

A FIGURA PATERNA COMO REPRESENTANTE DO COLONIALISMO PORTUGUÊS EM ÁFRICA: DUAS FORMAS DE RESSIGNIFICAR A MEMÓRIA DA INFÂNCIA ACERCA DO PAPEL DO PAI

Márcio Aurélio RECCHIA*

- **RESUMO:** A escritora Isabela Figueiredo (Lourenço Marques, Moçambique, 1963) e a documentarista Diana Andringa (Dundo, Angola, 1947) compartilham a experiência comum de terem nascido e crescido em antigas colônias portuguesas em África. Há muito vivendo em Portugal, ambas possuem forte ligação afetiva com as terras onde nasceram. Além disso, elas produziram obras dedicadas à memória de seus pais, as quais lidam com recordações de suas infâncias em territórios coloniais onde explorações e várias formas de violências eram amplamente praticadas contra as populações locais. Embora pertencessem a classes sociais distintas, – o pai de Figueiredo era eletricitista enquanto o pai de Andringa era engenheiro –, ambos gozaram dos privilégios de gênero e de raça dentro de uma estrutura colonial opressora enraizada no racismo, que, por sua vez, refletia as políticas da metrópole. Assim, este artigo tem como objetivo discutir como as autoras de *Caderno de memórias coloniais* (FIGUEIREDO, 2009) e do documentário *Dundo, memória colonial* (ANDRINGA, 2009) abordam as memórias de seus respectivos pais, homens que representaram, em diferentes graus, personificações do colonialismo português em África.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Memória Colonial. Colonialismo. Racismo. Literatura Portuguesa. Cinema Português.

Em Portugal tudo demora muito tempo a mudar.
(FIGUEIREDO, 2015, p. 153)

* Doutorando em Letras – Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. USP - Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas e Vernáculas. São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – marciorecchia@usp.br – O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. / This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

Introdução

Embora a presença colonial portuguesa em África tenha se iniciado nos séculos XV e XVI, foi no final do século XIX, e sobretudo durante os três primeiros quartos do século XX, que o processo colonial se intensificou, levando milhares de colonos portugueses a se fixar nas então colônias daquele continente. De fato,

Só depois de concluídas as então designadas “campanhas de pacificação”, que se estenderam de finais do século XIX até à I Guerra Mundial, é que foi possível começar com a ocupação efectiva dos territórios coloniais, através da administração civil e do estabelecimento de colonos (HENRIQUES, 2024, *online*.)

Dessa forma, os filhos desses colonos nascidos em territórios africanos eram criados dentro de um sistema segregacionista baseado em raça e em classe, e, via de regra, identificavam-se com sua terra natal, desvinculando-se da desconhecida e distante terra de seus pais. Entretanto, esses filhos de portugueses gozavam do privilégio de raça, pois, segundo Frantz Fanon (2008, p. 90), “Um branco, nas colônias, nunca se sentiu inferior ao que quer que seja [...] O colonizador, se bem que ‘em minoria’, não se sente inferiorizado”. Estes são os casos da jornalista e documentarista Diana Andringa e da escritora Isabela Figueiredo.

Diana Andringa nasceu no Dundo, província da Lunda Norte, nordeste angolano, em 21/08/1947. Filha de um engenheiro de minas que fora diretor geral de uma importante mineradora, a família Andringa pertencia à elite local e gozava dos privilégios atinentes à estrutura colonial. Em setembro de 1958 o casal Andringa e suas duas filhas, Elsa, a mais velha, e Diana, a caçula, então com 11 anos de idade, deixaram o Dundo, transferindo-se para a metrópole, num contexto anterior às guerras coloniais ou guerras de libertação, que eclodiram apenas em 1961. Já Isabela Figueiredo nasceu na então Lourenço Marques, atual Maputo, capital de Moçambique, em 01/01/1963. Filha de um electricista e de uma dona de casa, a família Figueiredo estava em uma condição social considerada inferior à da família Andringa. Foi em novembro de 1975, mais de um ano após a Revolução dos Cravos e em meio à violência e ao caos pós-independência do país, que Isabela Figueiredo deixou às pressas a sua terra natal. Ela tinha 12 anos à época e viajou sozinha para ir morar com a avó paterna em Caldas da Rainha, enquanto seus pais permaneceram em Moçambique. Dada a conjuntura de sua ida à metrópole, a escritora pode ser classificada pelo que se convencionou chamar “retornada”, muito embora nunca tivesse pisado na terra de seus genitores.

Ambas as autoras produziram obras que revisitam suas infâncias nos territórios coloniais onde nasceram e os quais deixaram na pré-adolescência, abordando as memórias desses períodos e procurando conciliar o amor pela terra natal com a

crítica ao colonialismo e ao racismo. Trata-se respectivamente do documentário *Dundo, memória colonial* e do livro *Caderno de memórias coloniais*.

