ÓRFÃOS DO IMPÉRIO COLONIAL

Reflexo de Perdas e Legados na Literatura Portuguesa Recente

By Patrícia Martinho Ferreira

B.A., University of Coimbra, 2005
M.A., University of Coimbra, 2009
M.Ed., University of Porto, 2012

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy in the
Department of Portuguese and Brazilian Studies at Brown University.

Providence, Rhode Island
May, 2018

© Copyright 2018 by Patrícia Martinho Ferreira

This dissertation by Patrícia Martinho Ferreira is accepted in its present form by the Department of Portuguese and Brazilian Studies as satisfying the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy

Date _____ _____

Leonor Simas-Almeida, Advisor

Recommended to the Graduate Council

Date _____ _____

Onésimo T. Almeida, Reader

Date _____ _____

Roquinaldo Ferreira, Reader

Approved by the Graduate Council

Date _____ _____

Andrew G. Campbell
Dean of the Graduate School

CURRICULUM VITAE

Patrícia Martinho Ferreira was born in Caracas, Venezuela, in 1982, and raised in Silvares (Fundão), Portugal. She pursued her undergraduate degree at the University of Coimbra where she majored in Modern Languages and Literatures/Portuguese Studies. She graduated with honors in 2005; her honors thesis was entitled "Relative Clauses: The New Linguistic Terminology." During her undergraduate studies, in 2002, she was the recipient of a fellowship from the Eça de Queiroz Foundation for the literary summer school. In 2009, she earned a master's degree in Literature from the University of Coimbra, with a thesis entitled "The Baroque Aesthetics in *Memorial do Convento*, José Saramago, 1998." In 2005, she completed her teaching internship at Quinta das Flores High School, Coimbra, and served as a language instructor during the summers of 2005 and 2006 at the University of Coimbra. She then started working as a Camões Lecturer, first at the University of Bucharest (Romania) and later at Georgetown University. In the summer of 2008, she taught as a Visiting Lecturer at the University of Belgrade (Serbia). In 2012, she earned a master's degree in Teaching Portuguese as a Foreign Language from the University of Porto, with a thesis entitled "Teaching/learning of the future of Subjunctive to/by Spanish speakers." In the fall of 2012, she began her doctoral studies at Brown University's Department of Portuguese and Brazilian Studies. Over the course of her studies at Brown she has received conference travel funding, a Luso-American Foundation Fellowship for travel to the Azores to research Azorean literature and culture (2013), and a Belda Research Fellowship to conduct research in Brazil (2015). Articles she authored as a graduate student at Brown have appeared in journals such as *Hispania*, *Journal of Lusophone Studies* (*Ellipis*), *Transmodernity*, *Via Atlântica*, and *Mulemba*, among others.

AGRADECIMENTOS

Começo por agradecer à Graduate School e ao Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros por terem custeado os meus estudos de doutoramento, bem como à rede de bibliotecas da Brown por me ter facultado todos os materiais de que precisei ao longo destes anos.

Mas a escrita de uma tese nunca é uma caminhada solitária, por isso, homenagear as pessoas que me acompanharam torna-se, ao mesmo tempo, natural e indispensável.

Agradeço, primeiramente, à minha orientadora, Professora Leonor Simas-Almeida, em quem encontrei uma interlocutora amável, generosa e atenta. Sem a sua minuciosa e preciosa orientação, este projeto não teria chegado a bom porto. Foi nas suas aulas que encontrei ampla inspiração para questionar os textos e acreditar nas minhas intuições. Faltar-me-ão sempre as palavras para lhe agradecer o apoio e a amizade inestimáveis. É a ela a quem dedico este trabalho. Ao Professor Onésimo Almeida agradeço ter-me dado a ler Camões e Pessoa de renovados ângulos, mas também ter-me convidado a entrar no mundo da literatura açoriana. A sua impressionável ética de trabalho, a sua pronta generosidade, o seu sentido de humor e otimismo contagiantes são uma valiosa lição de vida. A ambos agradeço a confiança e a gentileza com que sempre me escutam. A minha gratidão também ao Professor Roquinaldo Ferreira cuja orientação contribuiu inquestionavelmente para a elaboração deste projeto. Os seus instigantes comentários enriqueceram as minhas leituras e deram o tom certo à minha escrita.

Aos restantes docentes do Departamento, os Professores Nelson Vieira, Luiz Valente, Anani Dzidzienyo, e as Professoras Patrícia Sobral e Naomi Parker, o meu mais profundo e sincero bem-haja pelo estímulo intelectual, orientação pedagógica, discussões estimulantes e partilha de conhecimento. Agradeço a todos a confiança e o apoio sem restrições. Um agradecimento especial também aos Professores Visitantes que se tornaram amigos, Filipe Ribeiro de Meneses, Luís Nuno Rodrigues, Marta Rosales, Jorge Varanda e Sérgio Sousa com quem tive o enorme prazer de discutir as primeiras ideias sobre este projeto, à Professora Rita Almeida de Carvalho agradeço o entusiasmo e as críticas certeiras. Sou muito grata à Armanda Silva pelo profissionalismo, a amabilidade e as palavras amigas que me ajudaram a navegar nos dias mais cinzentos, e à Kate Beall pela ajuda sempre solícita. Sem elas o Departamento não funcionaria tão bem.

Agradeço igualmente aos meus colegas de pós-graduação que me acompanharam, encorajando-me perante desafios e celebrando vitórias. Sou especialmente grata à Adi Gold, à Sílvia Cabral, à Flora Thomson-Deveaux, ao Abner Santos, ao Pedro Almeida, ao Torin Spangler e ao Nicolás López. Agradeço ainda à Gabriela Gazzinelli, ao Marcos Cerdeira, ao David Middleman, à Sara Ashby, à Chloe Hill, ao Benjamim Legg, ao Hasan Shahid, ao Jordan Jones, à Brianna Medeiros e à Jessica Carneiro pelo companheirismo e pelo convívio cordial dentro e fora do Departamento.

Uma calorosa palavra de agradecimento aos amigos que enriqueceram os meus dias e fizeram de Providence um lugar acolhedor e familiar. Um enorme obrigada à Manuela Duarte, à Erin O'Cain, ao Robert Borts, à Sandra Sousa, à Catalina Arreaza, ao Jan Stockbruegger, ao Danilo Almeida, à Paula Dias, ao Leonardo Mesquita, à Maria Marques, ao Leandro Diogo, ao Antônio Sanseverino, à Ana Espino e ao Javier Mocarquer. Agradeço à Graça Pina, à Nazaré Torrão, ao Carlos e à Madalena Morgado, à Catarina Gama e ao Yuval Boneh a inspiração, a boa energia e o incomensurável apoio tão importantes na reta final desta caminhada. Agradeço ainda aos muitos amigos que, embora longe, estão sempre presentes. Não os podendo nomear a todos, agradeço em particular à Andreia Moreira, à Amélia Campos, à Marisa Henriques, à Sofia Martinho e à Teresa Daniel a coragem que sempre me dão. Uma palavra de apreço também à Isabel Ramos que partiu muito cedo e, sem saber, me ensinou a valorizar o presente.

Sou imensamente grata à Isabel Ferreira Gould pela partilha de ideias e pela generosidade em que me inspiro, ao Vivaldo Santos pela gentileza que me contagia, à Alice Figueiredo pela sabedoria que me apazigua, e à Maria Luísa Azevedo pela paciência, amizade e, sobretudo, por me ensinar a não baixar a cabeça. É também a ela que este trabalho é dedicado. Aos quatro, uma palavra de profunda admiração.

Por fim, agradeço aos meus pais o valor do trabalho e a perseverança que me ensinaram e aos meus irmãos, Fernanda e Leonardo, o apoio incondicional, sem eles a minha vida não fazia sentido. Agradeço ainda ao Pedro de Oliveira a paciência e o carinho com que sempre me ajuda, ao Pedro Baltazar, o companheirismo e as muitas aventuras partilhadas e aos quatro meninos de quem sou uma tia muito babada, a alegria que trouxeram à minha vida: Guilherme, Lucas, Miguel e David.

A todos a minha enorme gratidão.

Descobri uma ideia, Govinda, que tu tomarás por troça ou por loucura, mas que é a minha melhor ideia. É assim: para cada verdade, o contrário é igualmente verdade! Mais concretamente: uma verdade apenas se deixa exprimir e envolver em palavras quando é parcial. Tudo o que pode ser pensado com o pensamento ou dito com palavras é parcial, tudo é parcial, tudo é metade, a tudo falta a totalidade, integralidade, unidade.

Hermann Hesse, *Siddhartha*

Perhaps there are those who are able to go about their lives unfettered by such concerns. But for those like us, our fate is to face the world as orphans, chasing through long years the shadows of vanished parents. There is nothing for it but to try and see through our missions to the end, as best we can, for until we do so, we will be permitted no calm.

Kazuo Ishiguro, *When We Were Orphans*

ÍNDICE

INTRODUÇÃO **1**
A herança do Império povoa a literatura 1
Órfão: conceito e contextualização 10
Aproximações ao *corpus* e organização da tese 21
CAPÍTULO 1 - A derrocada do Império Colonial: orfandades inevitáveis **29**
Caderno de memórias coloniais 29
O parricídio simbólico ou "Esta história é sobre morte." 34
Culpa colonial 39
Insolúvel desterro 45
A gorda: orfandade impressa no corpo 49
As sete estradinhas de Catete 57
A perda da inocência ou "Sê um homem, Gui!" 63
Morte do pai e alienação da mãe 68
Solidão e Silêncio 74
Guilherme vs. Rui, o narrador de *O retorno* 79
CAPÍTULO 2 - Retorno e Orfandade: as ambivalências dos colonos-emigrantes **87**
E assim de desfez o Império 87
Os pretos de Pousaflores: orfandade e melancolia 98
A casa das rugas: orfandade e morte 112
A balada do Ultramar: orfandade invertida e nostalgia 123
CAPÍTULO 3 - Retorno e Orfandade: as dores dos herdeiros brancos **139**
A sensação de pertencer 139
O Tibete de África 144
Um percurso de múltiplas perdas 146
Identidade fraturada ou "uma preta a dançar" 153
Diálogo com "uma África que já não existe" 159
A noite das mulheres cantoras 162
Um tempo sem retorno: nostalgia vs. desapego 168
Múltiplas experiências órfãs 171
Um corpo paralisado 177
CAPÍTULO 4 - Retorno e Orfandade: as dores dos herdeiros mestiços **193**
Os párias do Império 193
Os pretos de Pousaflores: três crianças "carenciadas" 204
Basta-me viver: o órfão da foz dos rios 226
A casa das rugas: o órfão de um amor utópico 239
CAPÍTULO 5 - Pós-Retorno e Orfandade: os caminhos da pós-colonialidade portuguesa **252**
O meu nome é Legião ou uma pós-colonialidade negativa 260
Esse cabelo ou um testemunho das identidades hifenizadas 273
CONSIDERAÇÕES FINAIS **293**
BIBLIOGRAFIA **301**

INTRODUÇÃO

> The imperial and colonial past continues to shape political life in the overdeveloped-but-no-longer-imperial countries. (Gilroy, *After empire*, 2)

A herança do Império povoa a literatura

Esta tese pretende analisar a representação do órfão na literatura portuguesa contemporânea que revisita criticamente o fim do colonialismo português em África e as consequências da descolonização no tecido social português em termos de renegociação identitária. Ao longo de cinco séculos, a identidade portuguesa foi sendo construída à sombra da ideia de império, acentuando-se a sua importância a partir do Ultimato inglês de 1890 para atingir o seu ápice durante a ditadura Salazarista, em particular a partir de 1961 com o eclodir da Guerra Colonial. É, assim, inegável que a perda das colónias africanas e as suas repercussões se evidenciem na reconstrução identitária tanto dos antigos colonos (fosse qual fosse a sua condição sociocultural) e dos seus filhos brancos e mestiços quanto dos africanos (sobretudo depois do 25 de Abril de 1974) que, em face das guerras civis que emergiram no período da independência, se viram inadvertidamente impelidos a abandonar a sua terra, rumando a Portugal. Tomando como referência o trabalho de historiadores, sociólogos, antropólogos e críticos literários, é acertado dizer que a experiência colonial e o seu crepúsculo afetou e continua a afetar a sociedade

portuguesa, emergindo, com maior ou menor visibilidade, na produção literária "tanto como memórias douradas desse tempo, quanto como memórias cinzentas da brutalidade do colonialismo e da Guerra Colonial que pôs fim ao império" (Ribeiro, "O fim", 90) ou ainda como narrativas críticas sobre o retorno e o legado colonial nos dias de hoje.

O meu principal objetivo é examinar – a partir do tropo da orfandade – questões de memória coletiva [1] e de identidade cultural [2], problematizando as complexas identidades pós-coloniais. Procuro nas obras selecionadas o que há de comum e de diferente entre elas, acreditando que, de alguma maneira, iluminam o sintoma da orfandade pela perda do império. Estou consciente de que o meu *corpus*, ao dialogar com eventos históricos recentes e complexos, pode levar o crítico a cair na tentação de fazer análises do domínio da história, da sociologia, da antropologia ou da psicologia social, mas não é esse o meu propósito. Limitar-me-ei a fazer um trabalho cuidado de análise textual, mostrando de que maneira a literatura pode ajudar a iluminar um determinado período histórico. Interessa-me discutir de que forma este *corpus* ficcional regista os

[1] As memórias individuais são relembradas através do filtro e das dinâmicas da nossa memória coletiva, preservada nas tradições familiares, religiosas e de classe social, nos livros, no património histórico, etc. Por outras palavras, a memória coletiva resulta de uma construção social e não é uma mera recordação individual do vivido. O conceito de memória coletiva popularizou-se a partir da obra de Maurice Halbwachs. Em "Collective memory before and after Halbwachs", Nicolas Russel parte para o seu argumento de uma afirmação muito simples que vai buscar a Paul Ricoeur: uma memória atribuída a uma pessoa é uma memória individual, memórias atribuídas a mais do que uma pessoa são memórias coletivas. Para Halbwachs, os grupos reconstroem as suas experiências em conjunto, por isso "even though an individual does have a particular perspective on this group reconstruction of the past, he or she does not have a independent memory of the past (...). For Halbwachs it is the particular nature of the group and its collective experience that shapes its collective memory. The particular nature of a group's experience creates a shared memory and identity. As a result, every group has its own collective memory and that collective memory differs from the collective memory of other groups." (Russel, 796).

[2] Entendo "identidade cultural" no sentido discutido por Onésimo Almeida em "Identidade cultural: desdobrando polissemias em busca de clareza" como "padrões de comportamentos colectivos" (52). Neste artigo, o autor faz uma revisão da literatura em torno deste conceito, definindo-o como um "termo dinâmico, prospectivo, actuante, voltado para o futuro, com o intuito de congregar, reunir comunidades em torno de ideais colectivos por ser essa a única maneira de se conseguir sair do *status quo*, o estado de mera conservação e repetição do passado, e de se alterar mesmo o suposto 'carácter nacional', ou modo de estar tradicional de uma colectividade." (58).

eventos históricos do fim do império e do retorno no imaginário português, assim como compreender de que modo nele se inscreve o legado colonial. À semelhança das narrativas sobre a guerra colonial, as ficções selecionadas podem ser vistas "enquanto espaço de registo de um violento processo de desterritorialização e reterritorialização, marcado por um percurso de perda, num sentido individual e colectivo, que implicou um outro olhar sobre Portugal" (Ribeiro, *Uma história*, 250-251).

Como se sabe, o projeto colonial e a retórica imperial do Estado Novo (1933-1974) promoveu amplamente a ideia de que qualquer lugar (do Minho a Timor) poderia ser considerado "casa", por isso, a perda do império significará, logicamente, a perda desse lugar e o desmoronamento de construções identitárias. Faz, portanto, todo o sentido falar de orfandade a propósito do fim do terceiro império português e a consequente saída dos colonos e africanos dos territórios colonizados. Este movimento migratório vem chamar a atenção para vários estados de perda: a dos colonos brancos retornados (emigrados para África nas décadas de 30 e 40 e, sobretudo, de 50 e 60, os colonos-emigrantes que perdem a sua África branca); a dos filhos brancos nascidos em África (que perdem o lugar de nascença e lutam pelo seu re-enraizamento no lugar de origem dos pais que resiste a acolhê-los); a dos filhos mulatos (que perdem também o lugar onde nasceram mas que, além disso, estão particularmente estigmatizados pela ambivalência das suas origens); e, ainda, a de alguns negros que, devido à radicalização da violência, também são obrigados a abandonar África, deslocando-se para a ex-metrópole.

Esta tese concentra-se, pois, nas reconstruções identitárias no contexto da sociedade ex-metropolitana, mostrando de que maneira a descolonização se constituiu

como um evento "reestruturador" (Ribeiro e Ferreira, 12) também do espaço europeu, como bem elucida Elizabeth Buettner em *Europe after Empire:*

> Decolonization involved not just relinquishing formal control over territory but also coming to terms with the loss of the colonial order that has benefitted many Europeans and grappling with colonialism's far-reaching implications. 'For the former colony, decolonization is a dialogue with the colonial past, and not a simple dismantling of colonial habits and modes of life', Arjun Appadurai has argued. This was equally true for former colonizing countries, where no aspect of the process proved to be all simple. (…) Europe's transition from the colonial to the postcolonial era has involved considerable time lags between formal endings of empires and the process of reckoning with their implications and legacies. (5)

De acordo com vários estudos, é possível afirmar objetivamente que a integração em Portugal da população migrante no âmbito da descolonização foi bem-sucedida[3]. No entanto, essa população era bastante heterogénea pelo que a generalização tende a reduzir as experiências e a não dar conta das vivências individuais. Subjetivamente, em termos identitários, houve ruturas e desajustes e eles têm sido reconhecidos em vários estudos e sobretudo surgido na literatura, por vezes em forma de relatos nostálgicos e acríticos, mas também – e é este o *corpus* que me importa explorar – em forma de reflexão crítica

[3] A descolonização tem sido vista de diferentes maneiras dependendo do ponto de vista de quem a enuncia: como exemplar, como possível, como uma traição, como uma perda (cf. Machaqueiro, 2015). Para uma historiografia da descolonização, veja-se, por exemplo, Lloyd-Jones e Pinto, 2003; Jerónimo e Pinto, 2015. A contabilização do retorno é imprecisa. Estima-se que entre 500 a 800 mil pessoas tenham saído das ex-colónias entre 1974 e 1979 com destino sobretudo a Portugal, mas também à África do Sul, Rodésia, Namíbia, Brasil, Canadá, Estados Unidos da América. Pelos dados recolhidos no recenseamento de 1981, pode dizer-se que 61% das pessoas chegam a Portugal provenientes de Angola, 33% de Moçambique e 6% de outros territórios. Cerca de 60% tinha nascido em Portugal e emigrado nas décadas de 50 e 60 e os restantes 40% tinham nascido em África e/ou apenas tinham laços ancestrais com Portugal. Entre os retornados, a percentagem de analfabetismo era de 6%, enquanto na metrópole era de 30%. (Pires *et al.*, 1984). Ao considerar-se o processo de integração como rápido e bem-sucedido, convém notar que não se tem em consideração a experiência de um grupo minoritário cuja integração envolveu "processos de marginalização económica e social" (Rosales, "Retornos", 215) e sobre o qual se conhece muito pouco. Estima-se vagamente que entre 25 a 35 mil seriam mestiços ou negros. Para uma caracterização antropológica desta população, veja-se Machado, 1994 e Lubkemann, 2005. Sobre o grupo de colonos que se dirigiram ao Brasil, veja-se, por exemplo, a tese de Isabel Barreto (2014), *Migrantes da descolonização: portugueses e luso–angolanos no Brasil (1974-1977)*.

acerca do passado colonial e do presente pós-colonial que advém da necessidade de quebrar os silêncios e de vivenciar os lutos.

Ao concentrar-me na ideia de orfandade, não assumo nem sequer subscrevo uma atitude nostálgica ou saudosista. Por essa razão, o meu *corpus* não contempla livros que adotam essa perspetiva, por serem, no geral, mais documentais e menos literários, embora possam ser referenciados em nota de rodapé, sempre que for necessário fazer algum esclarecimento. Para esta escolha, apoio-me na distinção avançada por Margarida Calafate Ribeiro entre "textos-reflexo", ou seja, testemunhos de uma experiência cujo objetivo é exorcizar uma vivência traumática e "textos-consequência", isto é, textos que "ultrapassam o carácter meramente testemunhal de uma realidade vivida para, a partir dessa experiência, elaborarem uma reflexão mais ampla sobre o vivido num sentido individual e coletivo ("Percursos", 139). Portanto, embora as narrativas nostálgicas em torno do paraíso perdido possam ter aberto o diálogo sobre os eventos do fim do império[4], elas são as mais irrelevantes em termos da problematização do passado coletivo porque não contrariam "a tendência da memória para simplificar a complexidade do vivido, para reduzir as lembranças em essências, para exaltar aquilo que convém ao grupo que recorda e esquecer os aspectos mais negativos da sua acção" (Castelo, "Apresentação", 7).

Vários livros do meu *corpus* apresentam uma inegável dimensão biográfica, uma vez que os autores viveram os eventos históricos que constituem a moldura das suas "narrativas de regresso" (*idem*, 132), mas essa questão é totalmente periférica na minha

[4] Nas palavras de Ana Margarida Fonseca, "estas obras, por variadas que sejam as motivações da escrita e os sentidos invocados, traduzem um mesmo sentido de recuperação de uma memória colectiva e, nesse sentido, instauram um espaço de debate na sociedade portuguesa que deverá ser entendido como positivo." ("Histórias", 149).

análise, até porque, independentemente da maior ou menor experiência da condição colonial, o que essas obras têm de relevante é justamente a dimensão literária e transformativa nelas contidas. Outro aspeto a sublinhar é a diferença geracional entre os autores das obras selecionadas: uns viveram os últimos anos da ditadura, do colonialismo e da guerra colonial enquanto adultos (Lobo Antunes, Lídia Jorge, Carlos Ferraz, Eduardo Bettencourt Pinto e Margarida Paredes); outros experienciaram a revolução do 25 de Abril e a descolonização enquanto jovens (Dulce Maria Cardoso, Isabela Figueiredo, Paulo Bandeira Faria e Aida Gomes); outros ainda cresceram depois da queda do Estado Novo e das independências africanas (Sandro Junqueira e Djaimilia Pereira de Almeida). Sublinhe-se, além disso, que a experiência destes dois últimos grupos é distinta: enquanto o primeiro poderá, *mutatis mutandis*, ser designado de "geração 1.5" – para usar uma expressão de Susan Suleiman, isto é, pessoas "who were too young to have had an adult understanding of what was happening to them, but old enough to have been there" (93) – o segundo poderá ser visto como uma "geração de pós-memória", no sentido proposto por Marianne Hirsch para se referir a uma geração que não viveu os acontecimentos, mas teve acesso a eles através das memórias familiares. Assim sendo, as diferenças geracionais permitirão entender porventura melhor a diversidade de pontos de vista sobre a pós-colonialidade portuguesa. No âmbito das gerações mais jovens, há curiosamente várias escritoras com percursos já assinaláveis, embora não seja possível afirmar que o género dos escritores selecionados tenha uma correlação direta com a maior ou menor problematização do passado colonial e do presente pós-colonial.

Na elaboração desta tese não opto por uma linha teórica única. O conceito de orfandade, que vou buscar sobretudo à crítica literária, relacionar-se-á com as teorias sobre identidade, memória coletiva, trauma e teoria das emoções (em particular, as relativas à culpa, à nostalgia e ao luto). No entanto, adoto uma perspetiva pós-colonial, porque o *corpus* selecionado debruça-se especificamente sobre o passado colonial português e as suas repercussões identitárias no presente.

Diversos estudos sobre o pós-colonialismo referem que esta expressão deve ser entendida do ponto de vista do seu significado espacial e histórico e não apenas no seu sentido temporal. Uma das razões indicadas é a visibilidade dos efeitos do colonialismo nas dinâmicas das sociedades contemporâneas, nomeadamente no que diz respeito aos resquícios da mundivisão colonialista tanto nas ex-colónias quanto nas ex-metrópoles, bem como ao contínuo deslocamento de populações. Como explica Annia Lomba, é mais vantajoso pensar no pós-colonialismo "not just as coming literally after colonialism and signifying its demise, but more flexibly as the contestation of colonial domination and the legacies of colonialism." (16). Peter Hulme vai ao encontro das mesmas ideias quando observa:

> If 'postcolonial' is a useful word, then it refers to a *process* of disengagement from the whole colonial syndrome, which takes many forms and probably is inescapable for all those whose worlds have been marked by that set of phenomena: 'postcolonial' is (or should be) a descriptive, not an evaluative, term. (120)

Assim entendido, o pós-colonialismo dirá respeito aos países que encontraram a sua autonomia política e económica depois do fim do colonialismo histórico, bem como aos ex-colonizadores que também são atingidos pelo impacto da descolonização e hoje

naturalmente transformados pelo contacto intercultural. Em *Tensions of Empire*, Frederick Cooper e Ann Stoler observaram que o império marcou e influenciou definitivamente as vidas das pessoas nas colónias e nas metrópoles. Na senda dos autores citados, acredito que a perspetiva pós-colonial pode ser também um espaço teorético em que a voz do ex-colonizador expressa a violência e as ambiguidades das relações coloniais, embora isso, obviamente, não equivalha a dizer que os espaços do colonizador e do colonizado são pós-coloniais da mesma maneira. Por conseguinte,

> Nos países anteriormente colonizados, o pós-colonialismo não tem só a ver com a transferência do governo mas, entre muitas coisas, com as interpretações que podemos fazer hoje do quanto os movimentos anticoloniais nem sempre representaram os interesses dos povos colonizados. Nas antigas metrópoles liga-se a um refazer de um espaço e de uma imagem nacional que deverá integrar as diferenças que a sua aventura imperial produziu, não com margens, mas como parte de uma sociedade multicultural que emerge da descolonização e do país regressado ao seu espaço inicial, a partir do qual se deverão traçar novas relações." (Ribeiro, *Um história*, 234)

O pós-colonialismo será pensado ao longo desta tese sobretudo como "a theoretical resistance to the mystifying amnesia of the colonial aftermath" (Gandhi, 4). Conceptualmente, esta tese partilha, pois, a mesma premissa que subjaz tanto aos estudos pós-coloniais como aos estudos de memória cultural, ou seja, a ideia da necessidade de "reavaliação crítica do passado, de modo a permitir a elaboração de um presente e futuro mais dignos" (Medeiros, "Literatura", 222). Assim, em traços gerais, concentrando-se na "viagem de regresso, de retorno à pátria" (Magalhães, 195), o *corpus* desta tese é pós-colonial em três sentidos: por um lado, as obras são publicadas depois do fim do colonialismo enquanto evento histórico; por outro, dialogam com a mundividência do colonialismo para dela se afastarem criticamente; por último, desafiam o eurocentrismo,

tentando romper com as estruturas de poder do passado e "fazer a síntese entre um excesso de memória individual dos pais, contra a falha da memória colectiva" (Ribeiro, "O fim", 98). Como já foi referido, não me interessa explorar livros envoltos pela onda nostálgica de África ou com um visível carácter documental, mas sim a ficção "que se presta como instrumento de decantação de mitos e imagens da identidade, bem como veículo de reflexão sobre questões políticas e sociais inadiáveis no actual território cultural português" (Gould, "Memórias", 109).

O que está em causa neste *corpus* é a necessidade de expor as heranças problemáticas e, desse modo, "traçar novas relações". A análise literária do *corpus* a partir da questão da orfandade ajudará a perceber as tensões geradas pelo legado colonial e a "relação visceral com esse passado, impressa nos corpos, evocada pelos sentidos e/ou atualizada pelos afetos" (Peralta, "Conspirações", 131). Nestas narrativas ficcionais, encontra-se um desejo de libertação do passado e, simultaneamente, de reinscrição desse passado por meio da reconstrução da memória. Em "The literary representation of memory", Birgit Neumann argumenta que os textos representativos de memória individual ou coletiva não consistem numa espécie de regresso ao passado, mas sim numa manifestação da presença ou ausência do passado no presente, através de elementos mnemónicos reveladores da identidade. As histórias dos "retornados"[5] narradas neste

[5] Em *Europe's Invisible Migrants*, Andrea Smith comenta não só sobre a heterogeneidade dos migrantes no contexto dos processos de descolonização, mas também sobre a natureza redutora dos nomes usados, em diferentes países europeus, para os identificar. No caso português, tem-se apontado a incoerência que subjaz ao uso do termo que se popularizou para identificar o fluxo migratório provocado pelo fim do império. A maior parte da população tinha, de facto, nascido e, em alguns casos, até crescido em Portugal, nesse sentido, retornavam/voltavam/regressavam ao seu país de origem. Contudo, essa não era uma situação generalizada, na verdade, muitos desses migrantes tinham nascido em África e/ou nunca tinham estado em Portugal e/ou não tinham quaisquer laços familiares neste país. O potencial enganador que a palavra "retornado" encerra ficou, aliás, inscrito na quantidade de termos usados após a chegada desta população a Portugal, na imprensa e nos discursos público e privado: a par do termo "retornados", foram usadas indiscriminadamente expressões como "retorno dos nacionais", "desalojados" e "refugiados".

corpus ligam-se, inegavelmente, à memória coletiva da nação portuguesa, pela perda dos símbolos da "grandiosidade" de um território situado na periferia da Europa e por colocar em causa da suposta bondade do colonialismo português, assumindo a dimensão de traumatismo coletivo (pelo menos para o grupo populacional que viveu o retorno[6]). A produção literária aqui em causa pode, consequentemente, ser interpretada como uma forma de expressão tardia do luto por uma perda que teve repercussões na memória coletiva dos portugueses (porventura mesmo daqueles que não viveram o retorno[7]). E, nesse sentido,

> Such imaginative explorations can influence readers' understanding of the past and thus refigure culturally prevailing versions of memory. Literature is therefore never a simple reflection of pre-existing cultural discourses; rather, it proactively contributes to the negotiation of cultural memory." (336)

Órfão: conceito e contextualização

Digamos que a orfandade se define como um estado no qual está em causa a separação do pai e/ou da mãe – figuras tutelares por excelência. Essa separação implica uma rutura drástica, isto é, um corte traumático: aquele pelo qual a criança se confronta

---

Apesar de equívoco e redutor, o termo retornado vingou, todavia, tanto nos discursos público e privado, quanto nos estudos críticos sobre o assunto (salvo raras exceções como Alexandra Marques que prefere usar a expressão "portugueses de África", 238), pelo que será o termo usado nesta tese. Sobre este assunto, ver por exemplo Ovalle-Bahamón, 2003; Marques, 2013, 2017; Kalter, 2017.

[6] Como Ana Margarida Fonseca observou, "Embora não possamos afirmar que, em todos os casos, o retorno a Portugal tenha assumido contornos traumáticos, certamente tal terá acontecido com frequência, pelo desenraizamento brutal, pela perda de referências, pelo desmembramento das redes sociais, familiares e económicas." ("Histórias de regressos", 148). Neste contexto, talvez se possa falar de um trauma cultural associado ao retorno, um vez que esse tipo de trauma ocorre "when members of a collectivity feel they have been subjected to a horrendous event that leaves indelible marks upon their group consciousness, marking their memories forever and changing their future identity in fundamental and irrevocable ways." (Alexander, 1).

[7] É inegável o impacto do retorno na sociedade portuguesa no que diz respeito ao contacto com novos valores e hábitos culturais, assim como à renegociação identitária portuguesa pós-império.

com o vazio da perda do *outro* protetor e omnipresente. Como facilmente se compreende, o confronto com o vazio gera angústia e isolamento. No campo da psicanálise, a orfandade correlaciona-se com a "castração" e o sentido de incompletude[8]. O que se evidencia é, pois, a sensação de falta e de vazio em consequência dos quais surge o desamparo e a nostalgia relativamente à figura da autoridade. A orfandade pode também referir-se a estados de abandono sem que haja necessariamente a privação física das figuras parentais e, nesse caso, trata-se de uma falta simbólica.

O conceito de órfão é de complexa definição, variando em termos históricos, mas também consoante as culturas. De acordo com McCants, desde a Idade Média até ao século XVIII, a definição de órfão encerra já essa dificuldade hermenêutica, pois um órfão tanto podia ser uma criança cujos pais estavam mortos, como uma criança cujos progenitores, frequentemente por razões económicas, não poderiam cuidar dela. Assim, o órfão caracteriza-se por ser uma criança que experiencia a ausência ou o abandono do pai e da mãe, ou apenas de uma dessas figuras. Segundo a UNICEF[9], convém mesmo distinguir entre "single" e "double orphan" para abranger a heterogeneidade das situações de orfandade. A este entendimento mais literal, Carol Pearson acrescenta a ideia de que, muitas vezes, os órfãos vivem integrados nas suas famílias, mas caracterizam-se por serem crianças mal amadas e desprotegidas: "many orphans live in what appear to be intact families, but the children are not cherished, nurtured, or guided and do not feel emotionally or physically safe" (83). A seguinte observação de Claudia Nelson amplia igualmente a definição de órfão, enfatizando as suas potencialidades retóricas:

[8] "the notion of loss forms the core of the theory of psychoanalysis, since, in its varying shapes, it constitutes a formative experience in the development of the subject. Whether the childhood losses are real or imaginary (as is the case with the castration complex), they determine the process of identification and the choice of desired objects" (Drag, 16).
[9] Página da UNICEF: www.unicef.org/media/media_45279.html. Acesso a 15 de abril de 2018.

> Indeed, the very word “orphan” may be understood not only in terms of its dictionary meaning, but also as a rhetorical ploy designed to elicit a particular emotional response from its nineteenth-century audience, since in addition to children who had lost one or both parents to death, ‘orphans’ frequently included abandoned children, illegitimate children, and the offspring of the destitute or depraved. (3)

Tradicionalmente visto como alguém que perdeu uma ou as duas figuras parentais e não tem outros familiares, a definição de órfão constrói-se nos paramentos da própria instituição da família. No geral, o seu percurso é o da descoberta das suas raízes identitárias e, em muitos casos, esse é um caminho através das suas próprias memórias, em que, não raramente e com o tempo, se vão desvendando vários segredos relativamente à família. A jornada de autodescoberta trilhada pelo órfão é, quase sempre, resolvida com sucesso, de forma a permitir a sua reintegração na sociedade. Por outro lado, devido à indefinição da sua origem, o órfão encontra-se fora das classificações sociais tradicionais. E, embora geralmente desperte piedade e compaixão, o órfão pode ser considerado uma presença ameaçadora no seio do espaço doméstico. Ao existir sem a proteção e a orientação das figuras parentais, o órfão prova ser uma figura literariamente muito flexível e rica de sentidos.

A presença do órfão no imaginário ficcional é muito significativa, podendo encontrar-se traços da sua origem em mitos e tradições literárias de diversas culturas (Mattix, 16). Em termos gerais, o protagonista órfão inspira simpatia nos leitores por conseguir ultrapassar com diligência inúmeras adversidades e encontrar um lugar onde se sentirá seguro. Subjacente ao estado de orfandade entrevê-se, pois, a existência de um período de sofrimento que exige ao protagonista resiliência e agilidade para negociar o

seu papel na sociedade. Este trajeto encontra-se sobretudo na trama das narrativas folclóricas, embora também possa surgir em textos literários[10].

A maior parte dos trabalhos sobre a figura do órfão debruça-se ora sobre a literatura inglesa dos séculos XVIII e XIX[11], ora sobre a cultura e literatura americanas, onde a sua presença tem sido vista como ubíqua por diversos autores. Com efeito, as literaturas inglesa e americana oferecem múltiplos exemplos de protagonistas órfãos, sendo Charles Dickens e Mark Twain autores incontornáveis.

Na introdução a *Orphan in Eighteenth-Century Fiction*, Eva König contextualiza cronologicamente o percurso do órfão, explicando que, na mitologia antiga e nos contos de fadas, o órfão é uma criança abandonada que será bem-sucedida na sua procura de segurança após ultrapassar diversos obstáculos. Por sua vez, no romance picaresco, o órfão é uma figura marginal que, fora do domínio da autoridade paterna, nem rejeita nem abraça a sociedade. Já no século XVIII, o órfão é tipicamente um protagonista no limiar da idade adulta que procura as suas raízes, tentando curar as sequelas da perda da família e estabelecendo o seu lugar na sociedade (os romances deste período elegem normalmente famílias de classe alta, questões de transmissão de propriedade, sucessão, legitimidade e casamento). No século XIX, os protagonistas órfãos encontram-se, regra

[10] No artigo "Incarnations of the Orphan", Nina Auerbach traça a história do órfão na literatura inglesa, argumenta que o género literário do romance propicia a narração das histórias dos órfãos e chama a atenção para as afinidades entre o órfão e o judeu errante, figura que ela considera ser um órfão metafórico.

[11] Não foi possível encontrar estudos específicos sobre esta questão no âmbito da literatura portuguesa. No entanto, a figura do órfão é recorrente em obras de autores do século XIX; veja-se, por exemplo, Almeida Garrett, Júlio Dinis, Camilo Castelo Branco ou Eça de Queirós. Pela sua dimensão histórica, destaco *Orphaos de Calecut: romance histórico-marítimo* da autoria de Henrique Lopes de Mendonça. Este romance, escrito em finais do século XIX (1894), revisita ficcionalmente o século XVI e as grandes viagens da expansão para a Índia. Nele há diversos órfãos, nomeadamente o protagonista, o marinheiro das viagens marítimas para a Índia, que não tem família, mas que fantasia a ideia de casa, família e pertença e que, no final da trama, depois de vencidos vários obstáculos, constitui a sua própria família, sentindo-se vencedor.

geral, no período formativo, sendo não raramente obrigados a enfrentar várias atribulações[12].

A análise da cultura vitoriana elaborado por Laura Peters e inspiradora de trabalhos subsequentes concentra-se no órfão como figura que corporiza a ambivalência entre "promessa" e "ameaça". Para justificar a prevalência de personagens órfãs na era vitoriana (1837-1901), a autora explica que o órfão funciona como um "bode expiatório" num contexto histórico em que a família e o que ela representa – "legitimacy, race and national belonging" (1) – estão em crise e é, por isso, necessário reafirmar os seus valores. O órfão ocupa, por conseguinte, o lugar daquele que se encontra nos limites do universo familiar e a sua condição é a de um exilado: "one removed from home, an exile, a homelessness, a separation from family that ultimately implies being without family, or at least outside of it" (6).

Com o advento da modernidade e respetiva erosão da ideia de família tradicional como o principal esteio do indivíduo, as manifestações de orfandade adquirem uma natureza inquietante e menos positiva. Debruçando-se sobre a produção literária inglesa escrita de 1880 a 1911, William Floyd estuda o percurso do órfão a partir de questões como a ambiguidade sexual, degeneração moral e física e, ainda, das relacionadas com o império, mostrando de que maneira o órfão do fim de século diverge das manifestações de orfandade anteriores. Com efeito, na argumentação do autor, o percurso do órfão finissecular não emerge no contexto de desigualdades económicas e reformas sociais. Ele é, antes, o rebelde que evita a inclusão familiar e que, efetivamente, procura a destruição

[12] Eva König concentra-se no trajeto das heroínas órfãs da literatura inglesa do século XVIII e usa uma perspetiva psicanalítica. A autora parte das três categorias de Lacan no que diz respeito à formação do sujeito – o real, o imaginário e o simbólico – para examinar o papel de mudança representado pela órfã no imaginário cultural da época, assim como na relação entre o romance e o sujeito de classe média. König identifica e explora três tipos de órfãs: "foundling", "motherless heiress figure" e "dispossessed child".

da família e das estruturas sociais – não um órfão vingativo que se rebela por causa das suas próprias privações, mas sim um órfão intrinsecamente autossuficiente e predador. Segundo Floyd, a usurpação do espaço doméstico e o parricídio são estratégias que marcam o percurso deste tipo órfão. A destruição da figura patriarcal é uma forma de despreendimento e de desapego face ao valor da família e, muitas vezes, o trajeto deste órfão rebelde acaba por ficar marcado pela invisibilidade e pela dificuldade de inclusão social. Para o autor, nestes romances, não existe nenhum ideal de família em torno do qual o órfão gravita, pois a instituição da família vitoriana como símbolo da moralidade e segurança foi sendo posta em causa ao longo do século. Deste modo, sem as potencialidades de integração promovidas pela família, o órfão é limitado pelas suas próprias circunstâncias, procurando encontrar estratégias compensatórias para esse vazio, tais como: "the mimicry of other, more notably cohesive peers, the appeal to potential surrogate parental figures, or the establishing of imitative familial structures" (290).

Todos estes estudos mostram que o órfão é uma figura recorrente na literatura e funciona como um "arquétipo" (Pearson), um "espaço em branco" (Plotnik) que os escritores preenchem sem as restrições normalmente impostas pela figura de autoridade representada pelos pais. Neste sentido, o órfão representa várias formas de mobilidade: "The orphan is an excellent plot device, as the lack of a fixed place and familial allegiance provides the necessary initial imbalance to be redressed in the plot." (König, 6). A este respeito, Floyd defende que o órfão pode mesmo ser visto à luz do conceito de *tabula rasa* (59) como se destituído de quaisquer constrangimentos de natureza familiar.

Na verdade, a decisão de os escritores anularem a filiação constitui a condição-base das narrativas para crianças, no dizer de Tucker, "one of children's

literature's truisms is that it is necessary to get rid of parents early on in a story if the child characters concerned are going to be able to experience really exciting adventures" (*apud* Mattix, 18). Esta condição proporciona maior liberdade para a construção das personagens e, simultaneamente, suscita a simpatia e a empatia do leitor. Além disso, autores como Mattson, Burns e Mattix referem que os leitores são naturalmente fascinados com as personagens-órfãs por estas exibirem com frequência sentimentos de vulnerabilidade e insegurança, dito de outro modo, por serem "pessoas comuns":

> We are attracted to orphans in literature because they are the 'common people.' Orphans are heroes and heroines for us. We can identify with them, recognizing their feelings of insecurity as our own. Orphans in literature are attractive not just because of their unique status, but because orphanhood is often 'described as if from the inside' (Simpson 182). Readers can find a special bond with the orphan that they might not be as quick to uncover with a sage, warrior, or other 'empowered' archetype. (Mattson, 17)

Nos estudos consultados, identifica-se um aspeto recorrente: o órfão é um tropo literário flexível e tem a capacidade de reunir as ansiedades e as preocupações da época histórica em que se movimenta, metamorfoseando-se constantemente: "the orphan is often a register of cultural concerns, his or her state speaking to various societal anxieties and predicaments in ways as numerous as the orphan's different incarnations" (Floyd, 56). König chega a uma conclusão semelhante: a presença frequente do órfão na ficção do século XVIII "testifies to the fact that the orphan represents the characteristic anxieties of its age and contributes to the ideological creation of the new bourgeois subject" (4). Para esta autora, o órfão emerge sobretudo a um nível metafórico, funcionando como um criptograma: "a useful trope for novelists to think about what it means to become a

subject, what conditions are attached to the social place that an individual can claim, or under what circumstances that social place can be changed" (242).

O potencial de ambivalência caracterizador da figura do órfão já tinha sido mencionado por Peters ao declarar que o órfão "is a melancholic figure whose presence both embodies the loss of the family and poses problems for the discourse of family values that were structuring Victorian society and its imperial endeavours" (26). As narrativas sobre orfandade analisadas por Peters expõem ansiedades de pertença e estrangeiridade relacionadas com a casa, a classe, a identidade nacional e, por extensão, com a dimensão imperial. Segundo a autora, a experiência da construção do império teve um profundo impacto na família, na nação e nos discursos sobre identidade nacional, legitimidade e sentido de pertença. E esse impacto passou necessariamente por diversas alterações que ocorreram dentro da sociedade metropolitana, como, por exemplo, o envio de órfãos para as colónias a fim de se evitarem problemas sociais, dado que eles seriam uma ameaça para a estabilidade da família na metrópole[13] – situação que acaba por criar um paradoxo, pois, sendo o órfão uma figura marginalizada, ele aproxima-se do sujeito colonial, porém, uma vez nas colónias, o órfão é integrado nas instituições das quais tinha sido repelido:

> Peters locates the paradox of orphans as colonial workers, who, doing the work of and thus representing the empire, are ensuring the preservation of institutions entrance into which they are denied; at the same time, they are lent a semblance of belonging to the empire, and are therefore endowed with a kind of racial or class superiority they would be denied in England, over the kind of barbarism and

[13] Em *Degredados e órfãs: colonização dirigida pela coroa no império português 1550-1755*, Timothy Coates estuda as formas de colonização forçada no primeiro império português, afirmando que "o tópico de figuras como criminosos, pecadores, órfãs e prostitutas, usadas como colonizadores, tem permanecido inexplorado no Mundo Português" (11).

> savagery with which they would be associated back home. They are, in Peters's words, "reconciled to symbols of British colonial authority while remaining alienated from and hostile to British internal social structures. (Floyd, 21)

Invocando os conceitos freudiano de "uncanny" e o derridariano de "pharmakon", Peters lê a figura do órfão como alguém que está simultaneamente dentro e fora da família. O órfão é um "outsider" mas, ao mesmo tempo, não é totalmente estranho à família por ser um produto dela. Dito de outro modo, o órfão encerra em si realidades que se opõem e se completam simultaneamente, por isso, é visto à luz da definição de "pharmakon" no sentido que Derrida lhe confere: "the pharmakon both contains the threatening difference and is the process by which this difference is expelled" (Peters, 22) Assim, na era vitoriana, o órfão representa a diferença, o ilegítimo no interior da família, por isso é expulso da segurança familiar e mostra dificuldades de integração na sociedade:

> The family, then, contains its opposite, in the figure of the orphan. The notion of the orphan as *unheimlich* and that by nature repressed (either discursively or through criminalization or emigration), indicates that the orphan as a figure continues to provoke in the larger family – society – fear, anxiety, guilt and inadequacy by its presence. (Peters, 23)

No artigo "*From Folktales to Fiction: Orphan Characters in Children's Literature*", Melanie Kimball também caracteriza o órfão como o *outro*, o diferente:

> Orphan characters in folktales and literature symbolize our isolation from one another and from society. They do not belong to even the most basic of groups, the family unit, and in some cultures this is enough to cut them off from society at large. In other cultures, orphans are regarded as special people who must be protected and cared for at all costs. In either case, orphans are clearly marked as being different from the rest of society. They are the eternal Other. (Kimball, 559)

Ao debruçar-se sobre os textos folclóricos e ficcionais cujos protagonistas são órfãos, Kimball explica que os órfãos são personagens confrontadas com grandes obstáculos, que tentam ultrapassar a todo o custo. Por isso, simbolizam o carácter dual da tragédia, podendo provocar simultaneamente simpatia, compaixão e desprezo, mas também representam a esperança e o desespero. Neste sentido, o órfão protagoniza uma vida livre de intromissão e restrições parentais, contudo é privado da liberdade e dos privilégios de uma criança dita "normal". Em *The Orphan: A Journey to Wholeness*, Audrey Punnett salienta precisamente essa dualidade: "The orphan stands alone and has on the one hand a potential for growth and new beginnings, and on the other hand, the potential for remaining isolated and on the outside." (22). Segundo estes autores, existem vários órfãos lendários na literatura que assumem com frequência o epíteto de heróis. São autocontidos e levam uma vida fascinante de aventureiros na busca de afeto, identidade e sucesso, mas podem experienciar também estados de alienação e de solidão.

Num volume sobre a literatura americana contemporânea, em que se exploram as conexões entre crise nacional e orfandade, Maria Troy, Elizabeth Kella e Helena Wahlström observam, por um lado, que a figura do órfão abunda na literatura americana[14], sendo a orfandade um *topos* recorrente na história literária do país e, por outro, que esta figura emerge quase sempre em épocas em que a família e a identidade nacional estão em crise, encontrando-se relacionada com processos de "scapegoating, displacement, and marginalization" (2). Tal como os autores anteriormente citados, estas

[14] Afrin Zeenat subscreve esta opinião no seu estudo em torno do retrato do órfão na literatura americana *postbellum* (1865-1898).

autoras iniciam a introdução reiterando a natureza complexa e contraditória dos órfãos[15] e concluem sublinhando as possibilidades interpretativas que a utilização dessa figura permite alcançar. Referindo-se ao contexto dos Estados Unidos da América, explicam:

> In American literature, the orphan embodies a radical doubleness: defined by loss of family, orphanhood nevertheless hinges on family connection. The orphan figure can signal exclusion from family, at the same time as it holds the possibility of familial inclusion. This doubleness, we have argued, endows the orphan with unique signifying capabilities, serving to advance both critiques of family and new visions of kinship. (Troy *et al.*, 214)

Se o conceito do órfão é usado sobretudo na análise da literatura dos séculos XVIII e XIX, os estudos sobre a orfandade nas literaturas dos séculos XX e XXI já começaram a surgir[16]. O volume que acabei de citar surge, pois, na senda de trabalhos anteriores como, por exemplo, o de Valerie Loichot, que aventa a ideia de o órfão ser um elemento ativo na reconstrução da narrativa familiar no contexto da América pós-escravatura e no Caribe francês; ou o de Carol Singley, que analisa as representações literárias de formas de "adopção" em obras de escritores americanos, mostrando de que forma o tropo da orfandade sublinha a evolução histórica da ideia de "nação americana". Mais recentemente, destacam-se vários estudos no contexto pós-colonial. Julin Everett, por exemplo, explora a escrita autobiográfica do órfão em dois romances jamaicanos; Motoko Sugano vê o órfão como figura de resistência ao discurso colonial em obras de autores australianos que revistam e reescrevem *Great Expectations* de Charles Dickens;

[15] Leia-se: "Complex, even contradictory figures, capable of signifying conflicting social, psychological, and cultural conditions and desires, literary orphans mark profoundly charged sites of multiple meanings. Defined as a child or young person who has lost one or both parents through death, abandonment, or removal, orphans are without family, but they are nevertheless fundamentally constituted by their relation to family." (Troy *et al.*, 1).

[16] Fora do âmbito da literatura, a figura do tropo também tem adquirido significados muito relevantes. Destaca-se, por exemplo, a análise de Constantin Parvulescu sobre o cinema soviético e o modo como a figura do órfão expõe as inquietações do aparato político.

e, a partir das metáforas do exílio, do desmembramento, do limbo e da orfandade, Sara Gusky explora o Caribe e o legado de violência que ele encerra, contexto em que o órfão não surge como vítima, mas sim como elemento ativo, capaz de criar novos laços de parentesco e de comunidade ("fictive kinship"). Refira-se, por último, a proposta de reflexão de Ludovic Obiang no contexto da cultura e literatura africanas contemporâneas. Este autor contesta a visão tradicionalmente positiva associada à figura do órfão e, consequentemente, corrobora a ideia da maleabilidade e da ambivalência associadas a este tropo:

> C'est dire que, même sous les traits de l'impudence et de l'ignominie, le conte traditionnel ne cesse de faire de l'Orphelin le dépositaire d'une culture positive, d'une vision du monde où l'accomplissement humain, social et spirituel observe le mode de l'élévation et du sublime. Au contraire du roman moderne, nous semble-t-il, la condition précaire et pitoyable de l'orphelin traduit la misère et la désolation ambiantes, l'univers labyrinthique et apocalyptique dans lequel ce dernier est plongé. Si au plan du motif narratif, le conte et le roman manifestent une parenté indiscutable, on peut penser effectivement que du point de vue du traitement et des significations de cette figure commune, l'écriture contemporaine est contrainte à la différence et à la nouveauté. (207)

Aproximações ao *corpus* e organização da tese

Embora o objeto de análise dos autores mencionados não seja a literatura escrita em português, as reflexões críticas propostas são, com efeito, cruciais para o enquadramento desta tese. A crítica literária em torno do órfão definem-no, em traços gerais, como um ser em trânsito, marcado pelo sofrimento, pela perda, pela melancolia, mas também pela sua resiliência e pelo desejo ou necessidade de criar novos espaços de convivialidade. É uma figura ambivalente porque tem necessariamente de lidar com dois

tipos de relações perante a instituição da família: "the biological relationship of filiation, and the retrospective arrangement of affiliation" (Sugano, 124). Além disso, o órfão corporiza "an intrinsic ambiguity, conjuring ideas of both family and familial loss, of both inclusion and exclusion" (Troy *et al.*, 4). Daí que, por vezes, a personagem órfã revele dificuldades emocionais que interferem sobremaneira no seu crescimento e maturidade, obrigando-o a cingir-se às suas próprias orientações: "The orphan often must depend on an innate virtuousness to navigate his or her ethical situations without the guide of paternal or maternal principles." (Floyd, 67)

A figura do órfão – como tropo literário, usado tanto de forma literal como metafórica – surge recorrentemente no *corpus* ficcional destas últimas décadas, período em que estão em causa tanto as relações entre Portugal e o seu ex-império africano quanto o presente pós-colonial. Com efeito, a existência de personagens órfãs nesta produção literária é de extrema relevância se nos lembrarmos de que o órfão representa uma forma de rutura com aquilo que Peters chama de "notions of being – particularly home, nation, discourse and writing" (28). O órfão no *corpus* selecionado é uma "figure of difference" (Troy *et al.*, 2) que interroga e problematiza as definições de família e de nação. As famílias destes romances desagregam-se com o decorrer da guerra colonial e com o processo de descolonização e, no contexto dessa desagregação, muitos filhos/as expressam um profundo e inevitável desejo de corte filial, como se só em estado de orfandade pudessem reclamar a sua parte da história, propondo uma reflexão crítica sobre o passado individual e coletivo. Além disso, em vários romances, a morte do pai coincide justamente com a saída dos colonos de África, o que se presta a uma óbvia leitura simbólica quanto ao significado da perda do império para a sociedade portuguesa. Com

efeito, o *corpus* desta tese desafia a identidade portuguesa no presente pós-colonial, num presente pós-império. Como Pazicky explica, também uma nação, um país, pode experienciar um sentido de orfandade:

> The appeal of orphans to the literary imagination is that they incarnate this aspect of the human condition. Their quest for an identity hinges upon an understanding of the Self not as an essence formed in the past but as a dynamic, interactive process that takes place in the present and projects into the future. Another of Freud's theories is that groups, and even nations, behave like individuals. Following this logic, one can infer that a group or nation, like an individual, can experience a sense of orphanhood and that its process of collective identity formation is also relational in nature. (xii)

Por conseguinte, todas as observações tecidas em torno da figura do órfão permitem a formulação de três perguntas-hipóteses que guiarão a leitura do *corpus:*

1) Uma vez que aponta para a desintegração da estrutura familiar tradicional e patriarcal, poderá a figura do órfão ser vista como um desafio à retórica imperial difundida pelo Estado Novo?

2) Poderá o órfão servir de metáfora para o termo da ordem colonial, expondo os conflitos identitários que daí decorreram, assim como as ansiedades que dominam os territórios colonizados e a metrópole no rescaldo do 25 de Abril e subsequente descolonização – ansiedades que se prendem, em grande medida, com a chegada de mais de meio milhão de pessoas a Portugal durante o período revolucionário?

3) Poderá o órfão ser visto como uma figura que distopicamente manifesta e problematiza as complexidades e ambiguidades do Portugal de hoje, uma sociedade

marcada por uma herança colonial e por uma inegável multiculturalidade [17] não devidamente debatidas?

No contexto da reavaliação do colonialismo português e seus efeitos, a associação entre orfandade e pós-colonialidade ainda não foi devidamente explorada, tendo apenas duas autoras referido diretamente o assunto. A primeira foi a socióloga Sheila Khan, que num trabalho sobre a identidade dos imigrantes afro-moçambicanos residentes em Portugal falou de "identidades órfãs e culturalmente híbridas?" (2004, 2) e, numa entrevista ao Jornal *Público*, afirmou que os autores que se debruçam sobre a questão do retorno estão marcados pela condição da orfandade: "órfãos desse grande progenitor que foi o colonialismo português. Ao não ser capaz de dar a nenhuma destas pessoas o sentido de cordão umbilical, o colonialismo vai tocar na debilidade estrutural do que é ser-se português" (*apud* Ribeiro, "Os retornados estão a abrir o baú", 2010, s/p). A segunda foi Isabel Ferreira Gould, que aludiu pontualmente a esta temática em dois ensaios de crítica literária: no primeiro, associou a orfandade à figura do mulato quando se referiu ao romance *A casa das rugas* (este livro "brings into play a recurrent theme in Portuguese literature, namely the mulatto as a sad and orphan figure", "Decanting", 191); no segundo, reconheceu a orfandade como uma dimensão relevante na construção da identidade dos protagonistas de Luís Amorim de Sousa ("Imaginário", 253).

Um outro autor relevante para o enquadramento desta tese é Philip Rothwell e, em especial, um estudo em que este crítico relê vários romances a partir de uma perspetiva

[17] Entendo este conceito como designando uma situação de respeito pelas diversas identidades culturais numa sociedade onde coexistem várias culturas. Multiculturalidade e multiculturalismo são termos nem sempre unívocos e consensuais, no entanto, como observa Inocência Mata (convocando as propostas teóricas de Homi Bhabha, Mondher Kilani, Stuart Hall e João Maria André): "pode-se concordar que o multiculturalismo emerge como estratégia que responde à exigência de reconhecimento das identidades culturais minoritárias sem configuração regional no conjunto nacional, mas que reivindicam o estatuto de pertença ao corpo nacional." ("Estranhos", 291).

psicanalítica, demonstrando que a literatura e a cultura portuguesas estão visivelmente marcadas pela ausência da figura paterna. O foco da minha leitura assenta, todavia, numa perspetiva distinta: não sigo a análise psicanalítica nem pretendo explorar a figura (ausente ou demasiado presente) do pai e as suas implicações na renegociação da identidade portuguesa, mas a perspetiva da sua descendência – a do órfão: aquele que é obrigado a lidar com as consequências dessa ausência ou desse excesso de presença. Dito de outro modo, debruço-me sobre a necessidade da morte da figura paterna e a orfandade da sua descendência como sintomas inevitáveis do fim do império português.

No primeiro capítulo, "A derrocada do império colonial: orfandades inevitáveis", proponho desconstruir a ideia do mito lusotropical de um colonialismo benigno, destacando as formas de violência e racismo presentes nas sociedades angolana e moçambicana e explorando a questão da culpa colonial e a ideia de orfandade como inevitabilidade, no contexto da destruição da família colonial, após cinco séculos de colonialismo e uma prolongada guerra. A coincidência entre a morte (literal ou metafórica) da figura paterna e o dia da saída de África é um traço comum a várias narrativas sobre o êxodo dos colonos e o fim do colonialismo em África, e adquire repercussões simbólicas, como se verá na análise de *Caderno de memórias coloniais* e de *A gorda* (Isabela Figueiredo), mas também de *As sete estradinhas de Catete* (Paulo Bandeira Faria) e de *O retorno* (Dulce Maria Cardoso). Nestes romances, a orfandade simbólica (a perda do pai simbolizando a perda do império e/ou a perda da imposta autoridade imperial com as respetivas conotações paternalistas e patriarcais) é reiterada pela orfandade literal.

No segundo capítulo, "Retorno e orfandade: as ambivalências dos colonos-emigrantes", debruço-me sobre a experiência de orfandade metafórica dos colonos. Neste contexto, a orfandade associa-se à ideia de desenraizamento e prende-se com o facto de muitos colonos, embora tendo nascido em Portugal, se sentirem pertencer mais a África, a terra que lhes ofereceu uma vida promissora. Analiso, em particular, os percursos das personagens que ilustram a experiência do colono-emigrante, coagido a regressar a Portugal no estertor do império português, tendo a melancolia e a nostalgia como questões centrais na minha análise de *Os pretos de Pousaflores* (Aida Gomes), *A casa das rugas* (Eduardo Bettencourt Pinto) e *A balada do Ultramar* (Manuel Acácio).

De seguida, em "Retorno e orfandade: as dores dos herdeiros brancos", analiso as vivências dos filhos brancos dos colonos, marcadas por uma dupla orfandade: a perda do mundo sensorial da infância e do lugar de pertença e, simultaneamente, a perda da família (manifestada na morte paterna e na alienação materna). Esta condição de dupla orfandade articula-se com o sentimento de culpa colonial e com a necessidade de fazer o luto. Serão feitas breves observações sobre *Os Retornados: o adeus a África* (António Trabulo) e o conto "A minha mãe é um peixe (anotações de um regresso)" de Sandro Junqueira e extensamente explorados os romances *O Tibete de África* (Margarida Paredes) e *A noite das mulheres cantoras* (Lídia Jorge).

No quarto capítulo, "Retorno e orfandade: as dores dos herdeiros mestiços", abordo as vivências dos filhos mestiços dos colonos, caracterizadas por um radical sentido de perda, pois estes não só perdem a terra natal e experienciam a dissolução da família, como, em termos identitários, sentem efetivamente na pele o significado de transitar entre dois mundos – o português e o africano, o do colonizador e o do

colonizado. Essa vivência *entre-lugares* materializa-se por excelência na figura do mestiço, pela dificuldade de se encaixar nas fronteiras de uma identidade nacional concebida de forma rígida. Serão feitas breves observações sobre *O esplendor de Portugal* (António Lobo Antunes) e o conto "Mulato de sangue azul" de Manuel Rui e explorados os romances *Os pretos de Pousaflores* (Aida Gomes), *Basta-me viver* (Carlos Ferraz) e *A casa das rugas* (Eduardo Bettencourt Pinto).

Em "Pós-Retorno e orfandade: os caminhos da pós-colonialidade portuguesa", o quinto e último capítulo, a representação do tropo da orfandade e os processos de construção identitária já não decorrem diretamente do fenómeno histórico do retorno, antes se interligam com a contemporaneidade, no seio da qual o *outro* étnico e o *outro* social devem ter e/ou exigir o direito à diferença. A partir sobretudo da análise de *O meu nome é Legião* e de *Esse cabelo*, de António Lobo Antunes e de Djaimilia Pereira de Almeida, respetivamente, abordam-se as experiências dos filhos dos ex-colonizados já nascidos em Portugal ou chegados a este país ainda crianças. No primeiro livro, as manifestações de orfandade literal, metafórica e simbólica relacionam-se com a existência de espaços de violência na sociedade portuguesa contemporânea. A herança colonial reflete-se, deste modo, numa visão negativa da experiência das comunidades afro-portuguesas na sociedade pós-colonial. A este propósito serão também feitas observações sobre *O vento assobiando nas gruas*, de Lídia Jorge, e *Até que as pedras sejam mais leves que a água*, de Lobo Antunes. No segundo livro, as potencialidades simbólicas do tropo da orfandade associam-se particularmente ao desejo da narradora de contar uma história de reparação. Neste romance, não existe orfandade literal, mas apenas metafórica: a narradora cresce com os avós portugueses, longe da mãe angolana, e

mantendo uma relação complexa com o seu cabelo, metonímia das suas raízes africanas. A natureza ambivalente da identidade da figura do mestiço presente nas duas narrativas prova a complexidade dos processos de construção identitária e das dinâmicas de discriminação e de exclusão em tempos pós-coloniais.

CAPÍTULO 1

A derrocada do Império Colonial: orfandades inevitáveis

> We all are inheritors of the sins committed by our parents. (…) Unfortunately, such is human existence. (Haneke *apud* Celik, 68)

Caderno de memórias coloniais

> Da tua morte, é da tua morte que se trata. Cumpre o doloroso dever de participar, cumpre o dever de participar a tua morte. – E se o meu pai morresse? E se o meu pai morresse?, perguntou ela, surpreendida como se pela primeira vez lhe ocorresse tal ideia. (...) Morto estás, já morto. (*Brandos Costumes*)

Esta epígrafe retirada da extensa carta-monólogo que serve de *incipit* a *Brandos Costumes*[1], a primeira longa-metragem de Alberto Seixas Santos, dá o mote à reflexão em torno da dimensão de orfandade que, estou em crer, atravessa *Caderno de memórias coloniais* (doravante *Caderno*) de Isabela Figueiredo. Na tela, a personagem que a/enuncia a morte do patriarca é a sua rebelde filha mais nova, que surge (muito perto do desfecho do filme) como "leitora de um discurso radicalmente outro – o Manifesto Comunista", nas palavras de João Lopes. Praticamente desconhecido do público, mas "prodigiosamente moderno"[2], este trabalho cinematográfico realizado entre 1972 e 1974, mas com estreia somente a 18 de setembro de 1975, prefigura o colapso de uma época

[1] *Brandos Costumes* está disponível no *Youtube* e tem argumento de Alberto Seixas Santos, Luiza Neto Jorge e Nuno Júdice (1975, 71 minutos). Para uma análise interpretativa deste filme, ver Trindade, 2014.
[2] As duas observações de João Lopes foram retiradas da folha de sala que acompanhou a projeção do filme no dia 22 de março de 2016, na Cinemateca Portuguesa (Lisboa).

histórica marcada pela autoritária figura de Salazar cuja imagem e voz preenchem vários cenas do filme, impondo-se ao espectador de modo intrusivo e, sobretudo, lembrando-o da carência de liberdade que sufocava a sociedade portuguesa da época.

Enfatizando a complementaridade dos discursos privado e público sobre a história portuguesa contemporânea – o público (a preto e branco) e o privado (a cores) –, este filme-ensaio[3] coloca em paralelo a morte de Salazar e a morte de um patriarca burguês que, não sendo salazarista, mantém, no entanto, todos os valores da autoridade e da tradição. As personagens deste filme (pai, mãe, filhas, avó, criada) são construídas de forma arquetípica e representam caricatural e metonimicamente toda a sociedade, daí a opção de o realizador não as individualizar atribuindo-lhes nomes próprios. O recurso a imagens e recortes de jornais da época, as ousadias estético-formais, a inusitada componente teatral, bem como a rápida intercalação de monólogos e diálogos conferem a este filme a indiscutível marca vanguardista do Novo Cinema Português, contribuindo para acentuar a visão ideológica de esquerda que atravessa toda a narrativa fílmica.

A ascensão e a queda do Estado Novo ecoam na clausura do espaço doméstico, na opressão que recai sobre as mulheres e na doença do pai, que no leito de morte ainda encontra força anímica bastante para se dirigir à filha mais nova, declarando "ter feito tudo para o seu bem". No seu derradeiro monólogo, a figura da autoridade paterna tradicional – personificação de um ditador que apregoava a sobriedade e a pobreza como caminhos dignificadores, mas sobretudo metonímia de uma população conservadora e maioritariamente analfabeta – declara "ter cumprido o seu dever" e não ter nada de que se desculpar. Contudo, da filha – e dos espectadores – não obtém compaixão, mas apenas um silêncio acusatório. De facto, nem a filha nem os espectadores estão dispostos a

[3] Sobre a natureza ensaística deste filme, ver Martins, 2017.

aceitar a falta de autocrítica; e é por isso que a estes apenas resta um empenhado distanciamento crítico face ao passado e às gerações anteriores, atitude traduzida filmicamente na porta do quarto fechada pela filha com a mesma firmeza e determinação com que, segundos depois, começa a ler o texto de Marx e Engels. Com estes gestos, a filha corta com o passado e recomeça do zero (livre das amarras do sistema educativo autoritário e repressor, focado nas ideias da disciplina e do castigo, imposto pelo pai), sendo capaz de descobrir um novo entendimento da História e, assim, prefigurar a utopia de uma revolução-a-fazer. A passividade e a mecanização com que, ao longo do seu crescimento, fazia os ditados por vontade do pai contrasta radicalmente com a atitude irreverente de quem deseja aprender novas formas de pensar a realidade familiar e político-social circundante.

Por oposição à filha mais velha, que (fragilizada pelas saudades do primo combatente na guerra colonial) atenta contra a sua própria vida, a filha mais nova é o único elemento da família capaz de romper com a ordem estabelecida, símbolo de um espaço claustrofóbico que se estendia muito para além das paredes daquela casa de portas e janelas constantemente fechadas. Desde a primeira à última cena, é o olhar da filha mais nova que guia o espectador, pois é ela que assume o "dever" de anunciar a morte do pai e, por conseguinte, de apontar uma nova direção.

A indispensável rutura com o sistema autoritário e patriarcal vislumbrada em *Brandos Costumes* encontra, de uma maneira geral, correspondência na literatura portuguesa contemporânea que revisita o colonialismo português em África e o seu crepúsculo, produção literária que, no dizer de Isabel Ferreira Gould, faz a decantação do passado, propondo um reexame da identidade portuguesa e do passado imperial

("Decanting", 184). Essa atitude combativa inscreve-se de forma magistral no *Caderno* cuja primeira edição saiu em 2009, tendo resultado de um rearranjo de textos publicados inicialmente na blogosfera[4]. A personagem principal de Seixas Santos, à semelhança da narradora do *Caderno*, dá conta de uma vívida tensão emocional relativamente ao pai, figura que lhe desperta simultaneamente amor e ódio. Ambas sentem um inegável amor pelo pai e ambas são herdeiras de uma estrutura familiar e social caracterizada pela tirania e pela opressão exercidas direta ou indiretamente pela autoridade paterna. Além disso, estas personagens partilham o sentimento de culpa por desafiarem a ideologia opressora representada pela figura do progenitor, assim como o anseio de liberdade para trilharem o seu próprio caminho, porque, convém dizer, a renúncia ao pai não acontece sem sofrimento. Daí que, no filme, o anúncio da morte do pai seja "doloroso", do mesmo modo que a "traição" ao pai, levada a cabo pela narradora do *Caderno*, não é vivida de forma indolor.

É na urgência de corte filial que o sentimento de orfandade emerge como uma potencial forma de libertação para que as narrativas possam acontecer. Só experienciando o desejo da morte do pai e a profunda dor dessa perda, estas filhas são capazes de nomear, de entender o alcance da sua rebeldia e, eventualmente, de trilhar um caminho de redenção e de encontro consigo próprias. A associação entre o filme de Seixas Santos e o livro de Figueiredo não é fortuita, antes decorre da natureza sintomática que ambas as obras exibem: a dimensão testemunhal de uma herança familiar – com inegáveis repercussões no tecido social – da qual ambas as filhas, cada uma à sua maneira, pretendem libertar-se. É importante notar que essa libertação, não gratuitamente, está

[4] Isabela Figueiredo escreve na blogosfera desde 2004, primeiro em omundoperfeito.blogspot.com e, atualmente, em novomundoperfeito.blogspot.com.

associada ao ato de ler. Se, no filme, a aprendizagem da leitura se confunde com a aprendizagem de uma ideologia revolucionária que funcionará como motor da revolução social, no livro, a leitura vai ser o pilar da imaginação e da subsequente tomada de consciência da narradora-criança. Nas duas situações, a leitura constitui uma espécie de "milagre" que transforma as filhas em "inimigas"[5] dos pais. As reflexões de Maria da Graça Pina a propósito do valor da leitura no trajeto vivencial da narradora do *Caderno* enquadram-se perfeitamente na experiência da filha do patriarca do filme:

> Através da leitura a autora 'rói' aquela raiz que a mantém ligada ao passado e à forma mentis familiar. Vê com olhos de ver aquilo que é concreta e tacitamente aceite. A guerra e através dela o colonialismo explodem com uma força tal que só quem consegue distinguir o implícito do explícito é capaz de tomar uma posição que fere, trai, a memória de um ente querido. A expiação da culpa e a catarse passam também por esta abertura de mente que nos levam a olhar por outra perspectiva o caleidoscópio das emoções que a infância tende a conservar. (314-315)

Quando confrontados filme e livro, um outro aspeto a considerar diz respeito a questões formais. O dinamismo da narrativa cinematográfica, conseguido sobretudo pelo encadeamento súbito das sequências fílmicas, encontra correspondência, no livro de Figueiredo, na incisividade da linguagem usada, assim como na brevidade dos capítulos que se sucedem de forma não linear. Em ambas as obras, a rapidez narrativa reflete a urgência e a expressividade de um "grito" que, enfim, se solta e se transforma em ação: literal e/ou metaforicamente, são as filhas enlutadas as promotoras dos enterros das figuras paternas.

[5] No filme, um pouco antes de falecer, a figura paterna dirige-se à filha dizendo: "olhas-me como se fosse teu inimigo". No *Caderno*, é a narradora que dá conta dessa inimizade: "E foi quando, devagar, comecei a tornar-me a pior inimiga do meu pai. A inimiga lá dentro, calada. Que vê e escuta sem ter pedido autorização, porque está incluída, porque faz parte. Foi quando comecei a tornar-me a toupeira." (101).

O parricídio simbólico ou "Esta história é sobre morte."

Analisar o *Caderno* através do prisma da orfandade constitui um interessante desafio, sobretudo porque a figura do pai é alvo de convocação omnipresente em toda a narrativa, dir-se-ia mesmo que ele se manifesta como um excesso de presença, assumindo, nas palavras de Gould, várias facetas "a settler who is both beloved and questioned by his daughter, a colonist who believed in the Portuguese civilizing mission, and also – from our contemporary postcolonial perspective – an abject and politically incorrect actor" ("A daughter's", 133). A estas facetas adiciona-se uma outra: uma presença que é necessário anular para que a narradora possa contar a sua experiência. É para e contra o pai que a narradora escreve. No entanto, não por acaso, a escrita só vem a lume num momento de *post mortem* da figura paterna, símbolo máximo do colonizador, como se só em estado de perda a voz narrativa pudesse rebelar-se e trair abertamente o progenitor, recusando-se a entregar a mensagem exata que este lhe havia confiado: a de que os colonos brancos estavam à mercê da violência dos africanos e a de que "África sem brancos est[ava] condenada" (161). Em vez disso, a narradora restitui a sua própria versão da história vivida, assente numa visão crítica que situa o colono no papel de carrasco e não no de vítima. O recado que os pais lhe pedem para entregar à chegada a Portugal é, portanto, subvertido. E é justamente o peso dessa ousadia que desencadeia o medo latente da súbita presença física do pai, expresso no sonho da narradora contado no primeiro fragmento do livro:

> Disse alto, com voz forte e jovial, muito perto da minha cabeça:
> - Olá!
> Era um olá grande, impositivo, ao qual me seria impossível não responder. Reconheci a sua voz e, ainda no sono, pensei, não podes ser tu; *tu já morreste*.
> E abri os olhos. (35, itálico meu)

Numa entrevista que acompanha a primeira edição do *Caderno*, Figueiredo afirma que o seu livro esteve para se intitular "A morte do pai", explicando que essa figura é o princípio de tudo: "Foi aquele que mais amei e odiei. Aquele que melhor me serviu como modelo e de quem mais me quis distinguir" (ed. 2009, 20). Nessa mesma entrevista, a escritora sustenta ainda que sempre se sentiu "traidora" do pai por não "conseguir ver o mundo pelos seus olhos" (*ibidem*, 23), e essa traição concretiza-se na e pela escrita das suas memórias, isto é, pela escrita da sua verdade: "E toda a minha verdade será para eles uma traição. Estas palavras, uma traição. Uma afronta à memória do meu pai. Mas com a memória do meu pai podemos bem os dois." (211). O amor filial é o ponto comum entre pai e filha. De certa maneira, trata-se de um amor intimamente relacionado com o apego que ambos sentem a África e a uma época em que os dois foram imensamente felizes. Com o advento da independência, os dois foram expulsos do "paraíso", mas só a filha, a herdeira, terá consciência do "pecado" que levou à expulsão.

O parricídio simbólico presente no *Caderno* é, deste modo, a condição *sine qua non* para a mensagem-denúncia da violência perpetrada pelo sistema colonial envolto no mito do colonialismo manso e benéfico, perversamente tão enraizado na mente de colonos, mas também de metropolitanos. Embora não seja abertamente assumido, o necessário anulamento da figura paterna perpassa a tessitura do *Caderno*. E pode ser entrevisto, por exemplo, no episódio em que o pai, encarnando a violência do colonizador, se transforma no "homem branco" (92) que entra pelo caniço para, agredindo fisicamente, repreender um dos seus empregados negros que tinha faltado ao trabalho, paralisando de medo todos quantos observam a cena e levando a filha a recusar qualquer ligação emocional com ele: "Aquele homem não é o meu pai." (93). O corte

afetivo vislumbrado na utilização do determinante demonstrativo ecoa o distanciamento sarcástico expresso pela narradora quando, algumas páginas antes, se refere à sexualidade paterna: "uma pessoa que escutasse a maliciosa rapidez da sua resposta, o sentido de humor permanente e dúbio desse gigante percebia que aquele homem gostava de foder" (42). Na escolha do demonstrativo "aquele" em detrimento do expectável possessivo "meu" e dos nomes "gigante" e "homem" em vez de "pai" inscreve-se um inegável desapego e um tom de reprovação que expõem, de forma radical, não só a relação de amor-ódio que a narradora nutre pelo pai, mas também a inevitabilidade de um afastamento emocional entre os dois devido às atitudes reprováveis do progenitor e, por extensão, devido a todo o sistema de valores que ele representa. A autoridade colonial, figurada pelo pai, manifesta-se tanto na violência física contra o empregado negro, quanto no ato de "cobiçar" uma rapariga negra à frente da própria filha, levando-a a sentir "vergonha" (44), quiçá por intuitivamente pressentir nessa manifestação sexual do progenitor toda a força da opressão do homem branco sobre a mulher negra.

Desta feita, o ato de traição que a narradora afirma protagonizar delineia-se paulatinamente à medida que vai tomando consciência do ambiente social em que nasce e está inserida, um contexto marcado, como observou Margarida Calafate Ribeiro, pelo racismo, pela exploração do trabalho e pelo medo, elementos típicos de "qualquer colonialismo que, por mais pobre que seja, nunca é 'subalterno'" ("O fim", 96). Nas análises de Isabel Ferreira Gould e Anna Klobucka, o *Caderno* apresenta uma desconstrução inédita e louvável da ideologia lusotropical subjacente ao colonialismo português, através por exemplo da recuperação e imitação (*mimicry*) da linguagem e do discurso colonialistas. O *Caderno* é, no dizer da segunda autora, "a particularly forceful

countercultural statement against the Portuguese and Freyrean tradition of infusing the representations of Lusophone colonialism and postcolonialism with postulations of affect as a centrally operative force." ("Love", 40).

Reeditado (com alterações significativas[6]) em 2015 e, desde então, extensamente analisado por inúmeros críticos, o *Caderno* é um marco incontornável nas letras portuguesas cuja temática central é a presença portuguesa em África. O seu valor e originalidade assentam no facto de, deliberadamente, este livro de natureza testemunhal não "gerir saudade", mas "gerar futuro" (Ribeiro, "O fim", 92), isto é, no facto de ser um livro que não embarca numa visão nostálgica e distorcida das relações coloniais, antes propõe uma dimensão de contranarrativa e de corte com o passado, rompendo os silêncios sobre o passado colonial e a descolonização que durante várias décadas imperaram na sociedade portuguesa[7].

O *Caderno* propõe uma discussão abertamente crítica sobre a retórica salazarista e sobre a opressão colonial tantas vezes negada e /ou esquecida na voz dos colonos-emigrantes (centrada não raramente na perda dos bens materiais e da qualidade

[6] Não cabe aqui fazer uma análise comparativa das duas edições, porém, destaca-se o facto de uma das alterações mais proeminentes ser precisamente a adição de capítulos centrados na ficcionalização da figura paterna. Na reedição temos, por exemplo, acesso ao contexto familiar e social em que o pai vivia antes de emigrar para África, bem como à descrição dos objetos pessoais que de África levou para Portugal.

[7] Como explica Ribeiro: "A memória de África rapidamente caiu no esquecimento público, ficando reservada aos grupos que protagonizaram essa vivência: retornados ou ex-combatentes, ainda que também nestes grupos a memória não seja partilhável. Daí o seu sentimento de abandono, a sua solidão, a sua manifestação privada de recordação, o seu sentimento de estar na periferia da história, o seu sentimento de não pertença a Portugal e o não direito de pertença ao lugar onde nasceram ou viveram." ("O fim", 96).
A ideia da amnésia e do silêncio durante longo tempo instalados na sociedade portuguesa no que diz respeito ao colonialismo em África, à Guerra Colonial e ao processo de descolonização surge praticamente em todos os autores (historiadores, sociólogos, jornalistas, críticos literários, etc.) que se têm debruçado sobre estas questões. Aliás, ainda hoje, no discurso político português, estas temáticas continuam a causar incómodo (ver, por exemplo, o volume organizado por Meneses e Sena, *Direitos e Dignidade*, 2016). É, contudo, no campo literário que estas temáticas têm sido abordadas com mais frequência, tal como Daniel Oliveira observou no seu artigo de opinião "O retorno ao retorno", publicado no jornal *Expresso* a 10 de dezembro de 2015: "Como costuma acontecer nestes casos, são os escritores os primeiros a quebrar o silêncio. Já fora assim com a guerra colonial – António Lobo Antunes, Assis Pacheco, João de Melo ou Lídia Jorge –, assim voltou a ser, recentemente com a história desta imensa massa de portugueses".

de vida experienciada em África)[8], mas, sobretudo, propõe uma reflexão sobre a impossibilidade da permanência dos colonos em África devido ao historial de exploração e de violência a que, durante séculos, as populações locais tinham sido sujeitas. O livro é construído a partir de várias cisões ou clivagens: a do apelo da sexualidade do corpo e a sua repressão pela educação, a do amor sem sexo pelo pai[9] e o fascínio sensual pelos negros, a pertença ao mundo dos colonos e a atração pelo dos colonizados, a do vasto mundo material de África e o mundo cultural estreito de Portugal recitado na escola, a do amor ao pai e a culpa que resulta de um sentimento de traição aos valores da família. Há na incisividade de algumas passagens uma dimensão destrutiva relacionada com o desejo de a narradora destruir o mito do bom colonizador. A resistência a uma visão nostálgica da experiência colonial portuguesa é, pois, um dos aspetos mais assinalados pelos críticos:

[8] O ponto de vista do retorno tem sido apresentado literariamente a partir de personagens que representam sobretudo a experiência do colono-emigrante e não a do colono-administrador ou a do colono-oriundo de um estrato social mais elevado.

[9] A temática do amor e do fascínio pela figura paterna surge em vários romances do meu corpus. Por exemplo, tanto em *As sete estradinhas de Catete* (Paulo Bandeira Faria) quanto em *O retorno* (Dulce Maria Cardoso), os jovens narradores, Guilherme e Rui respetivamente, veem na figura do pai, em algum momento do seu processo de crescimento, um modelo a seguir, sendo frequentemente relembrados de que, faltando o pai, eles serão chamados a exercer o papel de chefe da família. No caso do *Caderno*, o fascínio pelo pai manifesta-se sobretudo a nível sensorial. O pai surge como o mediador entre a filha e o território africano, e juntos destabilizam a "ordem doméstica" representada pela figura materna. Nos passeios que fazem pela cidade e fora dela, o espírito de aventura do pai sobrepõe-se sempre ao espírito cauteloso e receoso da mãe. Idêntica experiência tem a protagonista de *A árvore das palavras* (Teolinda Gersão, 1997). Mesmo não fazendo parte do corpus, este último livro serve como leitura de contraponto, na medida em que o seu escopo temporal e os temas abordados coincidem, em traços gerais, com os romances analisados nesta tese e, particularmente, neste capítulo. À semelhança do *Caderno*, também Gita vê no pai um companheiro nas suas explorações do mundo que a rodeia, é apenas com ele, por exemplo, que sai do ambiente doméstico para explorar a cidade, "sujando-se", o que muito enfurecia a mãe que se recusava a acompanhá-los. No entanto, o amor das duas descendentes quer por África quer pelos pais é narrado ao mesmo tempo em que a ordem familiar e colonial se dissolve. Com efeito, ambas as filhas são forçadas a se distanciarem da família, embora isso aconteça por motivos diferentes, devedores em último caso das propostas literárias subjacentes a cada um dos livros. No *Caderno*, o pai metaforiza a opressão e o racismo coloniais, já no romance de Gersão, o pai representa o colono-emigrante, um tanto subalterno e pouco ambicioso, incapaz de superar a rejeição da esposa que, passados 15 anos, assume uma nova identidade e foge para se reunir a outro homem. Neste romance, a metaforização das relações de poder colonial encontra-se exclusivamente na figura materna, cujos comportamentos racistas estão em evidente confronto com o amor expresso pelo pai em relação à terra adotiva.

> What is especially notable about Figueiredo's text, as it travels across its primary affective territories of love and guilt, is the fact that this love and this guilt do not operate on the expectable grounds of colonial nostalgia – are not directed at the 'lost' and mourned *Mozambican Africa minha* (...) – but instead perform their binding and corroding action within the white colonialist family itself. (Klobucka "Love", 42, itálico no original)

Culpa colonial

Ao sublinhar a deliberada postura antinostálgica da escritora, Klobucka alude a uma das emoções subjacentes ao estado de orfandade latente que atravessa o *Caderno*: a culpa colonial. Este sentimento manifesta-se de duas formas dialogantes entre si: por um lado, a culpa pelo facto de a narradora ter a nítida perceção da violência estrutural do racismo colonial perpetrado pela comunidade a que pertence; por outro lado, a culpa por não partilhar da visão colonialista do pai, por não ser capaz de entregar a mensagem exata que a família a havia incumbido de comunicar e, consequentemente, por saber que o pai e tudo quanto ele representa terá de ser rejeitado.

