

O Retorno

Memória e trauma na descolonização portuguesa

The Return

Memory and trauma in Portuguese decolonization

Flávio Silva Corrêa de Mello*

► DOI: <https://doi.org/10.14295/principios.2675-6609.2025.173.013>



Montagem / André Dias Nobre / Observador

A escritora portuguesa Dulce Maria Cardoso e a capa do seu livro *O Retorno* (Tinta da China Edições, 2012)

RESUMO

O ensaio examina a obra *O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso, publicada em 2012, que retrata a experiência dos retornados portugueses após a independência de Angola e a Revolução dos Cravos. A narrativa, conduzida pelo jovem Rui, expõe o impacto traumático do colapso do império colonial português, explorando as conexões entre ficção e história. A autora utiliza a ficção para recriar eventos da descolonização, abordando traumas individuais e coletivos. Com base nas reflexões teóricas de Linda Hutcheon, Márcio Seligmann-Silva e Marianne Hirsch, principalmente sobre os conceitos de memória e literatura de testemunho, o ensaio reflete sobre o sentido de pertencimento e os processos de descolonização. Conclui-se que a obra testemunha e desconstrói as complexidades do mundo colonial e pós-colonial, marcando profundamente a memória cultural portuguesa.

Palavras-chave: Ficção. Memória. Descolonização. Trauma. Literatura portuguesa.

ABSTRACT

The essay examines *The Return*, by Dulce Maria Cardoso (2012), which portrays the experience of Portuguese returnees after the independence of Angola and the Carnation Revolution (Portugal, 1974). The narrative, led by the young Rui, exposes the traumatic impact of the collapse of the Portuguese colonial empire, exploring the connections between fiction and history. The author uses fiction to recreate events of decolonization, addressing individual and collective traumas. Based on the theoretical reflections of Linda Hutcheon, Márcio Seligmann-Silva, and Marianne Hirsch, mainly on the concepts of memory and testimonial literature, the essay reflects on the sense of belonging and the processes of decolonization. It concludes that the work bears witness to and deconstructs the complexities of the colonial and post-colonial world, profoundly marking Portuguese cultural memory.

Keywords: Fiction. Memory. Decolonization. Trauma. Portuguese literature.

A escritora portuguesa Dulce Maria Cardoso foi aos 6 meses de idade para Luanda, de onde regressou na ponte aérea de 1975, em virtude da descolonização e do início da guerra civil em Angola. Quando criança e adolescente, ela presenciou as guerras coloniais na ex-colônia ultramarina portuguesa, e seu romance *O Retorno* apresenta um enredo que delineia os acontecimentos vividos por boa parte dos retornados¹. Sua obra é situada em torno do evento que foi considerado o maior movimento diaspórico da segunda metade do século XX em Portugal.

Em *O Retorno*, deparamo-nos com o dilaceramento e a queda do império colonial português e de todo um sistema econômico e de crenças, desabando diante de Rui — personagem narradora e protagonista das ações no enredo — e de sua família: “A nossa última manhã. Tão silenciosa apesar dos tiros. Nem os tiros conseguem desfazer o silêncio de nossa partida, amanhã já não estamos aqui. Ainda que gostemos de nos enganar dizendo que voltamos em breve. Angola acabou. A nossa Angola acabou” (Cardoso, 2013, p. 14).

A trama gira em torno da expectativa da volta do pai, que ficara detido em Angola pelas forças revolucionárias. No decorrer da leitura, também é possível perceber o perecimento do país, o arruinamento do projeto salazarista — constituído durante os últimos 48 anos anteriores ao processo de independência das ex-colônias — e o momento revolucionário de 1974-1975 em Portugal e África.

Por outro lado, também podemos verificar aspectos do desterro e do não pertencimento das personagens ao chegarem a Portugal, uma vez que suas identidades afetivas e socioculturais começam a se afirmar em África. Mesmo em se tratando de portugueses, o espaço afetivo não mais se evidencia na pátria lusa. A princípio, a independência de Angola remete ao alheamento dos colonos, levando-os a uma sensação de inadequação, a uma posição de fora do lugar.

Em certa medida, refletir acerca do romance de Dulce Maria Cardoso pressupõe compreender que desde há muito tempo a associação entre história e ficção é abordada e esmiuçada pela crítica tanto no âmbito das coletividades, dos fatos que envolvem a humanidade em seus círculos culturais e coletivos, quanto no cerne do indivíduo, do privado, de sua gênese e de sua composição identitária. Tais relações não são necessariamente harmônicas e apresentam outras correspondências temporais, pois uma história coletiva vivenciada por uma comunidade ou por indivíduos no seu passado recente pode ser o estopim de obras ficcionais que apresentam o mesmo trauma em um tempo presente. Hutcheon (1991, p. 142) afirma que as relações entre a ficção e a história, entre o passado e o presente e, por fim, entre o caráter individual e o coletivo são dicotomias contraditórias, pois a literatura contemporânea “se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois”.

