CADERNO DE MEMÓRIAS COLONIAIS, DE ISABELA FIGUEIREDO, E O CAMPO EXPANDIDO DA LITERATURA

CADERNO DE MEMÓRIAS COLONIAIS, BY ISABELA FIGUEIREDO, AND THE EXPANDED FIELD OF LITERATURE

Keli Cristina Pacheco¹

RESUMO: Neste artigo propomos uma breve leitura em campo expandido de *Caderno de Memórias Coloniais* (2009), de Isabela Figueiredo, romance em escrita íntima que se passa em Moçambique e Portugal, durante o neocolonialismo e pós-independência de Moçambique. O conceito de campo expandido, elaborado por Rosalind Krauss (1979), solicita à crítica um olhar para a forma, e uma reflexão sobre o que a forma impõe e deseja provocar. Nesse passo, o pós-moderno acontece quando a artista não se interroga sobre os meios de expressão, estes não determinam mais a práxis, mas se tornam vias em prol de uma expressão, estratégia possível de ser localizada em *Caderno de Memórias Coloniais*. Roberto Vecchi (2008) já indicara, em chave teórica, a existência de uma estratégia de dominação portuguesa a partir de um projeto colonial desagregador, temática presente no romance que, como veremos, aparece conjugada a sua forma narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: literatura contemporânea; literatura portuguesa; campo expandido

ABSTRACT: In this article, we propose a brief reading in expanded field of *Caderno de Memórias Coloniais* (Colonial Memories Notebook) (2009), by Isabela Figueiredo, novel in intimate writing that passes in Mozambique and Portugal, during Mozambique's neocolonialism and post-independence. The concept of expanded field, elaborated by Rosalind Krauss (1979), requests that the critics have an eye to the form, and a reflection about what the form imposes and wishes to provoke. As such, the postmodern happens when the artist does not interrogate herself about the means of expression, which does not determine the praxis anymore, but become routes in favor of an expression, strategy possible to situate in *Caderno de Memórias Coloniais*. Roberto Vecchi (2008) already had indicated, in theoretical key, the existence of a strategy of Portuguese domination from a disruptive colonial project, thematic present in the novel that, as we are going to see, appears combined to its narrative form.

KEY WORDS: Contemporary literature; Portuguese literature; Expanded field

Introdução

¹Pós-doutoranda em Literatura pela Sorbonne Université - Paris IV.

A reflexão revisionista acerca do projeto colonial português, elaborada na contemporaneidade, é temática que atravessa as ciências humanas e afeta as produções artísticas em língua portuguesa mesmo na atualidade, uma vez que seus rastros e restos não se revelam tão diminutos quanto a noção de tempo “linear, homogêneo de vazio”, nos termos do filósofo Walter Benjamin, parece querer provocar. Roberto Vecchi (2008), no artigo intitulado “Escravidão do Atlântico Sul: repensando a diáspora negra no Ultramar português”, chama atenção para a reflexão sobre a especificidade da colonização portuguesa, seu projeto integrador, como apontava o luso-tropicalismo de Gilberto Freyre, fora, para o brasilianista italiano, na verdade desagregador.

Desde a situação singular do nosso pós-colonial que, na verdade, é consanguíneo do colonialismo (não podemos esquecer que o Brasil é declarado Império Independente pelo filho de um rei de português), até o fato de mantermos, em nossa história, a escravidão quase o século XX, “característica arcaica da economia semiperiférica portuguesa”, segundo o crítico, gerando nossa “modernidade própria” (VECCHI, 2008, p. 59). Tal relação colonial vai persistir também na economia neocolonial em África, mascarada por relações de trabalho aviltantes.

Houve, portanto, no *modus operandi* do colonialismo português toda uma tecnologia simbólica que ocultou uma realidade não apresentável. Vecchi vê, por exemplo, tal tecnologia na nossa Proclamação da República que foi, na verdade, um dispositivo jurídico de conversão da raça em classe, de construção de uma subalternidade, dos “futuros ex-escravos”; bem como a *Lei de Terras*, de 1850, momento em que os latifundiários tomaram as terras públicas de forma legalizada, justamente antes da abolição da escravatura, gerando uma massa de trabalhadores sem-terra, desprovida de meios, “criando um *surplus* fundamental de mão-de-obra para o crescimento concentrado de riqueza” (Idem, p. 61).

