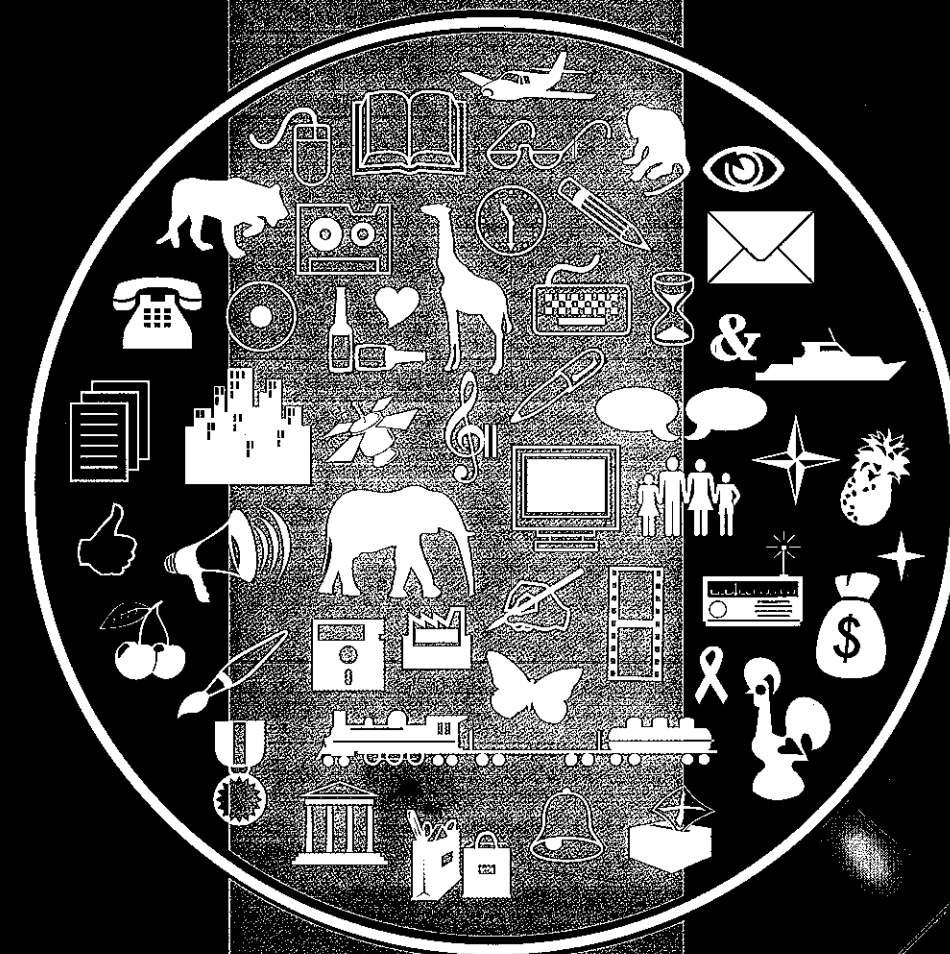


Cristina Costa Vieira,
Paulo Osório
e
José Henrique Manso
(Coord.)

Portugal Brasil África

Relações históricas, literárias e cinematográficas



Covilhã, 2014

Brincos de cerejas e pitangas: “retornados” e representação do Outro em O Retorno de Dulce Maria Cardoso

Isabel Cristina Mateus
Universidade do Minho / Cehum
icmateus@ilch.uminho.pt

Resumo

A partir do último romance de Dulce Maria Cardoso, *O Retorno* (Tinta-da-China, 2011), procurar-se-á abordar uma temática recente, para não dizer, nova, na literatura portuguesa, o tema dos “retornados”, enquanto proposta de leitura quer do processo de descolonização e do fim do imperialismo, quer da representação da colonialidade e do colonialismo, quer da representação da “metrópole”. Procurar-se-á, assim, acompanhar a (des)construção de uma imagologia literária do “Outro” lusófono, tendo igualmente em conta as deslocações particulares que a perspectiva do “retornado” ou “desterrado” vem colocar em relação à representação da alteridade e da identidade, mas também em relação às modernas configurações do exílio.

Palavras-chave

Retornados, colonialidade/colonialismo, exílio, alteridade, imagologia literária.

1. Raparigas com brincos de cerejas e malas de viagem

No último dia que passa em Luanda, naquele que viria a ser o último almoço em família antes de embarcarem no avião que os há-de trazer de “regresso” a Lisboa, Rui, o protagonista de *O Retorno* de Dulce Maria Cardoso, detém-se nos gestos e nos sons, no silêncio intimidante apenas rasgado pelo ruído da ventoinha e pelo cortante ou hesitante dos gestos familiares. Abandonar a casa é uma ferida, fechar a porta do passado, uma perda irreparável, a viagem, uma linha de separação, a metrópole, o desconhecido. Todavia, o olhar de Rui procura distrair a angústia na beleza sedutora de uma imagem, a imagem das raparigas com brincos de cereja (que à memória do leitor certamente evocará não apenas o ponto focal mas também a intimidade intrigante do quadro de Vermeer, “Rapariga com brinco de pérola”, ou, mais recentemente, em 2003, do filme homónimo de Peter Webber):

Mas na metrópole há cerejas. Cerejas grandes e luzidas que as raparigas põem nas orelhas a fazer de brincos. Raparigas bonitas como só as da metrópole sabem ser. As raparigas daqui não sabem como são as cerejas, dizem que são como as pitangas. Ainda que sejam, nunca as vi com brincos de pitangas a rirem-se umas com as outras como as raparigas da metrópole fazem nas fotografias. (p. 7)

A imagem erotizada das raparigas com brincos de cereja que abre o romance e se constitui em *leit-motiv* estruturante da narrativa é indissociável da representação que Rui se faz do Outro, no caso, da metrópole longínqua e mitificada, um território de sedução, em certa medida utópico, uma representação construída a partir de narrativas familiares, do álbum de fotografias da mãe, das revistas da tabacaria do sr. Manuel e consolidada (ou hipertrofiada) pela iconologia da cultura de massas, em particular, da cultura cinematográfica europeia e ocidental. As cerejas são, enquanto ponto focal do olhar de Rui, metáfora da alteridade, instaurando a diferença entre um “lá” idealizado e um “aqui” real, entre “cerejas” e “pitangas”, entre dois mundos ou continentes, europeu e africano, até este dia confortavelmente distintos, incluindo esse ainda desconhecido continente feminino apenas

entrevisto na polpa rubra e luzidia dos brincos de cerejas. As raparigas da metrópole encarnam um estereótipo de beleza e de sensualidade que não encontra tradução no “aqui” e no “agora” em que Rui se situa: “as raparigas daqui não sabem como são as cerejas”, “[não riem] umas com as outras” e, principalmente, não usam “brincos de pitangas”. Paula, por exemplo, tal como Rute, “não é assim tão bonita e nem sequer é divertida” (p. 18), mesmo se Riquita consegue aproximar-se do modelo ao vencer o troféu de Miss Portugal, alcançando a legitimação nacional e o “passaporte” europeu.

Na mala de viagem de Rui, que acabará por ficar em Angola na precipitação da fuga, não cabe a banda desenhada com as Aventuras de Kit Karson ou do Capitão América, mas nela se inscrevem, como lugares de memória simultaneamente pessoal e colectiva, dois posters cuidadosa e amorosamente enrolados: o de Riquita, autografado, e o de Brigitte Bardot, que Rui confessa secretamente beijar quando era “candengue”: “procurava-lhe a boca e fechava os olhos, beijos enormes, nunca contei isso a ninguém, há coisas que nem os amigos podem saber” (p. 20).