Há semelhanças de fácil reconhecimento entre as obras. Ambas foram lançadas no ano de 2009, possuem títulos que apontam para a memória colonial e suas autoras são portuguesas nascidas em ex-colônias africanas. Mas o aspecto coincidente mais interessante pode ser observado a partir da hipótese de que tanto a referida obra cinematográfica quanto a literária têm nas figuras paternas uma espécie de ponto de apoio para a construção da narrativa das memórias. Não à toa, a realizadora inclui o nome do pai na dedicatória – “em memória de Amarina Andringa e Gijbert Paz Andringa” (ANDRINGA, 2009, 59m37s) – e a escritora o faz diretamente à figura paterna – “Ao meu pai” (FIGUEIREDO, 2015, p. 27)¹.

Por este motivo, o presente artigo tem o objetivo de discutir a forma como a realizadora de *Dundo, memória colonial* (ANDRINGA, 2009) e a autora de *Caderno de memórias coloniais* (FIGUEIREDO, 2009) constroem suas memórias, valendo-se da figura de seus respectivos pais, homens que, embora pertencessem a classes sociais distintas, personificaram o colonialismo português em África.

Para tanto, este estudo está dividido em três partes principais. Na primeira, intitulada “O pai da realizadora”, buscamos analisar algumas passagens do documentário nas quais o engenheiro é retratado, compreendendo a) as funções exercidas por ele na empresa e as políticas trabalhistas adotadas pela mineradora; b) as lembranças de antigos funcionários acerca do engenheiro e a forma como a realizadora intervém em defesa da memória paterna. Na segunda parte, que recebe o título “O pai da escritora”, o foco recai no electricista e em suas relações com seus empregados pela ótica da filha, enfocando episódios de racismo e violência. Por fim, na última parte, denominada “Considerações finais”, propomos uma análise comparativa de ambas as obras, sobretudo no que concerne a figura paterna e sua relação com o colonialismo.

O pai da realizadora

O engenheiro (e diretor geral) da Diamang

Logo no início do documentário, ouve-se a voz *over* da realizadora a dizer que “Era bom ser criança no Dundo, quando se era branca e filha de engenheiro” (ANDRINGA, 2009, 02m30s-02m34s), demarcando um recorte de raça e de classe. Contudo, em nenhum momento da película está declarado abertamente o fato de que, para além de engenheiro de minas, seu pai, Paz Andringa, também ocupara o cargo de diretor geral da Diamang, a Companhia de Diamantes de Angola, empresa

¹ Embora a primeira edição de *Caderno de memórias coloniais* tenha sido publicada em 2009, utilizamos, neste artigo, a edição de 2015, publicada pela Editora todavia.

de capitais mistos que operou naquele país de 1917 a 1988. Entretanto, em um artigo sobre o *Dundo* publicado no portal *Buala*, Diana Andringa (2011) comenta que “Algumas pessoas recordam-se ainda do meu pai. Levam-me a um bairro construído no **tempo em que era Director-Geral** (grifos nossos)”, revelando assim o cargo ocupado por seu genitor.

Embora Paz Andringa tenha desempenhado uma função importante dentro daquela empresa e da comunidade que a orbitava, sua imagem pouco aparece no documentário, com destaque para uma fotografia de âmbito familiar na qual carrega no colo Diana Andringa ainda bebê (ANDRINGA, 2009, 00m07s), ou um retrato seu exibido a um antigo trabalhador da mineradora, brevemente captado pela câmera (ANDRINGA, 2009, 40m37s). No geral, notamos uma tentativa de preservação da imagem de seu progenitor no que concerne ao cargo de diretor geral ocupado por ele, bem como a pouca frequência em que sua imagem é exibida. Afinal, *Dundo* é dedicado sobretudo à memória do pai da realizadora, que não questiona o cargo ou papel por ele exercido dentro daquela comunidade.

A Festa Grande

Para além de temas pessoais e familiares, a realizadora também aborda questões do colonialismo, criticando as políticas da Diamang em relação à exploração da mão de obra local, sua austeridade e seu comando em relação aos funcionários. Imagens de arquivo de mineiros – angolanos nativos – executando trabalhos desumanos são exibidas, enquanto ouve-se a voz *over* da narradora/realizadora a explicar que “a administração da Diamang considerava que essa rigidez era indispensável, que o bom funcionamento da companhia exigia códigos e regulamentos estritos, e um comando que tudo presidisse e tudo decidisse em última instância” (ANDRINGA, 2009, 06m32s-06m46s).