Portanto a escravidão funciona através de dispositivos legais, tanto na construção do novo Império Africano para Portugal e do novo regime oligárquico pós-abolicionista para o Brasil. “Neste sentido, a escravidão funciona como uma figura essencial para compreender o funcionamento de Portugal e do Brasil como exceção” (Idem, p. 61). Há ainda um investimento moderno no plano da imaginação que manteve a história de Portugal diversa daquela dos fatos,

de uma nação marginalizada e periférica da Europa, mas que em suas (auto)representações se imagina centro.

Nesse viés, é preciso pensar, conforme Vecchi, o Atlântico-Sul não como “um divisor que separe mundos – o velho e o novo da idade moderna” (idem, p. 68), mas como um espaço capaz de produzir uma história alternativa, resgatando a contra-história da escravidão, preenchendo “os vazios de representação da subalternidade africana do tráfico de escravos para o Brasil”, feito que reproduz a subalternidade atlântica entre África e Brasil.²

Pensar o Atlântico-Sul como espaço de resgate de uma história obnubilada nos permite extrapolar a questão geográfica, terrena, e passar para o espaço líquido, marítimo, que absorve e oculta, mas também secreta e revela. O Atlântico-Sul é portanto uma forma de elaborar uma contra-narrativa ao projeto desagregador colonial português, papel que cabe não apenas ao Brasil e África, mas também à Portugal. O romance *Caderno de Memórias Coloniais*, de Isabela Figueiredo, publicado pela primeira vez em 2009,³ parece assumir este papel ao enfrentar desde dentro, uma vez que a escritora considera-se portuguesa, apesar de ter nascido em Moçambique e vivido em Lourenço Marques, atual Maputo, até os seus 13 anos de idade.⁴ A obra propõe, a partir de uma experiência pessoal, reler a história do colonialismo português em Moçambique e neste relato íntimo de memória de segunda geração surge uma série de fantasmas, como observa Silvio Renato Jorge (2015), em práticas que compõe o projeto de desagregação do colonialismo português, que atravessa mesmo a intimidade, permitindo sua amplificação.

Neste artigo, para além de pensar nos sentidos temáticos de *Caderno de Memórias Coloniais* proponho também uma reflexão sobre a forma narrativa, a partir das ideias de Rosalind Krauss (1979), com a intenção de refletir sobre as rupturas com a história indicadas pelo próprio

² O escravo deportado através do atlântico é característica conjuntiva da fundação do atlântico-sul, “resgatar essa perspectiva significa também refletir, em termos de pensamento radical, sobre a história do colonialismo português, fora das hipertróficas mitologias e assumindo o ponto de vista subalterno do escravo cuja contribuição para a formação econômica, social, cultural do Brasil é fundamental, não obstante um quadro que reluta ainda hoje em reconhecê-lo como tal e a valorizá-lo como sujeito histórico no plano das novas narrativas de nação”. (VECCHI, 2008, p.69-70).

³ No presente trabalho utilizo a versão publicada em 2015 pela Editorial Caminho, a primeira versão do romance foi publicada pela Angelus Novus em 2009.

⁴ A autora mesmo nascida em Moçambique, e vivido lá até os 13 anos de idade considera-se portuguesa. Em entrevista recente sobre uma recente viagem à Moçambique ela afirma: “Depois percebi outra coisa, percebi que eu não pertenço a Moçambique culturalmente. A minha cultura é portuguesa; isso significa que eu vivi numa redoma portuguesa em Moçambique enquanto lá estive. Era uma redoma europeia” (SALLES, 2018, p. 157).

artefato literário. Dessa forma, faz-se fundamental observar como são concebidos os meios de expressão da narrativa.

