

SÓ CHEGAMOS AONDE NÃO SOMOS ESPERADOS. UMA LEITURA DE *O RETORNO*, DE DULCE MARIA CARDOSO

JOSÉ VIEIRA
Universidade de Lisboa

RESUMO: Neste artigo, procede-se a uma leitura do romance *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso, a partir de reflexões de Eduardo Lourenço presentes em *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia* (1999) e *O Labirinto da Saudade* (1972). Para além do filósofo e ensaísta português, recorrer-se-á a noções de liquidez e fragmentação do sujeito em constante movimento presentes em Zygmunt Bauman, de modo a pensar como a identidade de Rui, protagonista do romance, e seu pai, Mário, são, por metonímia, não só o reflexo de muitos retornados, mas também a imagem do país a braços com a descolonização e com o futuro. Relatando o fenómeno que foi o regresso de mais de quinhentas mil pessoas das antigas províncias ultramarinas, sobretudo de Angola e Moçambique, Dulce Maria Cardoso dá voz e palavra a um episódio marcante da história recente portuguesa. *O retorno* é, portanto, um romance sobre uma ferida aberta que demonstra a chegada de milhares de pessoas a um lugar que não está à espera delas.

PALAVRAS-CHAVE: Dulce Maria Cardoso; Eduardo Lourenço; Zygmunt Bauman; *O retorno*; crise da identidade.

NOMÉS ARRIBEM ALLÀ ON NO SOM ESPERATS.

UNA LECTURA D'*O RETORNO*, DE DULCE MARIA CARDOSO

RESUM: En aquest article es fa una lectura de la novel·la *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso, a partir de reflexions d'Eduardo Lourenço presents a *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia* (1999) i *O Labirinto da Saudade* (1972). A més del filòsof i assagista portuguès, es recorre a les nocions de liquiditat i fragmentació del subjecte en constant moviment presents en Zygmunt Bauman per tal de pensar de quina manera la identitat de Rui, protagonista de la novel·la, i el seu pare, Mário, són, per metonímia, no només el reflex de molts retornats, sinó també la imatge del país enfrontant-se a la descolonització i al futur. Amb el relat del fenomen que va ser el retorn de més de cinc-cents mil persones de les antigues províncies d'ultramar, sobretot d'Angola i Moçambic, Dulce Maria Cardoso dona veu i paraula a un episodi destacat de la història recent portuguesa. *O retorno* és, per tant, una novel·la sobre una ferida oberta que mostra l'arribada de milers de persones a un lloc que no les espera.

PARAULES CLAU: Dulce Maria Cardoso; Eduardo Lourenço; Zygmunt Bauman; *O retorno*; crisi de la identitat.

WE ONLY ARRIVE WHERE WE ARE NOT EXPECTED.

A READING OF *O RETORNO* BY DULCE MARIA CARDOSO

ABSTRACT: This paper aims to read the novel *O retorno*, by Dulce Maria Cardoso, based on the thought of Eduardo Lourenço present in *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia* (1999), and *O Labirinto da Saudade* (1972). In addition to the Portuguese philosopher and essayist, we will resort to notions of liquidity and fragmentation of the subject in constant movement present in Zygmunt Bauman, in order to think about how the identity of Rui, the protagonist of the novel, and Mário, his father, are, by metonymy, not only the reflection of many “retornados”, but also the image of the country struggling with decolonization and the future. Recounting the phenomenon that was the return of more than five hundred thousand people from the former Overseas Provinces, mainly from Angola and Mozambique, Dulce Maria Cardoso gives voice and words to a remarkable episode in recent Portuguese history. *O retorno* is, therefore, a novel about an open wound that demonstrates the arrival of thousands of people in a place that is not expecting them.

KEYWORDS: Dulce Maria Cardoso; Eduardo Lourenço; Zygmunt Bauman; *O retorno*; identity crisis.

Sempre chegamos ao sítio aonde nos esperam.
O livro dos itinerários

JOSÉ SARAMAGO,
A Viagem do Elefante

1

Não existem na história portuguesa recente fenómenos tão inusitados como a Guerra Colonial (1961-1974), o processo de descolonização e ainda o regresso de milhares de cidadãos à metrópole que ficaram conhecidos como «retornados».

Os retornados, sobretudo vindos de Angola e Moçambique, os territórios mais densamente povoados e extensos das províncias ultramarinas, chegaram a Portugal após a Revolução de 25 de Abril de 1974, que desencadeou o cessar-fogo imediato, a consequente independência das antigas colónias e ainda o regresso de milhares de pessoas para a capital portuguesa. Os retornados eram uma população heterogénea. Oriundos de diferentes classes, havia aqueles que tinham «ligações mais fortes ou mais ténues à realidade portuguesa e com diferentes graus de participação no sistema colonial». De facto:

Alguns pertenciam a uma vaga de colonização antiga, chegados a África no quadro dos projetos de colonização oficial de Angola de finais do século XIX. Outros formavam um contingente populacional muito mais numeroso envolvido nas migrações do pós-guerra. Mas oficialmente, bem como coloquialmente, todos foram nomeados nessa categoria única e abrangente de «retornado» (Peralta 2017: 35).