Em seguida, a narração versa em torno da Festa Grande, um evento promovido pela Diamang, cuja finalidade era performar uma espécie de reconhecimento institucional dos esforços realizados pelo nativo negro em desempenhar o seu trabalho – em internalizar os discursos civilizatórios do poder colonial a ele impostos. Uma das cenas do referido evento mostra um membro da diretoria da Diamang condecorando um funcionário negro enquanto outros senhores brancos aplaudem o ato (Figura 01). Há um corte, e a cena seguinte revela o rosto do condecorado: um senhor magro e idoso, com o semblante cansado, sério e abatido, mas com cinco medalhas na lapela (Figura 02).

Figura 1 – Condecoração de trabalhador por diretor da Diamang em Festa Grande



Fonte: Dundo, *memória colonial* (2009)

Figura 2 – O mesmo trabalhador condecorado, com semblante abatido

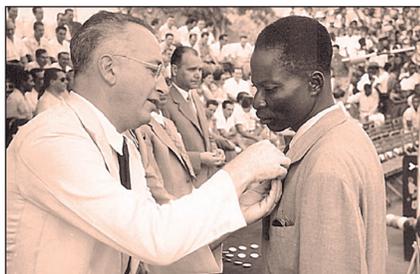


Fonte: Dundo, *memória colonial* (2009)

A combinação das imagens de arquivo sobrepostas à voz *over* narrativa revela o ponto de vista do documentário. Em outras palavras, a montagem do excerto analisado é construída a fim de criticar o colonialismo e a política da Diamang, uma vez que a mineradora exercia o controle dos corpos daqueles trabalhadores negros, refreando-os, reprimindo-os, castigando-os. Afinal, a Festa Grande era parte desse conjunto de tecnologias de dominação, cujo papel principal era camuflar, por meio de seu ritual celebratório, a violência a qual angolanos nativos eram submetidos pela empresa colonial.

Curioso notar, então, que, em acervos *online* dedicados à memória da Diamang, nos quais antigos funcionários e seus dependentes (re)encontram-se de forma virtual, publicam imagens e vídeos da época e recordam o passado comum compartilhado, há fotografias de outras edições da Festa Grande, nas quais o então diretor geral na Lunda, o Engenheiro Paz Andringa, o pai da realizadora, aparece colocando medalhas nas lapelas de outros funcionários (figuras 03 e 04), reproduzindo, portanto, imagens muito semelhantes àquela exibida no documentário.

Figura 3 – Paz Andringa, o então diretor geral na Lunda, condecora um funcionário



Fonte: <https://www.diamang.com>

Figura 4 – Paz Andringa, o então diretor geral na Lunda, condecora outro funcionário



Fonte: <https://www.diamang.com>

Uma pergunta que poderíamos então fazer é: por que tais imagens não foram contempladas no momento da construção de tal narrativa? Curioso pensarmos que se por um lado, em *Dundo*, Andringa faz críticas ao colonialismo e à política exercida pela companhia diamantífera à época, por outro, ela parece ignorar o fato de o próprio pai, enquanto ocupante de um importante cargo, promover as mesmas práticas censuradas no documentário. Tem-se aí, então, um impasse: ao mesmo tempo que o documentário procura adotar uma postura anticolonialista, condenando a administração da Diamang acerca das atividades relacionadas à exploração dos trabalhadores negros, omite-se – ou defende-se – o pai, deixando de lado a discussão em torno da responsabilidade dele na construção de tal projeto colonial.

O retrato do pai

Destacamos uma passagem em *Dundo* na qual a identificação errônea de Paz Andringa em uma fotografia, por parte de Mateus Tico-Tico, ex-funcionário da Diamang, faz com que a realizadora se sinta compelida a desfazer o mal-entendido. Trata-se de um retrato tirado a várias pessoas, adultos e crianças, todos brancos e provavelmente pertencentes à elite local, às escadarias de um edifício, aparentando ser o registro oficial de algum evento, como um jantar, dado os trajes que vestem.

O excerto em questão mostra a realizadora indo ao encontro de Mateus, cumprimentando-o e pedindo para que ele dissesse quem eram as pessoas naquele retrato. Antes, porém, nas cenas que antecedem esse encontro, ouve-se a voz *over* da realizadora a dizer: “Neste regresso ao Dundo, a minha memória é constantemente **desafiada**. Mateus Tico-Tico insiste em que uma personagem de uma fotografia que me mostrou de relance é o meu pai. E é necessária uma **dura batalha** para o fazer aceitar que se enganou. (ANDRINGA, 2009, 38m46s-39m01s, grifos nossos). Já aí, nota-se a escolha lexical empregada, denotando um “desafio” seguido de uma “dura batalha” em defesa da memória paterna:

Mateus Tico-Tico [apontando para as pessoas na foto]: Esse aqui é o Sr. Moreira Prado, esse aqui. Esse aqui é Jerónimo Simões.

Diana Andringa: E este?

Mateus Tico-Tico: Esse aqui é Paz Andringa!

Diana Andringa: **Ah, pois é que não é! Este aqui não é o Paz Andringa.**

Mateus Tico-Tico: Quer ver...