Literatura em campo expandido

Em *Caderno de Memórias Coloniais*, romance de estreia de Isabela Figueiredo, vemos o uso de meios distintos para exploração no espaço da práxis. Seu desejo de narrar a leva a desordenar a biografia desejada da família, que seria a história da “injustiça” sofrida pelos colonos na guerra pela independência moçambicana. Em uma colagem de memórias íntimas, familiares, históricas (umas com as outras/ umas sendo as outras/ sem fronteiras) e fotografia pessoais⁵, do álbum de família, a narradora cumpre sob rasura o desejo do pai. O livro nasce do blog da autora “Mundo Perfeito”, onde ela escrevia sobre a infância em Moçambique, o racismo (em suas mais diversas aparições) e sobretudo sobre o pai, a figura que conjuga toda autoridade. Essa expressão de uma intimidade inofensiva é traço que a crítica e escritora Tamara Kamenszain verifica nas narrativas contemporâneas, que “busca ponerle freno ao narrador tradicional em terceira persona implementando uma primeira que se actualiza em su presente, como ló hacen lós blogs, Facebook o Twitter” (KAMENSZAIN, 2017, [n.p.]).

Caderno de Memórias Coloniais abre com uma fotografia panorâmica de Lourenço Marques, em Moçambique, de 1960, do bairro Alto Maé, com prédios e ruas bastante arquitetonicamente modernas. Na primeira página surge a voz do morto, uma aparição do pai da narradora, forte e jovial, mais um corte e uma pequena narrativa sobre o abandono de objetos em África, objetos que são na verdade, conforme afirma, os corações das pessoas. No segundo capítulo, um mergulho, uma descrição sobre as relações afetivas/sexuais entre brancos e negros, homens e mulheres, expondo todo grau de hierarquia de gênero e de raça, toda a misoginia e racismo da sociedade neocolonialista portuguesa, encerrando com uma fala do pai cindindo e hierarquizando as vidas negras e brancas, comparando as primeiras à cães. Surge então outra

⁵ Segundo Daniel Laks há diferenças na seleção das imagens que compõe o romance entre a primeira edição e a segunda, mas “os objetivos das fotos de família parecem ser os mesmos em ambas as edições. De um lado construir um romance que se faz a partir da relação entre diferentes linguagens e suportes narrativos, de outro, apresentar cenas do cotidiano da autora em diversos momentos do seu crescimento, caracterizando-as como pertencentes à narradora-personagem, borrando, assim as linhas de fronteira entre a vida humana e a escrita romanesca” (LARKS, 2019, p. 65-66).

imagem, cinco mulheres de pé, três crianças, as duas adultas, uma negra e outra branca, não estão muito próximas, a branca está vestida recatadamente ao lado de uma menina também branca com o corpo todo coberto por um pano; a negra está com os seios expostos, veste apenas uma saia, e está ao lado de uma menina também negra, ambas com cabelos muito curtos. A menina menor, loira, bem vestida, se põe, ou é posta, ao centro da foto, entre as brancas e as negras, e será essa criança a irá montar todo o jogo narrativo, expondo o conflituoso universo da sociedade colonial portuguesa a partir do próprio corpo, dos afetos familiares, do testemunho de quem cresceu vivenciando a lógica que incorporava os valores de domínio e subjugação do neocolonialismo português, como escreve:

Os pretos começavam a pedir trabalho às nossas portas desde crianças, rapazes, raparigas. 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.

O prazer de ler um livro amortecia humilhações, e era muito maior do que o de brincar sozinha com os bichos ou imaginando guerras com as roseiras do jardim. Um livro trazia um mundo diferente dentro do qual eu podia entrar. Um livro era uma terra justa. Entre o mundo dos livros e a realidade ia uma colossal distância. Os livros podiam conter sordidez, malevolência, miséria extrema, mas, a um certo ponto, havia neles uma redenção qualquer. Alguém se revoltava, lutava e morria, ou salvava-se. 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! 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 conspurcação. Não havia olhos inocentes (FIGUEIREDO, 2015, [n.p.]).