O TRAUMA COMO HERANÇA: ENTRE A MEMÓRIA E A FICÇÃO

¹ A expressão *retornado* surge nos anos 1970. Trata-se de uma condição que estabelece política e juridicamente o *status* dos que retornaram após os eventos da descolonização das ex-colônias ultramarinas portuguesas. Muito embora a expressão seja relacionada aos eventos de retorno após 1974, há na cultura portuguesa um outro termo que designava os emigrantes que realizavam a viagem de volta: *torna-viagem*. Já no século XIX, por exemplo, nota-se que Camilo Castelo Branco insere em alguns de seus romances a personagem do “brasileiro de torna-viagem”, romanceando o trânsito existente de colonos que retornavam a Portugal.

É relevante notarmos que a ficção de Dulce Maria Cardoso explicitou, pelo menos nestas obras aqui relatadas, um recorte ficcional da memória, que atua tanto no âmbito individual quanto no coletivo, procurando lidar com as questões identitárias relativas aos eventos subsequentes à Revolução dos Cravos e à independência de Angola

Dulce Maria Cardoso escrevia para uma coluna intitulada “Autobiografia não autorizada”, na revista *Visão*. Tratava-se de crônicas que reavivaram sua memória e expressavam opinião sobre diversos assuntos, entre eles, a chegada a Portugal de ex-colonos e suas experiências vividas em Luanda. Em 2021, esses textos foram reunidos em livro com o mesmo título da coluna jornalística. Entre as crônicas, chama-nos a atenção “O desespero e a fábrica de histórias”, “Aquele domingo” e “Diferenças”, cujas histórias dialogam com o enredo de *O Retorno*. Na primeira delas, observam-se as impressões de uma criança de 11 anos chegando a Portugal, na casa dos avós. “[E]ram nossos avós maternos, que eu só conhecia das cartas que iam e vinham em papéis sobrescritos, muito finos, *by air, par avion* [por via aérea]” (Cardoso, 2021, p. 63).

O contraste entre as paisagens de Luanda e do interior de Bragança antevia uma distância de existências entre ela e seus avós maternos, entre África e Portugal, que se traduzia nas roupas desajustadas que ela agora usava: “[V]estia-me com as roupas desajustadas para o clima e os costumes de cá” (Cardoso, 2021, p. 65); ou então os efeitos da descolonização e o estigma a que foram submetidos os ex-colonos: “[O]s retornados eram exploradores de pretos, [...] os retornados queriam roubar empregos” (Cardoso, 2021, p. 65); bem como a fantasia e a escrita como forma de lidar com os traumas presentes — “Fala-me de África, e eu inventava histórias mirabolantes” (Cardoso, 2021, p. 66) — e a ausência, a saudade e a distância do pai, que reluta em acreditar que o tempo de Angola acabou: “O meu pai continuava em Luanda, resistindo a desacreditar que tudo ia ficar bem por lá” (Cardoso, 2021, p. 66); por fim, o texto termina com uma reflexão importante sobre o processo criativo da autora:

As histórias não me libertavam da tristeza nem me amansavam o desespero, mas tornavam-nos [a narradora e sua avó] outra coisa. E não precisavam de acabar. Foram as histórias que me salvaram. Por isso, sempre que pergunto quando é que seria escritora, nunca hesito, aos 11 anos. Não foi bem uma escolha, tive de o ser (Cardoso, 2021, p. 66).

A passagem acima indica que a autora amalgama sentimentos ante as mudanças percebidas desde sua chegada a Portugal — o trauma dos efeitos da descolonização, o rompimento cultural e social abrupto que sofreu quando criança e o estigma existente na sociedade portuguesa em relação aos retornados ou àqueles que nasceram no continente africano — com uma imaginação criativa que as unia (ela e sua avó) em uma outra possibilidade de vida mais acalentada. Por outro lado, a crônica “O desespero e a fábrica de histórias” salienta o aspecto também revelado no romance *O Retorno*, que confere à literatura e à sua representação uma forma de lidar com os traumas ao revisitá-los os acontecimentos vividos durante os períodos das guerras de independência, do retorno, do deslocamento intercontinental e dos choques culturais vivenciados pela autora.

Nesse sentido, Seligmann-Silva (2018, p. 64) afirma que o trauma “penetra nosso presente tanto quanto serve de cimento para o nosso passado”, seja para aqueles que viveram os eventos traumáticos, seja para as gerações futuras. Segundo ele, a humanidade, no decorrer do século XX, convive com uma série de eventos traumáticos: o Holocausto, as duas grandes guerras e os massacres dos tútsis, entre outros eventos catastróficos que deixam sequelas traumáticas nas existências atuais e futuras. Assim, existimos e convivemos permeados pelo *phobos* em decorrência dos eventos passados que ainda persistem. “Estar no tempo ‘pós-catástrofe’ significa habitar essas catástrofes” (Seligmann-Silva, 2018, p. 63). Essa escalaada bélica e destruidora, desencadeada no decorrer do século passado, é emudecida diante de nossa dificuldade de lidar com a morte. “Ela retorna compulsivamente — na cabeça de uma sociedade culpada e que ‘não entende’ sua história” (Seligmann-Silva, 2018, p. 73).