Diana Andringa: Quer ver que não tem nada a ver com Paz Andringa? Olha e repara [ela lhe mostra uma foto de seu pai]. Olha e repara no Paz Andringa como é totalmente diferente. Este deve ser...

Mateus Tico-Tico: Não, não, não, não.

A figura paterna como representante do colonialismo português em África: duas formas de ressignificar a memória da infância acerca do papel do pai

Diana Andringa: ... o mesmo senhor que está na fotografia.

Mateus Tico-Tico: Esse, coisa é, é o João Almeida Santos. O pai do...

Diana Andringa: Que é o que está naquela fotografia.

Mateus Tico-Tico: Esse aqui?

Diana Andringa: Pois! É o que eu lhe digo, esse é o pai da Maria João.

Mateus Tico-Tico: Almeida Santos?

Diana Andringa: Sim!

Mateus Tico-Tico: Almeida Santos? Almeida Santos não tinha, coisa é, com aquele cabelo! A testa também lhe não é...

Diana Andringa: Tá a ver que aqui também olhou para ele e também disse que era o engenheiro Andringa e não é.

Mateus Tico-Tico: Não, coisa, eu não reparei bem.

Diana Andringa: Sabe por que que as pessoas dizem que é o engenheiro Andringa? Porque alguém escreveu atrás que era o engenheiro Andringa, mas não é!

Mateus Tico-Tico: Mas eu é que escrevi porque eu o conheço muito bem.

*Diana Andringa: **Pois o conhece tão bem...***

Mateus Tico-Tico: Eu que escrevi.

*Diana Andringa: ... **que julgou que era este e depois viu que não era.***

(ANDRINGA, 2009, 39m12s-40m18s, grifos nossos).

A cena é interrompida quando a realizadora vence a contenda, uma vez que conseguiu persuadir Mateus de que Almeida Santos não era o suposto Paz Andringa, provando ao antigo funcionário que ele estava equivocado. Ao corrigir aquele erro na identificação de seu pai, a realizadora dá ênfase à defesa da memória paterna, afastando-se do combate e da crítica ao sistema colonial, já que é o antigo colonizado quem é exposto e corrigido pela filha do então diretor geral da empresa – uma escolha deliberada quanto à exibição desta cena no documentário. Em suma, a memória de Paz Andringa foi salvaguardada e honrada pela filha em detrimento da exposição do engano de Mateus.

O pai da escritora

O electricista de Lourenço Marques

Embora partilhassem o privilégio de gênero e de raça dentro de contextos coloniais distintos, uma das principais diferenças entre o pai da realizadora e o

pai da escritora era, por certo, a classe social, já que o primeiro pertencia à elite do Dundo, ao passo que o segundo provinha de uma família desvalida que viu na emigração para a África a possibilidade de ascensão financeira, ou seja, tornar-se um “remediado”.

Foi através da profissão de eletricista que o pai da narradora de *Caderno de memórias coloniais* conseguiu mudar de vida, porém, às custas do trabalho mal remunerado e das violências físicas e morais impostas aos trabalhadores negros que eram contratados por ele. A narradora explica os motivos da preferência por funcionários negros em detrimento de brancos, dentro daquele contexto colonial: “O meu pai, a quem coube a missão de eletrificar a Lourenço Marques desse tempo, nunca quis empregados brancos, **por que teria de lhes pagar os olhos da cara**”. (FIGUEIREDO, 2015, p. 42, grifos nossos). A problemática da exploração salarial fazia parte de um contexto maior, qual seja, a imposição de uma hierarquia racial, na qual havia uma crença corrente – aplicada como política – de que os brancos eram superiores aos negros, portanto, dada à sua “natureza inferior animalesca”, aos negros eram aplicados toda sorte de violência física, castigos e punições:

Um **branco saía caro**, porque **a um branco não se podia dar porrada**, e não servia para enfiar tubos de eletricidade pelas paredes e, depois, cabos elétricos por dentro deles; **não tinha a mesma força de besta, resistência e mansidão; um branco servia para chefe, servia para ordenar, vigiar, mandar trabalhar os preguiçosos que não faziam nenhum, a não ser à força [...]**.

Esta era a ordem natural e inquestionável das relações: preto servia o branco, e branco mandava no preto. Para mandar, já lá estava o meu pai; chegava de brancos! (FIGUEIREDO, 2015, p. 43, grifos nossos).

A imposição de tal modelo exploratório e violento, o qual exaltava as qualidades do branco, humanizando-o, e rebaixava a condição do negro, animalizando-o, foi analisada por Frantz Fanon, quando afirmou que “A inferiorização é o correlato nativo da superiorização européia. Precisamos ter a coragem de dizer: **é o racista que cria o inferiorizado**” (FANON, 2008, p. 90, grifos do texto).