A imagem dos brincos de cerejas que inaugura o romance mostra-nos assim uma representação do Outro que é indissociável do processo de formação e de aprendizagem de Rui (incluindo, naturalmente, a aprendizagem sexual), de um percurso identitário que será fortemente abalado pelas convulsões provocadas pela descolonização: Rui e a sua família fazem parte do meio milhão anónimo de portugueses que, na véspera da independência de Angola, regressam a Lisboa na ponte aérea de 75. Nesse avião cujos motores se ouvem no barulho anormal da ventoinha durante o último almoço da família em Luanda e que há-de levar Rui ao encontro das raparigas com brincos de cereja.

Na mala de viagem deixada para trás em Angola ficarão também, sem que Rui o saiba, as certezas inabaláveis, o conforto e a segurança de um mundo de oposições, a preto e branco, um mundo que literalmente *rui* com a prisão do pai pelos soldados angolanos poucas horas antes do embarque e com o retorno do que resta da família à metrópole. Acompanhar o turbilhão de mudança que arrasta o jovem protagonista do romance, o choque cultural por ele vivido e a instabilidade das figurações da alteridade ou a (des)construção das imagens daí decorrentes, constitui o objectivo central deste ensaio.

Antes, porém, gostaria de sublinhar que, embora não sendo um tema absolutamente novo¹, o romance de Dulce Maria Cardoso representa uma abordagem *diferente*, em perspectiva, um olhar cruzado, bidireccional e

¹ Cf. Isabel Mateus, «Um terraço que seja seu: notas sobre *O Retorno* de Dulce Maria Cardoso», in *Colóquio/Letras* (Notas & Comentários), n.º 182, 2013, pp. 201-202.

dinâmico sobre o Portugal pós-colonial, simultaneamente visto de fora (de um “lá”), em certa medida, *estrangeiro*, e de dentro (de um “cá”), *nosso*; um retrato duplo que nos confronta, simultaneamente, com a “nossa” imagem vista no espelho deformante dos outros, imagem que de algum modo se estende à paisagem europeia em que Portugal se inscreve. A *diferença* de tom² de *O Retorno* advém certamente dessa “arte do romance” que, no dizer de Milan Kundera, se foi constituindo no mundo ocidental como um espaço imaginário, um território de liberdade em que se suspende o juízo moral e se descobre a relatividade dos pontos de vista, a certeza de que não há certezas, arte que ao longo dos tempos fez da literatura um lugar privilegiado e plural, quantas vezes incómodo, de inquietação, de interrogação e de permanente insubmissão. Arte de que Dulce Maria Cardoso deu provas nos três romances anteriormente publicados (todos eles premiados nacional e internacionalmente) e se cruza com o “humanismo” de que fala Edward Said: um “humanismo” que desconstrói criticamente o discurso “imperialista” do Ocidente, nascido do desejo de compreender o Outro por razões de coexistência e de abertura de horizontes e não de uma qualquer vontade de domínio, um “humanismo” que, rejeitando fórmulas abstractas, centra o olhar na história e na experiência humana concretas, na linguagem, também³. Afinal, o humanismo que se revela na preferência da autora pela temática da memória, do poder e seus mecanismos, dos complexos labirintos da identidade/alteridade, do mal ou da (in)justiça humana, dissecados a partir do microcosmos das relações familiares. Porque, de romance para romance (e, de um modo geral, no conjunto da sua obra ficcional), o olhar de Dulce Cardoso não deixa de confrontar o leitor com o lugar ético que é também o da grande literatura.

2. Coração independente

No sentido de corresponder ao objectivo deste ensaio e centrando a minha atenção em *O Retorno*, começo por salientar a opção formal pela voz narrativa de um adolescente, em grande parte justificada pela relação genológica com o romance de aprendizagem⁴, mas também pelo que de

² *O Retorno* distancia-se daquilo a que Eduardo Pitta chama “literatura do eterno retorno”, de cariz memorialista ou autobiográfico que, salvo raríssimas excepções, se compraz em tecer “loas a um paraíso perdido”. Cf. Eduardo Pitta, «Memorabilia Ultramarina», in *Ipsilon/Público*, 13 de Agosto de 2010, p. 10.

³ Cf. Edward Said, *Orientalismo: Representações Ocidentais do Oriente*, trad. de Pedro Serra, Lisboa, Cotovia, 2004, pp. XVIII-XIX.

⁴ Cf. Isabel Mateus, «Um terraço que seja seu: notas sobre *O Retorno* de Dulce Maria Cardoso», pp. 206-208.

inocente ou ingénuo, de ideologicamente descomprometido ou simplesmente em construção, essa voz possa implicar. Uma escolha que a autora sublinhou em entrevista a Carlos Vaz Marques:

[...] não é à toa que o protagonista do romance é um adolescente. Não é só para não ter posição, por ser confortável. É porque é na adolescência que nos podemos redefinir. E nas convulsões, nos tempos conturbados estamos outra vez numa espécie de adolescência do país.⁵

É assim sob a perspectiva instável de um adolescente, ele próprio palco de mudanças várias, que a narrativa deste mundo em mudança é dada a conhecer ao leitor. Todavia, nessa narrativa incorporam-se e fazem-se ouvir vozes *outras* (do pai, da mãe, de Milucha, dos amigos), vozes que se cruzam, se individualizam e evoluem num jogo contrapontístico de registos que se revela fundamental no processo de construção identitária de Rui e através do qual o leitor acede ao confronto das diferentes representações da colonialidade e do colonialismo, bem como às constantes deslocções de vozes e representações, estereotipadas ou não, que o Outro vai conhecendo ao longo do romance. Porque esse Outro não se circunscreve apenas, e talvez nem sequer sobretudo, a um “eles”, “os pretos” ou “a pretalhada”, na linguagem racista do sr. Manuel, antes diz respeito a figurações socioculturais tão diversas da diferença (ou mesmo de guetização) cultural como a “metrópole” mitificada, “os de cá” e “os de lá”, os portugueses, os retornados de hotel e não-de-hotel, ou mesmo a homossexualidade do tio Zé, a doença da mãe, o mundo dos adultos.

Um aspecto visível no desequilíbrio estrutural do romance, organizado em função do choque cultural que irá afectar Rui ao chegar a essa metrópole que ele imagina em grande escala, hiperbolizada, com tudo “em grande e bonito” (p. 78). Depois de apenas dois capítulos consagrados às últimas horas vividas em Angola, será um incrédulo pronome demonstrativo a traduzir, lapidarmente, na única frase que constitui o terceiro capítulo, a dimensão do choque cultural e o desmoronar da utopia do Outro a que os restantes capítulos procedem: “Então a metrópole afinal é isto” (p. 65, negrito nosso).

