

[A Autora segue a antiga ortografia.]

- * Vitor Aguiar e Silva, *As Humanidades, os Estudos Culturais, o Ensino da Literatura e a Política da Língua Portuguesa*, Coimbra, Almedina, 2010. Cf. «Nota Preambular».
- ¹ A «Tábua de Procedência dos Ensaio» antecede o «Índice Onomástico», que encerra o volume.
- ² Cf. Jean Guitton, «Discours prononcé en conclusion du colloque organisé au Palais du Luxembourg» [15-5-1973], *Jugements*, Paris, Gallimard, 1981, p. 81.
- ³ Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la philosophie de l'existence? suivi de «L'Existentialisme français»*, Paris, Payot & Rivages, 2002, p. 5.
- ⁴ Cf. Arturo Casas, «Pragmática y Poesía», in Darío Villanueva (org.), *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1994, p. 229-308. Veja-se *Teoria da Literatura* (1967) e *Competência Linguística e Competência Literária* (1977), livros citados neste capítulo.
- ⁵ Cf. p. 253-4. A referência de Arturo Casas à concepção teórica de Aguiar e Silva leva-nos a evocar uma apreciação de Fernando Lázaro Carreter acerca da existência (postulada por Chomsky) de uma «competência literária paralela à competência linguística»: «Tal hipótesis ha merecido también la adhesión de Jonathan Culler. A ella y a sus defensores se ha opuesto con irrefutable brillantez Victor Manuel de Aguir e Silva, el cual, con su fuerza argumentativa, debería arrumbar para siempre ese artificio de la capacidad innata para 'entender' la poesía y, como es natural, para escribirla». Cf. *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 73-4. F. Lázaro Carreter refere-se ao livro *Competencia lingüística e competencia literaria* (Madrid, Gredos, 1980).
- ⁶ A difusão da obra de Vitor Aguiar e Silva no estrangeiro teve início logo na década de 70 — *Teoria da Literatura* [1967; 19.ª reimpressão da 8.ª Edição, Coimbra, Almedina, 2011]; 1.ª edição espanhola: Madrid, Editorial Gredos, 1972; 1.ª edição brasileira: São Paulo, Martins Fontes, 1976. *Competência Linguística e Competência Literária* [Coimbra, Livraria Almedina, 1977], 1.ª edição espanhola: Madrid, Gredos, 1980.
- ⁷ Cf. *Os Portugueses e o Mundo. Conferência Internacional*, vol. I — *Comunicações Introdutórias*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1988, p. 33-9.
- ⁸ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.
- ⁹ Paul de Man, «The Return to Philology», ensaio publicado no *Times Literary* (1982) e recolhido em *The Resistance to Theory*, Manchester, Manchester UP, 1986. Tradução portuguesa: *A Resistência à Teoria*, Lisboa, Edições 70, 1989. *Vd.* «O Regresso à Filologia», p. 104.
- ¹⁰ Decreto n.º 53/73, de 31 de Maio de 1978.
- ¹¹ Edward W. Said recupera o título de Paul de Man para um ensaio publicado no livro póstumo *Humanism and Democratic Criticism* (Nova Iorque, Columbia UP, 2004).
- ¹² Hernâni Cidade foi, em 1971, o primeiro director da revista *Colóquio/Letras*, função que exerceu até à sua morte.

- ¹³ O Autor refere o impacto da obra *Subculture: The Meaning of Style* (Londres, Methuen, 1979), de D. Hebdige, em alguns sectores intra e extra-universitários.
- ¹⁴ Antony Easthope, *Literary into Cultural Studies*, Londres & Nova Iorque, Routledge, 1991. Cf. nota 26, p. 131.
- ¹⁵ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1973, p. 14.
- ¹⁶ Roman Ingarden, *A Obra de Arte Literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, «Prefácio à edição portuguesa» de Maria Manuela Saraiva, p. VII-LII.
- ¹⁷ São também focadas, nestas e noutras páginas do livro, as teorias da recepção (H. R. Jauss, W. Iser); a relação do texto com a língua (Jakobson, Barthes, Riffaterre); a 'reabilitação' da noção de *estilo* (da estilística literária de Spitzer e Dámaso Alonso). Lembre-se, a propósito, *Fiction et diction* (Paris, Seuil, 1991), de Gérard Genette, e o 'diálogo' aí encetado com o filósofo Nelson Goodman («Le statut du style», 1975).
- ¹⁸ Paul de Man, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Nova Iorque, Oxford UP, 1971, p. 107.
- ¹⁹ Lembre-se também o monumental estudo *Maneirismo e Barroco na Poesia Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971.