Toda a tensão presente, constantemente desviada, leva enfim à explosão da revolta de 7 de setembro de 1974, dia em que cabeças de brancos viram bola de futebol nos pés dos negros. A menina aos 12 anos de idade é enviada da agora Maputo – nome jamais pronunciado por sua família, que insistia em chamar a cidade por Lourenço Marques⁶ –, para a casa da avó paterna

⁶ A luta pelo batismo da cidade elucida um conflito que perpassa a vida em Moçambique: “O meu primo nasceu em Lourenço Marques e nunca pronunciou as três sílabas muito difíceis da palavra Maputo. Ma-pu-to. As cinco de Lourenço Marques fluíam líquidas. Muito brancas. Maputo era nome de preto. Um preto, uma zona selvagem, um rio podiam chamar-se Maputo, Incomati, Limpopo, Zambeze. Uma vila de pretos podia chamar-se Marracuene, Inhaca, Infulene, Xipamanine. Uma cidade de brancos, não. Tinha de ser Lourenço Marques, Beira, Vila Luísa, Mocimboa da Praia. Xai-Xai era de preto. Ponta do Ouro era de branco. Nenhum branco que tenha saído de Lourenço Marques se habituou a chamar-lhe... outro nome qualquer. Como geleira. Um

que ela não conhecera até então, em Portugal, e lá, no desterro do desterro, a narradora não era branca⁷:

[...] 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. [...] Vender mangas ao portão escondida da minha mãe era uma desobediência que não compreendia nem resistia a praticar. Era ser o que tinha nascido [...] (Idem).

O pai, o poder absoluto que ela tanto temia, a enviara com a missão de narrar aos portugueses o que os brancos, que construíram a nação moçambicana, estavam sofrendo na mão dos “íngratos” locais: “Era a portadora da mensagem; levava comigo a verdade. A deles. A minha também, mas eles não imaginaram que eu pudesse ter uma verdade só minha, sem a sombra das suas mãos. E reví a matéria” (Idem). Em outra passagem, ela afirma: “Nunca entreguei a mensagem de que fui portadora” (Idem). A escrita do *Caderno* é, portanto, essa mensagem, é a rasura da narrativa paterna, que é a narrativa neocolonial de Portugal que se imagina todo o Moçambique, como escreve: “O meu pai era todo o povo moçambicano” (Idem). Ao mesmo tempo em que trai o pai, ela percebe que ambos viveram em: “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 trai para que pudéssemos levantar a cabeça” (Idem). As “memórias coloniais” são como móveis, do espaço íntimo da casa, que a narradora vai descartando.

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 (Idem).

branco ainda hoje pensa geleira, e emenda, em milésimos de segundo, para frigorífico. Pensa galinha, corrige para frango. Pensa Lourenço Marques e diz, com gozo, com desforra, como se manter um nome fosse manter o que designa, Lourenço Marques. Diz muito longamente e saboreia as sílabas todas. Lou-ren-ço-Mar-ques. A vida, em Lourenço Marques, era serena, morna [...]” (FIGUEIREDO, 2015, [n.p.]).

⁷ A menina é alvo do riso sádico de membros da própria família, que fazem chacota de seus modos, como exemplo, a narradora relata que, no carnaval, seu tio se pinta de palhaço e: “vestiu o meu casaco de lã, as minhas alças amarelas de tecido «la finesse», e foi tocar trompete, bêbado, para o meio da rua. Que folião! Que bem vestido de palhaço que ele estava! Em Portugal, habituei-me cedo a ser alvo de troça ou de ridículo, por ser retornada ou me vestir de vermelho ou lilás. Mas o meu sentido de justiça era um Pai-Nosso. Se me absolvía de culpa, eu podia atravessar, impassível, multidões de acusadores. Nada me deitava abaixo” (Idem).

Ao elaborar uma reflexão sobre a presença do eu na literatura, Kamenszain nos lembra que houve uma censura do sujeito que atravessou a produção de toda uma geração contaminada pela via positivista (de objetividade requerida pela história literária e triunfo da filologia), refletida pelas investigações linguísticas, formalistas, estruturalistas, que valorizaram excessivamente o campo da enunciação, autocensurando o eu. Como exemplo, Kamenszain lembra os escritos de Alejandra Pizarnik que “parecen dar testimonio del sufrimiento que esa alienación del sujeto pudo llegar a provocar en algunos artistas”. Foi preciso gerações passarem “para que resultara verosímil, o mejor dicho, productivo, escribir de cara a lo que hoy llamamos intimidad” (KAMENSZAIN, 2017, [n.p.]). Assim, a crítica observa que, após longos anos de autocensura da expressão do eu, em prol de uma valorização da enunciação, surge uma nova geração de escritores “indiscretos” que não se perguntam o que ou sobre o que querem escrever, simplesmente escrevem. Ao agirem dessa forma, dá-se uma transformação da matéria que tinham em mãos, mas que se desconheciam o valor, em algo aproveitável, “uma fonte de informação doméstica que hoje todos, com certa cumplicidade de época, não duvidamos em chamar intimidade”. (Idem)