“Isto” é a medida do desencanto de Rui no percurso entre o aeroporto e o Estoril, são as estradas cheias de buracos, tão grandes que quase fazem cair as malas da barra do táxi, é a estreiteza das ruas e a fealdade das

⁵ Dulce Maria Cardoso, «Brincar um pouco a Deus», entrevista de Carlos Vaz Marques, in *Ler*, n.º 106, Outubro de 2011, p. 30.

peçoas, a confirmação dos relatos do pai, a miséria espreitando à janela da casa do Império:

Não, a metrópole não pode ser como hoje a vimos. A prova de que Portugal não é um país pequeno está no mapa que mostrava quanto o Império apanhava da Europa, um império tão grande como daqui até à Rússia não pode ter uma metrópole com ruas onde mal cabe um carro, não pode ter pessoas tristes e feias, nem velhos desdentados nas janelas tão sem serventia que nem para a morte têm interesse. Lá os velhos tinham dentes postiços muito brancos e andavam de um lado para o outro com chapéu na cabeça e os fatos dos trópicos engomados. Quando o pai via os velhos a comer marisco no Restinga dizia, aqui até os velhos fintam a morte. O pai sabia o que dizia, tinha ido para África para fintar a pobreza, em África fintava-se tudo, a morte, a pobreza, o frio e até a maldade, dizia-nos o pai, aqui há que sobre para toda a gente, não precisamos de arrancar os olhos uns aos outros por causa de uma sardinha. (p. 84)

“Isto” é a retórica engravatada do poder utilizada pela Directora do Hotel, procurando desculpar a atitude discriminatória para com os novos hóspedes com a voragem dos “tempos conturbados”, é a *diferença* de hospitalidade numa sociedade em revolução onde os conflitos socioculturais emergem: “não posso fechar o hotel aos hóspedes normais (...) esses hóspedes não podem ser incomodados, é um hotel de cinco estrelas e os hóspedes têm de ser tratados de acordo com o que pagam” (p. 68).

“Isto” é a palavra “retornado” (ou “entornado”, no dizer corrosivo de alguns) que Rui sente como estranha ou estrangeira, como uma segunda pele que não lhe adere ao corpo: “Agora somos retornados. Não sabemos bem o que é ser retornado mas nós somos isso. Nós e todos os que estão a chegar de lá” (p. 77). É descobrir que, *cá* ou *lá*, continuam a ser portugueses de segunda e que, no fim de contas, “os de cá ainda gostam menos de nós do que os pretos de lá” (p. 219).

“Isto” é afinal o contraste com o hotel e o desmoronar do discurso colonial, imperialista, hegemónico, e com ele, o questionar e desconstruir dos *imagótipos*⁶ da metrópole, configurados e difundidos a partir do sistema

⁶ Referindo-se ao crescente interesse registado nos últimos anos pela Imagologia e pelo estudo das imagens, Maria João Simões nota a condição (e o desafio) paradoxal deste campo do saber: “Tal não é de admirar se se pensar que ideias tão importantes hoje como a da globalização e a da multiculturalidade colocam na ordem do dia questões que têm que ver com os nacionalismos e os choques culturais e, necessariamente, com as suas representações socioculturais. Procura-se, por um lado, a legitimação de alguns

de ensino português, exaltando a grandeza da nação que se estende pelos quatro cantos do mundo a partir da “pequena casa lusitana”, para utilizar a expressão de Camões (como, de resto, o anunciara o gesto revolucionariamente simbólico do professor, em Luanda, ao rasgar os *Lusíadas*):

A metrópole tem de ser como este hotel que até no elevador tem uma banquetta forrada a veludo. Portugal não é um país pequeno, era o que estava escrito no mapa da escola, Portugal não é um país pequeno, é um império do Minho a Timor. A metrópole não pode ser como hoje a vimos no caminho que o táxi fez, ninguém nos ia obrigar a cantar hinos aos sábados de manhã se a metrópole fosse tão acanhada e suja, com ruas tão estreitas onde parece que nem cabemos. (p.83)

O choque cultural vivido por Rui significa assim tornar-se adulto de forma abrupta e precoce sob a pressão dos acontecimentos, um irremissível sentimento de desterritorialização e de perda (da terra, da casa, do pai, das crenças e imagens) que vêm pôr em causa todos os pilares de construção do seu edifício identitário. Desde logo, o desabar da representação nacionalista da mãe, da retórica grandiloquente, oficial, espreitando em cada gesto, palavra ou silêncio do seu lirismo sonhador, da mitologia (e iconologia) que ela própria constrói e da qual faz parte a barragem de Cambambe cuja fotografia alimenta os sonhos diariamente adiados no calendário da cozinha:

[...] quando o pai prometia que um dia haveríamos de visitar a barragem a mãe olhava para o calendário sonhadora, um dia haveríamos de fazer um piquenique na barragem. Um dia veríamos com os nossos próprios olhos aquela obra grandiosa, desceríamos à sala das turbinas que fica cento e setenta e três metros abaixo do solo. Cento e setenta e três metros, metade das Sears Towers

destes conceitos e ideias, desejando-se uma certa base de sustentação racional e até mesmo ideológica; por outro lado, visa-se um melhor entendimento dos fenómenos socioculturais. Estas duas vertentes, como facilmente se pode depreender, nem sempre são convergentes: confunde-se a primeira, por vezes, com uma vontade de legitimar os poderes vigentes, enquanto a segunda se orienta, muitas vezes, precisamente pelo objectivo contrário: o de desenraizar e subverter representações nacionalistas eivadas de preconceitos”. Cf. Maria João Simões (coord.), *Imagotipos Literários: Processos de (Des)Configuração na Imagologia Literária*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2011, p. 17.

mas debaixo da terra, por isso a barragem de Cambambe é uma obra tão grande como o prédio mais alto do mundo. (p. 84-85)

Convém sublinhar que a exaltação das obras de engenharia feitas pelos portugueses em Angola levará a mãe a hipertrofiar romanticamente a figura e a *auctoritas* do pai, numa atitude bem eloquente sobre o papel submisso da mulher na estrutura social e familiar (patriarcal) do antigo regime (“A mãe gosta de ouvir o pai, o vosso pai fala como um doutor e faz contas de cabeça melhor do que um engenheiro, mesmo os das barragens”, p. 84): o elogio do pai é aqui significativo, precisamente porque, por causa de Cambambe, os engenheiros são os heróis que a mãe de Rui mais admira, o destino que ambiciona para o filho, mesmo que este não passe de uma imagem ou miragem no calendário dos sonhos adiados.

A visão romântica da mãe, aliada ao conservadorismo do antigo regime de que o álbum de fotografias dá testemunho, não esconde, contudo, uma tensão ou fragilidade interna; um desenraizamento permanente ou *décalage* entre o sonho e a realidade que está na origem da doença que a afecta, dos “demónios” do passado que a atormentam, assunto sobre o qual a família mantém um profundo silêncio apenas rasgado pelo grito do saco de comprimidos na banca da cozinha: “a culpada de a mãe ser assim é esta terra” – acredita inicialmente Rui. “Sempre houve duas terras para a mãe, esta que a adoeceu e a metrópole, onde tudo é diferente e onde a mãe também era diferente. O pai nunca fala da metrópole, a mãe tem duas terras mas o pai não” (p. 11).