Na verdade, para o poder central, não havia distinção entre os retornados de Angola e de Moçambique, ou entre aqueles que já tinham nascido em África ou que de Portugal haviam saído anos ou décadas antes. De acordo com os dados estatísticos,

[...] dos 505.078 retornados que tinham vivido nas colónias africanas antes de 1975, 298.968 eram originários de Portugal, ou seja, cerca de 60%. Os restantes (206.110) eram portugueses já nascidos nas então províncias ultramarinas. Para estes, a descolonização terá implicado mais uma «partida» do que um «retorno» (Meneses e Martins 2013: 97).

É sobre esta população, tão numerosa quanto anónima, que Dulce Maria Cardoso escreve *O retorno*.

Publicado em 2012, o romance supera já as 15 edições, o que comprova não só o alcance e o interesse que a obra causou no público leitor, como também a pertinência do tema: a história dos retornados. Uma história que já colhe crítica e reflexão, revelando-se um tema de interesse, muito provavelmente devido ao facto de estarmos muito próximos dos acontecimentos (1975) e de haver uma geração inteira ainda viva e ativa que passou por essa experiência.

Dulce Maria Cardoso faz parte da geração dos que regressaram a Portugal ainda em criança. A escritora recorda-se dos tempos vividos em Angola e do voltar a um país do qual pouco ou nada sabia. O facto de a escritora utilizar em parte a sua experiência e a de familiares e amigos, dota-a de uma outra profundidade e alcance, que aliado à escrita literária, neste caso, ao romance, permitem colocar em perspetiva todo o processo que se desencadeou com a queda do regime e com a independência das antigas colónias.

Recupero a citação usada como epígrafe, de José Saramago, para justificar a sua subversão no título deste artigo, mas também como explicativa daquilo que pretendo refletir a partir de *O retorno*. Se, no inexistente «livro dos itine-

rários», Saramago escreve que «Sempre chegamos ao sítio aonde nos esperamos», na obra de Dulce Maria Cardoso, os retornados chegam aonde não são nem esperados nem queridos. Ressalta de imediato a ideia de abandono, de perda de sentido e divagação, ao mesmo tempo pessoal, seja nas personagens do romance, e universal, qual reflexo de um país a braços com uma crise inédita na sua história.

2

Quando mergulhamos em *O retorno*, é curioso ver como o romance abre com uma adversativa: «Mas na metrópole há cerejas» (7), como já notou Paulo Angelini (2013: 47). Esta adversativa expõe de imediato dois caminhos de reflexão que irão acompanhar toda a economia da narrativa, qual paradoxo necessário e complementar que funciona como uma metafísica da ausência. Se, por um lado, a metrópole fica longe e adquire contornos míticos e maravilhosos, as cerejas, por seu turno, representam a fruta desse paraíso; por outro lado, o «mas» chama o leitor e o próprio narrador-personagem, que sabemos ser um jovem de nome Rui, à realidade angolana, onde não há cerejas nem tão-pouco raparigas com brincos de cereja como «as raparigas da metrópole fazem nas fotografias» (7).

Há, desde logo, essa cisão entre uma realidade presente e uma ausência criada pelas fotografias e por aquilo que é contado pela mãe, que representa alguém que nunca se adaptou ao clima e ao modo de vida angolanos: «A culpa de a mãe ser assim é esta terra. Sempre houve duas terras para a mãe, esta que a adoceceu e a metrópole» (11). A metrópole é logo identificada como uma espécie de lugar mítico e grandioso, de onde emanam delícias que não existem em mais lado nenhum, sejam raparigas bonitas ou fruta como as cerejas. A metrópole fica longe e a sua ausência é mitigada e alimentada pelas cartas, uma vez que «os familiares da metrópole eram as cartas que vinham e iam com nomes mais esquisitos do que os dos pretos, Ezequiel, Deolinda, Apolinário» (34).

Contudo, a visão sobre a metrópole e sobre Angola é também ambivalente. Mário, o pai de Rui, acredita que Angola é o paraíso na terra e que será possível construir uma nação africana com brancos e pretos. Mário idealiza, assim, por sua vez, a terra africana da mesma forma que Glória mitifica a metrópole, ou seja, Portugal.

Fica evidente o carácter contraditório de ambas as perspetivas, mas que demonstra e reflete bem um tempo e uma visão do mundo português, tão díspar e tão afastada da realidade, seja em relação às colónias, seja em relação a Portugal. Entre presença e ausência, a frase inicial do romance parece dar azo ao desencanto e à tristeza.

Na verdade, o sentimento de perda irá atravessar toda a narrativa. Não é somente o ter de abandonar Angola, a casa e todos os haveres. A perda é mais profunda e diz respeito à identidade, ao sentimento de pertença a uma comunidade onde nos construímos enquanto família e cidadãos. Ainda em relação ao sentimento de perda, é Dulce Maria Cardoso, no programa *Câmara Clara* quem afirma, a propósito deste romance, que «este livro é sobre a perda e é sobre todas as etapas da perda».

Todo o primeiro capítulo decorre ainda em Angola, momentos antes da partida para Lisboa. Durante esse dia, através das imersões narrativas de Rui e da recuperação de episódios do quotidiano, temos acesso à vida em Luanda meses antes da Revolução de Abril e do processo de descolonização. É assim que conhecemos o pai, a mãe e a irmã do protagonista. Focar-me-ei sobretudo na imagem do pai, pois acredito que ele terá contornos importantes para a reflexão ao longo de toda a narrativa, uma vez que funcionará também como espelho da ausência e da promessa de um outro tempo com esperança.