AS MATRIZES GÓTICAS E «A DAMA PÉ-DE-CABRA»

I. O lugar do gótico

Num tempo em que a emergência dos novos média intensifica a já longeva discussão a respeito do futuro do livro e da leitura de textos de ficção — como bens de consumo e de cultura —, a vastíssima publicação de títulos voltados para alimentar o nicho a que se convencionou chamar gótico sugere que o medo de um trágico desaparecimento do livro como objeto material e da leitura como objeto de interesse é completamente injustificado. Entretanto, apesar dos números expressivos de produção e venda, a temática de tais livros é, para os mais exigentes, a responsável pela manutenção do estado de alerta. Afinal, as diversas combinações do insólito — envolvendo o terror provocado pelo uso do mistério, da violência e do sobrenatural de vária ordem —, principal marca do modelo gótico de ficção, vêm sendo, desde suas origens, associadas a um público pouco exigente, mais interessado na fruição *descompromissada* do que na reflexão que os modelos sérios propiciariam.

Tal divisão, entre uma literatura séria e outra, pouco ou nada empenhada na elevação moral e espiritual dos leitores, esteve na base de *Northanger Abbey*, o romance em que Jane Austen formalizou a reação ao então nascente gótico, problematizando aquela divisão. Curiosamente, um dos mais recentes fenómenos de vendas nesse nicho, a obra do americano Seth Grahame-Smith *Pride and Prejudice and Zombies* (Quirk Books) — que, lançado em 2009, parece já ter vendido mais de um milhão de exemplares, com traduções em vinte línguas, inclusive a portuguesa (*Orgulho e Preconceito e Zumbis*, Rio de Janeiro, Ed. Intrínseca, 2010; *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, Lisboa, Gaialivro,

2010) —, promove o reencontro, em termos que não deixam o insólito de fora, do universo austiniano com aquele que serviu de mote a Jane Austen para que ela discutisse o alcance do modelo romanesco e, mais do que isso, o lugar da literatura de ficção na sociedade moderna.

A tal falta de seriedade era também um problema para os aficcionados «esclarecidos», os quais, mesmo sabendo o erro que cometiam, voltavam a cometê-lo vezes e vezes. A esse propósito, exemplar é o registo de Elizabeth Carter (1717-1806), poeta, tradutora e erudita, para quem aqueles «wretched books», «livros desprezíveis», representavam a ruína da virtude, mas eram irresistíveis por provocarem «a pleasing relaxation», um «relaxamento prazeroso»¹. Como se vê, trata-se de uma descrição que remete a prática daquele tipo de leitura para o campo da adição; uma vez viciado, o leitor não mais consegue libertar-se da droga, mesmo quando consciente do mal que ela provoca.

Passados quase 250 anos do que foi o início da vertente gótica, sua associação com a superficialidade é feita de maneira natural, principalmente se considerarmos obras como a já mencionada *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, a que se juntam outras como *Abraham Lincoln Caçador de Vampiros*, *Jane Slayer* (2010), *Sense and Sensibility and Sea-monsters* (2009) (*Razão e Sensibilidade e Monstros Marinhos* — 2011), *Android Karenina* (2010) e, entre tantos outros, os livros da *Fucking Classic Series*, *Fucking Frankenstein* (2009), *Fucking Dracula* (2011), do mesmo «autor», Matt R. Allen. Mais difícil é encontrar quem se interesse em voltar ao passado em busca de outros fatores que justifiquem esse inegável sucesso, marcado pela exacerbação do uso do modelo, ou mesmo em busca de compreender as subtilezas e implicações que se escondem sob a expressão «relaxamento prazeroso». Se levarmos em conta que na oposição criada por Carter o outro pólo é ocupado pela virtude e que entre um e outro inscrevemos o conceito de imaginação, teremos bons elementos para uma investigação que confira ao modelo uma importância de outra ordem.

O facto é que os elementos que dão suporte ao gótico — a começar pelos ambientes que evocam e provocam a melancolia, a ser acompanhada pela exasperação que a vivência do mistério aciona — estão ao serviço de uma intensificação da experiência individual com os sentidos, responsável, por sua vez, pela transformação operada no exercício regrado da imaginação, voltado, pelo menos até aos finais do século XVII, para o tal crescimento moral e espiritual do indivíduo, preparando-o e adequando-o aos princípios de funcionamento da sociedade da qual participava. A imaginação despertada pela literatura gótica será um dos elementos tensionadores de seu uso como elemento regente do comportamento social. O estado melancólico é o ponto

de partida da viagem que o sujeito — a que depois a historiografia chamará moderno — empreende à volta de si mesmo e na sua interioridade. Como bem observa Northrop Frye, o que há ao longo do século XVIII é um embate entre o «imaginativo» e o «imaginário»:

Tudo que é de muita importância, nas artes ou em outras áreas, serve aos interesses da comunidade da igreja e do estado; tudo o que é imaturo é também divisor e anárquico e exalta o indivíduo às custas da sociedade. O imaginário pertence ao indivíduo melancólico e a seus caprichos; o imaginativo é incorporado à ordem natural e humana estabelecida pelo decreto divino.