A crença de Rui de que a culpa da doença da mãe é “esta terra”, e mais tarde, “esta guerra”, cairá também ela por terra com o regresso à metrópole e a persistência da melancolia: “a culpa das cismas da mãe não é de África nem da metrópole, a culpa das cismas da mãe não é de nenhuma terra nem dos demónios nem de ninguém, custa a acreditar que haja coisas que existem sem culpados mas é verdade” (p. 249). A doença da mãe denuncia assim uma inelutável condição de exílio, a inconsciente consciência de uma distância, espreitando como um abismo, entre o discurso onírico mitificador e a realidade histórica, distância que o pragmatismo realista do pai anula ao afirmar que não há “mais nada na metrópole do que fome e piolhos” (p. 30) ou que “um homem pertence ao sítio que lhe dá de comer” (p. 11). Cindido entre modelos parentais antitéticos, Rui aprende esse *ethos* português, o duplo rosto da *portugalidade* que Eduardo Lourenço definiu como “quixotesca”, mistura de sonho e realidade, de “inconsciência e de realismo porventura únicos nos anais da história

colonizadora europeia”⁷. Ou, para utilizar a figuração pessoana de José Gil, uma mistura de “Bernardo Soares e Esteves da *Tabacaria*”⁸, daquele “Esteves sem metafísica” do poema de Álvaro de Campos.

Deste modo, Rui é confrontado desde muito cedo com a *diferença* ou com a ambivalência no que diz respeito às narrativas e às representações da colonialidade e do colonialismo no seio da própria família e da comunidade social. Antes de mais, como vimos, com a doença da mãe que leva as vizinhas a olhá-la como *estranha*, não integrada, censurando-lhe a pintura dos olhos, o cabelo comprido, a negligência dos filhos e utilizando uma linguagem socialmente discriminatória que vai ganhando subtis matizes de hipocrisia ao sabor dos contextos e das conveniências: a mãe é umas vezes a D. Glória que *tinha problemas*, outras, a D. Glória que tinha *os seus problemas* ou mesmo a D. Glória que tinha *aqueles problemas*. Mas a aprendizagem da *diferença* faz-se também em relação à homossexualidade do tio Zé em contraste radical com a axiologia que o modelo parental representa, enfatizando a masculinidade, o poder e a hierarquia social, confluindo num tipo de representação social “machista”: “o pai nunca deixa que a mãe diga que eu sou bonito, os homens não se querem bonitos mas o tio Zé sorria agradecido e até corava como as raparigas, os homens não devem corar” (p. 39). Do mesmo modo que não devem chorar ou ser cobardes, como durante muito tempo Rui se recriminará de ter sido quando “eles” levaram o pai.

Esta oposição traduzir-se-á na leitura divergente que o pai e o tio Zé fazem relativamente aos caminhos da Revolução e ao processo de descolonização:

[...] para o pai os soldados portugueses são uns traidores reles mas para o tio Zé são heróis antifascistas e anticolonialistas. Se a mãe

⁷ Cf. Eduardo Lourenço, «Portugal – Identidade e Imagem», in *Nós e a Europa ou as duas razões*, Lisboa, INCM, 1988, pp. 22-23. Em 1988, no rescaldo da descolonização portuguesa, Eduardo Lourenço escrevia estas palavras que, sem terem perdido a pertinência, se mostram hoje ultrapassadas pela recente realidade histórica: “Poucos povos serão como o nosso tão intensamente quixotescos, quer dizer, tão indistintamente Quixote e Sancho. Quando se sonharam sonhos maiores do que nós, mesmo a parte de Sancho que nos enraíza na realidade está sempre pronta a tomar os moinhos por gigantes. A nossa última aventura quixotesca tirou-nos a venda dos olhos, e a nossa imagem é hoje mais serena e mais harmoniosa que noutras épocas de desvairo o pôde ser. Mas não nos muda os sonhos” (cf. idem, *ibidem* p. 23).

⁸ Cf. José Gil, *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*, Lisboa, Relógio d’Água, 2005, p. 50: “O português não é o Bernardo Soares, totalmente sonhador, mas também não é apenas o Esteves da *Tabacaria*, preocupado só com o lado pragmático da vida. Será talvez um Esteves que, sem dar por isso, constantemente se desapegasse do que constantemente o mantém apegado às pequenas coisas”.

e a minha irmã não estão presentes o pai diz ao tio Zé, em vez de antifascistas e anticolonialistas era bom que os soldados portugueses fossem antiputas, anticerveja e antiliamba, e começa mais uma discussão entre os dois. (p. 12)

O tio Zé optará por ajudar o povo oprimido a libertar-se do jugo dos colonialistas, enquanto o pai, mantendo a equidistância no julgamento, não sabe “quem desprezar mais, se os pretos, uns assassinos ingratos, se os brancos, uns cobardes traidores” (p. 33).

A atitude de veneração e de grande cumplicidade que Rui mantém com o pai passará não apenas por questões de identidade sexual – “eu e o pai pertencemos ao mesmo clube”, dirá repetidamente – ou de hierarquia e poder, incluindo a atitude protectora em relação à mãe, mas também pelo pragmatismo e capacidade de acção, pela flexibilidade e abertura ideológica ou desejo de co-existência que ambos manifestam. Ela passa igualmente pela representação da diferença racial, por “eles”, os “pretos”, e pela atitude de crença em relação ao futuro. Se para a mãe, ao chegar a Angola, os pretos “não tinham nada de especial, eram só pretos” (p. 25), para Rui, como para o pai, definir o que seja a “negritude” é uma tarefa impossível, a não ser através da desmontagem da sua figuração estereotipada:

Os pretos. A não ser que se queira explicar o que são, aí é o preto, o preto é preguiçoso, gostam de estar ao sol como os lagartos, o preto é arrogante, se caminham de cabeça baixa é só para não olharem para nós, o preto é burro, não entendem o que se lhes diz, o preto é abusador, se lhes damos a mão querem logo o braço, o preto é ingrato, por muito que lhes façamos nunca estão contentes, podia-se estar horas a falar do preto mas os brancos não gostavam de perder tempo com isso, bastava dizer, é preto e já se sabe do que a casa gasta. (p. 25)

Na perspectiva auto-crítica de Rui, uma dificuldade que se deve a um desconhecimento mútuo, à diferença de linguagens que comprometeu ou tornou impossível a comunicação: “Nunca aprendemos a língua dos pretos, as línguas aliás, que os pretos têm várias línguas” (p. 51). Para Rui, se o pai enganou o Malaquias ao vender-lhe uma carrinha sem concerto ou proibiu os irmãos de beber cerveja durante o horário de trabalho, também “eles” insultaram e, pior do que isso, prenderam e torturaram o pai. Num caso como noutro, não há inocentes.

3. Fotografias, brincos de cerejas & outros corações

Embora o confronto com a hetero-imagem seja vivido por Rui desde muito cedo, quer em contexto familiar, quer no contexto sociocultural e colonial de África, a visão do Outro e, sobretudo, a construção da utopia do Outro são indissociáveis da representação do mundo feminino, das raparigas com brincos de cereja, apenas pressentidas no álbum de fotografias da mãe e contempladas com demora nas fotografias das revistas compradas na tabacaria do sr. Manuel: “na metrópole há raparigas lindas. Raparigas com brincos de cereja, laços de cetim no cabelo e saias rodadas pelo joelho como nas fotografias das revistas” (p. 27). O fascínio pela alteridade encontra assim tradução na imagem das raparigas com brincos de cerejas através da qual a metrópole e a Europa se configuram como corpo ou território de sedução.