Mário abandona Portugal por não ter trabalho e por ter recebido do país que o viu nascer somente miséria e fome. É em Angola que se estabelece criando uma empresa de camionagem e de importação-exportação de produtos. O livro não demonstra de forma gratuita um único posicionamento político-ideológico, pois surgirão opiniões diferentes ao longo da trama. Ainda que haja diversas incursões a partir do mundo interior de Rui, nada é certo e todas as verdades, como veremos, estão em constante atualização e transformação.

Retorno ao romance, de modo a percebermos como Mário é um comum mortal, fruto de um contexto, mas nunca despojado de sensatez, ainda que esta seja entremeada por uma visão racial e adstrita ao patriarcado, a mais comum nos tempos coloniais. O pai do protagonista está no barbeiro, sendo este

[...] um barbeiro branco, que só um doido deixava que um preto lhe pusesse uma navalha no pescoço. A minha barba ainda não justifica um barbeiro, o pai na minha idade já tinha a barba que tem hoje, éramos homens mais cedo, dizia o barbeiro, até parece que os estudos atrasam, [...] os estudos são a melhor enxada que lhes podemos dar, zangava-se o pai rematando a conversa (18).

Porém, o homem que é capaz de entender a importância da educação como forma de acesso a uma vida mais digna é o mesmo que páginas depois, sabemos-lo uma vez mais a partir de Rui, eterno admirador do pai, afirma o seguinte:

[...] ainda aprendi a conduzir a Dodge antes de o pai a ter dado ao Malaquias, estava a cair de podre, o Malaquias nunca conseguiu arranjar a Dodge, muito me admiro se tiver conserto, disse o pai quando o Malaquias a levou, de qualquer maneira o Malaquias estava contente, era dono de qualquer coisa, o problema é que eles não têm cabeça, eles são os pretos, os que conhecemos e os que não conhecemos. 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 (25).

Por outro lado, o romance permite-nos escutar e entender a versão dos angolanos a propósito dos brancos e dos portugueses. Momentos antes de saírem para o aeroporto, um jipe com soldadesca estaciona em frente do portão da casa de Rui. Esse será um episódio marcante para toda a narrativa, não só pela qualidade da escrita escurrita, descritiva e sinestésica de Dulce Maria Cardoso, mas também por termos acesso à visão do angolano oprimido, o que levará, por conta de um desentendimento, à prisão de Mário que fica assim separado da família que parte para Portugal. Todo o episódio é cinematográfico, e as descrições jogam com a suspensão do tempo emocional e psicológico que adensam e avolumam a ação. Interessa-me deter o olhar no jipe que chega:

Temos de cumprimentar os soldados com a saudação do movimento a que pertencem, os pretos de um movimento ainda odeiam mais os pretos dos outros movimentos do que odeiam os brancos, não podemos confundir as saudações, perde-se a vida por menos do que isso. O soldado não baixa a arma, um branco é um escravagista, um colonialista, um imperialista, um explorador, um violador, um carrasco, um gatuno, qualquer branco é isso tudo ao mesmo tempo e não pode deixar de ser odiado (48).

Ressalta do episódio anterior o sentimento de ódio e vingança, mas também de uma narrativa que, tal como a portuguesa sobre os pretos, parece ser direcionada para a menorização do outro, de um modo difuso e confuso, visto que existem diversas facções com diferentes objetivos para a libertação e independência de Angola.

Essa confusão parece ser transversal a todas as personagens, reais ou históricas. Para isso, basta atentarmos no último encontro de Rui com os seus amigos em Luanda:

Nesse último dia estávamos tão tristes que depois de o filme acabar nem falámos da diferença de fazer ginga ginga com brancas e com pretas. Também não nos pusemos a discutir se as raparigas que conhecíamos andavam a fazer aquilo umas com as outras como no filme. Mas mesmo assim o Gegé e o Lee ainda discutiram porque o Lee disse que nem que fosse só para ver a Emmanuelle nua já tinha valido a pena o golpe de estado. O pai do Lee era um apoiante da revolução e ensinava o Lee a ver benefícios da revolução em tudo, para o pai do Lee os trabalhadores iam ser finalmente livres e caminhar em direcção ao socialismo como os cowboys caminham em direcção ao pôr-do-sol no fim dos filmes. O pai do Lee tinha uma bandeira na varanda, uma bandeira do Galo Negro, Savimbi sempre, Angola sempre, kwacha Angola, kwacha UNITA. O Pai do Gegé garantia que se ia amargar e bem a revolução, confundiram liberdade com libertinagem, o pai do Gegé não sabia explicar os perigos da perigosa confusão entre uma coisa e outra mas mesmo assim o Gegé tinha dificuldade em aceitar um único benefício do golpe de estado da metrópole, isto apesar de gostar tanto ou mais do que nós de ver a Emmanuelle [...]. O pai nunca fala da revolução, é natural que o livro da vida não tenha nada sobre revoluções porque são raras as vidas que assistem a uma revolução (45-46).