Uma das formas de se lidar com os efeitos traumáticos é publicizá-los através de testemunhos². Entre as formas destacadas de testemunho, o autor assinala a literatura:

[A] literatura tem recursos de transposição da oralidade e da gestualidade, também ela pode testemunhar — se não o passado mais longínquo da tradição — ao menos o presente. E a literatura do século XX foi em grande parte uma literatura marcada pelo seu presente traumático (Seligmann-Silva, 2018, p. 77).

Em grande parte, a literatura do século XX inscreve um processo traumático ao testemunhar “fatos” e “acontecimentos”. É a partir de recriação literária desses eventos que se inserem os sobreviventes das circunstâncias ocorridas e os testemunhos.

Walter Benjamin — um dos primeiros a descrever o cenário catastrófico que marcou a humanidade a partir da Primeira Grande Guerra (1914-1918) — chama-nos a atenção para a história como uma continuação de catástrofes e afirma que a função do historiador é revisitá-la com a finalidade de investigar a memória de determinados fatos históricos. Para ele, a escritura do historiador tem o caráter testemunhal, ao reescrever e reinscrever o *real*. Em suas teses sobre o conceito de história, Benjamin (2013) assinala que é no encontro da

² A noção de testemunho aqui apresentada leva em consideração a polaridade de significação e a etimologia latina dos termos *testis* e *superstes*, como nos ensina Márcio Seligmann-Silva, em “Literatura, testemunho e tragédia: pensando algumas diferenças”, capítulo inserido na obra anteriormente citada — *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução* —, a saber: “A fala do sobrevivente vale como a fala de um mártir em seu duplo sentido de testemunho ocular e de alguém que passou pela experiência extrema da dor” (Seligmann-Silva, 2018, p. 84). Os *superstes* correspondem às testemunhas primárias, ou seja, àquelas que presenciaram e vivenciaram as experiências traumáticas, enquanto a noção de *testis* sugere os testemunhos secundários, oficiais, que correspondem aos relatos orais, “uma vez que busca reproduzir tais relatos em sua própria dimensão, propiciando ao leitor versões de determinados fatos” (Mello, 2017, p. 68).



Militares e populares confraternizam durante a Revolução dos Cravos. Portugal, 25 de abril de 1974

história com a cultura que as relações se estabelecem, formando a tradição, deixando rastros e registros, como um acervo cultural, fixando uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento de perigo, ao sujeito histórico. Assim, a história traz as marcas de época de nossa existência e o contexto em que estão inseridas as nossas tradições e costumes.

De outra parte, com relação às formas de lidar com o trauma e de como reelaborá-lo através de representações estéticas, podemos observar que, ao abordar o tema dos retornados, Dulce Maria Cardoso se reconecta com uma memória que não lhe é particular, uma vez que é compartilhada com outras pessoas que participaram daqueles mesmos acontecimentos históricos e os presenciaram e que, por consequência, modificaram suas relações com o espaço em que se inseriam. Portanto, é relevante notarmos que a ficção de Dulce Maria Cardoso explicitou, pelo menos nestas obras aqui relatadas, um recorte ficcional da memória, que atua tanto no âmbito individual quanto no coletivo, procurando lidar com as questões identitárias relativas aos eventos subsequentes à Revolução dos Cravos e à independência de Angola.

Muito embora todo o trabalho literário de Dulce Maria Cardoso tenha por arcabouço as experiências coligidas na memória, podemos deduzir que a fricção entre a realidade vivida pela autora durante os anos 1970 e sua reelaboração artística, presente em *O Retorno*, suscitou uma literatura que visa a um reequilíbrio, bem como a uma reordenação interna.

É importante ressaltar que em uma primeira vista não consideramos possível categorizar a obra como uma literatura exclusivamente memorialista (na acepção do termo que podemos encontrar em Pedro Nava, por exemplo) ou de pós-memória, que se relaciona, sobretudo, a uma narrativa proveniente de uma herança que é avivada na memória daqueles que narram a situação do trauma a partir de uma história já testemunhada por quem presenciou e vivenciou o evento.

Em se tratando de pós-memória, a hipótese de fundo é a de que a segunda e a terceira gerações, os filhos e os netos, ao herdarem as memórias traumáticas, se apropriam delas e operam modificações em suas representações. Os debates acerca dessa ideia são demarcados por diversas controvérsias, uma vez que os descendentes se conectam às histórias testemunhadas e relatadas por aqueles que vivenciaram o trauma, de modo que passam a experienciá-las como suas, ainda que não tenham presenciado tais eventos. Por outro lado, as histórias distinguem-se dos primeiros testemunhos (originais) e, uma vez transformadas pelas gerações seguintes, imprimem afetos e emoções distintas. A apropriação que caracteriza a ideia de pós-memória situa-a na posterioridade, não apenas no seu aspecto cronológico, temporal, mas também nas marcas de uma era — *a era do pós* — pós-século XX e início do século XXI. Essa perspectiva se coaduna com o que sugere Marienne Hirsch, em “The generation of postmemory”, ao definir a pós-memória como

a relação que a geração posterior àquela que testemunhou traumas culturais e coletivos tem com as experiências daqueles que vieram antes, experiências que eles “lemboram” apenas por meio das histórias, imagens e comportamentos em meio aos quais cresceram. Mas essas experiências lhes foram transmitidas de modo tão profundo e afetivo que parecem constituir memórias de próprio direito. A conexão da pós-memória com o passado não é, portanto, de fato mediada pela lembrança, mas pelo investimento imaginativo, pela projeção e criação (Hirsch, 2008, p. 106-107, tradução nossa)³.