A produção de uma narrativa íntima/coletiva feita de imagens/quadros não deseja trazer uma verdade, como concorda a narradora de *Caderno de Memórias Coloniais*:

Todos os lados possuem uma verdade indesmentível. Nada a fazer. Presos na sua certeza absoluta, nenhum admitirá a mentira que edificou para caminhar sem culpa, para conseguir dormir, acordar, comer, trabalhar. Para continuar. Há inocentes-inocentes e inocentes-culpados. Há tantas vítimas entre os inocentes-inocentes como entre os inocentes-culpados. Há vítimas-vítimas e vítimas-culpadas. Entre as vítimas há carrascos (FIGUEIREDO, 2015, [n.p.]).

O romance de Isabela Figueiredo não monumentaliza nada, bem como não questiona seus meios de expressão, mas deseja expor, com uma sinceridade brutal, em linguagem/imagem, uma série de móveis, fotos, recordações, lembranças, que são os afetos de uma vivência desterrada, da infância à vida adulta, de uma desidentificação absoluta com a narrativa familiar, que é também a narrativa colonial portuguesa do período salazarista, *zeitgeist* do seu tempo que ainda respira. Tal exercício expõe o desejo de não se tornar estátua, mas matéria também narrável, em movimento, incapturável pelo “insolúvel desterro”:

Eu e eles não falávamos a mesma língua. Apenas umas palavras soltas. Olhava-os muito, e eles a mim. Por exemplo, neste momento estou a olhá-los através do tempo, e há uma perplexidade nos seus olhos, um vazio, uma fome, e nos meus uma impotência, uma incompreensão que nenhuma razão poderá explicar. Moçambique é essa imagem parada da menina ao sol, com as tranças louras impecavelmente penteadas, perante a criança negra empoeirada, quase nua, esfomeada, num silêncio em que nenhum sabe o que dizer, mirando-se do mesmo lado e dos lados opostos da justiça, do bem e do mal, da sobrevivência. 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 (Idem).

É possível pensar a literatura de Isabela Figueiredo⁸ como exercício de “desmonumentalização” da narrativa colonial portuguesa, temática que alimentou uma série de produções literárias que, porém, monumentalizaram essa mesma narrativa, ao fetichizar experiências e levar ao esquecimento, sintoma do excesso de memória, como escreve Roberto Vecchi (2016).

A memória portanto: um material comum de muitas obras críticas, artísticas, comunicativas, que está indubitavelmente no centro da nossa cultura mostrando um excesso e ao mesmo tempo um risco. Um pouco na linha da reflexão de Andreas Huyssen, sobre as contradições da memória, que descreve como um paradoxo contemporâneo, de dimensões globais: o excesso de memória na cultura saturada pela mídia cria uma sobrecarga tão consistente que a próprio sistema da memória entra em crise e fica em perigo deixando amplo espaço ao risco do esquecimento (HUYSEN, 2000). O que alimenta um complexo paranoico de perda definitiva do passado (VECCHI, 2016, p. 9)

Como exemplo, em *Caderno de Memórias Coloniais*, a narradora escreve sobre o momento em que encontra uma vitrina com livros:

[...] quase todos de ensaio político, um obrigava-me a parar, olhar a capa, a imaginar o seu conteúdo, enquanto soava na minha mente a voz distante, ausente, do meu pai. Intitulava-se *Moçambique, Terra Queimada*, de autoria de Jorge Jardim. A edição que recordo tinha na capa uma ilustração com o desenho a negro e laranja de uma paisagem devastada por um incêndio, eventualmente uma queimada. Nunca comprei o livro, nunca o li.