Os pretos do meu pai

Ainda dentro das relações de trabalho, envolvendo o eletricista e seus dependentes, em um contexto de pagamento de salários que ocorria aos sábados à tarde, a narradora diz que “Gostava de ver ali **os pretos do meu pai**. De os apreciar. Todos juntos pareciam muitos. Descansavam um pouco. Eram homens diferentes uns dos outros. Uns mais novos, outros mais velhos, com a carapinha a embranquecer” (FIGUEIREDO, 2015, p. 65, grifos nossos). É importante destacar

que o uso da preposição “de”, no trecho grifado, indica uma função possessiva, e é utilizado pela narradora a fim de expressar como se dava a hierarquia trabalhista entre um branco, no caso seu pai, e seus empregados negros dentro de um contexto colonial. De fato, a narradora utiliza os termos que ouvia quando criança, procurando reproduzir o pensamento da época.

Para além do sentimento de posse que remete ao período escravocrata, a narradora revela toda a violência desferida por seu pai àqueles homens:

O meu pai gritava-lhes que nessa semana tinham estragado um cabo ou chegado tarde ou sornado ou mostrado má cara ou era só porque apetecia castigá-los por qualquer coisa que tinha metido na cabeça [...]. Não eram poucas as vezes em que saíam da sala com um **murro nos queixos**, um **encontrão dos bons** [...]. **Eu e minha mãe tremíamos.** Entre os negros que ainda esperavam receber, crescia um silêncio tenso [...].

O meu pai tinha o condão de transformar os finais dourados das tardes de sábado num **poço escuro de medo e raiva. Numa doença** (FIGUEIREDO, 2015, p. 65-66, grifos nossos).

Diferentemente da realizadora, cuja imagem e memória do pai são sempre preservadas, nunca havendo nenhum questionamento sobre o papel que ele desempenhara enquanto diretor geral da empresa, a narradora de *Caderno* revela toda a agressividade e violência física cometida por seu pai contra aqueles homens que trabalhavam para ele, bem como a violência moral que se estendia também à própria família, envolvendo a esposa e a filha. Ao fazer isso, a narradora desconstrói a ideia falaciosa de que os brancos eram superiores aos negros, pois desnuda a brutalidade do eletricitista, vetor de medo e raiva, sintetizado em “uma doença” – a doença do colonialismo.

Acerca dessa distinção entre raças, que pode ser traduzida pela oposição “nós” (os brancos) *versus* “os outros” (os negros), Grada Kilomba (2019, p. 38) utiliza o termo “Outridade” para se referir ao distanciamento imposto pelos brancos, que faz com que os negros se tornem a “representação mental daquilo com o que **o sujeito branco não quer se parecer**” (grifos nossos). Assim, “A negritude serve como forma primária de Outridade, pela qual a branquitude é construída”, logo, o branco só se constitui como tal “**através de um processo de absoluta negação [do negro]**” (KILOMBA, 2019, p. 38, grifos nossos).

Ernesto e o Minotauro

A narradora de *Caderno* reproduz o pensamento colonial ao qual fora exposta quando menina, emulando aquilo que ouvia dos adultos que a circundavam. Ainda

acerca dos empregados de seu pai, há um trecho que revela mais um episódio de violência e brutalidade cometidas pelo eletricitista, com a justificativa de ser pedagógico. Trata-se de um episódio que envolve a personagem Ernesto:

Ernesto não ia trabalhar há três dias. **Era preto e os pretos eram preguiçosos**, queriam era **passar o dia estendidos na esteira a beber cerveja e vinho de caju**, enquanto as pretas trabalhavam na terra, plantavam amendoim ao sol, suando com os filhos às costas, ao peito, e a enxada a subir e descer. **Preto era má rês. Vivia da preta. Não pensava na vida, no futuro, nos filhos. Só queria descansar, dormir, dançar, cantar, beber, comer, viver vida boa** (FIGUEIREDO, 2015, p. 75, grifos nossos).

O prelúdio acima citado, sobretudo nos trechos grifados, indica um pensamento compartilhado pelo pai da narradora, uma vez que reproduz um lugar-comum acerca do homem negro, ligado à indolência, à irresponsabilidade, ao alcoolismo, à dependência da mulher negra, que não condizia com a realidade, mas servia como justificativa para que a violência fosse imposta. Assim,

Era absolutamente necessário **ensinar os pretos a trabalhar, para seu próprio bem. Para evoluírem através do reconhecimento do valor do trabalho**. [...] Poderiam calçar sapatos e mandar os filhos à escola para **aprenderem ofícios que fossem úteis aos brancos**. Havia muito a fazer pelo homem negro, cuja **natureza animal deveria ser anulada** – para seu bem.

De maneira que, ocasionalmente, aos sábados à tarde, o meu pai **tinha de ir** ao caniço procurar o Ernesto (FIGUEIREDO, 2015, p. 75, grifos nossos).