Naturalmente, em termos de pós-memória, devemos guardar a distinção entre a ideia de autenticidade e a de projeção narrativa, pois o autêntico não se restringe ao elemento do factual ou do que é fidedigno (o que de fato aconteceu). Tais distinções relativas à memória (dos acontecimentos e dos fatos) e à imaginação (a projeção narrativa) constituem fenômenos distintos que intercorrem concomitantemente e que podem ser percebidos em “duas intencionalidades: uma, a da imaginação, voltada para o fantástico, a ficção, o irreal, o possível, o utópico; outra, a da memória, voltada para a realidade anterior, anterioridade que constitui a marca temporal por excelência da ‘coisa lembrada’, do ‘lembrado como tal’” (Ricoeur, 2007, p. 26). Logo, se considerarmos a anterioridade (a realidade anterior) como pertencente ao campo semântico da memória, concluímos que a memória tem um valor matricial, de ponto de partida.

ROSTOS RASURADOS NO MURO DA HISTÓRIA

Ao resgatar ficcionalmente acontecimentos históricos da Guerra Colonial de Angola, o romance nos apresenta uma condição residual da história, espécie de rastro espectral particularizado literariamente que, como alerta Vecchi (2003, p. 188), “permanece condicionando a história, resíduo indissolúvel de uma temporalidade outra, mas que não se dilui e antes se transforma em futuro”. Há, então, uma permanência fantasmática remoída na voz

³ Do original: “Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation.”

O antigo regime projetou a sua permanência em África — dimensionada em um período de cinco séculos — sustentando a ideia de que seu colonialismo era excepcional e civilizatório. Com o propósito de apoiar ideologicamente o processo salazarista, o regime alimentou-se de teorias lusotropicalistas

narrativa de Rui, revelando a herança da descolonização, seus fantasmas imperiais, com sua carga de inquietude, realinhando história e imaginação como formas de contar a dimensão traumática, coletiva, dos acontecimentos passados, mas que se mantém dialeticamente retida no presente, e projeta-se no futuro em um tempo indeterminado.

A historicidade é percorrida pelo olhar adolescente de Rui, e, através de sua narrativa, observamos as alusões às datas factuais e verídicas — “Angola ainda é nossa até 11 de novembro” (Cardoso, 2013, p. 88, grifos nossos) —, ou, a partir de outra voz entremeada à sua, que assinala o dia de oficialização da independência de Angola: “Angola já não é nossa, foi na manhã de quatro de fevereiro que os heróis cortaram as algemas para vencer o colonialismo e criar uma Angola renovada”⁴ (Cardoso, 2013, p. 53, grifos nossos) — uma referência explícita aos acontecimentos que marcaram o início das hostilidades entre os angolanos e os portugueses. Observam-se, igualmente, as mudanças ocorridas em Angola após a Revolução dos Cravos, através da voz da personagem Pacaça, reproduzida por Rui: “[T]odos querem criticar o que os comunas andam a fazer, a reforma agrária, as nacionalizações, os comunas vão dar cabo de tudo, já deram cabo das colônias e agora vão dar cabo da metrópole” (Cardoso, 2013, p. 99).

Convém ressaltar também as frases pichadas nos muros das casas portuguesas em Luanda, sobrepostas umas às outras com a alusão aos movimentos independentistas e a consequente desapropriação das casas dos então colonos pelos revolucionários:

Se a D. Gilda visse o que lhe fizeram à casa, se visse o *maple* de veludo castanho assim, era capaz de ter um ataque do coração. Talvez a D. Gilda esteja sentada num *maple* melhor na metrópole. Nos muros das casas escreveram, “Kwacha Unita [Amanhece Angola, amanhece a Unita (União Nacional para a Independência Total de Angola)]”, por cima, a tinta preta, “A luta continua”, por cima, “Oyé oyé Angola liberté, Angola populé [Escutem, escutem: Angola livre, Angola do povo]” (Cardoso, 2013, p. 52).

⁴ A data de 4 de fevereiro é celebrada em Angola até os dias atuais como o marco inicial da luta armada anticolonial em Angola. No entanto, outras datas são referenciadas pelos diversos movimentos que lutaram durante as guerras de independência e a guerra civil subsequente. Andringa (2021), jornalista, investigadora e documentarista ligada ao CES (Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra), em seu artigo “O 4 de fevereiro de 1961 e a guerra colonial em Angola”, publicado no portal de informações Esquerda.net, detalha as datas específicas que são reivindicadas por cada movimento independentista.