O episódio em que a narradora dá uma bofetada a Marília, a colega de escola, exemplifica a interiorização dos mecanismos da violência colonial e da ideologia da superioridade racial, sendo paradigmático o profundo sentimento de culpa colonial que corrói a narradora, mesmo não sendo enunciado explicitamente. Nesta cena, descrita com a incisividade das frases curtas, das repetições e de uma pontuação emotiva, revela-se o exercício do racismo colonial praticado pelo mais aparentemente inocente dos colonos – uma criança. A procura das razões para o sucedido (expressa linguisticamente pela repetição da conjunção causal, no primeiro parágrafo do capítulo) enfatiza a dimensão de impunidade envolvida nas dinâmicas de discriminação racial. A narradora adulta, autora

de "uma exposição de maturidade construída sobre a rememoração do passado e a recuperação distanciada da infância" (Costa, 147) assume, na primeira pessoa, a agência desse ato de violência:

> Nunca tinha batido em ninguém, mas dei-lhe uma bofetada, *porque* ela me irritou, *porque* não concordou comigo, *porque* eu é que sabia e mandava e estava certa, *porque* ela tinha dito uma mentira, *porque* me tinha roubado uma borracha, sei lá *por que* lhe dei a maldita bofetada!
> Mas dei-lha. (94, itálico meu)

A questão da culpa no *Caderno* não se coloca nas suas aceções religiosa, jurídica ou sexual, mas nas suas dimensões social e subjetiva, intrapsíquica e interpessoal com implicações comportamentais no seio da família e da comunidade[10]. Uma dessas implicações, como se vê, materializa-se no ato de confessar. O assumir da agressão dirigida à colega mulata não advém de uma situação de coerção, pois ninguém obriga a narradora a confessar esse ato passados tantos anos, mas de uma culpa interiorizada que a conduz ao relato da experiência, criando-se possivelmente com essa partilha um forte laço afetivo entre ela e quem a lê. A exposição da culpa conduz, com efeito, à "articulation of secrets, perhaps to the creation of hitherto unrealized truth" (Brooks, 35). A verdade que se afirma através da confissão da narradora diz respeito à obrigação de expor a falta de consciência decorrente do racismo interiorizado no contexto das relações coloniais[11]. Além disso, a narradora não se limita a dar o seu testemunho sobre essas

[10] Para uma contextualização sobre os diversos entendimentos em torno do conceito de culpa, veja-se, por exemplo, Baumeister *et al*., 1994.
[11] Radstone (2006, 2008) lembra que para Foucault a confissão é, mais do que um texto, uma prática que produz uma "verdade" individual e que nessa produção o ouvinte ocupa um papel central. Nestes termos, a posição do leitor face à "verdade" formulada no *Caderno* é essencial, pois caberá a ele tomar uma posição crítica perante as dinâmicas coloniais e, nesse reconhecimento, poderá estar envolvida uma necessária dimensão catártica/de cura tanto para a narradora (e a escritora) quanto para o leitor.

dinâmicas, ela confessa a sua participação nelas[12]. Dito de outro modo, tal exposição passa justamente pelo facto de a narradora afirmar a sua participação na *praxis* das relações coloniais e, simultaneamente, negar a sua adesão a essa *praxis*, através da imitação do discurso colonialista de forma concisa e mordaz, para dele se distanciar, não sem deixar inscrita a sua culpa colonial:

> Foi premeditado. Tinha pensado antes, se ela voltar a irritar-me bato-lhe. Podia perfeita e impunemente bater-lhe. Era mulata. (...) Disse-lhe, já levaste, e depois afastei-me para o fundo do pátio, absolutamente consciente da infâmia que tinha cometido, esse exercício de poder que não compreendia, e com que não concordava. Não por ser uma bofetada, mas porque tinha sido à Marília. A Marília era um alvo fraco. Nada podia contra mim. Queixasse-se, e depois?! Eu era branca. Quem poderia cantar vitória logo à partida? (94-95)

Do ponto de vista cognitivo, a culpa define-se como uma emoção sentida por uma pessoa que acredita ter causado mal a outra, sentindo-se, portanto, responsável por esse mal. De acordo com Ana Figueiredo *et al.*, "Guilt is a self-conscious emotion, whereby individuals acknowledge they have behaved in a wrongful way towards others and try to correct their misdeeds." ("Dealing", 90). O desejo de ser castigado e/ou a necessidade de reparação da ofensa causada são comportamentos decorrentes do sentimento de culpa e emergem, no *Caderno*, como uma mágoa não apagada pelo tempo:

> Senti-me muito mal. Depois. A experiência tinha-me saído amarga. (...) Não esqueci o rosto esguio e o belo cabelo crespo da Marília. Era mulata e não podia bater-me. Não me lembro se cheguei a pedir-lhe desculpa. Acho que não. (95)

[12] Em traços gerais, a confissão envolve a assunção da culpa ou da inocência do sujeito que confessa, isto é, envolve uma luta intrasubjetiva e a transformação do Eu, enquanto o testemunho se relaciona, no geral, com circunstâncias muitas vezes externas ao sujeito que testemunha, implicando uma luta intersubjetiva. Sobre a diferença e a relação entre "confissão" e "testemunho" e as teorias que enquadram estes dois modos de discurso, leia-se em particular Radstone, 2006.

Em dois estudos sobre os níveis de culpa e as dinâmicas associadas a esta emoção no contexto da experiência colonial portuguesa, Figueiredo *et al.* explicam que é perfeitamente possível um indivíduo sentir culpa como membro de um grupo, de uma comunidade, sem ter cometido qualquer transgressão, por via simplesmente da identificação com esse grupo, ainda que essa identificação possa não ser muito forte. Baseando-se em trabalhos anteriores sobre o tema, os autores observam a existência de, pelo menos, duas condições para o surgimento desse sentimento de culpa: por um lado, o reconhecimento de um sentimento de pertença ao grupo e, por outro, a atribuição de responsabilidade a esse grupo. Na mesma linha, os autores argumentam que quanto melhores (ou mais próximas) forem as relações e os laços entre esse indivíduo pertencente ao grupo opressor e o grupo oprimido, maior será a probabilidade de ele experienciar culpa. Além disso, concluem que, no caso português, a retórica do lusotropicalismo enraizada, ainda hoje, no imaginário identitário português, se reflete em níveis baixos de culpa coletiva.

A narrativa do *Caderno* parece ir ao encontro das condições acima explanadas, pois a narradora não só reconhece a sua pertença ao grupo dos colonos (afinal, também ela é capaz de um ato de violência gratuita), como denuncia o mal causado pelo grupo a que pertence, afirmando mesmo que, inevitavelmente, terá de pagar a "dívida alheia" (166)[13]. O reconhecimento das ofensas causadas aos *outros* evidencia-se, por exemplo, quando dá conta da exploração do trabalho a que os negros estavam sujeitos às mãos do próprio pai dela, ou quando expõe os preconceitos raciais e os abusos sexuais de que as mulheres negras eram vítimas. A narradora-criança era mera observadora da realidade

[13] Não deixa de ser curioso que a narradora ainda lhe chame "alheia", o que contradiz uma autêntica partilha e assunção da culpa, como se insistisse: "eu pertenço e não pertenço a este grupo".

social que a rodeava e, portanto, não intervinha nas ações do pai, nas da mãe, nas das vizinhas nem nas da sociedade colonial no seu todo, mas o sentimento de culpa que permeia o discurso confessional reflete uma profunda consciência social perante uma "história negativa"[14]. A violência da bofetada dada à colega mulata e a afirmação de culpa implícita na descrição desse ato hostil refletem a inegável consciência de um mal causado a outro ser humano, um mal que o seu próprio pai personificava. A afirmação dessa "verdade" é dilacerante, porque o pai, o agressor dos outros, era ao mesmo tempo o seu mais fiel protetor. É essa incómoda contradição a geradora do sentimento de culpa, como afirma a voz narrativa: "ao lado do meu pai nenhum preto pensaria roubar-me; esse medo, ninguém iria roubar-me nem molestar-me, essa culpa de que também eu seria culpada, porque o meu sorriso era demasiado puro" (99-100).

A culpa advém também da complexidade de ser, como observa José Gil no prefácio à edição de 2015, paradoxalmente uma "pequena colona branca com alma de negra" (28), ou seja, a herdeira de um passado que, pertencendo-lhe, não lhe pertence inteiramente. É o peso da culpa colonial que carrega consigo que a leva à expressão de um grito interior sobre as verdades, plurais e contraditórias que, como filha de colonos e como testemunha de situações de discriminação, não pode deixar de sentir nem ignorar. Repare-se no efeito semântico dos substantivos justapostos:

> Todos os lados possuem uma verdade indesmentível. Nada a fazer. Presos na sua certeza absoluta, nenhum admitirá a mentira que edificou para caminhar sem

[14] Leia-se: "Even individuals who did not play an active role in the harm perpetrated by the ingroup can feel group-based guilt, simply by their association with that group (Branscombe, 2004). Feelings of group-based guilt can thus emerge and reflect a conscious social affiliation, marked by a negative history (Rensmann, 2004). Intergroup emotions theory (Smith, 1993) also provides insightful ideas about the way members of an outgroup, showing that people can experience emotions based on their identity as group members and their ingroup's relation to outgroups." (Figueiredo *et al.*, "A Shared Past", 164).

> culpa, para conseguir dormir, acordar, comer, trabalhar. Para continuar. Há inocentes-inocentes e inocentes culpados. Há tantas vítimas entre inocentes-inocentes como entre os inocentes-culpados. Há vítimas-vítimas e vítimas-culpadas. Entre as vítimas há carrascos. (171)

No estudo "Guilt: an interpersonal approach", afirma-se que os indivíduos empáticos tendem a expressar mais facilmente e com mais frequência sentimentos de culpa. Com efeito, há no *Caderno* vários momentos em que a atitude empática da narradora reflete o seu íntimo desejo de conexão com o outro-colonizado e, quando isso acontece, o sentimento de culpa evidencia-se no discurso. Um momento ilustrativo dessa forma de "interpersonal sensitivity" (Baumeister *et al.*, 254) é o episódio da venda das mangas, um trabalho socialmente reservado às mulheres negras, mas que a narradora não resistia a fazer, desobedecendo às imposições da mãe e, desta feita, mostrando que ao desempenhar essa tarefa estava verdadeiramente a ser aquilo para "que tinha nascido" (70). Este episódio é significativo porque revela a visceral atração sentida pela narradora relativamente ao espaço "dos pretos", espaço sentido também como seu, daí a importância do comentário introduzido pela adversativa, que destaca a determinação de romper a fronteira identitária imposta pela família e, por extensão, pela sociedade: "Uma branca não vendia mangas no chão, à porta. Mas eu era uma colonazinha preta, filha de brancos. Uma negrinha loira." (69). Além da óbvia indicação de que a narradora era, à época daquelas desobediências, uma criança pequena, a escolha e a repetição do diminutivo dão conta da atitude reprovadora direcionada ao discurso colonial racista que estabelecia a fronteira entre *eles* (os pretos) e *nós* (os brancos). No ato de vender as mangas a preços acessíveis para conseguir vencer a desconfiança dos potenciais compradores, a criança, agora narradora adulta, enfatiza a intenção de entrar no território

do *outro* e de com ele estabelecer uma conexão emocional. Com efeito, pressente-se no excerto seguinte uma carência afetiva que impulsiona a narradora a ultrapassar a barreira social que ela sabe existir mas que não reconhece como válida. Há uma poderosa dimensão de empatia na visão da narradora, o que a leva à destruição das referidas fronteiras:

> Era preciso que o preço fosse muito atrativo para que ousassem perder o medo e aproximar-se da *menina branca-negra como eles*. 'Quanto é?, perguntavam de longe. 'Quinhenta', respondia. E então eles vinham, hesitantes, surpreendidos, mas sorridentes. (69, itálico meu)

Insolúvel desterro

A dimensão de orfandade que atravessa o *Caderno* relaciona-se também com a tensão identitária linguisticamente expressa pelo paradoxo inscrito na dupla adjetivação "menina branca-negra", através do qual a narradora se autodefine. A dualidade de pertencer a dois espaços (Moçambique e Portugal), a dois mundos assaz diferentes, fundamenta o sentimento de perda. Numa entrevista conduzida por Gould, a escritora afirma explicitamente a ambivalência da dupla dimensão de pertença, bem como o desenraizamento sentidos em Portugal:

> Where do I belong? I am an European born in Africa and influenced by these experiences. But I am also an African confined to Europe and prevented from returning to the land where I was born – because the place exists but not exactly the same 'land'. I have become an exile who speaks Portuguese and loves Portugal, but nevertheless, I don't belong to it completely. (Figueiredo *apud* Gould, "A daughter's", 139)

A natureza contraditória da pertença a diferentes lugares transforma-se numa experiência pejada de ambiguidades e de mágoas, tal como fica expresso no comentário da narradora sobre o significado da viagem que fez, pela primeira vez, de Moçambique até Portugal: "Todo o passado, presente e futuro ali se fundiram, naquela viagem, e eu só posso falar usando as palavras de fronteira, de transição, manchadas, duais que aí se formaram." (160). A ideia de exílio subjacente à narrativa de Figueiredo remete para a sentimento de orfandade da terra natal, estado de que padecem os filhos dos colonos, crianças ou adolescentes nascidos nas ex-colónias e transportados para a ex-metrópole no seguimento do processo de descolonização. Esse sentimento fica encapsulado tanto na polissemia da palavra "desterrado", como na metáfora visual relativa à terra africana:

> (...) existe dentro de mim uma terra da qual sou desterrada?! (...) Os desterrados são pessoas que não puderam regressar ao local onde nasceram, que com ele cortaram os vínculos legais, não os afetivos. São indesejados nas terras onde nasceram, porque a sua presença traz más recordações.
> Na terra onde nasci seria a filha do colono. Pesaria sobre mim essa mancha. A mais que provável retaliação. Mas a terra onde nasci existe em mim como uma nódoa de caju, impossível de disfarçar. (212-213)

Se atentamos no valor expressivo das repetições que, segundo Anne Whitehead, constituem um sintoma traumático da perda[15], perceber-se-á que a condição do desterro,

[15] Os estudos mais recentes em torno das teorias relacionadas com o trauma e as ficções que se centram em vivências traumáticas identificam várias técnicas linguísticas usadas pelos autores para traduzir o trauma e o impacto da situação traumática perante os leitores. Essas técnicas aproximam-se frequentemente da sintomatologia do trauma, como explica Whitehead: "Novelists have frequently found that the impact of trauma can only adequately be represented by mimicking its forms and symptoms, so that temporality and chronology collapse, and narratives are characterised by repetition and indirection" (*Trauma*, 3). Segundo a autora, essas técnicas são: a fragmentação da narrativa, o colapso da temporalidade, as intertextualidades e a repetição. Note-se que a repetição pode operar ao nível da linguagem, das imagens e da trama, acabando por imitar os efeitos do trauma porque "it suggests the insistent return of the event and the disruption of narrative chronology or progression. Repetition is inherently ambivalent, suspended between trauma and catharsis" (*idem*, 86-87). Esta questão ganha especial relevância no capítulo 3 quando se fizer a análise do trajeto ficcional da narradora de *A noite das mulheres cantoras* (Lídia Jorge).

"impossível de resolver pelo herdeiro do sujeito colonizador" (Ribeiro, "O fim", 91), se cruza diretamente com o sentimento de culpa acima referido, tal como a narradora bem explica: "Um *desterrado* é também uma estátua de *culpa*. E a *culpa*, a *culpa*, a *culpa* que deixamos crescer e enrolar-se por dentro de nós como uma trepadeira incolor, ata-nos ao silêncio, à solidão, ao insolúvel *desterro*." (136, itálico meu). A imagem da "estátua de culpa" ilustra, pois, a impossibilidade de resolução de que fala Ribeiro[16].

A confissão do desejo de fuga daquela "esquizofrenia que não [lhe] permitia ser legitimamente quem [ela] era nem viver com o que eles eram" (155) funciona como uma espécie de antecipação da condição de órfã da protagonista. A iminente separação física do pai projeta-se numa experiência de dor avassaladora, presentificada na escrita por meio do discurso indireto livre, das inúmeras repetições, mas também da imagem do amor como uma "bala" que fere e da hipérbole de grandeza física do corpo paterno que a narradora receia perder para sempre – estratégias que no seu conjunto imprimem à linguagem a dor da mágoa e da orfandade futuras:

> Agora *vai* que já é tarde, *vai, vai*, e neste instante em que tudo está perdido, em que já não há volta, em que entro por essa porta de vidro, após os beijos formais, um *sentimento estranho que não consigo controlar, um vazio, um nunca mais vou voltar, uma coisa que se perde, um vazio*, e esse amor *tão* escondido, *tão* evidente pelo meu pai, que me projeta para os seus braços, contra a minha vontade, como uma bala que o atravessa e o torna exangue, eu chorando a fio, não conseguindo largar o seu corpo, os seus braços *enormes*, o seu corpo *enorme*, as suas mãos *enormes*, a sua carne *enorme*, que beijo, que não quero largar. (161, itálico meu)

[16] O sentimento de perda dos filhos dos colonos têm sido mencionado em alguns estudos sobre o fenómeno do retorno. Referindo-se à condição do desterro inscrita no *Caderno*, Peralta e Oliveira afirmam: "Dessa condição resulta a suspensão da perda; uma perda que nunca verdadeiramente se aceita, nem completamente se sacia. Se a quisermos colocar no campo da comparação pós-colonial e entendê-la, tal como Paul Gilroy (2005) o fez para o caso Britânico, no seu alcance psicanalítico, é uma perda que não foi lamentada, i.e., não foi inscrita no discurso enquanto fim. Isto dará lugar, ora à melancolia pós-colonial, com os seus engendramentos de cosmopolitismo civilizacional (se seguirmos a proposta de Gilroy), ora ao sintoma e à somatização (se seguirmos a teoria do trauma)." ("Retornar", 188-189).

O reencontro com o progenitor ocorre uma década depois em Portugal e, apesar do amor partilhado, existe algo de irreparável na relação emocional entre os dois[17], algo que está para além da íntima relação entre pai e filha: o sofrimento da ferida colonial que o pai continua a não reconhecer e que ela anseia por revelar. Afinal, o pai é o "autor e origem da culpa colonial e da sua herança, que claramente polariza as relações de amor/ódio com a terra perdida e o passado proibido" (Costa, 145). A morte física do pai, uns anos mais tarde, funciona como um ponto de viragem, como um gatilho para a voz narrativa poder relatar as suas vivências africanas, libertando-se do pesado legado familiar e coletivo que carrega consigo. A narradora fala a partir de um lugar de profunda perda que talvez só o tempo possa amenizar; é nesse sentido que se enquadra a declaração: "Precisamos de tempo para compreender. Para matar. Para poder olhá-los de novo na cara com o mesmo amor. Para perdoar." (119). Como afirma Ribeiro, o *Caderno* encerra um grito traumático e um choro de luto:

> (...) este livro é um grito, no sentido em que relata a vivência do trauma que unifica a pessoa do pai à violência explícita e implícita do colonialismo português; e é um luto, porque é um choro prolongado pela figura colonial do pai e pela violência que ela contém ao transformar o grito (trauma) num choro (luto) do qual dificilmente se sai, na eterna busca de pertença a um mundo às avessas, do qual mal ou bem todos nós emergimos." ("O fim", 93)

A violência e o abandono que percorrem o *Caderno* advêm também da experiência de marginalização social que a narradora vive quando chega a Portugal, assim como da compreensão do que realmente foi o colonialismo, sistema do qual com maior ou menor consciência a narradora também fez parte. Convém assinalar que a culpa

[17] Leia-se: "Uma década depois, quando nos reencontrámos, já nos tínhamos despedido excessivamente. Para quê tudo outra vez, se *o nosso tempo tinha acabado*?!" (164-165, itálico meu).

colonial subjacente à escrita do *Caderno* não reitera o privilégio branco, pelo contrário, renuncia a ele. Este livro constitui, simultaneamente, um ato de denúncia e uma forte vontade de fazer o luto, processos, aliás, indispensáveis a um efetivo "compromisso com o presente", à semelhança do que Ipek Celik (na senda de Benjamin Stora) observa sobre o filme *Caché* de Michael Haneke cuja problemática central é, em traços gerais, a culpa colonial na memória coletiva da sociedade francesa: "remembering repressed pasts should accomplish not solely mourning but passing from guilt of the past to commitment of the present" (79). Talvez seja também essa a derradeira mensagem de *Brandos Costumes*. Ao fechar a porta do quarto onde o pai se encontra moribundo deixando-o a falar sozinho, a filha enceta com firmeza o corte com o passado que o pai representa e mostra-se disponível para um novo discurso, um discurso comprometido com a justiça e a mudança sociais.

A gorda: orfandade impressa no corpo

O mais recente livro publicado por Isabela Figueiredo, *A gorda* (2016), embora não deixe de exibir uma dimensão autobiográfica e testemunhal à semelhança do *Caderno*, apresenta-se como um trabalho ficcional, como a autora faz questão de frisar numa entrevista ao *Ípsilon*: "a literatura é o privado e o íntimo, o autêntico, mas posso construir camadas sobre a autobiografia" (Figueiredo *apud* Catalão, 8). Questionada sobre a dimensão biográfica presente no trajeto da sua narradora autodiegética, a escritora afirma que um dos pontos de contacto entre as duas é precisamente a relação de ambas com o corpo. Na entrevista, confessa ainda que pretendeu "escrever sobre solidão, sobre dor, sobre perda" (*idem*, 4) e sublinha que o seu livro trata de um passado que

constantemente se presentifica – ideia enfatizada pelo jornalista: "*A gorda* fala menos de comer do que ter fome. Aquilo de que mais se alimenta nem é de comida, é do passado. O passado está vivo e nem é passado, regurgita e volta ao presente." (Catalão, 5).

Do ponto de vista da análise literária, pouco importa destrinçar o que há de autobiográfico neste livro, porque o que ganha, de facto, relevância é a urdidura literária dos temas caros à escritora. Refiro-me especificamente às duas questões que, porque gravitam em torno do legado colonial, me interessa explorar: a orfandade e o trauma. O peso insuportável da herança colonial reproduz-se na memória da autora porque abriu feridas irremediavelmente dolorosas que a perseguem. Como observa Kai Erikson, "our memory repeats to us what we haven't yet come to terms with, what still haunts us" (*apud* Caruth, 184). De facto, a escrita de Figueiredo caracteriza-se pela urgência do grito. O sujeito de enunciação dos seus textos centra-se nele próprio de forma evidentemente obsessiva, daí as fronteiras entre narradora e autora serem tão ténues.

A estrutura narrativa de *A gorda* organiza-se mediante a planta de uma casa, um espaço confinado, pejado de objetos de África. Cada divisão da casa[18] constitui um capítulo e cada um deles é iniciado por uma pequena descrição espacial (espécie de didascália), antecipando as reflexões da protagonista. Essa estrutura permite, nas palavras de Rui Catalão, "serpentear no espaço e no tempo, em ciclos de ida e volta à adolescência, à vida adulta, à velhice dos pais e depois da sua morte" (6). Mas não há respostas óbvias na escolha deste arranjo romanesco, como deixa bem claro Hugo Santos na resenha que escreve do romance: "A narração lê e relê os acontecimentos dos vários passados da narradora. Volta aos mesmos lugares e ocorrências, mesmo se de ângulos

[18] "Porta da entrada", "Quarto de solteira", "Sala de estar", "Quarto dos Papás", "Cozinha", "Sala de jantar", "Casa de banho", "Hall".

distintos. Para acertar o tom, atinar com a verdade dos factos revisitados, a graduação da realidade, do plausível" (4).

Pode dizer-se que uma das metáforas centrais de *A gorda* é a fome, a escassez, a carência. A fome não de alimento em sentido literal, mas de amor e de comunhão. Certamente também a fome de uma reconciliação com o passado e com a herança familiar. Uma fome que, porventura, nem a vida inteira poderá matar, como a narradora confessa: "Abro e fecho, a cada momento, as portas do passado onde habito com os papás o laço de ferro incorruptível que nos estreita e aglutina, e sei que a vida inteira continua insuficiente para o amor." (146). E, mais à frente, acrescenta: "Como para matar a velha fome que nunca estará satisfeita. Falta-me qualquer coisa muito antiga." (178). Se o vazio subjacente à fome é uma pungente metáfora da orfandade, a vontade infindável de comer e o excesso de peso são condições essenciais para a sobrevivência diária, daí que comer seja, nas palavras da escritora, e certamente também nas da sua narradora, "uma fuga, um alívio. Uma forma de me encher das coisas que não tinha. A minha adolescência não foi fácil. Foi um grande desenraizamento" (Figueiredo *apud* Catalão, 6).

A força destrutiva subjacente à fome que persegue Maria Luísa, durante anos a fio, deformando-lhe o corpo, diz respeito ao vazio afetivo decorrente quer do sentimento de abandono pelo facto de os pais a terem enviado sozinha para a metrópole (um espaço que lhe era completamente estranho; note-se que a narradora sente os primeiros anos na metrópole como um "exílio" 260), quer da falta de pertencimento à sociedade metropolitana, mas também ao grupo dos "retornados", do qual os pais insistiam em fazer parte mas cuja mundividência ela não partilhava:

> Não se podia negar que eu tinha nascido em Moçambique, que estava impregnada desses coloridos ares do Sul, mas todos os meus amigos eram portugueses, e entre nós não se falava de África, que tinha ficado para trás. *Odiava os papás acabados de chegar de Moçambique. Desejava que morressem* num acidente de automóvel espalhafatoso, com o *Renault* 9 cor de café com leite clarinho, a caminho de qualquer localidade onde fossem visitar os outros *retornados*, com os quais auguravam o pior dos futuros para a África negra. Parecia-me tudo gente congelada no tempo e na ideologia, incapaz de se adaptar, esquecer, permanecer e avançar. Não via futuro para mim. *Ser órfã tardia constituía a única salvação ao meu alcance*. Se os papás desaparecessem, o meu caminho ficaria livre, como já estava mais ou menos, desde que tinha chegado em 1975. (77-78, itálico meu)

A falta de pertencimento ao grupo de "gente congelada no tempo e na ideologia" é tão evidente que a protagonista não consegue reprimir o desejo da morte dos progenitores. Maria Luísa acredita que só se salvará se for "órfã tardia". A sua liberdade exige a morte dos pais. Neste contexto, a fome relaciona-se com o descompasso entre duas mundivisões, a sua e a dos progenitores. A tomada de consciência do vazio emocional provocado por esse desfasamento constitui o primeiro sinal do seu processo de luto e regeneração.

O vazio de que a narradora padece manifesta-se paradoxalmente logo no início da narrativa nos 40 quilos que constituíam o segundo corpo que precisa de perder para ganhar equilíbrio emocional. Embora a marca do excesso de peso (ou excesso de fome) não se apague porque a narradora diz conhecer os seus limites[19], a necessidade de um renascimento é empoderadora porque decorre de uma escolha unicamente pessoal. A gastrectomia é, pois, um ato imprescindível para a concretização do seu processo de luto. Leia-se: "Há momentos em que me parece ter ganhado uma nova vida, como os que

[19] Como que lembrando a impossibilidade do apagamento da memória, a narradora afirma: "Conheço muito bem os meus limites. Aquilo a que posso aceder e o que me está vedado para sempre. Os aleijados são, como se diz dos diamantes, eternos." (20).

passaram pela experiência de quase morte, viram o túnel para o outro lado, com a atraente luz branca no final, chamando-os, mas escolheram voltar." (20).

A regeneração de Maria Luísa não envolve unicamente a perda do excesso físico. A dificuldade de lidar tanto com a morte do pai e com a herança ideológica que ele lhe deixou quanto com a mãe gestora de uma casa repleta de vegetação e artefactos africanos numa sociedade pós-colonial impele a narradora a encetar o seu processo de luto por meio de terapia:

> Não lhe contei que gastava uma renda de casa mensal para *matar o papá, e falar sobre ela e o meu monstro indomesticado que não cabia em parte alguma* nem no cadeirão da psicanalista, e se agigantava sem controlo. Preferia que ela pensasse que tinha a ver com a loucura solitária de filha única, ou a raiva e a insatisfação ocasionadas pelo meu desamor absoluto, dentro, fora e à volta de mim, mesmo que não o pensasse com estas palavras. Que importa?! Não está tudo ligado? (130-131, itálico meu)

Como se observa neste excerto, a relação da protagonista com o próprio corpo (e, por extensão, com os pais) é profundamente traumática, porque demonstra o conflito com e a resistência contra forças exteriores que se apoderam do corpo sem que haja qualquer escolha individual, daí a expressão "monstro indomesticado". Nas palavras de Laurie Vickroy, "living history and trauma in the body not only demonstrates some of the most painful aspects of enduring and surviving traumatic situations, but also gives readers a sense of the violations experienced by individuals as larger forces intrude on them" (223). No caso em questão, as forças intrusas dizem respeito ao passado individual de Maria Luísa, intimamente ligado com o passado português em África e presentificado materialmente no espaço do apartamento da família. A relação de Maria Luísa com o seu

corpo é paradoxalmente uma relação de amor-ódio[20], desenvolvida desde a saída de África e na ausência dos pais. Nessa época, sentia o corpo como um vazio a ser constantemente preenchido e quando esse impulso era satisfeito, estava tudo aparentemente bem: "No colégio todas as raparigas reclamam da comida. Eu não tenho reclamações. Tenho fome. Tudo me sabe bem." (158). No entanto, o problema persistia porque o "corpo desesperava de fome" (173), não de uma fome de pão, mas de algo mais antigo e que nunca cessava: "Como para matar a velha fome que nunca estará satisfeita. Falta-me qualquer coisa muito antiga." (178).

O sentimento de abandono e a solidão são vazios de difícil preenchimento, estados emocionais que Maria Luísa reconhece de forma pungente quando, em diálogo consigo própria, e mesmo depois de passar a amar o seu "segundo corpo" e de imaginar um futuro risonho com David (o seu grande amor), se confronta com as reais ausências da sua vida: os pais já mortos, os filhos que não chegaram a nascer (Maria Luísa sofre involuntariamente dois abortos) e David, que provavelmente não virá ao seu encontro[21]. Não será por acaso que o tema da solidão é extensamente enfatizado nas páginas finais. Atente-se, por exemplo, no valor expressivo do pronome de negação: "A vitória dos solitários não tem testemunhas e torna a solidão mais só. *Ninguém* nos olha com orgulho. *Ninguém* nos dirige uma palavra de apreço. Estamos sempre iguais na solidão, sempre os mesmos, e é por isso que ignoramos os sucessos" (282).

[20] Leia-se: "o meu amado corpo feio (...) tão destruído pela fome quanto pela saciedade" (120).

[21] É de observar que o romance termina de forma utópica, pois Maria Luísa alimenta a esperança de que David a procure. Seja ou não uma esperança irrealista e idealizada, a escolha de um final feliz para Maria Luísa parece conferir à narrativa a possibilidade de um recomeço. Maria Luísa rompe com o passado ou, pelo menos, esforça-se por fazê-lo. No fecho do romance, a possibilidade de reatar a sua relação amorosa com David gera um final em aberto, como se Figueiredo dissesse: "eu estou aqui, fiz o meu percurso de luto e agora estou pronta para agir". De qualquer forma, não podemos esquecer que essa possibilidade de futuro depende totalmente do poder interpretativo do leitor.

O parricídio simbólico que paira sobre o *Caderno* ressurge em *A gorda* de forma muito significativa, pois o processo de luto de Maria Luísa passa justamente pela sua libertação emocional face ao passado, simbolicamente materializado tanto nas roupas largas de quando era gorda quanto nos móveis, objetos e plantas que os pais tinham trazido de Moçambique para mobilar o apartamento em Almada – materialidades das quais Maria Luísa sente, após a morte da mãe, necessidade de completamente se afastar, pois a sua sobrevivência, tal como a da casa que continha os restos de África, dependia desse afastamento: "Uma casa precisa de saber adaptar-se ou não sobrevive." (284). O excesso de gordura fora o resultado dos cuidados paliativos perante a dor da solidão e do desenraizamento sentidos após a chegada a Portugal, tal como o excesso de objetos africanos servira para gerir a saudade que os pais tinham da sua África perdida. Diga-se, aliás, que objetos africanos, que dão significado ao exílio dos pais, perdem toda a relevância na experiência da filha porque a natureza do seu exílio não é material.

A perda constitui a experiência nuclear que determina o sentido de identidade de Maria Luísa e, mesmo que o luto seja gradualmente levado a cabo (note-se que o ato de narrar é, em si mesmo, já um ato terapêutico[22]), esse sentimento de perda condicionará a reconstrução e revisão das suas memórias, marcadas tanto pelo desejo de falar sobre as perdas quanto, paradoxalmente, pelo desejo de as desafiar e/ou esquecer. O desejo nostálgico e acrítico de voltar ao momento anterior a essas perdas não é uma opção

[22] Os estudos sobre a memória têm discorrido largamente sobre as potencialidades terapêuticas do ato de relembrar e de reconstruir as memórias do passado. A este propósito, Wojciech Drag esclarece: "It is only through the painful work of remembering, which Roger Horrocks defines as 'an involved and emotional' process of 'liberating the repressed contents of the unconscious,' that the traumatic event can be incorporated into the life narrative of the subject. The work of remembering is therefore synonymous with the process of gradual healing, as its purpose is to liberate the subject from the thrall of a traumatic wound." (9-10).

consciente para esta protagonista porque o encanto da infância africana há muito se desfizera; também a narradora do *Caderno* transmite a mesma ideia através do seu choro:

> *Chorei porque tinha chegado ao fim*; ao momento em que pressentimos nunca mais voltar a nenhum lilás, a nenhum laranja, ao cheiro e vida dessas cores; chorei abraçada ao meu pai, só mais uma vez, ao meu pai, e depois... (...) despedi-me dele até uma outra vida. (164, itálico meu)

O choro desta narradora alimenta-se de uma dimensão de nostalgia do passado decorrente da perda de "materiality of place, sensual perceptions, smells and sounds" (Boym, 473). Porém, sublinhe-se uma vez mais, esse choro não implica o desejo de restaurar o passado; pelo contrário, esse choro é somente a expressão artística de quem precisa de o exorcizar. Leia-se, neste contexto, o que Svetlana Boym nos diz sobre a complexidade em que vivem aqueles que são forçados a experienciar a condição do exílio, condição que tanto a narradora do *Caderno* quanto a protagonista de *A gorda* – e igualmente a criadora dessas vozes – conhecem em primeira mão:

> In the late twentieth century, millions of people find themselves displaced from their birthplace, living in voluntary or involuntary exile. Their intimate experiences occur against a foreign background. They are aware of the foreign stage set whether they like it or not. Ordinary exiles often become artists of their lives, remaking themselves and their second homes with great ingenuity. Inability to return home is both a personal tragedy and an enabling force. This doesn't mean that there is no nostalgia for the homeland, only that this kind of nostalgia precludes restoration of the past. (473)

Reconheça-se, não obstante, que nem as narradoras de Isabela Figueiredo, nem Rui, o narrador de *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso, chegam, como "milhões de pessoas", a uma terra que lhes é completamente estranha, uma vez que, em maior ou

menor grau, a conhecem por meio das referências e histórias transmitidas pelos pais, assim como por meio de fotografias, da língua e das práticas culturais da comunidade em que as famílias colonas se moviam. Contudo, as noções de tragédia pessoal e de perda não podem deixar de se refletir no distanciamento manifestado por essas personagens em relação à terra natal dos pais que tomam como estranha e fria e nunca como sua[23]. É, por isso, natural entrever-se um tom nostálgico associado ao espaço-tempo da infância vivida em África, uma terra que consideravam como sua e que, de repente, deixa de existir para eles[24]. É, aliás, com um visível desalento que Rui afirma "Angola acabou, a nossa Angola acabou" (153). Com efeito, a orfandade que caracteriza a trajetória destas personagens põe a descoberto a morte de um tempo histórico (o tempo de Portugal como país colonizador), mas também a morte dos territórios colonizados para sempre perdidos pelos colonos e seus descendentes: "agora já não há África" (*O retorno*, 255).

As sete estradinhas de Catete

> Herdam sempre qualquer coisa, meu caro, nem que seja do que nos acusarem. (Faria, 172)

O protagonista de *As sete estradinhas de Catete*[25] (doravante *As sete*), romance de Paulo Bandeira Faria publicado em 2007, move-se numa estrutura sociofamiliar repleta de perguntas sem resposta e de situações que, aos seus olhos de criança, são de difícil

[23] No caso de Rui, pode mesmo dizer-se que, se dependesse da sua vontade e poder de decisão, Portugal teria sido preterido face a outros destinos, como o Brasil e os EUA.
[24] Como observa Drag, "Regardless of the extent to which the object of nostalgia remains prone to idealisation, the founding event that gives rise to nostalgic longing is, invariably, an experience of loss." (137).
[25] O título remete para um ritual de praxe praticado no liceu, onde o protagonista do romance estuda, particularmente usado contra os alunos negros e mulatos. Esse ritual de humilhação consistia em cortar o cabelo dos rapazes, desenhando sete carreiros (207-208).

entendimento. Esses pequenos mistérios que intrigam Guilherme são não só as aceitáveis curiosidades de quem cresce entre adultos, cujos sentimentos e comportamentos são incompreensíveis para si, mas também certas dúvidas diretamente relacionadas com o funcionamento da sociedade colonial em que todos se movem.

Organizada em sete capítulos[26], a narrativa acompanha Guilherme em vários contextos, espaços e situações: a escola, a cidade de Henrique de Carvalho, a cidade de Luanda e outras regiões de Angola visitadas por Guilherme e pelos pais. A história narrada abarca sensivelmente quatro anos, coincidentes com a transição da infância para a adolescência – sabe-se que a família chega a Angola em outubro de 1971. Durante esse tempo, Guilherme confronta-se, como já se disse, com situações que tem dificuldade de compreender, frequentemente relacionadas com as suas vivências escolares, o espaço africano ou com os comportamentos contraditórios dos adultos. As "*incóganitas*" que surgem no seu dia-a-dia funcionam como indícios da rutura com o mundo à sua volta e, no limite, como antecedentes da orfandade de que irremediavelmente vai padecer. O estado de orfandade que vai tomando conta de Guilherme tem origem na dissolução da família, símbolo metonímico da ordem colonial. Metonímico porque, como nota Helena Buescu, ao ser uma "miniatura da esfera exterior" (96), a família permite a encenação de desafios históricos e de construções e renegociações identitárias[27]. Ao longo da narrativa, o leitor acompanha Guilherme na sua autodescoberta como órfão, num primeiro

[26] Intitulados "A menina dos sete olhos", "O segredo da madre com um pulmão", "Água ludra", "O mal de Arriaga", "Sake", "Balanque" e "Socorro".

[27] Nas palavras da autora: "É através da reflexão empreendida em torno do conceito e da imagem da 'família' (...) que o constructo histórico da noção de sujeito enquanto identidade se formula e desenvolve. Neste núcleo, ao mesmo tempo privilegiado e simbólico, que a família constitui, torna-se possível representar a cena do mundo social, com os seus contrastes e violências, que reflectem também o desejo de retomar, através da história pessoal, um ponto de sustentação imaginário pelo qual o sujeito possa constituir-se e reconhecer-se – idealmente, um lugar de segurança e abrigo, que parece sempre perto mas sempre desliza para fora do alcance de quem dele se aproxima." (Buescu, 95).

momento, emocionalmente órfão, uma vez que a sua relação com os pais (em especial, com o pai) se vai tornando cada vez mais distante e, num segundo momento, literalmente órfão de pai.

A desconstrução "da harmoniosa família portuguesa no além-mar" a partir das "representações da família falhada e da violência em família nos espaços do Império" (Gould, "De memórias", 113) começa a esboçar-se na literatura colonial portuguesa da segunda metade do século XX e é, mais tarde, retomada por uma geração literária (António Lobo Antunes, Hélder Macedo, Lídia Jorge, Teolinda Gersão) "cujos textos-reflexão evocam o passado português, tanto na sua dimensão pública como privada, para desmontar a relação dos portugueses para com o poder, as instituições geradoras de violência e o Outro" (*idem,* 113). Embora pertencente a uma geração mais jovem, uma geração que compõe os "primeiros romances pós-império" no dizer de Miguel Real (*apud* Gould, *idem,* 113), Faria recupera essa evocação, instigando o leitor a questionar o passado histórico através da sua pungente e, em vários momentos, irónica[28] ficção.

As sete presenteia o leitor com o trajeto de uma personagem em crescimento, narrado sob "a perspectiva de um narrador autoritário e distante dos eventos descritos" (Gould, *idem,* 114), projetando, por essa razão, uma visão desapaixonada sobre a sociedade colonial e o seu fim. A utilização de um narrador criança (ou criança na época dos acontecimentos descritos) surge como um dos traços marcantes das narrativas sobre o

[28] A título ilustrativo destaca-se o tom irónico que atravessa todo o primeiro capítulo, particularmente nas passagens referentes à professora primária (esposa dum agente da PIDE) que "ardia de afã civilizador" (15) mas que, aos olhos dos alunos, revelava pouca inteligência: "Consta, igualmente que, em matéria de competência, pedagógica ou outra, a professora também deixa algo a desejar. A sua alcunha deve-se ao facto de um aluno lhe ter mostrado uma bússola e ela, após rápida observação, ter exclamado: – Olha, este relógio tem os ponteiros estragados! *Bússola, a desnorteada*." (13, itálico no original).

retorno e o fim império português[29], o que permite aos escritores não só usarem memórias autobiográficas, mas também problematizarem as práticas colonialistas através de uma perspetiva descomprometida, ainda "inocente". Porque mais pueril, menos complexa e não marcada por vivências pretéritas, a visão deste tipo de narrador gera mais eficazmente a atenção e a simpatia e/ou empatia[30] do leitor. Seja como for, no caso do romance de Faria, a preferência por um narrador de terceira pessoa não parece pôr em causa esse efeito emocional. Na verdade, através da intercalação dos discursos direto e indireto, temos acesso às vivências de Guilherme e da sua família, não se perdendo o distanciamento crítico face aos acontecimentos históricos nem a problematização da própria mundividência de Guilherme[31]. E é nessa dialética discursiva que se entrelaçam as dimensões privada e pública da História, o que provoca a adesão imediata do leitor. Relativamente ao carácter autobiográfico deste romance, convém notar que o escritor, à semelhança do seu protagonista, nasceu em Portugal mas passou parte da sua infância em África, tendo acompanhado o pai que era militar durante o período da guerra colonial, conforme se lê na badana do livro[32].

A originalidade deste romance encontra-se no tratamento literário da violência e da tortura (contra africanos e portugueses) durante os últimos anos do colonialismo. O

[29] Para além dos romances analisados neste capítulo, destacam-se outros dois exemplos: *A árvore das palavras* (Teolinda Gersão) e *O pico da micaia* (Luís Amorim de Sousa), ambos publicados em 1997.

[30] A distinção entre simpatia e empatia implica diferentes pontos de vista. Entre outros autores dignos de menção, menciona-se a proposta de Cupchik. Este autor explica que a empatia preenche a lacuna entre emoções e estética, remetendo para a projeção do Eu no objeto estético, enquanto a simpatia não implica essa projeção: "Sympathy is predicated on *detached inferences* made about the internal states of others derived from informative expressive (i.e., facial and postural) cues given knowledge of the situation. Empathy, on the other hand, involves an *engaged reaction* in which the circumstances of another person resonate sufficiently with our own episodic emotional memories." (Cupchik, 26-27, itálico no original).

[31] Essa problematização passa, por exemplo, pela inclusão de episódios de racismo interiorizado por parte do jovem protagonista, tais como o episódio em que se coíbe de vender as rifas da Missão aos africanos, ou quando, viajando de autocarro, não se levanta para dar lugar a uma mulher negra.

[32] Numa nota sobre a biografia do autor, Gould informa que "Paulo Bandeira Faria passou cerca de cinco anos da infância em África (em Moçambique, de 1964 a 1966; em Angola, de 1971 a 1974). O seu pai foi oficial da Força Aérea e esteve em diversas frentes da Guerra Colonial em África." ("De memórias", 114).

livro dá conta da opressão quotidiana sobre o africano, através da representação dos excessos e dos crimes cometidos pelos agentes do poder colonial (escolas, igreja, polícia), mas também do terror da guerra colonial e da tortura a que todos os opositores ao *status quo* da sociedade colonial estavam sujeitos. O escritor não só soube evitar a representação idílica do espaço africano (não há, de facto, a descrição exótica de África[33]), como também recusou elidir as fronteiras coloniais e raciais, não contribuindo para a "fantasia de uma amizade fraterna, luso-tropical" (Gould, "De memórias", 117)[34].

Ao longo da narrativa, o progressivo desvendar dos enigmas que intrigam Guilherme e a que chama de "*incóganitas*" concretiza-se num gradual processo de perda de inocência[35], isto é, na difícil aceitação de que há um "momento em que as *incóganitas* terão de passar a simples incógnitas" porque, afinal, também ele terá de passar de "criança" a "adolescente" (itálico no original, 328). Na literatura, a perda da inocência remete para a passagem da infância à adolescência, ou desta à idade adulta. Nestes

[33] Não se encontram neste romance descrições exóticas e de extremo encantamento pelo espaço africano. As impressões de Guilherme sobre a natureza africana chegam inclusivamente a ser negativas. Refira-se dois exemplos: a entediante visão das "savanas sem fim e selvas densas" (145) e a assustadora visão das Quedas do Duque de Bragança (hoje Quedas de Kalandula): "um mar de águas a despenhar-se no vazio da névoa insistente, rugindo, rugindo para sempre. Todos os carreiros são veredas barrentas dirigidas ao abismo, no qual cai todo o rio. É assustador" (147). A distopia da paisagem combina, assim, com a violência da sociedade colonial a que o leitor vai tendo acesso a partir do olhar de Guilherme. De certa maneira, é também esta a posição do narrador de *O pico da micaia*, cujo contacto com África acontece gradualmente e nem sempre de forma positiva. Aos olhos deste jovem nascido na metrópole, o exotismo africano do imaginário das histórias do Tarzan e do cinema não corresponde à realidade que o cerca e, por isso, expressa por diversas vezes a vontade de regressar à sua vida lisboeta. Por não ter nascido em África, este narrador está mais sensibilizado a identificar as diferenças sociais e raciais caracterizadoras da sociedade colonial, questionando o mito de um colonialismo excecional: violência física perpetrada pelos patrões e pela polícia, trabalho infantil, abuso sexual sobre a mulher africana ou a ausência de africanos nas escolas e em locais públicos (como o cinema).

[34] A amizade entre Guilherme e Salucombo, o seu professor de história, um africano assimilado à cultura do colonizador serve, por exemplo, para denunciar as tensões raciais existentes na sociedade colonial.

[35] O termo "inocência" é geralmente definido como um estado psíquico não contaminado pela experiência dos adultos e distingue-se de "ingenuidade" por não envolver elementos de "pettiness" (Grotstein, 261). A questão da personalidade da criança ocupou a atenção de vários psicanalistas e hoje acredita-se que é a inocência e não a culpa o cerne da experiência infantil. Grotstein afirma que a inocência "signifies the child's sense of being blessed and protected by its objects and thus anticipating safety in its life and wanderings. It suggests guilelessness of anticipation of experience" (260).

períodos liminares, as personagens ganham (de variadas formas) consciência do mundo que as rodeia, podendo daí resultar consequências positivas ou negativas para a sua vida. Essa tomada de consciência por parte de Guilherme não acontece de repente, antes se manifesta paulatinamente, à medida que ele experiencia a rutura do casamento dos pais e do ambiente social que o rodeia, o que funciona em termos metonímicos como representação e sintoma de uma falência maior – a da sociedade colonial. Note-se que a perda da inocência acontece quando está em causa um sentimento de insegurança que conduz, consequentemente, a um inevitável estado de orfandade, tal como James Grotstein observa:

> Loss of innocence occurs not in only the encounter with the infant's putatively destructive unconscious phantasies or conscious thoughts and behaviour but also in the collapse of its faith and trust in its objects when they either critically disappoint, neglect, or abuse the infant or when random circumstances traumatically cause the infant to believe that the world is unsafe. *These infants then become 'orphans of the Real'*. (260-261, itálico meu)

Se tivermos em conta a definição de *Bildungsroman* enquanto "a kind of novel that follows the development of the hero or heroine from childhood or adolescence into adulthood, through a troubled quest for identity" (Baldick, 35) pode considerar-se *As sete* (e também o *Caderno*) como pertencendo à categoria de romance de formação. Com efeito, esta é uma narrativa que acompanha o protagonista na procura do seu espaço e da sua identidade. O trajeto de descoberta realiza-se, porém, de forma abrupta, pois o protagonista é impelido a traçar o seu caminho de maturação numa ordem social em visível descensão. A narrativa não tem (nem poderia ter) um final feliz. Guilherme é

confrontado com o fim de uma época (a colonial) e, por isso, não é gratuitamente que a história contada por Faria está pejada de um profundo sentimento de perda.

À semelhança do *Caderno*, trata-se aqui de um sentimento que assumidamente não implica nostalgia da época colonial, como a que se vislumbra na escrita de outros autores contemporâneos[36]. A ausência de nostalgia colonial na voz narrativa de *As sete* não impede, contudo, a inclusão no texto de vozes contraditórias e/ou complementares sobre a presença portuguesa em África, ilustrando tanto a violência exercida sobre os africanos quanto as frustrações dos militares por participarem numa guerra sem sentido, ou ainda as frustrações dos colonos que, na sua visão particular, não viram os seus interesses salvaguardados durante o processo de descolonização.

A perda da inocência ou "Sê um homem, Gui!"

Há várias perdas que sobressaem na vida de Guilherme: a perda da inocência infantil provocada pela exposição aos horrores da violência colonial e da guerra; a perda do pai, assassinado no dia em que a família viajaria para Portugal, e ainda a perda gradual da mãe, vítima da inveja das vizinhas e da infidelidade do marido. É, na verdade, com o assinalar da questão da perda que o romance finda. Ao ficar a saber da morte do pai e ao imaginar o impacto dessa morte na já frágil saúde mental da mãe, Guilherme descobre-se irremediavelmente só, daí afastar-se da mãe no momento em que ambos recebem a inesperada notícia:

[36] Referimo-nos, a título ilustrativo, a autores como Manuel Arouca que publicou, em 2005, *Deixei o meu coração em África* ou Júlio Magalhães que lançou *Os retornados*, em 2008. Ambos os autores constroem as suas histórias em torno de uma África perdida, cenário onde as suas personagens foram incrivelmente felizes. Repetem-se, nestes livros, o tom paternalista, os estereótipos em relação aos africanos e a visão acrítica sobre o colonialismo português em África. A problemática da nostalgia será explorada mais pormenorizadamente no capítulo 2.

> *Guilherme afasta-se*. Ainda ouve: encontraram dedos cortados e socorro escrito, com sangue, nas paredes. *Afasta-se mais*: já não precisa de ouvir o resto. Alice derruba-se. O coronel sustém-na. Guilherme *afasta-se mais*: *já perdeu a mãe*. (365, itálico meu)

Exploremos, em mais pormenor, de que maneira se processa a perda da inocência e a consciência das injustiças praticadas no ambiente social. É através do olhar indagador do jovem protagonista, depurado pelo narrador omnisciente, que o leitor se depara com a violência colonial, ilustrada nos episódios em torno do racismo e da exploração dos africanos, isto é, nos episódios em torno da desconstrução do mito do "colonialismo inocente", para usar a conhecida formulação de Eduardo Lourenço. São vários os exemplos: o tratamento recebido pelos alunos africanos na escola (Manuel, o aluno negro, é sempre o mais castigado pela professora), a humilhação pública dos africanos (tanto dos chamados indígenas, como dos assimilados), a descrição das precárias condições de habitabilidade nos musseques e nas cubatas[37] e os comentários e anedotas racistas dos colonos nos seus convívios e passeios costumeiros[38].

Aos poucos, Guilherme vai ganhando consciência sobre as práticas de discriminação na sociedade colonial e as tensões sociais delas decorrentes. Um dos primeiros episódios de violência psicológica que se fixa na mente de Guilherme ocorre

[37] Leia-se, por exemplo, a descrição da cubata de André, o criado da família de Guilherme: "Guilherme está triste, muito triste: nunca imaginou que André vivesse tão pobremente. Vê a sua roupita empilhada a um canto e uma folha de calendário com a *Welvetchia mirabilis* pendurada na parede esburacada. O vento abana as suas folhas amarelecidas. Como alimento, havia apenas um talo de cana-de-açucar. E nesse instante, sem que ninguém lho diga, percebe que André é órfão." (172).

[38] Lembre-se, por exemplo, a anedota sobre a caça contada frequentemente aos recém-chegados da metrópole e reproduzida pelo engenheiro Bandeiras no piquenique em que a família de Guilherme participava: "– Fiz uma razia do caraças! – respondeu ele. – Matei um elefante, dois hipopótamos, cinco pacaças, um boi-cavalo e quatro *minões*! – *Minões*? É pá, que bicho é esse? – perguntaram-lhe os outros, intrigados. E ele explicou, com a maior candura: – Eh pá, é um bicho preto com duas patas que, quando o apontamos, se põe a grasnar *minão, minão*!" (61).

quando vê o conteúdo do armário da responsável pela missão católica onde a mãe era professora. Para repreender e castigar as alunas (negras e mulatas), a Madre usava "uma colecção de cavalos-marinhos" (73). Os efeitos dessa descoberta são devastadores e manifestam-se no repúdio que Guilherme imediatamente expressa, bem como na enorme culpa sentida por a menina mulata "dos olhos doces" (72).

O sentimento de culpa regista-se nas repetições do verbo "cansar-se" e na expressão negativa "não quer mais". Depois de abrir o armário e, em completo estado de choque, Guilherme sabe que não poderá reverter o mal involuntariamente causado à aluna da mãe e, por isso, deseja apenas ser expulso da missão para, desse modo, nunca mais ter de lá voltar. Impossibilitado de apagar aquele episódio da sua memória e consciente do mal provocado, Guilherme passará a carregar essa culpa[39]. E mesmo depois de várias tentativas de se redimir, Guilherme sente que Rosa jamais poderá esquecer o sucedido porque, como nos informa o narrador, "Há dor nos seus olhos" (331). Guilherme sofrerá calado a mágoa provocada inconscientemente: "Esta é outra ferida aberta que sangra em silêncio. Sofre a impossibilidade de lhe dizer *Rosa, eu não tive culpa*, mas uma das coisas que vai aprendendo neste mundo com cada vez menos *incóganitas* é que a mágoa das pessoas é proporcional ao sentimento que elas tinham" (252, itálico no original). Assim, o processo da perda de inocência e o sentimento de culpa evidenciam-se, na narrativa, provando, como esclarece Grotstein, a sua íntima e paradoxal interligação:

> Innocence, when it is present, always exists in a dialectical relationship with assumed or actual guilt towards objects and the sense of responsibility for the

[39] Tal como acontece com a narradora do *Caderno* no episódio da bofetada à colega.

> object's welfare; innocence and guilt are like conjoined twins, paradoxically separated and inextricably connected at the same time. (261)

Em *As sete*, toda a realidade social negativa emerge, sem máscaras nem subtilezas, à superfície narrativa para enfatizar os efeitos demolidores dos poderes coloniais. Nas palavras de Gould, "À medida que avançamos na leitura das 365 páginas do romance damos conta de um universo de grande violência (...). Trata-se de um enredado mundo de traições, infidelidades, hostilidades e tensões; de abusos contra mulheres e crianças; e de ódios racistas. ("De memórias", 115)

Ainda que a guerra colonial surja apenas como pano de fundo na tessitura narrativa (por exemplo, nas alusões ao trabalho do pai de Guilherme), ela presentifica-se com crueza nas observações do major Candeias (participante em diversas comissões em África desde o início da guerra), que o menino escuta e que o impressionarão intensamente. As cenas de brutalidade física descritas "à queima-roupa" (*idem*, 116) – em particular a imagem do milho a nascer por entre cadáveres –, assim como a horrenda visão das serpentes a sair do corpo apodrecido (devido ao verme da Guiné) do filho de Arriaga, um velho colono amigo da família, constituem a causa de um surto de cegueira histérica experienciada por Guilherme. Esse estado vivido pela criança durante várias semanas é tão-só uma reação ao horror ouvido e observado, impondo-se como uma espécie de recusa de ver, uma resistência a aceitar a crueldade da sociedade de que faz parte. A cegueira constitui-se, pois, como um sintoma físico de uma experiência traumática. E mesmo que a violência de que Guilherme é testemunha não tenha sido diretamente dirigida a si, ela não deixa de ter nele um impacto altamente doloroso,

porque, de acordo com Jenny Edkins, "Witnessing violence done to others and surviving can seem to be as traumatic as suffering brutality oneself." (4).

Subscrevendo a argumentação de Gould, a cegueira experienciada por Guilherme simboliza não só a resistência ao terror a que tinha sido exposto, mas também a necessidade de um recomeço, de uma abertura para as "realidades do racismo português e africano, da miscigenação condenada e da história da violência colonial em Angola. (Gould, "De memórias", 116). A cegueira exerce, portanto, a força de um ponto de viragem na vida de Guilherme, pois é a partir daí que ele passa a observar "o mesmo mundo", mas "de um modo mais atento" (193). E é, não por acaso, no momento em que a visão deixa de ser o sentido dominante que Guilherme se descobre órfão, como se a impossibilidade de ver o universo exterior o expusesse perante si próprio em toda a sua vulnerabilidade:

> Ao chegar a casa, percorre-a às apalpadelas e sente-a fria e distante, como se ela o tivesse esquecido. André, esse, continua mais silencioso do que *Nzambi* ausente. Recuperou do paludismo, mas não do mutismo. Então, *Guilherme recorda a sensação de que ele era órfão e a muda orfandade de um une-se à estranha orfandade do outro,* com o pai na Base, a mãe na Escola, o mundo vivo lá fora, o silêncio cá dentro. (196, itálico meu)

A experiência de ficar cego força-o a olhar para o mundo de uma forma mais intensa e, a partir dessa altura, Guilherme sente que terá de conviver com as "promessas rasgadas" e com as ambivalências do mundo social, encerradas no duplo sentido da palavra aprendida com o professor Salucombo: "Sake", simultaneamente mentira e segredo (palavra em quioco que ganha, como se verá, uma enorme relevância no seio das dinâmicas familiares). É ainda nesse período que entra no ciclo preparatório, abrindo-se

uma nova fase da sua vida, durante a qual passará a dar mais valor às suas "impressões", como o narrador declara: "Antes da sua cegueira e da eclosão de *Nzambi*, nunca ligava às suas impressões. Agora parece-lhe que estas, quanto menos questionadas forem, mais acertadas são. Se lhe perguntassem sobre isto, não saberia explicar, mas é o que sente." (214, itálico no original).

Morte do pai e alienação da mãe

A orfandade materializada no referido silêncio da casa devido à ausência física dos pais começa a ser esboçada algum tempo antes, mais precisamente no dia em que Guilherme ansiosamente planeia comemorar a passagem de ano letivo e o pai se esquece de o ir buscar. Este incidente é central na relação entre pai e filho porque sintomático do abandono sentido por Guilherme a partir de então. Lida a narrativa retrospetivamente, este episódio encerra o primeiro indício da morte do pai que acontecerá apenas no final do romance:

> A manhã em que espera o pai para que o leve à escola e compartilhe a alegria de ter passado de ano morre só: *ele esquece-se.*
> *– Eu não me esqueço, fica descansado! – tinha-lhe dito.*
> *Mas esqueceu-se.* As sombras que o sol cria foram mudando de lugar e o tempo minguando a esperança. Quando a claridade iluminou outros pontos da casa, já uma certeza se impusera: *nem se lembrou*! (...) *Seis horas, quase sete, esperou* pelo ruído de um motor e o sorriso do pai. *Seis horas, quase sete, esperou*, obedientemente sentado na sala, a prometida vinda de quem queria mostrar a seu lado. *Seis horas, quase sete*, foram tempo mais do que suficiente para aprender a não confiar demasiado nas palavras dos outros. (...) Há coisas que se esquecem, mas os sentidos delas perduram para sempre. *Nenhum abraço dá vida ao abraço que falhou.* (77-78, itálico meu)

Narrado no início do terceiro capítulo, o esquecimento do pai constitui o primeiro exemplo do afastamento emocional deste em relação à família e, por extensão, ao filho,

facto que o magoa porque o pai era, afinal, a pessoa que ele mais admirava e queria impressionar[40]. O descuido paterno terá, com efeito, repercussões emocionais bastante negativas na vida de Guilherme (lembre-se que o jovem revisita várias vezes esse episódio). A inscrição da tristeza provocada pelo esquecimento do pai é conseguida pela insistência da voz narrativa no atraso através da repetição da expressão "Seis horas, quase sete" e da descrição dos efeitos do movimento da luz dentro de casa, estratégias que visam acrescentar literariedade ao discurso, estimulando o envolvimento empático do leitor, que se compadece com o desapontamento de Guilherme, ao mesmo tempo condenando a atitude do pai.

As emoções[41] (como a tristeza ou o medo) envolvem quase sempre sensações e perturbações corporais percetíveis; nas palavras de Julien Deonna e Fabrice Teroni, "emotions are generally held to involve bodily sensations or feelings" (1-2)[42]. Ora as marcas faciais de Guilherme neste episódio (olhar e sorriso ofendidos) atestam de modo óbvio a desilusão e a tristeza decorrentes do esquecimento do pai. Os estudos em torno

[40] São variados os momentos em que o narrador nos dá acesso ao sentimento de admiração que o filho nutre pelo pai. Guilherme admira a sua coragem (64), o seu porte físico (66), o fascínio que ele exerce sobre as mulheres (111) e os seus "gestos decididos" (162). Esses instantes de cumplicidade entre os dois vão diminuindo à medida que o romance progride. Há, no entanto, um momento em que é o pai a reafirmar o seu amor pelo filho, porventura já antecipando o difícil legado de culpas e de perdas que Guilherme estaria prestes a herdar, senão vejamos: "– Só queria dizer-te que gosto muito de ti, filho. Já não me lembro da última vez que to disse... (...) – E não esqueças o que te vou dizer: nunca me julgues de uma forma demasiado severa, OK?" (147).

[41] As definições de sentimento e emoção são complexas. Genericamente a psicologia entende os sentimentos como afetos dos quais fazem parte as emoções, os humores e outros tipos de sensações. Já as emoções são geralmente definidas como respostas a eventos importantes no âmbito dos objetivos, desejos, valores e preocupações de um indivíduo. Essas respostas constituem experiências subjetivas, dependem das perceções desse indivíduo e podem envolver mudanças nas suas ações. São respostas subjetivas socialmente construídas e variam de cultura para cultura. A propósito da definição de emoções, leia-se a proposta avançada por Deonna e Teroni que se identifica com a mais estandardizada definição do conceito no momento presente: "Emotions are episodes that have a felt character and are directed at particular objects provided by their cognitive bases. They appear moreover to be intimately related to evaluations of these objects and are subject to assessment by means of a variety of distinct standards, most prominently among them standards of correctness and justification" (11).

[42] Convém lembrar, a este propósito, a distinção feita por alguns autores entre "bodily emotions" (a tristeza, a raiva, o medo, etc.) e "intellectual emotions" (a esperança, o orgulho, etc.). Sobre o assunto, veja-se, por exemplo, Harré e Parrott, 1996.

das emoções sustentam que, em termos cognitivos, estes estados são intencionais e não estão sujeitos à vontade, pois decorrem de uma reação face a um "objeto", ou seja, as emoções são sempre sobre alguma situação, algum evento. Além disso, as emoções são representações do cumprimento ou, pelo contrário, da frustração dos nossos desejos (*idem*, 38). A tristeza sentida por Guilherme relaciona-se com a não satisfação do desejo de ter a companhia do pai naquele dia tão importante para si, o que se traduz em perda e abandono, tal como o narrador enfatiza: "Há coisas que se esquecem, mas os sentidos delas perduram para sempre. Nenhum abraço dá vida ao abraço que falhou." (77).

Por conseguinte, este episódio encerra a primeira de uma longa cadeia de desilusões que culminará no ato de denúncia do pai por tráfico de diamantes. Aos olhos da criança, trair o pai torna-se a única forma de evitar a temida rutura familiar, porque sendo preso pelo agente da PIDE, Guilherme conseguiria afastar definitivamente o pai de Beatriz, a amante. Mas recuemos um pouco na história para perceber de que maneira Guilherme perceciona e sente a relação entre os pais, dado que são os sucessivos atos de infidelidade do progenitor que desencadeiam o desgaste do casamento e a degradação do ambiente familiar.

Os primeiros sinais de uma "tensa atmosfera familiar" (69) surgem nas conversas que Guilherme entreouve à noite, mas também nas mudanças de humor dos pais e ainda no episódio do aparecimento na cozinha de uns ganchos de Gigi, uma amiga da família, após uma ausência de Alice (a mãe) devido a uma viagem de trabalho ao Dundo. A par das discussões que tinham passado a ser uma constante entre o casal, segue-se a traição do pai ao envolver-se com duas desconhecidas. Nessa cena, durante umas férias passadas em Luanda, Gustavo dá pouca atenção ao filho, preocupado que está com "olhar em

redor" (226) à procura de Beatriz, filha de um antigo colono que a família tinha conhecido recentemente e com a qual tinha combinado encontrar-se. A mãe tinha ficado no hotel, adoecida de repente durante a viagem (o leitor é informado de que a indisposição da mãe se relaciona com o mau olhado e a inveja das vizinhas). Quando se aproxima a hora do almoço e não tendo Beatriz aparecido, o pai aceita o convite para almoçar em casa das duas senhoras que tinha acabado de conhecer e pede a Guilherme que vá dar uma volta no carrossel, na companhia do criado das senhoras. A falta de entusiasmo do rapaz ao receber a ordem do pai combina com o cenário entristecedor que encontrará no parque: uma "avó sozinha" e um palhaço que não ri. Pressentindo o descaso do pai, Guilherme entristece e sente-se "só":

> Guilherme sente-se assim, subindo e descendo agora num avião tripulado: só. Ninguém receberia o seu sorriso se o desse: nem outro menino, nem o pai no prédio ali em frente, nem *Nzambi* ausente, nem o próprio criado que olha, lá em baixo, para o relógio com ar de enfado. (229, itálico no original)

Findo o almoço, pai e filho voltam à praia, onde Beatriz já os espera, seguindo-se uma tarde de mergulhos e animada conversa porque, tal como o pai, também Guilherme fica encantado com a beleza de Beatriz, bem como com a atenção que ela lhe dedica. Ao regressar ao hotel, Guilherme confronta-se com o dilema de mentir à mãe sobre o que tinham feito e, nesse instante, sente uma enorme revolta em relação ao pai porque, afinal, este obriga-o a mentir. À memória vêm-lhe, então, as inúmeras situações em que já tinha mentido[43]. O uso repetitivo do verbo "mentir" na densa página referente a este episódio é

[43] Em especial situações que o tinham marcado negativamente, por exemplo, quando viu o corpo apodrecido do filho de Arriaga e imaginou o milho brotando do sangue dos cadáveres (imagens que tinham despoletado o episódio da "cegueira histérica" 184) ou, ainda, quando o pai se esqueceu de lhe dar o abraço que ele tanto esperava: "mentia ao dizer que esquecera o que vira, vermes brancos, e esquecera o que

sintomático do impacto negativo do segredo que o pai o incita a guardar, pois, mentindo conscientemente, as mentiras antigas ganham, subitamente, destaque e, mantendo essa mentira, Guilherme sabe que passará a desempenhar o papel de cúmplice:

> (...) a *mentira* agora não é devido a si, mas ao pai; a *mentira* agora não o livra da chapada da mãe, é uma chapada à mãe. A *mentira* agora é séria: não é sua, mas tornou-se sua, através do seu segredo. Sempre lhe disseram que não devia *mentir*, mas agora forçam-no a isso mesmo. Os pais sempre estiveram de acordo nesse ponto, mas esta *mentira* separa-os e Guilherme é obrigado a estar no meio, calado, a escolher entre os dois. (...) Agora *mentirá* a sério, a doer. O pai está a *mentir* e ele a *mentir* pelo pai. (235, itálico meu)

A infidelidade do pai e o peso de ser obrigado a esconder da mãe a verdade contribuem para a tomada de consciência das novas dinâmicas familiares. As experiências negativas vividas por Guilherme obrigam-no a crescer e a concluir que o mundo dos adultos é um mundo de complicações e desilusões. Dessas experiências faz ainda parte o despertar da sua própria sexualidade na companhia da cabeleireira do bairro cujo marido, mesmo sendo invisual, não deixa de "ver" o momento em que é traído[44].

À medida que o envolvimento amoroso com Beatriz avança, o pai distancia-se da família ("Há agora, sem dúvida, uma pessoa diferente no olhar do pai." 245) e, concomitantemente, o estado físico e emocional da mãe piora ("até a dormir a mãe revela angústia, até a dormir tem estampada no rosto uma profunda expressão de sofrimento" 277). Guilherme sente-se, pois, "Tolhido por um segredo cada vez mais pesado, cada vez mais mentira" mas "olha e nada diz" (246). Contudo, em silêncio, condena o pai pelo

ouvira, milho vermelho; e mentiu quando disse que não importava o esquecimento do pai no dia das notas e ainda sentia essa ausência" (235).

[44] Leia-se: "Graças ao segredo que também é mentira, Guilherme sente, uma vez mais, que deu um brusco salto em frente e cresceu. Pena é que, de cada vez que tal ocorre, sinta uma dor estranha, como se o mundo de *incóganitas* revelasse, afinal, estar simplesmente errado. Sucedeu quando o abraço falhou, sucedeu quando recebeu o que pertencia ao invisual e sucedeu agora, quando vê a tristeza da mãe e ele calado, tão calado como o pai a seu lado." (235-236, itálico no original).

sofrimento causado à mãe, que sucumbe progressivamente à tristeza e à fraqueza física[45]. O desencanto de Guilherme em relação ao pai manifesta-se, de igual forma, quando descobre o conteúdo do seu saco militar – entre outras coisas, três diamantes e várias fotografias que o deixam "combalido":

> (...) aparece uma *rapariga negra* num canavial mais alto do que o moçambicano, primeiro com o vestido e a sorrir, depois a levantar o vestido e a sorrir, depois a mostrar o peito e por aí ia a coisa até aparecer *nuazinha da silva*, só com um fio de missangas à volta da cintura, mas sorrindo sempre. Por qualquer razão desconhecida, aquilo deixa-o combalido. Olha e olha, vê e remira, perguntando-se se o pai já estaria casado quando farfalhou esta. Pousa-as e pega noutro envelope. Entre muitas da tropa, a jogar cartas, ou com óculos escuros e ar de engatatão, depara com uma, amarelecida: *a cabeça de um homem negro espetada numa estaca*. Ao lado, aparecem *as pernas de um branco*, encimadas por uns calções de tropa. *Arruma aquilo, triste: cada vez descobre mais coisas do seu pai que ignorava.* Pensava que era seu, e dele sabia tudo. Sempre o teve ali à frente, contraponto divertido à brusquidão da mãe. Afinal, tinha visto muito e vivido bastante. Tinha sido outro e parecia estar de volta a esse tempo. (248, itálico meu)

Guilherme encara o segredo sobre o adultério paterno, bem como os segredos que descobre nos pertences do pai, como uma condenação, como um castigo que lhe é infligido pelo próprio progenitor ("o único castigo do filho é o segredo do pai" 250). O convívio forçado com a nova realidade vai destruindo a relação de cumplicidade entre pai e filho, daí que a morte paterna na véspera da partida de Angola em direção a Portugal, represente o culminar de uma perda que já tinha começado a manifestar-se muito antes. A morte do pai coincide com a saída de África e, em termos simbólicos, com o fim da era imperial. O pai era o representante do poder colonial no seio da família. Gustavo era piloto da Força Aérea Portuguesa e bombardeava sanzalas africanas com napalm, tendo

[45] O débil estado físico e emocional de Alice, deve-se não só à degradação da sua relação com o marido, à maledicência das vizinhas, mas também ao ter insistido em guardar uma imagem religiosa africana, tomando-a como uma simples estatueta e não reconhecendo a profanação que isso poderia representar aos olhos dos africanos.

participado nas três frentes da guerra colonial. Ao escolher ir ao encontro de Beatriz, quando é avisado de que esta corria perigo, Gustavo compromete a segurança da família, abandonando-a, ainda que o tenha feito, na visão de Guilherme, com uma "tristeza infinita" (364) no olhar.

O romance termina em tom claramente distópico: o pai morre e a mãe fica abaladíssima; Guilherme sabe que, em termos emocionais, a mãe terá bastante dificuldade em lidar com a ausência do marido. Com a morte física do pai e a alienação que se entrevê na reação da mãe, Guilherme fica duplamente órfão. Não tendo acesso ao período de luto, caberá ao leitor imaginar um futuro certamente pouco risonho para os dois membros desta família destroçada[46]. A orfandade literal, biológica, reitera, no final do romance, a orfandade simbólica: a perda do pai exprime simbolicamente a perda do império africano para os colonos, os militares e a administração colonial.

Solidão e Silêncio

O indício da solidão reveladora da orfandade de Guilherme regista-se em dois momentos altamente expressivos. O primeiro diz respeito ao dia em que Guilherme chega a casa e encontra a mãe a soluçar, rodeada das fotografias do casamento que tinha

[46] A distopia projetada no final do livro manifesta-se igualmente na conturbação político-social que marca o tenso período do fim da guerra colonial e o consequente êxodo dos colonos. Simbolicamente, essa distopia encontra-se no reaparecimento de um objeto de violência: "A menina dos sete olhos" que a professora primária usava para castigar os alunos a seu belo prazer e que estes, num ato de rebelião, tinham roubado e enterrado longe da escola. No fecho do romance, a régua é desenterrada por um grupo de meninos guerrilheiros (pioneiros do MPLA) que tomam de assalto as casas dos colonos. Embora de outra forma, a violência perpetrada pela arbitrária autoridade de *Brúxola* reinstala-se: "A gaita da régua volta à superfície. Volta a casa de *Brúxola*. A vida, afinal, tem *incóganitas* que só um Deus poderia desvendar (mas continua ausente)." (353, itálico no original). Note-se que o desenterro da régua pode ser interpretado metaforicamente tanto como uma forma de rebelião dos oprimidos contra o opressor (tal como o seu enterro já o tinha sido – no primeiro capítulo, os subalternos eram os alunos brancos, negros e mulatos e o opressor, a professora e, por extensão, a ideologia e as práticas de ensino; no último capítulo, são-no os africanos e os colonos, respetivamente) quanto como uma forma de reversão ou inversão de papéis, transformando-se o oprimido em opressor.

acabado de rasgar. Os pedaços das fotografias, descritos como "triângulos, quadrados deformados, rectângulos dilacerados e outros formatos sem harmonia alguma" (267), representam "os restos de um casamento que parecia perfeito, ou quase" (268). Confrontado com aquele cenário desolador, Guilherme, na companhia do criado, enceta, em silêncio, a árdua tarefa de colar os pedacinhos das fotos até altas horas da noite, na vã tentativa de, resgatando aquelas "existências rasgadas" (267), combater a desordem que atingira o seu universo familiar; porém, na manhã seguinte, a mãe, visivelmente apática, nem o esforço lhe agradece[47].

O segundo indício da desagregação familiar é construído com recurso à personificação do silêncio propagado pela casa como uma doença incurável, logo a seguir à prisão do pai. A omnipresença do silêncio que preenche a casa e que vai progressivamente corroendo o estado mental e emocional de Guilherme converge para a despersonalização do espaço doméstico: onde havia um "lar" e laços afetivos, passa a haver apenas uma "casa" silenciosa. A imagem do silêncio como um "tirano" irascível transmite, de modo muito óbvio, o vazio e a apatia instalados na vida doméstica. Este é, quiçá, um dos excertos mais melancólicos do livro. Atente-se na cadência resultante da parataxe, das repetições e das rimas internas:

> Há ali o vazio que devorou a mãe por d*entro*, feito de pó em movim*ento*, iluminado pela luz que se esgueira pelas persianas, e um silêncio muito fino, dos piores, daqueles que se respira sem que se queira e fica d*entro* de uma pessoa por muito t*empo*. Os silêncios pesados são maus, mas este é pior: vem como amigo e fica como tirano. *Exige* os sorrisos que havia, a natural*idade* que se perde, a cumplic*idade* que mingua. *Exige* tudo para ser rei e senhor do mutismo mais alheado. Começ*ou* pelo pai, pass*ou* à mãe e, agora, respira-o Guilherme,

[47] A partir desse dia, o pai passa a dormir na base militar e, envergonhada perante o falatório alheio, a mãe começa a sair menos de casa. Apesar de, algum tempo depois, o pai ter decidido romper com Beatriz (por ciúmes do marido desta) e ter voltado para casa, o casamento dos pais já estava fatalmente comprometido.

> entristecendo-lhe os olhos. Então sente a presença de um Deus só e volta-se, muito feliz, para falar com *Nzambi*, mas não é Ele quem al*i* está: com silenciosa gravidade, fixa-o André. *Não diz nada. Não dizem nada*. A aridez desarrumada desde a tarde da rusga diz tudo. Ali havia um lar, agora há simplesmente uma casa. *Não há nada a dizer*, portanto. (307, itálico meu)

A imagem do silêncio como "tirano" reaparece quando a voz narrativa nos informa sobre a passagem do tempo e, sobretudo, sobre as mudanças que ela foi impondo numa casa que outrora tinha sido acolhedora e agora estava "deserta". Talvez o mais interessante deste trecho se encontre na associação entre o silêncio e a ausência dos afetos, inscrita no jogo de palavras destacado:

> A mãe acumula agora o trabalho na escola com outro no Magistério e pouco pára em casa. O pai já não é uma *presença ausente* como quando estava calado a pensar em Beatriz, nem uma *ausência presente*, como quando a mãe chorava o facto de o saber algures, possivelmente com alguém: é uma *ausência ausente* (tal como a mãe). *Presente presente*, só o André, mas até essa *presença* continua tão muda como um Deus só, como um *Nzambi* encolhido. *Realmente presente* naquela casa está apenas o Silêncio, o tal tirano que a todos vitimou em dias obscuros. O tal que o persegue, rilhando os dentes, de cada vez que Guilherme vagueia pela casa deserta. (327, itálico meu)

Ao ir tomando consciência da desordem familiar e social que o rodeia, Guilherme-criança transforma-se no Guilherme-adolescente, rebelde, um tanto agressivo e avesso à escola, mas também distante do professor Salucombo, dos amigos e, ainda, do imaginário infantil contido nas suas revistas de banda desenhada[48]. O amadurecimento de Guilherme manifesta-se ainda numa cada vez maior incapacidade de expressar emoções,

[48] A este propósito, poder-se-á mesmo afirmar que a transição para a adolescência adquire uma aura de ritual se nos lembramos que Guilherme vai deixando cair as revistas, uma por uma, durante o trajeto de bicicleta entre a casa e a prisão onde o agente da PIDE retém o pai. Leia-se: "Regressa pelo mesmo trajecto, sentindo nos ouvidos o estridente zumbido do Silêncio. Este rouba-lhe as respostas às novas perguntas, o ânimo de saltar os mesmos muros no sentido inverso. Caem as revistas. Uma a uma as vai deixando" (307).

corroborando-se a ideia enigmática proferida pelo pai: “Quanto mais calares, mais adulto serás, Gui. No dia em que não disseres nem ai, estarás preparado para a vida.” (104).

A derradeira conversa entre Guilherme e *Nzambi*, o seu deus imaginário (“amigo nocturno” no dizer do narrador, 192), reflete o confronto interior de Guilherme por ter denunciado o pai, bem como por ter traído a confiança do cego, o marido da cabeleireira, a mulher com quem tem as suas primeiras experiências sexuais. Afinal, também Guilherme, à semelhança do pai, tinha sido protagonista de um ato de infidelidade, provocando sofrimento a terceiros. É *Nzambi*, num diálogo imaginado por Guilherme, quem lamenta que este seja forçado a crescer e, irremediavelmente, a perder a família, a cidade e o país:

> – Porque hoje tornaste-te homem e eu comecei a *perder*-te... Isto custa-me sempre. Há já uns tempos que andas a *perder* a inocência, mas sempre pela mão dos outros. Hoje decidiste agir por tua conta e risco. (...) não me apetece acusar-te de teres feito aquilo que condenaste no teu pai. (...) Agora, que és homem, digo-te: enfrentar-te-ás outra vez. Da primeira, cegaste, na segunda condenaste; na última *perdeste*. (...)
> – A partir de agora. O teu mundo vai ruir sem mim. A família, a cidade, este país. Só ficarás tu entre o terror. (...) todos terão demasiado presente a *dor da perda*. (289-290, itálico meu)

A transição de criança para “homem” coincide com a decisão de Guilherme de acusar o pai de tráfico de diamantes e essa escolha implica dor, ficando cada vez mais proeminente o sentimento de perda. É durante o interrogatório ao pai, conduzido pelo agente da PIDE, que Guilherme toma conhecimento da destruição das senzalas. O trabalho de Gustavo consistia em disparar napalm do ar e, por cobardia, pudor ou vergonha, tem dificuldade em admitir a sua participação ativa na guerra colonial. Depois da exposição às mãos do PIDE, não havia mais nada que pudesse esconder do filho. À

medida que os acontecimentos se desenrolam, a tristeza de Guilherme aumenta, ele gosta do pai, mas não consegue perdoar-lhe porque: "O mundo todo está errado e Guilherme está tão presente nesse erro que se sente parte desse erro. Já não há *incóganitas*: só erros, erros, erros!" (298, itálico no original)[49].

A perda da inocência no percurso vivencial de Guilherme enfatiza a ideia de que não há inocentes porque "todos os actos geram consequências" (288), à semelhança do que a narradora do *Caderno* também afirma: "Não havia olhos inocentes" (52). Talvez seja por isso que a visão se destaca como o sentido nuclear de *As sete*. Com efeito, o processo da perda da inocência encontra-se umbilicalmente ligado à experiência de ver, à ideia do testemunho sobre a realidade, sobre os factos, sobre o que realmente acontecia e que, por ser demasiado doloroso, Guilherme se esforça por esquecer ou, pelo menos, obliterar a cada momento. Como se a insistência no ato de ver fosse uma forma de reforçar o seu papel de testemunha ocular dos acontecimentos. Não sendo possível o esquecimento, o único caminho é ver e entender cada vez mais com maior clareza. A insistência nos vocábulos "vê", "ruptura", "abandono" e "lágrimas" confirmam justamente a falência do universo familiar e social, reforçando o estado de orfandade e de solidão que atinge o protagonista. Destaca-se apenas um dos excertos mais paradigmáticos:

> Também Guilherme *vê* as coisas mais claras. *Vê* o casamento dos pais tão rasgado como as fotografias, a fita adesiva pode uni-las, mas não esconde a evidência da *ruptura*. *Vê* a cidade rasgada e a normalidade aparente não une o suficiente, antes

[49] As transformações que acompanham a súbita transição da infância para a adolescência também se manifestam corporalmente não só na "penugem sobre o lábio" (355) que faz sorrir a mãe, mas também no prazer que sente ao fumar liamba ou, ainda, no assumir da sua natureza de canhoto, a qual tinha sido recalcada na escola.

> se prepara para evidenciar a *ruptura*. *Vê* que as relações, fossem com São, Rosa ou Bea, tinham em si *abandono* e *ruptura*, um potencial adstringente que, fizesse o que fizesse, não o impediram de seguir o caminho em direcção a este *vazio ausente*, a este *abandono* de rapaz sentado num muro, rindo-se sozinho com *lágrimas* nos olhos, triste por ter morrido o tempo em que as explosões se deviam a foguetes que espalhavam *lágrimas* coloridas pelo céu. (339, itálico meu)

Guilherme vai ser obrigado também a ver a "rebaldaria" (323) que se instala na cidade com o passar do tempo, o assalto à missão católica do qual também participa, a partida dos inconformados colonos, cães a alimentarem-se de mortos que "ninguém enterra" (350), a destruição da família do professor Salucombo, assim como o fuzilamento deste último, e a invasão da sua casa pelo grupo dos sete pioneiros mascarados que assustam a mãe e levam André – tudo isto narrado em ritmo acelerado no último capítulo, intitulado não gratuitamente de "Socorro".

Guilherme vs. Rui, o narrador de *O retorno*

As sete apresenta uma visão panorâmica da sociedade colonial da primeira metade da década de 70 a partir do microcosmo de uma família residente na cidade então chamada de Henrique de Carvalho. Seguindo de perto as peripécias vividas por uma criança em transição para a adolescência, Faria expõe, às vezes de forma muito visceral, as relações de poder e de violência subjacentes às práticas colonialistas sob o regime do Estado Novo. Os episódios de violência intensificam-se ao longo do livro para atingirem o seu ponto máximo no último capítulo. O caos social evidenciado no fecho do romance é a prova cabal da impossibilidade de sobrevivência das dinâmicas coloniais. As cisões entre opressores e oprimidos eram demasiado óbvias e aquela sociedade de "*incóganitas*" não poderia manter-se inalterada por muito mais tempo. O percurso de orfandade trilhado

por Guilherme é o reflexo de um desmoronamento familiar, mas também de um desmoronamento político-social inevitável. As suas perdas pessoais constituem o sintoma das mudanças há muito desejadas e, nesse sentido, podem ser lidas de forma simbólica. A dor de Rosa, a menina mulata castigada física e injustamente pela madre da Missão, por causa de uma infantilidade de Guilherme, sintetiza toda a dor do colonizado repetidas vezes humilhado e, por isso, o perdão é tão difícil. Mas dolorosa é igualmente a dor da culpa do descendente do militar português. No momento em que uma multidão invade a missão católica para expulsar as madres e queimar os objetos antes usados para oprimir e castigar, Guilherme e Rosa não conseguem saldar as dívidas emocionais que têm um com o outro, como o narrador faz questão de sublinhar:

> Desce as escadas, dirige-se a Rosa que, acompanhada do irmão, entre gente que ri, se felicita, canta e dança, o espera. Não lhe entrega o cavalo-marinho. Não lho mostra, não é preciso. Atira-o para a fogueira, olha para ela e parte. Nenhum dos gritos que se ouve, ou dos cantos, diz metade da dor que leva. Se todos se sentem libertos de afrontas antigas, dois há que não se regozijam com isso. (331)

No final do romance, o presente de Guilherme caracteriza-se por "sentimentos desencontrados" e o futuro por "hipóteses e ameaças" (336). Não é, portanto, despiciendo notar que o primeiro e único abraço que Guilherme dá ao sempre silencioso André[50] – o jovem criado praticamente da sua idade, órfão e analfabeto – enfatiza de forma pungente a natureza das relações coloniais com as quais era preciso romper definitivamente. A concentração de eventos no último capítulo contrasta de modo evidente com o ritmo da

[50] Mesmo que enviesadamente, a ausência da voz do criado convoca as observações de Gayatri Spivak ("Can the Subaltern Speak?") em torno da dificuldade ou até mesmo da impossibilidade de a voz e a agência dos oprimidos se fazerem sentir. Enquanto colonizado e literalmente órfão, André é impossibilitado de verbalizar as suas emoções, contrastando com a posição de Guilherme que, embora da mesma idade e afetado pela desagregação do seu universo familiar, ainda tem acesso à articulação das suas experiências, representando nessa medida a posição privilegiada do colonizador.

narrativa construído até aí, como se o autor implícito transpusesse para o texto toda a velocidade dos acontecimentos, bem como a tensão e confusão sociais que emergem à superfície, dando conta do conturbado processo de transição do poder político.

A narrativa de *As sete* encerra com os eventos históricos que servem de pano de fundo ao romance de Dulce Maria Cardoso, publicado em 2011. O leitor de Faria não assiste à partida de Guilherme nem à sua chegada à metrópole[51]. Essa vai ser a experiência pessoal de Rui, o narrador de *O retorno*. Para efeitos comparativos, detenhamo-nos, brevemente, neste último romance, seguindo o trajeto de um casal de colonos e dos seus dois filhos nascidos em Angola. A orfandade não é, à primeira vista, um dos temas mais evidentes deste romance, porém, estamos em crer que ela constitui a condição essencial para a construção diegética.

A perspetiva escolhida pela autora – a de Rui, um narrador adolescente[52] – alimenta-se da ausência da figura paterna e da fragilidade emocional da figura materna, diversas vezes mencionadas ao longo da narrativa. Se, em *As sete*, o leitor acompanha Guilherme a gradualmente descobrir-se órfão num ambiente social em dissolução (a sociedade colonial), em *O retorno*, a história de Rui, num ambiente social em ebulição político-social (sociedade portuguesa recém-democratizada), só pode ser narrada em estado de orfandade.