A narração evolui de forma a justificar a necessidade que o eletricitista tinha de ir atrás do empregado faltante, já que foi dada como certa de que sua ausência era fruto de um defeito moral, como a preguiça ou o abuso do álcool; nunca, porém, levantou-se a hipótese de estar ligada a motivos de saúde. Logo, o “fardo do homem branco” tem que ser posto em ação, isto é, o patrão deve “ensinar o preto a trabalhar”. Em suma, o branco precisa executar a “missão civilizadora em prol dos próprios negros”, justificando que é através do trabalho digno que os negros irão evoluir. A esse respeito, Albert Memmi (2007, p. 117) explica que

Nada melhor para legitimar o privilégio do colonizador do que seu **trabalho**; nada melhor para justificar a penúria do colonizado do que sua **ociosidade**. O retrato mítico do colonizado abarcará, portanto, uma inacreditável **preguiça**. O do colonizador, o gosto vertical pela **ação**. Ao mesmo tempo, o colonizador sugere que o emprego do colonizado é **pouco rentável**, o que autoriza esses **salários inverossímeis** (grifos nossos).

O trecho acima não apenas condensa o pensamento de que os brancos colonizadores eram os portadores do conhecimento técnico e da ação empreendedora, logo, estavam autorizados a forçar os negros colonizados a trabalhos forçados e desumanos com o objetivo de torná-los dóceis e produtivos, – tendo em conta as edições da Festa Grande promovida pela Diamang – como também justifica os baixos salários pagos a esses empregados – haja vista os valores pagos aos funcionários negros pelo pai da narradora de *Caderno*, que muitas vezes sofriam descontos injustos a depender do humor do eletricista.

Ernesto morava no caniço, ou seja, em um bairro periférico com construções precárias, nos arrabaldes da cidade. A menina-narradora explica que “O caniço era como **o labirinto do Minotauro, e o meu pai era o Minotauro** que aí entrava e saía, quando lhe apetecesse, para exercer a sua **justiça**” (FIGUEIREDO, 2015, p. 75, grifos nossos). Ademais, “O caniço talhava-se de **caminhos estreitos, recortados por entradas para aglomerados de palhotas**” (FIGUEIREDO, 2015, p. 75, grifos nossos), constituindo, de fato, como um verdadeiro labirinto.

O trecho acima atesta a familiaridade que o eletricista tinha com aqueles sítios, uma vez que arregimentava seus empregados nesses bairros e, quando necessário, era “forçado a exercer sua justiça” a fim de corrigi-los – logo, a metáfora do Minotauro como senhor do labirinto é oportuna. Contudo, a filha do eletricista surge como testemunha dessa prática, uma vez que:

O meu pai **levava-me pela mão**, e eu sentia-me portátil como uma mochila leve; ia quase no ar [...]. O meu pai perguntava, **eu atrás, voando sobre o solo vermelho, espreitando pelos recortes das divisórias de caniço** atrás das quais se escondia a vida dos negros, essa vida dos que **eram da minha terra, mas que não podiam ser como eu. Eram pretos. Era esse o crime. Ser preto [...]**. O meu pai largava-me a mão e entrava. Eu ficava fora, **abraçada ao meu peito**, no meio das galinhas, dos filhos descalços do preto, da preta, dos outros pretos todos da vizinhança que tinham visto o branco e vinham saber.

O meu pai gritava lá dentro e, aos safanões, trazia-o para fora, atordoados ambos. Segunda vais trabalhar, ouviste? [...] **Safanão. Soco. E a mulher e os filhos e o bairro todo, e eu, estávamos ali, imóveis, paralisados de medo do branco** (FIGUEIREDO, 2015, p. 76).

Mais uma vez, a narrativa discorre sobre as características do local, cuja familiaridade por parte do eletricista era tamanha. Ele se embrenhava por seus meandros, sendo acompanhado pela filha, que observava seus passos, prevendo o que estava por acontecer. Ademais, a narradora em primeira pessoa problematiza as questões de segregação dentro daquela sociedade racialmente dividida, pois, embora os moradores do caniço e ela própria compartilhassem a mesma terra

natal, a eles era tolhida a condição da dignidade humana, dentro da ótica colonial que ali vigia.

Contudo, quando o momento de violência física estava por acontecer, o pai soltava a mão da filha, para que pudesse “exercer sua justiça” de maneira eficaz. Tal como acontecia quando o eletricitista acertava as contas com seus empregados, deixando mãe e filha aterrorizadas diante de tamanha violência por parte daquele chefe de família, aqui se dá o mesmo, porém, estando a menina só, “abraçada ao seu peito”, e, assim como os moradores do caniço, ela ouvia os gritos e as punições infligidas a Ernesto pelo pai, impotente, “paralisada pelo medo”.