Ainda que longa, a passagem anterior permite evidenciar as diferentes posições perante a Revolução, não havendo nem consenso nem a capacidade de uma explicação cabal e segura para o que estava a acontecer. Paira, sim, sobre todos eles, como sobre Angola e Portugal, o clima de insegurança, incerteza e medo em relação ao futuro. Todos se encontram num momento histórico importante. Podem não saber qual é o caminho a seguir, nem sequer compreender ou justificar com argumentos válidos a Revolução ou a independência de Angola, mas percebem a importância desse momento inédito e único. Não sabem o rumo que hão de tomar, mas têm noção de que há um futuro diferente a caminho.

Outra personagem que demonstra mais uma perspetiva destes tempos é o professor de português do protagonista, quando afirma que

[...] tínhamos muita sorte, estávamos a fazer a revolução, a gloriosa manhã de Abril tinha sido só o princípio, os quarenta e oito anos da noite mais infame tinham chegado ao fim e agora faltava cumprir Abril e cumprir Abril era descolonizar, democratizar e desenvolver. O professor de português era novo, usava o cabelo comprido e cheirava a liamba, levava a viola para as aulas e punha-se a cantar [...]. O professor de português da turma B queimou os Lusíadas, o império não devia ter existido e os Lusíadas que o aclamam também não (46).

É curioso notar como o olhar da personagem enfatiza a idade e o aspeto do professor de português, havendo, assim, algum espanto não despido de preconceito em relação ao cabelo e a fumar liamba. Importa salientar, no entanto, a relação entre *Os Lusíadas* e o imperialismo colonialista feita pelo professor, uma vez que para ele são uma e a mesma coisa, obra literária e História. Se é certo que a epopeia camoniana serviu de símbolo e de totem da propaganda fascista, importa salientar o seguinte: por ser um clássico, *Os Lusíadas* jamais esgotam o que têm a dizer, afastando-se, deste modo, da crítica e de todas as tendências, Calvino *dixit*. O professor de português representa aqui o jovem fascinado pela Revolução, caindo, de resto, nos chavões utilizados por todo o processo que estava em curso, o que não deixa de ser uma estratégia bem conseguida de Dulce Maria Cardoso, revelando ao leitor do presente, deste modo, as incongruências insanáveis de uma época marcante.

3

«Então a metrópole afinal é isto» (65).

Depois do caos do aeroporto de Luanda e de a família ter partido sem o pai, entretanto levado pelos soldados angolanos, Rui encontra-se pela primeira vez na metrópole, que surge como metonímia de Portugal.

Tal como milhares de cidadãos, a família de Rui é alojada num hotel de cinco estrelas por não haver habitação para acolher todas as pessoas vindas de Angola e de Moçambique. A partir deste momento, o hotel torna-se «a sua “ilha” no meio do mar da Revolução, uma terra de ninguém entre dois conti-

nentes» (Mateus 2014: 221). O hotel é «um microcosmos em que há o luxo do passado, em decadência pelo uso do presente» (Angelini 2013: 54).

O capítulo da chegada à metrópole funciona *en abyme* com a chegada ao hotel. É a diretora do hotel — e o que é um hotel senão a metáfora de um lugar provisório, temporário, *líquido*, visto que a estratégia da vida moderna surge animada «pelo horror à ligação e à fixação» (Bauman 2007: 97) — quem recebe Rui e a família e note-se que todo o capítulo é ocupado pelas palavras da diretora, cujo nome não sabemos, mas depreendemos de imediato os problemas e os preconceitos que advirão das boas-vindas que ela dá em jeito de monólogo, visto que o diálogo é eliminado, sobejando apenas a voz da diretora:

Sejam muito bem-vindos a este hotel. Façam o favor, entrem, podem sentar-se nessas poltronas. Terão reparado que é um hotel de cinco estrelas e garanto-vos que merece cada uma delas. Não sei se já tinham vindo ao Estoril, tenho a certeza de que vão gostar. [...] Sei perfeitamente que não viviam na selva, longe de mim chamar selvagem a quem quer que seja, o que se está a passar neste país também não é exemplo para ninguém. [...] E, claro, há os que não têm cá ninguém, já os pais ou avós tinham nascido em África, não sei se é o vosso caso. Isto para não falar nos de cor, esses coitados é que não têm a quem recorrer, tem sido uma desgraça. [...] não tenho outra alternativa senão aceitar mais pessoas por quarto [...] terão de ficar os três no mesmo quarto (67-69 e 70, respetivamente).

Do diálogo eliminado, podemos ainda subentender a voz da diretora que interrompe e se sobrepõe às respostas de Glória a braços com dois filhos e sem notícias do paradeiro do marido.

Assim, ao invés de termos a diretora tentando escutar a história dos retornados, temos as nossas personagens ouvindo um discurso preparado, com tiques do politicamente correto e institucional, que destrói a essência primeira do diálogo: ouvir e ser ouvido. Não é por acaso que Byung-Chul Han, num ensaio intitulado *A Expulsão do Outro* escreve:

Escutar não é um comportamento passivo. [...] Primeiro, tenho de dar as boas-vindas ao outro, isto é, tenho de afirmar o outro na sua alteridade. [...] Escutar é um prestar, um dar, um dom. É unicamente escutar o que ajuda a falar o outro. [...] É unicamente escutar o que faz com que o outro fale (Han 2018: 87).

