.

Vanessa Massoni da Rocha. Professora de Língua francesa e de Literaturas francófonas vinculada ao Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense. É doutora em Estudos de Literatura pela UFF e fez estágio de pós-doutoramento em Literatura comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com período de cooperação na *Université des Antilles, campus Schœlcher*, Martinica. Autora dos livros *Por um protocolo de leitura do epistolar* (EdUFF, 2017) e *Tradução em (ent)revista: Simone Schwarz-Bart e as tradutoras brasileiras* (EdUERJ, 2021) e co-organizadora dos livros *Literatura, História e Pós-colonialidade: vozes em diálogo* (Dialogarts, 2019) e *África, Caribe e Américas: histórias e narrativas entrecruzadas* (Dialogarts, 2018) Suas pesquisas acadêmicas se inscrevem no âmbito da Literatura comparada, da Correspondência e da Francofonia, mais precisamente no estudo de obras de expressão francesa do Caribe. Idealizadora e co-organizadora do Encontro Literatura, História e Pós-colonialidade e do Seminário Internacional de Literaturas Caribenhas.

E-mail: vanessamassonirocha@gmail.com

Recebido em: 28/07/2021

Aceito em: 16/11/2021

Declaração de Autoria

VANESSA MASSONI DA ROCHA, declarada autora, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Concepção, projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.