O pai de Lee era um apoiante da revolução e ensinava o Lee a ver os benefícios da revolução em tudo, para o pai do Lee os trabalhadores iam ser finalmente livres e caminhar em direção ao socialismo como os *cowboys* caminham em direção ao pôr do sol nos filmes. O pai do Lee tinha uma bandeira na varanda, uma bandeira do Galo Negro [símbolo da Unita], “Savambi [Jonas Savimbi, líder da Unita] sempre, Angola sempre, sempre, Angola sempre, *kwacha Angola, kwacha Unita*” (Cardoso, 2013, p. 45).

Os ocupantes da casa do Lee rasgaram e queimaram a bandeira do Galo Negro enquanto cantavam, A vitória é certa, e morte aos colonialistas, o Galo Negro é amigo dos brancos colonizadores escravagistas e apoiado pelas forças imperialistas, um lacaio do grande capital (Cardoso, 2013, p. 47).

Há nas passagens acima uma metáfora rasurada: as tintas esfacelam a “casa portuguesa” e inscrevem nos muros das casas da capital angolana os embates dos movimentos independentistas que desembocaram na prenunciada guerra civil. Camada por camada, o narrador-personagem testemunha os acontecimentos do processo de independência em curso e da descolonização: a desapropriação e o confisco das casas e das terras dos ex-colonos e a consequente ocupação dos espaços pelo povo angolano como parte de um curso irreversível do processo histórico.

Entre as diversas releituras ficcionais dos acontecimentos presentes no romance, vale ressalvar a que nos remete ao carniceiro do Grafanil, região de Luanda. Na referida passagem, os soldados angolanos questionam Mario sobre se ele é um torturador: “O soldado diz, fomos informados de que o carniceiro de Grafanil esteve aqui” (Cardoso, 2013, p. 55), o que o narrador refuta imaginariamente: “O pai não pode ser o carniceiro do Granafil, o pai não andou a matar pretos nem a fazer emboscadas” (Cardoso, 2013, p. 55). Em um contexto histórico, em Grafanil localizava-se o campo militar português, um local de aquartelamento, de operações de chegada e de treinamento das tropas portuguesas durante as guerras coloniais. Presumidamente, também era um espaço em que ocorriam tortura e interrogatórios, o que não é documentado nos livros oficiais das Forças Armadas portuguesas. Trata-se então de uma história pouco visitada na memória portuguesa⁵, em virtude, inclusive, da ausência de testemunhos. Por outro lado, em se tratando dos eventos das guerras coloniais, a ficcionalidade da memória, empreendida por Dulce Maria Cardoso ao evocar a imagem do carniceiro de Grafanil, reveste-se de um importante valor de memória. Importa sublinhar, contudo, que a literatura não se confunde com a história, a antropologia ou as ciências sociais: não lhe cabe a busca de uma verdade conceitual, mas a elaboração de uma verdade ficcional, construída na tessitura narrativa. É precisamente essa narratividade, com sua potência estética, que constitui o núcleo analítico da obra literária e a diferencia de outros discursos. Tal postura não é inédita na literatura portuguesa, pois, por exemplo, Antônio Lobo Antunes, em *Os cíes de Judas*, faz referência às ações da Pide em África, aos fuzilamentos e às barbáries inerentes à guerra colonial. Vejamos:

⁵ Maria José Lobo Antunes, ao entrevistar para sua tese de doutorado soldados portugueses que retornaram das guerras coloniais, assinala a dificuldade de seus entrevistados em testemunhar e relatar eventos relacionados às torturas realizadas pela Pide (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) durante a presença do regime salazarista em África. A Pide foi um órgão político responsável por reprimir qualquer movimento de oposição ao Estado Novo. A sua criação data de 1945 e sua extinção foi decretada pelo governo democrático após a Revolução dos Cravos.

Fonte: https://ultramar.terraview.biz/Os_Flechas_Angola_Fotos.htm
JE 155 (Nov/1972)



Foto divulgada pelos Flechas, unidade paramilitar da Pide (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), mostra ação repressiva do grupo em Angola. Novembro de 1972

Aí, durante um ano, morremos não a morte da guerra que nos despovoa de repente a cabeça num estrondo fulminante, e deixa em torno de si um deserto desarticulado de gemidos e uma confusão de pânico e de tiros, mas a lenta, aflita, torturante agonia da espera, a espera dos meses, a espera das minas na picada, a espera do paludismo, a espera do cada vez mais improvável regresso, com a família e os amigos no aeroporto ou no cais, a espera do correio, a espera do Jeep da Pide que semanalmente passava a caminho dos informadores da fronteira, trazendo consigo três ou quatro prisioneiros que abriam a própria cova, se encolhiam lá dentro, fechavam os olhos com força, e amoleciam depois da bala como um *soufflé* se abate, de flor vermelha de sangue a crescer as pétalas da testa (Antunes, 1988, p. 131).