Depreende-se das palavras do filósofo germano-coreano que a escuta é um sinal de disponibilidade e que o ouvido, órgão em forma de concha aberta, deve estar desimpedido para acolher o outro. Em *O retorno*, são os leitores quem escuta as personagens e são eles, portanto, quem deve ouvir e refletir sobre aquilo que é dito e não dito. «A arte de escutar desenvolve-se como uma arte da respiração. O acolhimento do outro é um inspirar que, no entanto, não anexa o outro, mas o alberga e protege» (Han 2018: 90).

«Então a metrópole afinal é isto» (65). O logro da chegada a Lisboa viria a trazer maioritariamente amargos de boca e uma sensação de perda de sentido e de deslocamento. O regresso torna-se num choque, num esvaziamento do eu, ao mesmo tempo que a terra abandonada adquire contornos edénicos. «Se por um lado realmente o era, quando pensamos nos privilégios deixados para trás, por outro a violência do colonialismo é rasurada» (Macêdo 2020: 118), o que não exclui os retornados de se sentirem desprezados e diminuídos na metrópole que se torna, para tantos deles, num objeto estranho, nunca antes visitado. A metrópole era uma palavra vã e distante que se aprendia na escola, que existia nos mapas e na propaganda, mas não passava disso: de papel, propaganda e uma ausência omnipresente.

O excerto seguinte demonstra o impacto da chegada e a ausência do pai:

Descemos as escadas do avião e a minha irmã disse, estamos na metrópole. Não sabíamos o que havíamos de fazer. 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. Ainda mais depois do que se passou, ainda mais sem o pai. Nunca pensei estar na metrópole sem o pai. Sem o pai não sabíamos o que fazer mas as outras famílias também não sabiam (76-77).

A personagem torna-se assim num jovem errante num país que não conhece, tão perdido quanto todos os outros retornados, enfim, tão perdido quanto o próprio país, à espera de uma solução, de uma manhã radiante ou da promessa de que Abril se cumpra, da mesma forma que Rui espera pelo pai, qual revisitação por dentro do sebastianismo como manifestação por fora do desalento de um país inteiro.

A realidade da metrópole não corresponde em nada aos mapas e às canções propagandísticas. «Portugal não é um país pequeno, era o que estava escrito no mapa da escola [...]. A metrópole não pode ser como hoje a vimos no caminho que o táxi fez.» A desilusão é uma constante e vai acompanhar o percurso do aeroporto até ao hotel: «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. As estradas tinham tantos buracos e tão grandes que as malas abanavam nas barras do carro» (83).

A desilusão da metrópole é proporcional ao sentimento de abandono e de incompreensão. Rui apercebe-se disso ao longo da sua estada no hotel e em Lisboa, evidenciando os defeitos que são características dos habitantes locais: «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» (84).

Ao invés de lugar de delícias, a metrópole apresenta-se fria, feia e desinteressante, sem tons garridos, num constante cinzento entrecortado pelos slogans da Revolução e dos revolucionários, assim como pelo atavismo e provincianismo dos lisboetas: «na metrópole tudo o que é bom é proibido, até a Coca-Cola, os de cá têm razão para serem tão embirrentos» (109).

No geral, aliás, «as gajas da metrópole são umas fingidas, estão sempre a dizer mal de nós mas querem que as apalremos» (146). Quando Rui fala das raparigas da metrópole, é curioso ver como o processo de desilusão que antecede a desconstrução do mito abraça também a imagem dos brincos de cereja, símbolo de uma beleza divina, inalcançável e donaire: «Mas gosto da Teresa. Gosto por ser bonita, quase tão bonita como as raparigas dos brincos de cerejas. Afinal não há tantas raparigas bonitas na metrópole, em geral até são feias, muito mais feias do que as de lá» (148).

Há uma clara distinção entre os «de cá» e os retornados, uma vez que os da metrópole «não mandam banga como nós e têm a pele branca como o leite ou cinzenta-esverdeada, uma pele de cor estragada. Os de cá são gente esquisita que nos topa a léguas» (109).

A mesma distinção e preconceito existem por parte dos que vivem na metrópole, não só na escola onde os retornados são colocados nos últimos lugares, mas também pelos jovens colegas e pela sociedade em geral: «a puta da professora, um dos retornados que responda, como se não tivéssemos nome» (139), ou então o estigma contra as jovens retornadas, ainda mais provocatório:

Estar na metrópole ainda é pior para as raparigas, os rapazes de cá não querem namorar com as retornadas. Se for para gozar está bem mas para namorar não, os rapazes de cá dizem que as retornadas lá andavam com os pretos. E as raparigas de cá não querem ser amigas das retornadas para não serem faladas, as retornadas têm má fama, usam saias curtas e fumam nos cafés (143).

A chegada repentina de tantos retornados à metrópole foi recebida com ressentimento e hostilidade, pois «os retornados eram considerados aqueles por cujos privilégios tantos jovens metropolitanos tinham perdido a vida no conflito em África». Além disso, os portugueses sentiam-se ultrajados «com o facto de os retornados terem acesso a apoios especiais por parte do Estado» (Peralta 2019: 320).