[51] O mesmo acontece em *A árvore das palavras*. O romance de Gersão termina no momento em que Gita embarca para a metrópole. A guerra decorre "longe" e a "vida na cidade continuava igual, como se nada fosse" (243). Tendo assistido à dissolução do seu ambiente familiar (a mãe foge com o amante e o pai, "perdido e ausente" por causa da dor da rejeição, refaz a vida com a criada que diz ter engravidado dele) e sofrendo um dilacerante desgosto amoroso (Rodrigo revela ser uma pessoa fria e pretensiosa), Gita não tem nenhum motivo que a prenda a Moçambique. O desejo de fuga intensifica-se, mesmo que essa fuga seja para um espaço que ela desconhece e que intui ser claustrofóbico: "A vida estreita e pasmada, a falta de ar de espaço no país-casa-das-primas. Seja como for, não tenho alternativa. Não tenho alternativa." (237).

[52] A propósito da escolha deste tipo de narrador, Valadares observa: "Este narrador jovem, em fase de redefinição conflitual e formação problemática, está em perfeita sintonia com um país que vive tempos conturbados, também ele em estado de (re)formação." (92).

Rui sai de Angola sem o pai (desconhecendo por completo o seu paradeiro, pois apenas sabe que foi levado preso por um grupo de soldados angolanos), com a irmã e a mãe num estado mental e emocionalmente débil. E é, com efeito, essa posição de vulnerabilidade que lhe confere o estatuto de narrador capaz de gerar a imediata simpatia do leitor. A ausência do pai e a alienação da mãe durante quase toda a narrativa são altamente estratégicas. Em *As sete*, o pai morre no dia da partida, simbolizando a dissolução da família e, por extensão, da sociedade em que esta se encontrava inserida, em *O retorno*, o pai é preso em Angola no dia da partida, a fim de Rui poder ter voz na (para ele) praticamente desconhecida sociedade metropolitana. As figuras maternas são, nos dois romances, relegadas para o espaço da alienação e da apatia, o que poderá ser visto, aliás, como um outro tipo de orfandade (além de sugerir a secundarização das mulheres/esposas numa sociedade tipicamente patriarcal).

Ambos os livros contêm a voz da experiência dos filhos e já não a dos pais, ou seja, contêm a complexa mundivisão dos herdeiros da herança colonial, aqueles que "herdam os pecados dos pais" (para retomar a ideia de Michael Haneke contida na epígrafe) e mais intensamente viveram o sentimento do desterro, parafraseando Ribeiro ("O fim", 93-94), a mundivisão "dos netos que Salazar não teve", ou seja, dos filhos da ditadura, da guerra colonial e, no caso em questão, dos retornados, dos herdeiros simbólicos de uma ferida aberta.

Guilherme e a mãe não chegam a sair de Angola, a narrativa concentra-se fundamentalmente numa dupla dissolução no território africano: a da família (numa dimensão íntima e individual) e a da sociedade colonial (numa dimensão pública e coletiva). Possivelmente porque a narrativa termina no dia da partida e a experiência de

Guilherme é a do filho de um militar, não há espaço ficcional para o drama das perdas materiais e emocionais dos colonos-emigrantes forçados a sair de África. Esse faz parte do escopo da narrativa de *O retorno*. Quando as perdas dos colonos se evidenciam no livro de Faria, elas inscrevem-se em forma de saudades antecipadas de África, das quais o narrador desapaixonadamente se distancia para enfatizar o evidente corte geracional entre os colonos e os seus descendentes[53].

Cansado de sentir a ausência do pai, preso à frente de casa momentos antes da partida para o aeroporto, o narrador de *O retorno* decide aceitar racionalmente a sua morte e essa aceitação constitui-se como um sinal da (forçada, mas inevitável) assimilação de Rui à nova realidade familiar e social, coincidindo não gratuitamente com o dia da Independência de Angola. A "morte" do pai representa simbolicamente o fim de uma época histórica (o fim da Angola branca): "É hoje. Hoje é o dia da independência de Angola. Angola acabou, a nossa Angola acabou. (...) Não consigo viver à espera que o pai chegue. Ninguém consegue viver sempre à espera de uma coisa assim. (...) O pai morreu." (153-154).

Rui é impelido a "julgar o pai morto" (220) para conseguir lidar com a sua ausência nos "tempos conturbados" (67) vividos na ex-metrópole e conseguir em maior ou menor grau adaptar-se à nova vida[54]. O regresso da figura paterna quase no final do

[53] O exemplo mais significativo diz respeito ao desabafo de uma personagem secundária, o Sr. Rocha, um comerciante e amigo da família de Guilherme: "Quando estiver ali, vou passar o tempo a lamentar-me do frio e da maldita penedia, vou passar o tempo a sonhar com isto, o calor às seis da manhã, as noites a beber copos com os amigos nas varandas, os rios... – E a voz treme-lhe. – Esta maldita terra vai custar-me a vida, Oliveira! – E dirige-se rapidamente ao armazém. *Pelos vistos, começa a chorar África já aqui*." (355, itálico meu).

[54] Embora o tom usado no romance seja crítico dos eventos relacionados com o fim do império colonial português e, em particular, da "conturbada" vivência dos colonos-emigrantes quando regressam a Portugal (sobretudo a dos que ficaram desapossados de bens e foram alojados em hotéis), a escritora declarou, numa entrevista em 2011 ao programa televisivo Câmara Clara (transmitido pela RTP), que não pretendeu com a

romance prende-se, estou em crer, com a proposta literária da escritora. Com efeito, o regresso do pai de Rui, um ano após a chegada da família a Portugal e quando já não era esperado, confere um sentido de esperança ao futuro da família e, por conseguinte liberta Rui da obrigação de assumir a posição de responsável pela mãe e pela irmã: "o pai está aqui e já não sou o chefe de família" (222). Neste sentido, a reunião da família significará a superação do estado de orfandade experienciado por Rui, terminando o romance em nota de esperança[55], o que definitivamente não acontece em *As sete*, onde o futuro de Guilherme está, como o narrador diz, marcado por "hipóteses e ameaças" (336). Seja como for, pode também argumentar-se que o reaparecimento do pai, quase no final do romance, é uma subtil variação de um estado de orfandade. O pai regressa mas, sendo o mesmo, é ao mesmo tempo outro, aquele que sofreu na pele a devastação da sociedade colonial. Na verdade, a prisão do pai, de que a família nunca fala, continuará a ser um assunto tabu mesmo depois da chegada dele a Portugal. O encarceramento paterno em Angola representa uma fissura emocional sobre a qual imperará um silêncio doloroso e uma espécie de negação, tal como os vocábulos a seguir destacados evidenciam:

> O pai *nunca* falou da prisão. *Nem* uma palavra. Talvez por isso eu *não* consiga olhar para as *cicatrizes* do pai quando o vejo em tronco nu. O silêncio do pai faz com que as *cicatrizes* contem coisas mais terríveis do que as que o pai poderia

escrita deste livro fazer terapia nem um ajuste de contas com o passado. Antes se propôs refletir sobre os processos de perda (material, afetiva, individual, coletiva, imperial) e de recomeço.

[55] Se, quando comparado com *As sete*, é compreensível que *O retorno* termine com uma nota de esperança, lido isoladamente também o final deste romance pode ser problematizado. É certo que a chegada do pai são e salvo à metrópole traz consigo a ideia de recomeço e, por conseguinte, de esperança. No entanto, essa nota positiva parece esbater-se (ou até desaparecer) quando o que está em causa é o futuro da ex-metrópole como sociedade pós-colonial. Com efeito, no monólogo final de Rui, o jovem não consegue entrever um futuro otimista e é ainda mais curioso que seja o próprio pai (através do discurso indireto livre) o veículo dessa ideia. Entre os seus grandes planos para o futuro, esconde-se a antevisão de dificuldades económicas: "Sei que os do IARN vão comer-nos os olhos com os juros só que não tenho escolha, o pai diz-me estas coisas mas pede-me sempre, não digas a ninguém o que eu disse, é mais difícil trabalhar para pagar o que se acha injusto, ninguém precisa de saber que vai ser assim." (258).

> alguma vez contar, as *cicatrizes* mostram-me as *feridas* a serem abertas, o pai a gritar, a implorar, o pai deve ter chorado (...). O pai podia *não* falar da prisão mas pelo menos contar o dia em que o libertaram. Mas *nem* isso. (...) De vez em quando parecia que o pai ia começar a falar mas *nunca* disse nada. *Não* sabemos sequer se o pai veio de avião. Às vezes penso que a mãe sabe, que o pai *não* pode guardar um segredo tão grande. *Não falamos do que aconteceu ao pai mas é como se isso sugasse todas as conversas.* Todas as conversas e todos os silêncios. (251-253, itálico meu)

A coincidência entre a morte (literal ou metafórica) da figura paterna e o dia da saída de África é um traço comum a várias narrativas sobre o êxodo dos colonos e o fim do colonialismo português em África e apresenta, pois, repercussões altamente simbólicas: a orfandade literal dos descendentes dos colonos faz ressaltar a orfandade simbólica associada à perda das colónias por Portugal. Isso manifesta-se, como acabamos de ver, em *As sete* e em *O retorno*, mas também no *Caderno* e em *A gorda*. Nestes livros, a orfandade simbólica (a perda do pai simbolizando a perda do império e/ou a perda da imposta autoridade imperial com as respetivas conotações paternalistas e patriarcais) é reiterada pela orfandade literal. Sublinhe-se ainda que a morte do pai ocorre em *As sete* ainda dentro da diegese, em *O retorno* só acontece figurativamente, enquanto no *Caderno* a morte literal é posterior à história narrada, embora só essa morte permita que a história seja contada. Acrescente-se, além disto, que a mãe é em todos os casos uma figura secundária, o que ressalta a sua posição subsidiária dentro do sistema patriarcal e colonial. Em suma, a morte ou a ausência da figura paterna e a subsequente dissolução da ordem familiar convergem para um profundo estado de orfandade, o qual se constitui como uma poderosa metáfora da derrocada do Império Colonial português em África.

Propus neste capítulo desconstruir a ideia do mito lusotropical de um colonialismo benigno, destacando as formas de violência e discriminação racial e social presentes na sociedade colonial. Enfatizando, em particular, os efeitos dessa violência nas vivências dos narradores do *Caderno* e de *As sete*, explorei a questão da culpa colonial e a ideia de orfandade como inevitabilidade, no contexto da destruição da família colonial, após cinco séculos de colonialismo e uma prolongada guerra. Vejamos, nos próximos capítulos, as representações do tropo da orfandade associadas a três diferentes atores do "retorno" ao espaço da ex-metrópole: os colonos-emigrantes e os seus descendentes brancos e mestiços.

CAPÍTULO 2

Retorno e Orfandade: as ambivalências dos colonos-emigrantes

> Por isso, a viagem de retorno pós-colonial que estes livros assinalam (...) inverte o sentido da história de regressos, sobre a qual se foram construindo e narrando os impérios europeus. (Ribeiro, "O fim", 91)

E assim de desfez o Império

> Além do mais, há este ar abafado, vagas de suor azedo provenientes do ente colectivo português, de que, queiramos, quer não, somos todos parte. (Gomes, *Os pretos*, 20)

Ao focar a perspetiva dos retornados brancos – e, sobretudo, dos "retornados dos hotéis," isto é, dos que chegaram a Portugal desapossados de bens e de familiares portugueses que os acolhessem, *O retorno* de Dulce Maria Cardoso problematiza abertamente a suposta boa integração dos que, na metrópole, eram vistos como "portugueses de segunda", chamando sobretudo a atenção para a diferença entre "brancos ricos"[1] e "brancos pobres" e, particularmente, para a imagem do colonizador como

[1] Convém referir desde já que esta não é a perspetiva mais comum nas narrativas ficcionais sobre o retorno e a descolonização. Contudo, isso não significa que tal ponto de vista não se encontre tratado. Veja-se dois exemplos em que essa perspetiva é acompanhada de uma visão dir-se-ia problematizadora da sociedade colonial: em *Partes de África* (1991), autobiografia romanceada de Hélder Macedo, encontramos a mundividência da administração colonial através do olhar crítico de um narrador pertencente ao grupo privilegiado e em *O pico da micaia* (1997), romance autobiográfico de Luís Amorim de Sousa, encontramos a visão de um jovem da classe alta (apesar de nada se saber sobre o trabalho do pai, percebe-se claramente o elevado estatuto social da família pela quantidade de criados e pelas rotinas domésticas) que, por não ter nascido em África, cultiva um olhar mais distante e, por isso, está mais sensibilizado para identificar as manifestações da violência colonial. No que diz respeito a exemplos em que a problematização da ordem colonial está ausente, destaca-se *Deixei o meu coração em África* de Manuel Arouca (2005), por neste livro se manifestar uma dimensão passadista e completamente acrítica das vivências coloniais. Nesta obra, expõe-se com *naiveté* o vazio de uma elite que cultiva as aparências e as modas. O "inimigo" africano, no contexto da guerra colonial, é completamente desumanizado e África

"outro" – aquele cuja experiência colonial se formou mais por razões económicas do que por razões ideológicas. Neste sentido, na análise da produção literária sobre o retorno, não é despicienda a distinção entre colono-colonizador e colono-emigrante, ainda que não se deva obliterar a responsabilidade histórica deste último grupo no contexto da sociedade colonial. Portanto, mesmo que se distinga colonizador de emigrante e se enfatizem as motivações socioeconómicas que levaram muitos portugueses a emigrar para África, deve sublinhar-se que as relações de poder típicas do colonialismo não deixaram de ser exercidas também por estes portugueses de classes sociais mais baixas para quem a vida nas colónias representava, acima de tudo, a possibilidade de mobilidade social[2].

Numa dimensão macroscópica, é consensual aceitar-se, sob a lógica que José Gil apelida de "não-inscrição"[3], o facto de a incorporação de mais de meio milhão de retornados na sociedade portuguesa ter sido bem-sucedida. Ao inverso do que aconteceu

---

surge pintada a cores exóticas e estereotipadas. Arrisco mesmo afirmar que este livro é um produto da superficialidade da elite política e social que retrata. Porventura o aspeto mais interessante desta narrativa é o facto de desvelar o ponto de vista de uma elite social e política branca (tanto na metrópole como nas colónias) sobre o futuro do império. Uma elite, note-se, incapaz de entender as razões pelas quais a "solução política branca" era um projeto à partida falhado. Esta mesma ideia encontra-se também em *Os retornados* de Teresa Pizarro (2004). Um dos comentários do Dr. Sá da Bandeira, membro da elite económica luandense que tinha ido estudar para Lisboa e agora encabeçava os negócios da família, será suficiente para ilustrar a falta de consciência crítica que a narradora não desconstrói. Falando da sua aptidão para os negócios, a personagem do colono bem-sucedido afirma: "Não faço mal a ninguém a não ser que me provoquem! Tenho os meus negócios que cuido de uma forma arrojada e meticulosa, tendo em atenção o progresso de Angola e o seu desenvolvimento. A sua independência futura! África é nossa! Dos africanos como eu! Quero a África livre para os que nela nascem, vivem e trabalham." (40). Sobre a guerra colonial, sobre os privilégios dos colonos, sobre a exploração e a opressão coloniais nada é dito. A África livre seria, para ele, uma África de e para os brancos.

[2] Os historiadores Charles Boxer e Gerald Bender foram pioneiros na crítica das práticas colonialistas portuguesas. Especificamente sobre as vivências dos colonos-emigrantes em Angola, ver Bender, 224-225.

[3] Uma lógica das omissões, isto é, das questões "não-inscritas" no espaço público português, no que concerne aos retornados é referida por Elsa Peralta na introdução ao volume *Retornar, ou Traços de Memória num tempo presente*: "A medida dessa não-inscrição, que subsiste até ao tempo presente, é a da narrativa da integração socioeconómica relativamente bem-sucedida destas populações. A narrativa de quem se safou, de quem deu a volta à vida, das histórias de sucesso." (36).

com os "rapatriés" ou os "pieds-noirs"[4] em França, a boa integração e a inexistência de uma minoria política e socioeconómica representativa dos interesses dos retornados na sociedade portuguesa deveu-se não só ao facto de a maioria ter nascido ou ter laços familiares em Portugal, mas também de grande parte ter tido acesso facilitado ao trabalho e à habitação através de subsídios estatais, ou ainda de a maioria possuir um maior grau de escolaridade e valorizar a prática do *networking*. Contudo, pese embora a ideia do seu êxito ser mais ou menos generalizada no discurso público, a produção literária à volta da questão do retorno tem vindo a demonstrar, numa dimensão microscópica, privada e íntima, as consequências negativas para muitos do fim do império africano e do processo de descolonização, através do enfoque na ideia de uma rutura material e de uma estigmatização sofrida à chegada a Portugal, devido aos diferentes comportamentos e hábitos socioculturais que traziam, mas também (e é este o escopo da minha análise) na ideia de uma rutura mental e emocional, num momento histórico em que era arriscado discorrer sobre o colonialismo e a guerra colonial[5].

Em *Orphans: real and imaginary*, Eileen Simpson argumenta que a orfandade pode manifestar-se numa dimensão física (biológica) e igualmente nas dimensões psíquica, emocional ou mesmo espiritual. É, pois, no âmbito de um entendimento mais alargado do conceito de orfandade que se analisarão os percursos ficcionais do colono-emigrante. Falar de orfandade a propósito deste tipo de colono significa

[4] "Rapatriés" foi o termo usado para designar os cidadãos franceses e as suas famílias mestiças que chegaram à França no final da década de 50 vindos da Indochina. "Pieds-noirs" foi o termo usado para designar os cidadãos franceses e seus descendentes que viveram na Argélia francesa durante várias gerações e foram forçados a embarcar para França no momento da independência desse território, em 1962. Para uma análise comparativa e transnacional do impacto da descolonização em termos migratórios, sociais e culturais (centrada nos casos britânico, holandês, belga, francês e português) ver Buettner, 2016.

[5] Conforme observa Elsa Peralta, "mexer nas feridas do passado (...) poderia abalar irremediavelmente as fundações em que assenta a solidariedade colectiva e, nesse sentido, pôr em causa o projecto nacional. É preciso tempo para lembrar o que não é passível de ser esquecido ("Conspirações", 128).

interligá-la com as ideias de desenraizamento e de perda da terra numa dimensão afetiva. Não se propõe aqui a análise da questão das perdas materiais, sublinhe-se, mas das perdas emocionais associadas ao espaço africano que se perdeu para sempre, da mesma forma que não se deseja obliterar, repita-se, a dimensão colonialista implicada na experiência deste grupo populacional. O grau de intensidade da experiência sobre a qual pretendo refletir impõe-se "independentemente de quem a viveu estar ou não do lado certo da política" (Peralta, *Retornar*, 229).

A orfandade manifestada pelo colono-emigrante relaciona-se intrinsecamente com o facto de muitos deles, embora sendo brancos e tendo nascido em Portugal, sentirem pertencer mais a África, a terra que lhes oferecera uma vida promissora, pela qual se encantaram e que viriam a abandonar involuntariamente. Os territórios africanos são, na experiência das personagens masculinas[6] de que me irei ocupar a seguir, espaços que lhes proporcionam as oportunidades de vida a que não poderiam aspirar na metrópole, alargando-lhes os horizontes e permitindo-lhes desenvolver novos hábitos socioculturais.

[6] Não abundam no corpus selecionado vozes femininas que corporizem a experiência da colona-emigrante. Quando isso acontece, essas figuras surgem frequentemente marcadas pela ausência, pela apatia ou por imagens estereotipadas relacionadas com o constrangido papel da mulher no contexto social patriarcal e conservador do salazarismo. Em *A árvore das palavras*, todavia, desenha-se (sobretudo através do discurso indireto livre) uma relativa agência narrativa de uma colona-emigrante. Amélia, mãe de Gita, a jovem narradora, embarca para África para se reunir ao marido com quem tinha casado por procuração, fugindo de um ambiente sociofamiliar marcado pela orfandade e por dificuldades económicas, bem como pela desilusão provocada por uma relação amorosa fracassada. Ao contrário da experiência e das expetativas de Laureano (o marido), Amélia encara África como um "poço" que lhe "sugava as forças" (64). O ressentimento por a ida para este continente não lhe ter proporcionado a ascensão social desejada contribui para o seu distanciamento perante aquele espaço tão familiar e cativante aos olhos do marido e da filha. Durante os 15 anos passados em Moçambique, Amélia procurará refúgio em passeios solitários junto ao mar, em sonhos e mentiras, até assumir uma nova identidade e abandonar a família, fugindo para a Austrália – e, deste modo, materializando o seu fascínio por tudo o que soasse ou parecesse estrangeiro. O desapego e a indiferença de Amélia em relação a tudo quanto era africano são prenunciados logo durante a viagem de barco, tanto na "horrível sensação de náusea" (113), possivelmente acentuada por viajar na parte menos nobre do navio, quanto na chegada ao porto de Lourenço Marques: não querendo desembarcar, Amélia tranca-se na casa de banho e perde a oportunidade de apreciar a beleza natural da cidade que estava prestes a recebê-la (166). A isto, acrescente-se o facto de esta colona veicular, por diversas vezes, o discurso colonialista da superioridade racial. A sua experiência africana difere radicalmente da de Laureano e de Gita, esta última já nascida em Moçambique. Amélia não faz parte (nem quer fazer) do "matagal", da "Casa Preta", espaços íntimos para o marido e a filha.

Confrontadas com o escalar da violência no período de transição para a independência e forçadas a regressar à terra natal, estas personagens sentem-se desajustadas no espaço outrora familiar e a sua adaptação vai, como seria de esperar, revelar-se problemática.

Vários estudos socioantropológicos têm discorrido sobre os fatores explicativos da receção, com frequência hostil, dos retornados na sociedade portuguesa. Nas palavras de Elsa Peralta, "Os portugueses metropolitanos viam-nos como uma presença malquista" (*Retornar*, 35): esta população foi largamente identificada, na esfera pública e privada, como ideologicamente colonialista e, na prática, como cúmplice da empresa colonial. E tal identificação não só ignorou a heterogeneidade caracterizadora desse grupo de pessoas como também encerrou uma das grandes contradições da sociedade portuguesa pós-colonial – embora criticando acerbamente os retornados, a sociedade metropolitana não rejeitara nem condenara a presença portuguesa em África, tal como não reconhecera devidamente as injustiças contra as populações africanas subjugadas ao colonialismo português[7]. Por outro lado, a maior parte da população que tinha emigrado para África durante o regime salazarista não era vista, nem geralmente se autoidentificava, como um grupo de emigrantes que pretendia regressar posteriormente a Portugal, não se preocupando, portanto, com manter laços com as suas comunidades de origem, o que a distinguia do grupo de emigrantes que escolhia destinos europeus. Por isso, em termos simbólicos, para as comunidades metropolitanas o colonialismo envolveu

[7] Nesta falta de consciência coletiva reside, segundo Eduardo Lourenço, o grande drama da sociedade portuguesa: "Embora organicamente colonizadores (mais que não fosse pela inconsciência de não saber que o eram, sendo-o superlativamente), a maioria dos portugueses só se sentia colonialista por conta alheia (os colonos), como se sentiu anticolonialista pela mesma razão, ao descobrir que esses 'colonos' se haviam convertido num obstáculo à solução do nosso drama nacional." (*O fascismo*, 187). É importante, a este respeito, notar que ainda hoje essa falta de consciência coletiva sobre o passado imperial português é visível no discurso público. Segundo Peralta, "Dos discursos políticos, às agendas das instituições culturais até às banais aceções do senso-comum, Portugal continua a imaginar-se enquanto império, imaginação essa na qual a guerra e o "retorno" continuam sem lugar de inscrição." ("Pós-memória", 187).

uma certa dose de ressentimento pelo facto de considerarem terem sido abandonadas[8]. *Os pretos de Pousaflores*, romance de Aida Gomes[9] publicado em 2011, aborda muitíssimo bem esta questão através da relação entre Silvério, que tinha ido, enquanto jovem, para Angola com a intenção de nunca mais voltar a Portugal, e sua irmã Marcolina, que apenas tinha saído da aldeia natal para fazer uma romagem a Fátima e que, talvez por não ter tido a oportunidade de alargar horizontes, tinha alimentado um profundo ressentimento face ao irmão. Lembre-se, pois, o trecho em que essa atitude se traduz num cáustico tom acusatório, revelador da revolta e do abandono sentidos por Marcolina, que claramente responsabiliza o irmão por todos os sacrifícios que ela se sentiu constrangida a fazer:

> Raios te partam, Silvério, má hora sermos família (…). Ditava ao Ti Perdigão, que Deus o tenha, cartas para ti. Raramente deste resposta. (…) e eu aqui, a sacrificada (…). Só Deus sabe o que passei. Suor e lágrimas de sangue, mesmo sem filhos, que me casei passada a idade. Os bens são meus, santa paciência, não andei a vida inteira a sacrificar-me para tu vires um dia tirar-me as terras. Deus te livre. Enquanto andavas lá a fazer filhos às pretas, nem percebo o gosto que elas te dão, quem se viu negra para salvar os terrenos fui eu. Ademais o paizinho disse que te havia de deserdar, comprou-te serrotes e tu nada, toca a andar. (141-142)

Paralelamente ao ressentimento expresso por Marcolina, também o irmão sente desconforto no momento do regresso. O reencontro com a irmã afigura-se-lhe tão penoso que, na sua perspetiva, "apenas Lázaro" ressuscitado o conseguiria entender:

[8] O sociólogo Stephen Lubkemann estudou esta questão durante o seu trabalho de campo em Portugal. Veja-se, por exemplo, Lubkemann, 2003.

[9] *Os pretos de Pousaflores* é o primeiro e único (até agora) romance da escritora. Aida Gomes nasceu em Angola, morou alguns anos em Portugal e vive desde 1985 na Holanda, tendo já passado por diversos países. Gomes é socióloga de formação e tem, entre outras ocupações, trabalhado na área das questões económicas e político-sociais no contexto das missões de paz da ONU. Visto a autora ser filha de um colono português e de uma mulher africana e tenha chegado a Portugal no contexto do retorno, poderão ver-se neste romance ressonâncias autobiográficas. Leia-se o seguinte comentário da escritora: "Silvério foi inspirado pela tentativa de perceber quem foi a pessoa por detrás do meu pai, que faleceu quando eu tinha 18 anos. (...) Enquanto estudava questões ligadas ao processo de descolonização africano, apercebi-me de que afinal essa 'história' era minha. E como cresci apenas com o meu pai, sem mãe e irmãos, tive a necessidade de reconstruir vivências, ilustrando diferentes aspectos de um evento histórico complicado e emotivo para os implicados." (*apud* Fonseca, "Histórias", 152).

> Apenas Lázaro pressentiria, ressuscitado na Galileia, ou lá qual era o nome da aldeia, o transtorno de rever as irmãs, a Maria e a Marta, e o mesmo devem ter pensado elas, que um morto é um morto e já ninguém o espera. (...) Pensei, ao partir, nunca mais retornar a estes montes (...). (32)

O distanciamento físico e afetivo de Silvério em relação a Portugal é evidente. O espaço antes familiar é, no presente, sinónimo de memórias vagas e desconfortáveis. Quando a repatriação em massa ocorreu, a sociedade portuguesa encontrava-se num processo de profunda mudança política, a conjuntura socioeconómica de Portugal era caótica, o desemprego tinha disparado e o mercado imobiliário estava em recessão. Sendo mais escolarizados, profissionalmente mais versáteis e tendo apoio governamental através de subsídios, uma grande parte dos retornados beneficiou de um acesso facilitado aos mercados de trabalho e de imobiliário, o que acabou por gerar acusações públicas de tratamento especial e, consequentemente, por gerar estereótipos negativos. Além disso, quem tinha perdido familiares na guerra colonial culpava-os por essas perdas.

Ao ressentimento popular contra a guerra colonial juntou-se o retrato desta população, feito pela imprensa pós-revolução, como colonialista e exploradora. Por isso, o seu regresso causou inúmeros anticorpos na sociedade portuguesa[10]. Regressados a "casa", os ex-colonizadores eram vistos pelos que nela tinham ficado como "the living embodiments of a history repudiated around the world" (Cooper, 172). Tal como Eduardo Lourenço observou em *O Fascismo Nunca Existiu*, era impossível, numa "perspetiva anticolonialista coerente", distinguir e dissociar colonização de colonos, porque o que estava precisamente em causa era o estatuto destes últimos como colonizadores e

[10] Para um aprofundamento destes assuntos, veja-se, Pires, 1984, 1999 e 2003; Rosales, 2015; Kalter, 2017 e Marques, 2017.

colonialistas. A maior dificuldade era, portanto, "subtraí-los a um colonialismo inerente a esse estatuto sem os rejeitar da colonização como processo histórico irreversível, tal como até então o tinham praticado e vivido." (187). Se à metrópole coube uma culpa política, aos colonos-emigrantes coube, acrescenta o filósofo, uma culpa "irrecusável e inocente, como o colonialismo de que eram os agentes e actores objectivos, sem terem consciência de o ser." (188).

É importante observar que, no romance de Aida Gomes, é igualmente a figura do colono que denuncia, ainda que levemente, a falta de consciência histórico-política manifestada pelo colonizador "ingénuo" a que se refere Lourenço. Tal fica explícito quando Silvério, na sua viagem de regresso a Portugal, escutando um retornado que ao seu lado discorria sobre as riquezas do empreendimento colonial que fora obrigado a deixar para trás, pensa em tom crítico: "O sujeito afirma que nunca tocou num preto! Como se isso o redimisse." (21). Ao sublinhar a impossibilidade de redenção do colono-emigrante – porque (tal como o trecho epigráfico demonstra) todos faziam parte "do ente colectivo português", quisessem ou não –, este comentário deixa transparecer uma certa consciência crítica sobre as dinâmicas de poder colonial e, ao mesmo tempo, salienta a ideia de que não era preciso "tocar num preto" para exercer opressão sobre ele. No entanto, o mesmo Silvério não manifesta qualquer consciência da sua própria atitude colonialista. Veja-se, por exemplo, o modo como trata as suas mulheres negras ou o fascínio pela figura do explorador Silva Porto, aspetos que referirei mais adiante.

Em traços gerais, há vários pontos em comum no trajeto ficcional dos colonos-emigrantes: as motivações socioeconómicas associadas à partida, as expetativas

positivas em relação aos territórios africanos, a rápida adaptação [11], o regresso involuntário, o reconhecimento de que o regresso implicava retomar o isolamento e a falta de oportunidades que Portugal oferecia, a maior ou menor dificuldade de reintegração e o sentimento de desenraizamento na sociedade portuguesa pós-colonial. A par da representação negativa da ex-metrópole (sobretudo no que concerne às condições materiais e às mentalidades), a insistência no contexto económico dos que decidem emigrar é um *topos* incontornável nas narrativas sobre o retorno. Com efeito, quando comparada com as ex-colónias (nomeadamente Angola e Moçambique), a metrópole é, para quem chega de África na segunda metade da década de 70, sinónimo de pobreza, atraso económico, claustrofobia social, conservadorismo, analfabetismo, entre outros traços pouco abonatórios para um país que se imaginava "centro" de um grande império (Ribeiro, *Uma história*, 15). Portanto, para os colonos, sobretudo os que rumam a África no pós-Segunda Guerra Mundial, o regresso implica o doloroso e indesejado confronto com as circunstâncias materiais que pensavam terem para sempre deixado atrás (Castelo, "Migração").

No percurso ficcional dos que podem dizer-se bem-sucedidos na sua adaptação a Portugal, parece haver um ímpeto de ação amenizador do sofrimento decorrente das perdas materiais e emocionais, resultando em êxito, pese obviamente toda a mágoa envolvida nesse processo de integração. Será porventura esse o caso do patriarca de *O retorno*. Mário supera a violência de uma prisão onde foi torturado e reúne-se à família

[11] Talvez seja importante frisar que este traço resulta de uma generalização, complexificada, em alguns romances, curiosamente no que diz respeito à figura materna. Por exemplo, em *O retorno*, a personagem da mãe do narrador sofre constantes crises físicas e emocionais, só aplacadas com recurso aos poderes de um curandeiro africano; em *O Tibete de África* (Margarida Paredes), a mãe da narradora queixa-se constantemente do calor excessivo de África e, em *A árvore das palavras*, a figura materna ambiciona estar noutro lugar, nunca se adaptando ao estilo de vida africano que o marido lhe proporcionara.

que, depois de quase um ano, já tinha perdido a esperança de voltar a vê-lo. Quando o regresso da figura paterna acontece, renova-se subitamente a esperança no seio familiar, ou seja, recupera-se a "possibilidade de voltar a desejar" (Conceição, 179), tal como o filho observa: "Estamos todos no quarto e tão felizes, o pai veio ter connosco, estamos todos juntos outra vez." (224).

Uma vez em Portugal, Mário empenha-se em cumprir a promessa de uma vida melhor que, de imediato, faz à família: "foi uma promessa feita com os punhos fechados, uma promessa que obrigou o pai a levantar a cabeça para olhar-nos um por um, prometo-vos que ainda vamos ter uma casa como a que tínhamos lá" (239). É, na verdade, com grande determinação (atente-se na imagem dos punhos fechados) que Mário se refere aos projetos da fábrica de cimento que pretende abrir com a ajuda do subsídio do IARN[12] e, desse modo, refazer a vida familiar, porém, é ainda com maior convicção que o ex-colono declara: "nunca mais ninguém me expulsa de lado nenhum, esta vai ter de ser a minha terra" (243). Existe no percurso de Mário uma força que o impele para a ação e o faz olhar para o futuro. Seja como for, a configuração imaginária desse futuro depende unicamente do leitor, porque a narrativa termina no momento de ele tomar decisões e fazer planos. Além disso, apesar da dimensão de esperança evidente na resiliência de Mário, o romance de Cardoso não oblitera a existência de percursos com desfechos muito distintos. As experiências de algumas personagens secundárias do livro são tão diversas quanto o suicídio ou uma nova emigração.

Trajetórias problemáticas vão ser igualmente exibidas pelas personagens que integram o núcleo do presente capítulo. Silvério Prata, o patriarca de *Os pretos de*

[12] IARN – Instituto de Apoio ao Retorno dos Nacionais. Sobre a criação, o funcionamento e o papel desta instituição nas dinâmicas de incorporação da população deslocada, leia-se, por exemplo, Dias, 2017.

Pousaflores, e Pedro Rico, o pai do narrador de *A casa das rugas*, exemplificam magistralmente o percurso do colono-emigrante que terá enormes dificuldades em se adaptar à sociedade portuguesa[13]. Os dois encaram a emigração para África como uma forma de escapar à pobreza: o primeiro deseja afastar-se da claustrofobia do ambiente familiar e, ao mesmo tempo, esquecer um desgosto amoroso; o segundo embarca para Angola numa comissão militar, mas, sendo de origens humildes, não vê motivos para regressar a Portugal depois de terminada a comissão. Ambos adaptam-se com grande naturalidade ao espaço africano e têm filhos mulatos e, talvez por isso, experienciarão o retorno como uma irreparável perda em termos afetivos e identitários. A terceira figura de que me ocuparei é o narrador de *A balada do Ultramar*. Neste último caso, apesar de as

[13] Nos romances selecionados para esta tese, o êxodo dos colonos faz-se na direção colónia-metrópole. São mais escassas as narrativas sobre as vivências dos colonos que escolheram permanecer nas ex-colónias e/ou que procuraram acolhimento noutros destinos. Sobre esta última ideia, *I was born in Africa* é um título relevante. Este livro autobiográfico de Ester Lee escrito em inglês e publicado na África do Sul, em 1999, conta a história de Ermelinda, uma colona portuguesa (mãe da autora) que decide permanecer em Moçambique depois da independência. A escrita deste livro decorre de uma tentativa de a filha entender os últimos anos da vida da mãe no conturbado período do pós-independência. O conflito emocional entre mãe e filha expõe as diferenças geracionais, assim como a ideia de que o tempo da África dos portugueses tinha terminado. Quando a data da independência se aproxima, o afastamento entre as duas é sintomático da escolha de caminhos opostos. Leia-se: "I am innocent; to have been born in Moçambique it was not my choice. (...) Until we were forced to choose between Portugal and Moçambique, to belong to both was natural to both my mother and myself. (...) I moved to South Africa hoping to find a place of my choice. Portugal in Africa was dead and my parents with it" (5). Após a morte da mãe em 1993, Ester Lee revisita a casa da família, na antiga cidade que fora Lourenço Marques, e encontra o diário da mãe. O mistério à volta da relação da mãe com o seu amante, um homem mais novo que, na visão dos demais (irmã, cunhado, sobrinha, filha, empregado, amigos), se aproveita dela financeiramente, parece constituir a motivação para a escrita do livro assim como para a realização do documentário *The double life of Dona Ermelinda* (1995) por Aldo Lee, o filho da autora e neto da colona. Em termos de uma perspetiva crítica sobre o colonialismo, Aldo Lee é mais lúcido e incisico. A voz do realizador-narrador relata os eventos privados e íntimos da família, mas complexifica-os, dando espaço a vários testemunhos e recorrendo a imagens de arquivo para ilustrar, de forma o mais desapaixonada possível, os eventos da história recente de Moçambique. Estas opções fílmicas permitem-lhe evitar observações altamente problemáticas, como as que surgem na escrita de Ester Lee, especificamente no que concerne à questão do racismo que afirma ter sentido apenas quando se mudou para a África do Sul, omitindo, assim, o privilégio racial da sua cor de pele e, por extensão, ignorando o racismo colonial promovido pelos portugueses: "I had never lived in a country where people discriminated according to colour. (...) My long black hair and my very brown skin made South Africans puzzled about my origins, and I was often discriminated against. Some people did not believe that I was 'white', the term used for people with European ancestry." (30).
A propósito da experiência dos colonos que decidem permanecer nos territórios recém-independentes, seria interessante analisar, a par da experiência de algumas personagens secundárias de *O retorno* ou *A casa das rugas*, os romances *Crónica da rua 513.2*. de João Paulo Borges Coelho (2006) e *Teoria geral do esquecimento* de José Eduardo Agualusa (2012).

motivações para a partida serem semelhantes às dos dois colonos, existem, na verdade, diferenças assinaláveis, tais como: o apoio familiar que encontra à chegada e que determinará a sua boa adaptação a Angola, as condições financeiras alcançadas durante o tempo lá vivido (mas também, em Portugal, após o retorno) e ainda, note-se, a sua opinião sobre a presença portuguesa em África, entre outras questões mencionadas mais adiante. Dos três, este é o romance em que a experiência do retorno poderá ser incluída na estatística do êxito da integração dos retornados na ex-metrópole. Todavia, a experiência de orfandade invertida que sobressai no trajeto deste narrador impede, na minha leitura, que essa integração ocorra sem um dilacerante sentimento de perda emocional, o que justifica a sua inclusão neste capítulo.

Os pretos de Pousaflores: orfandade e melancolia

> "Diria que o corpo me pede o aconchego do chão." (Gomes, *Os pretos*, 202)

Silvério Prata Paixão, uma das diversas vozes que compõem a tessitura narrativa de *Os pretos de Pousaflores* (doravante *Os pretos*)[14] é, sob vários aspetos, uma personagem complexa. Silvério chega a Angola quando Portugal se impunha como "Próspero", para usar a metáfora de Boaventura de Sousa Santos, ou seja, num momento de ocupação efetiva dos territórios sob o domínio colonial (primeiras décadas do século XX). No entanto, a forma como a sua vida se desenrola reflete as ambivalências

[14] Ao apresentar várias vozes que se sucedem e entrelaçam, este romance apresenta visões do mundo diferentes que, às vezes, se complementam, mas, na maior parte dos casos, se desafiam e contradizem. Na senda dos romances de António Lobo Antunes, cada uma das vozes criadas por Aida Gomes experiencia a realidade de modo complexo e cabe ao leitor movimentar-se entre elas, atentando nos diferentes ângulos de visão para tirar as suas próprias conclusões e para preencher deliberadas lacunas.

apontadas pelo sociólogo no âmbito do semiperiférico colonialismo português. Para Santos, a ambivalência das representações do colonizador português não decorre apenas de não haver uma distinção clara entre a identidade do colonizador e a do colonizado, mas também de isso se inscrever na própria identidade do colonizador. Foi justamente esta duplicidade que, na opinião do académico, permitiu ao português ser emigrante mais do que colono nas suas próprias colónias[15]. Isso pode, deste modo, redundar em cumplicidades insuspeitas entre colonizador e colonizado, o que naturalmente se reflete no discurso pós-colonial, em particular, na questão da imitação. Santos argumenta que, no caso português, a imitação colonial ganha uma evidente complexidade porque se observa tanto a imitação do colonizador pelo colonizado, quanto a do colonizado pelo colonizador, como sucede em contextos de "cafrealização"[16].

[15] A posição de Boaventura de Sousa Santos (2001) tem sido criticada por alguns académicos, nomeadamente por Luís Madureira (2006, 2008) para quem não faz sentido a ideia de "colonialismo subalterno". Este autor defende que o pós-colonialismo lusófono deveria tratar sobretudo das semelhanças com os outros pós-colonialismos e não tanto das diferenças. A proposta de Madureira não é, contudo, partilhada por autores com Miguel Vale de Almeida (2007) que, indo ao encontro das reflexões de Santos, insiste na necessidade de se analisar o pós-colonialismo português através da recusa de noções de excecionalismo culturalista, mas aceitando e trabalhando a especificidade da sua experiência colonial (no mesmo sentido vão as reflexões de Medeiros, 2006; Ferreira, 2007; e Rothwell, 2010). No campo da historiografia, a crítica à tese de um colonialismo subalterno é feita, por exemplo, por Eric Morier-Genoud e Michael Cahen. Para estes autores, é mais produtivo pensar o caso português como fazendo parte de um "heterogeneous capitalist center" e não tanto como uma periferia subalterna, até porque a dependência económica não é necessariamente sinal de subalternidade. Sobre esta questão, veja-se, a introdução ao volume *Imperial migrations: colonial communities and diaspora in the Portuguese world*.

[16] Homi Bhabha (*The location of culture*) utiliza o termo "ambivalência" para descrever as dinâmicas de repulsa e atração implicadas nas relações entre colonizador e colonizado. No discurso colonial, o sujeito colonizado pode ser ora cúmplice, ora resistente e o colonizador ora explorador, ora cuidador. Estas ambivalências destabilizam o poder colonial, uma vez que, ao pretender exercer autoridade sobre o colonizado, o colonizador é imitado mas também parodiado. Tal pressuposição dá origem a uma ideia, considerada controversa, de que a natureza da relação colonial contém naturalmente em si o potencial da sua destruição, sem que haja necessidade de uma rebelião ou oposição direta. Em resposta, Bhabha sublinha que o colonizador não pretende, à partida, criar réplicas de si próprio, pois isso seria demasiado ameaçador. Para este autor, ambos – colonizador e colonizado – estão implicados na ambivalência do discurso colonial. O conceito de ambivalência interliga-se, neste sentido, com o de hibridismo na medida em que estes dois sujeitos são interdependentes na construção das suas subjetividades. De um modo geral, hibridismo ("hybridity") refere-se à situação de "estar na fronteira" entre duas culturas, o que implica uma sensação de "dupla consciência" e de "in-betweenness". A proposta de Bhabha pressupõe a subversão de noções simples, unificadas e puristas de identidade, respondendo aos perigos dos binarismos culturais e às formas culturais puristas. O termo "hibridismo" tem sido, contudo, alvo de críticas na medida em que pode

Desta feita, ao acompanharmos o percurso de vida de Silvério, percebe-se à primeira vista que ele exibe mais uma vivência de subalterno (de Caliban)[17] do que de Próspero. Silvério é um português de origens humildes e rurais que, em 1939, embarca para Luanda, com a promessa de um trabalho no negócio dos primos a prosperar na colónia. À chegada, porém, as condições encontradas diferem das que haviam sido explanadas por carta: os primos que, afinal, não chega a conhecer pessoalmente, comunicam com ele por intermédio de "mulatos" (69).

Marginalizado pelos parentes que lhe haviam prometido mais do que estavam dispostos a dar, Silvério, recusa o destino de "padeiro" que estes lhe tinham reservado, deambula pela cidade, expondo as suas dificuldades materiais ("metropolitano recém-chegado; apenas um fato no corpo, fome e sede", 70) e, como nada tem a perder, alista-se no "exército que recrutava auxiliares indígenas para pacificar a zona de

---

negar ou negligenciar as relações de poder nas dinâmicas das trocas culturais, assim como ser usado de forma abstrata, obliterando as especificidades de cada contexto espácio-temporal. Para uma síntese do debate em torno deste conceito e uma reflexão no âmbito do caso português, veja-se por exemplo, o artigo de Almeida, "'Longing for Oneself': Hybridism and Miscegenation in Colonial and Postcolonial Portugal".

[17] Convém desde já esclarecer que essa imagem de subalternidade se altera no que concerne à relação com as mulheres, caracterizada por uma evidente misoginia e arrogância típica de Próspero. O leitor sabe que Silvério deixa Pousaflores depois de sofrer um desgosto amoroso (rejeição de Otília) e que, em Angola, se envolve com as três mães dos seus filhos: a Munuene, que acaba por matar porque pensa que ela o enganou; Geraldina, a filha do soba dos Mutileles que recebe como oferta; e Deodata, da tribo dos Nurereres, que ele não se coíbe de abandonar quando regressa a Portugal. A objetivação da mulher no seu discurso é claríssima, demonstrando uma inegável atitude machista e patriarcal. Apesar de longo, convém citar o excerto mais significativo a este propósito. Numa das conversas imaginadas com o compadre Manuel, Silvério confessa não gostar das mulheres porque falam demasiado. Silvério elabora uma argumentação essencialista, tomando como exemplos a mãe, a irmã, Deodata e, por fim, Otília. Leia-se: "Sabe que nunca me habituei a elas? Por nenhuma razão especial, calhou assim. Sempre as encarei da mesma maneira com que encaro gente que fala com gatos, cães, animais dos currais, gente adulta, quero eu dizer, não lhes percebo os motivos da conversa. Não que esteja a comparar as mulheres aos animais, longe de mim tal pensar. É mais o facto de que sempre me questionei se será possível ter uma conversa com um gato ou com um cão. Da mesma forma me interrogo sobre o que falam as mulheres. (...) as mulheres são outros seres. Não conversam. Andam sempre de um lado para o outro. A minha mãe nunca parava quieta. Estava sempre a falar. (...) Já a Deodata nunca está calada. De maneira que, à procura de sossego, deparei-me com a Otília. Penso que me enamorei, caladinha e arranjadinha, ia de casa ao chafariz e do chafariz para casa. Deduzi que a algum entendimento havíamos de chegar, mas veio o safado do Malhoa, fui para Angola, meti-me na tropa, e tal como o compadre sabe, o convívio possível com as mulheres ficou-me limitado, quero eu dizer, que fui um pouco tardio na questão propriamente dita. Disso me arrependo, e de nada mais." (260).

Benguela", sem que, note-se bem, tivesse "noção do significado das palavras indígena, colono e colonato" (70), facto que comprova a sua falta de consciência política sobre o significado da ocupação colonial. A ideia de subalternidade traduz-se, por exemplo, no facto de Sotomaior, o capitão da campanha de pacificação em que Silvério participa, o incluir, sem sequer questionar, na categoria dos "auxiliares negros" (81). Quando o fim da campanha militar se aproxima, Silvério contrai paludismo. E, num grave estado de cogitação febril, faz mentalmente um ajuste de contas com as suas memórias, expressando a raiva contra os familiares que tinha deixado em Portugal, contra os primos que não o tinham acolhido bem e, ainda, contra o mulato de quem tinha recebido ordens a mando dos primos. Além disso, confessa não reconhecer qualquer utilidade nas ações militares que, aos seus olhos, eram tão-só bravatas individuais[18].

Não tendo para onde ir, Silvério oferece-se para ficar com um grupo de prisioneiros Mutileles, seguindo-os até à aldeia deles. É nesse lugar remoto que Silvério se acultura e se dedica à lavoura e à produção de vinho, mantendo uma relação de amizade e respeito com o soba Chingandji, que lhe dá acesso aos usos e costumes da sua tribo. É também durante esse período que o colono comete um crime hediondo: mata, por ciúmes, a mãe de um dos filhos. Passados dezasseis anos, abandona a aldeia e passa a gerir um pequeno negócio, criando os seus três filhos mulatos de três mulheres de diferentes tribos africanas. Praticamente desde o início da narrativa, o leitor percebe que

[18] O desapontamento face à suposta e enganadora nobreza destas campanhas de pacificação e a crítica à retórica civilizadora pode ler-se na seguinte passagem: "Punha-me então a pensar se não fora melhor ter aceitado a proposta de ser padeiro em Luanda. Que uma coisa era amassar o pão, cuja utilidade era clara, nomeadamente matar a fome da gente, outra era matar Mutileles. O que me parecia *a posteriori* não ter qualquer outra finalidade senão dar evasão à raiva que o capitão Eurico Nogueira Sotomaior sentia. (...) conclui que os Mutileles não só pagavam o preço da raiva acumulada pelo capitão Sotomaior, mas a minha própria raiva, a raiva do sargento, a do tenente e a do cabo, por outras palavras, a raiva de trinta brancos e centenas de negros. Perfazíamos um total de quatro secções de artilharia. Éramos cerca de seiscentos homens enraivecidos." (79-80).

Silvério é um homem tendencialmente solitário, respeitando, como o próprio declara, "regras muito estritas no que se refere a conversas" (31)[19]. Com o agravar da situação política, o aproximar da data da independência da colónia e a morte do seu compadre Manuel, Silvério parte com os filhos em direção a Portugal, deixando para trás Deodata, a mulher com quem então vivia e mãe da sua filha mais nova[20].

A falta de consciência política, a que acima se aludiu, associada às motivações pessoais para sair da aldeia natal (um desgosto amoroso e a vontade de alargar os seus horizontes) estão, de certo modo, subjacentes à ambivalência que marca o carácter de Silvério. Carregando o estigma de pertencer à classe desfavorecida, quando chega a Angola, Silvério parece não se aperceber do privilégio que a sua cor de pele por si só constituía, posicionando-se à margem do colono-colonizador. Na realidade, Silvério não só se refere aos colonos como os "outros" (os ricos, na sua perspetiva) – os que exigem que os nativos dispensem parte das suas colheitas (231) e os que os enganam com as suas balanças (232) –, como também insiste em se afastar totalmente das "visões" dos europeus sobre África, confessando que naquele continente aprendeu, acima de tudo, o valor do individualismo: "Apareci em Quelingeli sem família nem tribo e aprendi a ser homem sozinho, por isso penso que em África, mais do que noutro lugar, o homem se apercebe do quão só e abandonado está num mundo hostil." (231-2).

Ao colocar a tónica na sua experiência individual e ao recusar a pertença ao grupo dos colonos, Silvério demonstra não conviver bem com o seu papel de colonizador e

[19] Note-se, a propósito, que a partilha do silêncio é o traço que sustenta a sua relação de proximidade com o soba Mutilele, que o acolhe na sua comunidade durante dezasseis anos: "Foi como se, caminhando em estrada desconhecida, nela vislumbrássemos o semblante de um estranho, até que, cada vez mais próximos um do outro, nos reconhecêssemos na maneira de estar no silêncio." (123).

[20] Inconformada com a dor de perder a filha e com o facto de Silvério não a levar, Deodata fará todos os esforços para lhes seguir o rasto, até conseguir reunir-se-lhes em Pousaflores.

talvez seja esse o motivo pelo qual, ao aterrar em Lisboa passados 40 anos, se demarca dos restantes migrantes e diga aos filhos que não os "quer ver junto com os retornados" (22). Ou quereria Silvério apenas dar a entender que os seus filhos mulatos não eram "retornados" porque tinham nascido em Angola, ao contrário de si próprio e de tantos outros portugueses? Seja qual for a leitura, o que se poderá evidenciar nesta reação, tal como no plácido mas crítico silêncio com que ouve "o sujeito" ao seu lado no avião que os transporta para Portugal, é a vontade de Silvério se distanciar dos sentimentos e das reivindicações dos restantes retornados[21]. Na sua voz, o leitor não encontrará o lamento pela perda dos bens materiais como o do "sujeito" que exclama ao seu lado: "Abandonámos o maior *offshore* de petróleo do Planeta. É que até mete raiva!" (20), mas o lamento pela perda de um espaço de afetos (nomeadamente, as amizades com o soba Chingandji e o compadre Manuel), daí ele lastimar a decisão de ter voltado para Portugal:

> A canseira, compadre, indo a hora adiantada, faço-lhe uma confissão, os anos com os Mutileles e os outros consigo no Heilongo foram os melhores da minha vida, porque Portugal, palavra de honra, mais valia termos trocado de lugar, você vivo em Portugal e eu morto a caminho da África do Sul. (203)

Sentindo estar no lugar errado, a reintegração de Silvério na ex-metrópole ocorrerá sob o signo da introversão e da melancolia. Regressado ao Portugal rural com 60 anos, Silvério confessa nada ter em comum com os conterrâneos que encontra no café

[21] Observe-se que a "disjunção entre colono (portador de civilização) e colonialista (agente de opressão)" presente no discurso de Silvério e no de Pedro Rico (personagem analisada mais adiante) é, como observam Meneses e Gomes, "comum entre as memórias e as narrativas dos retornados e é uma disjunção sintomática daquilo a que Pratt (2008) denomina de sentimento 'anticonquista', no qual proliferam estratégias de representação, através das quais os sujeitos europeus procuram assegurar a sua inocência no momento em que afirmam a sua hegemonia." ("Regressos?", 99). Seja como for, se esta atitude denota ambivalência identitária não é obrigatório que ela traduza e/ou implique sempre sentimentos de nostalgia e/ou ressentimento, como as autoras parecem fazer crer. Os trajetos ficcionais dos colonos aqui em causa problematizam justamente, cada um à sua maneira, essa ideia.

quando ruma em direção a Pousaflores, assim como nada emocionalmente o ligar à irmã Marcolina, cuja ajuda procura apenas por falta de alternativas. A incapacidade de comunicar que já lhe era própria ("No geral, falo pouco. Foram muitos os anos passados no desapego de qualquer conversação. Se pudesse, nem mais uma palavra me ouviam.", 29) intensifica-se com o passar do tempo, assistindo-se também a um progressivo afastamento da realidade quotidiana e, consequentemente, dos filhos. Senão vejamos: Justino confessa não poder contar com ele para a concretização do seu projeto musical ("Quanto ao velho, não posso contar com ele. Nunca sai de casa, anda macambúzio.", 73), Belmira surpreende-o absorto ("– Pai?/– Sim, sim, não estou distraído.", 105) e Ercília afirma que ele, em Portugal, não responde ("Ao lado da chávena, tem dois comprimidos e um copo de água. Não responde. Se estivéssemos no Heilongo, responderia.", 136). Por outro lado, Marcolina queixa-se de o irmão não ajudar nas tarefas agrícolas nem nas domésticas, andando sempre a "matutar" (193) e Deodata notará, desde o reencontro em Pousaflores, que Silvério "está diferente" (184).

Se, na visão alheada de Silvério, são os familiares que não o escutam ("Aqui, não tenho praticamente ninguém com quem conversar, falo mas as miúdas e a Marcolina não me escutam.", 180), a realidade é que todos os membros da família reconhecem e se queixam do seu cada vez maior isolamento, sendo o "alpendre" o símbolo máximo desse estado de apatia, lugar onde o patriarca passa grande parte dos seus dias. Com efeito, é praticamente no início do romance que se desenha o padrão de relacionamento entre pai e filhos: Silvério e a filha mais nova estão juntos, sentados no alpendre, mas não há qualquer diálogo ou troca afetiva entre os dois. Silvério entrega-se às suas memórias e Ercília permanece silenciosa. Entre pai e filha instala-se uma total ausência de palavras:

> As tábuas serradas, fumo um cigarro e a miúda vem sentar-se ao meu lado num tronco frente ao alpendre. Juntos presenciamos os muros cobrindo-se de hera, minuto a minuto, no outro lado da rua. Nem uma palavra sobre os muitos pensamentos, os meus e os dela. (47)

Mencionado diversas vezes ao longo da narrativa, o alpendre é um espaço liminar associado ao desejo de Silvério se refugiar no passado e imaginar possíveis conversas com o compadre Manuel, o seu único amigo. Porém, nesse espaço intersticial, onde seriam possíveis verdadeiras interações, vai imperar o silêncio, que aliás se prolongará dentro e fora de casa. Não existem diálogos a(e)fetivos entre Silvério e os filhos. A voz do patriarca espraia-se em longos monólogos interiores sobre as suas vivências em Angola, pontuados por brevíssimos episódios em que se entrevê a presença física dos filhos, porém, mesmo nesses momentos, é incontestável a incomunicabilidade: as interpelações são sobretudo retóricas e as perguntas-respostas ocasionais, meras interrupções do seu contínuo estado de obsessiva cogitação, durante o qual o passado se presentifica e o presente se dissolve, deixando mesmo de importar. As escassas atividades diárias de Silvério têm a única função de servir de gatilho para o ato de rememoração. E a esse sentimento de indiferença em relação a tudo o que o rodeia juntam-se as elucubrações mentais em torno do desejo de morrer. No excerto seguinte, por exemplo, a presença de Belmira passa quase despercebida, como se de um mero acessório se tratasse:

> O corpo inundado de claridade. *Morrer à soleira de um alpendre*. Um cigarro entre os dedos e os lábios. Fito o brilho opaco dos eucaliptos azuis, rasgos de fumo escondendo horizontes imensuráveis de montanhas. *Fumo alheio* às enxadas erguidas a um canto. (...) a única coisa que me ocorre é pensar *o quão bom seria morrer na luminosidade desta tarde*. A mortalha da luz do Heilongo desce e pesa-me sobre as pálpebras, a base de cimento resguardando-me da terra batida.

> Escuto a respiração dos camiões ao compasso da tarde calma. *Uma sensação nítida de morte*. *Estendo-me ao comprido.*
> – Compadre Manuel, chegue-se para lá, que isto não é um sonho, que em sonhos não se morre. (...)
> – O próximo domingo é a procissão, pai. A Ercília está a fazer flores.
> – Flores?
> Em Quelingeli as flores não eram parte da religião. O padre pedia milho, que era despejado em cabazes no terreno da missão. (...)
> – Belmira, vai comprar-me um maço de cigarros à taberna, vais?
> *Que tema debatíamos, eu e o padre?* Pois, era a questão dos baptizados dos indígenas. (94-96, itálico meu)

O alheamento de Silvério à medida que a narrativa progride é registado pelos filhos que caminham em direção à idade adulta, traçando cada um o seu rumo, sem que o pai disso se aperceba ou por isso se interesse. Na realidade, além de não se envolver nas rotinas e tarefas domésticas, Silvério demite-se por completo das suas funções de pai – a ida de Justino "em sua representação" (93) à reunião escolar a fim de averiguar a falta de aproveitamento de Belmira é um exemplo deveras ilustrativo. Todavia, é sobretudo Deodata que identifica essas mudanças, salientando o impacto negativo da vinda do colono para Portugal: "lá, pelo menos, ele sabia fazer negócio, aqui perdeu a sabedoria. (...) fica aqui a falar sozinho" (222). Com o passar dos anos, Silvério envelhece e é a voz expedita de Deodata que informa o leitor das limitações físicas e mentais que o vão afetando e que o impedem de ter consciência dos momentos em que os filhos saem de casa:

> As pernas dele tremem. Não sentem o sol. Não sei a razão de ele tremer assim, se é frio, lembrança ou doença. As pessoas perguntam, se não fala, não anda, só treme, ele ainda sabe quem você é? (...) A cabeça apanhou a doença do esquecimento. (...) A Belmira foi para Lisboa e ele nem deu conta. Só dá conta das penas brancas que as pombas deixam no beiral do telhado. (241)

Deodata é, como o seu nome próprio indica, aquela que é "dada por Deus", aquela que, apesar do sofrimento causado por Silvério ao separá-la da filha e apesar de estar longe da terra natal, não o abandona: antes permanece na sua companhia e, inclusivamente, insiste em casar-se com ele porque, afinal, Silvério ia fazer 80 anos e segundo o padre da aldeia já era tempo de oficializarem a vida marital de "tantos anos" (295). Une-a a Silvério um laço talvez de profundo amor, manifestado na imensa dedicação com que gere a vida prática de ambos, e alimentado pela crença de que é "dever da mulher ficar com o marido" (186).

Quer a experiência de aculturação/cafrealização[22] no seio da tribo dos Mutileles (tempo em que pôde "respeitar a vontade do corpo e libertar a mente", 233) quer a convicção de que o colonialismo português era semiperiférico sobressaem no percurso e no pensamento de Silvério. A ideia de semiperiferia manifesta-se, por exemplo, no fascínio e nas afinidades sentidas por Silvério em relação ao comerciante e explorador Silva Porto, respeitador das populações nativas e exímio conhecedor da fauna e flora africanas, cuja vida Silvério começa a investigar com afinco pouco depois da chegada a Portugal.

O fascínio de Silvério Prata pela figura de Silva Porto não acontece por acaso[23]. Na verdade, as vivências de ambos assemelham-se bastante: passam pela experiência da

[22] Apoiando-se na conceptualização teórica de Boaventura de Sousa Santos, Doris Wieser esclarece as diferenças entre os termos aculturação, cafrealização e assimilação no contexto da sua análise de *Choriro*, de Ungulani Ba Ka Khosa: "o termo 'aculturação' é usado de maneira neutra para falar da aquisição de uma cultura estrangeira, em contraste com os termos 'cafrealização' (aculturação estigmatizada de um indivíduo português à cultura africana) e 'assimilação' (aculturação regularizada legalmente de um indivíduo africano à cultura portuguesa)." (108).

[23] É de observar que não só os nomes começam com as mesmas iniciais, como os nomes próprios provêm do mesmo étimo – semanticamente relacionado com silva e foneticamente com selva. No que concerne ao simbolismo da onomástica, lembre-se também a personagem de Silva Lima, o revolucionário e ideólogo humanista e anarquista que Silvério conheceu durante a sua breve passagem por Lisboa e que pretendia abrir-lhe "os horizontes políticos" (59). A escolha do nome "Silvério" não terá sido casual. De facto, ao

cafrealização, são agricultores e comerciantes, têm filhos mulatos e vivem uma velhice marcada pelo desencanto (um assiste ao Ultimato britânico; o outro, ao fim do império português em África)[24]. A obsessão com a vida de Silva Porto é o derradeiro sinal do total afastamento do ex-colono relativamente à sua realidade circundante. Excetuando as pontuais idas à biblioteca, ao médico e ao registo civil, Silvério vive ensimesmado no passado e nas informações que vai obtendo sobre a vida do explorador português. Entender o percurso de Silva Porto passa a ser a sua única preocupação, como se, investigando a vida deste homem, pudesse compreender as vicissitudes do império colonial português face à potência britânica:

> *Esgueirei-me, compadre, não ouço ninguém da família. A casa está às escuras e posso sem reservas expressar a minha opinião*, mormente a contenda entre Silva Porto e Livingstone, que se ausentará de madrugada sem se despedir, levando consigo cinco diários do seu anfitrião. (...) Se não houvera tamanha mágoa e ressentimento no cerne de ser português, Portugal seria hoje grande potência. Tomaríamos conta dos negócios, das fábricas, das terras, das minas de ouro, dos poços de petróleo, das madeiras, mas tudo em pequena escala. Acreditamos que há espaço para todos. Os ingleses seriam nossos amigos e Silva Porto, Camilo Castelo Branco e Antero de Quental não teriam motivos para se desapegarem da vida. Foi a conclusão a que cheguei esta manhã (...). (200, itálico meu)

Ao deixar-se enganar pelo inglês Livingstone, que alegadamente lhe rouba[25] os diários onde fazia o registo dos seus conhecimentos sobre África, Silva Porto corporiza a semiperiferia de Portugal e do seu império africano face à Inglaterra. Silva Porto era um

---

mesmo tempo que se podem entrever as afinidades entre Silvério e os dois "Silva", também é possível concluir que Silvério se distingue deles por não defender nenhuma causa. O seu percurso de vida decorre ao sabor das circunstâncias que o vão cercando e menos da sua vontade e poder de decisão.

[24] É igualmente possível estabelecer alguma forma de analogia entre as mortes de ambos. Embora Silva Porto tenha morrido violentamente, por suas próprias mãos, Silvério, a cuja morte física não assistimos, parece desistir gradualmente de viver, desde que abandona África.

[25] Se, em termos factuais, é certo que Livingstone se tenha aproveitado dos conhecimentos fornecidos por Silva Porto, o roubo efetivo dos diários carece de provas. Sobre as viagens exploratórias em África ver, por exemplo, o estudo de Frederico Rosa e Filipe Verde. *Exploradores portugueses e reis africanos. Viagens ao coração de África no século XIX*.

profundo conhecedor de África que se esforçou por informar a metrópole sobre o *modus vivendi* das tribos africanas, bem como sobre os ameaçadores interesses estrangeiros nos territórios de Angola, não deixando de sublinhar o descaso que a metrópole fazia dos territórios africanos. Incompreendido e desiludido por as autoridades portuguesas não lhe darem dado crédito, suicida-se tragicamente no rescaldo do Ultimato.

Para honrar tão ilustre personalidade, durante algum tempo, Silvério ensaia mentalmente o seu próprio suicídio, que deveria acontecer em 1990, ano em que se celebraria o centenário da morte do explorador. Porém, "dada a rapidez dos acontecimentos históricos" (154), Silvério é forçado a deixar Angola e a sua vida em Portugal será totalmente marcada pela degradação física, apatia, isolamento e desinteresse pela vida prática. O seu estado interior aproxima-se de um autoexílio. Silvério isola-se voluntariamente, esperando e desejando a morte física. São, na realidade, constantes os seus pensamentos sobre a morte, chegando mesmo a afirmar que o corpo lhe "pede o aconchego do chão" (202) e a espantar-se por "ainda estar vivo" (296), porque a sua vida longe de Angola deixara de fazer sentido. Não é, portanto, de espantar que a integração de Silvério em Pousaflores seja apenas superficial, pois, em termos mentais, emocionais e sensoriais, ele refugia-se no passado e raríssimos são os comentários que tece ao seu quotidiano em Pousaflores, como se ele, de facto, não existisse.

Depois do regresso a Portugal, a inegável pulsão de morte que se manifesta em Silvério é o reflexo de um estado de orfandade metafórica que inviabiliza o seu envolvimento emocional com a irmã, com os filhos e também com a mulher, que cuidará dele até ao fim. Para esse vazio emocional muito contribui, certamente, o sentimento de

culpa enunciado por Silvério na viagem de regresso – "o que me dizem sobre o peso da culpa acumulada na vida?" (30) –, mas que só umas duzentas páginas adiante se perceberá estar relacionado com um crime que ele cometera em África: Silvério matou a mãe de Justino por duvidar ser ele o pai biológico desse filho. Muito possivelmente, o peso de consciência dessa morte e a dificuldade de envolvimento emocional subjazem à indiferença com que Silvério reage à chegada de Deodata. Com efeito, excetuando o apreço que mostra sentir pelo soba Chingandji e pelo compadre Manuel, Silvério é incapaz de expressar qualquer tipo de amor. A presença de Deodata é somente valorizada na medida em que o transporta para as suas vivências passadas: "Quem me apareceu aqui no outro dia foi a Deodata (...) é que volta e meia o passado fica presente. De maneira que, com a Deodata aqui, é como se vivesse o que há muito vivi." (179).

Passados vinte anos a viver em Pousaflores, enquanto Deodata, esforçando-se por se adaptar ao novo espaço, começa a esquecer as circunstâncias da sua vida em Angola (290), Silvério nunca de lá sai mentalmente, aludindo com frequência a acontecimentos vividos ou simplesmente imaginados. Mais do que nostalgia (conceito que adiante explorarei), dir-se-ia existir um tom profundamente melancólico no seu discurso, denunciador de um sentimento de orfandade mental, emocional e sensorial relativo ao espaço africano. De facto, a apatia que o invade impede-o de desejar verdadeiramente voltar ao passado tal qual ele era, sobretudo porque o colono não deixa de demonstrar um olhar minimamente crítico sobre a administração colonial portuguesa. O que parece inequívoco é, porventura, a existência de uma pungente melancolia resultante da perda do único lugar onde a sua vida fazia sentido e, talvez aí, se encontre a causa do seu

desenraizamento. No trecho seguinte, a interpelação ao compadre Manuel já morto e a constante interseção de assuntos atestam a inquietude de Silvério:

> A Deodata martela-me a cabeça, diz que ando baralhado. Isto, compadre, cada um prega a sua verdade. Tive pouca instrução, é certo, só que guardo na cabeça tudo o que li e conversei consigo, mas às vezes deixo-me ir, entende? Exalam torrentes do rio, o último olhar da Munuene. (...) O compadre imagina o quão abalado estava aquando do seu enterro, pois ainda tinha em minha posse o embrulho de papel prateado. Não sei como se saldam dívidas para com os mortos e faz demasiado frio neste lugar. Apetece-me fumar, sabe dizer-me onde é que vendem cigarros por aqui?
> São belos os túmulos de nefrite, verde-claro, o que ouço é o ressoar do mar? Não me importava nada se o mar me cobrisse com uma colcha de algas. Sinto-me cansado e tudo está por dizer.
> O compadre alguma vez assistiu ao nascimento de uma criança? Estou convencido de que os recém-nascidos retêm no primeiro olhar uma alusão ao primórdio daquilo que entendemos por vida. Oferecem-nos, quero crer, nesse olhar, algo indizível. Disso me apercebi agora mesmo quando me sentei ao lado do soba Chingandji nas margens do rio. Conta-me ele um sonho que acaba de ter, neblinas e ventos raiaram palácios de frágil cristal, mobiliário decorado de coral rosa, carcaças de tartarugas e tronos colossais, mas, ao acordar, diz-me ele, resta-lhe somente o nevoeiro das águas do rio sobre as decrépitas choças de Quelingeli.
> Sabe que eu, sonhando, nada vejo? Evidentemente que o vejo a si e à Munuene, converso muito com o Silva Porto, e é então que me apercebo de que ainda não morri. (298)

Em “Luto e Melancolia”, texto seminal para a psicanálise, publicado em 1917, Sigmund Freud explana as correlações entre luto e melancolia, dois modos de reação à perda de um objeto amado (isto é, uma pessoa ou uma abstração), sendo que ambos geralmente se caracterizam por desânimo profundo e por desinteresse face ao mundo exterior. Ao contrário da melancolia, manifestada, por exemplo, em comportamentos de solipsismo e de autorrecriminação, o luto não implica necessariamente uma condição patológica, desde que seja superado após um certo período de tempo. Ora, ao refletirmos sobre a mundivivência de Silvério depois da sua chegada a Pousaflores, dir-se-á, pois,

que este colono-emigrante não consegue encetar o luto pela perda da terra africana. A sua reação à perda do objeto amado – África – não implica a restruturação do presente em prol do seu futuro e, por extensão, do futuro dos filhos; pelo contrário, ele renuncia completamente a esse papel. O seu único desejo obsessivo é compreender o percurso heroico-trágico de Silva Porto e, com isso, lamentar a subalternidade do projeto colonial português. David Eng e David Kazanjian (2003) veem a melancolia como uma recusa em aceitar a finalidade da perda. Assim, enquanto o luto implica uma resolução, a melancolia envolve trazer os fantasmas do passado para o presente recorrentemente[26]. Face à perda de África, Silvério escolhe a via do ensimesmamento e abandona os filhos, não evitando que eles vivenciem igualmente um enorme vazio emocional, cada um à sua maneira. Literalmente órfãos de mãe devido às ações do próprio pai (Silvério mata a mãe de Justino, afasta Geraldina de Belmira e arranca Ercília dos braços de Deodata quando decide partir), os três meios-irmãos perdem simbolicamente o pai desde a chegada a Portugal e, desse modo, passam a ser órfãos de mãe e de pai. Além disso, a orfandade metafórica do colono reproduzir-se-á na experiência dos seus descendentes, pois também eles se irão sentir órfãos da terra africana[27].

A casa das rugas: orfandade e morte

> "Sem ti, serei um estranho na própria casa onde nasci" (Pinto, *A casa*, 100)

[26] Estes autores distanciam-me da proposta de Freud ao afirmarem que a distinção proposta pelo psicanalista entre o luto como tarefa interminável e a melancolia como condição que faz parte do sujeito é pouco precisa.
[27] As experiências dos filhos de Silvério serão analisadas pormenorizadamente no capítulo 4.

Pedro Rico, o colono de *A casa das rugas* (doravante *A casa*), não é o protagonista do romance, mas desempenha na narrativa um papel central, na medida em que corporiza o "enigma" que o narrador de primeira pessoa, o seu filho mulato, pretende desvendar. O romance de Eduardo Bettencourt Pinto[28], publicado em 2004 e composto por 36 capítulos de extensão irregular e sem títulos, constitui-se como a busca das raízes identitárias do protagonista, um jovem mulato nascido em 1976, que, em meados da década de 90, viaja para Portugal com o objetivo de iniciar os estudos universitários em Direito e, ao mesmo tempo, descobrir o paradeiro do pai, que não chegou a conhecer. Antes da viagem, o narrador reconstrói anacronicamente o passado e, em especial, a vida paterna a partir das fotografias e dos "papéis" que o progenitor deixou, assim como das impressões e histórias compartilhadas pela mãe. A sua narrativa constitui um testemunho sobre a vida dos pais e, simultaneamente, uma confissão de amor ao pai ausente. A irremediável ligação sentida com a figura paterna e o compromisso em reconstruir os traços da sua história pessoal encontram eco nas interrogações retóricas com que o romance abre:

> Vou para Portugal estudar e em busca do meu pai. Diria melhor: do homem que descobri nas palavras e no reboar do amor de Mamã Carminha. Vou atrasado? É esse o fim que me cabe?, o de recolher os restos do passado e reconstruir, dos fragmentos da melancolia um retrato? Vou, sobretudo, por Mamã Carminha. E pela imagem de um pai que só existe em palavras, nos vastos símbolos de uma saudade e no rumor cinzento de fotografias onde tudo de mais profundo e belo transcende as cinzas e os inexplicáveis labirintos da vida. (...) Tento levantar aqui um pouco a cortina das tragédias e triunfos por que passaram os meus pais. Só a esse registo me obrigo. Quem pode sanar o imponderável? (13)

[28] Eduardo Bettencourt Pinto nasceu e viveu em Angola até 1975, após a saída de África viveu em vários países e atualmente reside no Canadá. Embora o percurso do narrador não coincida com o do autor, há uma inegável dimensão autobiográfica nesta narrativa, referida por Maria Vaz na sua tese de doutoramento (109-120).

A figura ausente que paira ao longo de toda a narrativa é Pedro Rico, o português que chega a Angola em 1961, integrado no exército português, mas que, depois de terminada a comissão, troca a farda militar pela roupa civil e decide ficar em Luanda a exercer a sua profissão de topógrafo, porque é nessa cidade que afirma sentir-se bem. A história deste colono esboça-se nos episódios contados por Carminha ao filho como "cenas soltas, quase fílmicas" (Vaz, 115). É, portanto, Carminha quem vividamente recorda, em discurso direto, o intenso amor do colono por Luanda:

> *– Se antes de ter nascido, Deus me tivesse perguntado em que local preferia chegar ao mundo, dir-Lhe-ia Luanda. Sinto que nesta cidade sou tudo o que posso ser.*
> Mamã Carminha, que sempre teve uma memória prodigiosa, sentiu tanta sinceridade nesta frase de Pedro Rico, tanta beleza e candor, que a reteve, intacta, estes anos todos. (58, itálico no original)

À semelhança de Silvério, também Pedro é de origens humildes e, apesar de emigrar para Angola para servir o exército português e não, como Silvério, por razões económicas, acaba também por se adaptar à vida africana, sentindo inclusivamente uma imediata familiaridade com aquele território. Outro aspeto partilhado por ambos é a insistência e a preocupação em se demarcarem dos restantes portugueses, detentores de uma visão sobre África radicalmente diferente das suas. Nenhum se reconhece como colonialista nem sequer como colono.[29] Enquanto Silvério aprende "a ser homem

[29] Alexandra Marques, na sua tese de doutoramento *Deixar África 1974-77 – Experiência e Trauma dos Portugueses de Angola e de Moçambique* (2017), investiga a hipótese de o êxodo das colónias ter sido uma experiência traumatizante. A partir de um corpus documental (a que chama "narrativas do êxodo" – cartas e artigos de opinião escritos à época), faz uma abordagem histórica que se concentra não nos aspetos políticos, mas nas perceções e nos sentimentos dos colonos no que diz respeito à saída de África e ao processo da descolonização, enfatizando a importância de se estudarem as retiradas coloniais por constituírem momentos de mudança súbita, inesperada, indesejada e, por consequência, potencialmente traumatizante. No primeiro capítulo da tese, a historiadora analisa vários testemunhos dando conta da rejeição que todos fazem dos carimbos de colonialista e de colono, na medida em que insistem na

sozinho" (231), Pedro encontra, em Angola, a verdadeira felicidade e nenhum dos dois afirma sentir quaisquer saudades de Portugal. No excerto seguinte, evidencia-se a visão humanista de Pedro sobre África:

> – *Não sei quantos anos leva um branco a sentir-se africano* – disse Mamã Carminha logo que o empregado de mesa se afastou para ir buscar um Martini e um sumo de maracujá. – *Conheci alguns que só estão cá a pensar na casa que vão construir na aldeia natal. Para esses, não passamos de uns selvagens e esta terra de uma conta bancária.*
> – *Essa é uma forma triste de se viver em qualquer parte do Mundo. Sobretudo em África. Quando cá cheguei, em 61, para morrer (como costumo dizer), senti imediatamente uma enorme familiaridade com tudo. Logo que troquei a farda pela roupa civil, nunca mais pensei voltar a Portugal. Só de férias. E mesmo assim só lá fui uma vez desde que aqui estou.* (59, itálico no original)

Pedro surge como uma figura idealizada, cujos valores humanistas o diferenciam dos outros colonos, sobretudo no que diz respeito ao tratamento da mulher africana. De forma a causar uma imediata simpatia no leitor, o colono é posto à margem da atitude colonialista (tanto pelo narrador de primeira pessoa quanto pela voz omnisciente que, em algumas passagens narrativas, o acompanha). Aos olhos do filho, tudo converge para o retrato de um ser humano de qualidade: a decisão de continuar em África após a saída do exército, a desvalorização das aparências e dos bens materiais, a valorização das amizades, o respeito e amor com que trata Carminha, a vontade de se casar debaixo de um embondeiro, cumprindo costumes africanos, a sua visão panteísta e o seu altruísmo.

---

convivência racial desprovida de preconceitos, nos valores da honestidade e do trabalho, assim como no direito histórico e na propensão edificadora da presença portuguesa em África. No trajeto das duas personagens ficcionais aqui em causa a rejeição desses carimbos tem curiosamente menos a ver com esses aspetos e mais com o despreendimento em relação aos bens materiais e com a ausência de um sentido de pertença comunitária. Os testemunhos recolhidos pela autora estão mais próximos da mundividência do narrador do terceiro romance a ser analisado – *A balada do ultramar* – como mais à frente se verá.

Atente-se, pois, na passagem em que o narrador alude aos ideais do pai, sem praticamente os questionar:

> O meu pai não era violento. No entanto a afronta, o ultraje e a falta de sensibilidade enfureciam-no. Foi sempre contra o colonialismo, mas não extravasava as suas opiniões publicamente. 'Em política', dizia, 'não há inimigos. Apenas cúmplices, conivências, estratégias.' Só confiou ao papel e a Mamã Carminha a parte mais íntima de si. Os seus pontos de vista não eram forjados por sentimentalismos – era homem de convicções. Por aquilo que pude retirar dos seus escritos depreendi que a *sua óptica, quiçá utópica para este mundo* que temos, se baseava na igualdade de oportunidade para todos. Até o próprio saber deveria conter humildade. Sobretudo numa sociedade que só instruía os privilegiados. (113, itálico meu)

O amor de Pedro por África ganha a sua expressão máxima no pedido de casamento dirigido por ele a Carminha. No registo desse momento, que o filho lê alguns anos depois, o colono português compõe uma emotiva declaração de amor simultaneamente a África e à mulher amada (que apenas conhece catorze anos após a sua chegada, num dia em que vai comprar laranjas ao mercado onde ela tem uma banca de frutas). A extraordinária excecionalidade da ligação amorosa entre Pedro e Carminha manifesta-se no comentário lapidar do narrador omnisciente: "Pedro Rico levara a vida inteira para chegar àquele momento" (78) de profunda comunhão e felicidade. O amor a Carminha é o reflexo do amor a África na visão de um colono que não se vê nem se sente colonialista[30]. A insistência na estrutura verbal "peço-te", a manifestação do desejo

[30] No percurso ficcional deste colono, o apego a África relaciona-se somente com a ideia de pertença identitária e afetiva e não com a ideia de posse material. Marques encontra esta mesma mundivisão em alguns testemunhos que recolheu: "Nestes testemunhos sobre o amor a África, o queixume pelas perdas materiais é substituído pela preponderância assumida pela vida pessoal ou familiar, detendo uma dimensão existencial mais abrangente e profunda. Neles, o tempo (passado) e o espaço (África) fundem-se numa comunhão intersticial em que os territórios onde se viveu não são recordados pelas suas características políticas ou geográficas, mas por constituírem o seu 'etno-espaço' afectivo ou a sua topofilia, conceptualização elaborada em 1974 pelo geógrafo chinês, Yi-Fu Tuan. A sua teoria do amor por um lugar – inédita no início da década de 1970 quando as palavras 'ligação' ou 'amor' não faziam parte do discurso

implicado no uso do conjuntivo e a enumeração dos fenómenos naturais realçam a sinceridade e a legitimidade desse amor:

> *Peço-te* que te cases comigo perante África, sob o rumor e a bênção de um embondeiro; e que *caminhemos* descalços sobre a alegria das coisas simples (...). E que *caminhemos* pelo tempo sem as varas do tédio, e haja surpresa cada manhã no segredo das mãos, e o vazio nunca exista no que dissermos, nem falsidade. E que saibamos fugir das ruínas dos outros para que não tombe sobre nós o seu pó de maldições. *Peço-te* que te cases comigo perante o Amor, a savana, as chuvas, o odor do maboque e dos figos bravos, as nuvens, a silhueta do sol sobre as cubatas. *Peço-te*, Carminha, *peço-te*. *Até que este pedido seja o grito mais profundo de toda a humanidade.* (79, itálico meu)

As circunstâncias que levam o ex-militar/colono a regressar a Portugal, duas semanas antes do dia da independência, são no mínimo trágicas. Mesmo descontente com o "caos" (103) em que se tinha transformado a vida em Luanda, Pedro não tencionava sair de Angola e só o faz porque um amigo desesperado lhe pede o favor de levar um saquinho de diamantes até Lisboa, local onde os dois se deveriam encontrar. Por não se sentir confortável esquecendo o pedido do amigo e guardando os diamantes, Pedro não equaciona os riscos implicados na situação e, apesar de Carminha estar grávida, mantém o plano da inesperada viagem. Contudo, logo que se aproxima do aeroporto, o colono é abordado por dois homens que, sabendo do objetivo da viagem, lhe retiram os diamantes e o obrigam a embarcar, intimando-o a nunca mais regressar a Angola.

O primeiro indício da irreparável perda afetiva experienciada pelo colono depois da chegada a Lisboa inscreve-se, não fortuitamente, ainda em Luanda numa conversa com a mulher sobre o futuro da Angola independente e sobre a hipótese de viverem em

---

das ciências sociais – acabaria por revolucionar o modo como era analisada a ligação do indivíduo e das comunidades aos espaços físicos cujos vínculos afectivos os tornavam lugares de pertença." (*Deixar*, 111).

Portugal. Nessa conversa, contrapõem-se as reticências de Carminha sobre a decisão de viver "num país só de brancos"[31] ao medo do caos e eventuais represálias entrevistas por Pedro se decidisse ficar. Reconstruída pelo narrador, a cena transcrita adiante é um sinal evidente de que a materialização do amor entre o ex-militar/colono e a angolana constituía uma utopia[32], pois não era possível ignorar a dificuldade, ou mesmo a impossibilidade, de o amor anular e resolver o sofrimento provocado pelas tensões coloniais e pelo racismo. Com efeito, embora Carminha equacione a ideia de seguir o homem amado, há um irremediável sentimento de vazio que compromete a felicidade dos amantes e encontra expressão no ternurento abraço ao som de um fado, como se ambos intuíssem a dor da iminente despedida:

> O incêndio crepuscular caía-lhe sobre os ombros e incendiava-lhe o vestido. *'Eu nunca poderia viver num país só de brancos, perdia a minha identidade'*, respondeu Mamã Carminha. "Mas se for esse o destino que nos está reservado, o meu lugar é ao teu lado. Um país nunca é tão grande como o amor."
> Angola começava a tombar pelas ruas, gente a fugir por entre um mar de caixotes (...) caos (...) sinais de desenfreada loucura por todo o lado. Angola despedia-se aos tiros do jugo colonial. (...) Pedro Rico preocupava-se com Mamã Carminha. Sobretudo quando lhe adivinhava um leve rumor de tristeza, ou a via silenciosa e

[31] É de notar que Carminha tinha sido educada por uma missionária americana, expulsa de Angola pela PIDE porque acusada injustamente de ligações aos "terroristas". Entre outras coisas, Denise Thompson ensina inglês a Carminha, dando-lhe as condições de vida que a sua mãe biológica, tristemente, não lhe poderia dar. Ao ser escolarizada e ao não conseguir um bom emprego por ser negra, Carminha sentia na pele a opressão e a exclusão exercidas pelo poder colonial, pelo que lhe é difícil imaginar uma vida em Portugal sem discriminação racial ou sobressaltos. Leia-se o trecho em que se alude à injustiça vivida por Carminha: "Mal soube que Mamã Carminha falava e lia inglês, desencantou logo livros de Hemingway e Faulkner para lhos oferecer. Convenceu-a a trespassar o seu lugar na praça e conseguiu-lhe colocação num Banco. Era incompreensível que Mamã Carminha, com o quinto ano completo, perdesse os dias por trás de uma banca de fruta. Ela explicou-lhe que tinha concorrido a muitos lugares. Mas a cor da sua pele deixara-a, sem esperança e revoltada, à porta da entrada. Até que desistira." (109).

[32] A dimensão utópica deste romance concretiza-se na relação de amor entre Pedro e Carminha, mas também na preferência pela inclusão de relações inter-raciais em contextos não violentos. Com efeito, este livro inclui várias relações de afeto entre portugueses e africanos (a relação entre Realtino Josué e Kianda e a amizade entre dona Isaltina e Carminha são apenas dois exemplos), mostrando que o signo de violência pode ser quebrado pelo amor. Contudo, há pelo menos um caso em que os afetos não superam a violência, pois esta apresenta uma natureza rizomática e gratuita: alguns dias antes da independência, uma bala transviada mata o pastor Afonso Domingos, protegido e tratado como filho por Pedro Rico.