Os episódios vividos na infância pela narradora, que fazem parte das memórias coloniais que figuram no título da narrativa, denunciam o quão violento e danoso foi o sistema colonial implantado pelos portugueses naquele território. A pretexto de “civilizar os negros”, a violência institucionalizada se fazia presente nas mais diferentes instâncias do poder, quer por parte dos brancos mais abastados, quer dos das classes mais baixas, como o eletricitista. Com efeito, Achille Mbembe (2016, p. 133) assevera que “as colônias são o local por excelência em que os controles e as garantias de ordem judicial podem ser suspensos – a zona em que **a violência do estado de exceção supostamente opera a serviço da ‘civilização’**” (grifos nossos). Assim, ao expor o caráter agressivo e violento do pai, dá-se uma inversão na lógica colonial, uma vez que o branco-português, considerado um ser civilizado, é descrito como um ser monstruoso, brutal e bestializado, o verdadeiro Minotauro.

Por fim, o trecho termina após a finalização do ato de violência contra Ernesto, quando o pai-eletricista, agora chamado de “o homem branco” pela narradora, numa identificação com os moradores negros do caniço, a leva pelas mãos em direção ao veículo estacionado, e, como se o ocorrido não tivesse impactado a criança, ou fosse algo aceitável, pergunta se a filha gostaria de tomar uma bebida com ele. Indignada, a narradora comenta: “Olho-o, não respondo. Aquele homem não é o meu pai” (FIGUEIREDO, 2015, p. 77). Renegar o grau de parentesco com a figura paterna ocorre apenas diante de cenas violentas como aquela, nas quais o eletricitista se brutalizava, manifestando reprovação por parte da filha. Ademais, a construção narrativa parece querer demonstrar a dificuldade que a criança tinha em entender aquele pai contraditório, amoroso para com ela, mas ao mesmo tempo extremamente violento para com os empregados.

Palavras prévias

Na edição brasileira de *Caderno de memórias coloniais* pela Editora todavia, há um adendo intitulado “Palavras prévias”, no qual Isabela Figueiredo (2015, p. 11) procura distinguir a figura de seu pai da figura do pai-personagem. Ela esclarece que trabalhos braçais desempenhados por brancos, como a função de eletricitista ou machambeiro, não apenas eram essenciais para o bom funcionamento da

cidade, mas também convenientes para “as mãos administrativas” dos “brancos de primeira”, já que todos igualmente se beneficiavam da “exploração do trabalho negro”, característica do sistema colonial então vigente.

A autora explica que a construção da personagem se faz verossímil à conjuntura da época, uma vez que “O que ali se mostra é um homem de um tempo, no seu contexto, tão racista como os que eram racistas, e eram muitos, na metrópole e no ultramar” (FIGUEIREDO, 2015, p. 11). Portanto, ao dedicar a obra a seu pai, ela não o exime – ou tenta não o eximir – de culpas, não atenua transgressões por ele cometidas, nem procura protegê-lo do papel nocivo que desempenhou, dado ser o esperado pelos homens da época.

Desde a primeira edição de *Caderno de memórias coloniais* em 2009, várias críticas desfavoráveis em torno da figura desse pai têm surgido, o que fez com que a autora confessasse que “Ao longo destes anos, tenho assumido a missão de proteger a personagem do meu pai da fácil e tentadora diabolização que sobre ela é possível desenhar” (FIGUEIREDO, 2015, p. 11). Contudo, uma vez que, após o lançamento de uma obra, ela se exime dos domínios de seu criador, tornando-se passível de interpretações e análises várias, a autora conclui: “Compreendi que não posso controlar o que sobre ele é e será produzido. Existe o meu pai e a personagem. Fico com o primeiro” (FIGUEIREDO, 2015, p. 11).

Considerações finais

A proposta deste artigo foi fazer uma breve análise comparativa entre duas obras que têm o pai como figura central, ou seja, o documentário *Dundo, memória colonial*, de Diana Andringa e a narrativa *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo. Conforme dissemos, há várias semelhanças que unem ambas as autoras, como o fato de terem nascido em territórios coloniais africanos durante a administração portuguesa – Angola e Moçambique, respectivamente – e de terem se transferido à metrópole na pré-adolescência. Contudo, para além da diferença de quinze anos que as separam, a distinção mais significativa recai sobre as classes sociais às quais pertenciam.