Importa notar que o álbum de fotografias da mãe constitui para Rui e para a irmã uma crónica familiar portátil, uma cartilha genealógica maternal através da qual aprendem um (e se inscrevem num) passado distante, mais imaginado do que vivido:

Os familiares da metrópole eram-nos ensinados pela mãe como uma matéria da escola ou da catequese, o lado materno, o lado paterno, os tios e primos em primeiro grau e os de segundo grau, os de sangue e os de afinidade, os mortos e os vivos. De vez em quando as cartas traziam retratos, bebés vestidos com lã grossa, sentados numa mesa redonda coberta por uma toalha de croché, noivos surpreendidos pelo flash ao lado da mesma mesa e na mesa a mesma toalha, raparigas na comunhão solene com o terço e o catecismo em poses de santas, a mesma mesa e a mesma toalha, não havia outra mesa nem outra toalha na metrópole. A fotografia que mais fez chorar a mãe foi a dos avós, dois velhos vestidos de preto, a avó com barba e bigode, o que eu e a minha irmã nos ríamos do bigode da avó, o avô alto e direito como um príncipe, sem o polegar na mão que segurava a bengala, perdeu o dedo a rachar lenha, a lenha entra muitas vezes nas recordações da mãe, eu e a minha irmã inventámos que o avô tinha sido ferido na guerra e a mãe nunca nos desmentia à frente dos outros miúdos, o nosso avô tinha sido ferido na segunda guerra mundial e por causa disso era mais importante do que qualquer outro avô. (p. 35-36)

As fotografias da mãe possibilitam um sentimento de pertença ou coesão, marcam os ritos⁹ e os ritmos familiares, a cadência dos casamentos,

⁹ Como observa Susan Sontag, “a fotografia torna-se um rito familiar precisamente no momento em que, nos países industrializados da Europa e da América, a própria instituição

nascimentos e comunhões solenes, tornando visível o conservadorismo e a marca religiosa que caracterizam a casa tradicional portuguesa, constituindo a narrativa visual, e frequentemente mitológica, da trindade educativa defendida pelo Estado Novo: “Deus, Pátria e Família”.

Em busca da sua própria identidade, Rui acabará por interrogar e desconstruir, por *dentro* e ao mesmo tempo *de fora*¹⁰, aquilo a que Eduardo Lourenço chamou a nossa “estrutura de hiperidentidade” (que desde o século XVI internamente nos caracteriza), e em particular, a imagem hipertrofiada de Portugal, pequena-grande nação colonizadora, veiculada pelo antigo regime¹¹. Daí a estranheza que sente ao pisar a metrópole pela primeira

familiar começa a sofrer uma transformação radical. À medida que o núcleo familiar, unidade claustrofóbica, se afastava de um agregado familiar, muito mais vasto, a fotografia surgia para recordar e restabelecer simbolicamente a precária continuidade e o progressivo desaparecimento da vida familiar. As fotografias são marcas fantasmáticas que permitem a presença simbólica dos parentes dispersos. Um álbum de família refere-se geralmente à família no seu sentido mais amplo e, com frequência, é tudo o que dela resta” (Susan Sontag, *Ensaio sobre Fotografia*, trad. de José Afonso Furtado, Lisboa, Quetzal Editores, 2012, p. 17). Rui irá comprovar essa ausência na própria pele, como um estigma, ao observar que “ser retornado de hotel também é mau porque quer dizer que não há sequer um familiar que goste de nós o suficiente para nos querer em casa. Os nossos familiares da metrópole escreviam sempre aquelas mentiras das saudades, se vos pudesse dar um abraço, as saudades que vos tenho, mas agora que nos podiam dar todos os abraços que quissem, temos muita pena do que vos aconteceu” (p. 124).

¹⁰ O olhar de Rui sintetiza e ilustra de modo original, no contexto pós-colonial português, aquilo a que Luis Cunha chama o “jogo diafragmático” constitutivo da narrativa identitária nacional, da *portugalidade*, o qual é, indica in André Barata, António Pereira e J. Ricardo Carvalheiro (eds.), *Representações da Portugalidade*, Lisboa, Caminho, 2011, pp. 121 e 125: “alimentado por narrativas consolidadas, assim construindo um equilíbrio entre luz e sombra, ou seja, entre um fechamento [ao exterior] que é autocontemplação e uma abertura que assenta na projecção e reconhecimento imaginado de Portugal”. Dessa forma, nele coexistem “feixes de narrativas que contam histórias e definem identidades, constituindo-se num património comum, apesar de serem (ou justamente por serem) pontualmente divergentes e até conflituosas. (...) Um património que tem a virtude de nos unir e separar simultaneamente, de permitir que nos possamos pensar a partir de laços que tecemos no passado e vamos continuar a tecer no presente, mas também a partir de uma diferença que é abertura a outros povos e outras línguas”, “Tudo o que é denso se dissolve no ar? Retóricas da identidade num tempo de mudança”.

¹¹ “O Portugal de Salazar foi uma espécie de equilíbrio, precário em si, mas longamente cultivado, entre modernização exterior e ruralização espiritual, sem poder evitar que a primeira destruísse, na raiz, as condições de perpetuação da segunda. A esse processo inteiro – ou fazendo parte dele na sua face económica – agregou-se então o *culto do Império* que vinha dos fins do século XIX, elemento capital para repor no seu antigo estatuto de *nação eminente* a pequena nação europeia que era (que é) Portugal. Houve um momento em que a *nova imagem* de Portugal (...) com a sua dimensão imperial *imaginária* aparentemente restaurada parecia justificar a ideologia cultural, inspirada no passado mais

vez, como se fosse rasgando, folha a folha, o álbum de fotografias da mãe e, com ele, a cartografia mítica da infância, desfazendo, fio a fio, o mapa do império português:

Foi esquisito pisar na metrópole, era como se estivéssemos a entrar no mapa que estava pendurado na sala de aula. Havia sítios onde o mapa estava rasgado e via-se um tecido escuro ou sujo por trás, um tecido rijo que mantinha o mapa inteiro e teso. Não sabíamos o que havíamos de fazer e era como se estivéssemos a entrar no mapa rasgado, ou então nas fotografias das revistas, nas histórias que a mãe estava sempre a contar, nos hinos que cantávamos aos sábados de manhã no pátio do colégio. (p. 76-77)

Como se pressentisse nas suas as mãos que haveriam de rasgar a golpes de navalha a tapeçaria do hotel, evocando a aventura marítima e colonial portuguesa, “uma tapeçaria com índios e marinheiros a assistirem à primeira missa do Brasil (...), tapeçaria como nem as igrejas lá tinham” (p. 91). E ao mesmo tempo descobrindo nos brincos de cereja a bússola suspensa (ou, quem sabe, a esfera armilar), instrumento-guia para outras viagens, outras navegações e descobrimentos.

Com efeito, a beleza das raparigas com brincos de cereja vem subverter, aos olhos de Rui, a narrativa tradicional e familiar¹², fechada e anacrónica, a estreiteza da pequena casa lusitana, abrindo a porta ao fascínio de um mundo desconhecido, *moderno e diferente*, até certo ponto mítico, também

glorioso da nação, momento em que Portugal parecia miraculosamente suspenso entre o pragmatismo mais realista e o onirismo mais delirante. O processo de descolonização universal, a rebelião africana, as novas condições da evolução económica ocidental converteriam esse equilíbrio numa pura ilusão e obrigariam a uma reconsideração dessa *nova imagem* de Portugal, global e hipertrofiadamente *positiva*, perfeita antítese da imagem pessimista do século passado”. Cf. Eduardo Lourenço, «Portugal – Identidade e Imagem», p. 21.