> abstraída pela casa. (...) '*Sem ti, serei um estranho na própria casa onde nasci*', disse Rico. *'Imagino este país, Carminha, a crescer. Mas começa mal. Uma árvore não pode ser alimentada a veneno. É o que está a acontecer aqui*.' Chegou-se, perante a ternura e a poesia das palavras do marido, ao seu peito. Ficaram enlaçados enquanto um fado da Amália explodia melodias de um apartamento vazio. (99-100, itálico meu)

Além de permitir vislumbrar as dificuldades da permanência dos colonos em Angola, este trecho é significativo sobretudo porque nele se prenuncia a desfamiliaridade e o desenraizamento que o colono irá sentir após o seu retorno forçado a Portugal, sentimentos interligados com a angústia de perder Carminha – metonímia de África: "Sem ti, serei um estranho na própria casa onde nasci".

A estranheza associada ao regresso é um traço recorrente nos testemunhos dos retornados e encontra correspondência ficcional no pressentimento doloroso deste colono, bem como, no desenquadramento sentido por Silvério quando constata a "tendência" dos homens que encontra no café, um pouco antes de chegar a Pousaflores, "para banalizarem os assuntos" (30). Nas experiências destes dois colonos materializa-se, por conseguinte, a ideia de que "aquele que regressa nunca é aquele que partiu" (Nouss, 85)[33]. De qualquer forma, no que concerne a aspetos emocionais, ao contrário do patriarca de *Os pretos*, Pedro parece ser um homem proativo, sendo os contornos da sua relação amorosa com a mulher africana uma prova irrefutável disso mesmo. De facto, a relação entre Pedro e Carminha é uma relação de igual para igual e, portanto, radicalmente diferente das

[33] A propósito do estado mental e emocional daquele que vive o regresso, Andrea Witcomb enfatiza justamente aquilo que aqui chamo de orfandade da terra: "Para os que regressavam literalmente à sua terra, a que é que realmente regressavam? Todos os migrantes sabem que regressar não é fácil, pois, embora possamos sentir que pertencemos ali, a realidade é que o tempo não parou e as relações não são as mesmas. Já não pertencemos da mesma maneira. Quando essa experiência de se ser estranho numa terra que se julgava conhecer é agravada ainda pela ausência de serviços sociais, de sistemas de alojamento e pela má vontade óbvia da população, como se consegue construir 'a nossa casa'? Como estabelecer um lugar que seja nosso?" (Witcomb, 319-320).

relações entre homem branco e mulher negra típicas do colonialismo – a este respeito, a diferença entre Pedro e Silvério não poderia ser mais abissal[34].

E, talvez por ser um homem de comportamentos atípicos numa sociedade colonial, o fim da sua vida seja visivelmente mais trágico: em vez de se alienar mental e emocionalmente como acontece com Silvério, Pedro morre como um mendigo numa rua de Lisboa, sem antes procurar o apoio da mãe, ainda viva. A descrição da morte de Pedro expõe o abandono e a dor de quem não arrisca pedir ajuda por, envergonhado pelo desapossamento e longe da mulher amada, sentir ter falhado no seu projeto de vida: "Não podia ir ter com a mãe, encolhido na miséria de um derrotado." (132).

À semelhança de Silvério que, ainda no aeroporto da Portela, não queria os filhos misturados com os retornados, também Pedro, logo após o regresso, faz questão de se afastar dos "grupos do Rossio", criando entre eles e si próprio uma disjunção identitária que, no seu entender, o ilibaria da responsabilidade de ter participado na empresa colonial. No entender de Pedro, os colonialistas eram os outros (os ricos), os que "andam por aí de Mercedes" (131), a si definia-se como "um homem que sempre viveu honestamente" (131) e não quer ser visto como alguém preso ao passado, talvez porque a natureza da perda que sente seja afetiva e não material[35]. Dito de outro modo, Pedro fica

[34] A história de amor entre Pedro e Carminha é descrita de forma muito poética, a paixão entre os dois é recíproca e Carminha sente-se segura na presença de Pedro: "E no entanto, apesar de nunca ter saído com um branco, sentiu-se segura. E no seu lugar." (56). A naturalidade com que Pedro convida e leva Carminha ao hotel Panorama, frequentado unicamente por colonos e onde ela nunca tinha ido, desarma o empregado negro que se encontra à porta, enfatizando a ideia de que aquela era uma cena arrojada e pouco habitual. O casamento entre ambos representa a união entre dois mundos e duas culturas: ele vestido à ocidental e ela com panos tradicionais.

[35] A disjunção colono/colonialista, mencionada anteriormente a propósito de Silvério, pode ser lida de uma forma mais radical e menos matizada (tal como eu aqui proponho). Para as antropólogas Meneses e Gomes, por exemplo, ela alimenta uma atitude de nostalgia imperial que pode fazer "esquecer a cumplicidade e a participação na violência colonial, que produz a desresponsabilização e que é alimentada pela liberdade experimentada no espaço colonial" (101). De qualquer forma, mesmo admitindo uma certa "desresponsabilização" por parte de Pedro Rio, não creio que o seu percurso esteja marcado por uma visão nostálgica, tal como ela se manifesta no percurso do narrador de *A balada do Ultramar* analisado mais

órfão da terra onde encontra o amor – repare-se que a sua única preocupação, desde o instante em que é expulso de Angola, é conseguir juntar-se de novo à mulher e ao filho prestes a nascer –, não se identificando com o ressentimento e/ou a visão nostálgica dos retornados, que expiam, em plena Baixa lisboeta, a "raiva" contra a História que lhes roubou a terra promissora. Atente-se, pois, no valor pejorativo dos adjetivos e verbos enfatizados abaixo. Visando dar conta do desalento e da desorientação do grupo dos retornados, esta passagem reforça sobretudo a indiferença de Pedro face aos potenciais bens materiais deixados para trás, pois a sua dor é unicamente da ordem dos afetos:

> Tentou *desviar*-se quanto pôde dos grupos do Rossio. *Amargurava*-o o ajuntamento daquelas *vidas tristes e revoltadas*, de mãos nos bolsos e cigarro ao canto da boca, falando do passado. Eram na verdade *árvores caídas, humilhadas* pelo grafito que *incendiava* a cidade e o País. *Expiavam* a *raiva canina da História*, que lhes *roía* a alma, os *crucificava* nos mastros das epopeias que *findavam*, deixando-os nos porões da vergonha e da culpa que os ultrapassava e cujos ratos, *mordendo*-lhes os pés, *fugiam desarvorados* pelas ruas do carnaval político. Encostados aos muros da melancolia, *morriam* aos poucos, *fechados* nos *longos e invernais casacos da Europa*. (129, itálico meu)

A inadaptação deste ex-militar/colono materializa-se numa poderosíssima metáfora, convocadora das aventuras "trágico-marítimas" reunidas por Bernardo Gomes de Brito, ou mesmo de *As Naus* (1988) de António Lobo Antunes, ambas antiepopeias das viagens dos portugueses – a metáfora do barco naufragado ou encalhado: "Pedro Rico encalhou em Lisboa como um barco ferido e a espalhar os destroços pelos dias. Até que restou apenas um gemido de tábuas contra as rochas da adversidade" (129). O regresso de Pedro como uma embarcação arruinada acarreta consigo a dor da perda de um grande amor que, simbolicamente, manifesta o irremediável fim de um império, por

adiante. O que considero relevante na mundivivência tanto de Silvério quanto de Pedro é o contributo da ambivalência identitária para a desintegração na sociedade portuguesa no período pós-retorno.

muitos séculos considerado, no imaginário coletivo português, a salvação da metrópole em termos económicos[36]. Com efeito, ainda que Pedro se distancie "dos grupos do Rossio", isto é, dos representantes das "epopeias que findavam", há um pormenor no momento da sua morte à soleira do Café Nicola, em pleno centro da capital, que problematiza, porventura ironicamente, essa recusa de pertencimento, enfatizando também a dificuldade, no auge dos eventos históricos, da individualização da experiência do retorno. Leia-se:

> Desceu o Chiado sob uma chuva miudinha, *tão compenetrado na sua amargura* que, ao chegar ao Rossio, não sabia onde estava. Até que reconheceu o Café Nicola. Junto à montra encontrou um homem barbudo sentado no chão, as costas apoiadas na parede e as pernas estendidas. Ressonava álcoois azedos, com a cabeça descaída sobre o peito. Alguém lhe tinha roubado os sapatos: só se lhe viam as peúgas rotas dos pés sem destino.
> Junto dele, *aberto em desalinho com o vento, rumorejava o jornal O Retornado*. Para onde quer que se virasse, *Pedro Rico sentia o cerco do infortúnio*. A cidade era o eco da sua própria calamidade. Naquele homem via o espírito morto da noite, a sombra de si próprio.
> *Agachou-se, puxou o jornal, abriu-o ao meio e sentou-se nele*.
> Não tinha para onde ir. A entrada da pensão estava fechada àquela hora. Culpava-se de estar ali sentado no infortúnio, de ter saído de Angola tão precipitadamente. (...) Pela manhã, quando o empregado do café se dispunha a colocar as mesas e as cadeiras da esplanada, deparou com um sujeito no chão. (...) Quando o corpo de Pedro Rico foi colocado na maca da ambulância, *o seu rosto, da cor da ausência*, recebeu os pingos de uma chuva miudinha que tombava mansamente sobre o inverno dos seus olhos fechados. (132-133, itálico meu)

Quisesse ou não, aos olhos da sociedade metropolitana, Pedro também era um retornado e é enquanto tal que a sua morte acontece. O seu fim trágico é, como num significativo jogo de espelhos, antecipado por ele próprio na imagem do "homem barbudo sentado no chão" ladeado pelas folhas do jornal *O Retornado*. Órfão do amor de Carminha, ou seja, do amor de África, Pedro sucumbe ao "infortúnio", deixando no rasto

[36] Inversamente, a metrópole salvaria África com a sua missão de civilização.

da sua vida naufragada não só a mulher e a terra amadas como um filho, esse órfão no sentido literal. Esta história pode, pois, ser lida como sintomática da impossibilidade de um final feliz para qualquer situação de colonialismo, por mais "bem-intencionado" que seja.

A balada do Ultramar: orfandade invertida e nostalgia

> "grande dor na hora da abalada do ultramar"
> (Acácio, *A balada*, 83)

Publicado em 2009, o romance *A balada do Ultramar* (doravante *A balada*) da autoria de Manuel Acácio[37] constitui o testemunho ficcional de uma experiência vivida coletivamente, tal como o narrador omnisciente, por meio do uso do plural, faz crer: "A minha história é semelhante à de muitos portugueses que foram para África em busca de uma nova oportunidade." (41). A dimensão testemunhal, simultaneamente individual e coletiva, decerto explicará o facto de o nome do narrador nunca ser enunciado e as personagens secundárias serem nomeadas a partir das relações que mantêm com ele (mulher, filhas, genro, netas, irmã, cunhado, sogros, amigos), como se a sua voz estivesse ao serviço de uma representação arquetípica da experiência do retorno. Tal anonimato terá permitido ao autor empírico, que não viveu essa experiência, tratar ficcionalmente um acontecimento histórico gerador de emoções complexas e polémicas, autorizando o destaque de diversos pontos de vista, assim como o traçado de uma "cartografia emotiva" (220), com o objetivo de legitimar as histórias de sofrimento decorrentes do processo da

[37] Não tendo Manuel Acácio vivido a experiência do retorno, o seu trabalho de ficcionalização baseia-se na caracterização geral da experiência dos retornados obtida em entrevistas. Veja-se, por exemplo, os agradecimentos que precedem o início do romance.

descolonização. Para Sheila Khan realiza-se em *A balada* um "exercício de reflexão de um exílio pátrio e identitário que arremessou uma geração e seus descendentes num vórtice de abandono, ostracismo resultante de um sonho que não se cumpriu" ("A espessura do exílio", 317).

Ao longo de vinte e quatro capítulos, o narrador apresenta, embora não de forma cronologicamente linear, o seu percurso de colono-emigrante igual a tantos outros: por razões económicas embarca para Angola em 1951 (ano em que as colónias passam a ser chamadas de províncias ultramarinas e se renovam os ímpetos coloniais[38]); é recebido pela irmã que já lá vivia; é profissionalmente bem-sucedido (tendo estudos, depressa consegue um trabalho na função pública que, depois de algum tempo, deixará para abrir o seu próprio escritório de contabilidade); casa com uma portuguesa já nascida em Angola e juntos têm duas filhas. A vida decorre sem sobressaltos e até com direito a férias graciosas na metrópole, porém, quando acontece a revolução, o narrador vê-se forçado a enviar a família para Portugal e, mais tarde, também a juntar-se a ela. Inicialmente, ficam

[38] Leia-se: "Eu fui para Angola em 1951, precisamente na altura em que o *Império Colonial Português* acabou. Em Junho desse ano, os nossos governantes decidiram revogar o *Acto Colonial* redigido nos anos trinta e alteraram o ordenamento constitucional da nação portuguesa. Com esta mudança deixámos de ter colónias e passámos a ter *províncias ultramarinas* que, tal como então se dizia, faziam parte da nação una e indivisível que nos fora deixada em herança pelos heróis lusitanos do tempo das *descobertas*." (39, itálico no original). Embora possa, implicitamente, conter uma dimensão de desculpabilização (ou mesmo de vitimização), a ressalva do narrador encontra fundamentação nos acontecimentos históricos. De facto, os poderes políticos deste período investiram grandes esforços na renovação do "ímpeto colonial", mas, por irem a contracorrente da História (isto é, no momento em que os outros países europeus começavam a descolonizar), tiveram de recorrer a subterfúgios vários, como o da mudança de nomenclatura. Entretanto, fez-se um inaudito esforço de propaganda que atingiu várias gerações, no sentido de convencer todos os portugueses de que Portugal não tinha colónias, mas apenas territórios ultramarinos. Era isso que todos aprendiam, fossem alfabetizados ou não. Todos eram desencorajados de pensar criticamente e só uma escassíssima minoria tinha consciência política. A este propósito, leia-se as duas observações seguintes: "Sem liberdade de expressão, a sociedade portuguesa nunca se pôde inteirar devidamente das condições em que o domínio colonial português era exercido, da contestação que lhe era movida ou das dinâmicas de mudança que conduziram à independência dos territórios ultramarinos europeus." (Oliveira, "As condições", 48) e "Podemos também seguir a argumentação de Hannah Arendt a partir da noção de 'banalidade do mal', dizendo que estas pessoas estavam enquadradas num sistema colonial e que mais não fizeram do que agir conforme a ordem moral de uma sociedade colonial tida como *banal*." (Peralta, *Retornar*, 249, itálico do original).

alojados no INATEL, a expensas do IARN mas, passados poucos meses, a mulher e a filha, através do Quadro Geral dos Adidos, recuperam os seus empregos na função pública e mudam-se para um apartamento. Com o tempo, as condições materiais da família melhoram e todos os seus membros refazem a vida.

Paralelamente às experiências da sua família, a voz do narrador vai relatando as histórias de outros retornados, com a intenção de ilustrar as diferentes vivências na colónia, as vicissitudes da adaptação a Portugal (em especial, o incómodo de lidar com os preconceitos dos metropolitanos), bem como a mágoa, comum a todos, decorrente das perdas materiais e afetivas. Passados trinta anos sobre os acontecimentos, a escrita das suas memórias impõe-se como uma forma de combate ao esquecimento provocado pela doença de Alzheimer que, entretanto, lhe é diagnosticada e que, como o próprio diz, vai "traiçoeiramente" atuando "como a guerrilha" (209), mas também surge como uma urgência de divulgar histórias que, na sua visão, "não cabem nas estatísticas oficiais sobre a integração dos *retornados*" (18, itálico no original), isto é, de expor uma dor que "não teve o eco merecido numa sociedade que atravessava um período muito conturbado" (189).

Apesar da ressalva feita sobre a sorte da sua família[39], este narrador insiste em frisar a pertença a essa geração sofredora "que se habituou a ficar calada" (177), pelo que esta atitude terá certamente contribuído para que Ribeiro tenha incluído *A balada* no grupo dos livros que apresentam "uma visão do colonialismo como um conjunto de imagens sépia que testemunham um passado perfeito e imaculado em que todos eram felizes" ("O fim", 92). Tendo em conta os percursos, por um lado, de Silvério Prata e de

[39] Leia-se: "Ao olhar para trás, e vendo os problemas enfrentados por muitos dos meus amigos e conhecidos, eu nem sequer posso dizer que a minha família tenha sido das mais desafortunadas." (202).

Pedro Rico e, por outro, deste narrador (e da sua família), dir-se-á que a experiência deste último pode perfeitamente, ao contrário do que ele afirma, encaixar no discurso da integração bem-sucedida dos retornados, grupo ao qual aliás diz pertencer (não é demais lembrar que os outros dois colonos recusam determinantemente essa ideia de pertença).

Embora as motivações para emigrar tenham sido económicas e o narrador insista nas dificuldades financeiras vividas na metrópole, é imperioso observar não só que o seu pai era guarda-livros e que ele, portanto, teve acesso a um maior grau de instrução relativamente aos outros dois colonos, mas também é necessário não esquecer que a sua adaptação a África foi facilitada pelos familiares que já lá viviam. Repare-se, além disso, que a imersão do narrador no mundo africano é bastante distinta da de Silvério e Pedro. As vivências deste narrador em Angola decorrem sobretudo na "cidade dos brancos". Na verdade, as referências aos outros – os africanos – são, não por acaso, raríssimas e quando surgem, de uma maneira geral, são comentários acríticos sobre o recrutamento de trabalhadores africanos[40], comentários gerais sobre a raiva acumulada pela população nativa, que, aos olhos da irmã e do cunhado, estava prestes a explodir de um dia para o outro[41], ou observações sobre a maneira digna como a sua família tratava os empregados, reconhecendo apenas muito levemente que este tipo de comportamento talvez fosse uma

[40] Referindo-se aos sogros que embarcaram para Angola com o objetivo de explorarem "uma das parcelas de terreno que o Estado colocava à disposição dos colonos" (111) no Norte desta colónia, o narrador parece sublinhar mais a ética de trabalho dos sogros do que a participação forçada dos trabalhadores africanos, tão ou mais importante para o sucesso material da família da esposa. Porque elabora apenas uma observação rápida, o papel dos trabalhadores africanos dilui-se no destaque dado à dedicação dos colonos brancos: "Partindo quase do nada, contando apenas com uma grande determinação e com a força de um grupo de trabalhadores nativos recrutados pelo chefe de posto, eles lançaram mãos à obra de construir uma fazenda naquele terreno perdido no meio do matagal. Como tinham poucas posses para comprar maquinaria, aquilo foi quase tudo desbravado à mão, à força de muito sacrifício e dores no corpo." (111-112).

[41] Leia-se: "homens que pareciam surgir do nada para saciar uma fome antiga, alimentada durante séculos nas matas" (53); "a humilhação dos brancos faz parte do ritual com que querem esconjurar o passado" (55).

exceção[42]. A ingenuidade ou a falta de consciência reveladas no excerto seguinte evidenciam-se linguisticamente na alternância entre as primeiras pessoas do singular e do plural, na adversativa *mas*, no valor de inclusão da preposição *até*, assim como nos advérbios *praticamente* e *sempre* e na comparação *como se fossem elementos da família*:

> *Eu* sei que existiam muitos casos de discriminação, *mas* em *nossa* casa as coisas nunca se passaram dessa forma. Como a mãe trazia o Josias quase sempre com ela, o miúdo foi *praticamente criado com as minhas filhas* e, quando chegava a hora das refeições, eles comiam à mesa *connosco como se fossem elementos da família. Nós* tratámos a nossa empregada *sempre com respeito e até* arranjámos emprego para o marido, que chegou a trabalhar como contínuo nos serviços onde eu estava colocado. (118, itálico meu)[43]

[42] A ideia das impolutas famílias coloniais (*a minha família nunca fez nada de mal, só os outros fizeram*) emerge com muita frequência nas narrativas sobre o retorno, sejam elas autobiográficas ou não. De entre os vários livros que se poderia referir, lembre-se, por exemplo, *O último retornado* (Júlio Borges Pereira, 2012, 84), onde se enfatiza a dedicação do criado Paulo e da lavadeira Rita que, em prantos se despedem do narrador, o filho do patrão. Porventura um exemplo mais problemático, devido às constantes contradições ideológicas, ao tom paternalista e de superioridade racial da voz narrativa encontra-se em *Os retornados: um amor nunca se esquece* (Júlio Magalhães, 2008): Carlos, o herói do romance, faz questão em relembrar a sua amizade com o filho da lavadeira que considerava seu "compatriota", "gente de raça diferente, mas igual nas necessidades e nos sentimentos" (97); e, no discurso do narrador, todos os criados eram "eternamente fiéis" (79) tal era a bondade dos patrões. Cláudia Castelo, em *Passagens para África*, explica que é plausível admitir que os colonos mantivessem boas relações com os empregados pelo que isso não deverá ser tomado como mentira ou exagero, porém, é fundamental reconhecer antes de mais que "estas relações, à partida, nada tinham de igualitário, eram profundamente hierárquicas, desequilibradas" (276).

[43] Isabela Figueiredo desconstrói de forma muito expressiva este discurso de má consciência. Leia-se: "Mas parece que isto era só na minha família, esses cabrões, porque segundo vim a constatar, muitos anos mais tarde, os outros brancos que lá estiveram nunca praticaram o colun..., o colonis..., o coloniamismo, ou lá o que era. Eram todos bonzinhos com os pretos, pagavam-lhes bem, tratavam-nos melhor, e deixaram muitas saudades." (*Caderno*, 88). É curioso lembrar que, já em 1976, Eduardo Lourenço alertava para esta questão numa passagem que, apesar de longa, merece ser relembrada: "Tudo quanto agora se diga é *póstumo*. A chaga aberta no flanco da nossa aventura colonizadora não sarará tão cedo. A presença dolorida dos retornados a manterá viva, mas estamos a tempo de evitar que essa ferida tenha uma leitura aberrante e tão pouco realista e de consequências funestas como teve a nossa presença africana geradora do seu próprio apagamento. Que os retornados não se enganem duas vezes e não peçam contas erradas a uma cegueira demasiado comum a metropolitanos e colonos, tripulantes todos, de um só barco fabuloso que naufragou, talvez à vista do porto, por obra e graça do 'destino', muito ajudado por marinheiros enjoados de 500 anos de mar alto. Sobretudo, que não recriem em Portugal, para servir de lastro a novas tragédias, *o mito dos bons pastores, de pais de pretos*, rebento intragável do infantilismo colonial mais cego. Já era tempo de saber que foi exatamente esse mito, que não foi só deles mas da Pátria que os exportou e assim os conservou em imagem junto dela, aquele que os converteu nos retornados que agora são. E nós com eles." (*O Fascismo*, 191, itálico no original).

O percurso de vida deste narrador e as diversas observações convocadoras de um discurso coletivo sobre a injustiça sofrida pelos colonos no contexto da descolonização ilustram uma "cartografia emotiva" (220) que precisava, como já se disse, de ser traçada como antídoto de um discurso positivo sobre esse momento histórico-político. Não obstante, é inegável a obrigação de cultivar um olhar vigilante em torno desse traçado. Tal olhar desafiador apenas sobressai quando o narrador alude à posição ideologicamente crítica da sua filha mais nova, que, tendo nascido em Angola, se rebela contra a visão da geração a que o pai pertence e, naturalmente, contra o colonialismo que ele também representava: "Nós andávamos, *dizia ela*, encandeados pelo brilho do mundo que queríamos construir: um prolongamento da metrópole, engrandecido pelas bem-aventuranças em que aquela terra era fértil." (139, itálico meu).

A diferença geracional opera na relação entre pai e filha um conflito insanável, obrigando, inclusivamente, a figura paterna a reconhecer tanto a existência de erros cometidos pela sua geração quanto uma certa "ingenuidade de quem percebia muito pouco de política" (22) e andava distraído; por outras palavras, a confessar uma evidente inconsciência sobre o funcionamento da sociedade colonial e sobre as implicações (quer em África quer na metrópole) de uma guerra que decorria desde 1961 e de um regime político opressor que a mantinha[44]. Apesar disso, e mesmo correndo o risco de ser considerado "saudosista ou colonialista" (178), o narrador não consegue evitar imaginar

[44] Leia-se: "Percebo agora que, nesse instante, nos devíamos ter começado a questionar: onde é que falhámos, ainda vamos a tempo de corrigir os erros cometidos? Mas nós fomos contagiados pela visão de Salazar, prisioneira de um pensamento irremediavelmente ancorado no passado. (...) Cometemos demasiados erros e já não fomos a tempo de os corrigir. (...) a maioria dos portugueses cedeu ao feitiço do império (...) era difícil resistir ao fascínio provocado pela ideia de um Portugal pluricontinental e multirracial." (125-126); e, ainda: "Apressámo-nos a apontar o dedo a dois ou três governantes que foram o rosto de uma política que, em boa parte, lhes escapou, mas esperámos demasiado tempo até acusarmos Salazar e o séquito que medrou à sua sombra e se aproveitou do estado das coisas para recolher benesses. Só agora conseguimos perceber que fomos sacrificados no altar do realismo político e estamos entre as principais vítimas de um regime que nos utilizou, para depois nos arrastar na sua queda." (187).

um desfecho diferente para os acontecimentos. É esse sentimento de injustiça que subjaz, em meu entender, à nostalgia da voz narrativa e ao dilema do "colonizador ingénuo" que ela encerra.

Originalmente associado aos sintomas físicos dos mercenários suíços a combater longe da terra natal[45] e, desde então, analisado a partir das mais diversas perspetivas, o termo nostalgia é geralmente entendido como saudades de casa ou de um lugar familiar que já não existe (ou nunca chegou mesmo a existir), saudades de um espaço-tempo relacionado com a infância ou com vivências positivas[46]. Assim definida, a nostalgia interliga-se com as ideias de perda, exílio e deslocamento, mas também com a afetividade[47]. Dito isto, é legítimo identificar os traços acima referidos nas elucubrações do narrador de *A balada* e, em particular, nas opiniões expressas por algumas figuras que em seu torno gravitam (os amigos, o cunhado, a filha mais velha) e não surpreende que, dos três romances analisados no presente capítulo, este seja aquele que abertamente verbaliza a nostalgia imperial associada à experiência do retorno. A reflexão do narrador transcrita a seguir funciona como síntese desse estado de espírito. Preste-se especial atenção aos sentimentos de tristeza, de incompletude assim como de irreversibilidade que a atravessa, reforçando a ideia de um exílio indesejado:

> A saudade deve ser isto: termos o coração num lugar e num tempo diferente daquele onde se encontra o nosso corpo. Nós levámos demasiado tempo a perceber o erro de estarmos sempre a lamentar aquilo que poderíamos ter sido, porque isso vai corroendo a vida que conseguimos reconstruir com muito esforço.

[45] Esta ideia encontra-se documentada em várias fontes. Destaque-se a síntese avançada por Cupchik sobre a origem do termo: "the idea of 'nostalgia' was first formally described in 1688 by Johannes Hofer (1934/1688) as a physical condition suffered by Swiss mercenaries who missed the mountain landscapes of their native homeland after spending time in the lowlands of France" (62).
[46] Para Boym, "nostalgia is a longing for a home that no longer exists or has never existed. Nostalgia is a sentiment of loss and displacement, but it is also a romance with one's own fantasy" (16).
[47] Elementos centrais para o entendimento da condição pós-moderna (Radstone, "Remembering", 56).

> É como se nos olhássemos ao espelho e ele nos oferecesse, por uma fracção de segundo, a imagem que gostaríamos de ter, para logo se seguida nos colocar outra vez dentro da nossa cara cheia de rugas, com os olhos mortiços, a pela baça e a papada debaixo do queixo a trair um rosto que sonhámos diferente. (152)

O descompasso entre as consequências reais da passagem do tempo e a imagem idealizada do que poderia ter acontecido aponta, em certo sentido, para o facto de os colonos terem sido apanhados de surpresa. Por outras palavras, o facto de não terem conseguido atempadamente dar-se conta das imbricações sociopolíticas da sociedade colonial de que faziam parte constitui mais um sinal da atitude nostálgica em relação ao passado africano. Embora num outro contexto, Ann Stoler, alude levemente a esta questão, "Nostalgia is often about that which one has never known or never seen. It also carries a sense that one is already always too late." (27). A fatalidade dessa dissonância reside na ideia de que a África dos colonos era uma África "imaginada" e, por conseguinte, impossível de ser salva num tempo pós-colonial.

A nostalgia e o sentimento de perda são ubíquos no discurso deste narrador, sendo apresentados como traços coletivos de um grupo que, apesar de continuar refém do sofrimento experienciado, conseguiu, no dizer do narrador, vencer as adversidades e integrar-se na ex-metrópole. É de observar, neste âmbito, a utilização do plural e o valor expressivo da metáfora do navio, que, mesmo com mossas, continua a navegar – metáfora radicalmente distinta da do "barco ferido" usada para descrever Pedro Rico:

> É verdade que *conseguimos* sobreviver a todas as provações, e também é verdade que as más lembranças se foram atenuando com o tempo, mas há cicatrizes que deixam marcas para sempre. *Continuamos* presos a um *sentimento de perda tão forte*, que, em certos dias, parece capaz de nos devorar a alma. *Nós somos* como aqueles *navios que continuam à tona de água, a navegar, mas são incapazes de*

> *esconder os estragos* provocados pelas tormentas que tiveram de superar. (17, itálico meu)

Todavia, as várias alusões às perdas materiais e os diversos episódios de incompreensão de que o grupo dos retornados (onde o narrador se insere) se sente vítima contrastam, em tom, com as passagens em que a voz narrativa alude à sua relação com a filha mais nova, cuja morte criará um sentimento de perda incurável, maior do que todas as outras. E, porque demasiado profunda, essa dor é paradoxalmente capaz de amainar o ressentimento do narrador, como o próprio confessa: "o sofrimento tornou-me mais lúcido" (218). Não espanta, portanto, que exista nas conversas com a filha (que recorda ou mantém em sonhos) uma assunção de culpas e uma declarada mágoa por ainda estar vivo. Nesses momentos, o narrador distancia-se das opiniões dos amigos retornados "fechados num mundo de memórias moldadas pelo ressentimento, como insectos preservados numa bolsa de resina a que o tempo deu o encanto do âmbar" (92), enfatizando antes a vulnerabilidade emocional que a perda da filha representa, e inscrevendo, mesmo se apenas nas entrelinhas, "memórias" que contradizem a sua visão dos acontecimentos e que, no limite e até certo ponto, inviabilizam o seu desejo nostálgico de um retorno à sensação de plenitude vivida no passado:

> Há momentos em que me parece escutar de novo a sua voz firme, repetindo as frases com que gostava de atacar os meus argumentos sobre as virtudes da colonização portuguesa (...) ela afirmava em tom de provocação: é uma hipocrisia falar na sã convivência entre raças quando os pretos ficam sempre com os piores trabalhos, e mesmo nos empregos onde conseguem ter funções semelhantes, acabam por receber um ordenado inferior ao dos brancos. Já se esqueceu da exploração das roças, insistia ela, essa metáfora cruel a que chamavam contrato mas não passava de trabalho forçado à base de chicotadas e de porrada se refilassem. Eu ainda tentava argumentar (...) passado muito remoto (...) eu ainda tentava argumentar (...) natureza humana (...) os pretos já se começavam a

> afirmar. (...) Até que um dia, a poucas semanas da independência, chegámos a um ponto de ruptura e ela traçou a fronteira, com a palavra *nós* a ser substituída por um duro e definitivo *vocês*: 'O colonialismo foi o estrume que permitiu o florescimento de um nacionalismo bem enraizado na sociedade. Essa é uma das poucas coisas de que vocês se podem orgulhar.'" (139-141, itálico no original)

A impossibilidade de reviver, mesmo se apenas mentalmente, qualquer tipo de sensação de plenitude torna-se, portanto, mais pungente porque o exílio indesejado do narrador interliga-se umbilicalmente com a experiência de uma orfandade invertida. A morte da filha, já nascida em Angola, resulta em termos simbólicos de um conflito entre gerações e visões do mundo inconciliáveis. O confronto com a postura ideológica da filha obriga-o a questionar a viabilidade da sociedade colonial. Em vida, as conversas entre pai e filha degradam-se gradualmente até se instalar uma rutura (inscrita em termos dicotómicos na utilização dos pronomes *nós* vs. *vocês*), à qual se sucede a morte dela, cujos contornos o narrador desconhece. No "exílio", a interação com a filha ausente acontece apenas nos sonhos recorrentes, momento em que o narrador lhe pede desculpas por não ter tido a capacidade de a compreender melhor. Somente envolto nas malhas oníricas, o pai encontra uma espécie de uma comunhão afetiva com a filha.

Na visão de Susannah Radstone, a nostalgia assume um papel central nos contextos das migrações forçadas e do "novo" cosmopolitismo, emergindo como um estado melancólico associado às saudades do que se perdeu, mas também como uma força positiva que propele à reconstrução da vida e da identidade. Por isso, segundo a autora, não é de espantar que às situações de exílio subjaza um forte ímpeto nostálgico, que não tem necessariamente de ter implicações negativas, podendo mesmo assumir os contornos de um fenómeno transitório. Nesses contextos, afirma: "Nostalgia becomes, perhaps, not just the symptom of all that has been lost, but a term that, for those wrestling

with expressing and analysing those experiences, comes to condense the hopes and fears that accumulate around them." ("Nostalgia", 187).

Se é inegável, neste romance, a existência de passagens abertamente focalizadas nas saudades de uma temporalidade e espacialidade passadas, assim como no ressentimento advindo das perdas materiais associadas ao processo de descolonização, talvez seja igualmente importante reconhecer que a rememoração do narrador não oblitera totalmente a pluralidade das opiniões e sentimentos acerca do momento histórico vivido nem a inevitabilidade de olhar com a lente da "fuga para o futuro", como argumenta Radstone a favor das potencialidades positivas da nostalgia. Neste livro, tal viragem para o futuro encontra-se na experiência das novas gerações, aquelas que não ficaram "enredadas" no passado. Essa perspetiva é corporizada tanto pela filha do narrador que decide, contra a vontade da família, lutar pela independência de Angola quanto pela neta, que saiu de Angola ainda bebé e, já adulta, voltará, em trabalho, à sua terra natal, momento em que, de forma desapaixonada, cumprirá a promessa de enviar à família fotografias dos lugares onde tinham vivido, espaços agora bastante diferentes[48].

A distância entre as duas atitudes perante a relação com o passado africano rompe, em certo sentido, com o tom nostálgico do discurso do narrador quando este alude às parecenças entre a neta e a filha morta e quando assume ficar "contente" pelo facto de a neta não se sentir aprisionada às vivências da família em África. Com efeito, a orfandade invertida que ensombra a experiência do narrador, e que exerce uma

[48] Distintos são também os sentimentos de pertencimento do avô e da neta: "*ela não se deixou enredar nas armadilhas do passado.* Tal como lhe tínhamos pedido, procurou as casas onde morámos e tirou dezenas de fotografias para nos mandar, mas fê-lo com o *desprendimento de um turista quase acidental, sem se sentir particularmente ligada às memórias* que aqueles edifícios despertam nos pais e no avô. Fico contente por as coisas se terem passado dessa forma. *As nossas emoções fazem parte do passado – do nosso passado – e ela tem os olhos postos no futuro*. (214, itálico meu).

importância central para o alcance interpretativo deste romance, talvez tenha menos que ver com o perigo da recaída na nostalgia do império e mais com a constatação da impossibilidade de a geração dos colonos – antigos e recentes – escapar à condição de orfandade metafórica. E essa não é necessariamente a única experiência disponível para os seus filhos e netos, que, focados no presente e no futuro, decidem cortar as amarras afetivas com a família e permanecer na terra onde nasceram, e que defendem (mesmo que essa escolha implique o risco de vida), ou embarcar num novo tipo de relação com a terra natal.

Seja como for, na análise global deste romance, é crucial prestar-se atenção à armadilha da nostalgia imperial que, na verdade, permeia vários comentários do narrador e que, sobretudo no contexto da sociedade portuguesa pós-colonial, é perigosa. Esse perigo reside no facto de, em alguns textos, a nostalgia ser entendida como "history without guilt", tal como Svetlana Boym explica: "Nostalgia in this sense is an abdication of personal responsibility, a guilt-free homecoming, an ethical and aesthetic failure." (17). Essa ideia de "história sem culpa" parece ser precisamente o motor do seguinte excerto, retirado das últimas páginas do romance: "A descolonização foi feita de uma forma desastrada, contaminando tudo à sua volta e envenenando um debate que poderia ser importante para não termos a impressão de que a nossa memória está sempre em carne viva." (219).

A inconsciência demonstrada pelo narrador (e pela geração que ele representa) ao conceber a ideia de que, em 1974, ainda haveria tempo para "debates" pode ser lida, na realidade, como uma manifestação de uma atitude nostálgica com consequências negativas, como sustenta Renato Rosaldo: "The relatively benign character of most

nostalgia facilitates imperialist nostalgia's capacity to transform the responsible colonial agent into an innocent bystander." (108). Outro aspeto digno de nota é o facto de o narrador reiterar "a peculiar sense of mission, the white man's burden, where civilized nations stand duty-bound to uplift so-called savage ones" (Rosaldo, 107), tendência que reproduz perversamente a ideologia europeia da superioridade civilizacional[49]. Paulo de Medeiros tem insistido nos efeitos negativos da nostalgia e no perigo de empregar, no contexto português atual, a visão de Radstone acerca da nostalgia como um "transitional phenomenon", especialmente por tal escolha acarretar a possibilidade de conceber a nostalgia como um fenómeno livre de juízos de valor imediatos. Na análise deste crítico, o que está verdadeiramente em causa em grande parte da produção artística portuguesa em torno de África e do retorno, salvo raras exceções, é uma forma de "imperialist nostalgia" ("No Nostalgia", 195), que deve ser devidamente questionada e sobre a qual se deve refletir sob pena de, parafraseando Boym, se criarem monstros: "unreflected nostalgia breeds monsters" (20)[50].

Em *The future of nostalgia*, Boym enfatiza a obrigação de responder pelas ações próprias subjacentes à escrita de histórias centradas em sentimentos de nostalgia,

[49] Basta ler-se o trecho seguinte e atentar-se no tom altamente argumentativo que dele emana, como se o narrador estivesse tão certo das suas convicções que lhe seria impossível admitir a refutação delas: "A história mostrou-nos que o ultramar em que nós vivíamos era olhado de uma forma muito diferente a partir da metrópole. Ainda hoje, continua sem se dar o devido valor ao sacrifício das pessoas que foram para lá e, ao longo de sucessivas gerações, transformaram Angola e Moçambique em dois dos países africanos mais desenvolvidos da altura. Não o fizemos sozinhos, como é óbvio. Sem o suor e a abnegação das populações locais não teríamos conseguido edificar uma obra tão importante, mas não faz qualquer sentido ignorar que o factor que fez a diferença foi a nossa capacidade de sonhar. Haverá decerto outras formas de olhar a história, com outras verdades por dizer, mas a nossa não é menos válida do que essas. O sofrimento dos outros não foi mais real do que o nosso, foi apenas diferente. Fomos todos personagens de um mesmo enredo, vítimas de políticas que nos ultrapassaram e acabaram por nos dividir." (137-138).

[50] Embora a saudade pós-imperial não seja exclusiva do contexto português, não devem esquecer-se, as palavras do antropólogo João Leal – "a nostalgia do Império é uma das principais características dos discursos partilhados pelos portugueses sobre identidade nacional" (78) – nem a observação da escritora Aida Gomes que segue exatamente no mesmo sentido: "Um aspeto do ideário português frequentemente refletido na literatura é a memória colonial e a nostalgia imperial." ("Por uma literatura", 29).

dimensão não necessariamente presente em textos onde predomina a melancolia e, portanto, uma dimensão mais individual. No entender da autora, nostalgia "is about the relationship between individual biography and the biography of groups or nations, between personal and collective memory" (21). Com esta distinção em mente, arrisco estabelecer alguns paralelos: por um lado, entre a experiência do narrador de *A balada*, que reflete sobre o sofrimento provocado pela perda da sua África, mas que, ao mesmo tempo, convoca para o seu discurso vozes críticas da sua visão dos acontecimentos, reconhecendo na filha a possibilidade de viver a relação com África de um modo distinto do seu (e do da sua geração); por outro lado, a experiência melancólica de Silvério, o qual é totalmente incapaz de olhar para o futuro e de ser uma mais-valia na vida dos filhos; ou ainda a experiência de Pedro, que, vendo-se diariamente confrontado com obstáculos relativos à sua sobrevivência, não demonstra capacidade para apaziguar a saudade de Carminha/África e, assim, projetar um eventual regresso a Angola. As condições órfãs dos dois últimos caracterizam-se, no fundo, por uma penetrante indolência que os impede de agir e de esboçar alternativas para o futuro.

Ao elaborar esta comparação, não se afirma, todavia, que o lastro de nostalgia patente em *A balada* envolva uma maior problematização da experiência coletiva da descolonização, pelo contrário, as linhas finais do romance demonstram inequivocamente que isso não acontece e talvez esta seja, para recuperar a posição Ribeiro ("O fim"), uma oportunidade perdida. Apesar de todo o sofrimento envolvido e da multiplicidade de perspetivas acerca dos acontecimentos históricos, é com declarado tom nostálgico de quem deseja "regressar a casa" – mesmo que essa casa esteja ensombrada pela dor da morte da filha – que o livro finda. Há nesta passagem e, em particular nas últimas linhas,

uma inegável fusão entre tempo e espaço característica de um estado de profunda nostalgia, que nem a experiência de orfandade invertida consegue totalmente erradicar:

> Eu sou de Angola, que é a terra onde nasceram a minha mulher, as minhas filhas e as minhas netas. Eu ainda digo gindungo em vez de malagueta, geleira em vez de frigorífico, curita em vez de penso rápido, chuinga em vez de pastilha elástica e jinguba em vez de amendoim. Eu ainda chamo matumbos aos idiotas que gostam de me xingar a paciência. (...) Estou cansado. Gostava de adormecer. E de sonhar que regresso a casa e abro o coração ao olhar sereno das baleias que buscam nas praias a resposta ao enigma das marés. (220-221)

O ímpeto nostálgico inferido destas observações interliga-se com o movimento pendular que subjaz a toda a narrativa – entre a afirmação do desgosto provocado pela perda "do jardim das delícias" (41) e a dor avassaladora da morte da filha. Apesar desta ambivalência que atravessa o discurso do narrador, poder-se-á, contudo, dizer que a fratura emocional associada ao retorno jamais poderá ser sarada, porque é deveras mais profunda do que qualquer perda material, é a dor inimaginável provocada pela morte de um descendente, dito de outra forma, a dor de quem sofre a amargura incurável de uma orfandade invertida[51]. Neste sentido, a balada que aqui se canta talvez seja, sobretudo, um choro contínuo pela morte de um filho.

Debrucei-me, neste capítulo, sobre a experiência de orfandade metafórica dos colonos-emigrantes, associada à ideia de desenraizamento e ao facto de estes, embora tendo nascido em Portugal, sentirem pertencer mais a África, a terra que lhes permitiu

[51] Um dos aspetos mais trágicos associados à perda da filha é o desconhecimento das circunstâncias da sua morte, assim como do paradeiro do seu corpo: "Não sei ao certo onde a enterraram. Nem sequer sei se ela teve como epitáfio uma frase breve e clandestina escrita no muro esbranquiçado de um cemitério." (139). Note-se ainda que a experiência de orfandade invertida é expressa pela figura do pai – símbolo do poder colonial e patriarcal – contra o qual a filha se rebela. Esta é mais uma narrativa em que a figura materna não ganha relevância.

alargar os horizontes e desenvolver novos hábitos culturais. Questões em torno da melancolia e da nostalgia foram centrais na análise dos trajetos ficcionais dos colonos de *Os pretos,* de *A casa* e de *A balada*. No próximo capítulo, analiso as vivências dos filhos brancos dos colonos, marcadas por uma dupla orfandade: a perda do mundo sensorial da infância e do lugar de pertença e, simultaneamente, a perda da família (geralmente manifesta na morte paterna e na alienação materna). Esta condição de dupla orfandade articula-se com o sentimento de culpa colonial e com a necessidade de fazer o luto.

CAPÍTULO 3

Retorno e Orfandade: as dores dos herdeiros brancos

> A vida na colónia era impossível.
> Ou se era colono ou se era colonizado, não se podia ser qualquer coisa de transição, sem um preço, a loucura no horizonte. (Figueiredo, *Caderno*, 157)

A sensação de pertencer

> Ninguém nos pode tirar essa sensação de pertencer, de estar contido. (Gersão, *A árvore das palavras*, 53)

No conto "A minha mãe é um peixe (anotações de um regresso)", publicado em 2014, Sandro Junqueira aborda telegraficamente a problemática identitária dos descendentes dos colonos, enfatizando a noção de um percurso individual construído à sombra de uma profunda perda[1]. A "orfandade de pertença" visível na mundividência dos colonos-retornados a Portugal – escopo do capítulo anterior – amplia-se de forma muito dramática na experiência de vida dos seus descendentes. As trajetórias destes últimos exibem inegáveis repercussões emocionais negativas, particularmente relacionadas com a perda involuntária da terra de nascença. No excerto seguinte, o ubíquo sentimento de orfandade origina uma espécie de armadura emocional da qual depende a sobrevivência do protagonista: só o ímpeto de "controlo" e a ilusão de "segurança" lhe permitem combater o "vazio negro":

[1] Os contornos da saída de África desenhados neste conto têm certamente ressonâncias autobiográficas se atendermos ao facto de o autor ter nascido em 1974, em Umtali (na antiga Rodésia), e ter chegado a Portugal com dois anos.

> Há muitos anos partiu daqui embrulhado numa manta de problemas que a vida depositou no colo dos seus progenitores. Partiu para nunca mais voltar. Até hoje. Não sabe se, por esse motivo ou por outro (há sempre uma razão qualquer pronta a entrar na arena dos conflitos), *padece de uma intratável melancolia*. Também não sabe se sabe muito a este respeito. Embora admita que, de algum modo, esta *orfandade de pertença* desenhou nele uma tatuagem cardíaca.
> Nunca andou com os pés bem assentes no chão. Porque intuiu que o chão, qualquer chão que pisasse, não lhe pertencia. A *sensação de um vazio negro* por baixo. Tudo o que fez foram tentativas inúteis de preencher o *vácuo*. Por causa dessa *sensação de incompletude*, de peça de dominó colocada erradamente, de canino extraído à bruta, agiu para que todos os seus esforços individuais corressem sempre em direcção ao mesmo combate: o controlo. Controlar os outros. Controlar o ao redor. Para se iludir de segurança. (215, itálico meu)

O narrador de Junqueira conta a história de um homem que, na velhice, volta ao território africano onde nasceu para revisitar a rua e a casa captadas pela lente fotográfica do pai quando o "paraíso"[2] ainda existia. A pulsão de fecho de ciclo, nascimento e morte, isto é, a vontade do regresso ao ponto de partida atravessa toda a narrativa e encontra tradução imagética na figura dos peixes desfalecidos após a desova. A satisfação do dever cumprido ecoa no desejo de repouso. O protagonista do conto, cujo nome não é referido, aspira a voltar ao espaço matricial de onde saiu, muitas décadas antes, por sentir a derradeira e inconfessável necessidade de preencher essa impressão de "orfandade", de "vácuo", de "incompletude" responsável pela sua "intratável melancolia". Repare-se que a não individualização acentua a dimensão metonímica desta experiência. Este homem representa, com efeito, a figura do migrante que, por ser de tenra idade à época da descolonização, não construiu memórias do lugar onde nasceu, mas devido à narrativa

[2] A associação África/Paraíso é estabelecida poeticamente logo na abertura do conto: "Paraíso. A mãe repetia muitas vezes esta palavra, quando ele era pequeno. Escolhia sempre a hora da refeição. Servia os pratos enquanto servia a memória. Dizia paraíso e depois espalhava o sorriso como se de facto já nele tivesse vivido e dele conhecesse os segredos mais íntimos. O paraíso era lá. Ficou lá. Em África. Naquele país." (209).

familiar repetidas vezes ouvida, acabou por conservar uma inexplicável sensação de apego, de pertencimento a um lugar desconhecido. O regresso à terra de origem proporcionado por essa viagem é, pois, não um périplo por um lugar onde foi feliz, mas o encontro possível com a sua história familiar.

A íntima "sensação de pertencer" expressa pela protagonista de *A árvore das palavras* (Teolinda Gersão) tal como a angústia de perder o laço à terra africana e a dificuldade de habitar esse espaço de "transição", referidas pela narradora do *Caderno,* (ideias inscritas nas epígrafes) são elementos comuns à experiência dos filhos brancos dos colonos saídos de África no contexto do fim do império. A natureza conflitual dos sentimentos de pertença exibidos por estas personagens refletem, de modo evidente, a ideia de que o colonialismo "rather than being monolithic, created an 'intricate web of relations' that was full of contradictions" (Brettel, 28). As contradições nos percursos destas personagens dizem sobretudo respeito à problemática de habitar o modo de ser "uma colonazinha preta", nos termos da narradora do *Caderno*, ou de se "tornar negra", na experiência de Gita. A inquietude subjacente ao papel de herdeira colonial manifesta-se à medida que estas personagens vão crescendo e tomando consciência do ambiente sociofamiliar que à sua volta se deteriorava, tal como sucede com Guilherme, o narrador de *As sete*. Desta feita, não é incompreensível o desejo de sair de África verbalizado pelas duas narradoras, mesmo pressentindo a solidão e o desenraizamento que tal saída poderia implicar. Assim, a adesão à partida relaciona-se simultaneamente quer com o desejo de afastamento em relação à família quer com a necessidade de construir uma nova identidade, ainda que isso exigisse passar a habitar no "quarto abafado" da casa das tias (*A árvore,* 238). Como se precisassem de renascer, depois de

um choro "a fio"[3], na contramão dos desejos dos progenitores, estas duas narradoras sabem que o tempo da presença portuguesa em África estava prestes a ruir e intuem que o caminho será traçado pela sobrevivência.

A condição de "sobrevivente"[4] é igualmente partilhada por Ana, a protagonista de *O Tibete de África* (doravante *O Tibete*)[5], romance de Margarida Paredes. À semelhança das duas protagonistas anteriores, também Ana pertence à última geração de colonos nascidos em África. Jovem à época da descolonização, no dizer da própria protagonista, este grupo geracional "só nasceu em África por causa da casmurrice de um velho ditador" (138). Para a narradora e para a geração que ela representa, este nascer por acaso em terras africanas acarreta a vivência num "limbo" entre dois mundos socioculturais: o português e o africano. Uma vivência sempre à espera de ser resgatada, nas palavras de Ana: "Esperei estes anos todos para que o destino se mostrasse bondoso comigo e eu reconquistasse a alegria de viver. Tenho estado suspensa num limbo à espera deste momento." (134).

Vários teóricos dos estudos culturais e dos estudos pós-coloniais caracterizam as identidades dos sujeitos pós-coloniais como diaspóricas, isto é, como identidades naturalmente marcadas pela condição de estar "in-between". Dito de outro modo, pela circunstância de ser e pertencer a diferentes lugares e, ao mesmo tempo, não ser de lugar

[3] A despedida do pai – e, por extensão, de África – é profundamente dolorosa para a narradora do *Caderno*. A cena no aeroporto, descrita de forma bastante poética, fica marcada pelo desmesurado tamanho dos braços do pai que a narradora tem pena de largar, assim como pelo seu choro "a fio" (161). Também para Gita, o momento da despedida envolve sofrimento e os seus olhos enchem-se de "chuva" (240), impedindo-a de ver o amigo que ficava para trás, junto à porta de embarque.

[4] Leia-se: "Sou uma sobrevivente! Preciso apenas de algum tempo para pensar... para repor a direção da vida no lugar!" (Paredes, 138).

[5] Este livro foi publicado em 2006 pela editora Âmbar (Portugal), reeditado em 2009 pela editora Chá de Caxinde (Angola) e, em 2015, pela Verso da História (Portugal). Todas as citações do romance são retiradas da última edição.

nenhum. Ressalvando o facto de aqui se referir o ponto de vista do descendente do ex-colono/colonizador (aquele que migra para uma terra que, embora estranha, não deixa de lhe ser familiar), poder-se-á afirmar que o trajeto da narradora de Paredes se encaixa, em maior ou menor grau, na conceptualização das identidades diaspóricas. Dado que a experiência migratória envolve conflitos identitários, não é de admirar que o sentimento geral desta protagonista (e da geração que ela representa) seja de deslocamento, de desterritorialização, de dispersão mental e, consequentemente, de uma inequívoca orfandade de pertença. Como Sandra Ponzanesi lembra, na senda de Avtar Brah, "Diaspora is both a material condition of dislocation and a postmodern notion which expresses an intellectualization of existential dispersion" ("Diasporic subject", 216). Esta autora acrescenta ainda que os espaços diaspóricos permitem a representação daqueles "who straddle two or more cultures, languages and ethnicities and offer a way of rethinking post-colonialism as blurring the lines of national enclaves" (*idem*).

Embora as personagens analisadas neste capítulo não ilustrem todos os elementos mencionados por Ponzanesi, não é totalmente despropositado ver-se nelas uma manifestação de uma posição oscilante entre "culturas" diferentes. Afigura-se crucial, portanto, a problematização do retorno, considerando a geração dos filhos dos retornados, migrados à pressa para fugir ao caos instalado nos territórios africanos no momento histórico das independências (nomeadamente de Angola e Moçambique, territórios onde os portugueses estavam em maior número). Sublinhe-se, na realidade, que para os filhos dos colonos já nascidos nas então províncias ultramarinas a descolonização implicou mais uma partida do que um retorno. No que diz respeito à experiência dos colonos e, mais particularmente, dos seus descendentes, o "estar entre culturas" terá provavelmente

a ver com aquilo a que Piotr Sztompka chamou de desorientação cultural: "cultural disorientation appears when people find themselves in the grip of a new culture, or more precisely when the socialized, internalized culture that they carry 'in their heads' or in their semi-automatic 'habits of the heart' clashes with the cultural environment in which they find themselves." (454).

O estado de desorientação cultural será ainda mais evidente no caso dos filhos dos colonos de várias gerações em África. O trajeto de Muíla, uma das personagens principais de *Retornados: o adeus a África*[6], de António Trabulo, é um exemplo digno de menção. Herdeiro de uma família de colonos de várias gerações em Angola, o êxodo forçado para Portugal será percecionado como total desenraizamento e desterritorialização. Acolhido em casa de uma tia afastada, Muíla sentir-se-á imediatamente desajustado à terra "tristonha" (79) em tudo diferente do seu familiar espaço africano. E, mesmo que se esforce "por separar a razão das emoções" (268) para melhor compreender as circunstâncias do fim do império e da descolonização causadoras da perda da terra natal e do seu universo cultural, esta personagem não escapará a um fim trágico: morre sozinho numa gruta nos arredores de Lisboa, após ter notícias da destruição da fazenda da família no Lubango. Com a saída de África, Muíla isola-se e autodestrói-se; o sentimento de perda é vivido como uma condenação.

O Tibete de África

[6] Apesar das várias reservas que este romance, publicado em 2009, possa despertar (a começar por uma certa inconsciência histórica percetível, por exemplo, na introdução onde se lê que os portugueses, entre os europeus, terão sofrido mais por terem sido os últimos a sair de África e por serem "mais propensos a misturar sangues e ideias", 9), entrevê-se no discurso do narrador e nos dramas da extensa galeria de personagens uma preocupação de problematizar tanto a sociedade colonial portuguesa em África quanto a receção dos retornados, enfatizando-se a heterogeneidade desta população migrante, bem como a pluralidade de experiências no que diz respeito à (des)integração na sociedade portuguesa. Além dos casos de sucesso decorrentes do espírito de iniciativa, do apoio familiar ou dos incentivos do IARN, este livro ressalta particularmente experiências negativas: morte, suicídio, prostituição e consumo de drogas.

Dividida entre "Passado" e "Presente" e intercalando os discursos de primeira e terceira pessoas, a narrativa de *O Tibete* é composta por vinte capítulos relativamente curtos. Neles dá-se a conhecer a infância de Ana em Angola, a chegada e as vivências na ex-metrópole, a estadia na Bélgica onde Ana estuda e conhece Amândio, o futuro marido (um exilado político português) e, finalmente, o regresso a Lisboa, onde aceita um cargo numa empresa de telecomunicações. Entretanto, já divorciada, Ana acaba por se envolver amorosamente com Justino, um jovem angolano contratado para fazer parte da sua equipa de trabalho. Embora a perspetiva de Ana seja central, a história é igualmente tecida a partir das duas vozes masculinas, estratégia polifónica que acrescenta dinamismo à narração e, ao mesmo tempo, complexifica a versão da protagonista. A vivência entre-lugares marca o percurso de Ana e materializa-se ficcionalmente num estado de dupla orfandade decorrente da perda de África e da dissolução do universo familiar.

O Tibete convoca a experiência do fim do império colonial: filha de portugueses emigrados em África na década de 60, Ana é forçada a sair do lugar onde nasceu e, consequentemente, a adaptar-se à terra natal dos pais. Com o crescimento, a relação emocional e sensorial com o continente africano é relegada para a gaveta das memórias, mas acaba, inevitavelmente, por reaparecer na idade adulta. A sua trajetória constitui um testemunho individual de uma história vivida, mas também silenciada coletivamente. Com efeito, Ana esforça-se por cortar "o cordão umbilical" (66) com as suas vivências africanas em prol da estabilidade emocional e da adaptação às novas circunstâncias[7]. No

[7] Tal como ela própria explica: "Estava farta de conviver com a minha amargura e revolta. África que se lixasse! Resolvi esquecer o passado e fingir que não tinha tido uma infância e adolescência." (122-123).

entanto, a força desse passado não desaparece e presentifica-se logo que Ana conhece Justino e se sente irremediavelmente atraída por ele. Este envolvimento amoroso serve um duplo propósito: por um lado, é o gatilho para ela revisitar as memórias de infância e questionar a sua identidade; por outro, é "um meio para se libertar dos estereótipos e lugares comuns fabricados dentro da cultura portuguesa em relação aos africanos e ao colonialismo", com observou Jessica Falconi numa breve sinopse do romance (s/p). Desta feita, "a relação amorosa, aparece como uma interacção complexa de conflitos pessoais e culturais, marcados por circunstâncias históricas determinadas, e torna-se um lugar de reflexão íntima, cultural e política: um lugar ético" (*idem*). A relação amorosa potencializa, pois, o reencontro com o passado e o confronto com os fantasmas a ele associados.

Um percurso de múltiplas perdas

A narradora de *O Tibete* "[perde] o pai no mesmo dia em que [é] obrigada a abandonar o único chão que conhecia e pisava desde que nasceu" (47). Se, em termos simbólicos, a morte do pai poderá ser interpretada como a morte do colonizador e da sua autoridade, a perda do lugar de nascimento remeterá para o inevitável culminar de um tempo histórico em que essa autoridade colonial é definitivamente posta em causa. Partir para Portugal não constituía exatamente um regresso porque Ana, como tantas outras crianças e jovens, nunca tinha estado na metrópole e é por isso que a saída de Angola é encarada como drama coletivo vivido por uma geração inteira – o uso do plural assim o demonstra:

> Para mim não era regressar, era fugir da *minha terra* porque nunca tinha conhecido outra. Porque *tínhamos* de aceitar que nos mandassem embora? Porque não *resistíamos*? Porque é que esta era a *nossa terra* quando *tínhamos* soldados de Portugal a defender-*nos* e agora, que eles se iam embora, parecia que *tínhamos* ficado *todos órfãos de um dia para o outro*?! (43, itálico meu)

O sentimento de abandono e de orfandade coletiva enfatizado no final do excerto resulta, pois, do corte repentino e involuntário com o universo sensorial[8]. O confronto com a realidade portuguesa estabelece uma rutura com a colorida e aromática infância, encarada como uma perda impossível de evitar. Paralelamente à sensação opressora de não conseguir vislumbrar a linha do horizonte, Ana deixa-se abalar física e emocionalmente perante o "quotidiano miserabilista" (52) da ex-metrópole. A exiguidade e a falta de conforto da casa da avó materna é apenas um dos vários sinais da sua dificuldade de adaptação à terra da família[9]. Porém, dona de um espírito independente (traço aliás típico das personagens órfãs), Ana depressa encontra maneira de evitar passar tempo em casa da avó, procurando refúgio à beira-mar e concentrando-se nos estudos, com o afinco de quem pretendia lutar contra os insultos por ter nascido em África, por

[8] A infância vivida em África é naturalmente marcada pelas sensações relacionadas com o espaço doméstico africano em cujo centro se movem os criados com as suas rotinas, universo do qual os pais estão excluídos. É na companhia do criado Aguiar que Ana sente, descalça pelo mercado, "os cheiros das frutas frescas" (27) e, nas ruas próximas dos musseques ao entardecer, os cheiros do "milho assado, mandioca tostada e outros aromas quentes e picantes das quitandeiras" (28). É igualmente com Aguiar que Ana aprende a andar de bicicleta e a praguejar em kimbundo. Quando Aguiar falece, é a cozinheira (Fina) que passa a ser o seu refúgio e o seu reportório de histórias e costumes africanos. Também as sensações são determinantes no apego de Ana pela criada, na verdade, é o seu cheiro a engomado e a sua pele macia que a confortam, amainando a dor da ausência de Aguiar.

[9] Além de ser pouco iluminada, a casa encontrava-se repleta de paninhos, mantas e naperons de croché, objetos esses que agudizam a alergia que Ana tem aos ácaros e, consequentemente, fazem com que ela desenvolva uma hipersensibilidade aos cheiros. O sentido do olfato, tão estimulado na infância pelos quentes aromas africanos, é amplamente abalado pelo mundo desconhecido encontrado na ex-metrópole. Como se a sua adaptação a Portugal implicasse o bloqueio da sua capacidade de cheirar e, por extensão, de sentir prazer. Efetivamente, é com repulsa que Ana descreve a casa da avó: a exiguidade do espaço, a falta de sol e de luz, mas é ainda com mais aversão que se refere aos cheiros desagradáveis: "Primeiro foi o *cheiro a mofo da humidade* que escorria das paredes, depois *o cheiro da lixívia*, com a qual a avó tentava disfarçar as manchas negras na parede. Mas o pior de tudo era o *cheiro da roupa suja*, que era sucessivamente vestida sem ser lavada. *Nojo* era o que eu sentia. *Nojo* que a gratidão me obrigava a disfarçar, porque a avó era a minha âncora e aquela casa o meu porto." (54, itálico meu).

usar roupas coloridas e por parecer "uma preta a dançar" (55). À medida que a jovem se esforça por se integrar na realidade portuguesa, as marcas da sua ligação corporal e sensorial ao continente africano perdem o vigor, como se a adaptação à terra de acolhimento exigisse o abandono das raízes africanas: "O retorno a África, que as febres me proporcionavam, foi-se diluindo (...). Quando deixei de ter crises senti falta dessa vertigem, *como uma perda*. *Cada vez menos fios me ligavam ao passado*." (55, itálico meu).

No entanto, a orfandade da narradora manifesta-se antes da chegada a Portugal. A primeira das sucessivas perdas desta órfã diz respeito à morte de Aguiar, o criado da família. Ao seu olhar inocente, matizado pela tenra idade, não escapa a brutalidade a que Aguiar tinha sido submetido. Embora a sua morte tenha sido classificada pelas autoridades como acidental, o leitor lê nas entrelinhas que a morte de Aguiar tinha sido arquitetada pelo pai de Ana depois de ter ficado a saber que o criado, excitado por ver a patroa a masturbar-se, teria abusivamente entrado na cama dela por pensar que esta o aliciava a fazê-lo[10]. A descrição do cadáver de Aguiar assenta num paradoxal embate entre prazer e medo, beleza e horror, concentrando em si a força de uma imagem traumática. Atente-se na violência da imagem do corpo do criado como uma "bola de borracha" perfurada por "uma haste erecta":

[10] A propósito deste mal-entendido do criado, diga-se que é a atitude transgressora da mãe de Ana ao masturbar-se que faz com que Aguiar ultrapasse a divisão entre os dois mundos em que vivia: o do criado submisso no mundo dos brancos e o do dançarino orgulhoso e respeitado no mundo dos negros, mundos dos quais a narradora nos dá conta na seguinte passagem: "O pai não sabia, mas havia dois Aguiares. O meu Aguiar trabalhava lá em casa manso, triste e silencioso, o outro pertencia a um mundo que eu não conhecia, muito diferente do nosso, cheio de sons e música dos conjuntos, um mundo onde o Aguiar era alegre, feliz, tinha namoradas e uma reputação a defender gingando e dançando com orgulho – A menina não sabe, mas lá no salão sou muito respeitado." (29). Agradeço a Margarida Paredes a generosidade de ter trocado comigo, por e-mail, as suas impressões sobre este episódio.

> Um dia, ao espreitar pela janela da arrecadação nos fundos do quintal, *vejo* uma bola de borracha castanha escura, enorme, brilhando com todas as cores do arco-íris. Encosto o nariz à vidraça e *vejo* uma haste ereta espetada na bola. Uma bola com pernas e braços. *Não percebo o que é, mas grito*. Através do vidro fico hipnotizada com aquela imagem filtrada pela poeira. *Grito* outra vez de horror misturado de prazer porque aquela coisa é bela e não parece verdade.
> Ainda hoje sonho com aquele corpo, mais belo morto do que alguma vez foi em vivo e que se *gravou na minha memória como uma das mais fascinantes imagens que vi*. Nenhum escultor teria o arrojo estético de produzir uma obra tão sedutora e inquietante como o cadáver do Aguiar, que acabei por descobrir, inchado pelo calor e esticado pelos fluidos, refletindo na pele negra todas as cores do universo e coroado por um pénis ereto. O destino em poucos dias tinha-me confrontado com o sexo inchado do *meu*[11] Aguiar vivo e morto. Com a inocência perdida tinha-se acabado a felicidade, mas nessa altura eu ainda não sabia que vivíamos num mundo rodeado de fantasmas. (30-31)

O silêncio sobre o segredo de ter visto a mãe e o criado pela porta entreaberta do guarda-fatos[12] e, passados alguns dias, de ter visto o cadáver de Aguiar no quintal é extremamente penoso e transforma-se numa violenta sensação de opressão, só aliviada quando a menina sai para a rua e toca o capim com os pés descalços. Sobressaltada, durante meses, Ana passa a ver no espaço doméstico sinais e objetos mórbidos: a cor laranja do quadro evocava nela a cor do fogo do purgatório; o tampo de mármore da mesa, uma campa de cemitério; e o sofá preto, um caixão. Só as viagens que passa a fazer com o pai lhe permitem evitar a presença da mãe que, no seu entender, seria a culpada daquele desconforto de cortar a respiração. É, pois, com um desconcertante desapego que

[11] Apesar de surgir sempre em itálico, note-se que o possessivo usado por Ana para se referir a Aguiar não é, em nenhum momento da narrativa, desconstruído, o que talvez sirva para ilustrar a ambiguidade das relações coloniais e o complexo universo dos afetos que nelas está contido. O possessivo tanto expressa a afetividade da menina em relação ao criado que a fascinava como desvela a ideia de posse inconscientemente interiorizada por si. Uma vez cristalizado nas memórias de infância, talvez se compreenda que Ana continue, depois de adulta, a lembrar-se e a referir-se a Aguiar dessa maneira e não perceba que, ao fazê-lo, reproduz a prática colonial de os criados serem "posse" dos patrões.

[12] Escondida dentro do roupeiro com a intenção de pregar uma partida à mãe, Ana acaba por vê-la na cama e por ver, um pouco depois, o criado a entrar no quarto, a despir-se e a deitar-se com ela. Ainda que, dada a inocência própria da idade, Ana não compreendesse inteiramente o significado daquele evento, a sensação de que a mãe era culpada de algum crime toma conta dos seus pensamentos ("a mãe parecia-me culpada, mas não sabia de quê!" 38), comprometendo a partir daí a relação entre mãe e filha.

Ana explica a Amândio a desilusão sentida em relação à mãe: "O afeto que nos ligava rompeu-se no dia em que me escondi no guarda-fatos. Debaixo da agitação daqueles lençóis suados *fiquei sem mãe*..." (46, itálico meu).

O distanciamento emocional entre mãe e filha agudiza-se com a chegada a Lisboa, manifestando-se logo no espaço do aeroporto. Indiferente e apática, a mãe entra para o autocarro sem esperar pela filha, o que faz com que esta se sinta naturalmente desamparada: "Ainda estava preocupada em manter o equilíbrio quando vi a mamã entrar num autocarro. 'Mamã, espera por mim!' Sem olhar para trás ela caminhava como um autómato." (49). A ausência do afeto materno impresso nesse gesto vai contribuir para a derradeira separação entre as duas. Textualmente, o corte emocional traduz-se não só na expressão "a minha progenitora" (53) usada por Ana para se referir com indiferença à mãe, mas também nas observações tecidas à sua falta de coragem face às novas circunstâncias e dificuldades financeiras[13]. O afastamento fica registado também na agressividade com que Ana traça o retrato psicológico e físico da mãe desprovido de qualquer ternura ou empatia[14]. Para a protagonista, a mãe é uma mulher sem coragem, apática e dependente, um tipo de mulher que Ana desvaloriza. Aliás, o seu percurso será, por oposição, o de uma mulher pragmática e independente financeira e sexualmente.

Poderá afirmar-se, por conseguinte, que o primeiro sinal da orfandade de Ana se encontra na morte de Aguiar e no pesado silêncio que é levada a manter sobre o episódio

[13] Com efeito, se em África, a mãe reclamava do calor, em Portugal reclama do frio e nas suas memórias africanas só guarda os privilégios antigos, esperando que, por magia, o passado se transformasse em presente. Destaca-se uma frase curtíssima em que sarcasmo e ironia se confundem, acentuando, nas palavras da narradora, a "mágoa ancestral" (47) que guarda contra a mãe: "Uma única década ausente da terra natal e já era uma africanista convicta." (53).

[14] Destacam-se dois exemplos: "Está anestesiada pela psicologia barata dos romances cor-de-rosa e dos livros de autoajuda. (...) É uma mulher pouco inteligente. (...) uma esposa feia e inexpressiva como a minha mãe" (46) e "É uma mulher sem pescoço, de cara redonda, com olhos protuberantes e afastados. Tem aquele ar imperturbável, vazio de emoção, das pessoas que nunca se questionam. Não sorri com os olhos. Nos lábios finos exibe o sorriso pálido de alguém a quem a vida desconcertou." (47).

do guarda-fatos, porque, como ela própria diz, "Ninguém se lembrou de [a] interrogar" (31). Ana silencia a violência da qual foi testemunha até ser confrontada com circunstâncias que a forçam à revisitação desse acontecimento. Quando esse embate mental e emocional ocorre, Ana é impelida a dar o seu testemunho[15]. A história desta narradora não se constitui como a procura das suas raízes, mas como o inevitável confronto com essas raízes, porque só esse confronto permitirá uma reconciliação com o passado impregnado de silêncios e segredos. Essa viagem pelas memórias não se faz, todavia, sem dor: quando Ana "falava sobre a infância, as palavras eram articuladas com dificuldade e a expressão sofrida" (25). Ao descrever a imagem do cadáver de Aguiar que lhe despertara impressões contraditórias de beleza e horror, Ana liberta-se não do sofrimento, mas do segredo em torno dos acontecimentos que antecederam a morte do criado – evento que curiosamente Ana atribui à má conduta da mãe e não à ousadia de Aguiar, nem à crueldade do pai[16]. Os contornos da condição órfã da protagonista desenham-se, assim, a partir do desaparecimento do criado e do sentimento de repúdio em relação à mãe.

Vários estudos sobre a representação literária da figura do órfão sublinham que a orfandade surge com frequência relacionada tanto com a questão da ilegitimidade[17] quanto com a existência de segredos familiares que o órfão acidentalmente descobre ou

[15] Leia-se: "*Leva-se uma vida inteira a esconder, debaixo de camadas e camadas de recordações, os segredos que nos magoaram em criança e, quando pensamos que estamos a salvo, o passado sai das dobras do esquecimento e confronta-nos com as nossas indeléveis misérias.*" (83, itálico do original).

[16] A não atribuição da culpa à figura paterna é bastante significativa. Tal como acontece em *O retorno*, também neste romance a autoridade paterna não é posta em causa, mesmo que Ana, no fundo, saiba que só o pai teria força para assassinar brutalmente o criado. Dir-se-ia mesmo haver, nestes livros, um fascínio em relação à figura paterna, que ofusca o sentido crítico dos filhos, nomeadamente sobre a participação dos pais nas dinâmicas de poder colonial, o que não acontece, note-se, no *Caderno*. Neste caso, o fascínio pela figura paterna é problematizado pela vontade de a filha recusar abertamente a ideologia colonialista do pai.

[17] Como observa Laura Peters, "The secret hidden nature of orphanhood manifests itself not only in foreignness but also often intertwines with illegitimacy." (23).

ativamente procura desvendar[18]. No caso de Ana, além do segredo guardado sobre o episódio que antecedeu a morte de Aguiar, a narradora acaba por descobrir dois inesperados segredos familiares após a chegada a Portugal. O primeiro é sobre a fuga dos pais para África: eram ambos casados com outras pessoas quando se apaixonaram e não puderam divorciar-se por serem casados pela igreja. O segundo é a existência dos filhos que o pai tinha desse casamento. Porventura ainda mais desconcertante, porém, é o facto de oficialmente Ana ser filha não do pai biológico, mas do marido que a mãe tinha abandonado.

A confirmação da morte do pai coincide, não gratuitamente, com o desvendar destes segredos familiares. Descobrir que o pai tinha uma esposa e três filhos já adultos constitui, com efeito, um momento profundamente dramático na vida da narradora, levando-a a assumir a sua radical orfandade advinda não só da perda física do pai, mas também da perda do seu próprio nome: "Foi como se tivesse ficado órfã duas vezes. Não pude enterrar o papá, não herdei o nome dele e passei a ser filha de um desconhecido." (50-51). No meio de tão inusitadas revelações, Ana ganha consciência não só da sua ilegitimidade, mas também da vulnerabilidade da sua posição no interior da nova família; por outras palavras, nesse instante, Ana reconhece a sua condição de órfã. O universo familiar, no centro do qual a protagonista se movia durante a infância e adolescência, desmorona-se com a saída de África e, consequentemente, Ana passa a representar a diferença, o membro ilegítimo no interior da família[19].

[18] Um dos tipos de órfão analisados por William Floyd é o órfão detetive ou o órfão que se depara com segredos familiares. Sobre o comportamento destas personagem, o autor afirma: "He or she is cast into the role of divulging family secrets, of unearthing potentially damning evidence that incriminates a family member, or of exonerating a family member from unjust familial accusation" (71).

[19] Lembre-se que essa ilegitimidade já tinha sido desvelada por Aguiar, quando, num dia entre tantas outras histórias, ele lhe segredara que o pai tinha filhos na metrópole e que para ela e os pais serem uma família

Identidade fraturada ou "uma preta a dançar"

A dissolução familiar acontece em simultâneo com o assumir, por imposição, de um novo traço identitário. Desconhecendo os códigos culturais da metrópole, Ana é confrontada com o olhar de alteridade que a vê como estando fora de lugar. Afinal, não era europeia mas também não era africana. Nas suas palavras, "Não era angolana, não era portuguesa: era *retornada*. Com o tempo apercebi-me de que ser retornada era uma espécie de doença que todos os recém-chegados tinham contraído em África." (50, itálico do original). A "doença" de África a que a protagonista se refere diz respeito à experiência de quem é "arrancada à força do seu paraíso", como observou Raquel Ribeiro no prefácio à última edição do romance, condição vivida por uma geração inteira. A história de Ana é, repita-se, a história dos herdeiros dos colonos, aqueles que guardaram os silêncios e as memórias dos pais, assim como as suas (em muitos casos, vagas) memórias de infância[20].

Numa leitura mais abrangente, talvez não seja exagerado estabelecer, neste contexto, um paralelo entre a ilegitimidade de Ana no seu contexto familiar e a ilegitimidade contida no rótulo "retornados", grupo com o qual Ana é inadvertidamente

---

teriam de viver escondidos em África. Mas, na imaginação da pequena Ana, essa história era apenas mais um exemplo engraçado de que "A vida parecia um jogo de esconde-esconde." (29).

[20] Neste romance, a questão da dimensão autobiográfica não é evidente porque a escritora não viveu a experiência do retorno em primeira mão, apesar de ter ligações afetivas a África. Todavia, é importante mencionar que Margarida Paredes abandonou o curso universitário que fazia na Bélgica para aderir ao MPLA e viajar para Angola a fim de colaborar na construção da nova nação. Os eventuais dados biográficos presentes no livro são, assim, algo marginais para o desenvolvimento ficcional da narrativa. Confrontada, numa entrevista, com a existência ou não de uma dimensão autobiográfica e memorialista neste livro, a escritora responde: "*O Tibete de África* é uma história inventada. Não é a minha autobiografia, mas permitiu-me dar sentido às diferentes realidades que vivi. A escrita é muitas vezes uma história inventada à volta da nossa vida. (…) Eu sei que os leitores procuram o autor por trás de cada palavra e é verdade que eu recorri a algumas vivências pessoais. Mas, apesar de ter uma história de vida movimentada, não sou nenhuma personagem de romance! O leitor atento descobrirá se apareço, ou não, na narrativa..." (2006, s/p).

identificada. Com efeito, o retrato de quem tinha chegado de África, traçado pelos metropolitanos, enfatiza a ilegitimidade que estes últimos atribuíam aos primeiros. Os chamados "retornados" eram, sem distinções, vistos como exteriores à sociedade portuguesa (muitas vezes chamados "portugueses de segunda"[21]). Eram os elementos que, consciente ou inconscientemente, forçavam os metropolitanos a confrontarem-se com a sua participação, mesmo que indireta, no projeto colonial. Dito de outro modo, estes membros da grande família constituída (na retórica imperialista) por Portugal e as províncias ultramarinas vinham expor a violência de um passado e de um presente que ninguém estava disposto a assumir, daí o estigma que sobre eles recaiu e daí o jogo de culpas, desculpas e silêncios que alimenta, até hoje, a história da descolonização. É significativo notar que o excerto relativo à visão metropolitana sobre os retornados surge em itálico e apresenta a indicação, em nota de rodapé, de que foi baseado numa peça jornalística. Deste modo, recorrendo a um discurso vagamente coletivo, a escritora não só reproduz o tom de vitimização repetido pelos retornados que se sentiam completamente injustiçados, como também destaca as opiniões desfavoráveis dos metropolitanos sobre esse grupo populacional. Usando um tom levemente irónico e distanciado, a voz narrativa mostra o quão pernicioso é tanto a vitimização quanto a culpabilização perante eventos históricos envoltos numa enorme complexidade[22].

Os retornados e os seus descendentes, órfãos de uma África que deixava de existir – a África colonial –, expunham as ansiedades e as contradições de uma outra sociedade,

[21] Distinção simbólica e sem tradução legal, como observa Cláudia Castelo (*Os outros*, 28).

[22] Leia-se: "*Retornados e profundamente infelizes, tentamos recomeçar a vida sob a pressão de uma comunidade que, em vez de culpabilizar os ventos da história, se virou contra nós. Em Portugal aprendemos a carregar com todas as culpas do mundo. Em África vivíamos bem porque explorávamos os negros. A tropa portuguesa foi enviada para a guerra nas colónias durante catorze longos anos, por nossa causa, para nos defender. Enquanto eles sofriam no mato, nós divertíamo-nos nas cidades. Depois de uma vida de fausto, ao primeiro tiro abandámos tudo e chegámos a Portugal sem nada, porque não soubemos acautelar o futuro.*" (52, itálico do original).

a portuguesa, marcada pela ausência de um pensamento anticolonial generalizado[23] e, nos primórdios da Revolução de Abril, um tanto apegada à ideia de se achar (com maior ou menor razão, note-se) vítima do salazarismo. As reivindicações da população que entra em Portugal na sequência do processo de descolonização colidiu com o conteúdo político do Processo Revolucionário em Curso, o que fez com que o debate sobre a receção dessa população tão heterogénea se tornasse complexo e difícil de deslindar, tanto mais que Portugal, convirá recordar, não era senão uma sociedade recém democratizada.

Deve ainda sublinhar-se que a questão da ilegitimidade atribuída às famílias colonas pode também ser considerada sob um outro prisma: o dos colonizados. Quando as notícias da guerra pela independência chegam aos centros urbanos e a violência se torna incomportável, a presença dos portugueses é abertamente sentida como ilegítima pelos africanos. Exemplos dessa perceção são não apenas as histórias sobre a escravatura e a bravura da rainha Njinga Mbandi contadas pela cozinheira da família de Ana à revelia do patrão, mas também a mudança de comportamento das criadas quando começam a perceber que a vitória sobre a opressão colonial e a saída dos colonos estavam iminentes[24].

A ilegitimidade do colonizador é, no entanto, denunciada no presente pós-colonial de forma abertamente descomplexada através da voz do ex-colonizado. Representante da elite angolana a trabalhar na capital da ex-metrópole, Justino articula uma visão crítica do

[23] Vários autores referem esta ideia. Alfredo Margarido, por exemplo, afirmou, em 1980, que "o espírito colonial" era "largamente generalizado em Portugal" e "impedia que se reconhecesse o peso negativo do facto colonial" (7).

[24] A enfâse na inesperada rebeldia das criadas dá conta, mesmo que só obliquamente, da ilegitimidade dos portugueses em África e das mudanças que se avizinhavam: "A cada dia que passava, a Fina chegava mais tarde e saía mais cedo e já não parecia tão gorda. A Lila andava feliz, o irmão veio de Brazzaville e ela começou a fazer só o que lhe apetecia. A roupa suja já não cabia no cesto de verga entrançado pelos Lundas e o tabuleiro da roupa engomada achava-se estranhamente vazio. Os pais chamavam-lhe a atenção, mas quando eles viravam costas fazia um muxoxo e cantava entre dentes: *Cheira mal, cheira a Lisboa*..." (41, itálico do original).

colonialismo, confrontando Ana (e todos os portugueses) com a perspetiva do *outro*. Ao observar um conjunto de fotografias de Angola expostas na parede de um bar-restaurante em Lisboa, Justino discorre sobre o funcionamento da sociedade colonial, concluindo que as fotografias do empregado do estabelecimento tiradas em Angola "retratam pessoas que conviviam num mesmo espaço sem se verem" (75), ou seja, "mostram duas sociedades que, nos loucos anos 60, viviam juntas e de costas viradas uma para a outra" (76). É então Justino que, instigado por Ana, expõe os ressentimentos dos colonos forçados a sair de África, ao comentar:

> – Sabes qual é o vosso mal? Vocês viviam fechados num mundo só vosso. O que nós pensávamos, o que nós sentíamos não tinha importância nenhuma! Na realidade vocês não nos viam. Angola era só paisagem! Saíram de lá derrotados, humilhados ficaram magoados para sempre. (136)

A experiência colonial é, deste modo, problematizada a partir daquilo a que Falconi chamou "dois lugares de enunciação diferentes" (s/p). Ana e Justino, tendo crescido no mesmo lugar, guardaram desse tempo vivências irremediavelmente contrastantes e irreconciliáveis (enfatizadas na dicotomia *vocês* vs. *nós*). O confronto com uma visão *outra* exige de Ana uma reavaliação das suas próprias memórias. Como se a sua história não estivesse resolvida e Ana precisasse de reconhecer as perdas que ficaram impressas no seu reportório de sensações corporais[25] e que se manifestam na

[25] A dimensão sensorial é de uma importância capital na tessitura deste romance, emergindo em vários momentos-chave: na infância e na forçada adaptação de Ana a Portugal, mas sobretudo no seu reencontro com o passado. Essa viagem pelas memórias é despoletada pelo cheiro de Justino que a atrai intensamente e lhe devolve tanto a capacidade de cheirar perdida com a chegada a Portugal, quanto o secreto prazer provocado pela lembrança do cheiro de Aguiar. É com um súbito espanto que a narradora descreve o impacto de ser transportada para o passado através do cheiro de Justino. As frases exclamativas que abundam nesse episódio comprovam a emoção contida na lembrança do cheiro a "pele lavada com sabonete (...) *Feno de Portugal*. O mesmo cheiro de Aguiar" (82). Note-se igualmente que, à medida que o

dependência emocional repentinamente sentida em relação ao angolano. O diálogo com o passado exige um reencontro com o seu corpo, com o corpo do *outro* e com as perdas relativas a esse passado[26].

A atração sexual de Ana por Justino pode ser analisada como a vontade de concretização de um desejo sexual reprimido na infância. Antes de a relação amorosa se concretizar, a protagonista, não por acaso, passa a ter um pesadelo recorrente: é perseguida por um homem cujo rosto não consegue ver, mas que suspeita ser Aguiar, pois chama-lhe "menina" tal como o criado carinhosamente fazia. A arma que esse homem sem rosto lhe aponta é, como ela mesma interpreta, símbolo de um "impulso sexual não realizado" (89). Tendo construído o seu próprio caminho e gerido as desilusões vividas no ambiente doméstico, quando o passado irrompe pelo presente através da súbita paixão, Ana é levada a confessar a sua identidade fraturada, erguida à sombra de uma África idealizada, mas ainda viva no seu corpo:

> *A culpa é daquela terra maldita onde nasci. Desde criança que está emboscada dentro de mim à espera de uma oportunidade. Sinto-a conspirar no corpo pegajoso quando suo, no movimento das ancas que não controlo, no olhar grandioso com que observo o mundo.* (105, itálico do original)

Repare-se que a relação sexual entre Ana e Justino é consumada como se de uma cerimónia religiosa se tratasse, o corpo dele deixa-a em puro êxtase e é nesse instante que o passado e o presente se intersetam. Ana, desarmada e ainda "em estado de graça" (107), confessa a Justino que, ao conhecê-lo, percebeu que só poderia ser feliz reconciliando-se

---

fascínio por Justino aumenta e os sonhos se repetem, Ana começa a desinteressar-se do marido e, pela primeira vez, refere o incómodo que o seu "cheiro acre" (90) lhe causa.

[26] Justino lamenta, por exemplo, o impacto da cultura do colonizador na sua vida, dado que, por pertencer a uma família de assimilados, todas as suas memórias de infância estão associadas à cor branca.

com a sua história e não renegando a sua ligação a África. Todavia, a resposta desassombrada e irónica do jovem enfatiza não só a irrecuperabilidade do passado, mas também, e acima de tudo, o imperativo de a mundividência colonial não se repetir. É justamente isso que se lê no comentário: "Outra portuguesa doente de África. Parece uma epidemia! Graças a Deus pertences à última geração que foi contaminada." (107).