Deixo, por ora, a questão dos apoios do Estado para me atardar na questão dos mortos na guerra colonial. Sendo o hotel uma espécie de habitat em estufa ou laboratório de cidadãos à espera do direito ao trabalho e à habitação, a personagem vai demonstrando e revelando o ambiente vivido e as relações entre todos:

Os empregados preferem servir os pretos que nem nos talheres sabem pegar a servir-nos a nós, acham que os pretos são vítimas que ao fim de cinco séculos de opressão ainda tiveram de fugir da guerra. Mas quem os empregados gostam mesmo de servir são os hóspedes, os hóspedes normais [...]. Não há muitos hóspedes normais, devem ter medo de vir para hotéis ocupados com retornados, para um país cheio de revolucionários (92).

O hotel e o país tornam-se, assim, numa espécie de parque temático de uma Revolução em curso, onde todos são vítimas, carrascos e culpados ao mesmo tempo, sendo difícil distinguir o certo do errado, tantas vezes nas ações e no pensamento de uns e de outros.

Interessa, dentro do que é o núcleo do romance, a problematização dos diversos pontos de vista, pois é no conjunto de todas essas perspetivas, paradoxais, de resto, que pode existir alguma «verdade», se é que lhe posso chamar assim. Dito por outras palavras, a verdade do romance está na ausência de uma única verdade, o que de certa forma responde à inquietação levantada pela mãe de Rui quando diz: «Alguém tem de ter culpa. [...] alguém tem de ter» (85).

Só deste modo é que podemos ler e compreender o seguinte trecho, referente à posição de um dos funcionários do hotel:

Dizem que o Vítor não gosta de retornados por causa do irmão que foi fazer a guerra na Guiné e veio de lá maluco. Não sei como podemos ter culpa do que aconteceu lá aos soldados que iam daqui. Para mais o Vítor acusa-nos de termos andado a explorar os pretos mas defende o irmão e os outros soldados que andaram a matá-los (128-129).

Ninguém sai ileso neste mundo virado do avesso, onde uns e outros parecem não se entender, ainda que falem a mesma língua — com algumas nuances, é certo —, o que vai ao encontro daquilo que Bauman escreveu a propósito da comunidade e sobre o que esta exprime: «na prática, significava homogeneidade nacional — e dentro das fronteiras do Estado só havia lugar para uma língua, uma cultura, uma memória histórica e um sentimento patriótico» (2003: 84).

Entende-se que para além de Portugal não ser um país assim tão grande como pintava a ditadura, tão-pouco é feito de uma comunidade homogénea e unida, separada não só entre retornados e locais, mas também por clivagens socioeconómicas gritantes. É um país fragmentado, aliás, um império diluído, liquefeito, esboroado pelo tempo e pelas ilusões de uma classe política atávica. Um país em ruínas, que regressa ao cais onde tudo começou.

4

A queda de Ícaro, de Pieter Bruegel, o Velho, de 1558, serve-me para avançar na reflexão e para recuperar o apoio dado aos retornados através de mecanismos criados pelo Estado, por um lado, ao mesmo tempo que, por outro, introduzo algumas ideias de Eduardo Lourenço que entroncam e encaixam exemplarmente no livro de Dulce Maria Cardoso. Avancemos com Eduardo Lourenço.

Escreve o filósofo e ensaísta em *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, a propósito do famoso quadro de Pieter Bruegel:

Tal é a minúcia que podemos ver no alto dos mastros duas bandeiras com as armas de Portugal [...]. Portugal está então no auge da sua glória marítima e mercante. A sua presença no coração da Europa não escapa a um dos seus pintores mais originais, porque há já muito que não espanta ninguém. Será preciso quase meio milénio para que, de novo, após um longo desvio por todas as praias do globo, do

Brasil a Timor e ao Japão, a nau portuguesa regresse, como ao seu porto de origem, a esta Europa que depois de nós, ou connosco, se perdeu no mundo (Lourenço 1999: 44-45).

Essa imagem de um país poderoso e influente, que ocupa e habita o imaginário dos portugueses, dentro e fora do país, mas sobretudo, no que ao romance diz respeito, a imaginação daqueles que vivem nas colónias, demonstra e reflete o choque do regresso a um país que, no fundo, vive pobre e numa ilusão de grandeza, sempre distante e ausente. Depois de anos a aprender que o país era muito grande, estendendo-se da Europa até Timor, Rui conhece a realidade dura e tão afastada do quadro de Bruegel, por um lado, estando, por outro, mais próxima de uma ideologia esfarrapada e esgotada. Uma ideologia gasta e transformada num amontoado de gente obrigada a partir para não mais voltar.

Do quadro de 1558 passo a invocar a famosa fotografia de Alfredo Cunha que expõe uma montanha de caixas e contentores dos retornados junto ao Padrão dos Descobrimentos. Não poderia haver imagem mais simbólica e com um alcance tão incisivo quanto essa fotografia de 1975, surgindo como contrapeso e balanço do que foi a aventura marítima portuguesa. Léguas a perder de vista durante séculos, senhores de Aquém e d'Além Mar em África, do Comércio, da Conquista e da Navegação da Arábia, Pérsia e Índia, acabam encaixotados num cais de pedra, onde nem a saudade poderá salvar ou redimir. O povo sempre habituado a existir muito e intensamente, mas fora de si, é agora obrigado a regressar e a confrontar-se com uma pequenez sempre adiada, mas com um final inevitável constantemente à espreita. Chegou, portanto, como escreve Eduardo Lourenço em *O Labirinto da Saudade*, «a hora de fugir para dentro de casa, de nos barricarmos dentro dela» (Lourenço 1982: 51).