Enquanto a família Andringa vinha da elite do Dundo, tendo o pai da realizadora, um engenheiro de minas, logrado a posição de diretor geral da Diamang, a família Figueiredo estava na base da pirâmide entre os brancos, sendo que o pai da escritora atuava como eletricitista em Lourenço Marques. Se por um lado o pai da realizadora representava a violência institucionalizada, refletindo a política da mineradora na vida dos milhares de funcionários, sobretudo dos negros que trabalhavam nas minas diamantíferas e que eram submetidos a tarefas extenuantes sob um comando rígido e repressor, por outro lado, a personagem do pai em *Caderno* é construída com o propósito de mostrar como ocorriam os abusos de poder, num nível mais individual, do contato direto entre seres, dos brancos contra os negros, sendo retratado como

um ser agressivo e brutalizado, que se utilizava da violência com a justificativa de “civilizar”, de “corrigir”, de exercer justiça com as próprias mãos.

É curioso notar como a memória de ambos os pais é construída nas duas obras. Enquanto o documentário tece críticas ao colonialismo e as políticas da Diamang, sem, contudo, posicionar-se diante do cargo ocupado por Paz Andringa, as informações acerca das atitudes do pai da escritora são detalhadíssimas, gerando uma exposição de suas práticas e seus discursos violentos. No primeiro caso, a omissão de informações essenciais parece querer proteger a memória desse pai, ao passo que no segundo, não há escrúpulos em denunciar as atitudes paternas. Assim, afastando-nos dos riscos de uma visão simplista e maniqueísta, na qual existem apenas dois lados antagônicos, podemos dizer que estamos diante da dicotomia “pai-protegido” *versus* “pai-exposto”, na qual a reputação do primeiro procura sair incólume, enquanto as atitudes do segundo em relação aos empregados são sempre criticadas e questionadas.

Assim, cremos que a construção desse “pai-protegido” pareça estar alinhada à defesa da memória paterna da realizadora, ligada à uma infância confortável e bem vivida. Nas poucas vezes em que é mencionado ou que sua imagem aparece, ele surge como um ser venerado, mesmo pelos antigos funcionários negros da Diamang. Por mais que represente o topo do sistema colonial local, seu papel nunca é questionado. A construção do “pai-exposto”, por outro lado, revela desprezo ao colonialismo e ao racismo por parte da escritora, sem, contudo, menosprezar o amor pela figura paterna. O “pai-protegido” é admirado e venerado; jamais posto em xeque. Em contrapartida, o “pai-exposto” é temido por todos, pelos negros e pela própria família; apesar das críticas há a distinção entre o pai e a personagem, indicando complexidade na narrativa.

RECCHIA, M. A. *The father figure as a representative of Portuguese colonialism in Africa: two ways of reframing childhood memory about the role of the father. Itinerários*, Araraquara, n. 59, v. 2, p. 135-149, jul./dez. 2024.

■ **ABSTRACT:** *Writer Isabela Figueiredo (Lourenço Marques, Mozambique, 1963) and documentary filmmaker Diana Andringa (Dundo, Angola, 1947) share the common experience of being born and raised in former Portuguese colonies in Africa. Having lived in Portugal for a long time, both have a strong emotional connection with the lands where they were born. Additionally, they have produced works dedicated to the memory of their parents, which deal with recollections of their childhoods in colonial territories where exploitation and various forms of violence were widespread against the local populations. Despite belonging to different social classes – Figueiredo’s father was an electrician, while Andringa’s father was an engineer –, both men experienced gender and racial privileges within an oppressive colonial structure rooted in racism, which, in*

A figura paterna como representante do colonialismo português em África: duas formas de ressignificar a memória da infância acerca do papel do pai

turn, reflected the policies of the metropolis. Thus, this article aims to discuss how the authors of Notebook of colonial memories (FIGUEIREDO, 2009) and the documentary Dundo, colonial memory (ANDRINGA, 2009) address the memories of their respective fathers, men who represented, in different degrees, personifications of the Portuguese colonialism in Africa.

■ **KEYWORDS:** Colonial Memory. Colonialism. Racism. Portuguese Literature. Portuguese Cinema.

REFERÊNCIAS

ANDRINGA, Diana. **DUNDO, memória colonial**. Portugal: LX filmes, 2009. DVD (60 min.).

_____. Dundo, Memória Colonial. **Buala**, Lisboa, 03 abr. 2011. Afroscreen. Disponível em <https://www.buala.org/pt/afroscreen/dundo-memoria-colonial>. Acesso em: 07 jan. 2023.

FANON, Franz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador, EDUFBA, 2008.

FIGUEIREDO, Isabela. **Caderno de memórias coloniais**. São Paulo: todavia, 2015.

HENRIQUES, Joana Gorjão. A primeira vaga de emigração qualificada foi para as colónias. Colonos em Angola e Moçambique, retornados em Portugal, capítulo I da série Racismo em português 2. **Público**, Lisboa, 28 jul. 2024. Disponível em: <https://www.publico.pt/multimedia/interactivo/racismo-em-portugues-2/primeira-vaga-emigracao-qualificada-colonias>. Acesso em: 01 ago. 2024.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. Tradução de Renata Santini. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 32, p. 122-151, 2016.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador**. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