Justino, como o seu próprio nome parece indicar, é o paladino dos justos, não mais o colonizado submisso forçado a seguir a lógica cultural do colonizador. O angolano não demonstra ressentimento ou desejo de vingança, contudo fala em nome próprio, apresenta uma visão crítica sobre os eventos históricos, assume os seus gostos e hábitos culturais e é capaz de confessar, sem peias, que o dia mais feliz da sua vida foi quando Angola se tornou independente, assim como de identificar os resquícios de nostalgia colonial nos comportamentos dos portugueses[27]. Justino não é subserviente perante Ana, ao contrário de Aguiar perante os pais dela. O angolano exerce, aliás, um forte ascendente sobre a narradora, operando-se uma assinalável inversão de papéis na relação amorosa. Lembre-se que, na cena da relação sexual em pleno tiroteio no Ruanda, é Ana quem assume o papel vulnerável e passivo. Justino excita-se com o som dos tiros e a adrenalina do perigo, já Ana, assemelhando-se a uma presa, paralisada com o medo e a violência que rodeia o hotel. É nesse ato sexual congregador de sensações tão contrastantes que o filho de ambos é gerado.

[27] A não subserviência de Justino encontra-se também em certas avaliações como a de Lisboa ser "Uma velha cidade que não cheira bem, nem mal." (97), em certas declarações como a de sentir saudades do "cheiro nauseabundo dos trópicos" (97); mas também nas apreciações que faz sobre a falta de talento dos portugueses para aproveitarem a vida; ou, ainda, na denúncia do racismo dos portugueses: "Os portugueses são racistas e o orgulho ferido é agravado pela miséria dos que vivem na periferia, à margem da sociedade portuguesa!" (110).

Diálogo com “uma África que já não existe”

No penúltimo capítulo do livro, constituído por um intenso diálogo entre Ana e Justino, descobre-se que ele tem noivado marcado e não pretende deixar de se casar em favor de uma relação monogâmica com Ana. Essa interação ganha enorme relevância narrativa não só porque evidencia duas lógicas culturais opostas – a monogamia e a poligamia –, mas sobretudo porque salienta a dificuldade de uma reconciliação total com um passado marcado pelo signo da violência. Exaltada e contrariada com o arrojo e a segurança de Justino, Ana perde o controle e não consegue anular as contradições da sua herança colonialista ao desejar, por breves instantes, viver no tempo colonial, num tempo de impunidades convenientes: “Estou ferida! Com o ódio e a raiva com que estou matava-te e ficava tudo resolvido! (...) matava-te da mesma maneira que o meu pai deve ter feito com o Aguiar...” (135-136).

É nesta exaltada troca de acusações que se opera a tentativa de diálogo com o passado. Num choro compulsivo e misturando sentimentos e situações, Ana confessa a culpa pelo silêncio da morte de Aguiar, mas declara não ser responsável pelo que os antepassados fizeram em África, mostrando, deste modo, a existência de uma correlação entre o seu percurso individual e a história coletiva dos portugueses. Mesmo não querendo ou até recusando culpas, Ana é herdeira da experiência colonial e, por isso, vive assombrada por memórias contraditórias de amor e de ódio. O seu reencontro com o passado exige a destruição de mitos. O filho de Ana e Justino é o resultado desse confronto entre português e africano, mas num tempo diferente, num tempo em que o

mestiço poderá ganhar voz, tal como ambos acabam por reconhecer[28]. Por meio da maternidade, os laços afetivos da narradora a África emergem do passado colonial para ganharem visibilidade e viabilidade no presente pós-colonial.

A impossibilidade de um final feliz para Ana e Justino enquanto casal realça consequentemente as dificuldades de superação dos traumas coloniais no espaço-tempo de apenas uma geração. Porém, se, até conhecer Justino, Ana afirmava não querer ter descendência, assumir a gravidez resultante do envolvimento de ambos é uma forma de resistir e de sobreviver, é porventura uma forma de preencher o vazio aberto pela orfandade de que padece. O amor que sente por Justino permite-lhe desprender-se do passado, oferecendo-lhe a cura de que tanto precisava: a possibilidade de construir a sua própria família, a oportunidade de um renascer através de um descendente. Há uma esperança latente no final do romance, uma esperança não isenta de dificuldades[29], mas ainda assim luminosa. Ana enceta um caminho de redescoberta do passado através do confronto entre as suas memórias e o olhar do *outro*, uma jornada difícil, mas resolvida em prol de uma ordem de valores que desafia o *modus vivendi* colonial. Com efeito, os sentimentos e as experiências traumatizantes[30] do passado não enfraquecem a possibilidade de Ana ser bem-sucedida e é essa aura de superação que distingue o trajeto órfão desta protagonista.

Ao utilizar o tropo do órfão, consciente ou inconscientemente, Margarida Paredes propõe uma abordagem descomplexada e crítica não só da relação entre colonizador e

[28] Leia-se: "Foram mudanças a mais para uma só geração! Não vou negar que ele vai ter um longo caminho para percorrer, mas o mundo é cada vez mais mestiço e as pessoas têm cada vez mais identidades..." (138).
[29] Talvez essas dificuldades se prendam sobretudo com o facto de o filho que vai nascer ficar privado da contínua presença do pai, dado que a relação amorosa entre Ana e Justino não tem futuro.
[30] Alexandra Marques, na sua tese de doutoramento, prefere usar o termo "traumatizante" em vez de traumático/a por esta última designação ser usada no campo da psicanálise e em contextos clínicos do Síndrome ou Stress Pós-Traumático (SPT). Não sendo relevante tal distinção para o propósito desta tese, os dois termos serão usados como sinónimos.

colonizado, mas também da visão nostálgica dos portugueses em relação a uma África perdida, das relações pós-coloniais entre portugueses e africanos a partir da cooperação económico-política, das diferenças culturais e da violência que, na década de 90, atingiu diferentes países africanos, sendo disso exemplo o genocídio que aconteceu no Ruanda[31].

O regresso a África desencadeia um diálogo de Ana com as suas memórias de infância. Descrevendo o medo que sentiu em Kigali, desabafa: "Misturo a fuga desordenada da minha família de Luanda em 1975 e as mortes, do meu pai e do Aguiar, com os corpos dos ruandeses mutilados espalhados pelas estradas e campos do país" (122). As inquietudes da infância e a violência observada no Ruanda misturam-se, desvendando um processo de luto ainda por realizar. Ao ser confrontada com o ódio e a violência, Ana assume-se como uma "testemunha horrorizada" (123) e, mesmo que, nesse momento, a protagonista se refira diretamente ao massacre étnico que tinha acabado de presenciar, é lícito adivinhar nas entrelinhas os horrores praticados impunemente durante a época colonial da qual também foi testemunha. Talvez seja por isso que Ana não se demite da sua parcela de culpa ao proferir uma declaração globalizante: "Somos todos culpados" (122).

Os estados de orfandade literal (morte do pai) e metafórica (perda do nome paterno, afastamento da mãe e perda da sua África de infância) que caracterizam a vida de Ana poderão ser lidos como sintomas de um drama silenciado e transmitido transgeracionalmente. Os fantasmas que inquietam Ana e que a forçam a revisitar a infância (nomeadamente a horrífica morte de Aguiar) remetem simbolicamente para um

[31] A opção da autora ao retratar o genocídio e os conflitos étnicos no Ruanda talvez possa ser lida, por um lado, como uma forma de evitar referir-se à conturbada situação sociopolítica angolana que se vivia na mesma época e, por outro, como uma forma de, não se restringindo ao caso das ex-colónias portuguesas, expor as complexidades do continente africano, agravadas em grande parte pelo colonialismo europeu.

passado de violência que não poderia ter sido ignorado porque o seu rasto estava fadado a reaparecer. Os segredos que, no auge da dramática conversa com Justino, irrompem aparentemente descontextualizados, associam-se a sentimentos de culpa e de vergonha reprimidos. Assim sendo, a reação intempestiva da narradora talvez possa ser interpretada como a manifestação de um trauma não superado e que, por isso, reaparece.

Ao analisar a noção de "transgenerational haunting", proposta por Nicolas Abraham e Maria Torok, Christine Berthin explica que os segredos não revelados e os dramas não resolvidos[32] têm o potencial de serem transmitidos de geração em geração[33]. E muitas vezes esses segredos acabam por impregnar as ações da geração mais nova, a ponto de a afetarem negativamente. Assim, quando se sente preterida por Justino, a reação de Ana mostra os resquícios da mundividência colonialista que herdou, mesmo se inconscientemente. A desconstrução dessa visão do mundo é, portanto, requisito necessário para a sua sobrevivência, deixando de "viver encarcerada no mito de um passado e de uma África que já não existe" (136).

A noite das mulheres cantoras

África não constitui o tema principal de *A noite das mulheres cantoras* (doravante *A noite*), romance de Lídia Jorge publicado em 2011, porém atravessa-o como um

[32] Abraham e Torok referem a este propósito vários tipos de situações e/ou silêncios que se transformam em obstáculos: "untold or unsayable secret, the felling unfelt, the pain denied, the unspeakable and concealed shame of families, the cover-up of political crimes, the collective disregard for painful historical realities – may disrupt our lives." (21).

[33] Esta questão tem sido extensamente explorada pela literatura para dar conta dos eventos traumáticos que afetam a contemporaneidade, como nos informa Whitehead: "The notions of belatedness and trans-generational haunting have been utilised by range of contemporary novelists as a powerful and effective means of exploring, and representing, the lasting and ongoing effects of traumatic events." (*Trauma*, 29).

subtexto obsidiante, reiterando a profunda convicção de que o passado colonial não pode ser ignorado porque continua a enformar o presente[34]. O mesmo sucede com a questão da orfandade que, não sendo temática central, é, contudo, um dos elementos constitutivos da experiência das personagens deste romance (em particular da narradora-protagonista) e, na leitura que proponho, um sintoma da herança colonial inegavelmente inscrita, com maior ou menor evidência, no imaginário coletivo português. Para percorrer as 317 páginas deste livro, exige-se do leitor um olhar avisado sobre as perdas associadas à derrocada do império, mas também sobre as ambivalências do presente pós-colonial.

Boa parte da intriga do romance tem lugar no final da década de 80 (mais especificamente 1987 e 1988), época em que cinco jovens se reúnem para formar uma banda com o objetivo de abalar o panorama musical português. Vinte e um anos mais tarde (2009), Solange Matos, a letrista do grupo, conta a história desse projeto, repondo a sua versão dos acontecimentos e denunciando a perversidade de Gisela Batista, a líder da banda e a única que, passado todo esse tempo, continua enredada nas malhas do *show business*. Além destes dois elementos, o grupo era composto por duas sopranos, as irmãs Alcides – Nani e Maria Luísa – e por uma jovem africana – Madalena Micaia, a melhor voz do conjunto.

Com este romance, Lídia Jorge oferece uma parábola da cultura contemporânea do imediatismo e do consumismo, tendente a aniquilar o indivíduo, obliterando os valores da solidariedade e do respeito pelo outro. Simultaneamente, a escritora retoma a sua preocupação com a história e a identidade portuguesas, sublinhando a obrigação de percebermos que o esquecimento não é fatalmente a única "lei que nos rege" (11) quer

[34] Note-se que tanto Solange, a protagonista de *A noite*, quanto Ana, a protagonista de *O Tibete*, ganham consciência de que o esquecimento do passado é uma atitude vã porque, mais cedo ou mais tarde, ele sempre as irá assombrar.

enquanto indivíduos, quer enquanto sociedade[35]. Tanto a volatilidade caracterizadora do "reino do efémero" (18) quanto o esquecimento do nosso passado colonial devem, deste modo, ser combatidos e reavaliados criticamente. Nesta obra, esse debate crítico ocorre pelo menos a dois níveis. Num nível mais óbvio e que se prende com a estrutura do próprio livro, através da junção de duas sequências narrativas diferenciadas. Ainda que a voz da enunciação (a de Solange) seja a mesma, a intenção subjacente aos dois relatos, apresentados paralelamente, é diferente. Na primeira sequência, intitulada "Noite perfeita", a narradora centra-se no evento que decorre no Tivoli e que congrega, em prol do sucesso de Gisela, os elementos da banda, duas décadas depois da sua formação e dissolução, reproduzindo a perspetiva da própria Gisela sobre os eventos passados. Na segunda, a narradora ocupa-se da sua versão dos eventos, entrevendo-se neste seu ato de narrar uma genuína necessidade de repor a verdade sobre a história do grupo. Num nível menos óbvio, mas evidente, problematiza-se em ambas as partes a experiência de um processo de descolonização tardio e complexo repercutido num presente pós-colonial não isento de nostalgia imperial.

O debate sobre o fim do império e o retorno dos colonos emerge, no romance, como pano de fundo das dinâmicas de uma sociedade democratizada. *A noite* apresenta não um comentário direto à saída dos colonos de África e à experiência de melhor ou pior adaptação à sociedade portuguesa, mas uma reflexão sobre os resquícios do colonialismo em tempos pós-coloniais, exacerbados por uma lógica promotora tanto da aniquilação dos valores individuais perante o coletivo quanto da fama a qualquer custo. O *topos* de África é subtilmente introduzido logo na abertura do livro: por um lado, quando o leitor é

[35] Em traços gerais, também o romance *A costa dos murmúrios* (1988) responde a este propósito. Sobre o assunto, ver a análise comparativa elaborada por Leonor Simas-Almeida no artigo "Ecos de murmúrios em *A noite das mulheres cantoras*".

informado de que, além do gosto pela música (metaforizado na imagem do piano), o elemento comum às cinco cantoras era terem vindo de diversas partes de África[36] e, por outro, quando o leitor se depara com as vibrações nostálgicas produzidas pela audiência do Tivoli. O paralelo entre a falsidade da história contada por Gisela sobre o imaculado trajeto da banda e a idealização do passado colonial português não pode deixar de ser imediatamente estabelecido.

Com efeito, "Noite perfeita" capta, passados vinte e um anos, os laivos nostálgicos relativamente a África presentes no imaginário coletivo português, metonimicamente inscritos na ovação geral ecoando pelo Tivoli. Dir-se-ia mesmo que a "sucessão de momentos carregados de nostalgia" (15), que preenchem a noite do concurso em que Gisela é a candidata favorita, dialoga (no capítulo um) com a comunhão nostálgica partilhada à mesa por um grupo de retornados, mas vamos por partes.

Ao invocar as circunstâncias da formação da banda, Gisela apresenta-a "como um grupo sem mácula" fascinado "por uma pérola negra" (17), um piano que sobre todas exercia uma atração irresistível e, de seguida, enredada num discurso de idealização do passado, a líder da antiga banda explicita uma das afinidades entre os seus elementos: todas elas eram "descendentes dos pedaços de um velho império perdido que ainda fazia doer por aqui e por ali" (17). Pouco depois, soa no teatro a voz do único elemento do grupo ausente – Madalena. Com a intenção de comover e exaltar a audiência, Gisela inventa um percurso de vida para a jovem africana, obliterando a verdade escondida há duas décadas.

[36] Leia-se: "Recostada na poltrona em forma de barca, a maestrina descreveu-nos como cinco raparigas magníficas, com histórias e naturalidades distintas, atraídas em simultâneo desde várias partes de África pelo som de um piano" (17).

A audiência delira ao imaginar Madalena, alegre, numa "cidadezinha de África" (21) a viver em condições precárias, demonstrando ser cúmplice da má consciência de Gisela e, porventura, escondendo o constrangimento decorrente de sentimentos de culpa ou vergonha, conscientes ou inconscientes, relativamente a uma herança colonial vagamente conhecida e/ou lembrada. A exaltação que incendeia o "palmómetro" (22) resulta da deturpação da verdade sobre o que efetivamente aconteceu e que foi deliberadamente esquecido. Solange e as irmãs Alcides (os únicos elementos da audiência em condições de repor essa verdade) ficaram paralisadas perante a hipocrisia e o atrevimento de Gisela, porque (mesmo não conhecendo todos os contornos do que realmente aconteceu) de alguma forma sentiam-se cúmplices do crime novamente silenciado: a morte de Madalena, o desaparecimento do seu corpo e a orfandade do seu filho, então com vinte anos. O entusiasmo da audiência que, em vez de condenar, aplaude a vida precária em África revela uma evidente alienação e uma indiscutível inconsciência coletiva. Com a conivência do público que se deixa tocar "por uma história de transcendência, tão intrusa e tão bem contada", Gisela é "capaz de transformar a hora da nostalgia num vórtice de alegria e triunfo" (22). A solidariedade condescendente demonstrada pela audiência é um sinal evidente da ausência de responsabilidade coletiva relativamente a África e, no caso das ex-cantoras, relativamente também à morte da colega africana. Nos dois casos sobejam os aplausos e impera o silêncio sobre o passado.

Além de tudo isso, reproduz-se em tempos pós-coloniais a invisibilidade de quem é subalterno. Senão vejamos, tal como a visão dos colonizados não tem expressão no jantar no *Ritornello* (de que falarei mais adiante) porque os retornados se sentiam demasiado vítimas de um processo histórico que não conseguiram controlar nem sequer

prever, Madalena, cuja voz era a alma do projeto musical, não é autorizada a reclamar o seu espaço e, quando subitamente desaparece, ninguém a procura (nem a família, nem as autoridades), como se a sua existência realmente não contasse. Passadas duas décadas, Gisela constrói a versão dos eventos que melhor serve os seus propósitos e regozija-se com os aplausos da audiência, omitindo a pressão que tinha exercido sobre a jovem africana e que a levou ao estado de exaustão causador da sua morte. Uma vez mais, a história de Madalena é voluntariamente apagada.

Diga-se que o leitor não encontrará em *A noite* a manifestação de apego ou de laços emocionais à terra africana por parte das descendentes dos colonos, como sucede em outros livros. Na verdade, embora tendo nascido e passado o início da infância no continente africano, nenhuma das quatro jovens filhas de colonos recorda esse período com tintas nostálgicas e, portanto, nenhuma delas dá relevância à ligação sensorial e afetiva à terra perdida quando a migração forçada acontece. Para estas personagens, as vivências experienciadas em África ou são esquecidas ou traduzem-se num sentimento de mágoa silenciada. A orfandade da terra, isto é, aquele sentimento de desterro e desenraizamento expresso veementemente pela narradora do *Caderno* ou, até certo ponto, pela protagonista de *O Tibete*, não tem expressão em *A noite.* A perda do lugar de nascença parece ser encarada como uma inevitabilidade isenta de questionamentos e à exceção de Solange, nenhuma das companheiras revela emoções traumatizantes no que diz respeito à saída de África.

No entanto, não se afigura contraditório observar que o êxodo é o detonador de uma condição de orfandade que as atingirá a todas. De certa maneira, poder-se-á mesmo afirmar que as quatro famílias se desagregam no contexto da retirada de África. E mesmo

que isso ocorra de diferentes maneiras e que as jovens, eventualmente, se adaptem à terra natal dos pais, há uma inegável dimensão de perda que não deverá ser escamoteada, dado manifestar-se polissemicamente: no corte geracional entre os retornados e os seus descendentes, na orfandade literal de Gisela e das irmãs Alcides, na incomunicabilidade que marca as interações entre as cinco cantoras, na morte da única jovem negra do grupo e na condição órfã do seu filho e, ainda, na experiência traumatizante de Solange exacerbada pelo sentimento de culpa pela morte de Madalena.

Um tempo sem retorno: nostalgia vs. desapego

Em *A noite*, o corte geracional entre os retornados e os seus descendentes não acontece de forma assertiva como, por exemplo, no *Caderno*, mas de uma forma dir-se-ia desapegada, reveladora, quiçá, de uma atitude letárgica de quem, como Solange, percebe que "a traição é uma condição tão comum quanto sobreviver" (181). O conflito intergeracional não é veiculado pelo confronto direto de opiniões entre pais e filhos à semelhança, por exemplo, da situação ficcional delineada em *A balada*, antes se inscreve magistralmente num episódio em que à nostalgia coletiva dos retornados se opõe o total desprendimento da segunda geração. O encontro no restaurante Ritornello – narrado, não por acaso, no primeiro capítulo do livro, após o segmento "Noite Perfeita" – define o tom da proposta crítica de Lídia Jorge sobre a mundivisão nostálgica dos "regressados", paradoxalmente oscilante entre a dor e o riso de quem, passados doze anos, já se habituou ao curso dos acontecimentos e apenas se reúne a fim de acalentar memórias esquecidas ou ignoradas pelo discurso público.

A pedido e em representação do pai, Solange vê-se obrigada a comparecer no evento realizado no Ritornello, durante o qual deveria escrever o nome da família num abaixo-assinado em defesa dos direitos dos "regressados" a uma indemnização pelos bens materiais deixados em África. Embora o pai não acreditasse que o protesto surtisse efeitos, Solange cumpre a sua vontade de ser solidário com o Sr. Botelho, amigo da família e organizador do jantar. A escolha do local é, desde logo, extremamente sugestiva. Fazendo alusão às repetições musicais típicas das óperas barrocas, o "pequeno retorno" invocado pelo nome do restaurante constitui uma referência à experiência africana dos comensais reverberada em discursos saturados de apego a um tempo de promissão, mas também de mágoa "pela longa lista dos ausentes" (35) e pelo facto de os "causadores" dos infortúnios pessoais continuarem "vivos" (37).

Na visão desprendida da jovem Solange, as pessoas de "várias idades" presentes naquele convívio não passavam de "uma assembleia de velhos regressados de um tempo de que não havia retorno" (35), a inadequação dos modos e do vestuário ao local e à circunstância colocam aquelas pessoas "fora do tempo" (35), dando expressão a um estado de espírito revivalista. O espetro de vivências do grupo projeta-se num objeto do quotidiano: as toalhas que cobrem as mesas adquirem os sentimentos das pessoas nelas reunidas, que tanto podem ser de nostalgia e saudade, de vingança e esperança, como de ódio, ironia, sarcasmo e humor. A antropomorfização das toalhas exprime a ligação invisível entre a "centena de pessoas" (34) que sazonalmente se encontravam no mesmo espaço para destilar tristeza pelos amigos e familiares falecidos "em consequência do regresso forçado" (35), raiva e injustiça pela ausência de reparações materiais e morais, assim como derrota, esperança e humor, pois, afinal, todos eles estavam conscientes da

necessidade de seguir em frente, amenizando as emoções negativas e reconhecendo "o pacífico sentimento da derrota que a todos unia nuns abraços longos" (38). Os vínculos emocionais renovados durante o jantar são coroados com uma "ária triste de morrer" encomendada pelo cicerone às irmãs Alcides, seguindo-se depois, por vontade das cantoras, uma melodia "para desanuviar a escuridão em que a sala se encontrava mergulhada" e que, aos ouvidos ativamente indiferentes de Solange, terá sido uma canção a "roçar o cómico, ou o lúdico" (37).

Como pano de fundo daquele cenário, pairava sobre a sala de jantar a reprodução de "uma pacaça em tamanho natural e um caçador furtivo apontando-lhe ao lombo, enquanto os filhotes corriam até às margens do quadro. Era muito claro que a pacaça lançava para o meio da sala um olhar humano" (35). E é ainda mais claro que esse olhar humanizado do mamífero remete para a lógica de valores típica dos predadores coloniais – lógica que as irmãs Alcides afirmam detestar quando, na manhã seguinte, confidenciam a Solange que "no que lhes respeita nada aconteceu como contou o senhor Botelho", acrescentando "que detestam os olhos da pacaça e aquele ambiente mórbido e que só vão ao restaurante assistir àqueles jantares porque gostam do senhor Botelho" (42).

Com efeito, as peças musicais encomendadas às sopranos com o intuito de afagar as mágoas dos convidados acorrentavam-nas ao "mundo do passado" (45), do qual desejavam desesperadamente libertar-se. A ideia de as irmãs Alcides se sentirem aprisionadas é mencionada após o evento no Ritornello, mais precisamente quando se encontram com Solange e confessam o desejo de abandonarem a carreira lírica para se dedicarem a uma linguagem mais contemporânea. No entanto, o que também se deduz dessas observações é justamente a vontade de se afastarem do legado de que são

herdeiras. O encontro entre as três jovens é descrito à luz de uma "história comum": as três haviam "estado num mesmo local" (39) e o leitor sabe que esse lugar não é unicamente o anfiteatro da faculdade onde estudam, mas sim África, onde todas nasceram. Ao confessado distanciamento das irmãs Alcides perante aquele ambiente passadista do Ritornello junta-se o desapego com que a Solange observa a aparência e os comportamentos das pessoas lá reunidas. Fica, pois, claríssimo que as três jovens não partilham das angústias saudosistas e nostálgicas da geração dos pais, não se coibindo mesmo de o demonstrar por gestos ou palavras. O parricídio simbólico visível no *Caderno* ecoa, por conseguinte, na experiência destas personagens que precisam de "matar os pais" para encontrarem a sua própria identidade.

Múltiplas experiências órfãs

Gisela, a líder da banda, fica órfã de pai um pouco antes de deixar as terras do Cuanza. Depois de uma breve passagem pela África do Sul, ruma definitivamente a Portugal juntamente com a mãe e o seu novo companheiro, o Senhor Simon. Sobre a primeira, a jovem nunca se pronunciará, como se só anulando a figura materna o seu ego pudesse florescer. Porém, quase no final do romance, como quem escuta rumores, Solange e o leitor descobrirão que, seduzido por Gisela, o padrasto se tornara seu protetor e amante, algum tempo antes de a mãe falecer. Obstinada e ambiciosa, não há sinais de que Gisela sinta a orfandade de pai e, mais tarde, de mãe como feridas emocionais. Rainha da cultura do imediatismo e agente de opressão sobre as restantes cantoras do grupo, Gisela não expressa qualquer tipo de apego a laços familiares. Avessa a sentimentos de empatia e de compaixão porque demasiado egoísta, Gisela é a principal

promotora da nova estrutura opressiva, reproduzindo mecanismos de coerção que estão em evidente diálogo com as relações de poder típicas de um universo de colonialidade[37]. Não é por acaso que o seu ímpeto opressor se manifesta de forma mais violenta nas interações com Madalena, o elemento mais vulnerável do grupo, tal como o tinham sido os africanos perante os colonos. A oscilação entre as formas de tratamento "tu" e "você" denotando ora paternalismo ora distância, os insultos verbais ("selvagem", "primitiva") e a violência física[38] são exemplos óbvios da subalternidade da jovem africana perante Gisela, a reprodutora da ideologia racial típica do colonialismo.

Embora seja dona de um valioso talento vocálico, Madalena vive numa situação financeira bastante precária. E da sua trágica morte, provocada pela tirania desmedida de Gisela, resulta a orfandade do filho que decidiu não abortar, contrariando a vontade da "maestrina". Alvo da pravidade e da violência decorrentes do excesso de autoridade de Gisela, Madalena é também vítima de racismo e de exclusão social. O exigente trabalho no restaurante e os sacos de plástico que a jovem traz sempre consigo são um sinal evidente do seu baixo estatuto socioeconómico, de uma vida de esforço e luta pela sobrevivência, nada tendo a ver com as condições de vida das restantes companheiras da banda. Madalena é responsável pelo sustento do seu agregado familiar, como ela própria informa: "Se chego atrasada é por causa da vida da família, pai, mãe, todos sem nada,

[37] Aníbal Quijano cunhou o conceito de "colonialidade do poder" para se referir às dinâmicas que transcendem as particularidades do colonialismo histórico e que não desaparecem com a independência ou descolonização, como sendo as estruturas de poder e de dominação relacionadas com a ascensão galopante do capitalismo, do qual a cultura do espetáculo fará naturalmente parte. Ler, por exemplo, "Colonialidad y modernidad / racionalidad".

[38] Leia-se o trecho em que Gisela descobre a gravidez de Madalena: "Gisela, porém, virou a cara morena bem escura da *African Lady* para si, olhou-a nos olhos, e esbofeteou-a. Diante de nós, a cara de Madalena Micaia andava de um lado para o outro como se fosse um pêndulo imparável. Gisela gritava de fôlego perdido – 'Sua selvagem, não volte cá mais.'" (175). A propósito desta passagem, mencione-se o racismo subtil subjacente à expressão "cara morena bem escura". Todos, incluindo a narradora, acabam por tratar Madalena sempre como uma *outsider*.

depois daquela calema que lhes levou a casa, naquela costa de São Tomé. E agora até o meu irmão chegou a Lisboa e também não tem casa. Ando a tratar da vida dele. O que é que eu posso fazer?" (171)[39].

À escassez de recursos, acresce não só a falta de solidariedade para com esta jovem que ninguém procura verdadeiramente conhecer[40], mas sobretudo a discriminação de que é alvo por ser negra. O racismo inscreve-se, por exemplo, nas observações do maestro Capilé quando escolhe usar o verbo *parir* para se referir à inesperada gravidez da jovem cantora (177) ou, ainda, no comentário de Julião Machado, o produtor, sobre os possíveis benefícios da ausência da jovem: "De vista não faz falta nenhuma. Até destoa, cria um acidente antropológico, desnecessário." (213). A este propósito, é igualmente importante assinalar as opiniões tecidas por estes dois homens sobre a maneira como os africanos lidam com o tempo cronológico ou encaram as dinâmicas familiares. No momento em que a banda e os seus promotores decidem como resolver a ausência da melhor voz do grupo, emergem imediatamente os choques culturais, os preconceitos e o racismo relativamente ao *outro* – o africano[41]. E, deste modo, o romance expõe as

[39] A assertividade com que Madalena responde a Gisela nesta cena evidencia-se várias vezes ao longo da narrativa, o que sublinha a ideia de Madalena ser a única das companheiras da banda que não hesita em ser independente, indo quando necessário contra os ditames da líder. Seja como for, a ausência de medo em relação a Gisela não impede que esta lhe trace um destino trágico.

[40] Nem o dono do restaurante nem as companheiras da banda sabem exatamente onde ela mora, fazendo apenas uma vaga ideia de que seria num bairro da periferia da capital. A ausência de laços de afeto, de solidariedade e de comunicação entre as cinco jovens perpassa toda a história e é visível, por exemplo, no facto de não se despedirem quando saem dos ensaios, indo cada uma à sua vida (78). Solange, aliás, só explica que vive numa hospedaria com vários estudantes passados vários meses de ensaios (150). Quando Solange visita a Casa Paralelo (depois de Madalena falecer e depois de descobrir a homossexualidade de João de Lucena), o seu comentário inicial não podia ser mais ilustrativo da falta de solidariedade e afeto que reinava naquela garagem a ponto de não se conhecerem umas às outras: "Estava ali porque queria vê-la. Só isso. Tanto encontro, tanta fala, e nunca tinha conhecido Gisela Batista. Pois agora eu só vinha confirmar que tudo possuía uma outra face. Gisela também." (286). Outro exemplo que vale a pena mencionar é a especulação das jovens em torno da gravidez de Madalena. Incapazes de lhe perguntarem diretamente o que se passava com a ela ou quem era o pai da criança, as raparigas preferem tecer comentários depreciativos.

[41] Fazendo uma revisão da literatura, Lima e Vala definem o preconceito "como uma atitude hostil contra um indivíduo, simplesmente porque ele pertence a um grupo desvalorizado socialmente" e, neste sentido,

dificuldades de uma sociedade pós-colonial em gerir e aceitar, sem excluir, a heterogeneidade e a diversidade cultural dos seus cidadãos e dos seus imigrantes[42].

Curiosamente, a morte de Madalena faz com que, pela primeira vez, se entreveja na narrativa um sentimento de solidariedade que favorece a partilha de memórias, mas note-se que esse círculo de rememoração exclui totalmente a jovem africana. Silenciada a voz do elemento mais frágil – o negro, o imigrante – através da discriminação social e, posteriormente, da morte (de Madalena) e da orfandade (do filho), as histórias partilhadas são as das descendentes do império colonial e, por extensão, as histórias dos colonizadores, dos colonos, dos portugueses brancos com ligações a África, grupo que, embora tenha sido alvo de preconceitos e exclusão social no período que se seguiu à sua chegada a Portugal, se conseguiu dissolver, melhor ou pior, na sociedade portuguesa[43].

Reconhecendo que a ausência de Madalena caiu no esquecimento, sobretudo porque as circunstâncias da sua morte foram reduzidas a factos incompletos de modo a

---

os tipos de preconceito variam de acordo com "as pertenças a grupos minoritários na estrutura de poder", como, por exemplo, mulheres (sexismo), homossexuais (homofobia), velhos (ageísmo), grupos definidos em função de características fenotípicas (preconceito racial ou étnico), etc. O racismo é, como dizem os autores, "mais do que uma atitude", pois, "constitui-se num processo de hierarquização, exclusão e discriminação contra um indivíduo ou toda uma categoria social que é definida como diferente com base em alguma marca física externa (real ou imaginada), a qual é re-significada em termos de uma marca cultural interna que define padrões de comportamento". Além disso o racismo "não existe apenas num nível individual, mas também a nível institucional e cultural" (402).

[42] A sucessão de perguntas retóricas formuladas por Solange sobre as circunstâncias da morte e do desaparecimento do corpo de Madalena evidenciam com muita clareza o descaso dos envolvidos naquele incidente, assim como da sociedade em geral relativamente à franja populacional a que Madalena pertencia porque, embora Solange diga que isto poderia "acontecer a qualquer um" (228), o leitor sabe que isso não é propriamente verdade. Lembre-se, aliás, que o corpo de Madalena é referido como um "objecto" que era simplesmente mudar de lugar: "Uma carrinha de transporte chegou, só trazia o condutor e um ajudante. Ambos tinham rostos absolutamente normais. Primeiro carregaram as cadeiras, com uma grande azáfama, depois carregaram os caloríferos e uns bancos. A seguir, tentaram levar o reposteiro vermelho, contendo lá dentro Madalena Micaia. Mas o pano era frágil, não envolvia o *objecto* como se pretendia, as formas do *objecto* ficavam à vista. Foi necessário colocar esse *volume* dentro da carpete, enrolar a carpete, fazendo o transbordo (...). Ao sair pela porta, a carpete enrolada com o *objecto* lá dentro parecia uma jibóia que tivesse ficado empansada com a sua presa." (227, itálico meu).

[43] A propósito dos anticorpos da sociedade relativamente aos retornados, assim como das histórias que sobre eles se contavam e que nem sempre coincidiam com a realidade, lembre-se por exemplo a "lenda negra" criada à volta do regresso da família Alcides (cf. 40).

evitar-se a atribuição de culpas e a descoberta da verdade, Solange relata o momento em que as quatro jovens nascidas em África desenterram o passado africano. Sabe-se então, pela primeira vez, que a Casa Paralelo pertencia a um proprietário de roças de café que nos anos cinquenta tinha prosperado nas terras de Cuanza-Sul e que a construtora do Senhor Simon a estaria a remodelar. Sabe-se que as irmãs Alcides tinham, doze anos antes, fugido num jipe, pela rota do Lobito, levando apenas algumas roupas e um saco de mantimentos, dentro do qual estava um punhado de diamantes escondidos num pão. E sabe-se, ainda, que as irmãs Alcides tinham recentemente ficado órfãs, no seguimento de um acidente de viação durante um périplo que os pais faziam pela Angola onde haviam sido felizes.

No que respeita ao estado de espírito da narradora nesse episódio, é de observar que o ato de partilhar constitui uma oportunidade de nomear o trauma associado à sua própria saída de África. De facto, o sofrimento causado pela morte de Madalena leva Solange, pela primeira vez, a falar da imagem que, agarrada ao corpo, a persegue. Ao convocar a história da violência colonial, a morte da cantora africana desencadeia, por conseguinte, a revisitação das memórias individuais. Solange e as outras jovens não choram a morte de Madalena, mas o seu próprio passado. A empatia que potencialmente poderia existir perante a trágica morte de Madalena transforma-se rapidamente em sentimentos de perda individuais. No fundo, estas jovens lamentam a sua própria experiência como pertencentes a uma sociedade de violência e, iludidas pelo desejo de fama, não conseguem agir eticamente, acabando por reproduzir comportamentos coloniais e por ser tão culpadas pela morte de Madalena como Gisela. Findo o momento confessional, não surpreende que seja esta última a fazer o balanço sobre a inesperada

morte, expondo simultaneamente as fragilidades de uma sociedade que ainda não aprendeu a lidar com as feridas do passado, nem refletiu sobre a sua responsabilidade coletiva em torno da experiência imperial portuguesa:

> Muito injusto. Já todos fizemos as pazes uns com os outros, há tantos anos, que este episódio que nos aconteceu aqui dentro mais parece um fantasma vindo do futuro. Mas aposto que, se alguns soubessem desta tragédia, ainda haveria quem dissesse que foi uma história de vingança entre colonos e colonizadores. Tudo termina em canções? Não, infelizmente, tudo termina em clichés. Vocês são testemunhas de que foi apenas uma história de gente, a história de um grupo vítima de uma mulher estúpida e sem escrúpulos, e essa mulher sou eu... (233)

Como fica explícito nesta passagem, Gisela enfatiza o carácter acidental da morte de Madalena contrapondo-o à interpretação que "alguns" dariam a esse "episódio" e, ao fazer isso, reafirma o que pretende negar. Corporizando as pressões do mundo impessoal e material do espetáculo e tendo sido ela a principal instigadora da violência exercida sobre Madalena[44], o *mea culpa* esboçado perante os restantes membros da banda soa a dissimulação. Na realidade, Gisela não demorará muito dias para engendrar um novo raciocínio, convencendo as companheiras de que a melhor maneira de honrar a morta seria dar continuidade ao projeto musical. A premeditação dos seus atos rejeita qualquer tipo de abalo emocional. O desaparecimento de Madalena seria visto como um mero percalço na sua trajetória para o sucesso: "Gisela estava enlutada, mas não parecia abalada, e muito menos vencida." (252). Com efeito, a "reanimação" da "maestrina" uma semana após o trágico incidente evidencia os efeitos nocivos da falta de solidariedade e

[44] Lembre-se que Solange se refere a Gisela como a "torturadora", tendo em conta o fascínio e o poder que esta exercia sobre as outras. Há vários exemplos das atitudes coercivas de Gisela: quando interroga Nani sobre o seu envolvimento com o namorado (165-166), quando bate em Madalena e a expulsa da garagem, depois de descobrir que estava grávida (174-175), quando, evitando que Madalena engordasse, a impede de comer uma banana (217) e, ainda, quando vaticina – parodiando o discurso religioso – o futuro de desgraça que vai cair sobre a cantora africana (186).

de respeito pelo *outro* característicos de um ambiente regido pela "lógica da garagem", a lógica do "império minuto" (308) que impera nas sociedades contemporâneas e que, no caso português, se cruza com uma mundivisão arraigada ainda à herança colonial porque, como conclui Gisela, sem ser ativamente contrariada pelas colegas, "Aprendemos todas pela mesma cartilha, não é verdade?" (186).

Um corpo paralisado

Solange acompanha os pais no regresso forçado a Portugal, passa a sua adolescência no interior do país e encontra-se a estudar na capital quando o grupo musical se forma. Apesar de a narradora não experienciar a perda física das figuras parentais antes da chegada à idade adulta é, no entanto, na sua mundivivência que as questões da orfandade e da perda de inocência se colocam com mais relevância, interligando-se diretamente com a imagem traumatizante associada à saída de África.

Nascida em Moçambique, aos seis anos de idade, Solange é obrigada a fugir com os pais no período em que a ex-colónia portuguesa conquista a sua independência. Durante essa travessia, Solange testemunha um evento que a marcará profundamente e que diz respeito ao instante em que o pai se prepara para cometer um ato criminoso contra um jovem negro que dizia ser o seu trabalhador e aluno preferido. Apesar de extenso, é fundamental relembrar esse episódio:

> Muita coisa se esfumou do que se passou à sombra dos Montes Namuli (...). *Mas* lembro-me da nossa saída em fuga pela estrada do Gurué afora, e do camião de caixa aberta onde transportávamos as malas cobertas por um oleado verde. Lembro-me que à saída de Gurué o meu pai descobriu que não fugíamos sozinhos, que o aluno dilecto se tinha instalado entre o oleado e as malas. Lembro-me de ver o meu pai a saltar da cabina, de se dirigir à carroçaria e de

> expulsar o aluno que não sabia ler o x. Lembro-me de retomarmos o caminho e de vermos que *duas mãos continuavam penduradas no taipal traseiro*. Lembro-me de o meu pai pisar com a ponta das suas botas os dedos do aluno dilecto, de *as mãos do aluno resistirem* ao impacto das solas, de o meu pai reentrar na cabina e pegar na catana que levávamos sob o assento, disposto a cortar *as mãos do aluno dilecto agarradas ao taipal*, e depois só me lembro de ver, atrás do nosso camião, e de a sua figura ir minguando, até que se fez uma curva e o homem e a estrada desapareceram de todo. *Mas não sei concluir sobre esta circunstância a não ser que ela se incorporou no meu corpo, que ficou atada a ele, presa por nervos e ligamentos, como uma perna, um braço, um órgão.* Levei-a comigo quando entrei para a escola e depois para a universidade, fez comigo todo o tipo de provas e exames finais, viajou com a minha pessoa por onde quer que eu fosse (...). (51-52, itálico meu)

Esta cena em que o pai, de catana em riste, se dispõe a cortar as mãos do jovem negro a quem tinha ensinado a ler vai ser central no percurso de busca ontológica de Solange por ser (re)vivido como um trauma. Na introdução a *Trauma: Explorations in Memory*, Cathy Caruth explica que ser traumatizado é ser possuído e perseguido por uma imagem ou evento, o que faz com que o indivíduo traumatizado faça parte de uma história que não é capaz de apreender na totalidade. Nas palavras de Caruth, um trauma é uma resposta "sometimes delayed, to an overwhelming event or set of events, which takes the form of repeated, intrusive hallucinations, dreams, thoughts or behaviours stemming from the event" (4). E tais eventos, muitas vezes, só são experienciados plenamente mais tarde "in its repeated possession of the one who experiences it" (4).

A experiência de vida de Solange pode ser vista à luz da descrição de Caruth, na medida em que a jovem jamais esquece as mãos do rapaz negro que, agarradas ao taipal, tentavam acompanhar o camião em fuga. O ato de violência que o pai estava disposto a exercer sobre alguém que dizia apreciar acompanha Solange como se fosse uma parte do corpo indispensável à sua sobrevivência. Esta relação dialógica entre o "corpo" da narradora e a "circunstância" a que assistiu durante a "fuga pela estrada do Gurué afora"

vai ser lembrada reiteradamente ao longo da vida, como um fantasma que a assombra, como uma imagem de difícil explicação e entendimento, enfim, como um evento traumatizante[45]. Voltando à passagem citada, ver-se-á que essa experiência é transmitida pela incisividade das frases curtas, pela plasticidade do verbo *esfumar-se*, pela repetição do verbo *lembrar-se* e, ainda, pela abundância dos verbos de movimento (*saltar*, *reentrar*, *ir minguando*, etc.). Relevante é também o duplo uso da conjunção adversativa (*mas*), ao marcar, num primeiro instante, a oposição entre o *não lembrar* e o *lembrar* e, num segundo, entre a memória e a compreensão dessa memória.

Lê-se no relato de Solange uma profunda e incontrolável urgência de regressar ao passado, como se aquela "circunstância" lhe tivesse "ficado colada ao corpo de forma tão renitente quanto a imposição física de um membro, ou de uma víscera" (32) e o voltar a ela fosse, para si, uma inevitabilidade que a vontade e a racionalidade não conseguem controlar[46]. A inscrição da violência daquela imagem no seu próprio corpo é, como se depreende, altamente expressiva, tanto por mostrar que uma circunstância vivida na infância se intromete de forma contínua no presente, como por enfatizar a impossibilidade do esquecimento, dada a crueldade envolvida nesse ato. Apesar de a

[45] A propósito da ideia de fantasma, recorde-se o artigo de Paulo de Medeiros intitulado "Casas assombradas", onde o autor reflete sobre o carácter fantasmagórico do imaginário nacional português e, mais especificamente, sobre como a obra de Lídia Jorge representa "a questão da nação e da sua ligação com o imaginário imperial e colonial através de figuras de fantasmas" (133). O crítico defende que, no universo ficcional da escritora, "a figura da casa funciona como um dos principais elementos estruturantes da narrativa: todas as 'suas' casas são casas assombradas ou que assombram e frequentemente são as duas coisas em simultâneo." (136). Seguindo a leitura de Medeiros, também a Casa Paralelo, onde decorrem todos os ensaios da banda e onde Madalena morre tragicamente poderá ser vista dessa maneira, sobretudo porque as memórias que nela se constroem passarão a assombrar a vida da protagonista.

[46] A constante intromissão do passado reflete-se necessariamente na sua criação artística. As suas letras decorrem de uma inspiração poética que privilegia as memórias corporais. De facto, talvez não seja por acaso que a descrição feita por Solange do seu ato de escrita seja feita com referências corporais, tal como a descrição da imagem que a persegue desde o seu regresso de África. Leia-se: "Eu andava a escrever uns versos desligados, palavras que rimavam umas com as outras, fios de histórias que não tinham princípio nem fim, cenas, apenas cenas, todas elas inconsequentes, se resumidas por palavras dignas. E, no entanto, elas viviam em mim com naturalidade e saíam-me pelos dedos com a simplicidade com que a saliva sai da boca, a bílis do fígado. Era uma secreção biológica, uma substância carnal." (141).

impetuosidade do pai não ter sido dirigida a ela, Solange sente-a de forma visceral. A violência do pai representa, deste modo, uma força intrusa que se impõe sem autorização e que estrutura o núcleo do trauma.

É importante observar que essa "circunstância" do passado paira na vida de Solange de forma latente, perseguindo-a constantemente e influenciando a sua maneira de ser e de agir, isto é, ameaçando como um "fantasma assustadoramente possessivo", para usar uma expressão de Dominick LaCapra[47]. E mesmo não verbalizando a palavra *fantasma* ou não mencionando essa experiência[48], a sensação fantasmagórica associada ao incidente a caminho de Joanesburgo irrompe de forma obsidiante no presente de Solange, interferindo nas suas relações interpessoais. Por exemplo, ao corporizar a atitude assertiva que Solange não consegue ter perante a vida, o colega da pensão, Murilo, com a sua intransigência e o seu idealismo político, funciona como um gatilho, despoletando, por um lado, a violência que a persegue desde criança, e por outro, reiterando a necessidade inexorável de ruturas. Não por acaso, é a imagem das "mãos agarradas ao taipal" que lhe vem à memória quando Murilo a adverte dos perigos que a sua relação com a Gisela lhe traria no futuro ou, ainda, quando ela própria, perante a antevisão do sucesso que a sua carreira como letrista e cantora lhe proporcionaria, justifica a impossibilidade de continuar a relacionar-se com o amigo[49].

[47] "hauntingly possessive ghosts" (LaCapra, *Writing*, xi).

[48] Leia-se um exemplo: "Eu não falava do assunto, mas essa travessia vivia comigo de manhã à noite, marcava o meu ritmo e a minha crença, pintava de cores impressivas a minha reserva e a minha juvenil brutalidade." (32-33).

[49] "Murilo tinha passado a ser duas mãos coladas ao taipal de um camião de caixa aberta. O mundo miniatural estava cheio delas, as de Murilo eram apenas mais duas. E eu ainda ouvia o meu pai dizer, quando recordava a nossa fuga, que só dispondo de uma vida nunca daremos resposta àqueles que exigem que nos separemos em partes inseparáveis. Não podemos ser dois mundos. Era o que a imagem do meu pai me dizia, de catana levantada, disposto a cortar as mãos do aluno dilecto. Um assunto sem solução que regressava, de novo, para resolver o caso de Murilo." (170).

O impacto emocional da travessia do Gurué traduz-se de forma muito óbvia através da dilatação do tempo cronológico e da imagem de um corpo paralisado e hesitante perante situações que exigem respostas imediatas. Como Whitehead argumenta, na sua dimensão negativa "repetition replays the past as if it was fully present and remains caught within trauma's paralysing influence" (*Trauma*, 86). A paralisação decorrente da invasão do passado no presente é experienciada por Solange quando, perante o desafio das irmãs Alcides para ser a letrista de uma nova banda, se sente incapaz de dar uma resposta definitiva e apenas aceita o convite para contrariar Murilo, e quando se vê questionada por Gisela sobre as suas aspirações para o futuro, não sabendo como responder. Em ambos os casos é o seu poder de decisão que é posto em causa[50].

A sensação de flutuar entre o passado e o presente é uma constante na vida de Solange, manifestando-se, por exemplo, quando as suas vivências de jovem adulta são invadidas pelas memórias quer do tempo vivido em Moçambique quer no interior de Portugal, já depois do regresso apressado[51]. A essa sensação acrescem as dificuldades de

[50] "Paralisada. Como muitas vezes sucedia, a imagem dos campos enlameados do meu pai vinha ter comigo, prendia-me ao chão, os seus ruminantes conduziam-se para os sítios da prudência, o tempo dilatava-se na minha frente em todas as direcções e eu pensava em vários dados em simultâneo" (43) e "Eu estava paralisada, e deveria dar-lhe a imagem de uma criatura em plena desorientação, uma rapariga afundada em silêncio e estupor." (61). A ideia da paralisação observada no comportamento de Solange é, de facto, importante por constituir um sintoma traumático. Segundo Sztompka, para além dos "destructive effects on the body, incapacitating it in some important respect", o trauma também tem "destructive impact on the personality, resulting in some form of mental or emotional incapacity" (451-452).

[51] A este respeito, o percurso emocional, mental e comportamental de Solange pode enquadrar-se na argumentação de Inge Wimmers sobre a natureza e a função das emoções. Na senda de Martha Nussbaum, que chama a atenção para a importância das narrativas no estudo das emoções, Wimmers explica que as emoções são uma espécie de estrutura cognitiva cujas fundações podem ser encontradas muito cedo na vida, sendo determinantes na vida adulta: "adult experience of emotion involve foundations laid down much earlier in life, experiences of attachment, need, delight, and anger. Early memories shadow later perceptions of objects, adult attachment relations bear the traces of infantile love and hate" (6). No percurso de Solange essas fundações remetem, sem dúvida, para as suas vivências coloniais. É importante lembrar igualmente que a evocação de experiências traumatizantes ou, simplesmente, de experiências emocionais negativas se repete independentemente da vontade da pessoa implicada na situação em causa, daí que Solange confesse: "essa travessia vivia comigo de manhã à noite (...). No lugar onde deveriam alinhar-se abstracções escolares (...) alojavam-se concretos apanhadores de chá vergados sob cestos, o cheiro das folhas delidas sob o efeito da secagem." (33).

falar sobre esse passado ("Nunca falávamos de nós.", 30), assim como de tomar as rédeas da sua vida, como se Solange fosse somente uma peça dentro de um vasto puzzle com regras alheias e independentes da sua vontade (a ideia do pai como "o narrador da sua vida" (30) ilustra justamente a dificuldade de agir sentida por Solange). Essas dificuldades evidenciam-se na contradição entre a crença incutida pelos pais na não inevitabilidade do destino ("eu tinha recebido a ideia de que o destino é uma oferta que o presente faz ao futuro, e não o contrário", 30) e no sentimento de que a vida é movida inelutavelmente por um carro conduzido por dois cocheiros, isto é, por forças (de amor e ódio) que não controla[52].

As antíteses entre amigo e inimigo, amor e ódio, viver e atraiçoar geradas pela dolorosa travessia do Gurué vão reaparecer na trágica história de Madalena, demonstrando como a melhor voz do grupo (cuja alcunha era "The African Lady") não tem espaço numa sociedade pós-colonial que não acomoda nem respeita as diferenças – uma sociedade que não fez o seu trabalho de reflexão coletiva relativamente à perda do império e à receção e integração de uma população muitíssimo heterogénea no período pós-25 de Abril, bem como relativamente à presença colonial em África[53]. É com um acentuado pessimismo que Solange afirma: "Sempre haverá duas mãos agarradas ao taipal de um camião que o condutor em fuga conduz, à frente da guerra. Já percebi que viver é atraiçoar. Sobreviver implica trair. Devo aprender com Madalena Micaia." (184).

[52] Imagem que a narradora explica desta maneira: "Também morava uma espécie de cautela, uma lentidão qualquer, a ensinadela demasiado temporã de que a vida é levada por dois carros e um deles não o conduzimos nós. Um cocheiro encapotado leva metade da nossa vida para onde ele próprio entende. Soubera-o demasiado cedo. Essa reserva dividia-me em duas, e uma parte vigiava a outra, puxada por dois cocheiros adversos. Um deles proibia-me de falar desse passado." (33).

[53] Sobre a chegada de Madalena a Portugal, sabe-se que terá acontecido em 1978, possivelmente fugindo dos conflitos civis no período pós-independência: "A rapariga que tinha vindo das praias do Índico, e andara de terra em terra pela costa de África até chegar a Lisboa, dez anos antes" (164).

Solange é testemunha do ato de violência do pai e cúmplice de uma morte que, embora mais ou menos acidental, tem todos os contornos de um ato criminoso.

Em *Writing History, Writing Trauma*, LaCapra alerta para a importância dos estudos sobre o trauma quando se pretende fazer uma apreensão crítica do século XX, referindo a existência de diferentes tipos de memórias e, portanto, de várias formas de lembrar e escrever o passado. À semelhança de outros autores, LaCapra defende a necessidade de interpretar a história fora do espartilho da objetividade. Baseando-se em termos usados por Freud, o historiador descreve dois processos que agem em conjunto, embora de maneira diversa, no que toca à relação com um passado traumático. O primeiro processo – "acting-out" – prende-se com a repetição, em particular com a tendência para se repetir algo compulsivamente e, quase sempre, num estado de melancolia interminável. O segundo – "working-through" – descreve a atitude de distância crítica face às circunstâncias traumáticas, obrigando à distinção entre passado, presente e futuro. Não se trata de esquecer o passado, mas de contextualizá-lo e olhar para o futuro, empreendendo-se uma espécie de estado de luto. Ao colocar estes dois processos em diálogo, LaCapra sublinha acima de tudo o facto de estes serem forças compensatórias e de nem sempre ser possível a total transcendência ou aniquilação do passado. Seja como for, para o autor a experiência traumática deve ser enfrentada para se obter uma compreensão global dessa experiência e se encontrarem formas para lidar conscientemente com ela[54].

[54] Neste ponto, o autor distancia-se de Caruth, afirmando que a posição desta autora aproxima o trauma do sublime e de uma espécie de sacralização. Ao colocar a ênfase na repetição compulsiva, Caruth parece ter uma visão menos positiva no que respeita à possibilidade de "working-through" (LaCapra, *History*, 121).

Dito isto, a trajetória de Solange enquanto jovem adulta talvez se aproxime mais do que LaCapra define como "acting-out", na medida em que a invasão do presente pelo passado ocorre involuntariamente, como se este fosse uma força omnipresente e indomável. Existem vários episódios em que o fantasma do passado ressurge no quotidiano de Solange ativado inesperadamente por alguma situação ou emoção. Isso acontece, como já se mencionou, em quase todas as interações de Solange com Murilo, mas também em vários momentos vividos na garagem da Casa Paralelo, local onde se concentram os sonhos e as exigências de Gisela e onde o livre arbítrio de Solange não pode ser exercido. É, inclusivamente, durante o primeiro ensaio que Solange, apercebendo-se da dificuldade de conciliar realidade e desejos, rememora o dia da fuga e, quando o faz, distancia-se mental e emocionalmente do presente, como se tudo à sua volta perdesse relevância:

> Aquele esforço ordenado comovia-me. Eu não dizia nada. Se dissesse uma palavra que fosse, fora do meu sussurro estrangulado, ter-me-ia desfeito em lágrimas. Lágrimas de emoção por ter encontrado, dentro daquela garagem, gente da minha raça, gente que tudo aquilo que desejava em abstracto procurava alcançar no concreto, nem que para tanto fosse necessário espancar o corpo e a alma. No entanto, o objectivo que se perseguia poderia nunca ser alcançado. Eu sabia disso. Mas não o dizia. Nessa tarde, os episódios da travessia desde África várias vezes me visitaram, desde o *Expulsá-los-emos* até ao camião conduzido pelo meu pai e um homem correndo atrás, sem hipótese de nos alcançar. Desde os ruídos dos animais do estábulo aos versos da minha mãe. Essa mistura distanciava-me, colocava-me no meu lugar. (77, itálico do original).

O discurso de Solange caracteriza-se por um profundo pessimismo, distanciamento e melancolia. Uma permanente noção de perda atravessa todas as suas observações, tanto sobre a mundivivência da família em África quanto sobre a sua experiência como jovem universitária na Lisboa em transformação social e cultural dos

anos 80. O seu agudíssimo espírito de observação é, curiosamente, atribuído por si própria a essa experiência num tempo remoto em que a desconfiança (do desconhecido? do africano?) fazia parte da ordem do dia: "Eu conhecia a raiz do meu vício de observação, uma certa crueldade, tinha-a trazido do fundo dos campos, dos tempos imemoriais da desconfiança comandada pela aparência dos forasteiros que batiam à porta sem aviso." (111).

Lembro, neste contexto, a questão da "desconfiança" porque talvez se possam perceber, a partir dela, as eventuais razões pelas quais a travessia do Gurué se inscreve no corpo e na vida de Solange como um trauma, como uma assombração. Quando Solange descreve o gosto do pai por, nas horas vagas, ensinar a ler os apanhadores de chá, menciona a sua preferência por um dos alunos e, logo a seguir, relata a dúvida que esse tal aluno um dia lhe coloca. A dúvida era aparentemente simples, esse aluno pronunciava e lia bem todas as letras do abecedário exceto a letra *x*, que vinha integrada na frase "Expulsá-los-emos até a sua última pegada" (50). Ensinada a pronúncia da consoante e treinada a leitura da frase, o pai de Solange terá compreendido que a luta pela independência iria acabar por vencer e que os colonos poderiam ser expulsos a qualquer momento, tal como o papelinho trazido pelo aluno prenunciava. Restava à família deixar Moçambique com a maior brevidade possível e, enquanto isso não acontecia, preparar-se para viver num ambiente hostil. Por isso, no momento da fuga, confrontado com as mãos do aluno agarradas ao taipal do camião que conduzia, o pai de Solange põe de lado o afeto por aquele jovem e deixa que o medo e a luta pela sobrevivência se apoderem dos seus atos.

A contradição que essa atitude de desconfiança envolve é transmitida através das reflexões de Solange sobre a inconciliação entre gestos de amor e de traição, incompatibilidade que intensifica a vivência traumática. Com efeito, Solange é incapaz de conciliar forças contraditórias como, por um lado, os pais a dançar felizes ao som da balada do chazeiro e, por outro, o pai disposto a cortar as mãos do aluno preferido[55]. A sua conclusão é desconcertante e explica, em certo sentido, a razão pela qual o ato de violência protagonizado pelo pai compromete o seu presente e futuro[56].

A perspetiva de um futuro risonho como membro da banda Apocalipse e como namorada de João de Lucena faz com que Solange deseje desprender-se da paisagem liliputiana em que o seu passado se tinha transformado. Face às possibilidades de sucesso como letrista e ao amor que nutre por Lucena, o passado transforma-se num mundo miniatural e Solange entrevê a oportunidade de um renascimento[57]. O que Solange acaba, no entanto, por ser forçada a descobrir, ao longo do ano de 1988, é que o sucesso e o amor vêm manchados de morte e traição: a morte de Madalena, a homossexualidade não assumida de Lucena e os segredos de Gisela. Em diálogo consigo mesma, depois de ter percebido que o seu amor por Lucena não era correspondido, o passado transformado em

[55] A incompatibilidade entre amor e ódio desdobra-se, como já foi dito, na dolorosa convicção de que viver e sobreviver implica necessariamente trair. Esta disposição mental e emocional perante a vida fica visível quando Solange, ao explicar por que motivo omite de Gisela a sua relação amorosa com João de Lucena, declara: "a traição é uma condição tão comum quanto sobreviver" (181) ou quando, confrontada com as queixas de Gisela sobre a falta de empenho das colegas da banda, confessa compreender as exigências da maestrina, embora não as siga: "[Gisela] já não pronuncia as palavras, mas nós ouvimo-las e conhecemo-las. Eu dou-lhe razão, estou com Gisela, compreendo-a, ainda que atraiçoando-a. Atraiçoando-a, sem remédio." (183).

[56] É justamente neste sentido que se entende a declaração: "Como haveria [Murilo] de relativizar os factos se caminhasse como eu, com duas imagens contraditórias ao ombro. Numa delas, os meus pais rodopiavam abraçados, e era de júbilo, na outra estavam dispostos a cortar as mãos de um homem, e era trágico. Prova de que é tão impossível gerir o amor quanto o ódio, quando tomados em absoluto." (52).

[57] "Uma série de acontecimentos estão a cavar uma fundação inexplicável na minha nova alma. O Sobradinho, o tempo das vacas, da ramada, dos melros, já é apenas um longínquo cimento que paira ao fundo de umas estradas. África, o Monte Namuli e a sua senda, um mundo miniatural que se apaga. Agora a minha vida mudou." (208).

miniatura reemerge nos seus pensamentos como se nunca tivesse realmente perdido o seu tamanho real. O facto de as suas expectativas de uma vida a dois com Lucena não se concretizarem e, sobretudo, o facto de ele ter traído a sua confiança, omitindo as suas verdadeiras intenções, obriga-a a reconhecer que o que realmente a identifica como pessoa não é o que ela é ou faz perante os outros, mas o passado dorido e contraditório de que é herdeira:

> A minha própria identidade interessava para alguém? O meu nome? As minhas letras? *Aquilo que eu trazia às costas de mais importante não era, afinal, a imagem do meu pai levantando a arma do inimigo contra o seu amigo?* Uma catana estrangeira na sua mão, pronta a decepar os dedos do seu aluno dilecto? Essa *imagem ameaçadora que eu temperava com o som manso da Balada do chazeiro*, e com as duas eu equilibrava o mundo? E no entanto, *esse traço corpóreo que me identificava, meu verdadeiro gene, por acaso transparecia em alguma das feições do meu rosto?* Não sei quando eu tinha aprendido a desconfiar da certeza, a aceitar o pouco, o pobre, a parte, o pequeno, o lateral, o duvidoso, o humilde, o restante, não sei quando. Isso identificava-me. (282, itálico meu)

Lembrando uma expressão de Medeiros, esta passagem põe em evidência, a dor das "feridas causadas pelo colonialismo" ("Casas assombradas", 134). O instante em que o pai se insurge contra o seu aluno preferido marca, assim, o princípio da condição órfã de Solange que não reconhece, naquele gesto de violência, os pais abraçados ao som da balada do chazeiro. O ímpeto criminoso do pai (ameaçar cortar os dedos do aluno predileto que se pendurava no camião no momento da fuga da família) talvez não se deva somente ao suposto medo da ameaça que poderia estar a sentir, mas também a um desejo de vingança por causa da traição de que se sentia vítima. E provavelmente por intuir isso, dir-se-á que Solange acaba por perder os pais durante essa travessia. Além disso, o distanciamento emocional entre a narradora e os seus progenitores desde o êxodo

acentua-se durante os meses da formação da banda e passa a ser regra: "Nessa época, a duzentos quilómetros a norte de Lisboa, eles viviam como rústicos não o sendo, era tudo o que havia para dizer. Nunca falávamos de nós." (30). Quando, passados 21 anos após os acontecimentos da garagem, Solange reflete sobre o sentido da sua vida, não deixa de enfatizar um vago sentido de culpa pelo afastamento voluntário relativamente aos pais: "[eu] que tinha abandonado os meus pais, os tinha enganado, tinha-me afastado das suas vidas para não lhes contar da minha. Então o que poderia eu dizer sobre tudo isto? Sobre os meus pais desgostosos, sobre tanta gente dispersa?" (312)[58].

Tendo surgido no contexto do Holocausto (evento considerado como um contexto clássico de terror e de sobrevivência), nos últimos anos os estudos em torno da questão do trauma têm assumido um alargamento das reflexões a contextos coloniais e pós-coloniais por serem frequentes as situações traumáticas relacionados com sentimentos de perda, abandono, rejeição, traição e racismo. A mudança de paradigma nesta área de investigação fez com que, além de uma dimensão psicanalítica (assente no pensamento de Freud e seus seguidores), fossem integradas também as perspetivas psicológica, sócio-histórica e cultural[59]. A par do reconhecimento de que existem diferentes tipos de trauma[60], outro aspeto importante na diversidade de trabalhos surgidos é a manifestação de variadas maneiras de se lidar com a multiplicidade de eventos traumáticos na atualidade. Assim, pode experienciar-se trauma como vítima (individual ou coletiva), isto é, de forma direta ou de forma secundária, como pessoa próxima da

[58] O sentimento de culpa emerge também quando diz não merecer a casa que habita, conseguida não por si, mas pelo fruto da "labuta" dos pais (301).
[59] Em *The Trauma Question*, Luckhurst traça a genealogia histórica do conceito e das teorias do trauma, chamando a atenção para a necessidade de abordar o trauma através de uma perspetiva interdisciplinar.
[60] Traumas que alguns autores têm chamado "cultural trauma" (Jeffrey Alexander), "quite traumas" (Tanya Marie Luhrmann), "common traumas" (Deirdre Barrett) ou "family traumas" (Ann Kaplan).

vítima, próxima de uma situação de catástrofe ou, simplesmente, próxima por empatia, através da leitura, da audição e/ou da visualização de situações violentas e, potencialmente, traumáticas.

Seguindo esta ordem de ideias, o trauma de Solange é um pouco difícil de caracterizar, já que ela não se apresenta propriamente como a vítima do evento traumático que a persegue, mas também não se apresenta como completamente próxima da vítima; talvez por ser muito jovem quando as circunstâncias descritas ocorrem, não há, no imediato, a expressão direta da sua compaixão e empatia pelo protagonista daquele episódio na estrada do Gurué[61]. Solange dá-nos conta daquele evento como observadora exterior, mas uma observadora que sente e carrega a violência das intenções e dos atos do pai, que remeterá simbolicamente para a violência do colonizador sobre o colonizado. Em última análise, porém, as mãos do jovem negro são como que uma parte das mãos de Solange, já que ela carrega consigo a história da sociedade portuguesa e o seu passado de violência colonial frequentemente silenciado. Solange, tal como as outras jovens, é um "dos pedaços de um velho império perdido" (17).

O trauma individual de Solange provocado por esse evento na estrada do Gurué adquire, ao longo da narração, um valor de trauma coletivo, na medida em que despoleta uma reflexão crítica sobre as relações entre colonizadores e colonizados, a crueldade e o medo decorrentes das guerras colonial/pela independência, a fuga apressada dos colonos a partir de 1974 e a não menos apressada fuga de muitos africanos nos anos seguintes. Na nota introdutória do romance intitulada "Sobre este livro" e assinada por LJ (as iniciais da autora), reitera-se justamente a ideia de que os traumas individuais participam e

[61] A manifestação de empatia talvez seja impedida pela possibilidade de "o aluno dilecto" não estar simplesmente buscando a própria sobrevivência, mas antes exercendo violência sobre a família de colonos.

enformam os traumas de uma comunidade: "na história de um bando conta-se sempre a história de um povo" (9).

O percurso de Solange parece ser o de uma "geração de gente dispersa" (312), um grupo geracional que não conseguiu desprender-se do passado violento e que é condicionado por esse passado, porque não o entende e/ou não é capaz de o superar ou, até, porque sente culpa por, de alguma maneira, fazer parte do grupo opressor. O tom das últimas páginas do seu relato é de um inegável desalento. A impossibilidade de ter o amor de Lucena, o corte afetivo com os pais e o envolvimento com o tio de José Alexandre, relação onde a fidelidade amorosa não existe, provam que as expetativas de Solange, nos finais da década de 80, não se concretizam. Tal como as irmãs Alcides falharam acomodando-se a casamentos convencionais, também Solange se acomodou ao silêncio e, de certa forma, falha. A alternativa ao comodismo das irmãs Alcides e à passividade de Solange é o perigo que Gisela representa. No entanto, a descoberta que Solange faz no final do seu relato é de que a própria Gisela está votada fatalmente ao esquecimento porque vive dentro da "engrenagem que mais rapidamente faz esquecer" (316). Por outras palavras, "a força obscura" de que Gisela corre atrás é destrutiva e efémera. À parte de tudo isto, encontra-se o mundo da razão e o ativismo radical de Murilo. Mas, desse mundo, Solange está ainda mais afastada.

Na leitura que proponho, não existem indícios de que Solange consiga, de facto, transcender o processo de "acting-out", construindo a possibilidade de um futuro não maculado pelos traumas do passado e, nesse sentido, não há sinais de que ela consiga preencher o seu estado de orfandade associado à saída de África. O ataque de choro que Solange tem depois de ouvir as irmãs Alcides a cantar num anfiteatro da universidade é

relevador do peso geracional carregado por estas jovens, peso que se transforma num fardo difícil de suportar: "chorava por elas em mim, como acontece em semelhantes casos. A minha ideia, porém, é que chorava de vergonha de todos nós na pessoa das sopranos, ainda que não quisesse admitir o que nisso havia de lástima" (41). Ao contrário de Ana, a protagonista de *O Tibete*, que encontra na maternidade uma forma de superação da sua condição de órfã, Solange encontra-se, no fecho do romance, completamente isolada e inerte, esperando em vão uma migalha de atenção por parte do já muito débil Lucena[62].

Apesar de tudo isto, se Solange não consegue, individualmente, levar a cabo o processo de "working-through" necessário para compreender e contextualizar as imagens traumáticas do passado, Lídia Jorge propõe que esse trabalho seja feito através da leitura como prática ética, um tipo de leitura em que o leitor terá naturalmente de questionar a sua consciência histórica. Tal como Vickroy salienta, "the nature of these narratives encourages readers to become more aware, to adopt a new consciousness of history, even if it is one that is fragmented, ambivalent, and at times inconclusive" (33). Neste âmbito, é importante também lembrar que LaCapra se baseia no conceito de "working-through" para descrever o papel dos textos literários na representação do trauma, argumentando que a escrita implica, necessariamente, alguma distância da situação traumática e é um processo inerentemente terapêutico. Com efeito, a escritora instiga-nos a não esquecermos o nosso passado coletivo e a revisitá-lo para criarmos possibilidades de um

[62] Trago à colação a leitura (que subscrevo inteiramente) de Paulo de Medeiros sobre a ausência de esperança neste romance: "todas as personagens se autodestroem de várias maneiras, quer tentando explorar outras, quer até tentando amar outras (...). O Portugal aqui descrito revela-se em geral tão incapaz de reconhecer e assumir a sua multiplicidade real, como a sua juventude se encontra mesmerizada pelas promessas vácuas de fama e poder oferecidas pela sociedade do espetáculo, como Guy Débord já em 1967 a tinha diagnosticado. Mais ainda do que uma sociedade em crise, o romance expõe talvez a dissolução final das utopias de 1974." ("Literatura", 224).

presente e de um futuro mais solidários e justos[63]. O registo escrito dessa revisitação é a sua notável contribuição. Os autores dedicados às questões do trauma defendem que para haver um verdadeiro caminho para a cura é necessário que os sobreviventes contem as suas histórias e que sejam reconhecidos e aceites. É este trabalho de contar que a escritora faz em *A noite* – tarefa que adquire uma enorme importância na revisitação da história portuguesa e, consequentemente, na construção de uma sociedade mais consciente das suas perdas e dos seus silêncios, como diria Medeiros, mais consciente das suas heranças negativas ("Negative inheritances").

A condição de orfandade que impossibilita Solange de projetar um futuro que pressuponha a fuga e/ou a superação da sua herança negativa fica ainda mais evidente nos percursos das personagens mestiças. Vejamos no próximo capítulo como se concretizam as vivências dos filhos mestiços dos colonos, caracterizadas por uma orfandade radical, pois estes não só perdem a terra natal e experienciam a dissolução da família, como, em termos identitários, sentem efetivamente na pele o significado de transitar entre dois mundos – o português e o africano, o do colonizador e o do colonizado. Como Elizabeth Buettner argumenta, em *Europe after Empire: decolonization, society, and culture,* "Repatriates who were of mixed racial ancestry had to struggle far more to be accepted as Europeans while white ex-colonials were often promptly forgotten after their return" (248).

[63] Neste âmbito, faz todo o sentido a seguinte observação de Maria Graciete Besse sobre este livro: "A tensão entre a lembrança e o esquecimento remete assim para diferentes níveis de significação da história, evidenciando tanto questões políticas como morais, sempre identificadas com espaços de grande violência física e psicológica onde Lídia Jorge inscreve uma exigência ética e a necessidade de reinventar a dignidade humana." (126).

CAPÍTULO 4

Retorno e Orfandade: as dores dos herdeiros mestiços[1]

> Perdermos as colónias foi a maior bênção que Deus nos deu. Eles que fiquem na terra deles, a gente cá na nossa, que aqui ao menos não é uma bandalheira como lá! E tu apareces-me aqui com três mulatos. No começo até tinha vergonha de sair à rua.
> (Gomes, *Os pretos*, 143)

Os párias do Império

> É uma filha de África, das que nem são de lá, nem de cá.
> (Ferraz, *Fala-me de África*, 108)

Ao discutir a natureza do termo "raça" e ao refletir sobre "aparência, verdade e simulacros", Achille Mbembe afirma que "a comunidade racial é uma comunidade fundada na recordação de uma perda – a comunidade dos sem pais" (69). Apesar de o crítico se referir à necessidade de afirmação da "raça" perante uma "perda ancestral" relacionada especificamente com a escravatura e com a diáspora africana, as suas observações poderão, *mutatis mutandis*, adequar-se às vivências dos mestiços, dado que estes se encontram constantemente numa negociação identitária no centro da qual o traço

[1] Apesar de os termos mestiço e mulato serem, por vezes, considerados sinónimos, uso mestiço por ser um termo mais geral, dando conta de outras designações, tais como cabrito, cafuzo, pardo, etc. Se os protagonistas de *Os pretos* são "mulatos", o protagonista de *Basta-me viver* é "cabrito", daí optar por uma identificação mais genérica. Sobre a definição do conceito de mestiço (e seus correlatos), bem como sobre uma reflexão em torno das práticas de miscigenação e hibridismo nos contextos colonial e pós-colonial portugueses, veja-se Vale de Almeida, "Longing for oneself".

diferencial da cor da pele e a problemática da filiação (sobretudo paterna) ocupam uma posição incontornável[2].

Durante o colonialismo europeu em África, o mestiço foi sempre visto como um elemento residual e as estatísticas da mestiçagem são, por isso, difíceis de elaborar. Os números oscilam dependendo do que se queira enfatizar, sendo que as dificuldades numéricas se devem sobretudo à falta de um levantamento demográfico fidedigno relativamente às comunidades nativas, bem como ao facto de as categorias raciais serem de definição complexa e ambígua (um exemplo pertinente diz respeito à atribuição do estatuto de indígena às crianças de mãe africana e pai europeu, o que as tornava socialmente invisíveis). Sobre esta questão, diz-nos Conceição Neto, "Quanto às análises estatísticas, elas provam sobretudo que a classificação 'mestiço' ou equivalente foi sempre pouco fiável nos censos, quer pela subjetividade dos inquiridores quer por depender da ideologia do momento." (353)[3].

Ao estudar exaustivamente a "questão mestiça" no império colonial francês, Emmanuelle Saada explica que um dos lugares comuns do discurso colonial consiste em atribuir ao mestiço a condição de pária, aquele que é rejeitado por ambos os lados. E, como párias, torna-se difícil a sua classificação antropológica – os mestiços são sobretudo considerados indivíduos sem raízes, isto é, sem nenhuma comunidade de pertença, e são estigmatizados por serem ilegítimos e rejeitados pela sociedade colonial, por estarem "fora da lei". No contexto colonial, a questão dos mestiços revela, portanto, a

[2] Angola é a terra de origem das personagens mestiças cujos percursos serão analisados neste capítulo. O corpus desta tese não inclui nenhuma personagem inserida no contexto da crioulidade e da miscigenação características de Cabo Verde.

[3] A percentagem de mulatos no Império Africano é muito reduzida, excetuando o caso de Cabo Verde. Antes de 1970, a percentagem de mulatos em Angola não excedia os 2%. Para uma comparação historiográfica entre Brasil e Angola no que diz respeito aos mulatos, ver, por exemplo, Alencastre, 2012.

dialética da inclusão/exclusão e situa-se na interseção entre o hibridismo (mestiçagem), a ilegitimidade (bastardia) e o abandono (pelos pais europeus). Na visão da historiadora, "The colonial *métis* was therefore both a hybrid and a bastard, to use the prevailing term. The *métis* question became a meeting place for a wide range of anxieties about colonial society, touching on racial mixing illegitimacy, and the definition of citizenship." (3). Fazendo a análise do povoamento branco na primeira metade do século XX, em Angola e Moçambique, Cláudia Castelo destaca as mesmas ideias de Saada[4], ao afirmar:

> Além de transportarem o estigma da *ambiguidade racial e cultural* (numa altura em que se valorizava a 'pureza racial'), os mestiços seriam também uma fonte de problemas sociais, sobretudo quando não eram *fruto de relações legítimas* ou quando *não eram reconhecidos pelos pais*. Enquadrados no universo materno (indígena), eram encarados como *párias* pelos brancos e como *estranhos* pelos negros. Enquadrados no universo paterno (europeu), alimentavam, por vezes, uma *revolta surda* contra o sistema vigente porque este os marginalizava (no acesso à educação e ao emprego). Na prática, a sua existência era, só por si, vista como uma *ameaça à moldura racial e social instituída*. Só no pós-II Guerra Mundial se iria paulatinamente modificar a imagem negativa dos mestiços. (273, itálico meu)

[4] No citado artigo de Conceição Neto, comentam-se em traços gerais os mesmos aspetos a partir de um texto apresentado no Congresso da União Nacional, em 1960, e que vale a pena reproduzir dada a sua pertinência: "Em Angola, nos mestiços de primeira geração, não há filhos legítimos. Esta afirmação que pode surpreender, é rigorosamente exata, pois não há um só caso de casamento branco-negra ou negro-branca. A esta comunidade na génese podem corresponder diferenças enormes na vida: tudo depende da atitude do pai – o progenitor europeu. Se protege o filho por amor ou por dever, às vezes transfere-o definitivamente para a Metrópole, pois não ignora as vantagens da transferência. Os mestiços nestas condições perdem o interesse sob o ponto de vista de Angola, mas têm um interesse enorme como exemplo do que sobre eles podem o meio e a educação: não se distinguem de nós nem pelo teor das virtudes nem pela capacidade intelectual. Se ficam em Angola, mas protegidos pelo amor paterno, as suas condições de vida são boas. Estudam, educam-se, empregam-se muitas vezes ao nível da posição do pai e casam-se frequentemente com indivíduos de raça europeia. Mas já é totalmente diferente o seu destino se abandonados pelo pai. Não se ajustam ao meio, mal aceites, ou até repelidos, pelos negros e inferiorizados, ou como tal se sentindo, perante os brancos. Os negros dizem deles que 'não têm terra' e 'não têm santo', querendo significar com a primeira expressão que não são de África nem da Europa e significar, com a segunda, que lhes recusam a filiação divina – o que não anda longe da opinião europeia de que Deus fez o café e fez o leite mas não fez o 'café com leite'." (352-353).

Todavia, mesmo depois de o "estigma sobre a mestiçagem" ter sido abandonado e substituído, a partir da década de 50, pelo discurso oficial imbuído da ideologia luso-tropicalista, as mudanças legislativas não eram operacionalizadas, uma vez que "a política de integração e harmonia multirracial entrava em choque com práticas culturais dos colonos reproduzidas há décadas" (Castelo, *Passagens*, 275). Como argumenta Cecilie Øien, inspirada por Bender, "the weight given to miscegenation by the regime in its ideological efforts was not reflected in the racial composition of inhabitants in the colony" (186). A colonização portuguesa na primeira metade do século XX não foi, como explica Conceição Neto, "tipicamente assimilacionista, mas segregacionista", dando origem a "sociedades onde a cor da pele era (…) um dos factores determinantes da posição social dos indivíduos. A existência de mestiços foi (…) tratada como 'um problema' e de modo algum glorificada como marca da identidade portuguesa" (350). Assim sendo, os mestiços situavam-se, frequentemente, fora da família portuguesa – entendida sob o ponto de vista institucional e legal – e, por extensão, da nação, pelo que a sua proximidade com a figura do órfão é por demais evidente. As identidades dos mestiços resultam, pois, de um confronto entre poderes e desejos tendencialmente problemáticos, desvelando as ambivalências e ambiguidades das relações coloniais.

A complexidade das vivências dos mestiços encontra uma manifestação riquíssima de sentidos no texto "Mulato de sangue azul", de Manuel Rui[5]. Nesta narrativa breve, incluída no volume *Regresso adiado* (1973), o escritor angolano traça o percurso de Alvim, filho de um funcionário colonial e de uma mulher africana. Julgando descender de uma família aristocrática portuguesa e tendo assimilado a cultura do pai (isto é, do

[5] Este texto não faz parte do meu *corpus*, mas a sua análise serve de leitura de contraponto, introduzindo algumas das ideias em torno das quais o presente capítulo gravita.

colonizador), Alvim procura conciliar o que na visão dos que o rodeiam é totalmente "inconciliável" (30). Alvim vive um estado de profunda alienação, derivado de uma identidade em desordem porque, ao renegar as suas raízes africanas, ignora totalmente a hibridez inscrita no seu próprio corpo. Ao longo da vida, Alvim não enceta um processo de autognose; de facto, ele não sabe sequer que usa uma máscara, não percebe que todo ele é, como diz o narrador, um "disfarce" e um "engano" (11). Alvim mantém até à morte a imagem que constrói de si próprio como mulato de "sangue azul" (20). A sua desadequação revela-se nos aspetos físicos (veste-se à século XIX e empenha-se em neutralizar a carapinha), nos comportamentos (não profere uma palavra sem ser em português e come de "garfo e faca" 18), bem como no seu estado psicológico: confrontado por Xavier com as fragilidades da posição do mulato nas dinâmicas da sociedade colonial, Alvim é incapaz de reconhecer o engodo em que vive e, por isso, renega o amigo, chamando-lhe mulato "vulgar" e "cafrealizado" (22). Alvim não consegue admitir que a história do seu falecido pai possa ter mais semelhanças com a história do humilde português recém-chegado da metrópole (com o qual partilha o sobrenome) do que com a de uma família da nobreza portuguesa, e aí reside grande parte da tragicidade que se abate sobre ele.

Mostrando-se completamente desajustado dos hábitos e costumes da sua própria terra natal e exibindo um evidente conflito identitário, Alvim acaba por ter uma morte trágica e altamente irónica: o mulato é contratado pela administração colonial para fazer propaganda antinacionalista no Norte do país e morre a defender o poder colonial, representação metonímica da figura paterna. Na sociedade angolana a caminhar para a independência, não há lugar para um mulato que se imagina descendente da aristocracia

branca e repele com desprezo as suas raízes negras (personificadas nas figuras da mãe e dos irmãos, de quem diz não querer saber); a sua mundivisão é anacrónica no âmbito do contexto sociopolítico prestes a surgir. Este mulato é alvo de preconceito racial e de exclusão tanto por parte de brancos como de negros e, nesse sentido, o conto põe a descoberto as fragilidades de uma conceção celebrativa da miscigenação, enfatizando-se a ideia de que os mulatos não têm lugar de pertença: "Os brancos adiantam que mulato é filho de uma nota de vinte paus; os pretos, sempre que um mulato arreganha, cospem que mulato não tem terra." (17).

No contexto da descolonização, o trajeto ficcional dos herdeiros mestiços é, sem surpresas, marcado por um drástico sentido de perda: estas personagens ficam privadas da terra de origem e, em termos identitários, corporizam a experiência de estar entre dois mundos – o português e o africano, mas sobretudo o do colonizador e o do colonizado. Essa vivência entre-lugar[6] manifesta-se por excelência no mestiço por ser uma figura que se enquadra com dificuldade nas fronteiras de uma identidade nacional concebida de forma rígida. Refira-se que, à semelhança dos filhos brancos dos colonos, também os filhos mestiços vivem a "experiência do retorno" como perda, deslocamento e desenraizamento. Contudo, o que os distingue inequivocamente é o facto de ocuparem na sociedade de chegada (Portugal) o lugar do *outro*, devido aos traços fenotípicos que exibem como, por exemplo, a cor da pele ou o tipo de cabelo.

As diferenças de mentalidades e de hábitos encontradas pelos filhos brancos dos colonos na sociedade portuguesa, em pleno processo de democratização, é somente um

[6] Para Bhabha (*The location of culture*), o entre-lugar é um lugar onde ocorre um choque cultural permanente, onde as diferentes culturas disputam os seus espaços, sem nunca haver hegemonia. Com este conceito, o autor problematiza a ideia antropológica da aculturação.

dos vários elementos caracterizadores da mundividência dos filhos mestiços[7]. Devido à aparência física, estes descendentes são imediatamente excluídos da ideia generalizada de "ser português" e nem sequer chegam a ser considerados "portugueses de segunda". É exatamente nesse sentido que se pode ler (no trecho epigráfico) a "vergonha" de Marcolina, ao descobrir-se, de repente, tia de três sobrinhos "mulatos". Não admira, pois, que a adaptação à ex-metrópole seja para estes significativamente mais difícil.

Lobo Antunes expôs, de forma inédita na literatura portuguesa, o difícil processo de integração dos filhos dos colonos em Portugal, com a publicação de *O esplendor de Portugal* (1997). Esta densa narrativa estruturada como uma aparência de diário – onde as três vozes dos herdeiros coloniais (os irmãos Carlos, Rui e Clarisse) se intercalam com a voz de Isilda (a matriarca da família), bem como com as vozes que com ela interagem (nomeadamente, os familiares e o comandante da polícia) – tece uma rede de sentidos contrapontísticos e enfatiza a interioridade das personagens durante um arco temporal de quinze anos. Esta narrativa polifónica visa realçar a inadaptação à sociedade portuguesa pós-colonial dos descendentes de uma família de várias gerações de colonos em Angola, assim como a violência que deflagra no período imediato do pós-independência. A trama, ocorrida entre 1978 e 1995, é narrada por meio de um "vaivém de memórias, lembranças, analepses e prolepses, num discurso psicológico, quase esquizofrénico, característico do escritor" (Santos, "*O Esplendor*", 2). Ao longo da narrativa, percebe-se que nenhum dos

[7] O desencanto do protagonista de *O retorno* relativamente à metrópole emerge com mais intensidade em *Os pretos*, particularmente na visão de Justino. Para o filho de Silvério, a metrópole é um poço de contrastes, é o fim do mundo, lugar em que nada acontece e "tudo é pedra" (25-27). A insistência no facto de tudo à sua volta ser feito de pedra ("terras de pedra", "aldeia de pedra", "horizonte de pedra", "porcaria de aldeia de pedra", "cena de pedras"), e de nas ruas só conseguir ver uma "velhota da antiguidade portuguesa" vestida de negro, aumenta o sentimento de desolação, levando-o a declarar: "Se isto é Portugal, honestamente falando, estamos mal, desde que chegamos é marcha de cortejo fúnebre. Vou-me validar perante o velho. Tenho a informar, não concordo com Portugal" (28). Para o leitor, este cenário de desolação e de atraso descrito por Justino contrasta radicalmente tanto com a sua aparência física e vestuário quanto com o seu otimismo e o seu cosmopolitismo cultural.

filhos de Isilda consegue abandonar África mental e emocionalmente. Os três irmãos vivem, com efeito, inadaptados e solitários no exíguo apartamento da Ajuda (metonímia da exiguidade da capital e, por extensão, do país), manifestando comportamentos de uma acentuada apatia e resignação, enquanto em Angola, a mãe, igualmente solitária, é confrontada com as ruínas e o vazio da casa colonial, por se recusar a aceitar o olhar de alteridade e o desenraizamento que sentiria se tivesse decidido partir. Na leitura de Ana Margarida Fonseca, neste romance, "a geração dos retornados esgota-se em si mesma, numa ausência de futuro que representa o profundo pessimismo com que se encara a nação sem esplendor de que a narrativa se fez epitáfio." (*Percursos*, 462).