¹² A desconstrução anunciada da imagem mitificada das cerejas na narrativa familiar surge no momento em que chega uma encomenda da metrópole: “Quando abriram a encomenda da metrópole a minha irmã e eu vimos cerejas pela primeira vez, tinham chegado velhas e mirradas dentro duma caixa com fundo de palhinha. A mãe comeu as cerejas com tanto prazer que a minha irmã e eu ficámos convencidos que as cerejas eram a fruta mais deliciosa do mundo, não há nada tão bom como as cerejas, repetia a mãe, mas não tinha razão, não deve haver nada tão deliciosamente mal saboroso como as cerejas” (p. 39). De modo idêntico, e sem que Rui disso tenha consciência, o professor de português, ao cantar o Monangambé “de forma tão sentida como se fosse um preto”, há-de associar o “vermelho-cereja” do café maduro às “gotas de sangue” dos povos africanos colonizados (p. 46).

ele, em que o corpo feminino, o fruto exótico apetecível e o sonho europeu¹³ se fundem e confundem num obscuro objecto de desejo: um coração-globo suspenso, rubro e deslumbrante.

Nesta mitologia pessoal confluem certamente os estereótipos de beleza e de sensualidade feminina¹⁴ difundidos pela cultura de massas europeia (e ocidental), do cinema¹⁵ à música, passando pela rádio, e potenciados pelos ideais libertários dos anos 60 e 70: Brigitte Bardot, Sylvie Vartan, Sylvia Kristel em *Emmanuelle* (visto vinte vezes, de binóculos, da varanda do Ganas, de modo a “ampliar para ver as diferenças entre as brancas e as pretas de que o Gegé falava”, p. 45), Etta Place, a namorada de Sundance Kid, o erotismo musical de Jane Birkin em *La Décadanse* (na opinião de Rui, “não há melhor música para dançar do que o La Décadanse, é como um feitiço, quando o La Décadanse toca podemos apertar as raparigas e mexer-lhes no fecho do sutiã”, p. 20), são alguns dos rostos possíveis para as raparigas com brincos de cereja, cujas fotografias Rui guarda “entre o colchão e o estrado” como um segredo íntimo, um secreto desejo.

“Retornar” à metrópole, por inadequada que a expressão seja no caso de Rui, significa transpor o limiar da porta de entrada num mundo *outro*, *estrangeiro*, “regressar” à casa-Europa, sedutora e efervescente de mudança, a proximidade desse mundo de imagens e de ícones acentuadamente europeus que habitam os seus sonhos de adolescente. Significa entrar num mundo

¹³ Cf. Eduardo Lourenço, *A Europa Desencantada. Para uma Mitologia Europeia*, Lisboa, Gradiva, 2011, pp. 111-112: “À primeira vista, o regresso à Europa representado pelo fim do império colonial e a já longínqua “revolução das flores” podiam passar por um momento de “europeização” forçada, uma desafeição em relação ao nosso imaginário clássico, épico, em suma, uma redescoberta de nós mesmos como necessariamente europeus e da Europa como nosso horizonte e vocação incontornáveis. Na medida em que o fenómeno “revolução das flores” foi um *acontecimento europeu*, uma situação que a Europa democrática e não democrática viveu com atenção e mesmo paixão, na medida em que sobretudo na ordem política punha fim, com uma suavidade toda lusitana, exemplar, lírica, ao nosso isolamento internacional, podemos falar de momento *europeizante*. (...) Nesse momento duplamente onírico – a Europa a sonhar com um Portugal imaginário e Portugal a viver *superlativamente* na Europa – pode dizer-se que a Europa oferecia à nossa imaginação um quadro de referência, de intercâmbio a nível simbólico de uma certa reciprocidade, o que raramente aconteceu na nossa história de hipereuropeus sem Europa”.

¹⁴ A estas representações se juntam ainda, através da irmã, Milucha, as figurações míticas e literárias do amor romântico europeu (Romeu e Julieta, a Dama das Camélias) bem como o folhetim radiofónico *Simplemente Maria* que fez furor em Portugal em 1973-1974.

¹⁵ Na percepção de Rui, a própria mãe “não queria ser uma dona de casa como as vizinhas” (para quem “vassoura e pá chegam bem para se limpar uma casa, vassoura, pá e uma preta, claro”), a mãe sonha ter um aspirador e “ser uma dona de casa como as do cinema” (p. 118).

de desejo onde as fotografias ganham cor, volume, textura, cheiro, sabor. Nessa terra prometida que o há-de levar ao encontro das raparigas dos brincos de cereja.

“[O] que quero agora” – dirá Rui ao chegar a Lisboa – “é conhecer as raparigas da metrópole, as raparigas dos brincos de cereja. Ainda não vi nenhuma que fosse linda como as das fotografias mas tem de haver, não as inventaram só para a fotografia” (p. 106-107).

3. O coração da terra

No olhar dual que Rui lança sobre a metrópole perpassa, como vimos, a fotografia e o seu poder narrativo, o seu potencial imaginário, erótico ou “voyeurístico”¹⁶, mas também a sua coloração nostálgica ou elegíaca¹⁷, a sua capacidade de fixar ou reconstruir a memória, de a tocar bem fundo ou interrogar. Como nessa fotografia-verbal da secretaria do IARN apinhada de retornados: “o império estava ali, naquela sala, um império cansado, a precisar de casa e de comida, um império derrotado e humilhado, um império de que ninguém queria saber” (p. 86). Ou na imagem de um dos companheiros do hotel, *remake* verbal da famosa fotografia de Alfredo Cunha (1974): “o senhor Belchior diz que os contentores são as sobras do império, não deixa de ter piada que estejam a apodrecer no mesmo sítio de onde o império começou” (p. 188). Em qualquer dos casos, uma imagem de humilhação, a de um império encaixotado, de um “navio-império” condenado, no dizer de Sheila Khan, a um “irónico retorno ao seu cais de partida”¹⁸.

Esta poética do exílio parece contaminar inicialmente o olhar deceptivo de Rui sobre as raparigas da metrópole: “Afim não há assim tantas raparigas bonitas na metrópole, em geral até são feias, muito mais feias do que as de lá” (p. 148) e, como se isso não bastasse, “são quase sempre estúpidas” (p. 146). Mesmo se Gaby lhe massaja o ego referindo-se lisongeiramente à *diferença* do seu estatuto de “estrangeiro”:

¹⁶ Cf. Susan Sontag, *op. cit.*, pp. 24-25: “Uma fotografia é simultaneamente uma pseudopresença e um signo de ausência. (...) A sensação do inatingível que as fotografias conseguem evocar alimenta os sentimentos eróticos daqueles para quem o desejo é estimulado pela distância. A fotografia do amante escondida na carteira da mulher, o poster de uma estrela rock por cima da cama de um adolescente (...) exprimem uma sensibilidade emotiva e implicitamente mágica: são tentativas de alcançar ou possuir outra realidade”. Sobre a “perversidade” do acto de fotografar, entre outras, vejam-se ainda pp. 20-25.

¹⁷ Cf. *ibidem*, p. 23.

¹⁸ Cf. Sheila Khan, «O imaginário do império-navio e o inefável namoro Brasil-Angola», in *Via Atlântica*, Universidade de S. Paulo, n.º 22, 2012, p. 130.