A expressão “terra queimada” fazia parte do discurso dos brancos, que muitas vezes escutara antes de partir do Maputo. Entre colonos corria a ação ou a intenção de queimar a propriedade antes de partir. Destruir o que se deixava, para que nada ficasse para aproveitamento dos negros.

Terra queimada, tornava-se, assim, a metáfora, a mais expressiva para o que a minha terra se havia tornado, Terra queimada por eles para nós; queimada por nós para eles; queimada, porque eles, sem nós, não se ergueriam das cinzas durante anos e anos, numa maldição bíblica.

⁸ Citar entrevista dela sobre isso na sua literatura

Da minha terra restava o carvão do violento incêndio que a capa do livro ilustrava. A minha terra estava ali. Era a capa. Contemplava-a com o vazio dos exilados, dos que perderam a sombra da sua árvore original (FIGUEIREDO, 2015, n.p.).

Caderno de Memórias Coloniais é a sombra, uma tentativa de apaziguar o calor da chama do incêndio de mão dupla, incêndio este reforçado pelas narrativas que alimentam o mercado editorial, e que visam, muitas delas, como a narradora percebe e recusa, monumentalizar a versão do pai, do colono branco português, algo que parece perdurar no tempo. Sobre o atual mercado de produção de literatura em África, o escritor moçambicano contemporâneo João Paulo Borges Coelho, em entrevista à pesquisadora Carmen Secco, acrescenta que ainda há: “uma expectativa estereotipada, construída no mercado ‘do norte’, que o leva a procurar na literatura africana a imagem que tem de África, em doses variáveis: alguma nostalgia do passado colonial, o exótico e a tragédia (esta última despertando solidariedades, mas também um voyerismo mórbido” (SECCO, 2010, [n.p.]), algo que *Caderno de Memórias Coloniais* procura escapar, notadamente através daquilo que chamamos de exercício de “desmonumentalização” da narrativa de experiência colonial, ou da autoridade, incorporada no romance pela figura paterna, que é a todo momento desestabilizada, mas nem por isso objeto de desamor.⁹

Quando pensamos em monumentalização/desmonumentalização na narrativa, estabelecemos um vínculo entre a linguagem literária e as artes plásticas, propondo uma expansão do campo, tal como Rosalind Krauss solicita em relação à escultura, em artigo, publicado em 1979, e intitulado “Sculpture in the Expanded Field”. Nele a autora afasta-se da noção de historicismo como linha sucessiva e progressiva, e nos solicita pensar as novas formas sem procurar encaixá-las em uma tradição que descarte a novidade que a própria forma impõe e deseja provocar. Rosalind Krauss pensa a partir do campo das artes a conexão da escultura com a história, mas essa conexão é formulada pela própria escultura, ela provoca, a partir do espaço em que se situa um desejo de fala, (Krauss utiliza, no original, o termo “speaks in a symbolical tongue”), ou seja, a escultura deseja provocar uma narrativa sobre o significado ou uso desse local.

⁹ É interessante lembrar aqui que *Caderno de Memórias Coloniais* é dedicado ao pai, donde salta um duplo gesto de amor e afronta, uma vez que a narradora se nega a contar a versão paterna da história colonial moçambicana, ou seja, o ponto de vista do colono branco. O pai é figura ambígua no *Caderno*, ao mesmo tempo autoritário e amoroso, permissivo com o próprio corpo, pois deixa a filha brincar com ele, diferente da mãe. Toda essa ambiguidade no trato atravessa também as relações entre brancos e negros, podendo sugerir ser essa a prática ambígua o *modus operandi* do colonialismo português.

Neste mesmo artigo, Krauss passa a perquirir as mudanças do sentido da escultura: no tempo de seu surgimento estava atrelada à lógica do monumento; já no séc. XIX a lógica desvanece, como exemplo a crítica lembra as *La porte de l'enfer*, de Auguste Rodin, onde vemos o fracasso do monumento, uma vez que a obra possui várias versões e não está no local planejado para recebê-la. Krauss a lê como um gesto de entrada no modernismo – condição negativa da arte: “Ao se tornar condição negativa do monumento, a escultura modernista conseguiu uma espécie de espaço ideal para explorar, espaço este excluído do projeto de representação temporal e espacial” (KRAUSS, 1984, p.132).