Dulce Maria Cardoso não é imune nem à fotografia de Alfredo Cunha nem às reflexões de Eduardo Lourenço. E não o é somente por conhecer o fotógrafo e o ensaísta, é-o também por ter vivido na pele essa experiência de voltar. Para além de tudo isso, não pode ser imune, porque de uma forma ou outra, os portugueses vivem subconscientemente esse drama, qual trauma edipiano.

Há no romance dois episódios que revelam esta leitura intertextual conjugada com a experiência, terreno fértil em invocações, seja no campo da fotografia, do ensaio, da história ou da própria literatura.

No que à literatura diz respeito, recorro ao romance *As Naus*, de António Lobo Antunes, que reflete na exata proporção aquilo que *O retorno* também

pretende expor: «Era uma vez um homem de nome Luís a quem faltava a vista esquerda, que permaneceu no Cais de Alcântara três ou quatro semanas pelo menos, sentado em cima do caixão do pai, à espera que o resto da bagagem aportasse no navio seguinte» (Antunes 1988: 19).

Já na obra de Dulce Maria Cardoso, o jovem Rui é chamado a fazer a vigiância dos contentores que aguardam a chegada dos seus proprietários, uma vez que havia roubos aos pertences dos retornados: «os contentores perdem-se de vista ao longo da margem do rio. O Sr. 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» (188). Este é um dos episódios. Se é verdade que é posterior àquele que sugiro como segundo episódio, em nada invalida o que pretendo expor, tendo em consideração que à *verdade* literária não interessam considerações de ordem esquemática e cronológica. Importa, sim, o caminho do questionamento do nosso mundo, qual *sapere aude* que ecoa desde as soalheiras ágoras dos velhos gregos.

Avanço para o IARN, o segundo momento. Como é sabido, o acrónimo significava Instituto de Apoio ao Retorno de Nacionais. É aqui que entra um desses episódios a propósito dos apoios dados aos retornados, sempre insuficientes para quem tudo deixara para trás, e sempre em demasia para os metropolitanos que se sentem preteridos. Assim sendo, todos vivem insatisfeitos e incompreendidos. É no gabinete do IARN que o olhar se prende e demora:

Estavam lá retornados de todos os cantos do império, o império estava ali, naquela sala, um império cansado, a precisar de casa e comida, um império derrotado e humilhado, um império de quem ninguém queria saber (86).

O excerto anterior demonstra um império que se transforma numa fila do pão, numa sopa dos pobres que nunca será suficiente, marcando definitivamente o fim de uma era e de uma ideia de um país irreal, anacrónico e sempre imaginado. Os retornados são, assim, os vagabundos da contemporaneidade, vivendo entre a lealdade que devem a uma África que acabara de vez, misto de paraíso perdido e construto ideológico, e o desafio de construir uma pátria nova, dentro do pequeno Portugal ou novamente fora dele, na Europa ou nas Américas. Com a descolonização e o fim do império, é a primeira vez na História de Portugal que os portugueses, como afirmou Eduardo Lourenço, «têm de desenhar, de conceber, de inventar e se dar um futuro a partir de si mesmos» (Lourenço 1999: 68).

O trauma da reinvenção existe, assim, como problema secular, uma vez que o país funcionou sempre como uma alegoria da ausência. Se fomos grandes, fomos grandes fora de nós. E o repto de reconstruir uma nação e uma identidade centrada na Europa, sem vocação atlântica, surge sempre como um desafio, como já notara Jacinto do Prado Coelho em *Originalidade da literatura portuguesa*: «Portugal partilha com a Espanha o sentimento estranho de estar na Europa não sendo Europa» (1977: 34).

Vivemos sempre na angústia da espera e da ausência, condição que Dulce Maria Cardoso realça no romance, ao colocar Rui e a família na expectativa do regresso do pai a Lisboa e na resolução de todos os problemas. O pai emerge como metáfora de um prometido, de alguém que tem todas as soluções, ao mesmo tempo que surge como espelho de Portugal em todas as suas contradições, defeitos e esperanças, o que fica expresso nas passagens seguintes, jamais despojadas de medos e anseios:

Daqui a uns dias o pai chega (89); O pai não está cá, [...] o lugar vazio faz as vezes do pai (91); quando o pai chegar vai voltar tudo ao que era dantes [...]. O pai sempre tomou conta de nós, qualquer dia o pai aparece no hotel e vai tomar conta de nós outra vez (94-95); 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 (124); A minha irmã e a mãe estão tão felizes que não querem parar de chorar, eu não choro, os homens não choram nem quando um pai regressa da morte (221); tudo o que diziam da metrópole é mentira, mas o pai vai tirar-nos daqui (234); Quando oiço o pai acredito em tudo o que diz, acredito que o futuro da metrópole passa pelo cimento (242).

O pai é, de facto, a esperança no futuro, arregaçando as mangas e não temendo nunca o trabalho, pois sabe que em Portugal «está quase tudo por reconstruir» (250), ao mesmo tempo que omite, oculta e esquece o passado: «o pai nunca falou da prisão. Nem uma palavra [...]. O silêncio do pai faz com que as cicatrizes contem coisas mais terríveis do que as que o pai poderia alguma vez contar» (251).