Apoiando-se em Leela Ghandi e em Boaventura de Sousa Santos, entre outros teóricos, Hélia Santos analisa a natureza pós-colonial de *O esplendor de Portugal*, argumentando que a experiência da desterritorialização associada ao fim do império confere "ao romance um final estéril e culturalmente nulo, contrariando o conceito de espaços híbridos e criativos" (*idem*, 13). Dito de outro modo, este romance de Lobo Antunes põe em causa qualquer tentativa de "celebração pós-colonial" (*idem*, 17), o mesmo será dizer qualquer tentativa de celebração do hibridismo, da miscigenação e do luso-tropicalismo. Subscrevo, pois, a leitura da autora:

> *O Esplendor de Portugal* desmente este mito, ao relembrar-nos, através da história do padrinho de Isilda, da condição inferior atribuída aos mestiços, que, na grande maioria, não eram reconhecidos pelos pais brancos e, como tal, eram "incluídos" na categoria da "raça negra", logo inferiores e excluídos. Em termos identitários e culturais, o contacto entre as culturas nesta obra é doloroso, desigual, resultando num hibridismo de "nada" identitário e cultural, desajustado, numa condição de "não-existência", de conflito latente, como fica patente também na personagem central de Carlos, "o mestiço". (*idem*, 17)

Na verdade, ainda que de forma e por motivos diferentes, nenhum dos filhos desta família de colonos se adapta a Portugal e essa desorientação identitária e cultural é particularmente visível na figura de Carlos, o filho primogénito, bastardo e mestiço, cuja experiência interessa aqui relembrar. Demonstrando um evidente ressentimento em relação à família que o discrimina, à terra africana que não reconhece como sua, mas também a Portugal onde não criará raízes, Carlos é o resultado de uma hibridização decorrente de uma relação assimétrica em termos de raça e de género, pelo que se poderá dizer que é uma hibridização assente na opressão colonial (não há, de facto, indicação de que ele resulta de uma união de amor). A mudez e a esterilidade[8] poderão ser vistas como dois indícios evidentes dessa situação coerciva. A trajetória deste mestiço resumir-se-á, porventura, a um sentimento de repulsa generalizado: rejeita a mãe biológica e o mundo africano, ao negar a sua própria origem quando "descobre que é preto" (95) e que foi vendido à mãe adotiva; rejeita o pai, condenando-o por tê-lo concebido com uma africana e por não se impor como chefe de família, policiando a mulher que o traía; rejeita a mãe adotiva que, no fundo, o vê como sinal da traição do marido; rejeita os irmãos, expulsando-os do apartamento devido ao ressentimento que desde sempre sentiu por terem recebido afetos que a si nunca foram dirigidos; e, por fim, rejeita Lena, por ser uma colona pobre e por se aperceber, ou por acreditar aperceber-se, do nojo que ela tem dele, evitando dar-lhe um descendente.

A mundividência de Carlos é atravessada por uma indefinição identitária que o aproxima do comportamento alienante de Alvim, o protagonista do conto de Manuel Rui,

[8] A esterilidade de Carlos terá certamente menos a ver com a ideia propagada pelas teorias racistas dos finais do século XIX e inícios do XX sobre a infertilidade dos descendentes de uniões entre diferentes espécies ou de relações interraciais (cf. Almeida, 2002)), e mais com o racismo envolvido no casamento com Lena e com a dificuldade de resolver o seu conflito identitário.

que, por ser um mestiço assimilado acredita estar acima dos negros. Convocando as análises de Maria Alzira Seixas e Ana Margarida Fonseca e colocando a tónica na questão da miscigenação associada à figura de Carlos, Hélia Santos afirma: "o 'contacto cultural' produz um homem sem chão, sem terra, sem identidade, e revoltado. Carlos entra numa crise identitária quando percebe a sua origem 'híbrida', à qual pretende renunciar" (31).

Centrando-se na importância dos fatores raça, classe e laços familiares para a construção identitária do grupo dos retornados, o antropólogo Stephen Lubkemann usa a expressão "internal strangers" para explicar de que forma estes começaram paulatinamente a fazer parte da *civitas*, mas, ao mesmo tempo, viram a sua presença na *societas* posta muitas vezes em causa[9]. Com efeito, a sua chegada a Portugal expôs uma complexa dissonância entre o entendimento legal e social dos conceitos de raça, nação e identidade e problematizou a ideia de que a sociedade portuguesa era multicontinental e multirracial. Uma das grandes contradições da retórica do regime salazarista residia no facto de existir uma sociedade metropolitana fechada, isolada e mais ou menos homogénea racialmente, enquanto nos foros internacionais se promovia uma suposta predisposição multirracial dos portugueses.

Assim, em grande parte, ao sucesso da integração da maioria dos retornados subjaz o repúdio de "any special retornado identity or recognizable retornado political interest group" ("Unsetteling", 258). E tal estratégia favoreceu, por consequência, o isolamento daquele grupo de pessoas "who were prevented by race from rendering themselves similarly invisible" (*idem*). Por outras palavras, contrariamente à população

[9] Situação que naturalmente enfatiza a distância entre os conceitos de "nationality (citizenship)" e "nationness (imagined community)" (Ovalle-Bahamón, 148).

branca (com ou sem ligações familiares em Portugal), o grupo minoritário de mestiços e negros[10] que chega à ex-metrópole no contexto do retorno não se diluiu facilmente no tecido social português porque exibia "phenotypic evidence of black African parentage" e, por isso, permaneceu "highly visible and marked in Portuguese society as 'racial others'" (*idem*, 266).

Não espanta, por isso, que este grupo tenha sido, aos poucos, reclassificado e posto na mesma categoria dos imigrantes africanos que chegaram a Portugal durante as décadas de 60[11] e de 80[12], tendo enormes dificuldades na obtenção dos direitos de cidadania no quadro da lei da nacionalidade estabelecida em 1975 e, mais tarde, em 1981, cujos contornos visavam travar o escalar da migração[13]. Lubkemann, nos anos que se seguiram à descolonização, "all arrivals from Africa regardless of parentage, skin

[10] Os dados sobre este grupo são escassos, no entanto, Baganha e Góis estimam "que os retornados de ascendência africana entre 1975-1981 compreenderiam 25 a 35 mil pessoas" e acrescentam "se a esta informação adicionarmos que o número de concessões e de manutenção de nacionalidade portuguesa (...) foi de 8069 (...), tudo parece indicar que a residência em Portugal de 27287 nacionais dos Palop pode essencialmente atribuir-se à acção conjunta de um retorno involuntário à Metrópole do Império, no momento em que o mesmo se fragmenta em Estados soberanos e à perda da nacionalidade portuguesa imposta retroactivamente." (260).

[11] Sobretudo cabo-verdianos para trabalhar na construção civil. Sobre esta questão ver Batalha, 2004.

[12] População dos PALOP inserida em "fenómenos migratórios de motivação económica" (Machado, "Luso-africanos", 112).

[13] Com o fim do império, o acesso à nacionalidade portuguesa tornou-se ainda mais restrito. As leis promulgadas em 1975 e 1980, privilegiavam o *jus sanguinis*, isto é, determinavam que apenas quem tinha ascendência portuguesa poderia ser português, exceto em dois casos: as pessoas de origem goesa e os africanos que tinham lutado do lado do exército português. Consequentemente, um grande número de pessoas (sobretudo mestiças e pobres) que não se encaixava nessas exceções perdem o direito à nacionalidade. Sobre esta realidade, diz-nos Buettner, "millions of Africans formerly eligible for citizenship on account of being born in territories once defined as part of Portugal retroactively became foreigners (or, if already residents in Portugal, immigrants), with restricted rights to migrate and settle after decolonization" (402). Note-se que, ainda hoje, o acesso dos "novos luso-africanos" à nacionalidade, para usar um termo de Fernando Machado, ainda não foi completamente resolvido e tem sido objeto de recentes debates (ver, por exemplo, a "Campanha por outra Lei da Nacionalidade", assim como o artigo da jornalista Joana Gorjão Henriques: "A geração de 'portugueses imigrantes' a viver em Portugal (*Público*, 13 nov. 2016). Num estudo publicado em 1994, Machado usa duas designações: "luso-africanos", para se referir aos "africanos de nacionalidade portuguesa, de condição social média ou elevada e muitas vezes racialmente mistos, que optaram por se fixar em Portugal na sequência da independência dos seus países de origem" e "novos luso-africanos", para se referir aos descendentes dos primeiros ou dos restantes imigrantes africanos que "já nasceram e/ou cresceram em Portugal" (112). É geralmente sobre este último grupo que recai o estigma e o impasse legal de, mesmo nascidos em Portugal, não serem "reconhecidos como portugueses ou como nacionais" (Gusmão, 17).

phenotype, or actual birth in Portugal were designated retornados, leading to some extent to the term's association with racialized difference", pelo que, continua o sociólogo, a identidade deste subgrupo foi "involuntarily reascribed to conform to a conception of Portuguese national identity in which race, nation, and increasingly location would be seen to coincide." (*idem*, 266).

Em *Pensar o exílio e a migração hoje*, Alexis Nouss propõe uma redefinição dos conceitos relacionados com os fenómenos migratórios contemporâneos tendo sobretudo em vista a condição exílica que lhes subjaz. Enquanto o migrante se enquadra num contexto socioeconómico e, fora da sua terra natal, exibe uma identidade espacializada, o exilado manifesta uma fragmentação identitária e é um ser-fronteira, sendo difícil (em termos emocionais e sociais, mas também em termos jurídicos) a sua ligação a um espaço determinado. A consciência do exílio assumida pela narradora do *Caderno* ("sou desterrada", 212) ou pela protagonista de *O Tibete* ("fugir da minha terra", 43) – derivada da condição de se sentirem órfãs da terra onde nasceram, mas também do êxodo forçado e da chegada involuntária a um território mais ou menos estranho – é exacerbada na experiência dos protagonistas deste capítulo, uma vez que além da "consciência" de se sentirem numa espécie de exílio (mesmo que esta palavra não seja usada), eles também manifestam a "condição" de exilados, ora por não terem estatuto legal ora por serem rejeitados quer pela família, quer pelas estruturas sociais.

Os pretos de Pousaflores: três crianças "carenciadas"

> Três crianças sem mãe, sem nada, despojadas das antigas colónias? Não são carenciadas?
> (Gomes, *Os pretos*, 137)

No âmbito do corpus ficcional tematizador do retorno[14] publicado até agora, o romance de Aida Gomes surge como um livro original por narrar a experiência de desenraizamento dos mulatos a partir da história de uma família mista, que sai de Angola no contexto da descolonização e se dirige para uma zona rural da ex-metrópole. A dificuldade de a população mestiça ser reconhecida como pertencente à sociedade portuguesa, ou seja, a realidade de ser automaticamente considerada estrangeira emerge, neste romance, logo quando Silvério e os filhos se aproximam da aldeia natal do colono e são avistados ao longe:

> – Eia, Tia Marcolina, *ele há gente a descer do monte!* (...)
> – Mas quem será então? Estão tão longe, não os enxergo!
> – Ti Marcolina, *cá por mim são pretos*.
> Encandeiam-me *sintomas de grande aflição, sofro de azia, ácidos em lume no estômago perante más novas*, mulher solteira prenhe, a morte súbita do padre Apolónio, homem de Deus, passo dias a arrotar vinagre.
> – Ó Assunção, *tens a certeza de que são pretos*? (...)
> Acerco-me do muro e ajusto o olhar, intentando alargar a visão, e acabo num diferendo com a Assunção, pois, *se são pretos, ao certo que vêm da Guiné, se vêm da Guiné ao que vêm eles?* (...)
> – Ó Assunção, pelo sim pelo não, não digas nada ao senhor padre que estão aí a vir pretos. (...) *O coração enterra-se-me no peito. O ar some-se cá dentro. Ó S. Jorge, livrai-me de uma aflição!* (35, itálico meu)

A chegada de estranhos a Pousaflores constitui, de imediato, uma enorme fonte de preocupação para Marcolina, a irmã de Silvério. A angústia desta mulher (traduzida através do recurso a interjeições, pontuação e vocabulário expressivos) procede da contingência de as pessoas que caminhavam em direção à aldeia parecerem ser "pretos".

[14] É de observar que apenas Silvério retorna de facto, dado que nem os seus filhos mulatos, nem Deodata, a mulher africana com quem vivia em Angola e mãe de uma das suas filhas, tinham nascido ou tinham estado alguma vez em Portugal. Refira-se, a este propósito, que a palavra "retornados" não surge muitas vezes neste romance e as poucas vezes em que isso acontece é usada para identificar "os outros", os "retornados" que se juntam quando a "Caritas distribui roupa," como diz Justino, ou os "retornados dos hotéis" que constituíam o grupo maioritário.

A suposição inicial antecipa, pois, a desconfiança com que Marcolina vai receber os inesperados filhos do irmão – Justino, Belmira e Ercília: "Não obstante os anos fora, o meu irmão é território familiar. São os catraios que me intrigam, os olhos negros, a pequena acanhada, a outra apatetada e o rapaz empertigado. A mãe da canalha onde estará?" (39). Este trecho é extremamente significativo por duas razões: por um lado, manifesta a visão míope da irmã do colono (representação metonímica da metrópole atrasada, conservadora e racista), incapaz mesmo de reconhecer que a amiga se teria enganado quanto ao tom da pele dos visitantes (pois, afinal, não eram pretos mas mulatos) e, por outro, convida de imediato o leitor a pensar na condição órfã daqueles crianças: "A mãe da canalha onde estará?".

Analfabetismo, religião e superstição convivem em harmonia no carácter de Marcolina. De facto, a irmã de Silvério fala como se rezasse e no seu discurso tanto surgem assuntos de astrologia quanto referências a santos, a Deus e ao Diabo. Marcolina declara, sem pruridos, a sua visão racista do mundo, implicando todos os metropolitanos nessa declaração e traçando uma fronteira clara entre o *eu* e o *outro* (o branco-português e o negro-africano). No seu mundo de binários, não há lugar para os mulatos, por isso considera-os uma "raça falsa" (143). A visão de Marcolina está envolta de um profundo essencialismo racista, na medida em que ela define a identidade dos portugueses como não tendo "nada a ver com pretos" (143), como se Portugal não tivesse mantido durante vários séculos relações com o continente africano e como se essas relações não tivessem produzido situações raciais e identitárias híbridas[15].

[15] Sobre a presença e a representação dos africanos em Portugal a partir do século XVI, ver, por exemplo, o artigo de Isabel Castro Henriques, "Africans in Portuguese society" classification ambiguities and colonial realities" (2012).

A declaração não gostar de "pretos" nem de "mulatos" proferida pela irmã de Silvério pressupõe ambiguidade do conceito de fronteira[16]. Se, por um lado, Marcolina invoca a dimensão de fronteira-muro quando diz que ela (Portugal) nada tem a ver com "pretos" ou "mulatos," por outro, invoca a dimensão de fronteira-ponte quando afirma que a sobrinha Ercília é obediente porque saiu a si ou, ainda, quando confessa que ela e a cunhada Deodata são "família" porque ambas gostam "das coisas feitas a tempo e horas" e não admitem "falta de respeito" (194). Assim, ao mesmo tempo que Marcolina, na sua visão maniqueísta do mundo, se revela incapaz de aceitar o *outro* (o diferente), é curiosamente capaz de ultrapassar essa barreira através de um processo de identificação que envolve traços individuais. Seja como for, essa destruição da fronteira da cor acontece muito tenuemente e resulta sobretudo da concretização positiva dos seus próprios interesses e expetativas. Isto é, no caso de Ercília, Marcolina valoriza a sua capacidade de obediência, no caso de Deodata, aprecia a sua capacidade de trabalhar no campo, bem como a sua disponibilidade para ajudá-la incondicionalmente. Com efeito, a conceção de a fronteira ser, como explica António Sousa Ribeiro, um "espaço habitável em que o eu e o outro encontram uma possibilidade de partilha e, assim, a possibilidade de dar origem a novas configurações de identidade" (471) manifesta-se tão-só de forma superficial, uma vez que tanto a obediência de Ercília quanto a disponibilidade de Deodata se relacionam mais com a necessidade de sobrevivência em Pousaflores do que com uma autêntica possibilidade de partilha e de negociação com Marcolina; até porque esta não deixa de exercer poder e de dominação sobre a sobrinha e a cunhada.

[16] Uso o conceito de fronteira inspirando-me no artigo "A Retórica dos Limites. Notas sobre o Conceito de Fronteira" de António Sousa Ribeiro.

A dimensão de fronteira-muro atravessa toda a narrativa, evidenciando-se em particular no racismo e no *bullying* sofrido pelas duas irmãs na escola onde eram pejorativamente chamadas "pretas da Guiné" (110), mas também nas queixas de Justino em relação às atitudes discriminatórias dos "tugas" ou em comentários paternalistas, como o de dona Bela, a senhora para quem Belmira trabalha como empregada doméstica e que a objetifica, não se coibindo de se dirigir a ela como preta, mesmo sendo mulata: "a menina não é a minha primeira preta. Tive outra, da Guiné, de Cacheu" (204). Além destes apontamentos, há dois episódios incontornáveis no que concerne à dificuldade de a população mestiça ser reconhecida como parte integrante da sociedade portuguesa. A ficcionalização dessa dificuldade surge, primeiramente, nas exigências burocráticas impostas a Silvério para provar ser o pai dos seus filhos, mas sobretudo ser o pai de Justino cuja cor de pele acontecia ser mais escura do que a das irmãs. Na passagem seguinte, a pontuação destaca o tom da incredulidade e do desalento de Silvério perante os agentes burocráticos que, ao desvalorizarem a sua palavra, bem como os registos de batismo trazidos de Angola, duvidam da paternidade reclamada:

> Nos registos centrais esperei das oito às quinze pelos documentos que comprovassem que os filhos eram meus, mas de quem é que haveriam de ser? (...) De forma que não tenho certidões de nascimento dos meus filhos, só os registos de baptismo. Os filhos já não são meus? (...) Pois o Justino é negro, mas é meu filho. (201)

Esta mesma dificuldade manifesta-se no facto de Justino não conseguir fazer prova documental da sua existência. No episódio em questão, esboça-se de forma claríssima o drama das pessoas que nascem numa configuração territorial cuja existência é posta em causa de um dia para o outro, provocando variadíssimos problemas de

identidade e de identificação. É nas palavras, aparentemente desapaixonadas, do filho mais velho de Silvério que se espelha o drama do vazio identitário, o drama de ser uma "entidade sem identidade", um "ser-fronteira que não tem fronteira" (Nouss, 13). A mundividência de Justino corresponde à experiência do exílio que "abala qualquer pretensão de essência, assim como o direito do solo que a sustenta em matéria de identidade" (*idem*, 14). A coloquialidade e os laivos imaginativos de Justino inscritos no trecho seguinte são uma forma de atenuar a enorme frustração sentida perante o impasse burocrático:

> Na Europa, em qualquer lugar que vais a um guiché, pedem-te carimbo no passaporte, anotação com nome de baptismo, fotografia a preto e branco, certificação de dados. Prova lá que não és *entidade sem identidade*, nascido na tal data nos tempos que já lá vão. Mas certificação, *certificação da tua existência*, está onde? Está no teu lugar de origem. Imagina que o Reagan decide explodir a Bomba e a União Soviética desaparece. Um russo sobrevivente está a beber vodka e entra numa de nutrir lembrança. Esse russo, *ya*, esse mesmo de que estou a falar, às tantas vai querer voltar lá, e como chega lá se a União Soviética já não existe? (288, itálico meu)

No contexto do retorno, o descendente mulato é uma figura de desvinculação, uma vez que é forçado a construir uma identidade em confronto direto com o olhar dos ex-metropolitanos, mas também dos ex-colonos e dos seus descendentes brancos. Encontrando-se fora do padrão racial dominante na sociedade portuguesa no rescaldo do 25 de Abril, este sujeito emerge involuntariamente na posição do pária. A exclusão vivida por si assenta numa dimensão de orfandade generalizada: a perda da família, da terra de origem e da própria identidade.

É de lembrar que os três filhos de Silvério são a sua única "bagagem" no momento do regresso à terra natal. A objetificação contida nesta metáfora (usada por

Belmira para aludir à saída abrupta de Angola e à impossibilidade de mudar o destino) expõe, por um lado, a falta de agência e de liberdade dos sujeitos colonizados (quando Geraldina cumpre a ordem de Silvério e lhe entrega Belmira, esta mãe sabe que, a partir daquele momento, a filha passará a ser "bagagem do pai", denunciando com essa formulação a subalternidade da condição feminina e, mais especificamente, a subalternidade interiorizada por parte da mulher africana face à vontade do colono) e, por outro, enfatiza a marginalização caracterizadora do percurso dos filhos mestiços na sociedade portuguesa pós-colonial (repare-se que o patriarca nunca se questiona sobre as vontades individuais e as aspirações dos filhos e nem sequer se dá conta do quão difícil é a adaptação deles a Pousaflores). É inequívoca a tristeza e a resignação dos descendentes de Silvério ao constatarem a impossibilidade de contarem "a sua própria história" e de se apoderarem "da viagem": "A Ercília podia perguntar, mas era como eu, bagagem do nosso pai. Tínhamos só o direito de perguntar, o direito de mudar o destino não tínhamos. O Justino também não. Éramos todos bagagem do nosso pai." (284).

Na primeira parte do romance, narra-se, em traços gerais, a viagem do colono e dos filhos até Portugal, assim como a chegada à aldeia de Pousaflores. As vozes destes quatro narradores dão o mote para as diferentes problemáticas identitárias que se desenrolarão ao longo da narrativa. E não é por acaso que a questão da orfandade, literal e metafórica, fica esboçada logo desde as primeiras páginas – literal no que diz respeito aos filhos que perdem as mães, metafórica no que concerne ao colono que perde a terra de acolhimento e aos seus descendentes que perdem a terra de nascença e se veem forçados à adaptação a um espaço novo.

A narrativa inicia-se com a perspetiva de Belmira, quiçá o elemento mais sensível da família e aquele que corporiza a "condição exílica" (Nouss) por excelência. Nesse primeiro subcapítulo, Belmira refere-se, por meio de uma expressiva hipérbole, ao momento em que é entregue à guarda do pai. Belmira fica, deste modo, órfã de mãe viva e, sem surpresas, ecoa de imediato na paisagem circundante a mágoa do afastamento materno: "Tudo era orvalho e gotas no dia em que a mãe me entregou ao meu pai no Heilongo." (10). A dor da perda da mãe manifesta-se nas persistentes saudades do cheiro materno. A obsessão da pergunta repetida por Belmira a Ercília, a meia-irmã, revela a mágoa por ter sido afastada do colo materno. A repetição do substantivo "cheiro", o dinamismo da pontuação e a aliteração do *s* e do *v* quando Belmira descreve o odor materno atestam o rumor do desgosto que a menina é obrigada a silenciar:

> Em Luanda perguntei, Ercília, quando corres a abraçar a tua mãe, como é o *cheiro* dela? Diz lá! (...) A mãe Geraldina vivia na senzala, não entrava dentro de casa, diziam que *cheirava* a catinga, mas não era verdade, o *cheiro* da mãe era, como posso dizer?, era diferente, lembro-me tão bem, não era catinga, era *c*h*eiro*... de capim quando seca, sabe como *cheira*? É *v*ento misturado de *s*ol, mas pode *s*er *s*al, *s*ol misturado com *s*al, a erva fica **s**eca, queimada pelo *s*ol, e o *v*ento *v*em, des*v*enda os *cheiros* da terra. Não sei explicar bem, mas esse era o *cheiro* da mãe, *cheiro* bom de er*v*a *s*eca ao *s*ol.
> Apertava-lhe o braço e perguntava, quando ficas abraçada à tua mãe, o *cheiro* dela é como? Diz! (...) como é o *cheiro* da tua mãe? (...) Ercília, o *cheiro* da tua mãe é *cheiro* de sabonete cor de laranja de anúncio à beira da estrada? É *cheiro* d'água-de-colónia do Justino? Ercília, diz, é *c*h*eiro* de maracujá? É *c*h*eiro* de quê? (84-5, itálico meu)

É de observar que, algumas páginas adiante, a condição órfã de Belmira ecoa na história da princesa moura que Belmira conta a Ercília. Reza a lenda que a princesa moura teria sido afastada da mãe porque o pai exigia tê-la consigo no seu novo reino. Porém, apesar dos magníficos jardins e dos riquíssimos presentes, a princesa não

conseguia aplacar as saudades maternas e acaba por falecer devido à sua profundíssima mágoa. A dor da perda da mãe resultante do egoísmo paterno inscreve-se, em *mise-en-abîme*, no romance de modo a ressaltar a orfandade de Belmira. Talvez seja essa condição de vazio que leva Belmira inclusivamente a desejar ter a pele inanimada e insensível das bonecas de plástico. Repare-se, neste contexto de supressão emocional, que os pensamentos mais íntimos de Belmira se inscrevem em forma de desabafos parentéticos, como se fosse inconcebível a partilha de tão grande mágoa. Se no Heilongo a menina foi "quase feliz", a perda da terra africana acentua a sua condição de orfandade, provocando uma dor insuportável e inexplicável:

> *A mim dói-me o gelo dos dias desde que o pai amaldiçoou o destino*, Angola, terra dos infelizes, e Portugal, uma nação equivocada. Em ambos os lados, a sorte é parca. (...) Foi maldição, da qual surtiu o efeito desta *tristeza atroz* em mim. (...) *Quero ir para casa. (Não vejo nada por causa das lágrimas.)* (...) *Não percebo de onde vem esta tristeza.* No Heilongo fui quase feliz. Entrava devagarinho na loja do senhor Manuel. (...) Fechava os olhos e um dia abri-os, quase a chegar à porta da loja, cega porque a luz era tanta, os olhos a esbracejar na claridade que entrava em cataratas da porta, vi as bonecas penduradas em cabos de vassouras. *Toquei-lhes nos braços, nas pernas e nas barrigas e elas não tinham uma pele como a nossa. Era uma pele, nem fria nem quente, uma pele que não sente, e olhos que se abriam e nada viam (e eu desejei ter uma pele e uns olhos assim.)* (162-3, itálico meu)

O desejo impossível do regresso a "casa" transforma-se numa "tristeza atroz", reforçando a tendência de Belmira para suprimir qualquer tipo de emoção. É, aliás, ela própria a responsável por explicar à tia Marcolina que, ao contrário de Ercília e de outras crianças, ela "nunca" fica triste e "não" chora mesmo que lhe ralhem ou lhe batam (37), mostrando com tal observação a recusa de experimentar qualquer tipo de fragilidade emocional. Seja como for, tal assunção é aparente, porque das entrelinhas da narrativa

emerge a sua total negação. Belmira contem as lágrimas, mas no seu percurso de vida existe uma visível predisposição emotiva, mesmo que esta paradoxalmente se reflita numa atitude apática (note-se, por exemplo, que Belmira acredita sofrer de neurastenia à semelhança de Florbela Espanca, de quem é admiradora). Ao longo do seu testemunho disperso por vários capítulos, Belmira frequentemente se aliena das circunstâncias que a rodeiam, ora imaginando a vida de outras pessoas, ora escrevendo versos que, para sua tristeza, "ninguém conhece" (271). O isolamento é um dos traços que mais sobressaem no seu percurso e, quase no final do romance, fica visível o seu desejo visceral de se sentir viva: "Se as rosas não fossem de plástico, apertava-as até aos espinhos, sabe tão bem sentir o que nos dói." (282). O talento poético de Belmira, desconhecido de todos, é a expressão máxima da sua pungente solidão.

A experiência desumanizante da prostituição, durante a qual Belmira conhece homens com as mais diversas manias e excentricidades, enfatiza a tragicidade da sua trajetória, empurrando-a, no final do romance, para a emigração. Belmira não tem lugar em Portugal e, no momento da partida, quando se encontra à boleia com a intenção de chegar possivelmente à Suíça, país onde esperaria encontrar uma forma de sustento, esta jovem, mesmo sem levar bagagem, transporta consigo um sentimento de inferioridade cuja origem reside certamente na experiência de marginalização até aí vivida: "(Baixo os olhos e ajusto as mangas do vestido para que me cubram os braços.) De longe devo parecer mais magra, mais alta, menos escura, mais bonita." (283).

À semelhança de Belmira, Justino também não encontra lugar em Portugal. O dinamismo e a efusividade expressos por este jovem no início da narrativa vão esmorecendo à medida que os seus desejos (ter uma mota) e os seus projetos criativos

(formar um grupo musical) não se realizam. Dito de outro modo, todos os seus planos e ideias redundam em frustração ora porque o jovem não tem as condições materiais necessárias e não pode contar com o apoio do progenitor, ora porque as suas ideias lhe são roubadas por outrem. Justino é o primeiro dos irmãos a cortar os laços com a família e a abandonar Pousaflores. O seu percurso ficcional caracteriza-se por um progressivo ensimesmamento, passando o álcool (e, mais tarde, as drogas) a funcionar como um paliativo acessível para lidar com as frustrações diárias.

Justino sai de Angola com o liceu terminado e, à chegada a Portugal, é um jovem adulto orgulhoso da sua identidade angolana, cuja manifestação mais evidente é a sua impecável aparência, a sua cor de pele e, em particular, o seu cabelo. Estas marcas fenotípicas são, no entanto, fonte de discriminação perante o olhar de quem o rodeia, primeiramente na visão que ele atribui ao próprio pai: "Nasci escuro e o meu velho não me valoriza. Se nascesse mulato claro, era outra conversa. (...) o velho diz que tenho de trabalhar. Já estou classificado, sou um braçal." (27). Com esta observação, Justino demonstra ter consciência política dos efeitos negativos das práticas coloniais e, contra elas, cultiva um espírito independente e otimista, recusando ser subserviente e alimentando a esperança de que, a qualquer momento, poderia mudar de vida, daí declarar: "A vida é furar. Evitar confrontos. Ir sempre a andar. Um dia aparece a tal mina de ouro e diamantes." (42-3). Porém, a constante falta de apoio sentida em Pousaflores torna-o, progressivamente, mais reservado e introvertido, o corte do cabelo é o primeiro reflexo das dificuldades experienciadas, sendo o segundo a confissão de se sentir totalmente "desenquadrado" (94). Além disto, a sua falta de sorte em "arranjar namorada" (103) e o facto de alguns jovens de Pousaflores lhe roubarem, de forma

bastante descarada, a ideia da formação de um grupo musical e não o convidarem para fazer parte da banda, que eles mesmos criam à sua revelia, faz germinar nele uma enorme revolta, evidenciando-se, desse modo, o sentimento de estar fora do lugar: "Posso estar bêbado, a cambalear, mas ainda penso direito (...) estou farto de ser espezinhado e maltratado, *isto nem sequer é a minha terra*." (121-2, itálico meu).

A saída de Pousaflores em direção aos subúrbios lisboetas para trabalhar ilegalmente na construção civil é outro reflexo da exclusão social que envolverá Justino. À medida que o jovem vai sendo empurrado para as margens da sociedade portuguesa, torna-se cada vez mais evidente a complexidade do seu processo de construção identitária, expressa através de uma desalentada e comovente interrogação: "'Vladimiro, resolve o meu problema, mãe mutilele e pai beirão, na senda da zebra, sou o quê?'" (166). A condição de "zebra listrada", explanada pelo pragmático colega de trabalho, marca a assunção definitiva da sua identidade africana por oposição aos "tugas" que constantemente os exploram com trabalhos pesados e contratos precários. O laço de irmandade criado com o emigrante angolano permite encontrar refúgio primeiro na margem sul – onde existem "três lagoas de águas estagnadas" (181) e onde vivem as camadas mais desfavorecidas do tecido social português (afrodescendentes, emigrantes dos PALOP, alentejanos, beirões e ciganos) – e, anos mais tarde, em Angola, o seu "lugar de origem" (288).

Com o passar do tempo, as circunstâncias vividas em Pousaflores ficam "à deriva na lembrança" (171) e o corte de relações com o pai manifesta-se no resoluto desejo de não o voltar a ver: "Só o pai não o quero ver nunca mais." (228). A orfandade paterna, decorrente do abandono e da constante ausência de afeto por parte do progenitor, reforça

a sensação de não pertencer e de falta de raízes, expressa pungentemente com a chegada do outono à Lagoa Verde. Num desses dias outonais carregados de orvalho, Justino imagina ver o vulto da mãe que não chegou a conhecer e, de imediato, reprime as suas emoções, recusando sentir o premente vazio associado à falta materna: "O mar enraivecido. Um segundo e revejo a imagem distante de alguém que poderia ser a minha mãe, o pescoço apertado num colar grosso de missanga, do fundo do pilão saltam grãos de massambala no peito descoberto. *Não quero lembranças*. *Nasci do nada*." (181, itálico meu). A dilacerante dor da orfandade materna é transposta para a narrativa por meio dos efeitos sensoriais de uma forte tempestade que assanha o vento, revolta o mar, esganiça a areia, e ameaça a costa com variados destroços, ferindo-o como se estivesse em plena guerra: "A água metralha-me a cara. Pestanejo involuntariamente. A boca e o nariz absorvem milhentas rajadas de água gelada. Areia fina fere-me os lábios. Subo a gola do anoraque. É a guerra. Todos os dias, há algures uma revolução." (182).

Filho de uma africana da tribo dos munuenes (que Silvério, num acesso de raiva, mata por desconfiar que ela o tinha traído), Justino não guarda memórias nem do cheiro nem do rosto mãe, ao contrário de Belmira. E tudo o que sabe sobre ela é-lhe contado pelo pai durante uma noite no alpendre da casa de Marcolina, momento que Justino nunca mais esquecerá: "O velho contou-me da minha mãe. Ódio puro. Pena também. Noite pesada. Chorei. Podre de bêbado." (211). O peso das emoções negativas associadas às hediondas revelações paternas põe a tónica tanto na violência colonial do colono sobre a mulher africana quanto na problemática desse cruzamento representada nos conflitos identitários do filho mulato, dos quais Silvério parece, aliás, ter consciência, especialmente ao declarar: "o mulato é um ser imprevisto na criação do mundo, é

experiência infeliz do colonialismo, o mulato é a saudade do que não é, nem preto nem branco." (259)[17]. É, pois, nesse vazio resultante da "impossibilidade da fusão das raças" que os filhos de Silvério vivem. A descrição de Silvério está, assim, em perfeita consonância com a ideia já mencionada de o mulato ser um "ser-fronteira".

A trajetória deste jovem luso-angolano é marcada por um visível desajuste em relação às pessoas que lhe são mais próximas. Por exemplo, apesar do companheirismo que os une, Justino queixa-se inúmeras vezes de o amigo Vladimiro nunca o deixar falar de tão obstinado e egocêntrico. Além disso, as suas interações com as mulheres raramente estão isentas de complicações. Justino sente-se constantemente alvo de injustiças, o que não deixa de ser funesto se pensarmos no significado do seu nome próprio: aquele que procura ser justo.

Senão vejamos, ao conversar com Vladimiro sobre um potencial negócio em que pudessem envolver as mulheres das Lagoas, o amigo depressa toma a dianteira das decisões e, uma vez mais, Justino vê as suas ideias serem implementadas por outrem, daí o magoado desabafo: "Não posso crer! Este gajo já me roubou a ideia! Não tenho sorte nenhuma nesta puta de vida! Num dia bonito como este surge o desejo de me enforcar, não quero nem ouvir o Vladimiro falar." (214). Paulatinamente, o negócio da prostituição toma outros contornos e Vladimiro propõe a criação de uma associação para "juntar roupa usada e mandar para Angola" (272), mas Justino inicialmente não se entusiasma com a ideia, pois afirma continuar à espera da sua "Grande Oportunidade" (274) no ramo da música. Por insistência de Vladimiro embarca, todavia, no negócio da roupa e planeia voltar a Angola. Os sonhos e os planos musicais são, por conseguinte, completamente

[17] A opinião de Silvério ecoa os discursos dos autores que entendiam a miscigenação como negativa, tal como o antropólogo Mendes Correia que nos anos 30 e 40 afirmava ser o mulato a "saudade de si mesmo" (*apud* Castelo, *O modo de ser português*, 112).

abandonados. E o sentimento de "estar fora do lugar" vai-se tornando tanto maior quanto o desejo de se evadir do ambiente hostil da terra dos "tugas", um lugar que, em momento algum, sente ou imagina como seu, daí que o único futuro vislumbrado implique necessariamente o afastamento de Portugal a qualquer custo, pois neste país nem ele nem as irmãs se poderiam "dar bem":

> Estes tugas são lixados, criam frustração num gajo. São mal-educados. Vêm aqui às Lagoas veranear. Ocupar o nosso espaço. Ficam a olhar para nós, tipo, somos bichos ou quê? (...) 'O africano sofre no duro.' (...) Qualquer plano que nos tire daqui é bom. Um gajo aqui, por mais que não queira, começa a perspetivar a possibilidade de disparar contra os miolos do próximo tuga que ponha a cabeça fora da janela de um carro. (...) Agora as minhas irmãs se não vêm connosco para Angola vão dar-se mal. A Ercília escapou à prisão e o pior de tudo, eu acho, é esta amargura que ficou. A própria Genoveva, que no resto é uma mulheraça, entrou em depressão. Apesar de que já abortou duas vezes (...). Quanto à Belmira, viver é saber escolher, ou é Angola ou é Portugal. (285)

Justino precisa de sair de Portugal e regressar à jovem nação angolana para constituir a sua própria família e, inevitavelmente, acaba por cortar todos os laços familiares. Esse desapego é transmitido com bastante amargura pela voz da madrasta: "Estou ainda para ver se o Justino nos telefona este Natal. O ano passado mandou uma carta com duas fotografias, mas não escreveu nada, só o nome das crianças e da mulher na parte de trás das fotografias." (293). A não concretização dos sonhos – Justino, o de ser músico; Belmira, o de ser poetisa – e o sentimento de falta de pertencimento à sociedade portuguesa justificam os movimentos de deslocação experienciados pelos dois irmãos. Na leitura que proponho, tal trajeto de marginalização dentro da sociedade portuguesa, que os impele à nova migração, encontra-se diretamente relacionado com a condição órfã de ambos.

Também Ercília, a irmã mais nova, convive e cresce com a ausência de afeto do pai e também ela sai de Angola chorando a dor se ser arrancada à força dos braços da mãe[18], contudo o seu trajeto é significativamente diferente: Ercília é, dos três irmãos, a única cuja orfandade materna é resolvida praticamente um ano depois da saída de África. Se "as saudades da mãe" eram, de facto, enormes à chegada a Pousaflores, fazendo mesmo com que no início "mijasse na cama", o inesperado e surpreendente aparecimento da mãe na aldeia "foi uma alegria" (217). A favor de uma experiência mais positiva refira-se ainda a proteção que Ercília recebe por parte da tia Marcolina, não só por ela ser a mais nova dos sobrinhos, mas também por ser a menos rebelde e a mais obediente. Enquanto Ercília acompanha a tia nos eventos religiosos, assiste à matança do porco, aprende a tecer linho e a criar abelhas, ajudando a tia e depois a mãe na agricultura, Justino e Belmira afastam-se gradualmente de todas as tarefas domésticas e das atividades comunitárias da aldeia e, sublinhe-se, nenhum dos dois se sente bem-recebido em Pousaflores, sendo a própria Ercília a dar conta da reação dos irmãos: "O Justino e a Belmira não quiseram vir nem à missa nem à procissão. O sermão é sobre Pousaflores." (108). A atitude de indiferença dos dois jovens resulta, com efeito, do desolador vazio de afetos que os rodeia, estado emocional experienciado por ambos antes mesmo da saída de Angola, pois, no Heilongo, Deodata não consegue minorar a dor da ausência das mães biológicas. Uma vez em Pousaflores, perante a falta do apoio paterno, ambos acabam por constatar que ninguém os procura nem os "espera em nenhum lugar" (255).

Mesmo passando pela mesma experiência de discriminação devido à cor da pele e, anos mais tarde, pela difícil e traumatizante experiência do aborto, Ercília é a única

[18] Talvez seja interessante mencionar que, à semelhança das suas bonecas mutiladas "Sem-Olho" e Sem-Orelhas", quando saem da terra natal estas meninas são incompletas por terem sido afastadas das mães.

que, em maior ou menor grau, se adapta a Portugal e isso deve-se, creio, ao facto de Deodata a procurar desesperadamente, nunca desistindo de a encontrar, mesmo quando essa parecia ser uma tarefa hercúlea – note-se que o percurso de Deodata desde o Heilongo a Pousaflores é atribuladíssimo e cheio de variados perigos só ultrapassados por causa da tenacidade e persistência de uma mãe em busca da filha, desejando preencher o vazio de uma orfandade invertida. Com efeito, é a afetividade materna que oferece a Ercília a possibilidade de vivenciar um percurso diferente. Embora não seja expresso diretamente por Ercília, o leitor percebe que o amor de Deodata funciona como um bálsamo reconfortante, capaz de minorar o desapego e indiferença do pai e de contribuir para o seu bem-estar:

> Gosto de ver a minha filha. Estou aqui com ela. À lareira. Esta é a melhor parte do dia. Traz calma. 'Porque é que a mãe está a olhar?' Não são os olhos, é o corpo inteiro que sacia uma sede maior do que a vida, a terra prende a raiz, o galho brota o rebento, a força que faz o vento ir longe está aqui à minha frente, é a Ercília. (197)

A ausência do calor materno é, ainda a família vivia no Heilongo, um elemento distintivo nas vivências dos três filhos de Silvério, visto que Deodata nutre pela filha uma preferência naturalmente espectável, não se coibindo de a demonstrar[19]. Ercília, por sua vez, como criança que era, alegrava-se com a doçura e o conforto da presença da mãe,

[19] A diferença de tratamento por parte de Deodata é narrada por Belmira numa carta nunca enviada à sua mãe analfabeta. É com um declarado sentido de injustiça que Belmira revela a mágoa de ver Ercília a receber a boneca que fora primeiramente desejada por si: "Agora, mãe Geraldina, lê o que vou escrever: sabes quem recebeu primeiro a boneca? Foi a Ercília. A Deodata só depois me deu a minha. Agora pergunto, quem desejou a boneca? Fui eu ou foi a outra? Mãe Geraldina, fui muito injustiçada no Heilongo." (63). Seja como for, podemos interrogar-nos sobre a legitimidade desse sentimento de injustiça, pois parece que ele é exacerbado por Belmira devido à carência que ela sente da sua própria mãe biológica.

não podendo evitar que Belmira, por exemplo, se sentisse abandonada[20]. Sonhadores e criativos, Justino e Belmira não têm as mães no seu encalço – a mãe de Justino tinha morrido e a de Belmira é como se tivesse morrido, pois vivia longe, nas terras da sua tribo – e ambos estão conscientes de "nunca mais" (229) as poderem ver. Os dois jovens são seres solitários em constante trânsito e não encontram lugar em Portugal porque o apoio emocional que lhes possibilitaria a criação de algumas raízes (por mais frágeis que fossem) lhes está completamente vedado. À ausência física das mães junta-se a alienação e a falta de carinho manifestadas pelo pai, e às orfandades materna e paterna acresce um forte sentimento de não pertença a uma sociedade que os hostiliza e os considera intrusos. Destarte, não é de estranhar que a própria relação entre os irmãos se caracterize pela frieza emocional. Repare-se que o encontro entre Belmira e Justino, passados dois anos sem se verem, acontece apenas "por acaso" (226), assim como é quase acidental a reunião dos três irmãos na Lagoa Verde – altura em que Ercília faz o aborto, Belmira se inicia na prostituição e Justino encontra no álcool um paliativo para os seus desapontamentos diários. Percebe-se, no entanto, uma relação especial entre as irmãs, seja pela proximidade de idades ou pela afinidade de género, seja por terem vivido mais tempo juntas em Pousaflores.

Apesar disso, tal proximidade nunca é expressa em demonstrações físicas de carinho. Por exemplo, quando Ercília vive a dolorosa experiência do aborto, Belmira não se aproxima da irmã nem sequer lhe dirige uma palavra. O peso do desamparo sentido por Ercília nessa ocasião regista-se na estrutura anafórica que confere cadência ao longo trecho, alertando o leitor quer para a ideia de o aborto ter sido uma decisão involuntária

[20] "A Ercília levantou-se. Foi à cozinha. Queria leite com pão. Sumo de limão com açúcar. Uma colher de doce de goiaba. Um pedaço de bolo de mel e canela. Um chi-coração da mãe dela." (83).

quer para as necessidades emocionais não preenchidas de Ercília, nomeadamente a vontade não satisfeita de receber um gesto carinhoso por parte da irmã: "*Que* Belmira nem uma vez me perguntou a razão por que chorava. (...) *Que* a Belmira nos seguia de longe. *Que* nunca se chegou a mim. (...) A Belmira sentada sozinha numa cadeira. *Que* não se chegou perto de mim nem perguntou uma única vez se eu tive medo." (256-8). Todavia, a passividade de Belmira parece ter menos a ver com a falta de amor e muito mais com a incapacidade de o demonstrar, já que o leitor, tendo acesso à interioridade de ambas as personagens, contrapõe ao queixume de Ercília a perspetiva de Belmira. Embora à distância, esta jovem acompanha atentamente o desenrolar dos acontecimentos. A repetição do nome da irmã contém, por conseguinte, todo o carinho que é incapaz de expressar fisicamente: "Continuo à espera de que algo aconteça à *Ercília*. (...) *Ercília* sente-se bastante melhor. Tem fome. (...) A *Ercília* dobra-se na areia. (...) Pareceu-me ouvir sumir-se na noite um vagido da garganta da *Ercília*. A respiração muito lenta no corpo débil." (255, itálico meu). Este amor não declarado, mas profundamente sentido materializa-se apenas no momento da despedida entre as irmãs. Nesse brevíssimo encontro à beira-mar, Belmira oferece a Ercília "um ursinho" com "o focinho meigo" (280), fazendo gosto que a irmã a acompanhasse num breve passeio pela praia.

Como já foi dito, Ercília é a única descendente de Silvério que, de certa forma, se acultura a Pousaflores, e isso acontece com mais intensidade depois da chegada de Deodata. Por exemplo, é Ercília quem integra a mãe nos costumes da aldeia natal do pai, ajudando-a a tornar mais habitável a casa para onde os três se mudam e acompanhando-a nas tarefas do campo. Sendo a mais nova dos filhos de Silvério, Ercília consegue progressivamente substituir as suas memórias sensoriais trazidas da terra africana por

outras memórias novas, e o aconchego do colo materno permite a superação do vazio expresso pelo choro no momento da separação em Angola[21]. De facto, no percurso de Ercília, a presença de Deodata em Pousaflores compensa a ausência de afetividade do pai. A prova da superação da condição de órfã de mãe talvez se encontre no excerto em que Ercília comenta a ida de Belmira para Lisboa (acontecimento de que Silvério nem dá conta), enfatizando o ambiente natural que enche de vida o quarto e a casa onde passa a morar com os pais:

> A Belmira não levou os livros dela (...). Dizia que se pudesse vivia dentro de um livro, que tudo é mais lindo lá. *Não preciso de livros. Tenho o meu quarto no casarão.* A tia ofereceu-me uma cama de grades de ferro pintadas de azul. Acendo uma vela. Nunca durmo antes de a vela acabar. As janelas, se abertas no Verão, inquietam os insectos. Entram e saem, confundindo pousos e voos. Nos dias de frio, as cepas das glicínias abrem fendas nas paredes e as folhas colam-se nos vidros das janelas. Vem a Primavera, a chuva pára e nas colinas aparecem arco-íris lindos, *não há livros que se comparem a isso, ou às camélias do jardim.* (190, itálico meu)

A familiaridade e o conforto emocional encontrados por Ercília nas circunstâncias materiais que a rodeiam em Pousaflores devem-se, como fica explícito, à presença da mãe e, ainda que mais rara, à generosidade da tia Marcolina. Porém, esse sentido de completude não deixa de ser problematizado através das suas dúvidas e desejos. Na verdade, mesmo depois de a mãe se ter reunido a ela em Pousaflores, Ercília não consegue deixar de sentir a dor da ausência fraterna e acaba por discordar da tia (note-se o uso da adversativa) que via a partida dos sobrinhos desobedientes como uma dádiva:

[21] Recorde-se a intensidade dramática dessa cena, expressa por meio da justaposição de frases curtas no pretérito perfeito e, ainda, da interrogação final cuja resposta dolorosa se adivinha: "A terra tremeu. O Cão Leão latiu. A vizinha dona Natércia sentou-se no banco de trás da carrinha. A mãe Deodata deitou-se no meio da estrada. Foi quando o Justino me bateu, és criança mesmo. A Belmira ralhou-me, como não queres soltar a tua mãe?" (14).

> ‘São de má cepa aqueles dois, não nasceram num bom mês.’
> Os nascidos em Agosto, como eu, são atenciosos, responsáveis, minuciosos, gentis e calmos, pouco dados a mudanças. *Mas não sei se sou assim. Não sei bem como sou.* (...) *Às vezes gostava de me poder ir embora também. Porque é que o Justino e a Belmira se foram e me deixaram aqui?* (191, itálico meu)

É lícito entrever-se um enorme custo emocional associado à decisão (consciente ou inconsciente) de Ercília se adaptar à terra do pai. A integração em Portugal está, antes de mais, manchada pela perda dos irmãos, pela rejeição de Mário e pela morte do filho que desejou dar à luz. E quanto à sua progressão nos estudos de agronomia pouco se sabe, restando ao leitor apenas concluir que a falta de interesse de Ercília pela agricultura será um sinal pouco abonatório em relação ao seu futuro profissional.

Os custos associados à adaptação a uma “terra de invernos” (215) são ainda mais evidentes na vida da própria Deodata, que tinha rumado a Portugal por não aguentar a dor de perder a filha. Com efeito, Deodata envelhece cuidando de Silvério e, aos poucos, vai esquecendo as memórias da sua Angola. Além disso, o leitor percebe, em vários momentos, que a sua integração em Pousaflores é mais circunstancial e física do que efetiva e cultural, isto é, Deodata organiza a sua vida em termos de sobrevivência material, mas não consegue criar relações de pertença a Pousaflores nem construir amizades com os seus habitantes, porque estes, embora a respeitem por ser uma mulher trabalhadora, continuam a vê-la como estrangeira, como a “preta” (265) a quem nada perguntam a não ser por Silvério, como se conscientemente a quisessem ocultar. A ideia

subjacente às observações desta mulher é a de um profundo desenraizamento, o que metaforicamente pode ser lido como orfandade da terra de origem[22].

Deodata padece por "esquecer Angola" (290) e, quando Ercília sai de Pousaflores a fim de prosseguir os estudos, sente-se cada vez mais isolada, pois à falta de notícias de Belmira e Justino ("Quem nasceu ao contrário foi a Belmira. Este tempo todo fora. Não visita. O Justino a mesma coisa. Não manda dinheiro.", 262) acresce a morte de Marcolina, a escassez das visitas de Ercília e a sua falta de interesse pelas questões da terra ("A Ercília só veio ajudar um dia. Desta maneira não sei. As terras só dão trabalho.", 292) e, por último, o ensimesmamento que há muito tinha tomado conta de Silvério. Que futuro terá Deodata quando o romance finda? E Ercília, será algum dia capaz de se sentir verdadeiramente em casa em Portugal? A hostilidade com que, à chegada, estes migrantes são recebidos na ex-metrópole perdura ao longo da narrativa e acentua o pessimismo em relação também ao futuro destas duas personagens. Os inesperados sobrinhos mulatos de Marcolina tornam-se adultos carentes porque, acima de tudo, são órfãos de um sentido de pertença decorrente da pesada herança colonial visível no corpo de cada um deles[23].

[22] Atentando nas reflexões de Alexis Nouss sobre a natureza dos fenómenos migratórios, Deodata não poderá ser considerada uma simples migrante à procura de melhores condições de vida. A sua saída de Angola é exclusivamente motivada pelas suas emoções, isto é, pela premente necessidade de recuperar a filha que Silvério lhe tinha arrancado dos braços. É a condição exílica caracterizadora da sua mundivivência em Pousaflores que lhe permite, assim, problematizar a categorização identitária imposta aos migrantes no contexto da descolonização. Oferecendo uma perspetiva apolítica dos termos "desalojado" e "refugiado", a voz desta mulher negra enfatiza a importância das perdas afetivas em detrimento das perdas materiais: "A diferença entre desalojados e refugiados está na paciência. Os desalojados perderam os bens. Perderam as casas. Querem ser escutados urgentemente e salvar o que perderam. Os refugiados não. Foram embora. Ninguém os mandou ir embora. Fugiram dos gritos, do fogo, da nuvem de fumo, das armas. Meteram-se à estrada, cesta na cabeça, biquatas nas quindas, o resto da fuba numa lata de conserva, criança abandonada e medo, muito medo. Mais não trouxeram." (156-57).

[23] Num artigo em que descreve o seu trabalho de campo em Portugal, Cecilie Øien, entrevista uma retornada de Angola que adota o filho mulato da criada depois de esta morrer. Sobre a identidade e as vivências deste em Portugal afirma o seguinte: "Gabriel's identity was ambiguous because most of his life he had perceived of himself as, and been treated by others, 'like a white person', but over the years he had

Basta-me viver: o órfão da foz dos rios

> Pelo meu lado, considero-me filho de um amor trágico. O meu pai e a minha mãe morreram ambos de forma violenta, na guerra, cada um na sua, deixando-me órfão. (Ferraz, *Basta-me viver*, 28)

A história do próximo protagonista também mestiço constrói-se a partir das suas memórias individuais em confronto com os relatos que vai escutando das e/ou sobre as pessoas que, em maior ou menor grau, fazem parte do seu universo de relações. Concentrando-se no percurso de um órfão de pais e de pátria, Carlos Ferraz[24] lança, com a publicação de *Basta-me viver* (2010), um olhar desiludido ao desempenho das gerações pós-25 de Abril – tanto a do Portugal saído da ditadura quanto a da Angola recém-independente.

O percurso de José Maria Baltasar Torres, cujo nome só é referido *in medias res*, não se enquadra no contexto do "retorno", como sucede com as personagens mestiças do romance anterior. Embora pertencentes à mesma geração, a estadia de José em Portugal no período pós-revolucionário é brevíssima: o tempo suficiente para a mãe reclamar a paternidade do filho junto da família portuguesa e ambos regressarem a Luanda. No entanto, isso não impedirá que mãe e filho sejam vistos como retornados, perante o "caos" de pessoas e bagagens e o "ambiente de impotência e resignação" instalados no aeroporto de Lisboa (116).

---

encountered attitudes that made him realize that due to his racial background he was never going to be fully accepted as Portuguese." (196).

[24] Pseudónimo literário de Carlos Matos Gomes. O autor foi oficial do Exército, tendo cumprido comissões durante a guerra colonial em Angola, Moçambique e Guiné. Além da carreira militar, dedicou-se à investigação de História Militar, com obras publicadas a título individual e em coautoria. Como romancista publicou: *ASP - De passo trocado* (1985), *Os lobos não usam coleira* (1995), *Soldadó* (1996), *O livro das maravilhas* (1999), *Flamingos dourados* (2004), *Fala-me de África* (2007), *Nó cego* (2008), *Basta-me viver* (2010), *A mulher do legionário* (2013), *A estrada dos silêncios* (2015) e *A última viúva de África* (2017).

A segunda viagem do protagonista a Portugal acontece quando fica órfão de mãe e a terra africana deixa de ser um porto seguro. As circunstâncias de vida deste jovem de catorze anos não evitarão que, em 1983, a categoria de "retornado" ainda lhe seja atribuída na ficha da matrícula na escola secundária para onde vai estudar. Portanto, a partir desse olhar de alteridade, José confirma ser "um produto" da "ditadura e do Império africano" (290). É de observar que a consciência da sua condição órfã vem acompanhada de um inegável sentimento de vulnerabilidade perante o repúdio que encontra no olhar dos parentes de ambos os lados da família. Tal posição vulnerável é enfatizada numa expressiva comparação que salienta o instinto de sobrevivência:

> Após a morte da minha mãe, o meu refúgio de invisibilidade, de imobilidade e de isolamento deixou de ser seguro. Passei a ser um órfão e a ter de adivinhar os perigos no meio da escuridão em que caíra. Lia então nos olhos à minha volta o desprezo e o ódio escondido enquanto a minha mãe foi viva. *O órfão é como uma galinha, só come o que apanha, dizem os chineses. Só pode contar com ele e com o desprezo dos outros.* (269, itálico meu)

À desconsideração dos familiares acrescenta-se uma sensação geral de desconforto por não se sentir bem-vindo. A chegada a Portugal é imediatamente marcada pela estranheza: "Comecei por sentir uma sensação estranha à chegada a Lisboa. Sofria o impacto do ambiente desconhecido e tinha a noção de causar estranheza onde era recebido. Era um estrangeiro no sentido literal da palavra!" (270). A falta de pertença ao espaço ex-metropolitano é acentuada pela visão discriminatória dos familiares

portugueses para quem o narrador não passava "de um mulato descendente, pelo lado da mãe, de uma família de terroristas angolanos" (18)[25]. Além disso, os seus modos e aparência faziam-no sentir como "um extraterrestre" perante o "aspecto de estátua" da avó materna, que, além de ter criado um quarto-museu onde o marido perecia rodeado de símbolos salazaristas, tinha montado um "quarto-museu" com os pertences e as roupas do filho e esperava agora que o neto as usasse, ainda que o seu corpo pouco tivesse a ver com o do filho, daí a constatação do rapaz: "Estas e outras desilusões fizeram-na olhar-me como se eu fosse um logro." (273). O neto não substitui o filho perdido[26], por isso Fernanda passa a encará-lo (tal como fazia com o marido) como mais um encargo a tratar com indiferença[27].

Neste romance, o tropo da orfandade é usado de forma explícita não só para enfatizar o passado de violência colonial e a dificuldade de lidar com uma herança negativa, mas também para lançar um olhar desencantado em relação ao futuro. O narrador-protagonista desta história é, literalmente, órfão de pais e de terra – Luanda e Lisboa nunca são referidas como lugares de pertença – e é, metaforicamente, herdeiro da opressão do colonialismo e da guerra colonial, por um lado, e da violência da guerra civil no período pós-independência, por outro. A sua trajetória é marcada por uma

[25] Além deste comentário, a questão do mulato surge neste livro em várias ocasiões, enfatizando de forma muito explícita as tensões raciais entre negros e mulatos antes e depois da independência.

[26] Repare-se que esta experiência de orfandade invertida é um sintoma do fim do império (tal como acontece em *A balada*). Embora não demonstrando consciência política, o filho de Fernanda e de Augusto Torres morre por causa da loucura ideológica do pai, acérrimo defensor do salazarismo e, nas palavras, da esposa, "o último náufrago deste navio a desfazer-se que é o Império" (144).

[27] Durante os cinco anos que passam juntos não constroem nenhum laço afetivo. Além da intimidação inicial e da adolescente e incestuosa paixão pela avó, é total a ausência de afetos entre os dois, tal como a resposta dada ao tio Ernesto deixa entrever: "Nunca falávamos de questões íntimas. Nem sequer de questões pessoais. A partir do momento em que a minha avó se convenceu de eu não ser uma réplica do seu filho, ela apenas sentia ser sua obrigação vestir-me e alimentar-me." (299) e "Saudade? Entre mim e a minha avó Fernanda nunca se estabeleceu esse vínculo de afectos que deixa ânsia de repetição, evoca ternura, desejo de proximidade, dor de falta. (...) Afastamo-nos sem emoção, como dois estranhos que se tivessem visitado durante uns tempos e não se tornaram amigos." (305).

incapacidade visceral de amar e por um radical desprendimento em relação ao trabalho, aos bens materiais, ao sexo e, acima de tudo, às relações interpessoais, como se o peso do passado o anestesiasse e o impelisse a recusar qualquer envolvimento afetivo e ímpeto de ação.

Esta é uma narrativa de desencanto porque o peso do passado e do dever compromete eventuais possibilidades de agir. As duas últimas linhas do romance comprovam o tom pessimista: "O meu drama é não me sentir capaz nem de viver nem de lutar... é não saber se me basta viver..." (343). Incapaz de amar, este órfão é um ser resignado, solitário, impossibilitado de tomar as rédeas da sua vida por ser herdeiro de mundos irreconciliáveis e turbulentos. Quando, passados cinco anos, abandona Lisboa, não deixa, sublinhe-se, "nenhum sentimento" para trás. O trecho seguinte expõe, por comparação negativa, a sua incapacidade de experienciar afetos: "Ao contrário da minha mãe e do meu pai, que todos os factos indicam terem-se amado, ao contrário da minha avó Fernanda, que amou o meu pai e agora odeia o meu avô Augusto, *eu não amava e nunca tinha amado ninguém*, nem mesmo a minha mãe!" (306, itálico meu).

O livro inicia-se com a morte dos seus dois avôs, Augusto Torres e Baltasar Gonzaga, respetivamente, o avô branco português e o avô mulato angolano. As mortes dos dois patriarcas, ocorridas com poucos dias de distância, motivam a reflexão do narrador, já adulto, sobre as suas raízes familiares e, consequentemente, a narração da sua história "a começar pelo início" (23). As longas conversas de José com o seu principal interlocutor, Ernesto (o seu tio-avô) vão ser determinantes para a revelação de um passado desconhecido: a intensa paixão entre os pais e a morte destes, as circunstâncias do seu nascimento em 1971, as lutas pelo poder em Angola, a participação ativa da mãe

durante a guerra civil, a paixão incestuosa entre a mãe e o tio Ernesto ou, ainda, os segredos da avó paterna. Mais ouvinte do que agente da sua própria história[28], José é o órfão que procura desvendar os mistérios e os ódios familiares cumprindo a função de detetive frequentemente associada às personagens órfãs[29].

O filho de José Maria Torres, piloto português que participa na guerra colonial (demonstrando uma evidente falta de consciência política sobre a presença colonial portuguesa em África) e de Ana Paula, uma jovem mulata da elite burguesa luandense (participante ativa na guerra civil angolana)[30] é, portanto, o resultado de uma grande paixão num contexto histórico marcado pela violência e por irreparáveis contradições; ele é o resultado do "excesso de passado" (118) carregado pelos pais. A sua dupla orfandade – de pais e de lugar de pertença – decorre, por um lado, da urgente e inevitável destruição da sociedade colonial e, por outro, do desencanto resultante das lutas fratricidas entre angolanos. A afirmação da condição órfã do protagonista emerge imediatamente na abertura do livro, instante em que o narrador assume a natureza testemunhal da história narrada, mas também a correlação entre as dimensões individual e coletiva da história:

> A história que conto serviu-me para passar de neto a filho, mas aos poucos, descobri que *o início da minha vida acompanhou o fim da vida de um império***,** o fim da época em que Portugal foi administrador de territórios em África e no

[28] A narrativa intercala a primeira e a terceira pessoas. Em traços gerais, a voz do protagonista ouve-se sobretudo no início romance (quando fala sobre o título da sua história), no início de cada capítulo, quando dá o mote para as restantes personagens partilharem as suas memórias e nos últimos dois capítulos, quando conta a Ernesto a sua passagem por Lisboa e as suas vivências em Macau.

[29] Segundo Floyd, a personagem do órfão como um detetive amador surge em meados do século XIX em romances onde se desvendam segredos familiares e onde está em jogo a exposição ou a proteção da família.

[30] Embora o narrador de primeira pessoa seja o protagonista da história, a figura da mãe desempenha um papel central, adquirindo uma enorme relevância narrativa pelos traços de heroísmo demonstrados. A intensa paixão pelo piloto português, a fuga para o Norte de Angola a fim de proteger o filho, a coragem de se juntar ao exército de libertação, a determinação de reclamar o apelido paterno para o filho e, posteriormente, a ousadia de se tornar piloto de helicópteros, reclamando a sua independência e poder de escolha, conferem-lhe um lugar de destaque, enfatizando a participação feminina na guerra civil angolana.

> Extremo Oriente. Acompanhei essas exéquias, vivi esses lutos e celebrações que fizeram prosperar os negócios de guerra dos meus avós (...). A questão é que *fiquei órfão do que acabou e não tenho lugar no que está a nascer*... caí num outro tipo de *orfandade, a do pária sem terra nem direitos*..." (12, itálico meu)

Órfão de pai (morto num acidente de viação quando se dirigia a Luanda para se reunir a Ana Paula depois de saber que ela estava grávida), o protagonista nasce em circunstâncias conturbadas no Norte de Angola, onde a mãe se tinha escondido para poder levar a gravidez a bom porto (Augusto Torres tinha colocado um agente da PIDE no seu encalço, a fim de evitar o nascimento do neto). O facto de nascer já com dentes e de ter começado a falar tarde (aos quatro anos, não gratuitamente no dia da Revolução de Abril) fazem dele, no imaginário africano, uma criança especial: um "órfão-feiticeiro" (9). Porém, o que mais o distingue é a capacidade de ler nos olhos das pessoas (lê, por exemplo, o desprezo nos olhos do avô português e a ameaça nos do avô angolano). Tendo os olhos azuis como o pai e uma pele denunciadora da sua herança crioula[31], José viverá "o drama das origens inimigas" (110).

Ao dom de ler o olhar dos outros junta-se o talento para calcular e adivinhar os resultados numa situação de jogo, facto que motivará o protagonista a abandonar os estudos e a embarcar para Macau por iniciativa do amigo que almejava um futuro promissor no mundo dos casinos. A decisão da partida para a última parcela do império

[31] O termo crioulo é usado no romance para caracterizar a família Gonzaga pertencente à elite burguesa de Luanda. No âmbito da História de África, como observa Maria da Conceição Neto, o termo crioulo designa um grupo "social e culturalmente distinto, com consciência de grupo, reivindicando-se da dupla herança africana e ocidental". Além de afirmar que "mestiçagem e "crioulidade" não são necessariamente sinónimos, a historiadora explica que crioulo "tem uma pluralidade de significados que chegam a ser contraditórios: no Brasil, designava o escravo negro nascido localmente; noutras colónias americanas, os brancos ali nascidos. Em Cabo Verde, todos se assumem 'crioulos' de longa data. Em Angola, o termo está hoje em dia fortemente politizado, ao ponto de haver três ou quatro significados correntes, donde resulta ser cada vez menor a operacionalidade do conceito." E acrescenta ainda que este termo "vem sendo cada vez mais usado, sobretudo a partir de portugueses e angolanos residentes em Portugal, o que mereceria outra reflexão, sobre o papel das diásporas no jogo das (re) definições identitárias." (332).

português expõe o vazio da sua existência, uma vez que constitui uma fuga ao destino, conforme o próprio declara: "talvez o destino ali não me descubra, ou não me alcance" (278). Todavia, as incursões pelo mundo do jogo não lhe trazem fortuna porque cedo se apercebe de que o seu talento era limitado e não funcionava consigo próprio, obrigando-o a ser prudente e a controlar qualquer reação emotiva[32]. A inutilidade do seu poder e a sua passividade perante a vida é, porventura, a materialização de uma evidente esterilidade (física e emocional) que marcará toda a sua existência, durante a qual será mais observador do que ator.

Violência (decorrente, primeiramente, da guerra colonial e, depois, da guerra civil – causadoras das mortes dos progenitores) e rejeição familiar são, pois, os dois elementos centrais no percurso deste órfão. Mesmo antes de nascer, José já era uma criança ostracizada pelos patriarcas das duas famílias, posicionados em campos políticos diametralmente opostos: neto de um ferrenho defensor do regime salazarista, deputado da União Nacional e pertencente à Legião Portuguesa para quem "África nada tinha a ver com o continente africano mas com o mito de Portugal que ele construíra na sua imaginação" (131), e de um membro da elite mulata luandense empenhado na independência de Angola contra o colonialismo português e influente na subsequente luta pelo poder. Distantes nos ideais, mas próximos na intransigência com que se relacionam com os outros, estes dois patriarcas vão desprezar o neto com igual intensidade.

A rejeição familiar inscreve-se textualmente tanto no uso de adjetivos pejorativos ("indesejado", "inconveniente", "sisudo" ou "estranho") quanto de nomes insultuosos ("nódoa", "mancha", "monstro", "sacrifício", "estorvo" ou "fantasma"). Esta criança,

[32] "Não conseguia adivinhar o meu resultado, o que reforçou a minha prudência, o cuidado comigo, que alguns confundem com cobardia, mas é, acima de tudo, a resposta a uma sensação de abandono e desamparo." (276).

"sem direito a nome na casa dos avós Gonzaga" (265) e sem lugar "à mesa" (264)[33], é sempre vista de soslaio e as comparações com a aparência e os comportamentos de animais domésticos expõem uma perceção claramente negativa sobre a sua existência. Com efeito, para o avô Gonzaga o "estranho neto fugidio e misterioso" era "como um gato que habitava a sua casa" (200), o "neto branco leitoso (...) que tanto o envergonhava" era um "pequeno fantasma nascido para lhe profanar a família" (229), era "tão estranho como um cachorro caniche numa alcateia de lobos" (231), despertando-lhe uma enorme vontade de o "eliminar" (229). Por seu turno, em Lisboa, a reação do avô paterno quando vê o neto pela primeira vez, embora mais contida, não difere da do avô materno. O olhar de ódio e raiva lançado pelo avô Augusto acusa-o de ser "fruto de uma desgraça" (173). A interiorização do desapreço familiar manifesta-se, na visão do narrador, como uma dolorosa lição de vida, expressa através de uma imagem repugnante: "Recebi com esse olhar a primeira lição de não passar de uma *mosca varejeira*, a mosca da vergonha, *germinada no cadáver da honra*, que os meus avós julgaram ofendida com a minha existência." (173, itálico meu).

O órfão desta história não é, diga-se, aquele que tem uma vida cheia de aventuras que eventualmente o orientam para o sucesso, mas aquele que admite ser um "pária sem terra nem direitos" (12), obedecendo passivamente às decisões das pessoas que o rodeiam[34]. E só procura investigar as suas raízes familiares quando os dois patriarcas

[33] Refira-se que a primeira vez em que é chamado pelo nome próprio e convidado a sentar à mesa com os avós acontece apenas por vontade do tio Ernesto, depois da morte da mãe: "O meu nome dito em voz alta surpreendeu-me, como se pertencesse a outra pessoa..." (265).

[34] Mesmo na sua relação de amizade com Zé Mega (que durará quinze anos), o protagonista é um mero observador. É nesse sentido que se entende o comentário sobre a viagem que ambos fizeram pela Europa com os dividendos do seu talento de adivinhação nas atividades de jogo ilegal: "A nossa viagem pela Europa foi estranhíssima. Sem a mais leve aproximação ao plano que idealizara e que comunicara à minha avó. Não tive a oportunidade de dar a mais pequena sugestão ao roteiro delineado pelo Zé Mega. Fui um mero passageiro, sentado no lugar do morto do *Citröen Visa*." (301).

falecem, confrontando-se com a sua herança problemática (marcada pela opressão e pela violência de duas longas guerras), como se só depois do desaparecimento dos avôs (símbolos dos poderes conflituantes) tivesse a oportunidade de fazer perguntas e de descobrir segredos potencialmente desestabilizadores. À semelhança da narradora de *O Tibete* quando descobre os segredos familiares, este órfão não contém a surpresa e o transtorno decorrentes das revelações sobre as circunstâncias do seu nascimento. Note-se o valor expressivo das interrogações: "Nasci onde? Sou de onde? (…) afinal quem sou eu? – ou, pior ainda: eu sou eu?" (27). Este é, note-se, um dos raros momentos em que se entrevê uma reação emotiva do protagonista. A sua condição de pária relaciona-se, por conseguinte, com a orfandade de pais e com a generalizada rejeição familiar. À sua "falta de identidade africana" (229), aos olhos dos parentes angolanos, acresce o peso de ser visto como uma "desgraça" (173) e um "logro" (273) do lado português. Este órfão só encontra lugar fora dos espaços africano e europeu, mais precisamente no último território do império português prestes a ser entregue à administração chinesa, onde não terá quaisquer laços ou sequer desejo de criar raízes.

O anonimato que o aparente caos de Macau (inscrito na imagem das formigas) lhe proporciona é encarado com grande satisfação[35]. Afastado das quezílias familiares e, mais tarde, longe do "ambiente protegido da casa europeia dos pais" do amigo (317), assim como da "incompreensível" comunidade portuguesa (324), o protagonista mergulha, enfim, no "mundo subterrâneo de Macau" (319). Se a narradora do *Caderno*

[35] Na descrição da chegada a Macau regista-se, pela primeira vez, um leve contentamento nas palavras do narrador, como se ali, naquele território remoto, esperasse encontrar alguma paz: "A primeira impressão que *senti* em Macau, mal desembarquei do terminal ferri, foi de *felicidade. Aquela era a minha terra prometida*, apesar do calor e da humidade, apesar da estranheza da paisagem urbana, dos gestos e dos movimentos das pessoas, apesar do trânsito pela esquerda, apesar de tudo, ou melhor, por tudo o que via e ouvia à minha volta em Macau, a começar pelo aparente caos de pessoas, viaturas e até de cheiros." (312).

usa a imagem da toupeira para enfatizar a ideia de cavar galerias subterrâneas de modo subversivo, este protagonista "vive como uma toupeira na noite de Macau" (326) mas a habilidade para desbravar novos caminhos nunca é exercida, este órfão opta unicamente por se esconder e está longe de manifestar qualquer ímpeto subversivo. Além disso, quando conclui que nem naquele longínquo refúgio estava a salvo porque o passado o perseguia (contra todas as expetativas, é descoberto por um ex-PIDE que desde o seu nascimento andava no seu encalço para o eliminar por ordens do seu avô paterno), o seu único desejo é ser "incógnito e inexistente" (341). Curiosamente, ao contrário do migrante ilegal que deseja a legalização para "existir", este protagonista "aspira ao mínimo", fazendo tudo para "não existir" e para "evitar que saibam da [sua] existência" (341).

O "terrível sentimento da vulnerabilidade" (291) caracterizador da condição órfã deste protagonista reflete-se não só na sua tendência misantropa e na sua "incapacidade para o sacrifício" (102), mas também numa atitude de profunda apatia: "ausente de sentimentos" (216), este jovem adulto comercia, nos casinos de Macau, "as esperanças, os sonhos, as ambições, as frustrações, as ilusões" (315) mas, paradoxalmente, nada disso tem na sua vida e o seu único objetivo é procurar a "ausência de conflitos e ambições" (326). O seu percurso equivale a uma espécie de suicídio emocional. Consciente do excesso das expectativas e emoções alheias, este narrador escolhe conscientemente o caminho da apatia, definida por Tony McCracken como "the state in which interest in situations and objects is lost" (67). Ao contrário de Belmira que almeja sentir a dor de estar viva, este protagonista nada deseja com veemência e nada, no fim de contas, o afeta, sendo imune a qualquer tipo de prazer ou dor.

Segundo McCracken, a apatia é a condição humana em que nenhuma situação ou objeto desencadeia uma emoção dentro da pessoa – seja medo, amor, raiva, felicidade ou outra. Isso acontece "if the person does not relate to objects or situations at all or these objects and situations have no value to him/her, so that no emotion can be triggered by these" (10). Tendo em conta as observações deste autor, poderá justamente ler-se na despedida entre o protagonista e Zé Mega, o seu único amigo, a prova do seu inegável défice emocional. Incapaz de "entender os sentimentos amorosos em qualquer das suas variedades e graus de intensidade" (325), José associa o amor a um vírus, a uma doença a evitar a todo o custo, como ele próprio declara: "Cair apaixonado é o mesmo que ser condenado à baixa médica numa cela para males infecto-contagiosos. Quanto mais longe melhor." (325). A reação de Ernesto a essa escassez emocional do sobrinho-neto não poderia ser mais incisiva: "Nunca tinha encontrado um homem incapaz de amar! – suspirou num murmúrio." (310). Esta declaração dialoga, em certo sentido, com a observação de McCracken sobre o protagonista de Camus, "His lack of emotion is something which alerts the others. He is the stranger on the outside due to the fact that he is a stranger to emotion." (79). A ausência de expressões e de gestos emotivos provoca uma desconfiança generalizada relativamente a este órfão, pelo que a dificuldade de convencer os familiares das suas intenções e da sua "genuína falta de interesse nas suas heranças" (51) faz com que ele seja visto como um usurpador.

Sem as restrições impostas pelas figuras parentais, as personagens órfãs traçam o seu próprio caminho, porém este não parece ser o caso do narrador-protagonista de *Basta-me viver*. José afirma, inclusivamente, que o seu destino já está determinado há muito tempo e que nada pode contra ele, estando a sua "orfandade" interligada com a

"inutilidade" da sua defesa (276). Este órfão apresenta-se como um ser derrotado, sem força anímica para tomar decisões, havendo um tom claramente desiludido e desapaixonado no seu trajeto de vida, antes e depois de ser confrontado com os factos do passado. A expressiva imagem dos batráquios arrastando-se na lama em luta pela sobrevivência capta o inequívoco desalento de quem carrega uma história "viscosa" e se sente impedido de projetar qualquer um futuro:

> Sou um órfão, um *órfão de pai e de mãe*, até um *órfão de pátria*, sou também um *ser sem identidade*, que cumpre a vida como o pagamento de uma promessa feita, não por ele, mas pelos que morreram para ele viver. Sou um órfão, mas na realidade *não passo do penhor vivo de uma história tão viscosa como eu próprio, que me prende à terra e não me deixa avançar* senão arrastando-me, como os batráquios, na lama. *A minha vida não merece um título*. (13, itálico meu)

Assim sendo, a incorporação deste órfão no contexto social faz-se pela ocultação no seio da multidão, este órfão de pais, pátria e identidade integra-se não para se individualizar, mas para se diluir e se neutralizar. O seu vazio de emoções anula-se perante a azáfama e a alienação da vida moderna metaforizada pelo submundo dos jogos, havendo na sua existência uma claríssima dimensão de queda, de vertigem. Até certo ponto, o percurso deste protagonista lembra a atitude *blasé* definida por Georg Simmel[36] como um aborrecimento absoluto e uma generalizada falta de interesse. Perante a multitude dos estímulos da vida moderna, as emoções desaparecem, não há espaço para causas ou crenças e nem sequer para a manifestação do desejo de pertença. Como refere o protagonista, "Sou como as plantas de raízes curtas, não sofro muito com as mudanças, mas também não tenho o prazer de me sentir senhor de um lugar." (335).

[36] "The Metropolis and Mental Life".

Ao evidenciar o impacto da rejeição sofrida e o sentimento de que é impossível fugir do passado, nomeadamente da natureza violenta que esteve na origem do seu nascimento, a apatia funcionará, por conseguinte, como uma falha trágica[37] no percurso ficcional deste jovem narrador para quem o único desejo é o desaparecimento: "A morte virá tarde ou cedo. Entretanto, faço-me invisível e aprecio os esforços dos que vivem da esperança, felizes a seu modo, como qualquer feliz, afinal." (341). Esta pulsão de morte, bem como a fatalidade inerente a todos os seus comentários têm sobretudo a ver com a sua condição órfã. O estado de autocontenção emocional do protagonista deriva de uma liberdade drasticamente minada pelas violências colonial e pós-colonial que o privaram da presença dos pais, daí acreditar que o seu fim será provavelmente "violento":

> Para sobreviver e fugir ao meu destino de indesejado órfão de São Salvador, para cumprir o destino que a minha mãe quis para mim, disfarço-me o melhor que posso para ser mais um grão de areia na foz do Rio das Pérolas. Nada me garante que consiga contrariar o meu tau. O que me é natural é o fim violento. (342)

Na medida em que este órfão é fruto de origens opostas e não é capaz de as (re)conciliar nem de se reconciliar com elas, os contornos da violência que se adivinham no futuro deste órfão prestam-se a uma leitura negativa. Perante o excesso de ação dos progenitores e o vazio provocado pelas suas mortes, este protagonista órfão escolhe o caminho da inação e da insociabilidade. No entanto, é preciso sublinhar que, devido ao seu excecional dom de ler nos olhos dos outros, o seu percurso pode ser visto, em termos simbólicos, como o de uma espécie de anticolonizador, aquele que é capaz de ver o *outro*

[37] Em *Apathy in Literature*, Tony McCracken analisa a manifestação da apatia em quatro obras literárias – *Hamlet* (Shakespeare), *O estrangeiro* (Camus), *O perfume* (Süskind) e *Fight Club* (Palahniuk) – demonstrando, entre outras ideias, de que modo a apatia funciona como uma falha trágica, contribuindo para a queda dos protagonistas.

e os seus sentimentos mais íntimos, aceitando-os, mesmo que o firam, e procurando sempre anular-se – a sua ida para Macau, longe de Angola e de Portugal, e a sua participação numa atividade alienante e instável, como o jogo, são apenas consequências dessa necessidade de autoanulamento. A sua entrada no submundo "das ruas estreitas" de Macau, pouco antes de este território ser entregue à soberania chinesa, acontece independentemente da sua vontade, "como quase sempre tem sucedido" (317) na sua vida. A imagem da folha a deixar-se "navegar na direcção do vento" (317) demonstra não só a passagem do tempo mas também a crença na impossibilidade de mudar o rumo dos acontecimentos.

A casa das rugas: o órfão de um amor utópico

> O que eu via no chão era o meu amor órfão, tocado pelas sombras frescas da velha árvore do quintal de Dona Isaltina. (Pinto, *A casa*, 136)

Numa prosa poética e sensorial, Eduardo Bettencourt Pinto narra em *A casa das rugas* a experiência emotiva de um jovem mulato que nasce órfão de pai durante o caótico período da descolonização, da saída dos colonos e do início da guerra civil angolana[38]. A narrativa expõe, desde a abertura, o vazio identitário provocado pela orfandade paterna, mas também o incessante desejo de o preencher: "Vou para Portugal estudar e em busca do meu pai. Diria melhor: do homem que descobri nas palavras e no reboar do amor de Mamã Carminha. Vou atrasado?" (13).

[38] "Angola começava a tombar pelas ruas, gente a fugir por entre um mar de caixotes (...). O caos, traçado à distância por demagogos do apocalipse, engendrava equívocos de toda a sorte e deixava sinais de desenfreada loucura por todo o lado. Angola despedia-se aos tiros do jugo colonial" (99).

Além da ausência paterna, comunica-se nos primeiros parágrafos duas das linhas estruturantes do livro: por um lado, a ideia de esta narrativa ser um testemunho de um desmesurado amor (como se esse testemunho fosse uma confissão indispensável à própria sobrevivência do protagonista) e, por outro, a ideia de a memória se construir, reconstruir, inventar e reinventar durante o ato da escrita. À medida que o narrador vai crescendo e Mamã Carminha[39] envelhecendo, o mapeamento da vida dos pais torna-se premente e, por isso, o narrador assume a função de "recolher os restos do passado" (13). A reconstituição da figura do pai ausente é feita por etapas – às fotografias e aos papéis deixados pelo pai, juntam-se as memórias da mãe, as histórias de quem privou com o pai e, por último, o périplo até à sua terra natal. Existem, pois, diversas "fissuras" (14) na memória e na escrita, e nesses interstícios ocultam-se as emoções mais íntimas do protagonista-narrador, que afirma: "Estou neste livro como uma silhueta num olhar de soslaio. Tenho consciência de que reinvento vidas em cada sílaba, na sombra de uma vírgula e no deserto de um parágrafo." (13).

Dos três livros analisados neste capítulo, este é aquele em que o protagonista órfão procura ativamente desvendar as circunstâncias da vida do pai, bem como os contornos do seu desaparecimento, com o objetivo de dar forma ao "rosto vegetal" (136) tantas vezes imaginado por si durante a infância. A sua viagem pelas imagens, palavras, memórias e lugares constitui-se como a trajetória da sua própria descoberta identitária. O

[39] Além da orfandade do filho, repare-se que Mamã Carminha é ela própria órfã. Não tendo condições para a criar e educar, a mãe biológica entrega-a aos cuidados de uma missionária. A gratidão e a amizade de Carminha por Denise faz-se acompanhar do trauma da perda da mãe (cf. 31). Contudo, pouco tempo depois, a missionária é expulsa de Angola pela PIDE e, consequentemente, deixa Carminha entregue a si própria e à generosidade de terceiros: "Mamã Carminha ficou durante alguns dias sozinha naquela casa abandonada ao silêncio, às noites imensas, entregue ao imenso oceano da memória. Quando soube o que acontecera à jovem missionária americana, o administrador Belarmino Cardoso meteu-se na carrinha e foi buscar Mamã Carminha à missão. Encontrou-a na estrada, descalça. Levava à cabeça a trouxa da sua pobreza e da segunda orfandade." (35).

narrador procura o pai para o conhecer, mas, em última instância, para se conhecer a si mesmo. A ideia de esta ser, acima de tudo, uma viagem (emocional e física) de autoconhecimento fica imediatamente a/enunciada no primeiro trecho epigráfico, retirado de *In the shadow of a saint* da autoria de Ken Saro-Wiwa: "Estará esta história a repetir-se através de mim ou serei eu a personagem do meu próprio imbróglio? É ele o meu pai ou sou eu o seu filho? Onde é que ele termina e eu começo?".