Ainda segundo a crítica, a partir da década de 60 a escultura passou a ser definida pela sua condição negativa: não-paisagem + não-arquitetura. Krauss enumera uma série de exemplos, até pensar no termo oposto: paisagem + arquitetura, e percebe que: “Labirintos e trilhas são ao mesmo tempo paisagem e arquitetura, jardins japoneses são ao mesmo tempo paisagem e arquitetura: os campos destinados aos rituais, etc.” (Idem, p. 135). Tais construções fazem parte do universo e do espaço cultural, do qual a escultura foi exilada, conforme a autora, pela visão historicista.

Dessa forma, podemos afirmar que o conceito de campo ampliado é gerado pela problematização do conjunto de oposições. Krauss pensa então em uma categoria que daria conta da ruptura histórica que problematiza o conjunto de oposições, e encontra-a ao lê-la como pós-modernista. A ideia de pós-modernismo aqui certamente é diferente do sentido dado por uma série de teóricos culturalista, pós-colonialistas (como Edward Said, Homi Bhabha, García Canclini, entre outros) que leem o pós-moderno como uma lógica global que não atende as demandas de todas as regiões do globo, pois uniformiza distintas experiências; Krauss, por sua vez, toma o pós-moderno no sentido de sobrepor o pensar sobre a expressão (não em seus meios, demanda modernista de especialização). Krauss explica a divisão de campos (por ex., escultura, pintura, literatura, etc.) como herdeira de uma demanda modernista “de pureza e separação dos vários meios de expressão (e portanto de especialização necessária de um artista dentro de um determinado meio)” (Idem, p. 136). No pós-modernismo, para a crítica, o meio de expressão (material ou de percepção desse material) não é uma pergunta, ele não determina mais a práxis,

vários meios podem ser usados (fotografia, livros, escultura, linhas, etc.), e ele surge em um momento específico da história e pressupõe a aceitação de rupturas definitivas.

Nesse passo, a procura do autor/artista pelos meios em prol de uma expressão pode significar uma forma da crítica localizar a arte que impõe em primeiro plano o desejo de narrar, de dizer algo. Mas e no caso da literatura, quando começa o pós-modernismo? O pós-modernismo, no sentido atribuído por Krauss, é uma categoria atrelada ao tempo, contudo, no caso da literatura, sabemos que formas tradicionais de narrativas convivem com formas mais expressivas. Inúmeros escritores, poetas, elaboram esse exercício de não mais perguntar sobre o meio de expressão, mas expressam-se em meios diversos. Krauss, ao final do seu artigo, insiste que:

[...] o campo ampliado do pós-modernismo acontece num momento específico da história recente da arte [...]. Certamente esta abordagem para pensar a história da forma difere das elaboradas árvores genealógicas construídas pela crítica historicista. Pressupõe a aceitação de rupturas definitivas e possibilidades de olhar para o processo histórico de um ponto de vista da estrutura lógica. (Idem, p. 137).

Para Krauss a própria estrutura lógica da arte se pensa, o artista faz desse pensar, junto a outros materiais e suas estruturas, uma forma de expressão, o que o torna muito mais um ouvinte, da narrativa que brota daquela forma, e um curador, em sua liberdade de atuação, de uma série de matérias/vozes em prol de uma expressão, mesmo quando pessoal. Em *Caderno de Memórias Coloniais* há essa curadoria da memória pessoal, no exercício de desmonumentalização de uma versão histórica paterna, branca, colonial. Nesse sentido, podemos lê-lo como uma espécie de instalação, no sentido artístico do termo, que se abre no espaço-tempo, e o leitor, o crítico, (e por que não o professor?¹⁰) passa a ser aquele que tem o gesto de ouvir as vozes que surgem em texto/imagem, e pode atuar também como uma espécie de curador, em prol de uma expressão, mais viva¹¹, distinta daquela da árvore genealógica armada pelo sujeito do pensamento, da arte e

¹⁰ Cassiano Quilici, em “O campo expandido: arte como ato filosófico”, realiza um estudo sobre o escultor e performer Joseph Beuys, que pratica o campo expandido em sua produção, no sentido de Rosalind Krauss, e observa que o artista considera o armar uma narrativa a partir de outras falas/formas uma forma de arte, como escreve: “Formulações de Beuys tais como “conversar é uma forma de arte” e “ser professor é minha grande obra de arte” reforçam este tipo de aproximação, integrando uma espécie de prática filosófica ao campo expandido da arte” (QUILICI, 2014, p. 14).