Desta forma, tanto o protagonista como o seu pai não deixam de representar a condição do homem moderno, pensada por Zygmunt Bauman, no que diz respeito ao turista e ao vagabundo. De acordo com o sociólogo polaco, o turista está destinado à viagem, mas, e aparentemente, ao contrário do vagabundo, «que quase não tinha outra escolha que não fosse a de se reconciliar com a

sua condição de sem domicílio» (Bauman 2007: 102), aquele tem um lugar a que pode chamar casa, tendo, em princípio, onde residir. No caso das nossas personagens, cabe a elas (re/des)construírem esse lugar a que devem chamar casa, reconciliando-se, assim, com o que Álvaro de Campos escrevera anos antes em «Opiário»: «Não posso estar em parte alguma. A minha Pátria | é onde não estou» (Pessoa 2013: 62). Seria ainda possível pensar o fado destas personagens a partir da imagem e do conceito do exílio e do exilado, no entanto, interessa-me focar sobretudo na questão relacionada com o significado adstrito à imagem de vagabundo — a necessidade de estar em movimento, por um lado, sempre forçada, ao mesmo tempo que não existe um lugar a que se possa regressar, isto é, à inexistência de uma casa, de um lar. Por isso, a imagem do hotel representa, *with flying colors*, de resto, a aceção de vagabundo, mas também de turista.

Lembrarmo-nos de um passado e de tudo o que ele tinha é, portanto, saber aquilo que não temos hoje. Estar em movimento «antes um privilégio e uma conquista, torna-se uma necessidade» (Bauman 2006: 15). Por outras palavras, «os turistas viajam porque *querem*; os vagabundos, porque não têm *nenhuma outra escolha*» (Bauman 1991 :118).

Entre turistas e vagabundos, o nosso protagonista e a sua família, reflexo dos retornados, metamorfose e continuação dos termos criados pelo sociólogo polaco, mas também de um país inteiro, revela-nos como todos podemos ser carrascos e vítimas, sobejando fantasmas, ausências e esperas infinitas. Quando o Rui escreve «não falamos do que aconteceu ao pai mas é como se isso sugasse todas as conversas. Todas as conversas e todos os silêncios» (252-253), essas palavras continuam a ecoar no Portugal de hoje, que apesar de ter arregado as mangas pensando na construção de um futuro, ainda não se olhou ao espelho, talvez com medo de não se reconhecer.

No fundo e no fim, *O retorno* pode ser outra forma de dizer que ninguém regressa aonde quer porque ninguém volta de onde partiu. Só chegamos aonde não somos esperados. É tempo, portanto, de construirmos o nosso destino.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik (2013). «*O retorno*, de Dulce Maria Cardoso, e o Lugar dos que não têm Lugar». *InterDISCIPLINARY Journal of Portuguese Diaspora Studies*, 2, 45-60.

- BAUMAN, Zygmunt (1991). *O mal-estar da Pós-Modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- BAUMAN, Zygmunt (2003). *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- BAUMAN, Zygmunt (2006). *Amor Líquido*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Lisboa: Relógio D'Água.
- BAUMAN, Zygmunt (2007). *A Vida Fragmentada: Ensaio sobre a Moral Pós-Moderna*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água.
- CARDOSO, Dulce Maria (2022). *O retorno*. 22ª Edição. Lisboa: Tinta da China.
- CARDOSO, Dulce Maria (2023). «A jornalista Paula Moura Pinheiro convida Dulce Maria Cardoso, escritora, para conversar sobre o romance *O retorno*» [audiovisual] Lisboa: RTP [em linha] [26 novembro 2023] <<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/o-retorno/>>.
- COELHO, Jacinto do Prado (1977). *Originalidade da literatura portuguesa*. Lisboa: Biblioteca Breve.
- HAN, Byung-Chul (2018). *A Expulsão do Outro*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água.
- LOURENÇO, Eduardo (1982). *O Labirinto da Saudade*. 2ª Edição. Lisboa: Dom Quixote.
- LOURENÇO, Eduardo (1999). *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*. Lisboa: Gradiva.
- MATEUS, Isabel Cristina (2014). «Brincos de cerejas e pitangas: “retornados” e representação do Outro em *O retorno* de Dulce Maria Cardoso». Cristina Vieira [et al.] (org.). *Portugal Brasil África: Relações históricas, literárias e cinematográficas*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 205-226.
- MACÊDO, Tania (2020). «“O romance português dos retornados”: A viagem de retorno ao império colonial português». *Revista Malemba*, 22 (jan-jun), 115-126.
- MENESES, Maria Paula; MARTINS, Bruno Sena (2013). *As guerras de libertação e os sonhos coloniais: alianças secretas, mapas imaginários*. Coimbra: Almedina.
- PERALTA, Elsa (2019). «A integração dos “retornados” na sociedade portuguesa: identidade, desidentificação e ocultação». *Análise Social*, 231, 310-337.
- PERALTA, Elsa [et al.] (2017). *Retornar: Traços de Memória do fim do Império*. Lisboa: Edições 70.
- PESSOA, Fernando (2013). *Poesia de Álvaro de Campos*. Lisboa: Assírio e Alvim.



Copyright © José Vieira, 2024. This document is under a Creative Commons Attribution-Non commercial-No Derivative Works 3.0 Unported License. To see a copy of this license click here <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/legalcode>.