Contudo, ao lançarmos o olhar mais detidamente às passagens que dizem respeito ao pai de Rui, percebemos, por analogia, como o antigo regime projetou a sua permanência em África — dimensionada em um período de cinco séculos — sustentando a ideia de que seu colonialismo era excepcional e civilizatório. Com o propósito de apoiar ideologicamente o processo salazarista, o regime alimentou-se de teorias lusotropicalistas, conforme podemos atestar em *Racismo em português: o lado esquecido do colonialismo*, de Joana Gorjão Henriques, obra na qual a autora, em determinada parte, relata a opinião do sociólogo angolano Paulo de Carvalho a respeito do tema. Vejamos:

[Carvalho] não tem dúvidas de que a ideia de a colonização portuguesa ter sido diferente das outras é um mito, ou melhor, de que é um mito o lusotropicalismo, tese defendida pelo sociólogo brasileiro Gilberto Freyre que suportou a ideologia do Estado Novo sobre a excepcionalidade portuguesa quanto à sua maneira de estar nos trópicos, “baseada na cordialidade, miscigenação, capacidade de adaptação e assimilação”: o objetivo é

retratar a colonização como algo benéfico, uma opção que visava prolongá-la por mais tempo. Tal como outras colonizações, também na portuguesa houve imposições, diminuição e discriminação da cultura autóctone (Henriques, 2017, p. 40).

Assim, para a autora, o português, cordato e respeitoso, miscigenava-se com os povos de cor “para neles e em mentes mestiças, e não apenas em brancas, sobreviverem os melhores valores portugueses e cristãos de cultura num mundo porventura mais livre de preconceitos de raça, de casta e de classe que o atual” (Freyre *apud* Arnaut, 2014, p. 99). Decerto que a apropriação de tal discurso funcionou como uma vertente que não somente autolegitimou a colonização, como também autointitulou os portugueses, brancos, ex-colonos, como dignitários de um processo amplo e maior — mitológico em sua concepção — de civilizar as populações indígenas.

Os acontecimentos que afetam a família de Rui revelam, através da narrativa, que a pátria colonial, enquanto projeto luso e multiracial, encerra-se em luto, como pode ser atestado em passagens alusivas à derrocada do projeto colonial. Rui é uma testemunha ocular e confronta-se ou é confrontado com a revolução ocorrida na metrópole. É na sala de aula, no liceu, lugar em que se revela uma realidade impregnada por um novo Portugal com as diretrizes revolucionárias — *descolonizar, democratizar e desenvolver* (temas que se opõem às políticas educacionais ideológicas do salazarismo) —, que Rui apreende essa nova realidade, ao se deparar com o professor de português queimando *Os Lusíadas* e aludindo às novas pátrias que nascem:

O professor de português dizia que tínhamos muita sorte, estávamos a fazer a revolução, a gloriosa manhã de abril teria sido só o princípio, os quarenta e oito anos da noite mais infame tinham chegado ao fim e agora faltava cumprir abril e cumprir abril era descolonizar, democratizar e desenvolver. O professor de português era novo, usava o cabelo comprido e cheirava a liamba, levava a viola para as aulas e punha-se a cantar o *Monangambé* [poema de António Jacinto] de forma tão sentida como se fosse um preto, naquela roça grande não tem chuva, é o suor do meu rosto que rega as plantações, “Naquela roça grande tem café maduro, e aquele vermelho-cereja são gotas do meu sangue feitas seiva”, não cantava bem mas era melhor ouvi-lo desafinar o *Monangambé* ou o “*Monetu ua kassule akutumissa ku San Tomé* [verso do poema *Muimbu ua sabalu* (Canção de sábado)], de Mário Pinto de Andrade, cuja tradução é “Mandaram nosso filho para São Tomé”] do que estudar os cantos dos Lusiadas. O professor de português da turma B queimou *Os Lusíadas*, o império não devia ter existido e *Os Lusíadas* que o aclamam também não (Cardoso, 2013, p. 46, grifos originais).

Ao se defrontar com as ideias cristalizadas, patrióticas e preconceituosas, em pleno choque da descolonização e da Revolução, Rui, impotente e aturdido, constata as realidades do mundo colonial. Portanto, é através desse olhar juvenil de Rui, impregnado por essas subjetividades singulares, que observamos a representação de uma África permeada de práticas violentas, caracterizada por uma acentuada desumanidade, preconceitos, estereótipos, discriminações e alteridade, marcada pela distinção entre “nós” (os portugueses, brancos) e “eles” (os pretos). Vejamos:

[O] Malaquias estava contente, era dono de qualquer coisa, o problema é que eles não têm cabeça, eles são os pretos, os que conhecemos e os que não conhecemos. Os pretos.

Esse contraste evidencia não apenas o fracasso do projeto colonial em sua pretensa universalidade civilizatória, mas também a realidade de uma descolonização que deixou cicatrizes profundas, tanto nos colonos como nos colonizados

A não ser que se queira explicar o que são, aí é o preto, o preto é preguiçoso, gostam de estar ao sol como os lagartos, o preto é arrogante, se caminham de cabeça baixa é só para não olharem para nós, o preto é burro, não entendem o que se lhes diz, o preto é abusador, se lhes damos a mão querem logo o braço, o preto é ingrato, por muito que lhes façamos nunca estão contentes, podia-se estar horas a falar do preto mas os brancos não gostavam de perder tempo com isso, bastava dizer, é preto, e já se sabe do que a casa gasta (Cardoso, 2013, p. 25).