A orfandade constitui o eixo temático deste breve e poético romance, havendo várias passagens em que a condição órfã emerge explicitamente. Neste livro, a incessante procura do pai advém de um sentido de ausência permanente no espírito do narrador[40], apesar de essa ausência ter sido amainada, ao longo do crescimento, com o amor e os cuidados maternos. Com efeito, a necessidade de preencher o vazio provocado pela orfandade paterna surge repetidamente na voz narrativa, atravessando a história do princípio ao fim. O ato de reconstituir o rosto paterno com as folhas da árvore do quintal é tão-somente a primeira tentativa de colmatar a ausência do pai. Nos três fragmentos abaixo citados, as ideias de "choro", "vertigem", "imaginação", "sonho" e "enigma", bem como a ideia da passagem do tempo, inscrita na imagem do sol percorrendo as folhas, veiculam o vazio da perda, de forma bastante comovente:

> Quando eu era criança, juntava as folhas das mangueiras e tentava fazer com elas o rosto do meu pai. (...) Chorei, é certo, sentado na terra vermelha da minha infância, enquanto o sol passeava sobre aquelas folhas onde ia crescendo cada vez mais evidência da minha orfandade paterna. (15)

[40] É de observar que a palavra *ausência* é repetida diversas vezes, sempre acompanhada de um contexto verbal altamente poético, o que claramente visa expressar a dor órfã do narrador: "o eco da ausência e do mistério que a sua vida nos deixou" (35); "O silêncio, o enigma, a sombra e a ausência do meu pai habitam-lhe o espírito como um clamor." (62); "Desenhei-os a pensar nele, alto e forte, observando-me do outro lado da ausência." (63); "o infinito da ausência" (121); "a névoa de mistério que encobria a ausência do meu pai" (127).

> Inventei o meu pai com folhas de mangueira, cores de infância pintadas a crayon, palavras rascunhadas nos meus cadernos de apontamentos. O seu rosto é uma vertigem das minhas mãos, a perturbada imagem da minha imaginação. A realidade não passa muitas vezes de uma desvirtuada componente do sonho. (123)
>
> (...) pegava nas folhas da mangueira e com elas tentava fazer, no chão, o rosto do meu pai (...) rosto vegetal (...) um enigma que crescia da terra. (136)

Não conseguindo adivinhar os contornos faciais do pai nesse efémero retrato de folhas secas no chão de "terra vermelha", segue-se o traçado da sua existência através da escrita: "Em vez de pedras, dei aos olhos do meu pai a cor do mar e do céu, quando o avisto do nosso apartamento e penso na profunda cor da sua ausência. À sua voz dei o ressoar dos passos de Mamã Carminha" (137). Porém, esse esforço também não será suficiente para aplacar a dor da ausência, pelo que a decisão de ir no encalço do pai é sentida como o único gesto que, ao alimentar a esperança de o encontrar, lhe poderia trazer paz interior. A metáfora do rio retomando, passada a tempestade, "o seu curso natural" traduz poeticamente o íntimo desejo de desvendar o mistério em torno do pai: "Quero conhecer o meu pai, olhá-lo, descobrir em que sombrios horizontes se perdeu de nós" (121).

A natureza transformativa dessa viagem fica patente num episódio digno de menção. Como num rito de passagem[41], aos catorze anos, numa tarde em que pela

[41] Este conceito antropológico foi usado primeiramente por Arnold Van Gennep (*Les rites de passage*, 1909) para explorar a natureza das cerimónias que marcam as mudanças de identidade – pessoais ou coletivas (nascimento, puberdade, casamento, maternidade, paternidade, morte, etc.), assim como as celebrações coletivas (as colheitas, cerimónias religiosas, etc.). Van Gennep identificou três fases nos ritos de passagem: separação (o indivíduo/grupo distancia-se da sua antiga identidade), liminaridade (transição entre os pontos de partida e de chegada) e incorporação (o indivíduo/grupo é readmitido na sociedade já com o novo estatuto). Van Gennep influenciou vários antropólogos, em particular Victor Turner (*The ritual process: structure and anti-structure*) que ilustrou a importância da liminaridade como uma fase perigosa para o iniciante e para toda a sociedade, uma vez que simultaneamente desafia e sustém a ordem social. Turner define liminaridade: "Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial. As such, their ambiguous and

primeira vez bebe café, a mãe declara que as parecenças entre ele e o pai estão cada vez mais notórias. As memórias partilhadas pela mãe fascinam o narrador e levam-no a experimentar uma "súbita alegria" como se, por momentos, deixasse de se "sentir órfão de pai", isto é, como se o pai entrasse em "casa e dissesse: 'Vês, meu filho, és parecido comigo!" (63). A imprevista informação das semelhanças físicas com o pai enfatiza não só a vontade de o recriar através da escrita, mas também o leva a afirmar o seu novo estatuto dentro do núcleo familiar: "*Sou um homem*, cresci muito depressa entrando e saindo pela estreita porta do mistério e da nostalgia. Quero saber quem foi o meu pai, como viveu, que amigos teve, como era. Preciso de recriá-lo nos meus cadernos." (63, itálico meu).

Tal como para os protagonistas anteriores, a primeira impressão de Portugal é para este narrador, de estranheza[42]. Se, para Justino, Pousaflores é feita de pedra e frio e, para José, Lisboa é sinónimo de desprezo e de indiferença, para este órfão a terra do pai é "um lugar antigo" onde cairá "como um tordo no Outono" (121). O narrador sente-se "estranho" quando se dirige à aldeia natal do pai, contudo a razão dessa estranheza não reside na frieza da paisagem física e humana circundante, antes se relaciona com a tristeza omnipresente de saber que ninguém o espera. O recurso a vocábulos negativos

---

indeterminate attributes are expressed by a rich variety of symbols in the many societies that ritualize social and cultural transitions. Thus, liminality is frequently likened to death, to being in the womb, to invisibility, to darkness, to bisexuality, to the wilderness, and to an eclipse of the sun or moon." (95). O conceito de liminaridade tem sido criticado pela sua vacuidade, uma vez que permite que qualquer estado de transição seja visto como um rito de passagem. Não sendo a minha análise de natureza antropológica, tenho consciência de que o uso que faço dos conceitos de rito de passagem e de liminaridade poderá ser considerado à luz dessa crítica, no entanto respaldo-me na definição proposta por Turner: os ritos de passagem acompanham qualquer mudança de lugar, estatuto, posição social ou idade (cf. 94). O meu objetivo é tão-só entender o valor expressivo dos momentos de transição experienciados pelo protagonista-narrador na estrutura narrativa do romance em análise.

[42] Mesmo antes de partir, note-se, é essa a impressão do narrador, não só por imaginar que seria estranho habituar-se a um espaço que adivinha exíguo, mas também por ser essa a primeira vez que se afasta da mãe e do espaço doméstico. Acresce ainda que o narrador sabe que, para a mãe, Portugal está associado a uma imagem negativa: "Portugal era a fronteira obscura onde o rasto do marido se perdera, sem um aceno, um breve sinal de vida." (16).

veicula esse estado emocional: "*Ninguém* sabe que chego, ou que existo. *Ninguém* me espera desde que nasci. *Nem* um balbucio sou em lábios que *nunca* pronunciaram o meu nome, *não* conhecem o meu rosto, o de Mamã Carminha, as nossas vidas africanas." (121, itálico meu). A atitude do narrador perante a ruralidade, a pobreza e a aridez da terra do pai caracteriza-se por uma enorme compaixão. Por meio da sua empática capacidade auditiva, os sons da paisagem – "o silêncio dos homens", o "chilrear das aves", "um guinchar de rodas" e "o vazio da noite que se aproxima" (122) – preenchem o discurso de afeto. A representação da ex-metrópole não exibe a carga negativa presente nos outros romances porque o narrador concentra-se nos aspetos mais íntimos: a velhice, a passagem do tempo e a aspereza do trabalho no campo.

O tom compadecido deste narrador, que reconhece no ambiente rural a dor da desertificação do interior e do esforço de "muitas gerações que se curvaram" (122) para cultivar a terra, relaciona-se sobretudo com a segurança de se saber fruto de um grande amor e de ter crescido com uma imagem extremamente positiva da figura paterna. Com efeito, este jovem-adulto descreve sempre a relação dos pais como um verdadeiro oásis, como um "jardim entre as ruínas" (62), mencionando diversas vezes a inabalável convicção da mãe sobre a impossibilidade de Pedro os ter abandonado de livre vontade.

Não conseguindo sentir amor ou emocionar-se, o protagonista de *Basta-me viver* não constrói nenhuma possibilidade concreta de futuro. José é incapaz de conciliar as origens contraditórias e a violência do passado de que é herdeiro. Por completa oposição, o órfão de *A casa* tem consciência de que nasceu sob o signo da violência[43], mas sente-se

[43] A confusão gerada entre brancos, negros e mulatos no dia do seu nascimento condensa metaforicamente os conflitos raciais: "Nasci, parece-me, nas escadas do imprevisto e sob o signo da violência. O meu país, sempre em guerra, é o chão onde a morte se deita. Não é metáfora: cobriu de cinzas e caos a inocência com que saí do ventre materno." (43). Além de ressaltar a violência dos conflitos civis que despontam logo a

fruto de um amor sincero e é, por isso, impelido a cultivar um olhar e um ouvido empáticos. Apesar de melancólico, o seu discurso nunca é derrotista. No entanto, há na sua mundividência uma inegável inquietude, resultante de uma ferida insanável que é a orfandade, à semelhança do que acontece com as restantes personagens deste capítulo. As diversas perguntas retóricas abaixo citadas transmitem o medo sentido no exato instante em que, encontrando-se em casa da avó paterna, aguarda que esta lhe dê finalmente notícias do pai. O rosto do protagonista refletido no espelho traduz a tristeza dos atos quotidianos nunca partilhados, a necessidade de aprovação e o medo de, finalmente, deslindar o mistério do paradeiro do pai. À ansiedade e à angústia acumuladas subjaz o doloroso pressentimento de que o pai estaria morto, intuição registada na metáfora das "cinzas". Repare-se, ainda, no efeito poético da imagem dos braços paternos como ramos que vigorosamente o abraçariam se estivessem presentes:

> Estou diante do espelho. Sou parecido com um homem que nunca conheci, de quem me faltou a voz de pai, os vigorosos ramos de um abraço, as confidências perante as primeiras inseguranças da juventude, a cumplicidade, os conselhos. *Como* teria gostado ele da pessoa que sou? *Como* seria ele o pai que busquei no chão da minha infância? *Onde* estará ele agora? *Que* lágrimas soltou esta senhora? *Que* peso trazem os meus passos a este chão? Estas perguntas que me faço são uma espécie de febre – latejam-me na cabeça, entristecem-me. Tenho no fundo, medo delas. Sobretudo porque as respostas me podem cobrir de vazios, e a alma, arrepiada com o frio da sua própria verdade, perecer entre as cinzas do que fica. (126, itálico meu)

À semelhança das personagens anteriores, a orfandade no percurso deste narrador está intimamente associada à natureza do mulato e à discriminação racial que deriva

---

seguir à declaração da independência, este excerto também é relevante porque alude à questão da liminaridade que caracteriza a trajetória deste protagonista: este órfão mulato nasce nas escadas do prédio, um lugar de passagem, de transição.

dessa circunstância. Quando ouve o choro da avó por detrás da porta fechada, o narrador interpreta de imediato esse choro como um sinal da rejeição da sua cor da pele e, por isso, afirma instintivamente: "Entristecem-me e humilham-se essas lágrimas que correm detrás da porta. Sou filho de uma negra, é isso? Sou o ponto menos claro, a mancha, o rubor envergonhado?" (125). Na verdade, a reação do narrador ao ataque de choro e ao grito calado da avó manifesta a consciência interiorizada da discriminação encontrável, por exemplo, no olhar do "tipo" que lhe chama "café com leite" (114) ou no dos homens da aldeia que "reparam" na cor da sua pele (122). Porém, depressa o narrador se aperceberá de que o choro da "velha senhora" resultava do imenso espanto de quem não esperava tamanha surpresa. É por isso que, depois de processar as súbitas emoções, a avó lhe estende de imediato o "calor" do seu corpo e lhe lança um olhar perscrutador, reconhecendo no neto inesperado traços do filho perdido: "És o retrato do teu pai, meu filho. Parece até que estou a vê-lo quando tinha a tua idade." (127).

A figura do mulato neste romance é a de um ser em trânsito, mas não a de um ser perdido ou derrotado. Ele não nega nenhuma das suas raízes, aceita as duas com o mesmo amor que os pais tinham um pelo outro. Ele é um ser ferido pela orfandade, mas é capaz de, pela escrita, acalentar a ausência paterna, porque o "milagre" do amor da mãe "por um homem ausente" e "pela sua imensa fé nele" é a grande "lição" da sua vida (137). Quando confrontado com as parecenças físicas com o pai, é o próprio narrador que assume a sua natureza liminar[44], todavia, essa condição entre lugares, a condição de ser

[44] Repare-se na suspensão que as perguntas retóricas inscrevem no discurso, dando conta desse espaço de negociação identitária vivido pelas personagens mulatas: "Sempre, desde sempre, experimentei o vazio a angústia destas perguntas ante o espelho do meu silêncio. Tenho corpo de negro, musculado, duro como um muro. E, no entanto, dentro de mim sinto um rumor de chuva bater na janela do que sou, um tormento e uma melancolia. É isto apanágio de um branco? A introspecção magoada, a dúvida perante o futuro, o olhar turvo regressando ao passado nos álbuns que povoam a memória da minha vida antes de mim? Não creio. As diferenças entre raças têm mais a ver com as influências da cultura. Tenho, pois as feições do meu pai.

"betwixt and between" (Turner, 95), não provoca um conflito identitário inultrapassável pois, para este narrador, "As diferenças entre as raças têm mais a ver com as influências das culturas." (63). Poder-se-á até dizer que a natureza liminar do mulato, tal como é desenhado neste livro, não implica obrigatoriamente contornos negativos[45].

Seja como for, mesmo não sentindo a sua identidade híbrida como um conflito irremediável devido ao profundo amor entre os pais, a "ferida" do órfão mulato será muito difícil de sarar. A representação do mulato em *A casa* retoma a ideia estereotipada frequente na literatura colonial de que o mulato é um ser triste e melancólico, tal como Gould bem observou[46]. Ao longo da narrativa o narrador deixa transparecer a melancolia decorrente tanto da orfandade paterna quanto da condição de mulato. É por isso que facilmente reconhece essa "ferida" de abandono e tristeza no olhar da passageira que, ao seu lado, faz a viagem de regresso a Luanda:

> A minha vizinha do lado, com a cabeça apoiada numa almofada, dorme como se estivesse em casa. *É mulata*. Tem uma voz sensual, lábios carnudos e rubros como morangos maduros. *No seu olhar*, porém, *encontro a mesma ferida*, a mesma gélida ansiedade com que a gente da minha terra observa o mundo: *uma orfandade que parece tocá-la no mais fundo e o pulsar irremediável de uma tristeza entre as palavras*. (135-136, itálico meu)

A bonomia, estou certo, e a frontalidade são de Mamã Carmina, a dureza térrea do seu corpo, a virtude e a serenidade do seu olhar. E dele? Apenas o rosto, que me leva à melíflua ternura das mulheres, que olham para mim como se eu, de súbito, tivesse saído de uma película americana e saltado de um Corvette vermelho, pronto a levá-las a jantar?" (63).

[45] Comentário inspirado por Roberto DaMatta. Em "Individuality and liminarity: some considerations concerning rites of passage and modernity", o antropólogo resume as ideias-chave sobre os dois termos usados no título do ensaio, distanciando-se dos autores que veem na liminaridade algo paradoxal, ambíguo e negativo. DaMatta afirma que, no caso da cultura brasileira, há fenómenos (como o Carnaval) e figuras liminares (como o mulato) com contornos e potencial transformativos.

[46] O comentário de Gould é breve, mas certeiro: "Not only have Portuguese critics largely overlooked the narrator's hybrid identity, but they have also ignored that *A Casa das Rugas* brings into play a recurrent theme in Portuguese literature, namely the mulatto as a sad and orphaned figure, a theme that is also explored in Barreno's *O Senhor das Ilhas* and in Antunes's *O Esplendor de Portugal*. ("Decanting", 191).

Acresce ainda que a melancolia experienciada por este narrador não diminui mesmo depois de ter cumprido a sua função: ele foi à procura do pai, não o encontrou vivo, mas reencontrou-se com as raízes paternas e foi reconhecido por outros como sendo parecido com ele. A melancolia não passa porque ele será sempre órfão, ainda que o luto seja feito. Uma prova de que esse luto é feito encontrar-se-á porventura no facto de no último capítulo o narrador assumir o seu nome próprio: Alexandre Bartolomeu Rico. Neste âmbito, é interessante observar que o narrador revela a sua identidade apenas no momento em que regressa a Luanda, como se só depois de conhecer o destino do pai pudesse, enfim, assumir a sua própria identidade. A viagem à procura do pai é um percurso de autodescoberta identitária, descoberta das suas raízes e, apesar de não encontrar o pai vivo, parece ter-se encontrado a si mesmo no exato momento em que tem a certeza de que o pai não abandonou a mulher amada nem o filho por nascer. De qualquer forma, o mistério deslindado não o salva da melancolia causada pela orfandade.

Neste romance, a temática da orfandade convida o leitor a refletir sobre as consequências das relações coloniais e dos vazios daí resultantes, mas também sobre as possibilidades de transcender a violência através do amor. Os órfãos de Pousaflores e o órfão de São Salvador mostram dificuldade em acomodar e/ou ultrapassar a sua condição de desorientação cultural e identitária, estas personagens não têm o apoio emocional para se libertarem das lógicas binárias, encontrando-se, pois, num espaço de cisão identitária cuja resolução é complexa. Porém, no caso do narrador de *A casa* há uma tentativa de apaziguar o irreconciliável, ou seja, há nesta obra como que uma proposta de reconciliação não encontrável nas restantes. Das três, esta é a única em que a natureza da liminaridade, característica da figura do mulato, não expressa nem acarreta

necessariamente uma visão negativa e/ou distópica. Mesmo no contexto duma sociedade colonial, por natureza racista e discriminatória, este romance mostra de que maneira podem construir-se relações de amor independentemente da cor da pele.

O mulato é, neste contexto, o herdeiro de uma relação amorosa não violenta, o que, de certa forma, visa mostrar que nem só de violência se nutriam as relações coloniais. Pelo viés dos afetos, do íntimo, do familiar transgridem-se as fronteiras entre mundos opostos, dado que para os pais do narrador o amor e o respeito estão sempre em primeiro lugar e apenas os acontecimentos violentos decorrentes da descolonização rompem definitivamente[47] com a história de amor entre os dois. No triângulo familiar desenhado neste romance manifestam-se, assim, os contornos da noção de fronteira: por um lado, a conceção de fronteira como um "médium de comunicação" onde se projeta "a possibilidade de dar origem a novas configurações de identidade", por outro, um espaço de tensão "intransponível" (Ribeiro, "A retórica", 471). De facto, a natureza fronteiriça[48] da identidade deste narrador mulato é concomitante com a sua condição de órfão.

[47] Definitivamente porque já antes do momento da separação havia indícios da impossibilidade de concretização da utopia que era o amor entre os dois: a estranheza e a solidão sentidas por Carminha quando se muda para a nova casa (o espaço é exíguo e faltam-lhe as mangueiras sob a música das quais dançara enquanto pequena, mas também o cantar do galo e a cor das buganvílias junto do anexo); o mau pressentimento que Ricardo (o amigo que envolve Pedro no transporte de diamantes) desperta em Kianda no dia do casamento e, ainda, a prenda envenenada que Carminha recebe da vizinha.

[48] A ter em conta as palavras de Carmen Villar sobre a problemática de estar entre culturas inscrita na obra de Pinto, o estado de "estar-na-fronteira" expresso por este narrador refletirá até certo ponto a experiência do escritor: "In Angola he is both an insider (by birth) and an outsider (by parentage), whilst when he returns to the Azores, he represents the African other (the colonial side), as well as the Azorean insider (the retornado Azorean). When he emigrates, he is Portuguese by definition in the Canadian system, but, as we can see, this description is not entirely accurate. (…) In essence he is the *self* that is constructed and fluidly negotiating between many concepts of the *other*, and of the centre. (…) What we encounter in Bettencourt Pinto's work is not just an adaptation and negotiation between many centres of definition of the *self*, but also a construction and reconfiguration in the enunciation of this *self* through the medium of writing. It goes beyond a search for a *place* towards a search for a *voice* with which to express his feeling of placelessness, or rather his actual multiplacedness." (170-171).

Lembre-se que o romance encerra, dir-se-ia, distopicamente com a metáfora da chama – o órfão "arde por dentro" alimentando-se do "espírito" de uma ausência.

A casa ensaia várias relações de afeto entre brancos e negros, enfatizando a ideia de o signo de violência poder ser quebrado através dos afetos. A relação inter-racial entre os pais do narrador pauta-se não pela violência mas pelo amor, companheirismo e lealdade. Embora fique clara a intenção de o autor não obliterar os elementos de tensão e conflito das dinâmicas coloniais, a sua proposta literária põe em relevo contextos em que a mestiçagem não implica obrigatoriamente a coerção. Por outras palavras, não negando de modo ingénuo a existência da violência entre colono e mulher africana (será suficiente lembrar que Pedro se comportava de forma excecional), o escritor talvez deseje dar espaço a uma outra visão – através de uma prosa repleta de lirismo quererá porventura realçar o que há de mais íntimo e afetivo entre os seres humanos: um tipo de amor absoluto, mesmo que não passe de um hino comovido e utópico. É nesse sentido que se entende o comentário do escritor numa entrevista conduzida por Maria Vaz: "*A casa das rugas* é sobretudo a 'metáfora às minhas mais profundas utopias. Sempre desejei uma África multirracial. No livro, que é uma história essencialmente de amor, levo ao extremo essa preocupação, esse lirismo, esse sonho.'" (Pinto *apud* Vaz, 116).

No próximo e último capítulo, a representação do tropo da orfandade e os processos de construção identitária já não decorrem diretamente do fenómeno histórico do retorno, antes se interligam com a contemporaneidade, no seio da qual o *outro* étnico e o *outro* social devem ter e/ou exigir o direito à diferença. A partir sobretudo da análise de *O meu nome é Legião* e de *Esse cabelo*, de António Lobo Antunes e de Djaimilia Pereira

de Almeida, respetivamente, abordam-se as experiências dos filhos dos ex-colonizados já nascidos em Portugal ou chegados a este país ainda crianças. No primeiro livro, as manifestações de orfandade literal, metafórica e simbólica relacionam-se com a existência de espaços de violência na sociedade portuguesa contemporânea. A herança colonial reflete-se, deste modo, numa visão negativa da experiência das comunidades afro-portuguesas na sociedade pós-colonial. No segundo livro, as potencialidades simbólicas do tropo da orfandade associam-se particularmente ao desejo da narradora de contar uma história de reparação. Nesta narrativa, não existe orfandade literal, mas apenas metafórica: a narradora cresce com os avós portugueses, longe da mãe angolana, e mantendo uma relação complexa com o seu cabelo, metonímia das suas raízes africanas. A natureza ambivalente da identidade da figura do mestiço presente nos dois livros sustenta a complexidade dos processos de construção identitária e das dinâmicas de discriminação e de exclusão em tempos pós-coloniais. Porém, enquanto os protagonistas de Lobo Antunes sucumbem devido ao desamparo de que são vítimas, a protagonista de *Esse cabelo* solicita a companhia dos leitores na (re)descoberta da sua africanidade, tentando fazer as pazes com um passado de esquecimento e negligência, e honrando a sua identidade hifenizada.

CAPÍTULO 5

Pós-Retorno e Orfandade: os caminhos da pós-colonialidade portuguesa

> Acontece apenas que tal aventura, agora terminada, com a sua carga de ilusões, pesadelos e malefícios, foi também, queiramo-lo ou não, história comum. Não está no poder de ninguém nem rasurá-la nem branqueá-la a baixo preço. O que talvez se imponha é revisitá-la em comum para descobrir, acaso também a meias, para além do que nela houve de doloroso e inexpiável, o que, apesar de tudo, emerge ainda desse processo como possibilidade e promessa de um diálogo que mutuamente nos enriqueça e nos humanize. (Lourenço, *A nau de Ícaro*, 119)

O tropo da orfandade, que ao longo dos capítulos anteriores foi associado ao fim do império português em África, pode ser encontrado também em narrativas que, já não abordando diretamente o retorno dos colonos e seus descendentes, continuam a revisitar a herança colonial e, em particular, a incidir sobre as repercussões desses processos históricos na contemporaneidade. Em diversos textos, nomeadamente em "Psicanálise mítica do destino português" (1978) e "Da ficção do império ao império da ficção" (1984), Eduardo Lourenço declara ter havido falta de reflexão sobre a revolução e a descolonização, bem como sobre a imagem de Portugal como colonizador. Todavia, como argumenta Ellen Sapega ("No longer alone and proud"), a literatura pós-25 de Abril começa a elaborar um trabalho de renegociação cultural que visa justamente remediar essa falta, questionando discursos utópicos e tornando visíveis os meandros sociopolíticos da identidade cultural portuguesa. No mesmo sentido, Ana Paula Ferreira

("Lusotropicalist Entanglements") afirma que um dos contributos da ficção contemporânea, em particular a de autores como Lídia Jorge, é a problematização do discurso luso-tropicalista e, por conseguinte, a denúncia das práticas de exclusão e de racismo no contexto pós-colonial[1]. Neste exercício de renegociação e questionamento, talvez o órfão possa ser visto como um tropo literário produtivo, na medida em que encarna por excelência a figura do *outro*, consentindo uma reflexão sobre a construção da identidade cultural portuguesa num contexto em que o passado colonial se presentificou no espaço ex-metropolitano, primeiramente, através do retorno dos militares, dos colonos e suas famílias e, um pouco mais tarde, da migração africana com motivação económica ou decorrente da instabilidade político-social provocada pelas guerras fratricidas pós-coloniais. A partir da década de 70, Portugal, que já era um país de emigração, torna-se também um país de imigração.

O vento assobiando nas gruas (2002) da autoria de Lídia Jorge é, neste âmbito, um exemplo relevante, uma vez que um dos seus temas centrais é justamente as relações entre a sociedade portuguesa e a população de origem africana a residir no Portugal pós/neocolonial (a questão do retorno surge apenas tangencialmente[2]). Este romance recupera vários aspetos da realidade contemporânea, entre outros, o desengano pós-revolucionário, os movimentos de migração, a herança colonialista, o confronto entre culturas, os conflitos entre centro e periferia e os processos de marginalização socioeconómica. Em particular, esta obra enfatiza a contradição entre, por um lado, um

[1] No contexto das sociedades democratizadas os preconceitos raciais com base na crença da inferioridade biológica têm sido reorientados dando conta de crenças de inferioridade cultural, observando-se diversas modalidades de racismo. Os estudos desenvolvidos por Vala e os seus colaboradores negam qualquer singularidade portuguesa em matéria de preconceito racial no contexto europeu. Sobre o racismo em Portugal dirigido especificamente à comunidade migrante das ex-colónias, ver Vala, 2008 e 2012.

[2] A referência ao fim do império colonial encontra-se, por exemplo, na figura de um militar morto numa picada em Angola (298) e na de um colono a quem África "tinha dado tudo e lhe tinha tirado tudo também" (484).

discurso positivo do universo simbólico do "ser português" (pautado pela aproximação ao *outro*) e, por outro, as práticas discriminatórias promotoras da exclusão social, da precariedade habitacional e da clandestinidade laboral. Medeiros identifica neste livro "uma visão do abismo, centrada nas várias farsas que os seus personagens encenam, desde a farsa da família no caso dos Leandro, à farsa de poder, da memória e da tradição, culminando na farsa da pluralidade de uma sociedade obviamente pós-colonial, mas que ainda não se consegue reconhecer nem aceitar como tal." ("Apontamentos", 356).

A orfandade de que sofre a personagem principal deste romance pode, a meu ver, ser entendida como um dos sintomas mais evidentes da leitura negativa da pós-colonialidade portuguesa salientada por Medeiros. Milene é fruto de uma relação problemática e é encarada como a causa dos prejuízos materiais da família. Órfã de pai e desprezada pela mãe desde a nascença, Milene é entregue à guarda da avó paterna e, após a morte desta, à guarda dos tios – o trajeto desta jovem é, por conseguinte, pautado pela ausência dos pais e, mais tarde, da avó Regina, bem como pelo desinteresse generalizado dos tios e dos primos. Além disso, o seu quotidiano é marcado por acessos de fúria e por estados de excitação repentina, comportamentos atribuídos pelos membros da família à sua condição de oligofrénica e nunca à necessidade de a jovem comunicar o desespero, a solidão e a incompreensão que a atormentam.

Milene não dispõe de vocabulário para expressar os seus sentimentos e desejos. Incapaz de formular raciocínios para responder aos desafios com que se vai deparando (por exemplo, explicar aos tios as circunstâncias da morte da avó), a jovem é vítima da indiferença e da ostracização dos parentes, sendo posta à margem da coletividade em que se insere. O potencial desestabilizador do seu namoro com Antonino é, sem surpresas,

neutralizado através de uma histerectomia não consentida por ela, evitando-se, assim, que Milene viesse a ter filhos mestiços por via do seu relacionamento com o cabo-verdiano e manchasse a linhagem familiar. O contraste entre a violência subjacente à frieza da tia e o sentimento de perda visceral que Milene não é capaz de explicar não deixa os leitores indiferentes. Esta é uma história de um ato de profanação de uma pessoa em prol da manutenção das aparências sociais assentes num inegável racismo. O "vazio" deixado no corpo de Milene é, como observou Paula Jordão, "Um vazio que, ao ultrapassar a sua situação individual, representa igualmente a recusa da (re)construção de uma identidade nacional que inclua ou até mesmo conceba qualquer cruzamento de raça." (261)[3].

À semelhança de Lídia Jorge, também Lobo Antunes é indiscutivelmente crítico da, ainda persistente, herança colonialista impregnada no tecido social português e, porventura até de uma forma mais evidente, serve-se do tropo da orfandade para registar as ansiedades sociais patentes na pós-colonialidade portuguesa. Se aferido na totalidade das personagens que apresentam uma notória carência afetiva de natureza parental, ou que corporizam vivências de solidão e desamparo, dir-se-á mesmo que a orfandade é um tropo recorrente na ficção antuniana. Curiosamente ausente do subcapítulo "Temas, tópicos e estética" do *Dicionário da Obra de Lobo Antunes*, publicado em 2008, a orfandade parece atravessar de forma rizomática muitos dos livros do escritor, visando distopicamente problematizar as complexidades e ambiguidades das estruturas sociais

[3] Em "Da memória e da contra-memória em *O vento assobiando nas gruas*", Paula Jordão explora, entre vários temas, a relação entre a identidade feminina e a memória, e o significado da ilegitimidade/bastardia que impede Milene de compor a sua narrativa pessoal. Sobre a tragicidade do percurso desta protagonista, a autora explica: "A mesma ordem patriarcal e misógina que lhe nega a memória maternal e a sua identidade de filha nega-lhe, igualmente, a identidade de mãe e a memória filial a que tem direito. À misoginia da ordem patriarcal é agora acrescentada uma faceta neocolonial racista." (253).

contemporâneas[4]. África, isto é, o colonialismo português, a guerra colonial, o retorno dos colonos e as vivências da comunidade afro-portuguesa no Portugal contemporâneo emergem como um persistente fantasma nos romances do escritor. *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* (2017) é o mais recente exemplo da presença obsidiante que a relação entre Portugal e África ocupa na obra antuniana e, nele, o fantasma de África encontra-se na "faca muito antiga" (12) que atravessa o corpo do ex-militar (pela mão do filho adotivo), uma expressiva metáfora, porventura não de um desejo de vingança, mas de um desejo de libertação: "acabou-se África, acabou-se Portugal, sobramos nós umas horas" (344).

Em maior ou menor grau, vários romances de Lobo Antunes dão vida ao conceito de "haunting", mencionado por Christine Berthin como ideia-chave para se pensar a cultura contemporânea. Invocando as conceptualizações de Abraham, Torok e Derrida, Berthin refere-se a forças fantasmagóricas manifestadas transgeracionalmente. Como já foi dito a propósito da experiência da protagonista de *O Tibete*, essas forças constituem, por vezes, segredos não partilhados no seio das famílias e/ou das comunidades. E a dificuldade da partilha justifica-se por tais segredos estarem "associated with repressed guilt, shame or is the result of a trauma that has not been worked through" (4). A personagem da filha do ex-militar português em *Até que as pedras* permite justamente tecer um comentário em torno da observação de Berthin. De facto, os fantasmas que perseguem a filha do ex-militar decorrem, em particular, do segredo sobre a violência

[4] Eunice Cabral observa, por exemplo, o seguinte: "Os romances de Lobo Antunes até hoje publicados (…) têm sempre como núcleo da matéria efabulada uma perda. A perda é a de um lugar próprio do indivíduo do mundo" (363).

praticada pelo pai durante a guerra colonial em Angola[5], e convergem para um estado de orfandade emocional inscrito no contínuo silêncio caracterizador de um "trauma that has not been worked through" e que não se circunscreve unicamente à geração do pai.

Não sendo órfã no sentido literal, esta mulher é-o emocionalmente porque o peso do trauma do pai, que tinha incendiado um aldeamento africano, matando os seus habitantes brutalmente e salvando apenas uma criança, vai impedi-la de verbalizar sentimentos e de expressar gestos de carinho. Nascida dois anos após o regresso do ex-militar a casa, a filha será testemunha dos persistentes e inquietantes pesadelos do pai, bem como do silêncio magoado do irmão. Com efeito, o fantasma da guerra colonial, materializado nas vivências traumáticas do ex-militar e do filho adotivo, vai repercutir-se na solidão que permeia a mundividência desta mulher, sobre a qual a família pouco ou nada sabe:

> tenho pai e mãe mas não moro com eles, desde que me lembro de mim mesma morando com eles não morava com eles, sempre me achei sozinha, talvez morasse mais com o meu irmão preto que não morava com ninguém (...) nenhum de nós fala muito, respondemos mas dá-me ideia que respondemos como as fotografias respondem, estão ali e é tudo. (357)

À atroz solidão inscrita na imobilidade e na mudez das "fotografias" corresponde um vazio dilacerante associado à sensação de a filha se sentir tão morta quanto o pai: "não pareço morta, estou morta, há que tempos que estou morta e ninguém sabe" (367). Perante a inércia de quem se sente morta, o consumo de drogas funcionará como um paliativo para lidar com a dor da fissura geracional e do peso da culpa paterna. O desejo

[5] Este segredo é composto pelas vivências do ex-militar em África e, mais particularmente, pelas horrendas circunstâncias da morte dos pais do filho adotivo. Diga-se que este é um segredo conhecido por todos os membros da família (inclusivamente pela filha nascida anos depois dos acontecimentos), mas do qual nunca falam entre si.

do parricídio[6] que o irmão adotivo lê nos seus olhos (ou ouve nas suas poucas palavras?) é, em certo sentido, o desejo de libertação do fardo da sua herança (ou será também o desejo de libertação do próprio pai, participante involuntário na guerra colonial, e do irmão, vítima dessa guerra?).

Como é característico da obra antuniana, pouco ou nada neste livro poderá ser lido de forma simples e/ou linear. As diferentes temporalidades intercetam-se, as fissuras da memória multiplicam-se, as vozes narrativas dialogam poliedricamente, as emoções e os pensamentos são projetados de forma espiraliforme, exigindo do leitor um diálogo corpo a corpo com as personagens. Neste romance, além do trauma de guerra vivido pelo ex-militar e da maior ou menor dificuldade de a esposa conviver com esse trauma, impõe-se a experiência de pós-memória[7] traumática protagonizada pela filha, mas também, e acima de tudo, o trauma do menino africano que o militar leva para Portugal e que cresce assombrado pelos silêncios deste. O trauma do menino (adulto no presente da narrativa) provém da horrenda morte dos pais biológicos e da sua condição de órfão, bem como da dilacerante dor de amar o carrasco dos pais[8].

[6] Dentre as várias passagens que se poderiam citar, leia-se: "sempre que venho à aldeia além da esperança que o meu irmão mate o meu pai com a faca do porco não me interessa mais nada" (225).

[7] Segundo Marianne Hirsh "Postmemory describes the relationship of the second generation to powerful, often traumatic, experiences that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right." (103). Operacional no contexto dos estudos sobre o holocausto e as ditaduras latino-americanas, este conceito tem ganhado espaço em trabalhos sobre as repercussões da guerra colonial nas vivências dos filhos dos ex-combatentes, nomeadamente nos projetos desenvolvidos por Margarida Calafate Ribeiro como, por exemplo, "Memoirs – Os Filhos dos Impérios e Pós-Memórias Europeias". Sheila Khan também tem escrito sobre este conceito a propósito da pós-colonialidade portuguesa e alerta para a ideia de que "o monopólio da pós-memória não deve ser reivindicado apenas nesta ótica tão pessimista e negativa da partilha das memórias traumáticas", havendo "outras abordagens mais romanticizadas e nostálgicas" que também é importante contar para se resgatarem e se quebrarem os silêncios ("A pós-memória", 362).

[8] Esse amor é expresso em diversas passagens, destaca-se apenas uma: "espero não errar com a faca amanhã e juro que não sinto ódio neste momento, senhor, mesmo que não compreenda, *e eu compreendo e não compreendo mas gosto de si*, não tem culpa que lhe tenham entregado um *papelinho* ao voltar do emprego" (346, itálico meu). O "papelinho" fora a convocatória para o serviço militar obrigatório.

A dificuldade de falar sobre o passado subjacente ao trauma do ex-militar encontra paralelo na dificuldade de o filho adotivo reconstituir as suas memórias de infância. Os "flashes" que vai tendo desse tempo propagam-se involuntariamente pelo presente, obrigando-o à revisitação, em silêncio, do horror da morte dos pais biológicos, da destruição da aldeia natal e também da discriminação racial e do olhar de alteridade experienciados em Portugal[9]. A tudo isto junta-se a culpa do pai[10], a mudez da irmã, a doença da mãe e o desamor da mulher (que aparentemente se recusa a dar-lhe um filho). Profundamente traumatizado por ter assistido à morte sanguinária dos progenitores e sendo testemunha da culpa do militar que cruelmente os matou, mas que também o protegeu e o criou, este africano criado em Portugal acabará por cumprir a expetativa negativa prenunciada pelos militares quando ele era apenas uma criança[11].

No entanto, o cumprimento desse prenúncio é mais complexo e ambíguo do que à primeira vista parece, dado que existem alguns indícios na narrativa que permitem ler o homicídio do pai não como resultado de um desejo de vingança calculista e frio[12], mas de

[9] Através do seu olhar e da sua voz denuncia-se não só os séculos de opressão perpetrada pelo colonialismo, mas também a impossibilidade de apagar as memórias traumáticas decorrentes do horror de que foi testemunha: "compreendo que só os brancos podem queimar, matar, cortar orelhas e à gente cabe-nos o destino de sermos queimados, mortos, amputados e portanto para quê outra identidade, outra terra, outros pais se não saí de África, continuo em África, morrerei em África erguendo os cotos para os brancos" (79).

[10] Na voz do ex-militar transparece o sentimento de culpa e de remorso associado ao trauma da guerra, o que fica claramente explícito na constante contradição e negação das emoções e das memórias. Destaca-se apenas um exemplo: "a minha mulher /– Culpas-te de tudo / e não é verdade, não me culpo de nada, mal sinto os problemas, a sério, não trouxe o meu filho de África por causa da mãe ou do pai dele / (não trouxe o meu filho de África por causa da mãe ou do pai dele?) / e na estrada em baixo ninguém, não trouxe o meu filho de África por causa da mãe dele ou do pai dele, trouxe-o julgo eu porque me sentia só, porque, que estupidez falar" (59).

[11] A ideia da vingança inscreve-se na opinião dos militares que não compreendiam a decisão de o alferes salvar a criança e insistir em levá-la consigo para Portugal. A repetição da frase "– Vai crescer meu alferes e vingar-se de si." leva o leitor mais distraído a acreditar que esta é uma simples história de vingança; ideia, aliás, também expressa no prólogo narrado pela cuidadora do jazigo da família.

[12] Há inúmeras passagens em que se percebe claramente o desejo de não matar o pai, leia-se, por exemplo: "Contente de me ver, matou o meu pai, a minha mãe e não sei se sou capaz de matá-lo, não quero matá-lo, não quero matá-lo, quero adormecer junto dele numa cama de bordão, quero os seus dedos no meu pescoço / – Filho. Quero que continue a proteger-me eu que não preciso da sua proteção, isto é necessito" (435); "e

um ato de comiseração perante um ex-militar envelhecido e torturado pelas memórias das atrocidades vistas e cometidas na guerra, assim como de comiseração por si próprio, pois também ele vive atormentado pelo testemunho ocular da crueldade perpetrada contra os seus pais biológicos[13]. Mesmo antes do homicídio ocorrido na última página romance, já os leitores anteviram a completa desagregação desta família e a "ruína" da casa da aldeia (454), mas sobretudo conheceram os dilemas do filho negro impelido a matar o pai branco, cumprindo uma suposta sede de vingança (ou de dever?[14]) ou respondendo a um pedido de socorro (do pai, da irmã ou dele próprio?). A dificuldade de responder univocamente a todas estas questões salienta a inconfiabilidade das vozes antunianas e exige que os leitores tracem a sua própria interpretação da estória/história.

O meu nome é Legião ou uma pós-colonialidade negativa

Algum mulato tem pai?
(Antunes, *Caminho*, 265)

A dimensão fantasmagórica do passado português em África (inscrita em *Até que as pedras* no trauma e na orfandade decorrentes da guerra colonial) ganha um enquadramento diferente na tessitura de *O meu nome é Legião* (2007, doravante *O meu*

francamente tenho pena de matá-lo senhor, não me apetece matá-lo mas tenho que" (450); "foi o meu pai e não queria fazer-lhe mal, juro, tomou conta de mim, gostava dele, não queria, não foi o meu pai que eu matei, foram os tiros e a guerra, o gasóleo, o fogo, foi a lembrança do alferes paraquedista junto à ponte, foram os fios de tropeçar, foram as minas saltadoras, foi o general no cais" (453).

[13] Dentre os muitos exemplos que se poderia citar, leia-se: "nos primeiros tempos os gritos assustavam-me, apetecia-me gritar também e não era capaz conforme não era capaz de gritar em África enquanto arrancavam orelhas e cortavam mãos, também não era capaz de proteger a mulher que me introduzia na boca o seio vazio nem o homem que nunca olhou para mim e morava com ela" (191).

[14] Talvez o dever de matar o pai se prenda com uma ideia de dever que ultrapassa a sua própria individualidade e circunstâncias, assemelhando-se, deste modo, à ideia da traição formulada no *Caderno*. Sem o apagamento da figura de autoridade, os filhos parecem não ser capazes de exorcizar os seus traumas: "porque se alguém tem de matá-lo prefiro que seja eu" (347).

nome) cujo escopo temporal remete para a primeira década do presente século. A análise deste romance que proponho assenta na hipótese de a figura do órfão poder, distopicamente, problematizar as complexidades e ambiguidades do Portugal contemporâneo, uma sociedade marcada por uma herança colonial e por uma inegável multiculturalidade insuficientemente debatidas.

Resumidamente, este livro trata das vivências de um grupo de oito jovens[15] de um bairro situado na periferia da capital portuguesa[16]. A narrativa assume a forma de relatório e inquérito policiais, através dos quais o leitor tem acesso aos crimes cometidos pelos jovens (assaltos à mão armada a áreas de serviço na autoestrada, a lojas de telemóveis, a carros, a casas, etc.) e à intervenção da polícia no Bairro, mas também ao medo e aos conflitos interiores das personagens. Creio que o alcance desta narrativa se encontra muito para além da questão da violência e da delinquência juvenis[17]. Estes jovens são-nos apresentados como violentos e impiedosos, mas acima de tudo como crianças doentes, desnutridas e mal-amadas. Poderá até dizer-se que, aos seus atos, subjaz um grito desesperado de quem procura uma réstia de amor. A violência não aparece como um ato isolado, simbolizado pelos assaltos dos jovens e pela destruição do Bairro pela polícia, antes fica patente na relação entre o *eu* e o *outro*; todos os narradores protagonizam conflitos interiores dilacerantes: às vezes, são vítimas, outras, agentes da

[15] O grupo de jovens é composto por 6 mestiços, 1 negro e 1 branco. Esta escolha não parece aleatória, uma vez que a perspetiva narrativa aponta para a problematização de uma harmoniosa convivência racial, mito promovido pela ideologia imperialista. Observe-se que a figura do mestiço não é idealizada e os estereótipos racistas mantêm-se na ênfase posta na animalização. Esta narrativa mostra que os preconceitos raciais típicos do colonialismo chegaram até hoje. O recurso a imagens de animais e a expressões como "criatura de raça inferior" mostra claramente como negros e mestiços continuam a ser desumanizados.

[16] Para a elaboração deste romance é provável que o escritor se tenha inspirado nos acontecimentos associados ao arrastão (assalto de um grupo de pessoas por um bando de jovens) ocorrido no dia 10 de junho de 2005 numa praia lisboeta. Sobre esse acontecimento, debatido extensamente nos meios de comunicação social, e o seu significado no contexto do debate em torno da identidade cultural portuguesa, veja-se, "Comentário" de Miguel Vale de Almeida.

[17] O tópico da violência foi analisado por Ana Paula Arnaut, "O barulho surdo".

violência. Os oito jovens e os adultos que com eles se relacionam não são paradigmas do bem ou do mal, são antes seres estilhaçados, em luta contra insidiosos fantasmas, expondo vidas sofridas, numa total impossibilidade de comunicação de afetos e fragilidades inconfessáveis. Relembrando a observação de Kimball, são sujeitos "marked as being different from the rest of society. They are the eternal Other" (559).

Acompanhando os dramas interiores e as dificuldades no relacionamento interpessoal, percebe-se que a condição do órfão é o denominador comum da experiência das personagens deste livro, manifestada ora como perda física, ora como rejeição e/ou desenraizamento[18]. O que amplamente se destaca na trajetória das vozes deste romance é o facto de todas elas experienciarem uma profunda orfandade e, portanto, uma penetrante falta de amor, independentemente da cor da pele. Sobre este último aspeto, Ana Margarida Fonseca observou: "se a raça constitui uma categoria omnipresente na narrativa, a sua importância é paradoxalmente desvalorizada quando todas as personagens, brancas e negras, se aproximam pela experiência do desamparo" ("O meu nome é solidão", 12)[19].

Seja como for, é impossível não notar que a ausência de afetos e a incomunicabilidade caracterizadoras das vivências destas personagens ganham maior visibilidade e expressividade nas experiências dos mestiços. Na verdade, é importante referir que a condição de orfandade associada ao mestiço emerge em vários livros do escritor, mesmo sendo apenas brevemente mencionada, tal como sucede em *Caminho*

[18] Observe-se ainda que a orfandade emerge inclusivamente de forma invertida, isto é, na vivência de pais rejeitados ou de pais que sofrem a dor da morte dos filhos.

[19] Numa entrevista à revista *Visão*, Lobo Antunes declarou que *O meu nome* é um livro de amor: "por uma geração, por uma classe social sozinha e abandonada, por um grupo de pessoas desesperadamente à procura de uma razão de existir" (*apud* Arnaut, *Entrevistas*, 566). Acrescentando, além disso, que lhe custou "que aquelas personagens morressem" [pois] "todos estão terrivelmente desamparados" (*ibidem*, 567).

como uma casa em chamas (2014). Neste romance, o habitante do 3º esquerdo – voz de um ex-militar da guerra colonial que se envolve com uma jovem mulata e a deixa grávida, quando regressa a Lisboa – insiste em repetir obsessivamente a pergunta: "Algum mulato tem pai?" (265), evidenciando porventura a sua falta de coragem por ter abandonado o filho ainda por nascer. Além da insistência no anonimato da filiação paterna dos mulatos, este ex-militar denuncia a contradição entre a sua mundividência racista e o profundo amor sentido pela mulher que abandona – a constante declaração de que não gosta da mulata poderá ser lida como uma obsidiante afirmação desse amor, enfatizando o remorso de a ter deixado completamente desamparada[20].

Dando voz ao *outro*, ao órfão, àquele que vive a experiência limite do vazio e da perda, Lobo Antunes enfatiza o sofrimento, a solidão e a disfuncionalidade comportamental de todos aqueles que, independentemente da cor da pele, são expostos a situações de violência física e psicológica. No entanto, e não negligenciando nenhum tipo de sofrimento, o escritor chama a atenção para aquela que talvez seja a demonstração mais evidente de vazio e desenraizamento – a experiência do mestiço. Fruto do encontro colonial (quase sempre violento[21]) entre o branco e o negro, o mestiço encerra em si o dilema da não pertença a nenhum lugar. Em *O meu nome* fica muito evidente a aguda crise de identidade dos jovens mestiços, que não se reconhecem como parte de Portugal, mas também não se reconhecem como parte de África, que todos eles, afinal, desconhecem. Estes jovens não têm Portugal (no sentido em que são excluídos

[20] A questão dos filhos que os ex-militares deixaram em África só muito recentemente começou a ser abordada pelo discurso público. A este propósito, veja-se as reportagens publicadas pelo *Público* – "Em busca do pai tuga" e "Filhos do vento". Disponíveis na página Web do jornal (www.publico.pt).

[21] Digo "quase sempre" para não obliterar contextos de "strategic engagement" com o mundo do colonizador, tal como Heidi Gengenbach descreveu no artigo "What my heart wanted: gendered stories of early colonial encounters in Southern Mozambique".

socialmente) nem têm a África que os pais perderam para sempre e aonde os filhos nunca foram. Sofrem, portanto, de uma inequívoca orfandade de pertença, agudizada, em alguns casos, pela orfandade literal.

É precisamente a experiência de orfandade literal que caracteriza a vida da narradora do décimo sexto segmento narrativo. Esta mulher mestiça, cujo nome nunca é dito, representa a figura do refugiado de guerra: sai de África no contexto da guerra civil decorrente da independência dos territórios africanos. A referência à sua condição de órfã explicita-se no discurso narrativo por meio da repetição de duas imagens muito expressivas: por um lado, uma criança (ela própria) com um ganso preso por uma corda ao pescoço e um homem a levá-la ao colo, por outro lado, esse mesmo homem estendido no chão e a criança a ser recolhida e alimentada à força por uma senhora branca. Dentre as várias interpelações às figuras dos progenitores e as alusões à fazenda onde morava, o leitor fica a saber que o homem em fuga era o seu pai e o ganso preso possivelmente uma alusão à mãe que teria sido enforcada. A confissão "Sou órfã contente de ser órfã" e a explicação que se segue "órfã significava caldo e colher a bater-me nos dentes" (303) apreendem o sentimento de abandono que atormenta esta mulher.

Órfã de pai e de mãe, esta jovem mestiça cresce em Portugal com a sensação de que não se conhece, de que não sabe quem é, protagonizando a crise identitária de todos aqueles que ignoram as suas raízes e que experienciam a condição de um irrefutável exílio. O desabafo "sou desamparada" (309) atesta esse vazio identitário. Este sentimento de esvaziamento emocional explica a razão pela qual, com 29 anos, insiste em se considerar "uma velha". A baixa autoestima refletida no comentário seguinte é

sintomática de uma inegável melancolia[22] provocada pela perda e pela solidão: "vinte e nove anos sou velha, tenho meio dúzia de galinhas numas traseiras de cave, nenhum irmão que tome conta de mim, nenhum primo sequer, quando uma das galinhas quase tão idosa quanto eu adoece as colegas atacam-na com os esporões" (302).

Esta mulher encontra-se rodeada de pessoas hostis, desde a senhora branca que a acolhe e lhe dá de comer, mas que, simultaneamente, a exclui com rudeza, aos homens brancos que abusam dela sexualmente, passando pelo jovem polícia que a utiliza para se infiltrar no Bairro. A patroa é a única pessoa com quem consegue estabelecer algum tipo de conexão emocional. Com efeito, a necessidade de amor e empatia aproxima-as como se o sentimento da perda as unisse, porém, a interação entre as duas depende unicamente do esforço da jovem que recria almoços imaginários para amenizar os "lutos coçados" (311) da senhora, que vive em estado de evidente alienação devido à morte do filho e à violência que sofre às mãos do marido.

Por outro lado, a orfandade adquire uma dimensão simbólica na experiência dos jovens mestiços já nascidos em Portugal, por via da rejeição física e/ou emocional dos pais (que ativamente silenciam a vida em África e as circunstâncias da migração). As trajetórias do Hiena e da irmã são, a este respeito, paradigmáticas. Hiena é o mestiço do grupo que mais impressiona pela debilidade do seu aspeto físico, descrito pelo polícia

[22] Embora não caiba no escopo deste ensaio uma reflexão teórica sobre a questão da perda do objeto amado subjacente aos estados de orfandade e de solidão, ambos experiências de vazio, convém, pelo menos, lembrar as ideias centrais de "Luto e Melancolia", já brevemente referido no capítulo 2. Neste texto, publicado em 1917, Sigmund Freud empenha-se em mostrar as correlações entre luto e melancolia. Segundo o autor, o luto manifesta-se como estado de reação à perda do objeto amado (que pode ser uma pessoa ou uma abstração), sem necessariamente implicar uma condição patológica, desde que seja superado após um certo período de tempo. A melancolia é igualmente uma reação à perda do objeto amado, que não precisa de ter morrido, mas sim de ter sido perdido enquanto objeto de amor. Em alguns casos constata-se a perda, sem, no entanto, se saber exatamente o que se perdeu (por exemplo, sabe-se quem se perdeu, mas não se sabe o que se perdeu nessa pessoa). Tanto o luto como a melancolia podem caracterizar-se por desânimo profundo e por desinteresse face ao mundo exterior. Contudo, os traços mais proeminentes na melancolia são a baixa autoestima e a autorrecriminação, comportamentos quase sempre inexistentes em processos de luto.

encarregado da investigação policial. Consciente da repulsa que causa nos pais e na irmã devido a uma deformação congénita no rosto, Hiena constrói um mecanismo de autodefesa que passa ora pela repetição de que não tem medo de morrer, ora pela afirmação (dir-se-ia obsessiva) de que não chora nem depende de ninguém. Todavia, a síntese dessa armadura erguida contra as suas próprias emoções encontra-se na sistemática negação do seu próprio discurso como se, rejeitando a falta, insistisse em evidenciá-la, a fim de se sentir mais forte[23]. Sobre o pai nada diz, como se este nunca tivesse, de facto, existido (na verdade, suicidara-se quando ele era ainda bebé). O trajeto ficcional deste jovem mestiço é trágico: sente-se excluído no seio da família por causa da sua aparência física, sofre abuso sexual numa instituição de reinserção social e morre violentamente durante a intervenção policial no Bairro[24].

[23] "Tenho momentos destes. Quero chamar e não consigo. Quero fugir e não ouvem. Há alturas nas quais uma pessoa se pergunta perder-me-ei para sempre. Em que apenas pedras nos devolvem o eco dos pulmões numa extensão desolada. Se ao menos uma velha menino. (...) Não digo mãe. Não preciso de mãe. Disse se ao menos a velha menino por dizer. Se me pegassem ao colo não aceitava claro. Aceitava. Disse que não aceitava claro. Não me desmintam. (365) e "Fica assente que nunca me lembrei da minha mãe. Nem mais uma palavra. (...) Se me permitisse a asneira de chorar era assim. Uma única gota que a maior parte das vezes não caía. Ficava ali. Perpétua. Quem se chegasse a mim. Não consinto que se cheguem a mim. Quem se chegava a mim notava. Até hoje não notaram." (370-371)

[24] A negação das emoções visível no discurso do Hiena (lembre-se que o jovem declara não gostar de ser tocado por ninguém, mas insistentemente refere-se à "velha" que o pegava ao colo e o chamava maternalmente "menino", 365) é extensível a quase todas as personagens deste romance, pois, estando inegavelmente carentes, negam sistematicamente o desejo de colo (isto é, negam o desejo de quererem ser amadas e de se preocuparem com quem amam) e, ao mesmo tempo, traem esse desejo porque, quando mais o negam, mais o assumem. Por outras palavras, pressente-se a partir destas vozes narrativas um jogo de forças que mutuamente parecem excluir-se: por um lado, existe o que sentem, por outro, o que admitem sentir e, no final, acabam por admitir muito menos do que aquilo que sentem. Neste contexto, arrisco dizer que o amor pelo objeto perdido não pode ser definitivamente negado, mesmo que o próprio objeto o seja, o que provoca um sofrimento profundo e, em muitos casos, até incomunicável. Os exemplos são inúmeros: o polícia que, apesar de ser racista e de insistir que "secou", é capaz de reconhecer a fragilidade do grupo de jovens; a filha do polícia que, porque magoada pelo abandono do pai, se empenha em lhe mostrar indiferença durante a visita mensal que este lhe faz, mas que, após o pai ter faltado um domingo, o trata melhor na visita seguinte; a prostituta Georgete que confessa nunca ter desejado filhos, mas sente um enorme carinho pelo Miúdo, chegando mesmo a interceder por ele junto da polícia; a mãe do Miúdo que insiste em negar o amor que sente pelo filho, mas não consegue esconder a dilacerante dor provocada pela sua morte; o padrasto do Miúdo que, embora se refira aos mestiços pejorativamente, afirma ter morrido juntamente com o enteado; ou ainda o jovem polícia, que nunca pergunta o nome à mestiça que lhe facilita a entrada no bairro, mas envolve-se emocionalmente com ela a ponto de comprometer a operação policial.

Desprezada pela mãe, a irmã do Hiena abandona o Bairro aos dezasseis anos depois de engravidar de um homem que promete tirá-la dali, mas não cumpre a promessa. No percurso desta jovem, tal como no do irmão, a orfandade tem menos a ver com a perda física dos pais e mais com o facto de estes negligenciarem o seu papel de protetores. O excerto seguinte incide precisamente sobre a tristeza provocada pela distração e falta de interesse dos pais: "andei de carrossel uma vez na feira da Amadora e ao passar pelos meus pais nenhum deles me acenava" (195). São ainda significativos os vários instantes em que, por um lado, esta jovem se interroga sobre quando teria perdido a sua mãe e, por outro, constata que a morte do pai antecedera o suicídio dele[25]. Não surpreendentemente, o medo é o traço caracterizador da relação que a jovem mantém com o irmão cuja malformação física a assustava como se a boca dele, deformada, estivesse sempre pronta para a engolir. No caso destes dois irmãos, a orfandade literal é precedida de uma inequívoca orfandade de pais vivos, materializada na rejeição dos progenitores que ambos sentem e que comprometerá totalmente os seus percursos de vida.

Outro percurso digno de menção é o da mãe do Miúdo, o elemento mais novo do bando, cujo pai a acusa de se prostituir e cuja mãe insiste em afirmar que, na juventude, era mais bonita do que ela porque mais branca. A violência psicológica exercida pela mãe é apresentada como uma forma de vingança: "vingada por derrotar-me a mim que não tive pai nenhum / – Ao menos tive um pai branco tu não / tive um mestiço a borbulhar tolices" (183). À relação difícil com os pais, acresce um enorme sentimento de injustiça derivado da precariedade das condições de vida da família; daí as sucessivas

[25] Um acidente de trabalho no qual perde um braço está na base do progressivo autoisolamento do pai e, consequentemente, do seu suicídio: "quase não falava com a gente desde que a manga esquerda sem braço por culpa de uma trave que se soltou do guindaste na obra" (188).

interrogações: “Porque não somos brancos todos? Porque não moramos em Lisboa porque nos tratam mal porque não temos dinheiro?” (173). É de observar que a orfandade experienciada por esta mulher mestiça, já nascida em Portugal, é a causa da sua incapacidade de expressar amor, visível na repetição de que desconhece o significado do verbo gostar. Sendo humilhada por pais tirânicos, não espanta que não seja capaz de estabelecer uma relação saudável com o próprio filho, deixando-o tão carente quanto ela própria: “digo meu filho e não compreendo a palavra filho como não compreendo a palavra mãe nem a palavra pai, compreendo minha mãe, compreendo meu pai, não compreendo mãe nem pai” (176).

Habitado maioritariamente por mestiços, o Bairro 1º de Maio é o único lugar de pertença para os jovens do bando, na medida em que representa o local que os acolhe, para o qual regressam após as investidas criminosas e onde se sentem, de algum modo, protegidos. O mestiço do décimo quinto segmento narrativo (Galã? Guerrilheiro?) é o mais vocal a este respeito, afirmando: “nunca fui a África nem perco tempo com África, perco tempo com o Bairro” (293)[26]. No entanto, é nesse mesmo espaço protetor que alguns habitantes encontram a morte durante a operação policial. O desenraizamento vivido pelos jovens mestiços ecoa num desejo expresso titubeantemente pela irmã do Hiena. Depois de passar a viver num bairro habitado por brancos, esta jovem interroga-se várias vezes se não seria mais feliz no Bairro, no meio das mulheres africanas, apesar de nunca ter estado em África nem ter conseguido que a sua mãe lhe contasse como era

[26] O trajeto deste jovem é trágico: incitado pela mãe, asfixia a irmã inválida que os impedia de dormir (ou mata-a para a libertar do sofrimento?), o pai alcoólico (em quem bate?) acaba por falecer, sofre de abuso sexual no Instituto de Reinserção e assiste (com uma grande dor, mesmo afirmando não a sentir) à morte de vários companheiros e da sua própria mãe durante o incêndio que destrói o Bairro.

África (quando questionada sobre o assunto, a mãe recusa falar sobre as suas raízes, como se vivesse imersa num luto inexplicável).

Embora sentido como espaço protetor, o Bairro é descrito por oposição ao centro da cidade e nessa oposição fica visível o desprezo que recebe do Governo, da polícia e da sociedade em geral. A desconsideração a que o Bairro está votado é denunciada tanto pelos seus habitantes quanto pelos polícias, em particular, pelo polícia infiltrado no Bairro à paisana e que dá conta das míseras condições de habitabilidade – a expressão "rodopio de miséria" é repetida diversas vezes[27]. Se estabelecermos a ligação entre África/Bairro, explícita e implícita na fala das personagens, e a ideia de orfandade, entrever-se-á uma perversa continuidade: a ideia tantas vezes verbalizada, nos discursos público e privado, de que a metrópole não cuidava das suas colónias reflete-se na negligência do poder político em relação às precárias condições de vida dos habitantes deste bairro[28].

O foco deste romance será, por conseguinte, os variadíssimos obstáculos na integração dos imigrantes de origem africana e dos seus filhos já nascidos em Portugal e, portanto, portugueses – gente que, no dizer de Inocência Mata, "o discurso da nação (...) continua a textualizar (...) como os *outros*!" (289, itálico do original). E, nesse sentido,

[27] Em *Fala-me de África* (2007), Carlos Ferraz coloca algumas das suas personagens – retornados pobres, mulatos e negros – a viver num bairro marginalizado nos subúrbios da capital portuguesa, espaço visto como "*no-go zone*" (Paiva, 184). Chelas, onde a polícia se recusa a entrar, é descrito nos mesmos termos que o Bairro 1º de Maio, ficando muito evidente a precariedade habitacional e a impossibilidade de ascensão social. Os habitantes deste bairro vivem num ambiente completamente à margem da sociedade portuguesa, num ambiente em que o racismo persiste, apesar de as condições físicas os excluir a todos independentemente da cor da pele como se observa num comentário de uma colona retornada: "Isto é pior do que a sanzala dos pretos (...) – resumiu Adelina, olhando para a sala fria e desconfortável (...). Em Chelas quer ser uma senhora (...) na rua por onde corriam esgotos e cresciam buracos e ervas daninhas" (123). Estes são os bairros onde habitam os *outros*, os "estranhos em permanência" para recuperar uma expressão de Inocência Mata, ou, para usar uma formulação de Daniel Paiva (inspirado na ideia de geografia imaginada de Edward Said), são espaços onde se desenha uma "geografia do outro" (185).

[28] Por outro lado, poder-se-á ainda ver nesta associação uma crítica à descolonização, uma vez que o Estado português foi acusado por muitos de incúria.

fica muito evidente a transposição de elementos entre o colonial e o pós-colonial. Numa leitura histórico-política, o tropo da orfandade sublinha o desenraizamento experienciado por um vasto segmento da população após o desmantelamento do colonialismo português em África[29]. Dito de outra forma, o que o narrador antuniano põe em evidência é a dificuldade de Portugal em lidar com a ambiguidade da sua identidade de ex-colonizador, uma identidade oscilante entre o ser branco e europeu e o virar-se para o Atlântico e ser negro e mestiço[30], sem conseguir encontrar equilíbrio nem delinear um projeto nacional e uma identidade cultural que ultrapasse a mera substituição de mitos (o mito da expansão pelo mito da Europa)[31].

Em *O meu nome*, a necessidade de matar o pai (ou o princípio da autoridade paterna, às vezes encarnado por uma mãe autoritária) reflete-se na urgência de expor as fragilidades e as contradições da sociedade portuguesa, isto é, no imperativo de questionar quer o passado colonial português tão racista e opressor quanto os demais

[29] Analisando as relações pós-coloniais em *O meu nome* a partir de uma perspetiva geográfica, Paiva afirma: "Neste romance, é visível como as fronteiras mentais do colonialismo são transpostas para o espaço urbano metropolitano e moldam o mesmo. As relações sociais das personagens oscilam entre a alteridade e o hibridismo em espaços que são simultaneamente fronteira e heterotopia." (183).

[30] Em "Portugal: Tales of Being and Not Being", Santos refere-se a esta problemática identificando dois espaços-tempos em que a identidade cultural portuguesa se tem construído: "the European zone" e "the colonial zone". O sociólogo reflete sobre os diagnósticos feitos ao atraso do país e à sua condição periférica, bem como sobre as transformações político-sociais da segunda metade do século XX.

[31] A propósito da substituição de mitos, leia-se a seguinte reflexão de Onésimo Almeida "Na década de 80, o romancista Almeida Faria publicou um romance intitulado *Lusitânia*. Fundamentalmente uma troca de correspondência entre dois portugueses, um deles a residir em Itália. Há uma carta enviada de Portugal, datada de 25 de Abril de 1974, em que o subscrevente informa o familiar em Itália de que naquele mesmo dia lhe falecera o pai. Curiosa, muito curiosa mesmo, essa intuitiva criação do escritor. Obviamente freudiana, trata-se de uma alusão ao desaparecimento da figura paterna como símbolo da autoridade seguradora dos valores do passado. Com o 25 de Abril foram quatrocentos anos de peso sobre a história portuguesa que desapareceram, e a euforia da festa não nos permitiu divisarmos (pelo menos colectivamente) a noção de que, quando os nossos pais morrem, quem fica com a responsabilidade sobre os ombros somos nós. (…) A nossa temporária sorte portuguesa foi a autoridade, o novo pai (ou talvez padrinho) – e reporto-me ao romance *Lusitânia*) – nos ter vindo da Europa, melhor, da União Europeia. Embarcámos nela como se para uma nova Índia, e acreditámos que tínhamos entrado na modernidade sem passar, repito, pelas etapas duras que permitiram a construção dessa mesma modernidade nos países do Centro e Norte da Europa e nos Estados Unidos – tendo este último país sido afinal – repito de novo – a primeira grande tentativa mundial de se pôr em prática a ideia europeia de modernidade" (24).

imperialismos, quer o presente pós-colonial onde vários tipos de exclusão abundam[32]. Os pais corporificam isso mesmo: autoritarismo, colonialismo, racismo e patriarcalismo. São pais tiranos, são uma metonímia particularizante do Portugal colonizador, mas também da sociedade pós-colonial não isenta de disparidades e injustiças sociais, de racismo e de violência[33].

Este romance sublinha, deste modo, a orfandade de que enferma a pós-colonialidade portuguesa e que urge ser resgatada através de atos de amor. Esse apelo antuniano talvez fique visível de forma mais simbólica e enternecedora na personagem do Miúdo, referido por várias personagens, mas cuja voz, curiosamente, nunca é ouvida. Ao longo da narrativa, percebe-se que o Miúdo, tal como o seu próprio nome faz supor, é apenas uma criança com medo do escuro e que ainda não perdeu o gosto pelas brincadeiras e pelas guloseimas, daí a sua morte ser profundamente trágica e injusta. Os cartões que o Miúdo envia à prostituta Georgete e em que escreve a palavra "mãe", assim como a atitude de a proteger quando esta se instala no Bairro preenchem uma orfandade porventura ainda não consciente, sendo esses gestos genuínos atos de amor. Assumindo que o Miúdo é a única personagem que escapa à orfandade estrutural omnipresente neste livro, reforça-se a ideia de que estes jovens não tiveram tempo de crescer e, por isso, foram empurrados para a criminalidade sem que essa tivesse sido uma opção consciente.

[32] No artigo acima referido, Boaventura de Sousa Santos afirma que a inexistência ou a pouca eficácia das leis segregacionistas no império português evitou que a realidade do racismo se tenha tornado uma questão política: "The fact that the racism typical of Portuguese colonialism is very different from that of British colonialism – unlike the latter, it did not translate itself, in general, into segregation laws, and when it did, the laws were frequently violated or ignored – made it more difficult to acknowledge the reality of racism and to turn it into a political question." (35). Se for lida fora da conceptualização teórica do sociólogo acerca da semiperiferia de Portugal e do seu império colonial, esta afirmação poderá facilmente levantar objeções. Em "Specificity without Exceptionalism: towards a critical Lusophone postcoloniality", Ferreira elabora uma densa argumentação apontando alguns nós cegos da proposta do sociólogo, sendo um deles o perigo da ideia de um racismo de tipo diferente no contexto da experiência colonial portuguesa.

[33] Para Norberto Cardoso, as guerras interiores das personagens de *O meu nome* podem ser lidas como um reflexo das guerras colonial e civil, sendo a fronteira colonial transferida para a ex-metrópole.

As múltiplas experiências de marginalização manifestam-se em uníssono, tal como a citação bíblica do título anuncia

Sem apagar as assimetrias sociais, os estereótipos e os preconceitos raciais, *O meu nome* dá voz a múltiplas personagens cujas vivências podem ser, ainda que em diferentes graus, lidas da mesma maneira: todas são profundamente mal-amadas e todas exibem vivências órfãs, inclusivamente os polícias e os seus familiares. Numa leitura exaustiva, ver-se-á que existem traços de orfandade em quase todas as vozes deste livro tanto por via da morte física quanto da morte simbólica das figuras parentais[34], e isso é, refira-se novamente, bastante mais pronunciado nas personagens de ascendência africana, uma vez que são alvo de práticas de discriminação racial sistemática e institucionalizada. Lobo Antunes desloca-se para a periferia da capital, dando visibilidade aos ladrões, aos polícias e aos familiares de ambos[35]. E, com essa deslocação, traz a periferia para o centro das atenções, e(i)lidindo fronteiras e exigindo que os leitores repensem os limites da

[34] Destacam-se alguns exemplos: o viúvo que casa com a irmã do Hiena ("a última imagem que conservo do meu pai é a forma como me olhou ao ir-se embora", 228), a sua esposa falecida ("ela órfã, criada por uma avó e sem conhecer mais criaturas do seu sangue", 230), os dois irmãos que revendem as mercadorias roubadas ("a minha mãe faleceu ao ter-me e mentira (...) faleceu ao ter o meu irmão cinco anos depois ou nem isso faleceu já o meu irmão gatinhava", 253), o agente de 1ª classe que constantemente racionaliza e reprime as suas emoções, expressando por vezes clemência em relação à sua mãe autoritária ("se você estivesse comigo e me ajudasse mãe", 28); o padrasto do Miúdo que desconhece a identidade da mãe e é privado do pai depois de este cometer um homicídio e ser preso; a prostituta Georgete, abandonada por toda a família; ou ainda a filha da irmã do Hiena que gosta de enfiar o dedo mindinho nas palmas das mãos dos adultos, revelando com esse gesto um pedido inocente de amor e de segurança.

[35] O facto de a questão da orfandade atravessar todas as vozes antunianas, independentemente da cor da pele, pode ser visto como polémico, uma vez que levará à conclusão de que todas as personagens são vítimas da mesma maneira ou de que, neste livro, se procura justificar comportamentos xenófobos. Não julgo, porém, que seja essa a chave de leitura de *O meu nome* mas sim um pessimismo generalizado em relação ao ser humano devido às hierarquias e às estruturas político-sociais opressoras. Quando o polícia encarregado da investigação descreve o grupo de rapazes e, comovendo-se, enfatiza a debilidade física desses jovens, ou quando hesita em dar a ordem para matar durante a intervenção policial no Bairro, o que estará porventura em causa são os resquícios de uma ideologia racista e opressora e uma violência e discriminação normativizada que anula qualquer escolha individual. Quando o rapaz mestiço asfixia a irmã ou quando Hiena mata (ou deseja matar?) o diretor do Instituto às mãos do qual tinha sofrido de abuso sexual, o que estará porventura em causa é o desespero e a espiral de violência à qual este jovem não consegue escapar.

dignidade humana e, particularmente, que problematizem a identidade cultural portuguesa e os sentimentos de pertença e de não pertença ao espaço europeu.

Esse cabelo ou um testemunho das identidades hifenizadas[36]

> Serem precisas ventanias para perturbar o meu cabelo não deixa de ser irónico. (...) vestígio do cruzamento das vidas de um comerciante português errante pelo Congo, um pescador albino de M'banza Kongo, católicas anciãs de Seia, cristãos-novos maçons de Castelo Branco, meus ancestrais? (Almeida, *Esse cabelo*, 34)

Filha de uma geração de escritores nascida já depois da Revolução de Abril, Djaimilia de Almeida[37] publica *Esse cabelo* em 2015 e convida os leitores a conhecerem o "Portugal que [lh]e "calhou" (128), o das últimas quatro décadas marcado pelo desenvolvimento infraestrutural[38], pela migração e por uma irrefutável diversidade étnico-cultural. Tal como *O meu nome*, este romance (uma autobiografia romanceada ou um romance autobiográfico com um forte cariz ensaístico)[39] não elege a questão do retorno como temática principal. Essa informação é, aliás, enfatizada não só pela

[36] Ao usar este termo que fui buscar ao contexto latino-americano (ver, por exemplo, Jeffrey Lesser, *Negotiating national identity: immigrants, minorities, and the struggle for ethnicity in Brazil*), não pretendo instaurar uma ideia de dicotomia, mas somente chamar a atenção para as identidades construídas a partir de mais do que uma pertença cultural, étnica, religiosa, de género ou outra.

[37] A autora nasceu em Angola em 1982, chegou a Portugal em 1985, onde cresceu e vive até hoje. É doutorada em teoria da literatura pela Universidade de Lisboa. Além de *Esse cabelo*, publicou *Ajuda a cair* (2017) e diversos textos curtos (www.djaimilia.com/).

[38] A ideia de Lisboa ser, durante a década de 90, um estaleiro de obras é corroborada pela descrição dos passeios que a narradora e os primos faziam pelo centro da capital – passeios por lugares a que a avó angolana nunca terá acesso.

[39] Em entrevistas no seguimento da publicação do livro, vários foram os "rótulos" usados pelos jornalistas para o classificar: ensaio ficcionado, romance ensaístico, romance híbrido de autoficção e mistura de romance, memória e ensaio. Sobre o assunto, a autora explica não se sentir presa a uma definição de género: "Enquanto escrevi o livro, nunca me preocupei muito com o aspecto que teria no final, ou com o género que iria resultar. Ele foi escrito tendo o capítulo como unidade mínima, e tentando apenas que cada capítulo fosse exatamente como tinha que ser" (Almeida, "Prosa indomável", s/p).

narradora quando alude ao desdém do avô português pelos colonos regressados ("'Ao contrário de tantos portugueses, os vossos bisavós não regressaram a Portugal nos anos setenta.' (...) Dizia-me não ter de que fugir, que estava em casa." 59), mas também pela autora:

> *A experiência do retorno não é a minha experiência.* A da minha família não é a de pessoas que vieram para Portugal naquela altura por uma ponte aérea. *É uma experiência de pessoas que ficaram e vieram mais tarde.* O que me parece é que não existe um acompanhamento da experiência que foi vivida por aquela que foi pensada. Talvez seja lapso meu, mas acho que não há pensamento suficiente dessa questão. Existe a ficção mais ou menos nostálgica e saudosista, mas não sei se houve uma profunda reflexão sobre esse período. Vão aparecendo certos pontos luminosos, luzes pelo caminho, como o livro da Dulce Maria Cardoso [*O retorn*o]. A certa altura seria natural que pessoas com histórias de vida parecidas fizessem livros. Não tenho uma noção exaltada do papel do meu livro nesse contexto.[40] (itálico meu)

Não se concentrando na experiência do retorno, *Esse cabelo* aborda as vivências da população afro-portuguesa na contemporaneidade a partir de um "psicodrama" (130) individual, devedor inegavelmente do crepúsculo do império português em África. No entanto, a jovem escritora não se detém, como Lobo Antunes, nas repercussões negativas da guerra colonial nem na violência associada à comunidade afro-portuguesa residente na periferia lisboeta. As personagens de *O meu nome* estão totalmente privadas do apoio emocional e material das famílias, bem como de qualquer auxílio institucional, daí sucumbirem tragicamente. A realidade que se escuta nas vozes antunianas é profundamente cruel e não abre espaço a qualquer tipo de redenção ou reparação; a insistência numa mundivisão racista contamina qualquer perspetiva de futuro[41] –

[40] Almeida, "Vivi o cabelo".

[41] Fonseca estudou a ficção narrativa pós-colonial em língua portuguesa concentrando em aspetos relacionadas com a identidade e a memória, especificamente em *Esplendor de Portugal* (Lobo Antunes), *Terra sonâmbula* (Mia Couto), *Pedro e Paula* (Hélder Macedo) e *Geração de utopia* (Pepetela). Na sua análise comparativa, a autora declara que o romance de Lobo Antunes é "o mais céptico e o mais

ninguém se salva ou está a salvo em *O meu nome*, nem mesmo o leitor. Porém, esta não é a proposta de Mila, a narradora de *Esse cabelo* e alter ego da autora. Neste livro, reivindica-se um espaço de fala consciente do passado, mas dirigido ao presente e ao futuro, do qual não está isento um laivo de redenção ou mesmo de esperança. Mila procura (re)construir a sua identidade através da narração da história do seu cabelo, o traço fenotípico que a distingue dos restantes elementos da família portuguesa e que durante anos esqueceu e/ou negligenciou. A intensidade do duelo entre o "híbrido e a dualidade" (Paiva, 186) que atravessa *O meu nome* e que impossibilita o vislumbre de qualquer saída para as personagens mestiças dissipa-se em *Esse cabelo*, uma vez que o propósito desta narrativa parece assentar num desejo muito claro de descolonização do próprio sujeito da enunciação.

Embora à primeira vista inusitada, a aproximação entre estes dois escritores de gerações diferentes é relevante porque enfatiza a necessidade de a pós-colonialidade portuguesa ser percorrida por outros caminhos. Quase meio século após as independências africanas, a população afro-portuguesa começa, em boa hora, a reivindicar o seu espaço de fala e, simultaneamente, a enfatizar a ideia de que a identidade cultural portuguesa, como bem esclarece Inocência Mata, tem de ser feita "de agenciamentos vários, acabando, como qualquer nação pós-colonial, por ser um compromisso entre várias identidades sociais e culturais, várias formas de sentir e de saber resultantes deste processo histórico que foi o *destino atlântico* português."

---

desencantado com a possibilidade de uma (re)construção identitária assente no confronto com o outro e na integração da alteridade" (465). Embora a autora também afirme, umas páginas depois, que "incapacidade de aceitar o outro em si" acaba por demonstrar "o reconhecimento de que a hibridização é inevitável" (470), isso não equivalerá a dizer que o universo antuniano pressuponha uma visão positiva da hibridização. *O meu nome* é, com efeito, uma prova cabal da descrença a que a Fonseca se refere.

("Estranhos", 288, itálico do original)[42]. O facto de este ser um livro escrito por uma luso-angolana a viver em Lisboa já é, por si só, um elemento digno de nota[43].

A história de Mila (e das peripécias trágico-cómicas em torno do seu cabelo) não pretende ser uma história celebrativa da multiculturalidade, isto é, "um conto de fadas da mestiçagem, todavia, é uma história de reparação" – de reparação às "gerações de alienados" (15), das quais a narradora descende e, consequentemente, de reparação à sua própria identidade negra/mestiça. Por outras palavras, este livro é uma oportunidade para a autora/narradora explicar e valorizar a história do seu cabelo – isto é, da sua africanidade – que foi (consciente e/ou inconscientemente) levada a negligenciar. A insistente pergunta antuniana – "Algum mulato tem pai?" – esvazia-se completamente de sentido perante o discurso vígil de *Esse cabelo*. No final, Mila não terá certamente encontrado as respostas para todos os seus dilemas, nem mesmo a chave para descerrar todas as suas memórias da infância e adolescência, mas isso não parece desencorajá-la,

[42] Ao longo desta última década, diversas vozes na sociedade portuguesa têm-se empenhado na discussão de temas negligenciados pelo discurso político e que se prendem com a discriminação da população afrodescendente a vários níveis: da habitação às escolas, do trabalho à representação política ou à justiça. Na mesa do debate estão, finalmente, o racismo institucional, a dificuldade de acesso à nacionalidade e a violência policial contra negros. Embora muito pouco ainda se tenha concretizado, as recomendações da ONU para a Década Internacional dos Afrodescendentes (2015-2024) são um evidente sinal das correlações entre a História do colonialismo e as práticas de racismo quotidiano cuja denúncia e correção urgem ser feitas. Movimentos associativos em torno do racismo e das identidades afrodescendentes, como o SOS Racismo, a Djass – Associação de Afrodescendentes e a Associação Cultural Afrolis têm desempenhado um papel ativo na reivindicação dos direitos e da visibilidade social dos afrodescendentes e dos imigrantes e na construção de uma sociedade de pluralidade cultural. Trabalhos académicos como o de Kesha Fikes são de extrema importância no âmbito da discussão destas questões. O estudo etnográfico de Fikes concentra-se sobre experiência de pertença e de exclusão da comunidade de origem cabo-verdiana entre meados da década de 90 e os primeiros anos de 2000. A antropóloga problematiza a falácia do lusotropicalismo, explicando a posição intermédia dos cabo-verdianos no império português e referindo-se às "perdas" legais desta comunidade no contexto da adesão de Portugal à União Europeia e da formulação de um novo conceito de cidadania.

[43] Marta Lança refere estes traços quando entrevista a escritora para a *Rede Angola,* a 7 de setembro, 2015: "Há muito tempo que não aparecia uma voz jovem tão potente na literatura em língua portuguesa. Muito menos mulher, muito menos negra."

antes a impele a continuar a sua saga porque, na realidade, a biografia do seu cabelo é uma "biografia inacabada" (149).

As obsessões temáticas de Lobo Antunes e também as de Lídia Jorge transformam-se em matéria corporal na escrita de Djaimilia de Almeida. E, embora *Esse cabelo* seja atravessado por uma inegável dimensão de perda (que explorarei mais adiante), há incontestavelmente uma energética pulsão de futuro, inexistente nos romances destes autores analisados previamente. *Esse cabelo* descreve um trajeto de autoconsciência e de autoconhecimento erguido em torno do desejo da autora/narradora "aprender a pentear-[s]e", isto é, do desejo de "fazer as pazes com a [sua] ascendência" (52). Desse caminho não estão ausentes contradições, desencontros, frustrações ou dores, contudo, a narração desse, por vezes árduo e árido, caminho é crucial para honrar aquela pessoa que a autora/narradora não foi ou não pôde ser – e é através da escrita que tal homenagem é prestada. Com efeito, a procura identitária e o ato da escrita são simbioticamente interdependentes, não sendo possível fazer coincidir com rigor o que se é com o que se é por escrito: "O tempo da procura coincide com o tempo da descoberta, exatamente como se percebesse o propósito do que escrevo no decurso de escrever. (...) apenas por acaso este é o meu cabelo." (138). Se a narradora do *Caderno* encontra na leitura uma forma de se rebelar contra o mundo representado pelo pai, a narradora de *Esse cabelo* procura na escrita uma forma de se descobrir e de se sentir em paz.

O trajeto de autoconsciência e o estado de vigília caracterizadores de *Esse cabelo* está em consonância com a teoria e a praxis designada por Christina Sharpe de "wake work". Em *In the Wake: on Blackness and Being*, a autora insiste na polissemia do termo

"wake" (despertar, rasto de um navio, sulco, vigiar, estar de vigília, reviver)[44] para descrever o imperativo de uma consciência e de um discurso político que (re)pense o passado, que, no fim de contas, não é ainda passado[45]: a exclusão racial, política e cultural que perpetua a violência da engrenagem da escravatura com repercussões e ecos ainda hoje bem patentes na violência policial contra os negros, no sentimento anti-negro institucionalizado e interiorizado, na conceptualização do corpo negro como propriedade e mercadoria, ou na desigualdade socioeconómica que atinge sobretudo as comunidades afrodescendentes.

"Being in the wake" é, deste modo, uma condição, mas também uma escolha ética de todos, sejam artistas ou não. Ainda que especialmente enquadrada na realidade política, social e económica dos EUA, a proposta conceptual de Sharpe reverbera, no entanto, nas redes de sentido tecidas por Djaimilia de Almeida. O ato de aprender a pentear-se, isto é, a confrontar-se com a natureza do seu cabelo e da sua herança africana, reflete o desejo e a necessidade de cuidar ("care"), assim como a recusa de uma fuga melancólica[46]. A simbiose entre o "propósito" da escrita e o trajeto de descoberta acima mencionados revela, pois, o processo de articulação do estado de vigília levado a cabo

[44] Sobre a definição deste termo, leia-se: "we think the metaphor of the wake in the entirety of its meanings (the keeping watch with the dead, the path of a ship, a consequence of something, in the line of flight and/or sight, awakening, and consciousness) and we join the wake with work in order that we might make the wake and wake work our analytic, we might continue to imagine new ways to live in the wake of slavery, in slavery's afterlives, to survive (and more) the afterlife of property. In short, I mean wake work to be a mode of inhabiting and rupturing this episteme with our known lived and un/imaginable lives." (Sharpe, 17-18).

[45] No dizer de Sharpe, "In the wake, the past that is not past reappears, always, to rupture the present." (9).

[46] Embora a escritora tenha, numa entrevista conduzida por Isabel Lucas para o jornal *Público*, referido que o seu livro tem (quando comparado com *Americanah* da nigeriana Chimamanda Ngozi Adichi) "um lado mais contemplativo e melancólico", não creio que a essa melancolia produza ou pressuponha passividade e/ou indiferença, daí acreditar que existe, nas entrelinhas de *Esse cabelo*, uma espécie de fuga que impele à tomada de consciência de uma realidade não (re)conhecida. ("Uma rapariga africana em Lisboa"). Havendo melancolia ela encontrar-se-á possivelmente na ideia de a autora ter descoberto tarde a sua africanidade – tema desenvolvido extensamente na crónica "Chegar atrasado à própria pele".

pela narradora. Estar acordada requer, desta feita, ocupar espaços e dilemas que podem ou não ser resolvidos, ou seja, pressupõe assumir um processo de reconstrução identitária e de recuperação da memória sem a ilusão de se chegar a uma resposta definitiva, e talvez não seja esse sequer o propósito inicial. A interrogação que encerra o livro poderá ser interpretada à luz desse estado mental: "Se o cabelo é a pessoa e eu a travessa, se sou o objecto enfeitiçado, se foi a mim que encerrei na vitrina na esperança de assistir de camarote ao nosso cinema, quem é ainda a Mila?" (156).