A Gaby, uma a quem dei um beijo de língua logo no início do ano, disse-me que gostava de estar comigo, que quando estava comigo, era como se estivesse no estrangeiro. E como é estar no estrangeiro, perguntei, a Gaby não sabia, nunca tinha saído da metrópole, mas não achava estranho dizer, é como se estivesse no estrangeiro, é mesmo coisa de rapariga da metrópole. (p. 146)

“Estrangeiro” pela ousadia do gesto, pela liberdade de gestos como sentar na relva ou beber Coca-Cola (“na metrópole tudo o que é bom é proibido, até a Coca-Cola, os de cá até têm razões para serem tão embirrentos”, p. 109), pelo ar arejado e pela exuberância da roupa colorida, ao estilo da *dance music* (“os de cá não mandam banga como nós e têm a pele branca como leite ou cinzenta-esverdeada, uma pele de cor estragada”, p. 109), pela recusa em se deixar contaminar pela “tristeza da metrópole” (p. 136).

A leitura deserotizada e desmitificada da metrópole não anulará, contudo, o objecto de desejo. Rui não sonha “com pitangas” (p. 150) como a irmã, Milucha, que se recusa a ser “retornada”, evitando, por esse motivo, ser vista com “o grupo dos retornas” (p. 148), fingindo “que é de cá”, acreditando que “pode não ser retornada apesar das roupas grandes, da pele ainda queimada pelo sol de lá”, a dizer “pequeno-almoço, frigorífico, autocarro, furos, em vez de matabicho, geleira, machimbombo, borlas” (p. 150). A leitura desencantada da metrópole não impedirá Rui da aproximação a uma leitura mais “realista” junto de Teresa, afinal “quase tão bonita como as raparigas dos brincos de cereja” (p. 148).

Com efeito, dividido entre duas terras e duas culturas, entre o mundo dos adultos e o mundo dos adolescentes, entre dois tempos diferentes, duas narrativas ou leituras divergentes, Rui vai auto-reflectindo e re-vedo as suas posições, vai mudando sem radicalismos, denunciando a abertura crítica de quem aprendeu que as fronteiras entre o bem e o mal, a verdade e a mentira, o real e o imaginário, o “cá” e o “lá”, são fluidas, muitas vezes apenas uma questão de sobrevivência, que o importante não é corrigir ou ajustar contas com o passado mas antes criar futuros. Rui absorve todos os sinais e linguagens contraditórios, incorporando-os no mundo da cultura audiovisual que é o seu e a partir do qual constrói a sua mitologia pessoal: um mundo de representações onde têm um papel fundamental, como vimos, para além da fotografia, da música e da rádio, o cinema e, em particular, o western, que ele e os amigos gostam de ver ao ar livre, a banda desenhada e os livros de aventuras. Rui aprenderá precocemente que não há heróis

nem vilões, que todos são “bons e maus à vez”, como afirmou a autora na entrevista ao *Câmara Clara*, que os papéis se trocam, se invertem, ou coexistem em cada um e que, no fim, “é cada um por si” (p. 244). Como ficará bem visível no picaresco plano de roubar os contentores dos mortos de Sanza Pombo em que ele próprio, assumindo o papel de chefe da família, se transforma de “polícia” em ladrão:

Sei que é assim que se pensa [não se deve roubar] porque também já pensei da mesma maneira e teria continuado se não tivesse a mãe e a minha irmã para levar para a América. Mas tenho e isso é mais importante do que pôr-me a pensar no que está certo ou errado, no bem e no mal, os vinte contos que trouxemos já se gastaram e não temos mais cordões de ouro para vender. (p. 198)

O hotel e a experiência de desterrado serão desta forma para Rui a sua escola de vida, a sua “ilha” no meio do mar da Revolução, uma terra de ninguém entre dois continentes, o seu manual de sobrevivência. Rui, à semelhança desse outro náufrago de nome Robinson Crusoe, aprende que “as coisas terríveis estão sempre a acontecer, cá, lá, em todo o lado” (p. 261), e que a vida se constrói afinal no constante balanço entre perdas e ganhos, dando provas ao longo do romance de um pragmatismo que cativa o leitor: “nem todos os dias no hotel foram maus, também tiveram coisas boas”, resumirá Rui no final do romance, acrescentando “não po[der] evitar que umas coisas tragam outras ou façam perder outras” (p. 267). Como a amizade do porteiro Queine que lhe oferecerá uma bicicleta usada e lhe abrirá a porta de casa, mesmo sabendo de antemão que “o destino é uma carta fechada” (p. 131).

A condição de “órfão” (como Rui julga ser depois de os soldados angolanos terem levado o pai) é indissociável deste processo de aprendizagem, levando o protagonista a vencer o medo e a compreender que a memória do passado, ainda que intacta, dolorosamente visível, não pode impedir de abrir a porta ao futuro. Que, apesar das cicatrizes e do silêncio, o pai não tem de morrer. Mas essa aprendizagem cruzar-se-á ainda com o contexto de instabilidade e mudança que afecta igualmente as restantes personagens. Em particular, com o do pai que, tendo aprendido no “livro da vida” que “um homem pertence ao sítio que lhe dá de comer” e acreditando que “pretos, mulatos, brancos, todos juntos vamos construir a nação mais rica do mundo” (p. 32), acabará no final do romance a negar esta condição desterritorializada ao afirmar que “nunca mais ninguém me tira da minha

terra” (p. 243) e a alimentar o projecto visionário¹⁹ de construir uma “nação nova” (p. 250), o país pós-imperial de betão e cimento, convertido em cais de chegada de meio milhão de retornados. Num trajecto que se desenha em relação quiasmática²⁰ com o do pai, Rui começa por falar da “nossa Angola” para acabar a acreditar que “o futuro pode ser onde se quiser” (p. 266) e a assumir a sua condição de nómada. Com o desassombro de alguém que descobriu na itinerância e no exílio, no mundo globalizado, industrializado, multicultural que é o seu, e com o distanciamento de alguém que se reconhece estrangeiro na casa do mundo, não apenas a condição ontológica do homem moderno, mas a forma mais descentrada – *desencantada*, no dizer de Eduardo Lourenço – de ser “europeu”²¹. “A metrópole é velha e já não tem um pedaço de terra selvagem onde a mãe possa inventar um coração” (p. 195), dirá Rui a propósito da doença da mãe e da memória de um passeio à barra do Cuanza²².

¹⁹ Perspectiva diferente é a de Bruno Amaral ao incluir no seu recente *Guia para 50 Personagens da Ficção Portuguesa*, o pai de Rui, Mário, lendo nele a figura que “ilustra mais fielmente a dor, a confusão, o ódio, o sentimento de traição, abandono e perda dos que vieram. (...) Mário é o retornado a um país que não conhece. Regressa com uma única ideia: fará desta terra a sua, será esta a terra que lhe dará de comer. Mário é a personificação de uma tragédia colectiva, agarrado, no crepúsculo da vida que terá de ser alvorada, a uma ideia desalentada do que é a terra de um homem, apenas a terra que lhe dá o pão, por duro que seja, a terra de onde não o podem expulsar” (Bruno Amaral, *Guia para 50 personagens da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Guerra e Paz, pp. 41-42).