O racismo denunciado no romance refuta o reconhecimento da alteridade enquanto sujeito portador de outra cultura e de uma voz singular. O colonizador, ao considerar o outro “burro” e “abusador”, transforma-o em objeto a ser reprimido ou suprimido. Estrategicamente, aqui, o romance revela uma segunda forma de negação — não mais a que se insere no contexto das vidas deslocadas e encerradas da família de Rui, mas uma negação cultural da existência do outro, a partir da constituição de estereótipos.

Para Stuart Hall, em *Cultura e representação*, os estereótipos causam “efeitos essencializadores, reducionistas e naturalizadores da estereotipagem, que reduz as pessoas a algumas poucas características simples e essenciais que são representadas como fixas da natureza” (Hall, 2016, p. 190). Os efeitos reproduzem, na verdade, um conjunto de oposições binárias que, geralmente, assinalam as diferenças entre “nós” (brancos civilizados) e “eles” (negros selvagens). Podemos compreender como algumas passagens revelam isso:

Os pretos corriam atrás do carro, abriam a boca para engolir a névoa que matava o paludismo, mas os brancos não, as vizinhas sabiam que aquele fumo fazia mal e proibiam os filhos como os proibiam de chapinhar água na chuva por causa da filária. *D. Glória, os pretos têm outra constituição e não há neste inferno nada que lhes faça mal, temos de ter cuidado com os nossos, avisavam as vizinhas* (Cardoso, 2013, p. 10-11, grifos nossos).

Um branco não pode ter arma e um preto tem direito a duas, corja de traidores e vendidos, e não são só os comunistas, são todos, nem queiram saber o que dizem de nós na metrópole, o que nos chamam, lembrem-se do que hoje vos digo, vai haver aqui um mar de sangue, [19]61 não foi nada comparado com o que aqui vai dar [refere-se ao

massacre realizado pela UPA (União das Populações de Angola) no norte do país], vai ser um salve-se quem puder, queira deus queira que quando me derem razão não seja já tarde demais (Cardoso, 2013, p. 29).

Se as duas passagens acima sinalizam a distinção racista entre brancos (colonos) e negros (colonizados), demarcando o distanciamento existente e, dessa forma, reforçando o *modus operandi* do mundo colonial, o último trecho assinala, inclusive, como aqueles portugueses que deixaram Portugal e partiram para o estrangeiro em busca de oportunidades de trabalho, sobretudo com destino aos países africanos, eram inferiorizados e negativamente vistos na metrópole. Há, então, um espelhamento reverso em que as situações de pertencimento se modificam: se antes do processo revolucionário, responsável por inaugurar um novo período democrático e descolonizador em Portugal, Rui e sua família, assim como os demais portugueses brancos, encontravam um sentido de pertencimento espacial durante o regime salazarista, agora esse acolhimento lhes é negado, pois passam a ser considerados estrangeiros em Angola e cidadãos indesejados na metrópole. Nesse sentido, concluímos que em *O Retorno* o núcleo de personagens retornadas da família de Rui é, de certa maneira, uma representação testemunhal e estereotipada, ao reproduzir, “em termos de pensamento, a estrutura binária que enformou o pensamento e as políticas coloniais (nós/eles; civilizado/selvagem; metrópole/colônia)” (Ribeiro; Ferreira, 2003, p. 15).

O mundo pós-colonial é necessariamente marcado pela permanência de seus espaços intervalares, em que coexistem o modelo civilizatório herdado do projeto moderno colonial, de um lado, e, de outro, a busca de uma afirmação de identidades plurais e transnacionais, que emergem em um contexto da pós-colonialidade, transfigurando o pensamento de hegemonia colonial. São mundos em embate constante. *O Retorno* traz, em seu enredo, essa característica de embate e de sua dualidade, uma vez que a marca testemunhal presente no romance, ao atestar os acontecimentos históricos, gera um efeito de assombramento do próprio fenômeno que ele pretende desconstruir. Por assim dizer, o olhar testemunhal e impregnado de Rui representa um assombramento: insiste em habitar a cultura portuguesa nos tempos atuais e, ao mesmo tempo, retorna imaginariamente à África da sua infância e pré-adolescência — daí, inclusive, a pluralidade de sentidos do título da obra —, presente em tantos outros projetos literários contemporâneos.

A MEMÓRIA EM DISPUTA

A análise de *O Retorno* de Dulce Maria Cardoso nos conduz a uma compreensão mais ampla das complexas camadas que envolvem a experiência dos retornados portugueses e os ecos da descolonização na memória coletiva e individual. A autora, por meio de uma narrativa que combina ficção e história, faz emergir uma voz que testemunha os eventos traumáticos do colapso do império colonial português. Rui, como narrador e protagonista, assume um papel central na articulação de uma memória que não se limita a seu próprio relato, mas que representa, de forma mais abrangente, os dilemas de uma comunidade deslocada e marginalizada em seu próprio país. Sua voz carrega a tensão entre a perda e a resistência, capturando as nuances de um passado ainda presente nas construções culturais de Portugal.