¹¹ Cassiano Quilici ainda demonstra o quanto a noção de campo expandido procura uma reconexão da palavra arte com a ideia de um fazer humano: “Um exemplo paradigmático são as proposições de “escultura social” e “ideia ampliada da arte” do escultor e performer Joseph Beuys. Ele se empenhará em resignificar o próprio conceito de “arte”, resgatando um “sentido antropológico” para o termo, ligando-o à qualidade do agir humano. Na acepção grega, a palavra “arte” (téchne) designa um “saber fazer” próprio ao homem, criador de um mundo “artificial” que difere fundamentalmente do brotar espontâneo da physis. Assim, a conhecida fórmula de Beuys (2011), “cada homem, um artista”, não significa transformar necessariamente uma pessoa em um escultor ou

da literatura, uma vez que nesse gesto, impresso na visão do campo expandido de Krauss, está ele renunciado, permitindo, enfim, o aparecimento da expressão de um pensamento/ação que, ao mesmo tempo em que narra, também se quer visível e narrável.

REFERÊNCIAS

FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais*. (E-book) Alfragide – Portugal: Editorial Caminho, 2015.

JORGE, Silvio Renato. As fotografias de um caderno: passeio pelas memórias coloniais de Isabela Figueiredo. *Metamorfoses*, v. 13, n. 2, Faculdade de Letras da UFRJ, p. 54-64. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/5090/3758> Acesso em: 07/08/2019 às 13:55

KAMENSZAIN, Tamara. *Una intimidad inofensiva – los que escriben con lo que hay*. (E-book) Buenos Aires: Eterna Cadencia editora, 2016.

KRAUSS, Rosalind. A Escultura em Campo Ampliado. Trad. Elizabeth Carbone Baez. *Revista Gávea*, n. 1, PUCRJ, 1984, p. 87-93.

LAKS, Daniel M. A produção narrativa da identidade em “Caderno de Memórias Coloniais”, de Isabela Figueiredo. *Abril – Revista do NEPA/UFF*, Niterói, v. 11, n. 22, p. 63-75, jan.-jun. 2019. Disponível em: <http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/559> Acesso em: 07/08/2019 às 13:32.

QUILICI, Cassiano. O campo expandido: arte como ato filosófico. *Sala Preta*, Brasil, v. 14, n. 2, p. 12-21, dec. 2014. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/84758/91860> Acesso em: 21/05/2018 às 20:06.

SALLES, Penélope Eiko Aragaki. Entrevista com Isabela Figueiredo. *Revista Crioula*, n. 22 – 2º semestre/2018, p. 146-162. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/149973/149885>. Acesso em: 07/08/2019 às 13:30.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. Entrevista a João Paulo Borges Coelho. *BUALA*, 17 de setembro de 2010. Disponível em:

em um ator. Trata-se de resgatar o sentido artístico que nossas atividades podem adquirir, contrapondo-o às formas de trabalho alienado e à racionalização instrumental da produção” (Idem, p. 13).

<http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/entrevista-a-joao-paulo-borges-coelho> Acesso em: 07/08/2019 às 15:11.

VECCHI, Roberto. Cultura, comunicação e diversidade no contexto contemporâneo: disputas sobre os legados da memória. *Revista Praksis*, Novo Hamburgo, a. 13, v. 2, p. 7-19, 2º sem. 2016. Disponível em:

<https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistapraksis/article/view/1092> Acesso em: 07/08/2019 às 15:00.

_____. Escravidão do Atlântico Sul: repensando a diáspora negra no Ultramar português. *Via Atlântica*, n. 13, p. 57-71, 2008. Disponível em: www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50253/54367 Acesso em: 07/08/2019 às 15:34.

Recebido em 08/08/2019. Aceito em 09/12/2019.