²⁰ Analisando alguns dos lugares-comuns da teoria pós-colonial, António Sousa Ribeiro observa que esta “chama decisivamente a atenção para o facto de que a colonização não transformou apenas o mundo colonizado, mas implicou, do mesmo passo, uma transformação profunda nas sociedades colonizadoras. Por outras palavras, a questão pós-colonial desestabiliza a noção centro-periferia e, no geral, todas as distinções simplesmente binárias construídas sobre o mesmo modelo (como colonizador/colonizado) e coloca a questão do colonialismo no coração da modernidade europeia” (António Sousa Ribeiro, «Vítima do colonialismo no coração da modernidade europeia», in Elena Brugioni, Joana Passos, Andreia Sarabando e Marie-Manuelle Silva (org.), *Itinerâncias: Percursos e Representações da Pós-Colonialidade*, Universidade do Minho/Cehum, Ed. Húmus, 2012, p. 44).

²¹ Mesmo se Eduardo Lourenço alerta hoje para a necessidade de um “recentramento” europeu, da inutilidade do esforço europeu em se dedicar “de corpo e alma à rasura da sua “diferença”, em nome de um “multiculturalismo” abstracto” (...) “dissolvendo-nos no outro, lisonjeando noite e dia a sua diferença para esconder a nossa, agora tão vulnerável” (Eduardo Lourenço, *A Europa Desencantada*, p. 25, 29).

²² “A mãe não tirava os olhos do mato que ficava para lá das bermas do asfalto e disse, gostava de ir ao coração desta terra, ao sítio de onde os pássaros gritam, um mato tão fundo onde nem sequer a luz do sol consegue entrar, gostava de sentir a sombra escura desta terra” (p. 151).

Mesmo se afirma “já não acredit[ar] em nada” (p. 245), Rui não deixa de sonhar o mar como língua ou casa comum, um espaço de possibilidade e liberdade:

O mar da metrópole é tão azul como o mar era lá, um mar quase igual, um pouco mais pequeno. Com o mar à frente o resto do mundo fica mais perto, parece que o Brasil ou a América estão logo ali, com o mar à frente o futuro pode ser como o do pai na Pátria há vinte e quatro anos, pode ser o que se quiser. (p. 108)

E a fazer do terraço do hotel²³ o seu cais de partida para o futuro, um futuro do outro lado do Atlântico, na América ou no Brasil²⁴, afinal de contas, “uma terra abençoada como Angola” (p. 243), onde “não há frio e há frutas como as de lá”, onde “a minha irmã pode comer as pitangas que quiser” (p. 150). Uma casa aberta e móvel sobre o mar. Mesmo se, num mundo contingente, instável como este em que vivemos, cá ou lá, nas palavras de Edward Said “uma casa é sempre um lugar provisório”²⁵, um lugar de passagem.

Entre encanto e desencanto, Rui encontrará por fim no corpo de Silvana a desejada leitura pacificadora com a metrópole e com o sonho europeu:

[...] a Silvana sobre mim e eu sem medo de nada, sem pensar na morte do pai (...) nos demónios da mãe, na tristeza da minha irmã, na metrópole, a Silvana sobre mim mais bonita do que as raparigas com os brincos de cereja, a Silvana com os olhos quase fechados, a respiração como num susto, as pernas duras a apertarem as minhas, o meu corpo cada vez mais dentro do dela e o corpo dela a pedir, cada vez mais sôfrego, o meu. (p. 216)

Uma casa provisória. Uma promessa de futuro que Silvana há-de transportar no ventre, numa espécie de nova “mestiçagem”. Porque, mesmo provisória, nenhuma terra “nos pertence enquanto não lhe conhecermos o coração, enquanto não lhe conhecermos o coração esta terra não guardará as nossas marcas nem reconhecerá os nossos passos” (p. 151).

²³ Cf. Isabel Mateus, «Um terraço que seja seu: notas sobre *O Retorno* de Dulce Maria Cardoso», pp. 207-208.

²⁴ Sheila Khan refere-se a um “enamoramto” presente em *O Retorno* para destacar “essa visão que irmanava Angola e Brasil e que, de certo modo, fez com que muitos portugueses retomassem um novo processo de emigração, de desterritorialização, para prosseguirem as suas vidas no outro lado do Atlântico. É, no fundo, a partir destes outros impérios subjectivos que o império se descentra, para enfim se imaginar de novo outro, em busca de velhos outros, de velhos “mares” para navegar” (Sheila Khan, *op. cit.*, p. 137).

²⁵ Cf. Edward Said, *Reflections on Exile (and Other Literary and Cultural Essays)*, London, Grantan Books, 2001, p. 185: “The exile knows that in a secular and contingent world, homes are always provisional”.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Bruno Vieira, *Guia para 50 personagens da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Guerra e Paz, 2013.

BARATA, André, PEREIRA, António Santos e CARVALHEIRO, J. Ricardo (eds.), *Representações da Portugalidade*, Lisboa, Caminho, 2011.

CARDOSO, Dulce Maria, *O Retorno*, Lisboa, Tinta-da-China, 2011.

CARDOSO, Dulce Maria, «Brincar um pouco a Deus», entrevista de Carlos Vaz Marques, in *Ler*, nº 106, Outubro de 2011.

GIL, José, *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*, Lisboa, Relógio d'Água, 2005.

KHAN, Sheila, «O imaginário do império-navio e o inefável namoro Brasil-Angola», in *Via Atlântica*, Universidade de S. Paulo, n.º 22, 2012, pp. 127-138.

KUNDERA, Milan, *A Arte do Romance*, trad. de Luísa Feijó e M^a João Delgado, Lisboa, D. Quixote, 1988.

LOURENÇO, Eduardo, *A Europa Desencantada. Para uma Mitologia Europeia*, Lisboa, Gradiva, 2011.

LOURENÇO, Eduardo, «Portugal: entre a realidade e o sonho», in *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, Lisboa, Gradiva, 2004.

LOURENÇO, Eduardo, «Portugal –Identidade e Imagem», in *Nós e a Europa ou as duas razões*, Lisboa, INCM, 1988.

MATEUS, Isabel Cristina, «Um terraço que seja seu: notas sobre *O Retorno* de Dulce Maria Cardoso», in *Colóquio/Letras* (Notas & Comentários), nº 182, 2013, pp. 200-209.

MEXIA, Pedro «A minha terra morreu-me», in: *Atual/Expresso*, 8 de Outubro de 2011.

PITTA, Eduardo, «Memorabilia Ultramarina», in *Ípsilon/Público*, 13 de Agosto de 2010.

RIBEIRO, António Sousa, «Vítima do próprio sucesso? Lugares comuns do pós-colonial», in Elena Brugioni, Joana Passos, Andreia Sarabando e Marie-Manuelle Silva (org.), *Itinerâncias: Percursos e Representações da Pós-Colonialidade*, Universidade do Minho/Cehum, Ed. Húmus, 2012.

RIBEIRO, Raquel, «Os Retornados estão a abrir o baú», in *Ípsilon/Público*, 13 de Agosto de 2010.

SAID, Edward, *Orientalismo: Representações Ocidentais do Oriente*, trad. de Pedro Serra, Lisboa, Cotovia, 2004.

SAID, Edward, *Reflections on Exile (and Other Literary and Cultural Essays)*, London, Grantan Books, 2001.

SIMÕES, Maria João (coord.), *Imagotipos Literários: Processos de (Des)Configuração na Imagologia Literária*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2011.

SONTAG, Susan, *Ensaaios sobre Fotografia*, trad. de José Afonso Furtado, Lisboa, Quetzal Editores, 2012.