Por meio de uma abordagem intimista, crítica ao discurso oficial da colonização, o enredo de *O Retorno* subverte e romaneia a desconexão dos retornados com a metrópole

e o alheamento sofrido em um espaço que deveria ser familiar, mas que se revela hostil e alienante. Esse contraste evidencia não apenas o fracasso do projeto colonial em sua pretensa universalidade civilizatória, mas também a realidade de uma descolonização que deixou cicatrizes profundas, tanto nos colonos como nos colonizados.

Ao explorar o impacto do trauma coletivo e individual, a narrativa torna-se um espaço de diálogo entre as memórias fragmentadas de uma geração que vivenciou diretamente as consequências da descolonização e as interpretações subsequentes de suas experiências. Dulce Maria Cardoso propõe uma literatura que atua como testemunho. Esse fenômeno não apenas preserva a memória, mas a transforma, permitindo que a literatura sirva como um meio de ressignificação e enfrentamento das sombras do passado.

A obra sugere que as narrativas pessoais e as vivências dos retornados são inseparáveis das estruturas históricas e políticas que os moldaram. A reconstrução do período pós-colonial através da ficção de Cardoso revela como as relações de poder e as dicotomias coloniais — “nós” e “eles”, “civilizados” e “selvagens” — continuam a informar as percepções de identidade e pertencimento. Esse processo de testemunho e reelaboração literária não apenas resgata a voz dos que foram silenciados, mas também questiona os alicerces de uma sociedade que ainda luta para lidar com seu passado colonial.

Conclui-se, portanto, que *O Retorno* não é apenas uma narrativa de uma família deslocada, mas um espelho que reflete as contradições do mundo pós-colonial. A obra de Dulce Maria Cardoso transcende o registro memorialista e inscreve-se como um marco na literatura portuguesa contemporânea por seu compromisso com a representação do trauma e da descontinuidade histórica. Ao explorar as memórias de Rui e dos personagens ao seu redor, a autora não apenas documenta as feridas do passado, mas incita um confronto com as sombras persistentes que pairam sobre a cultura portuguesa, reforçando a importância da literatura como um espaço de reconstrução e resistência.

* Flávio Silva Corrêa de Mello é doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e realiza estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj), sob supervisão da Prof.^a Dr.^a Cláudia Amorim. Suas pesquisas concentram-se nas literaturas de língua portuguesa em perspectiva diaspórica e pós-colonial, com ênfase em autoria feminina, memória e deslocamentos.

E-mail: flavio.mello@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7171666533987193>.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5351-2267>

► Texto recebido em 11 de novembro de 2024; aprovado em 26 de julho de 2025.

Referências bibliográficas

ANDRINGA, Diana. O 4 de fevereiro de 1961 e a guerra colonial em Angola. **Esquerda.Net**, 4 fev. 2021. Disponível em: <www.esquerda.net/artigo/o-4-de-fevereiro-de-1961-e-guerra-colonial-em-angola/72191>. Acesso em: 20 out. 2024.

ANTUNES, Antônio Lobo. **Os cus de Judas**. 15. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.

ANTUNES, Maria J. L. **Regressos quase perfeitos**: etnografia da memória de guerra em Angola (1971-1973). Tese (Doutorado em Antropologia) — Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014.

ARNAUT, Ana Paula. Estereótipos (post-)coloniais: O Retorno (Dulce Maria Cardoso) e Caderno de Memórias Coloniais (Isabela Figueiredo). **Revista de Estudos Literários**, Coimbra, v. 4, p. 99-122, abr. 2014.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Organização e tradução João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

CARDOSO, Dulce Maria. **Autobiografia não autorizada**. Lisboa: Tinta da China, 2021.

_____. **O Retorno**. 2. ed. São Paulo: Tinta da China Brasil, 2013.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HENRIQUES, Joana G. **Racismo em português**: o lado esquecido do colonialismo. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2017.

HIRSCH, Marianne. The generation of postmemory. **Poetics Today**, v. 29, n. 1, p. 103-128, 2008.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MELLO, Flávio S. C. de. **Trânsitos**: identidades, vozes e testemunhos em A Floresta em Bremerhaven e Este Verão o Emigrante Lá-Bas, de Olga Gonçalves. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) — Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

RIBEIRO, Margarida Calafate; FERREIRA, Ana P. **Fantemas e fantasias no imaginário português contemporâneo**. Porto: Campo das Letras, 2003.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Tradução Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

VECCHI, Roberto. Das relíquias as ruínas: fantasmas imperiais nas criptas literárias da Guerra Colonial. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; FERREIRA, Ana P. (Org.). **Fantemas e fantasias no imaginário português contemporâneo**. Porto: Campo das Letras, 2003. p. 187-202.