Não obstante a narradora questionar o potencial simbólico do seu "drama interno", a história do seu cabelo pode "aspirar a uma política" (149). De facto, o "curso" do seu cabelo não é apenas uma "aventura individual", na medida em que se estende, até certo ponto, à vida de "toda a mulata lisboeta" (128) e se constitui como um "trauma" cuja "presença" não pode ser simplesmente negada (129). As memórias desta narradora serão, portanto, coletivas, dado que "a memória individual adquire o seu próprio perfil a partir e através da análise subtil da experiência de pertencer a um grupo, e, consequentemente, dos ensinamentos recebidos desse mesmo grupo", tal como argumentou Paula Jordão, ao convocar o conceito de memória coletiva proposto por Maurice Halbwachs para se referir à história de Milene, a protagonista de *O vento*. Assim, o exemplo autobiográfico "is not a personal story that folds onto itself; it's not about navel gazing, it's really about trying to look at historical and social process and one's own formation as a window onto social and historical processes, as an example of them" (Sharpe, 8).

A narradora de *Esse cabelo* mostra-se bastante consciente da representatividade da história do seu cabelo não só quando afirma contar "a história indireta da relação entre

vários continentes: uma geopolítica" (13), mas também quando alude às "irmãs africanas" com quem timidamente se cruza nas ruas de Lisboa ou, mesmo, quando relembra um episódio de infância em que se demora a "observar uma jovem mulata", imaginando que um dia seria parecida com ela (130). Por conseguinte, não omitindo a impossibilidade de se colocar na "pele de outra pessoa" (52), a narradora não ignora a possibilidade de a sua experiência pessoal encontrar múltiplos ecos[47], bem como de poder adquirir um significado mais amplo, porquanto tem consciência de que também está colocando em evidência a condição moderna de todos aqueles que vivem em permanente trânsito. Este é, na verdade, um outro sinal do seu estado de alerta, seguindo a argumentação de Sharpe, "Living in the wake on a global level means living the disastrous time and effects of continued marked migrations" (14). No trecho seguinte registam-se alguns dos desafios do mundo contemporâneo que a história de Mila ajuda a expor:

> A história acidentada destas *atribulações*, que agora me chega enquanto torrente silenciosa e ordenada, é porém mais vasta do que a minha história e não é especificamente individual. É a história da *interrupção* dos negócios, das expectativas *defraudadas* e das *mudanças de planos*, de telefones, de emprego, de casa, dos que mudam de país para viverem melhor, *uma condição que faz de qualquer pessoa alguém em quem não se pode confiar*, que *não atende, volta já, fechou, mudou-se*, que está *em trânsito, mostrando-nos que também estamos*. (147-148, itálico meu)

[47] A sua história deverá, pois, ser lida à luz de um contexto mais alargado que se caracteriza pela afirmação das raízes africanas metonimizadas pelos cabelos crespos. Leia-se o que a escritora afirmou numa entrevista: "Em Portugal, diria que sim. Hoje em dia, fala-se nisso, e há um movimento significativo de raparigas para quem ter um cabelo afro é um motivo de orgulho. A minha experiência leva-me a pensar que esse orgulho só pode ser atingido como uma conquista coletiva que por aqui tem passado pela criação de uma comunidade espontânea de raparigas que têm experiências semelhantes, e se encontram, e partilham histórias e dicas, numa onda de energia e alegria realmente extraordinária, e inimaginável há uma década, se tanto." (Almeida, entrevista conduzida por Gianni Paula).

Num ensaio sobre *Esse cabelo*, Nazaré Torrão analisa as várias temáticas que considera relevantes para o entendimento deste livro: o confronto entre o eu real e o eu ideal, o tema do duplo, os preconceitos raciais e de género e a condição exílica. A ênfase da autora na experiência designada por Alexis Nouss de "pós-exílio" é, na verdade, uma perspicaz chave de leitura para a experiência de Mila que, "vivendo no país de acolhimento", acaba por viver também mentalmente "no país deixado pelos pais" (284). O trajeto exílico de Mila manifesta-se, pois, "através do facto de ser ela em si um 'ser-fronteira', fazendo dialogar e conviver em si os dois países, os dois mundos culturais, através da consciência que tem disso e ainda da necessidade de se contar para pensar em conjunto os dois polos" (284). Esta categoria de pertenças pressupõe, nas palavras de Inocência Mata, inspiradas no pensamento de Amin Maalouf: "a construção identitária como processo dinâmico condicionado por uma multiplicidade de fatores (históricos, sociais, coletivos, portanto), mas também por histórias de vida: 'O que me faz ser eu, e não outro, é esse estar na fronteira, entre dois países, entre dois ou três idiomas, entre várias tradições culturais'." ("Literaturas", 62).

No contexto contemporâneo pós-colonial, o trânsito entre diferentes culturas manifesta-se na inevitabilidade da existência de espaços claramente híbridos, assim como na impossibilidade de regressar a uma origem supostamente pura. Essa realidade fica inscrita no ímpeto subjacente às perguntas para as quais a narradora pressente não haver resposta: "Acerca dessa Mila que não existe, a pessoa que vim a tornar-me tem uma imaginação vedada por uma ignorância exasperante a respeito de África. De onde estou, essas saudades não poderiam ser colmatadas com nenhum regresso. Aonde iria eu?

Procurar-me onde?" (87)[48]. A expressividade do adjetivo "exasperante" neste trecho revela, de facto, a profunda consciência de que algo se perdeu para sempre, assim como a inegável evidência de que essa perda se relaciona com a perceção da diferença que a separa das pessoas da sua vida, daí declarar restar-lhe "fazer cerimónia com o que [lhe] é familiar" (87-88). Talvez se possa, então, dizer que Mila é órfã das vivências que não teve e que gostaria de ter tido, isto é, Mila não viveu um tempo e uma experiência que todos insistem em lhe atribuir apenas porque tem "aquele" cabelo.

Não creio, todavia, poder afirmar-se que a narradora inscreve nas entrelinhas do seu discurso um desejo ingénuo de um regresso a uma suposta origem pura, muito menos o choro pela impossibilidade desse regresso. Neste livro, abre-se um espaço de construção identitária silenciado na sociedade portuguesa sem que a autora/narradora tente resolvê-lo a todo o custo. O tom narrativo, a meu ver, demonstra uma clara consciência de que a tentativa de resolução dos conflitos identitários assenta em paradoxos de difícil ou improvável resolução, mas dos quais é preciso urgentemente falar. Quando a narradora partilha as (des)aventuras dos antepassados africanos e portugueses a intenção parece ser, acima de tudo, procurar nessa genealogia de histórias e experiências díspares a pessoa que não chegou a ser, com o objetivo de compreender

[48] Na entrevista para o jornal *Público* já referida, quando questionada sobre a sua pertença a Portugal, a escritora responde positivamente, no entanto, não consegue evitar referir a espécie de "limbo" em que as suas origens estão imersas. A conclusão a que chega enfatiza a ideia de que as suas origens se encontram não num lugar, mas nas suas memórias e nas pessoas que fazem parte da sua vida: "Sim, e totalmente lisboeta, mas uma pessoa como eu é sempre uma rapariga africana em Lisboa. Não tenho propriamente uma casa aonde regressar. Mesmo que eu ensaiasse um regresso, não tenho aonde ir. *Estou como muitas outras pessoas numa espécie de limbo da origem de que não nos conseguimos muito bem desenvencilhar.* Não é possível ir à procura desse lugar que não corresponde a um lugar geográfico. Tentando ir em busca desse sítio, o que vou encontrar não é um lugar, mas são as minhas pessoas, os meus mortos, os meus vivos, memórias de ditos em família, uma coisa a que gosto de chamar parole doméstica. Indo à procura de uma origem, só encontro isso, e acho que isso me une à maioria dos africanos que estão em Lisboa, independentemente de eu ter crescido com a minha família portuguesa e não propriamente vivido a vida de emigrante." (itálico meu).

quem realmente é[49] – e esse é um trabalho necessário e em desenvolvimento ("ongoing", Sharpe, 20). A expressão "saudades de mim" atesta essa intensa busca identitária que, em momento algum, está isenta de dor ou de contradições. Na crónica "Chegar atrasado à própria pele", a escritora alude a uma dessas contradições, desconstruindo ao mesmo tempo a constatação do irmão "tu afinal és preta e nunca me disseste":

> A minha vida em Portugal como uma pessoa negra foi por muito tempo essa carreira de teimosia, privilégio e esquecimento. Se a experiência do meu irmão aponta para um princípio de justiça quotidiana plausível, o facto de eu ter chegado atrasada à minha raça é, pelo contrário, um efeito colateral da igualdade na qual me aconteceu ter a felicidade de ser educada em Portugal e, em certa medida, é um efeito nefasto. (s/p)

A dimensão de perda que atravessa a história da narradora de *Esse Cabelo* relaciona-se com a sua latente condição de órfã. A orfandade experienciada por Mila não é literal, mas metafórica e, sublinhe-se bem, essa condição de orfandade só muito superficialmente se assemelha à orfandade dos protagonistas de *O meu nome*, pois, ao contrário destes, a narradora cresce num ambiente privilegiado em termos materiais e, principalmente, cresce rodeada de afetos por parte de ambos os lados da família (Mila cresce com os avós paternos, mas mantém contacto com os avós e primos maternos residentes nos subúrbios de Lisboa)[50]. A homogeneidade e a tragicidade comuns às vozes das personagens mestiças de *O meu nome* não encontram paralelo na voz de Mila. Embora, por vezes, seja alvo de um olhar de alteridade que lhe coloca o rótulo de "mulata

[49] A procura de saber quem é (isto é, das suas raízes) decorre de um sentimento de desenraizamento típico das experiências das populações migrantes. No dizer de Whitehead, "Displacement is therefore countered by a quest for roots (the contemporary fascination with genealogy is especially marked among immigrant and diasporic populations) and a desire for mementoes of lifestyles that have been lost." (*Memory*, 2).

[50] É de observar que, em quase todas as entrevistas dadas pela autora, a sua posição de privilégio nunca é escamoteada; pelo contrário, chega mesmo a ser enfatizada pela própria, demonstrando uma profunda consciência de que o seu lugar de fala é muito particular e, portanto, não é o único possível.

das pedras" (16) e lhe mostra "estar em minoria" (88) tanto no seio da família portuguesa como no da angolana (as expressões "angolana mais que falsa" e "portuguesinha" demonstram isso mesmo), Mila não sofre de violência psicológica como os protagonistas de *O meu nome*, estando as suas vivências domésticas pejadas de afetos. O espaço de fala de Djaimilia de Almeida é inovador nas letras portuguesas pela perspetiva e pelos temas que convoca para a discussão, da mesma maneira que é original a perspetiva narrativa de *Os pretos*, de Aida Gomes, visto que coloca a tónica nas vivências de um segmento populacional negligenciado pelas narrativas sobre o retorno.

A orfandade a que me refiro no caso de *Esse cabelo* diz sobretudo respeito à relação da narradora com a figura materna, simultaneamente presente e ausente, aliás, tal como o seu cabelo. O desapontamento de Mila com o seu cabelo revela, em certo sentido, a estranheza e a timidez sentidas perante a mãe. Aceitando esta associação, dir-se-á que no desejo de fidelidade procurado por Mila nos vários salões de beleza se esconde o vazio provocado pela ausência da mãe, afinal, a responsável direta pela natureza crespa do seu cabelo e aquela que, se estivesse presente, a teria porventura ensinado a honrar a africanidade metonimicamente representada pelo cabelo.

A falta da presença materna denuncia-se na imagem dos "sacos de plástico" que, durante a infância, Mila enchia de brinquedos e, em vão, projetava levar consigo quando a mãe a fosse buscar: "*Tinha as malas feitas, embora fosse feliz*, estado que duraria muitos anos. (...) O que planeava nos sacos de plástico (...) era o futuro de um sem-abrigo, e não uma vida em família." (81, itálico meu). A infância feliz proporcionada pelos avós paternos opõe-se à imagem desalentada do "sem-abrigo", salientando-se a ideia de que a harmonia da infância estava ensombrada por uma ausência. Devido ao

escasso convívio, a relação entre mãe e filha pauta-se por um estranhamento mútuo. As breves visitas da mãe a Portugal e as férias escolares que Mila passa em Luanda servem para esta perceber o quão difícil era sentir-se "em casa" na companhia materna: eram "duas estranhas", "duas desconhecidas" (78), devendo-se esse estranhamento à excessiva religiosidade da mãe com a qual Mila não se identificava[51].

Estruturada como se fosse um álbum de fotografias, a narrativa é quebrada, pois, por silêncios e fissuras de diversa ordem mas isso não interfere, creio, na compreensão do alcance do livro, que se prende com uma dilacerante luta interior definida, nas palavras da narradora, como um "psicodrama" mais trágico do que cómico (130), justamente porque o que se encontra no centro dessa luta é um elemento da sua identidade que (lhe) foi negado. Nada na voz de Mila explica os motivos da separação dos pais, as razões pelas quais não ficou a viver com a mãe em Luanda nem os motivos que levaram a mãe a não se juntar à restante família em Portugal. Seja como for, a mãe não é vista por Mila como a pessoa que a abandonou. Na leitura que proponho, a ênfase na ausência materna relaciona-se com o mundo cultural que a mãe representa: África, a origem do cabelo crespo. Portanto, a orfandade de Mila decorre menos da falta de amor materno e mais da falta de uma dimensão da sua identidade que não foi vivida plenamente, ou não foi sequer vivida. A escrita-manifesto de Mila não se ergue contra a falta da mãe nem do pai[52],

[51] Leia-se: "Este estranhamento à própria morada, um estranhamento essencial ao nosso lugar nesta terra, seria todavia a condição de possibilidade do crescimento da minha mente, que então se expandia contra a minha mãe, como se ganhasse espaço contra um esqueleto opressor, por ela ser a maneira de Deus aparecer na minha vida (...). Deus era o estranho que nos ensinava a estranharmo-nos (...). Um pulo quanto ao lugar da minha cabeça, e não no número do calçado, eis o que devo à minha mãe." (80)

[52] A figura do pai é pouco destacada neste livro e dilui-se no ambiente familiar da infância proporcionado pelos avós paternos, surgindo indiretamente, por um lado, nas vivências captadas em registos visuais (fotografias e vídeos) dos tempos de Moçambique e de Angola que Mila descreve e, por outro, através da figura da mulher que casa com ele e que passará a ser para Mila a "mãe portuguesa", "a zeladora da liberdade necessária para fazer de mim uma pessoa", a "amiga de sangue" (119).

porque os avós suprimem as suas necessidades afetivas, mas contra um tempo que não viveu, um tempo perdido e apenas recuperado à última hora. A "latente condição de amputada" (149), a que Mila se refere em diversos momentos, relaciona-se, assim, com a consciência tardia da sua identidade mestiça. Nesse sentido, a tomada de consciência da sua orfandade é igualmente tardia.

O dilema da ambivalência identitária e, sobretudo, do apagamento a que o seu lado africano esteve sujeito ao longo do crescimento está expressivamente impresso numa fotografia histórica de que a protagonista se apropria e reproduz na sua narrativa: a fotografia de Elizabeth Eckford, tirada em 1957 na capital do Arkansas, em que a jovem afro-americana está rodeada de jovens brancas enfurecidas enquanto caminha em direção a uma escola secundária racialmente segregada é, nas palavras da narradora, uma "radiografia" da sua alma por congregar atitudes e sentimentos diametralmente opostos. A fotografia funciona com um espelho onde Mila vê refletida toda a violência dos dilemas guardados em si:

> Ainda mais estranha e difícil de explicar é a circunstância de eu ser todas as pessoas do retrato ao mesmo tempo. Não que esta fotografia simbolize algum episódio particular da minha vida. É antes uma radiografia da minha alma. A minha alma é a figura *enganadoramente impassível* de Elizabeth Eckford em primeiro plano e o *ódio implacável da multidão* à sua passagem no plano de trás. (...) Toda a violência do retrato converge na minha *boca escancarada acossando uma desconhecida*. Sou os guardas ao fundo policiando-me com distância. Sou os curiosos que vão atrás para se divertirem um pouco. É o retrato de uma autoperseguição e da tentativa diária de lhe ser indiferente. (101)

A referência ao ativismo político-cultural negro nos Estados Unidos da América, assim como a reprodução da fotografia de Eddie Cantor convocando para a narrativa a problemática da apropriação cultural e do duplo, permitem à autora de *Esse cabelo*

instaurar um novíssimo lugar de fala na literatura pós-colonial portuguesa. Negar a existência de violência na história contada por Mila significaria, por um lado, não querer ver a agressão subjacente ao "supremacista implícito na timidez reticente e magoada de tantos cabelos crespos com que [se] cruza por Lisboa" (103) e, por outro, a agressão perpetrada pela narradora a si própria. Refiro-me, por exemplo, ao momento em que confessa ter cortado o cabelo para se esquecer dele ainda mais ou quando diz sentir-se incomodada quando, em público, algo ou alguém chama a atenção para aquilo que receia não passar despercebido: a ligação a África. O medo de incomodar (ou a persistência em "procurar tudo em tons neutros" para evitar dar nas vistas, 130) revela o estado de guerra interior vivido por Mila e, consequentemente, é um inequívoco reflexo de uma sociedade que ainda não criou espaços plurais onde o direito à diferença possa ser contemplado. *Esse cabelo* é um libelo contra a invisibilidade, o apagamento da identidade negra/mestiça que a narradora descobre tardiamente.

A violência, neste livro, encontra-se não só nos dilemas de Mila, naquilo que a sua timidez vai calando ou inibindo, mas sobretudo nas práticas de racismo direto ou subtil presentes no quotidiano português[53], assim como nas dinâmicas de exclusão que empurram os migrantes para bairros clandestinos, impedindo-os de ter acesso à cidadania. Esta última questão ganha contornos comovedores no "sonho frustrado" do

[53] São variadíssimos os exemplos apresentados neste livro: a desconhecida que pergunta, com uma "curiosidade abominável", se Mila e o pai eram "da mesma família" (66), a colega da escola que declara "preferir abortar a ter um filho preto" (103), a empregada do café que lhe reserva "um asco segregacionista ao trazer-[lhe] a conta" (103); a necessidade de se passar despercebido/a perante um polícia ou um potencial senhorio, e ainda a dificuldade de obtenção de um emprego que não se limite aos serviços de limpeza ou a outras atividades manuais. Há igualmente exemplos de racismo invertido quando a narradora alude ao olhar desconfiado que as cabeleireiras dirigem aos seus namorados brancos. Todos estas situações exemplificam aquilo que Grada Kilomba chama "racismo quotidiano", realidade indissociável do colonialismo: "I indeed like this metaphor of everyday racism as an act of colonization because colonialism lies exactly in the extension of a nation's sovereignty over a territory beyond its borders – and this is also how everyday racism is experienced." (138). Sobre a discriminação racial em Portugal, ver N'Ganga, 1995, Sertório, 2001 e Vala, 1999, 2008, 2012, 2015.

"avô angolano" da narradora "de se tornar um cidadão português" (43). A tragicidade da figura do avô Castro, chegado a Lisboa em 1984 em busca de tratamento médico para um dos filhos, reside em nunca se ter chegado a sentir em Portugal (ou em nunca lhe ter sido dada essa oportunidade) totalmente em casa, assim como no seu estado de profunda alienação que o leva, por vezes, a vociferar "contra a 'pretalhada' do autocarro" (104). As dinâmicas de discriminação racial presentes na sociedade portuguesa evidenciam-se, deste modo, na supressão das ambições e desejos do avô angolano de Mila, mas também na conformidade da narradora a um padrão de beleza – cabelo liso – que simboliza o "combate contra a [sua] natureza" (32), dito de outra forma, o sinal da sua inibição em assumir a sua identidade africana[54].

As visitas ao cabeleireiro constituem não um momento de prazer, mas um ritual de sofrimento, uma agressão que a narradora dirige a si própria – a expressão "desapontamento" reverbera o desconforto repetidamente sentido. Os cabeleireiros são para Mila uma espécie de "casa assombrada", ou seja, o que lhe "sobra de África e da história da dignidade dos meus antepassados" (14). O sofrimento associado a essas dolorosas incursões salienta, por um lado, a pressão exercida pelos padrões de beleza impostos às mulheres (ou autoimpostos) e, por outro, a ideia de ter sido portuguesa nesses momentos de incompreensão da sua natureza africana: "foi apenas nos salões, antevendo a frustração de penteados sempre ao lado, que me dei descanso, o que me mostra que foi sobretudo nos salões, nesse intervalo subestimado, que fui de facto portuguesa." (128). E

[54] Se pensarmos no trajeto de Justino, um dos protagonistas de *Os pretos*, ver-se-á que um dos sinais do isolamento que vai corroendo o seu percurso de crescimento e defraudando os seus projetos criativos é o corte do seu cabelo crespo, do qual à chegada cuidava com orgulho e zelo. O ato de cortar o cabelo ou de o esticar é uma consequência da opressão/imposição social que impede estes jovens de se expressarem de forma livre. No caso de Mila, acresce ainda a imposição de um padrão de beleza intimamente relacionado com questões de género e com a preocupação de evitar comportamentos ou de exibir traços que, aos olhos dos outros, sejam rotulados de étnicos, daí persistir em não dar nas vistas.

esta parece ser uma conclusão a que a narradora chega com pesar. As hesitações da narradora em escrever em primeira pessoa sem magoar os "mortos" e as "pessoas mais próximas"[55], isto é, as hesitações em escrever "sem fazer cerimónia" demonstra uma aguda consciência do seu processo de autognose num espaço territorial que também lhe é familiar e lhe pertence, mas que a coloca na margem quando a classifica como cultural e/ou etnicamente *outra*[56].

O "wake work" subjacente à narrativa de Djaimilia de Almeida expõe, em certo sentido, a necessidade de refletir sobre a forma como a herança colonial continua a manifestar-se, afetando "the contemporary conditions of spatial, legal, psychic, and material dimensions of Black non/being as well as Black aesthetic and other modes of deformation and interruption" (Sharpe, 20). *Esse cabelo* procura fazer uma reaproximação à cultura africana e, dessa maneira, mostra que a identidade portuguesa não pode mais ser "pensada a partir de uma visão homogeneizante e essencialista que a política colonial do assimilacionismo cultural ajudou a cristalizar" (Mata, "Estranhos", 288). Na visão de Gupta e Ferguson, a pós-colonialidade implica a problematização da relação entre espaço e cultura: "cultural and social change becomes not a matter of cultural contact and articulation but one of rethinking difference through connection" (8). Esta parece ser, pois, uma das motivações subjacente a *Esse cabelo*. O espaço

[55] Esta é uma preocupação recorrente nas narrativas de carácter testemunhal e/ou que lidam com situações traumatizantes. Sobre esta questão, Primo Levi diz o seguinte: "sei que é imprudente falar de pessoas vivas, mesmo se as elogiamos, mesmo se dizemos bem; há sempre um risco. Tem-se praticamente a certeza de as magoar, pois a imagem que se tem de si próprio, mesmo que seja pior do que aquela que é dada por um livro, é sempre diferente." (27).

[56] Esta realidade é retratada por Elsa Sertório em *O livro negro do racismo em Portugal*. Mostrando o desfasamento entre o discurso público e a prática, este trabalho apresenta uma espécie de diagnóstico do racismo em Portugal. A autora analisa vários testemunhos sobre racismo, sendo vários deles de africanos já nascidos em Portugal e que, apesar disso, continuam a ser vistos como os *outros*. Em vários ensaios de crítica literária, Ana Paula Ferreira têm-se referido extensamente às práticas de discriminação racial, denunciando a permanência de um discurso político preso ao lusotropicalismo. Veja-se, por exemplo, os artigos "The colonial form in the postcolonial Portuguese metropolis" e "Lusotropicalist entanglements: colonial racisms in the postcolonial metropolis".

sociocultural português não pode continuar a ser visto de forma isomorfa, antes precisa de ser (re)pensado tendo em vista a pluralidade das experiências de todas as pessoas que o habitam[57].

Ao contrário de Belmira (personagem de *Os pretos*), Mila não é "bagagem do pai", a sua experiência não se substitui à herança familiar e muito menos está subjugada a ela ("Não me posso substituir à mochila do meu pai nem à minha mochila.", 144). Depois de escrito o livro do seu cabelo, esta narradora não deixará que a sua história seja rasurada (para retomar uma ideia contida na epígrafe deste capítulo). A transformação por que passa no "intervalo outonal" durante o qual "enlouquece" reflete a sua tomada de consciência que pode e deve ser vivida "enquanto uma conquista pessoal" (135). Sem perder de vista o que a sua experiência tem de característico, Djaimilia/Mila expande o debate sobre a contingência de ser luso-angolana para um contexto global em torno da consciência negra. Dito de outro modo, convoca para a sua narrativa uma corrente de preocupações que não são exclusivas do Portugal contemporâneo mas que devem estar na ordem do dia de qualquer sociedade pós-colonial, particularmente a portuguesa, dado que os eventos do fim do império e das migrações a ele associadas continuam a ser relevantes para se pensar a ideia do que é ser português/a hoje. O espaço de fala reclamado por *Esse cabelo* encontra paralelo na proposta de reflexão académica, artística e ativista de Grada Kilomba. Em *Plantation memories: episodes of everyday racism,* publicado em 2008, a autora desmonta os mecanismos psicológicos envolvidos em situações traumáticas provocadas pelo racismo no mundo contemporâneo. Tendo como ponto de partida a sua

[57] Sobre a representação do *outro* nos meios de comunicação social portugueses, veja-se Isabel Cunha, "Nós e os outros na imprensa portuguesa".

experiência de vida em Portugal como afro-portuguesa, a escrita deste livro constitui-se como um ato simultaneamente transformativo e político:

> Writing this book has indeed been a way of transforming because here, I am not the 'Other,' but the self, not the object, but the subject, I am the describer of my own history, and not the described. Writing therefore emerges as a political act. (...) I become the narrator, and the writer of my own reality, the author of and the authority on my own history. In this sense, I become the absolute opposition of what the colonial project has predetermined. (12)

Este percurso de tomada de consciência pode perfeitamente servir para negar de forma explícita a orfandade associada aos mulatos. O ambiente de amor e de proteção que sempre rodeou Mila impediu-a de descobrir e de assumir mais cedo a dimensão africana da sua identidade (e, nesse sentido, pode ser visto como castrador), mas ao mesmo tempo forneceu-lhe as ferramentas emocionais para procurar saber quem é e se sentir em paz com uma pluralidade de pertenças, ainda que isso não aconteça, repita-se, sem dor. À espiral de monólogos antunianos e à falta de agência das personagens afrodescendentes, *Esse cabelo* contrapõe, sem cair numa visão celebrativa ou ingénua, um diálogo entre os múltiplos elementos presentes na identidade cultural portuguesa, fazendo sobressair um novo espaço de fala[58].

[58] *Outros Bairros*, documentário dirigido por Vasco Pimentel, Inês Gonçalves e Kiluanje Liberadade e lançado em 1999, foca a construção de espaços de alteridade no tecido urbano lisboeta. A experiência de estar-entre culturas, a relação ambivalente com a terra de origem dos pais, assim como o forte sentimento de pertença aos bairros onde nasceram dos participantes deste filme ecoa na experiência de marginalização social dos protagonistas negros e mestiços de *O meu nome*. Porém, a realidade retratada dialoga mais intensamente com a narrativa de *Esse cabelo*, uma vez que estas histórias permitem questionar e repensar a pós-colonialidade a partir de pontos de vista que convergem, em traços gerais, para o mesmo estado e atitude de "being in the wake". É, nesse âmbito, que se pode ler a breve sinopse desta obra cinematográfica: "Em Portugal há rapazes e raparigas que não tem pátria. Não são cabo-verdianos porque nunca foram a Cabo Verde, não são portugueses porque a língua é outras e os costumes de cá não são os das famílias deles. Não querem ser portugueses, talvez venham a ser cabo-verdianos. Para já, são da Pontinha, são da Pedreira dos Húngaros, são da Arrentela, são de Miratejo, são da Cova da Moura. São da 'área', são do 'bairro', são 'niggas'. Têm fronteiras, têm leis, têm línguas, têm hinos, têm ideias, têm códigos inconfundíveis. Aliás, é a primeiríssima vez em 500 anos de atribuladas relações de proximidade entre

Ao encetar a narração da atribulada história do seu cabelo crespo, Djaimilia/Mila convoca para a narrativa uma temporalidade condicional passada (como é que teria sido se, quando se mascarou de africana pelo Carnaval, tivesse tido consciência de que se mascarara de si própria?) porventura com o objetivo de demonstrar a violência e o esquecimento a que o seu cabelo/a sua própria pessoa esteve sujeito/a. Se pensarmos no conceito de "colonialidade" definido por Nelson Maldonado-Torres como "long-standing patterns of power that emerged as a result of colonialism, but that define culture, labor, intersubjective relations, and knowledge production well beyond the strict limits of colonial administrations" e que persistem "in books, in the criteria for academic performance, in cultural patterns, in common sense, in the self-image of peoples, in aspirations of self, and so many other aspects of modern experience" (243), pode afirmar-se que *O meu nome* apresenta um retrato do "dark side of being" (260) associado às estruturas da colonialidade, não oferecendo qualquer tipo de saída. O romance pode estar cheio de amor (e pode até ser uma prova de amor aos "damné", aos condenados pela "imperial attitude", 262), mas tal amor não oferece nenhuma redenção ou saída possível. Por oposição, o trajeto de "becoming a subject" (Kilomba, 13) levado a cabo pela narradora de *Esse cabelo* constitui um convite "to engage in dialogue" (Sharpe, 261), por outras palavras, um convite para descolonizar.

portugueses e africanos que estes últimos dão origem a uma cultura autónoma, afirmativa e de vanguarda em Portugal. Eles têm orgulho." Documentário e sinopse disponíveis em www.vimeo.com/139580476.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos objetivos principais da análise literária que agora se encerra foi dar visibilidade ao modo como um conjunto de obras significativas da literatura portuguesa contemporânea tem vindo a representar a perda do império e as repercussões desse processo histórico na reconstrução da identidade cultural portuguesa. Escritos maioritariamente na primeira pessoa e "intersetando trajetórias individuais com a experiência coletiva do colonialismo" (Peralta, "Conspirações", 131) e da descolonização, os romances analisados constituem "sites of cultural memory", uma vez que lidam "aesthetically as well as socio-historically with relationships between the past, the present, and possible futures" (Troy et al., 3). O contributo desta tese para o campo dos estudos lusófonos consiste em ter elegido a metáfora da orfandade como ferramenta de análise hermenêutica, chamando a atenção para múltiplas manifestações de perda associadas ao fim do império colonial em África, ao retorno e ao presente pós-colonial.

O trajeto percorrido enfatiza a ideia de que a história colonial continua a ser relevante para se compreender a sociedade portuguesa de hoje, pois só conhecendo esse passado se poderá efetivar um processo de *working-through* relativamente aos legados de violência, da mesma maneira que só conhecendo os contornos do fim do "colonialismo como relação política" (Santos, "Prefácio" 10) e os efeitos do processo de descolonização na sociedade ex-metropolitana se perceberá como Portugal ainda não é "a pacified space rid of political conflict" (Ponzanesi, *Postcolonial Transitions*, 5). Os atuais debates no espaço público sobre a participação de Portugal no tráfico de escravos e na escravatura, a violência do colonialismo português em África, a persistência do mito do

luso-tropicalismo e da visão eurocêntrica da expansão portuguesa no discurso político e público[1] ou, ainda, sobre a persistente discriminação étnico-racial no tecido social português corroboram justamente a relevância de um olhar crítico sobre o passado "in order to better understand contemporary political struggles and to move towards alternative modes of cohabitation in Europe" (*idem*, 7). Portanto, como declara Manuela Sanches referindo-se à contemporaneidade portuguesa, "a identidade nacional não pode ser dissociada de um passado colonial, bem como o 'lá fora' não deixa de fazer, agora de modo diferente, parte do 'cá dentro', um 'Outro' que a homogeneidade da nação e dos seus símbolos insiste em não querer pensar e reconhecer, a não ser assimilando ou tolerando vagamente." (*Portugal não é um país pequeno*, 8).

Embora as revisitações do passado realizadas no *corpus* desta tese assentem em atos de memória individual motivados por diferentes razões, pode dizer-se que é a perda – reflexo de uma orfandade literal ou metafórica – que constitui a experiência determinante para o sentido de identidade das personagens cujos percursos foram pormenorizadamente examinados. Os "restos do império" materializam-se em diversos estados de orfandade e, por isso, estas revisitações deverão ser vistas como contracorrentes à mitologia da vocação imperial portuguesa.

Por conseguinte, uma vez que a figura do órfão pressupõe a destabilização e/ou destruição da estrutura familiar tradicional, ela constitui uma resposta à retórica do

[1] Um exemplo recentíssimo é a polémica em torno de um museu sobre as viagens dos portugueses projetado para a cidade de Lisboa. A carta aberta assinada por diversos académicos e figuras públicas explica, de forma muito clara e assertiva, as incorreções históricas e as implicações ideológicas que o nome "Museu das Descobertas" e o projeto que lhe subjaz acarretam. Veja-se o artigo publicado no *Expresso* a 12 de abril, 2018 "A controvérsia sobre um Museu que ainda não existe. Descobertas ou Expansão?" Disponível em http://expresso.sapo.pt/cultura/2018-04-12-A-controversia-sobre-um-Museu-que-ainda-nao-existe.-Descobertas-ou-Expansao-#gs.ZG3V1yE.

Estado Novo que projetava no microcosmo familiar a alegada harmonia entre as diversas partes do Império português (do Minho a Timor). As análises do *Caderno* e de *As sete* procuraram justamente expor a falácia do colonialismo excecional, denunciando o racismo e a violência do colonialismo. O corte com o passado e uma espécie de expiação de culpas que os percursos dos narradores dos livros mencionados evidenciam exige quer a traição dos valores associados à geração dos pais, quer a própria morte literal ou simbólica da figura da autoridade paterna, símbolo da ordem colonial. A falência da família é um reflexo da falência de um ambiente sociopolítico insustentável: a ditadura na metrópole e o colonialismo nos territórios africanos.

Além disso, a figura do órfão serve de metáfora para as ansiedades decorrentes da viagem de retorno. Por um lado, sublinha o processo de desterritorialização dos colonos-emigrantes, provando a impossibilidade de esta geração escapar a uma condição de orfandade metafórica associada à perda de um "paraíso" prometido. A alienação do patriarca de *Os pretos*, a morte do colono de *A casa* e a dor de uma orfandade invertida em *A balada* comprovam isso mesmo. Por outro lado, a orfandade expressa o desenraizamento e a desorientação cultural dos descendentes dos colonos, para quem, note-se, o fim do império implicava uma partida de um lugar de pertença e não um regresso a um lugar conhecido. Esse desenraizamento da geração mais nova revela o incómodo dos silêncios e a dificuldade de reconciliação total com o passado, sendo esse sentimento de falta de pertença ao espaço europeu exacerbado nas vivências dos descendentes mestiços. A maternidade que ajuda a superar a orfandade da narradora de *O Tibete* não diminui a intensidade das múltiplas perdas que marcam o seu percurso, da mesma forma que o corte emocional com os pais e o desejo de uma carreira artística da

narradora de *A noite* não supera o trauma da violência testemunhada nem evita a sua participação cúmplice num crime convocador de toda a força da violência colonial num tempo pós-colonial. Mais expressivas, porém, são as experiências de exclusão e marginalização dos filhos mestiços dos colonos para quem Portugal jamais chegará a ser sinónimo de acolhimento ou de segurança. Os órfãos destas narrativas não conseguem reconstruir no espaço ex-metropolitano o sistema de pertença, afetos e laços que perderam com a derrocada do império, as suas capacidades de inscrição e intervenção são limitadas porque as feridas abertas demorarão tempo a sarar.

Por fim, o órfão pode ser visto como uma figura problematizadora das complexidades e ambiguidades atuais. Contrapondo projetos literários de autores de gerações tão díspares como António Lobo Antunes e Djaimilia Pereira de Almeida, é inevitável concluir que as letras da pós-colonialidade portuguesa estão marcadas por um movimento pendular entre, por um lado, o pessimismo (advindo em grande parte de expetativas goradas do processo de democratização) e a inscrição da mundividência herdeira das estruturas de colonialidade que sistematicamente silenciam a população afrodescendente e, por outro, a crescente reivindicação de outros espaços de fala e histórias e a necessidade de fazer um trabalho de reparação que faça justiça às vivências dos grupos historicamente subalternizados. A figura do órfão permite, pois, traçar caminhos inquietantes que nos mostram as tensões anti-imperiais e, nesse sentido, pode ser uma figura de poder.

Enquanto os primeiros quatro capítulos se concentraram, em traços gerais, na figura do órfão no contexto da dissolução da sociedade colonial e do êxodo dos colonos e dos seus descendentes em direção à ex-metrópole, o último capítulo tratou de

manifestações de orfandade em romances cujo arco temporal ultrapassa o movimento do retorno para se focar nas dinâmicas da exclusão social e do racismo subtil dos tempos pós-coloniais.

Num artigo publicado no *Ípsilon*, em 2015, António Pinto Ribeiro alerta para o facto de "a história dos retornados só poder ser contada seriamente se for acompanhada das outras perspetivas, dos ex-colonizados que os viram partir, e dos metropolitanos que os viram chegar, os colonos que ficaram, caso contrário corre-se o risco de criar a 'hegemonia de uma história única'" (s/p). O meu estudo privilegia o espaço da ex-metrópole, ficando, por isso, de fora eventuais manifestações de orfandade associadas ao fim do império e ao período pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa. E talvez seja esta uma das limitações mais visíveis do meu estudo, porém, ela é sobretudo reflexo de um vazio maior: a ausência do *corpus* mencionado pelo autor, o que claramente salienta a ideia de que os silêncios sobre o fim do império levaram tempo a ser rompidos e levarão tempo a ser preenchidos.

Qualquer projeto que dê continuidade às conexões entre o tropo da orfandade e a pós-colonialidade lusófona terá naturalmente de abranger esses outros espaços de fala complementares aos analisados aqui. Nesse sentido, terá de ter em conta os trajetos ficcionais dos colonos que optaram por permanecer nos territórios africanos recém-independentes. Obras como *Crónica da rua 513.2* de João Paulo Borges Coelho (2006) e *Teoria geral do esquecimento* de José Eduardo Agualusa (2012) poderão alargar as reflexões sobre as pertenças dos antigos colonos ao espaço africano que decidem não abandonar. Outra linha de pesquisa será a análise do significado da perda do império no imaginário cabo-verdiano, em livros como *Eva* de Germano Almeida e *A verdade de*

Chindo Luz de Joaquim Arenas, ambos publicados em 2006. O tropo do órfão poderá ajudar a pensar os percursos dos ex-colonizados outrora comprometidos com a administração colonial, dos cabo-verdianos que chegam a Portugal na vaga do retorno, assim como o contexto das guerras pela independência e subsequentes guerras civis. *Os transparentes* de Ondjaki (2004) e *Se o passado não tivesse asas* (2016) de Pepetela são apenas exemplos em que se explora o trajeto de personagens órfãs no contexto da guerra civil e das desigualdades sociais patentes na sociedade angolana pós-colonial. No caso de Moçambique, destaca-se, entre outros títulos, *Os Sobreviventes da noite* de Ungulani Ba Ka Khosa (2008).

Os historiadores Miguel Bandeira Jerónimo e José Pedro Monteiro consideram que: "a 'cacofonia' dos testemunhos pessoais dos antigos colonos deixa pouco espaço aos que foram colonizados" (*Público*, s/p). Mesmo que esta afirmação peque pelo excesso de generalização na medida em que parece recusar a existência de histórias plurais e mesmo contraditórias relativamente à experiência dos antigos colonos, colonizados e respetivos descendentes, só projetos de natureza inclusiva, pós-colonial e transnacional, abarcando as múltiplas dimensões aqui referidas poderão questionar o discurso prevalecente sobre os retornados das ex-colónias portuguesas. Nesta linha, a análise literária proposta nesta tese revela sensibilidades que questionam com indiscutível audácia e assertividade a mitologia do império, destabilizando as narrativas indisputadas sobre a identidade coletiva dos retornados e dos portugueses no geral. Nessa medida, procurou-se, não elaborar um retrato da realidade social, mas sim dar conta do poder transformativo da literatura no que diz respeito à destruição de mitos e falácias persistentes no imaginário coletivo português, como o da excelência da alegada bondade e carácter civilizador do

colonialismo português. Posiciono-me, assim, nas fileiras da "crítica do discurso identitário português", não "como expressão de uma memória colectiva ferida ou mesmo doente" (Alexandre, "Traumas do Império", 12), mas como expressão de memórias críticas sobre o passado coletivo, capazes de contribuir para um "debate público sério e informado, avesso a simplistas instrumentalizações ideológicas e resistente ao predomínio das emoções e à personalização do processo histórico" (Jerónimo, "As marcas", 39). Acredito que as linhas de leitura traçadas nesta tese podem ajudar a "fazer o trabalho de luto das rupturas e perdas" da história portuguesa e "com elas se reconciliar" (*idem*), sem que para isso seja necessário subscrever uma atitude de nostalgia imperial.

Eduardo Lourenço afirmou que o drama do fim do império foi vivido individualmente e não coletivamente, mas o filósofo acrescentou também que essa perda do império foi sentida como uma "amputação" (*Do colonialismo,* 269). Não pretendi nesta tese mostrar que Portugal ficou órfão do império e menos ainda que as colónias ficaram órfãs de Portugal, embora seja inevitável pensar nessa orfandade simbólica. Admitindo tal hipótese, dir-se-ia, por um lado, que as colónias, como as personagens dos descendentes, se empenharam em cortar os laços familiares para definitivamente se libertarem definitivamente do jugo da autoridade paterna/colonial e, por outro, que Portugal ainda não assumiu a violência perpetrada – massacres, guerra, tortura, racismo – que foi ativamente silenciada nos últimos cinquenta anos, em prol de um projeto nacional no contexto da sua nova família europeia, dentro do qual o império não poderia ter lugar. À medida que foi forjando essa nova filiação, a sociedade portuguesa foi-se esquecendo de fazer o luto e de procurar com justiça e dignidade as raízes dos seus desafios

pós-coloniais. As ambivalências, as dicotomias e as indecidibilidades fazem de Portugal, em certo sentido, um inquieto órfão em trânsito, ainda à procura do seu lugar num tempo-espaço pós-colonial. Os novos laços de parentesco que Portugal se sente levado a alimentar não podem tornar invisíveis as injustiças do passado porque "a invisibilidade é a negação do Outro" (Henriques, "Percursos", 159) e porque esse outro é, afinal, também ele próprio.

BIBLIOGRAFIA

Fontes primárias / Obras de ficção

Acácio, Manuel. *A balada do Ultramar*. Oficina do Livro, 2009.

Almeida, Djaimilia Pereira de. *Esse cabelo*. Editorial Teorema, 2015.

Antunes, António Lobo. *As naus*. Dom Quixote, 1988.

_____. *O esplendor de Portugal.* Dom Quixote, 1997.

_____. *O meu nome é Legião.* Dom Quixote, 2007.

_____. *Caminho como uma casa em chamas*. Dom Quixote, 2014.

_____. *Até que as pedras fiquem mais leves que a água.* Dom Quixote, 2017.

*Arouca, Manuel. *Deixei o meu coração em África*. Oficina do Livro, 2015.

Cardoso, Dulce Maria. *O retorno*. Tinta da China, 2011.

Faria, Paulo Bandeira. *As sete estradinhas de Catete.* Quidnovi, 2007.

Ferraz, Carlos Vale. *Fala-me de África*. Casa das Letras, 2007.

_____. *Basta-me viver.* Casa das Letras, 2010.

Figueiredo, Isabella. *Caderno de memórias coloniais.* Angelus Novus, 2009/Caminho, 2015.

_____. *A gorda*. Caminho, 2016.

Gersão, Teolinda. *A árvore das palavras*. Dom Quixote, 1997

Gomes, Aida. *Os pretos de Pousaflores.* Dom Quixote, 2011.

*Lee, Ester. *I was born in Africa.* Upfront, 1999.

Jorge, Lídia. *O vento assobiando nas gruas.* Dom Quixote, 2002.

_____. *A noite das mulheres cantoras.* Dom Quixote, 2011.

Junqueira, Sandro William. "A minha mãe é um peixe (anotações de um regresso)." *Granta – África*, no. 4, Tinta da China, 2014, pp. 207-219.

*Macedo, Hélder. *Partes de África*. Editorial Presença, 1991.

*Magalhães, Júlio. *Os retornados: um amor nunca se esquece*. A Esfera dos Livros, 2008.

Paredes, Margarida. *O Tibete de África*. Verso da História, 2015.

*Pereira, Júlio Borges. *O último retornado.* Saída de emergência, 2012.

Pinto, Eduardo Bettencourt. *A casa das rugas*. Campo das Letras, 2004.

*Pizarro, Teresa. *Os retornados*. Padrões culturais, 2004

*Rui, Manuel. *Regresso adiado*. Cotovia, 2000.

*Sousa, Luís Amorim. *Pico da micaia*. Assírio & Alvim, 1997.

Trabulo, António. *Retornados: o adeus a África*. Editorial Cristo Negro, 2009.

* Obras que não fazem parte do *corpus.*

Fontes secundárias

Abraham, Nicolas e Maria Torok. *The Shell and the Kernel – Renewals of Psychoanalysis*. Vol. 1. The University Chicago Press, 1994.

Alencastro, Luiz Felipe De. "Mulattos in Brazil and Angola: A Comparative Approach, from the Seventeenth to the Twenty-First Century." *Racism and Ethnic Relations in the Portuguese-Speaking World*. Ed. Francisco Bethencourt e Adrian Pearce, British Academy, 2012, pp. 71-96.

Alexander, Jeffrey C. "Toward a theory of cultural trauma." *Cultural Trauma and Collective Identity*. Ed. J. Alexander et al. University of California Press, 2004.

Alexandre, Valentim. "Traumas do Império. História, Memória e Identidade Nacional." *Cadernos de Estudos Africanos*, no. 9/10, 2006, pp. 1-10.

Almeida, Miguel Vale de. "Comentário." *Portugal não é um País Pequeno: Contar o 'Império' na Pós-colonialidade*. Org. Manuela Ribeiro Sanches, Cotovia, 2006, pp. 359-367.

_____. "'Longing for Oneself': Hybridism and Miscegenation in Colonial and Postcolonial Portugal." *Etnográfica*, vol. 6, no 1, 2002, pp. 181-200.

_____. "O Atlântico Pardo. Antropologia, Pós-colonialismo e o Caso 'Lusófono'." *Trânsitos Coloniais: Diálogos Críticos Luso-brasileiros*. Org. Cristiana Bastos et al. Unicamp, 2007.

Almeida, Djaimilia Pereira de. "Chegar atrasado à própria pele". *Forma de vida*. www.formadevida.org. Acesso 10 abril 2018.

_____. “Djaimilia Pereira de Almeida.” Entrevista por Marta Lança. *Rede Angola*, 7 setembro 2015. www.redeangola.info/especiais/85033-2/. Acesso 10 abril 2018.

_____. “Djaimilia Pereira de Almeida.” Entrevista por Gianni Paula de Melo, *Suplemento Pernambuco*, 30 set. 2015. www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1694-entrevista-djaimilia-pereira-de-almeida.html. Acesso 10 abril 2018.

_____. “Prosa indomável.” Entrevista por Ronaldo Bressane, *Revista Cult*, 9 março 2016. www.revistacult.uol.com.br/home/prosa-indomavel/. Acesso 10 abril 2018.

_____. “Uma rapariga africana em Lisboa.” Entrevista por Isabel Lucas, *Ípsilon*, 2 out. 2015.www.publico.pt/2015/10/02/culturaipsilon/entrevista/uma-rapariga-africana-em-lisboa-1709352. Acesso 10 abril 2018.

_____. “Vivi o cabelo como um drama intenso que se foi tornando uma comédia.” Entrevista por Diogo V. Pinto, 5 set. 2015. www.ionline.sapo.pt/410289. Acesso 10 abril 2018.

Almeida, Onésimo. “A minha visão do mundo.” *Jornal de Letras*, 8 janeiro 2014, p. 24.

_____. “Identidade cultural: desdobrando polissemias em busca de clareza.” *Nação e Identidades – Portugal, os Portugueses e os Outros*. Ed. Hermenegildo Fernandes et al. Caleidoscópio, 2009, pp. 51-63.

Arenas, Fernando. “Cultural Notes on the Portuguese-African Nexus.” Conferência “Portuguese in Africa, The Portuguese in Africa,” University of Notre Dame, Abril 18-19 2008, pp. 1-14.

Arnaut, Ana Paula. *Entrevistas com António Lobo Antunes* 1979-2007. *Confissões do Trapeiro*. Almedina, 2018.

_____. “O barulho surdo(?) da(s) raça(s) em *O meu nome é Legião*.” *Portuguese Literary & Cultural Studies*, vol. 19-20, 2011, pp. 353-365.

Ashcroft, Bill et al. *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. Routledge, 1998.

Auerbach, Nina. “Incarnations of the Orphan.” *ELH*, vol. 42, no. 3, 1975, pp. 395-419.

Azevedo, Viviana. *Literatura Pós-colonial Portuguesa como Lugar de Memória da Colonização Portuguesa em África*. 2013, Universidade do Porto, tese de doutoramento.

Baganha, Maria e Pedro Góis. "Migrações internacionais de e para Portugal: o que sabemos e para onde vamos?" *Revista Crítica de Ciências Sociais*, no. 52-53, 1998/1999, pp. 229-280.

Baldick, Chris. *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford University Press, 2008.

Barreno, Isabel. *Migrantes da descolonização: portugueses e luso-angolanos no Brasil (1974-1977)*. 2014, Universidade Federal Fluminense, tese de doutoramento.

Batalha, Luís. *The Cape Verdean diaspora in Portugal: colonial subjects in a postcolonial world*. Lexington Books, 2004.

Baumeister, Roy et al. "Guilt: an interpersonal approach". *Psychological Bulletin*, vol. 115, no. 2, 1994, pp. 243-267.

Bender, Gerald. *Angola under the Portuguese*. *The Myth and the Reality*. University of California Press, 1978.

Berthin, Christine. *Gothic Hauntings: Melancholy Crypts and Textual Ghosts*. Palgrave Macmillan, 2010.

Besse, Maria Graciete. "Memória, empoderamento e ética na obra de Lídia Jorge." *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, vol. 5, no. 11, 2013, pp. 117-134.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge, 1994.

Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. Basic Books, 2001.

Brettel, Caroline. "Portugal's First Post-Colonials: Citizenship, Identity, and the Repatriation of Goans." *Portuguese Studies Review*, vol. 15, no. 2, 2007, pp. 1-28.

Brooks, Peter. *Troubling Confessions: Speaking Guilt in Law and Literature*. The University of Chicago Press, 2000.

Buescu, Helena. *Grande Angular: comparatismo e práticas de comparação*. FCG, 2001.

Buettner, Elizabeth. *Europe after Empire: Decolonization, Society, and Culture*. Cambridge University Press, 2016.

Burns, T. "Orphan stories." *Children's literature review*, no. 137, 2008, pp. 90-167.

Bystrom, Kerry. *Orphans and Origins: family, memory and nation in Argentina and South Africa, 1983-2005*. 2007, Princeton University, tese de doutoramento.

Cabral, Eunice. "Experiências de Alteridade (A Guerra Colonial, A revolução de Abril, o Manicómio e a Família)". *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes – Actas*

do Colóquio Internacional da Universidade de Évora. Org. Eunice Cabral et al. Dom Quixote, 2003, pp. 363-378.

Cardoso, Norberto do Vale. "Pós-colonialismo e discursos de resistência na Legião de António Lobo Antunes". *VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada/X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas*, Universidade do Minho 2009, pp. 1-20.

Castelo, Cláudia. "Apresentação: Memórias coloniais: práticas políticas e culturais entre a Europa e a África." *Cadernos de Estudos Africanos*, vol. 9/10, 2006, pp. 1-12.

_____. "Migração ultramarina: contradições e constrangimentos". *Ler História*, vol. 56, 2009, pp. 69-82.

_____. *O Modo Português de Estar no Mundo. O Lusotropicalismo e a Ideologia Colonial Portuguesa*. Afrontamento, 1999.

_____ et al. *Os outros da colonização: ensaios sobre o colonialismo tardio em Moçambique*. Instituto de Ciências Sociais, 2012.

_____. *Passagens para África: o Povoamento de Angola e Moçambique com Naturais da Metrópole (1920-1974).* Afrontamento, 2007.

Caruth, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*. Johns Hopkins University Press, 1995.

Catalão, Rui. "Fat power". *Ípsilon*, 25 novembro 2016, pp. 4-8.

Celik, Ipek A. "'I wanted you to be presente': guilt and the history of violence in Michael Haneke's *Caché*". *Cinema Journal*, vol. 50, no. 1, 2010, pp. 59-80.

Coates, Timothy. *Degredados e órfãs: colonização dirigida pela coroa no império português 1550-1755*. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998.

Conceição, Nélio. "Muitas coisas ao mesmo tempo: sobre o Atlas da exposição Retornar – Traços de Memória." *Retornar: Traços de Memória do fim do império*. Coord. Elsa Peralta et al. Edições 70, 2017, pp. 177-195.

Conceição Neto, Maria da. "Ideologias, contradições e mistificações da colonização de Angola no século XX." *Lusotopie,* 1997, pp. 327-359.

Cooper, Frederick. "Postcolonial Peoples: A commentary." *Europe's Invisible Migrants.* Ed. Andrea Smith. Amsterdam Univ. Press, 2003, pp. 169-183

_____ e Ann Laura Stoler. *Tensions of empire: colonial cultures in a bourgeois world*. University of California Press, 1997.

Costa, Fernanda Gil. "O regresso na literatura portuguesa contemporânea: aspetos da pós-colonialidade." *Colóquio/Letras*, vol. 186, 2014, pp. 141-152.

Cunha, Isabel Ferin. "Nós e os outros na imprensa portuguesa." *Lusotopie*, no. 3, 1997, pp. 435-467.

Cupchik, Gerald C. *The aesthetics of emotion: up the down staircase of the mind-body*. Cambridge University Press, 2016.

DaMatta, Roberto. "Individuality and liminarity: some considerations concerning rites of passage and modernity." *Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology*, vol. 14, no. 1, 2017, pp. 1-15.

Deonna, Julien e Fabrice Teroni. *The Emotions*: *a Philosophical Introduction*. Routledge, 2012.

Dias, Nuno. "'A mão esquerda' do estado pós-colonial: o papel do IARN nas dinâmicas de incorporação das populações retornadas." *Retornar: Traços de Memória do fim do império*. Coord. Elsa Peralta et al. Edições 70, 2017, pp. 121-140.

Drag, Wojciech. *Revisiting loss: memory, trauma and nostalgia in the novels of Kazuo Ishiguro*. Cambridge Scholars Press, 2014.

Edkins, Jenny. *Trauma and the Memory of Politics.* Cambridge University Press, 2003.

Eng, David e David Kazanjian *Loss: the Politics of Mourning*. University of California Press, 2003.

Falconi, Jessica. "O sal da terra." *Buala*, 2 agosto 2011, www.buala.org/pt/a-ler/o-sal-da-terra. Acesso 10 abril 2018.

Ferreira, Ana Paula. "Lusotropicalist Entanglements: Colonial Racisms in the Postcolonial Metropolis." *Gender, Empire and Postcolony: Luso-Afro-Brazilian Intersections*. Ed. A. Klobucka e H. Owen. Palgrave Macmillan, 2014, pp. 49-68.

_____. "The Colonial Form in the Postcolonial Portuguese Metropolis." *The Conflict, Memory Transfers and the Reshaping of Europe.* Ed. Helena da Silva et al. Cambridge Scholars Publishing, 2010, pp. 274-91.

_____. “Specificity without Exceptionalism: Towards a Critical Lusophone Postcoloniality.” *Postcolonial Theory and Lusophone Literatures*, vol. 1. Ed. Paulo de Medeiros, 2007, pp. 21-40.

Figueiredo, Ana et al. “Dealing with past colonial conflicts: how perceived characteristics of the victimized outgroup can influence the experience of group-based guilt”. *International Journal of Conflict and Violence*, vol. 4, no.1, 2010, pp. 89-105.

_____ et al. “A Shared past and a common future: the Portuguese colonial war and the dynamics of group-based guilt.” *Spanish Journal of Psychology Span*, vol. 14, no. 1, May 2011, pp. 163-71.

Fikes, Kesha. *Managing African Portugal*. Duke University Press, 2009.

Fonseca, Ana Margarida. “Histórias de regressos, memórias de partidas – Imagens do eu e do outro em narrativas pós-coloniais.” *Nos et leurs Afriques / Áfricas de uns e de outros*. Ed. Ana Paula Coutinho et al. Peter Lang, 2014, pp. 143-157.

_____. “O meu nome é solidão: representações da pós-colonialidade na ficção de Lobo Antunes. 2010.” www.ceh.ilch.uminho.pt. Acesso 10 abril 2018.

_____. *Percursos da Identidade: Representações da Nação na Literatura Pós-colonial de Língua Portuguesa*. FCG/FCT, 2012.

_____. “The (im)possible memory: narratives on decolonization.” *The Conflict, Memory Transfers and the Reshaping of Europe.* Ed. Helena G. da Silva et al. Cambridge Scholars Publishing, 2010, pp. 238-249.

Floyd, William David. *Orphans of British fiction, 1880-1911*. 2011, University of Stirling, tese de doutoramento.

Freud, Sigmund. “Mourning and Melancholia.” *Essential papers on object loss*. Ed. Rita Frankiel. New York University Press, 1994, pp. 38-51.

Gandhi, Leela. *Postcolonial Theory: a critical introduction*. Columbia Univ. Press, 1998.

Gengenbach, Heidi. “‘What my heart wanted’: gendered stories of early colonial encounters in Southern Mozambique.” *Women and African Colonial History*. Ed. Susan Geiger et al. Indiana University Press, 2002.

Gilroy, Paul. *After Empire: Melancholia or Convivial Culture?* Routledge, 2004.

Gomes, Aida. “Por uma literatura sem muros. Um depoimento.” *Identidades em Movimento. Construções identitárias na África de língua portuguesa e seus*

reflexos no Brasil e em Portugal. Org. Enrique Rodrigues-Moura e Doris Wieser. TFM, Verlag Teo Ferrer De Mesquita, 2015, pp. 17-43.

Gould, Isabel Ferreira. "A Daughter's Unsettling Auto/Biography of Colonialism and Uprooting: A Conversation with Isabela Figueiredo." *Ellipsis,* vol. 8, 2010, pp. 133-145.

_____. "Decanting the Past: Africa, Colonialism, and the New Portuguese Novel." *Luso-Brazilian Review*, vol. 45, no.1, 2008, pp. 182-197.

_____. "De memórias e dores insepultas: violência e tortura na ficção portuguesa contemporânea." *Teia Literária, Revista de Estudos Culturais Brasil-Portugal-África* no. 3, Editora In House, 2009, pp. 105-123.

_____. "Imaginário de África e Configurações da Memória Colonial em Luís Amorim de Sousa." *Nação e Narrativa Pós-colonial*. A. M. Leite. Colibri, 2012, pp. 245-262.

_____. *Memória e império: colonos e famílias no romance português de revisitação africana dos anos 90*. 2004, Brown University, tese de doutoramento.

Grotstein, J. *Who is the Dreamer Who Dreams the Dream*. The Analytic Press, 2000.

Gupta, Akhil e James Ferguson. "Beyond 'Culture': Space, Identity, and the Politics of Difference." *Cultural Anthropology*, vol. 7, no. 1, 1992, p. 6-23.

Gusmão, Neusa. *Os filhos da África em Portugal*. Autêntica, 2005.

Hall, Stuart e Paul du Gay. *Questions of Cultural Identity*. Sage, 1997.

Harré, Rom e W. Gerrod Parrott. *The Emotions: Social, Cultural, and Biological Dimensions*. Sage, 1996.

Henriques, Isabel Castro. "Africans in Portuguese society: classification ambiguities and colonial realities." *Imperial migrations*: *Colonial communities and diaspora in the Portuguese world*. Ed. E. Morier-Genoud e M. Cahen. Palgrave Macmillan, 2012.

_____. "Percursos africanos em Portugal (II)." *Este país não existe: textos contra ideias-feitas*. Org. B. Monteiro e N. Domingos, Deriva / Outro Modo, 2014, pp. 151-159.

Henriques, Joana Gorjão. "A geração de 'portugueses imigrantes' a viver em Portugal. *Público*, 13 nov. 2016. www.publico.pt/2016/11/13/sociedade/noticia/a-geracao-de-portugueses-imigrantes-a-viver-em-portugal-1749977. Acesso 10 abril 2018.

Hirsch, Marianne, "The Generation of Postmemory." *Poetics Today*, vol. 29, no. 1, 2008, pp. 103-128.

Hulme, Peter. "Including America." *Ariel: A Review of International English Literature*, vol. 26, no.1, 1995, pp. 117-123.

Jerónimo, Miguel Bandeira e António Costa Pinto. *The Ends of European Colonial Empires*: *Cases and Comparisons*. Palgrave Macmillan, 2015.

_____. "As marcas de Portugal: ensaios sobre o esquecimento." *Este país não existe: textos contra ideias-feitas*. Org. Bruno Monteiro e Nuno Domingos, Deriva / Outro Modo, 2014, pp. 33-39.

Jordão, Paula. "Da memória e da contra-memória em *O vento assobiando nas gruas*." *Para um leitor ignorado: Ensaios sobre a ficção de Lídia Jorge*. Ed. Ana Paula Ferreira, Texto, 2009, pp. 243-262.

LaCapra, Dominik. *Writing History, Writing Trauma*. Johns Hopkins Univ. Press, 2001.

_____. *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*. Cornell University Press, 2004.

Leal, João. "O império escondido: camponeses, construção da nação e império na antropologia portuguesa." *Portugal não é um País Pequeno: Contar o 'Império' na Pós-colonialidade*. Org. Manuela Ribeiro Sanches, Cotovia, 2006, pp. 63-79.

Leoutsakas, Dennis. "Contemplating Fictional and Non-Fictional Orphan Stories." 2010.

Levi, Primo. *O dever da memória*. Trad. Esther Mucznik, Cotovia, 2010.

Lesser, Jeffrey. *Negotiating national identity: immigrants, minorities, and the struggle for ethnicity in Brazil*. Duke University Press, 1999.

Lima, Marcus e Jorge Vala. "As novas formas de expressão do preconceito e do racismo". *Estudos de Psicologia*, vol. 9, no. 3, 2004, pp. 401-411.

Lloyd-Jones, Stewart e António Costa Pinto. *The last empire: thirty years of Portuguese decolonization*. Intellect, 2003.

Loichot, Valérie. *Orphan Narratives: The Postplantation Literature of Faulkner, Glissant, Morrison, and Saint-John Perse*. University of Virginia Press, 2007.

Loomba, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*. Routledge, 2005.

Lourenço, Eduardo. *O Fascismo nunca existiu*. Dom Quixote, 1976.

_____. *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*. Gradiva, 1999.

_____. *Do colonialismo como nosso impensado*. Gradiva, 2014.

Lubkemann, Stephen C. "Race, Class, and Kin in the Negotiation of 'Internal Strangerhood' among Portuguese Retornados, 1975–2000." *Europe's Invisible Migrants.* Ed. Andrea Smith. Amsterdam Univ. Press, 2003, pp. 75-93.

_____. "The Moral Economy of Portuguese Postcolonial Return." *Diaspora*, vol. 11, no. 2, 2002, pp. 189-213.

_____. "Unsettling the metropole: Decolonization, migration and national identity in postcolonial Portugal." *Settler Colonialism in the Twentieth Century: Projects, Practices, Legacies*. Ed. C. Elkins et al. Taylor and Francis, 2005, pp. 257-270.

Luckhurst, Roger. *The Trauma Question*. Routledge, 2008.

Kalter, Christoph. "Gente pós-colonial: quem eram os retornados?" *Retornar: Traços de Memória do fim do império*. Elsa Peralta et al. Edições 70, 2017, pp. 101-120.

Kaplan, E. Ann. *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. Rutgers University Press, 2005.

Khan, Sheila. "A pós-memória como coragem cívica. Palavra de ordem: resistir, resistir, resistir." *Comunicação e Sociedade*, vol. 29, 2016, pp. 353-364.

_____. "A espessura do exílio em *A Balada do Ultramar*." *Revista Teia Literária*, vol. 3, 2009, pp. 311-329.

_____. "'Somos uma raça com duas pátrias': imigrantes afro-moçambicanos: narrativas de vida e identidade, e percepções de um Portugal pós-colonial." *Congresso Luso-Afro-Brasileiro*, 16-18 setembro 2004, pp. 1-25.

Kilomba, Grada. *Plantation Memories – Episodes of Everyday Racism*. Unrast, 2008.

Kimball, Melanie. "From Folktales to Fiction: Orphan Characters in Children's Literature." *Librarytrends*, vol. 47, no. 3, 1999, pp. 558-578.

Klobucka, Anna. "Love is all you need: Lusophone affective communities after Freyre." *Gender, Empire and Postcolony: Luso-Afro-Brazilian Intersections.* Ed. Anna Klobucka e Hilary Owen. Palgrave Macmillan, 2014, pp. 33-47.

König, Eva. *Orphan in Eighteenth-Century Fiction: The Vicissitudes of the Eighteenth- Century*. Palgrave Macmillan, 2014.

McCants, A. E. “Orphans and Foundlings.” *Europe, 1450 to 1789: Encyclopedia of the early modern world.* Ed. Dewald, J. vol. 4, Charles Scribner’s Sons, 2004, pp. 332-334.

Machado, Bruno. *Os filhos dos ‘retornados’: a experiência africana e a criação de memórias, pós-memórias e representações na pós-colonialidade*. 2011, Universidade de Lisboa, tese de mestrado.

Machado, Fernando Luís. “Luso-africanos em Portugal: nas margens da etnicidade.” *Sociologia*, vol. 16, 1994, pp. 111-134.

Machaqueiro, Mário. “Memórias em conflito ou o mal-estar da descolonização.” *O Adeus ao Império – 40 anos de descolonização*. Org. Fernando Rosas et al. Vega, 2015, pp. 227-246.

Madureira, Luís. *Imaginary Geographies in Portuguese and Lusophone African Literature: Narratives of Discovery and Empire.* Edwin Mellen Press, 2006.

_____. “Is the difference in Portuguese Colonialism the difference in Lusophone Postcolonialism?” *Ellipsis*, vol. 6, 2008, pp. 135-141.

Magalhães, Isabel Allegro de. *O sexo dos textos e outras leituras*. Caminho, 1995.

Maldonado-Torres, Nelson. “On the Coloniality of Being: contributions to the development of a concept”. *Cultural Studies*, vol. 21, no. 2-3, 2007, pp. 240-270.

Margarido, Alfredo. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. A regra do jogo, 1980.

Marques, Alexandra. *Deixar África 1974-77 – Experiência e Trauma dos Portugueses de Angola e de Moçambique*. 2007, Universidade de Lisboa, tese de doutoramento.

_____. “Repatriados, *deslocados* ou refugiados? A descolonização da África Portuguesa (1974-1977).” *Revista Internacional de Humanidades*, vol. 2, 2013, pp. 47-58.

_____. “Experiência e Trauma na Descolonização Portuguesa”. *Projections d’histoire*, vol. 7, 2013, pp. 1-7.

Martins, Adriana. “The archive, gender roles and the deconstruction of Salazarism in Alberto Seixas Santos’s Brandos Costumes”. *The Edge of One of Many Circles: Volume de Homenagem a Maria Irene Ramalho*. Org. Isabel Caldeira et al. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017, pp. 411-423.

Mata, Inocência. “Estranhos em permanência: a negociação da identidade portuguesa na pós-colonialidade.” *Portugal não é um País Pequeno: Contar o ‘Império’ na Pós-colonialidade*. Org. Manuela Ribeiro Sanches. Cotovia, 2006, pp. 285-315.

_____. “Literaturas em português: encruzilhadas atlânticas” *Via Atlântica*, no. 25, 2014, pp. 59-82.

Mattix, April. *The Orphan Among Us: An Examination of Orphans in Newbery Award Winning Literature*. 2012**,** University of Pittsburgh, tese de doutoramento.

Mattson, Dirk P. “Finding your way Home: Orphan stories in young adult literature.” *The ALAN Review*, vol. 24, no. 3, 1997, pp. 17-21.

Mbembe, Achille. *Crítica da ração negra*. Trad. Marta Lança. Antígona, 2017.

McCracken, Tony. *Apathy in Literature: A Discourse on Emotionless Characters and Concepts*. Anchor Academic Publishing, 2013.

Medeiros, Paulo de. *A Canon of Empty Fathers: Paternity in Portuguese Narrative* (review). *Luso-Brazilian Review*, vol. 46, no. 2, 2009, pp. 184-187.

_____. “Apontamentos para Conceptualizar uma Europa Pós-colonial”. *Portugal não é um País Pequeno: Contar o ‘Império’ na Pós-colonialidade*. Org. Manuela Ribeiro Sanches. Cotovia, 2006, pp. 339-356.

_____. “Casas assombradas.” *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*. Org. Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira. Campo das Letras, 2003. 127-149.

_____. “Literatura, memória, resistência: breves apontamentos em tempo de crises.” *Navegações*, vol. 2, no. 5, 2012, pp. 218-227.

_____. “Negative inheritances: Articulating postcolonial critique and cultural memory”. *Itinerâncias: Percursos e Representações da Pós-Colonialidade / Journeys: Postcolonial Trajectories and Representations*. Ed. Elena Brugioni et al. Húmus, CEH, Universidade do Minho, 2012, pp. 49-62.

_____. “No nostalgia”. *Luso-Brazilian Review*, vol. 48, no. 2, 2011, pp. 195-201.

_____. *Postcolonial Theory and Lusophone Literatures*. Portuguese Studies Center, Universiteit Utrecht, 2007.

_____. “Post-imperial Nostalgia and Miguel Gomes’ Tabu.” *Interventions*, vol. 18, no. 2, 2016, pp. 203-216.

_____. “Voiding the Centre: Notes Towards a Reconfiguration of Postcolonial Studies”. *Towards a Portuguese Postcolonialism*. *Lusophone Studies*, vol 4. Ed. Anthony Soares. University of Bristol, 2006, pp. 27-46.

Meneses, Maria Paula e Bruno Sena Martins. *Direitos e Dignidade: Trajetórias e experiências de luta.* CES, 2016.

_____ e Catarina Gomes. “Regressos? Os retornados na (des)colonização portuguesa.” *As guerras de libertação e os sonhos coloniais: alianças secretas, mapas imaginados*. Org. M. P. Meneses e B. S. Martins. Almedina, 2013, pp. 59-107.

Morier-Genoud, Eric e Michael Cahen. *Imperial migrations*: *Colonial communities and diaspora in the Portuguese world*. Palgrave Macmillan, 2012.

Nelson, Claudia. *Little Strangers: Portrayals of Adoption and Foster Care in America, 1850-1929*. Indiana University Press, 2003.

Neumann, Birgit. “The literary representation of memory.” *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook.* Ed. Astrid Erll e Ansgar Nünning, The Gruyter, 2008, pp. 333-343.

N’Ganga, João Paulo. *Preto no Branco: a regra e a excepção*. Afrontamento, 1995.

Nouss, Alexis. *Pensar o exílio e a migração hoje*. Trad. Ana Paula Coutinho. Afrontamento, 2016.

Obiang, Ludovic. “Sans père mais non sans espoir. La figure de l’orphelin dans les roman francophone subsaharien.” *Francofonía*, no. 11, 2002, pp. 203-213.

Oliveira, Daniel. “O retorno ao retorno.” *Expresso*, 10 dezembro 2015.

Oliveira, Pedro A. “As condições políticas e sociais da descolonização.” *Retornar: Traços de Memória do fim do império*. Coord. Elsa Peralta et al. Edições 70, 2017, pp. 45-62.

Ovalle-Bahamón, Ricardo. “The Wrinkles of Decolonization and Nationness: White Angolans as Retornados in Portugal.” *Europe’s Invisible Migrants.* Ed. Andrea Smith. Amsterdam Univ. Press, 2003, pp. 147-168.

Paiva, Daniel. “Fronteira e contato em *O meu mome é Legião*.” *Diacrítica, Série Ciências da Literatura*, vol. 26, no. 3, 2013, pp. 183-201.

Pajolla, Alessandra. “Bastardos e órfãos contemporâneos: a arqueologia da infância nos romances de filiação.” *Estudos de literatura brasileira* contemporânea, no. 46, 2015, pp. 105-116.

Paredes, Margarida. “Folheando com...” *Portal da Literatura,* 22 junho 2016. www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=2. Acesso 10 abril 2018.

Pazicky, Diana. *Cultural Orphans in America*. University Press of Mississippi, 1998.

Peralta, Elsa, “Conspirações de silêncio: Portugal e o fim do império colonial.” *Este país não existe: textos contra ideias-feitas*. Org. Bruno Monteiro e Nuno Domingos, Deriva / Outro Modo, 2014, pp. 127-134.

_____. “Fictions of a creole nation: (re)presenting Portugal’s imperial past.” *Negotiating identities: constructed selves and others*. H. Bonavita, Rodopi, 2011, pp. 193-217.

_____ e Joana Oliveira. “Pós-memória como herança: fotografia e testemunho do ‘retorno’ de África.” *Configurações,* vol. 17, 2016, pp. 181-197.

_____ et al. *Retornar: Traços de Memória do fim do império*. Edições 70, 2017.

Peters, Laura. *Orphan Texts: Victorian Orphans, Culture and Empire*. Manchester University Press, 2000.

Pearson, Carol S. *Awakening the heroes within: twelve archetypes.* Harper, 1991.

Pina, Maria da Graça Gomes. “Atravessar as fronteiras do solipsismo.” *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*. Alessandro Casso et al. Vol. 1, 2013, pp. 307-317.

Pina-Cabral, João. “Racismo ou etnocentrismo.” *Nós e os Outros: a Exclusão Social em Portugal e na Europa*. Org. Henrique G. Araújo et al. SPAE, 1998, pp. 19-26.

Pires, Rui Pena. *Migrações e integração.* Cella, 2003.

_____. “O regresso das colónias”. *História da Expansão Portuguesa*. Org. Francisco Bethencourt e Kiri Chaudhuri, vol. 5. Círculo de Leitores, 1999, pp. 182-196.

_____ et al. *Os* retornados: *um estudo sociográfico.* IED, 1984.

Plotnik, Viviana. “*Postmodernity,* Orphanhood, and the Contemporary Spanish American Historical Novel.” *A Twice-Told Tale: Reinventing the Encounter in Iberian/Iberian American Literature and Film*. Ed. Santiago Juan-Navarro e Theodore Robert Young. University of Delaware Press, 2001, pp. 36-46.

Ponzanesi, Sandra. “Diasporic Subjects and Migration.” *Thinking Differently. A Reader in European Women’s Studies*. Griffin e Braidotti, Zed Books, 2002, pp. 205-220.

_____ e Gianmaria Colpani. *Postcolonial Transitions in Europe*: *contexts, practices, politics*. Rowman & Littlefield, 2015.

Porter, Laurin. *Orphans’ Home: The Voice and Vision of Horton Foote.* Louisiana State University Press, 2003.

Punnett, Audrey. *The Orphan: A Journey to Wholeness*. Fisher King Press, 2014.

Quijano, Aníbal. “Colonialidad y modernidad/racionalidad.” *Perú Indígena*, vol. 13, no. 29, 1992.

Radstone, Susannah. “Cultures of confession/cultures of testimony: turning the subject inside out.” *Modern Confessional Writing: New Critical Essays*. Ed. Jo Gill, Routledge, 2006, pp. 166-79.

_____. “Nostalgia: Home-comings and Departures.” *Memory Studies*, vol. 3, no. 3, 2010, pp. 187–191.

_____. “Remembering Medea: The Uses of Nostalgia.” *Critical Quarterly*, vol. 35, no. 3, 1993, pp. 54-63.

_____. *The Sexual Politics of Time: Confession, Nostalgia, Memory*. Routledge, 2008.

Ribeiro, António Pinto. “Retornados, refugiados, deslocados e o colonialismo português.” *Público*, 20 dezembro 2015.

Ribeiro, António Sousa. “A Retórica dos Limites. Notas sobre o Conceito de Fronteira.” *Globalização: Fatalidade ou Utopia?* Org. Boaventura de Sousa Santos. Afrontamento, 2001, pp. 463-488.

_____. “Vítima do próprio sucesso? Lugares comuns do pós-colonial”. *Itinerâncias: percursos e representações da pós-colonialidade*. Org. Elena Brugioni et al. Edições Húmus, 2012. 39-48.

Ribeiro, Gabriel Mithá. “‘É pena seres mulato!’ – ensaio sobre relações raciais.” *Cadernos de Estudos Africanos*, no. 23, 2012, pp. 21-51.

Ribeiro, Margarida Calafate. “A melancolia dos percursos: África na literatura portuguesa pós-25 de Abril.” *Africana Studia*, no.1, 1999, pp. 205-231.

_____. “O fim da história de regressos e o retorno a África: leituras da literatura portuguesa contemporânea.”*Itinerâncias: percursos e representações da pós-colonialidade*. Org. Elena Brugioni et al. Edições Húmus, 2012, pp. 89-99.

_____. “Percursos africanos: a Guerra Colonial na literatura pós-25 de Abril.” *Portuguese Literary & Cultural Studies*, vol. 1, 1998, pp. 125 -152.

_____. *Uma História de Regressos. Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*. Afrontamento, 2004.

_____ e Ana Paula Ferreira. *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*. Campo das Letras, 2003.

_____ e António Sousa Ribeiro. “Os netos que Salazar não tece: Guerra Colonial e memória de segunda geração.” *Revista Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, vol. 6, no. 11, 2013, pp. 25-36.

Ribeiro, Raquel. “Os Retornados estão a abrir o baú.” *Ípsilon*, 12 de agosto de 2010.

_____. “O retorno, uma cartografia emocional ainda por escrever.” *Descolonização, O Drama da Integração*. Vol. 8. Coord. Paula C. Almeida. V/H, 2015, pp. 106-111.

Rocha-Trindade, Maria. “The repatriation of Portuguese from Africa.” *The Cambridge survey of world migration*. Ed. R. Cohen. Cambridge University Press, 1995, pp. 337-341.

Rosa, Frederico e Filipe Verde. *Exploradores portugueses e reis africanos. Viagens ao coração de África no século XIX*. A Esfera dos Livros, 2013.

Rosaldo, Renato. *Culture & Truth: The Remaking of Social Analysis*. Beacon Press, 1989.

Rosales, Marta Vilar. *As Coisas da Casa. Cultura Material, Migrações e Memórias Familiares*. Impressa de Ciências Sociais, 2015.

_____. “Retornos e recomeços: experiências construídas entre Moçambique e Portugal.” *O Adeus ao Império – 40 anos de descolonização portuguesa*. Org. Fernando Rosas et al. Vega, 2015, pp. 209-226.

Rothwell, Philip. *A Canon of Empty Fathers: Paternity in Portuguese Narrative*. Bucknell University Press, 2007.

_____. “Perverse Prosperos and Cruel Calibans.” *From Here to Diversity*: *Globalization and Intercultural Dialogues*. Ed. Clara Sarmento, Cambridge Scholars Publishing, 2010.

Russel, Nicolas. “Collective Memory before and after Halbwachs.” *The French Review*, vol. 79, no. 4, 2006, pp. 792-804.

Saada, Emmanuelle. *Empire’s Children: Race, Filiation, and Citizenship in the French Colonies.* The University of Chicago Press, 2012.

Sanches, Manuela Ribeiro. *Deslocalizar a Europa, Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-colonialidade*, Cotovia, 2005, pp. 9-21.

_____. *Portugal não é um País Pequeno: Contar o ‘Império’ na Pós-colonialidade*. Cotovia, 2006.

Santos, Boaventura de Sousa. “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, Pós-colonialismo e Inter-Identidade.” *Entre Ser e Estar. Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*. Org. Maria I. Ramalho e António Sousa Ribeiro. Afrontamento, 2001.

_____. “Portugal: tales of being and not being.” *Portuguese Literary & Cultural Studies*, vol. 20, 2009, pp. 1-46.

_____. “Prefácio.” *As guerras de libertação e os sonhos coloniais: alianças secretas, mapas imaginados*. Org. M. P. Meneses e B. Martins. Almedina, 2013, pp. 9-13.

Santos, Hélia. “*O Esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes: um romance pós-colonial? Identidade, ‘Raça’, (Des)Território.” *Cabo dos Trabalhos*, vol. 1, 2006, pp. 1-53.

Santos, Hugo Pinto. “O corpo é a Guerra.” *Público*, 25 novembro 2016, p. 7.

Sapega, Ellen. “No Longer Alone and Proud: Notes on the Rediscovery of the Nation in Contemporary Portuguese Fiction.” *After the Revolution: Twenty Years of Portuguese Literature, 1974-1994*. Ed. Helena Kaufman e Anna Klobucka. Bucknell University Press, 1997, pp. 168-186.

Seixo, Maria Alzira et al. *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*. Vols. 1 e 2, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2008.

Sertório, Elsa. O *Livro Negro do Racismo em Portugal*. Edições Dinossauro, 2001.

Sharpe, Christina. *In the wake: on blackness and being.* Duke University Press, 2016.

Simas-Almeida, Leonor. “Ecos de murmúrios em *A noite das mulheres cantoras*”. *Diacrítica*, n. 31, vol. 2, pp. 133-152.

Simmel, Georg. “The Metropolis and Mental Life”. *Classic Essays* on *the Culture of Cities*. Ed. Richard Sennett, Appleton-Century-Crofts, 1969, pp. 47-60.

Simpson, Eileen B. *Orphans: Real and Imaginary*. Weidenfeld & Nicolson, 1987.

Smith, Andrea. *Europe’s Invisible Migrants.* Amsterdam University Press, 2003.

Singley, Carol J. *Adopting America: Childhood, Kinship, and National Identity in Literature*. Oxford University Press, 2011.

Spivak, Gayatri. “Can the Subaltern Speak?” *Marxism and the Interpretation of Culture.* Ed. Gary Nelson e Lawrence Grossberg, University of Illinois Press, 1988, pp. 271–313.

Stoler, Ann L. *Imperial Debris: On Ruins and Ruination.* Duke University Press, 2013.

Sugano, Motoko. *Inheritance and Expectations: The Ambivalence of the Colonial Orphan Figure in Post-Colonial Re-Writings of Charles Dickens’s Great Expectations*. University of New South Wales, 2005, tese de mestrado.

Suleiman, Susan R. “The edge of memory: literary innovation and childhood trauma.” *The future of memory*. Ed. R. Crownsha et al. Berghahn Books, 2010, pp. 93-109.

Sztompka, Piotr. “Cultural Trauma: the other face of social change.” *European Journal of Social Theory*, vol. 3, no. 4, 2000, pp. 449-466.

Torrão, Nazaré. “Espelho meu, diz-me quem sou e quem poderia ter sido! Uma análise de *Esse Cabelo* de Djaimilia Pereira de Almeida.” *Exiliance au féminin dans le monde lusophone (XXe – XXIe siècles).* Org. Maria Graciete Besse et al. Editions Hispaniques, 2017, pp. 281-288.

Trindade, Luís. “Thinking the Revolution in Alberto Seixas Santos’s Mild Manners and Gestures and Fragments.” *Cinema*, vol. 5, 2014, pp. 48-64.

Troy, Maria Holmgren et al. *Making home*: *Orphanhood, Kinship, and Cultural Memory in Contemporary American Novels*. Manchester University Press, 2014.

Turner, Victor. *The ritual process: structure and anti-structure*. Aldine de Gruyter, 1995.

Vala, Jorge et al. “Black Immigrants in Portugal: Luso-Tropicalism and Prejudice.” *Journal of Social Issues*, vol. 64, no. 2, 2008, pp. 287-302.

_____ e Valentim Alexandre. *Novos Racismos*. Celta, 1999.

_____ et al. *Expressões dos racismos em Portugal: perspectivas psicossociológicas*. Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2.ª ed. (on-line), 2015.

_____ e Cícero Pereira. "Racism: an envolving virus". *Racism and ethnic relations in the Portuguese-speaking world*. Ed. Francisco Bethencourt e Adrian Pearce. British Academy, 2012, pp. 49-70.

Valadares, Lídia. "*O Retorno*: uma viagem de formação e refundação de identidade." *Forma Breve*, vol. 9, 2011/12, pp. 91-100.

Vaz, Maria Laurentina. *Ecos da cultura de raiz portuguesa em terras do Canadá em My darling dead ones de Erika de Vasconcelos e A casa das rugas de Eduardo Bettencourt Pinto*. 2005, Universidade Aberta de Lisboa, tese de mestrado.

Vickory, Laurie. *Trauma and Survival in Contemporary Fiction.* University of Virginia Press, 2002.

Villar, Carmen. "Eduardo Bettencourt Pinto: The Problems os being a double emigrant." *Towards a Portuguese Postcolonialism*. *Lusophone Studies*, vol 4. Ed. Anthony Soares. University of Bristol, 2006, pp. 169-195.

Wieser, Doris. "Aculturação, 'cafrealização' e identidade moçambicana em *Choriro*, de Ungulani Ba Ka Khosa". *Navegações*, vol. 8, no. 2, 2015, pp. 108-117.

Wimmers, Inge Crosman. *Prost and Emotion: The Importance of Affect in "A la recherche du temps perdu.*" University of Toronto Romance Series, 2003.

Witcomb, Andrea. "O esforço de pertencer: a necessidade de aprender a sentir e a ouvir o testemunho dos retornados." *Retornar: Traços de Memória do fim do império*. Coord. Elsa Peralta et al. Edições 70, 2017, pp. 315-324.

Whitehead, Anne. *Memory.* Taylor & Francis e-Library, 2008.

_____. *Trauma Fiction*. Edinburgh University Press, 2004.

Zeenat, Afrin. *The Spectacle of Orphanhood: Reimagining Orphans in Postbellum Fiction.* 2015, University of Arkansas, tese de doutoramento.

Øien, Cecilie. "Of homecomings and homesickness: the question of white Angolans in Post-colonial Portugal." *Africa in Europe*. Ed. Eve Rosenhaft e Robbie Aitken, Liverpool University Press, 2012, pp. 183-200.

Filmografia

Brandos Costumes. Alberto Seixas Santos. 1974.
www.youtube.com/watch?v=1fdKcSOw9oo. Acesso 10 abril 2018.

Outros Bairros. Vasco Pimentel, Inês Gonçalves e Kiluanje Liberadade, 1999.
www.vimeo.com/139580476. Acesso 10 abril 2018.

The double life of Dona Ermelinda. Aldo Lee, 1995.
www.vimeo.com/192843800. Acesso 10 abril 2018.