O século XVIII foi o período no qual essa visão da imaginação lutou com, e finalmente foi derrotada por, uma concepção oposta que chegou ao poder com o movimento romântico.²

O uso dos dois termos, «imaginativo» e «imaginário», remete para a distinção que acompanhará as duas possibilidades de compreensão e uso da imaginação, justamente no período em que o gótico se desenvolve. Levando-se em conta essa dupla compreensão, podemos pensar que o relaxamento prazeroso referido por Carter muito tem a ver com a dissociação entre imaginação e aprendizado da virtude, ou seja, justamente porque não ensina a virtude é que se pode obter daquele tipo de texto o efeito do relaxamento prazeroso. Entretanto, longe de se resumir a uma distensão dos sentidos que «convalesce e estiola», o efeito manifesta-se no voltar-se para si mesmo e, a partir daí, descobrir-se como um mundo dentro do mundo. É, então, pelo exercício do imaginário que o indivíduo descobre que «existe para dentro».

Ao mesmo tempo, o suposto desregramento da imaginação, que dá corpo ao que não tem corpo na realidade objetiva, cada vez mais limpa de insólito e de sobrenatural com o avanço da investigação científica, serve para sublinhar a desconfiança do imaginário em relação ao alcance do olhar imaginativo, essencialmente racional, sobre o mundo. O crítico Clive Bloom chama a atenção para o seguinte:

O gótico não foi apenas um parque de diversões para os criativos, foi também o ponto de fundação de uma nova concepção de imaginação. Não foi um mero conjunto de estratégias exteriores através das quais se poderia viver aventuras protegido por um espaço confortável e caseiro, e sim um mecanismo para se descreverem não apenas o funcionamento da mente, mas também a relação da mente com o sobrenatural, o universal e o divino. O gótico, portanto, necessariamente lidou com o não-dito, o difícil e o doloroso de modo que nenhuma outra forma de arte conseguia. Se durante os séculos XVIII e XIX o progresso era medido pelas mudanças tecnológicas, é

na literatura gótica que as primeiras formas da moderna alienação mental, que aparece concomitantemente àquelas mudanças, serão documentadas.³

Num relance, temos então duas contribuições fundamentais do gótico, não apenas para a literatura como para a sensibilidade moderna como um todo: a valorização do imaginário — e, simultaneamente, do plano subjetivo no emprego da imaginação — e a problematização dos modelos racionais-científicos de conhecimento. Assim, a concepção de progresso, ela mesma tributária, na origem, de uma ação do imaginário, uma vez encampada pelo imaginativo, ao ser transformada em instrumento na luta contra todas as formas obscuras, isto é, não racionais, de ação-interação do homem com o meio, será atacada vigorosamente pelas formas do imaginário associadas ao gótico.

O facto é que um pouco da reação ao gótico, sua circunscrição a um contexto de superficialidade, a desconsideração de que é objeto, em parte é tributária do lugar que a imaginação passou a ocupar depois de uma parcela do imaginário romântico de que fala Frye ter sido abarcada pelo imaginativo e a ele submetida. Resultou daí a valorização da ciência, do progresso, da tecnologia, da ideia de modernidade que, uma vez constituindo um todo hegemónico, tenderam a caracterizar negativamente tudo o que pusesse em risco tal hegemonia.

Considerando-se exclusivamente o modelo em sua versão literária, se, no seu lado mais iluminado, mais espalhafatoso, o que se vê sugere um descompromisso com a realidade circundante, uma fuga, pela imaginação, ao passado remoto ou aos recantos da fantasia delirante, quando se observam os aspectos menos evidentes o que se tem é não apenas um comentário — bastante crítico, como é o caso de *Frankenstein*, assustadoramente antecipador dos problemas enfrentados pelo homem em sua nova posição de senhor da natureza, ou *O Médico e o Monstro*, em seu ataque ao embate entre vida social e vida privada — aos valores e aos rumos da sociedade moderna, mas igualmente uma reação à desvalorização a que é submetida a imaginação como instrumento válido na interação entre o homem e o seu meio, na investigação de sua força e seus limites.

Entretanto, apesar do que pode sugerir este esforço de descrição, que aponta para uma coesão do modelo, a matriz gótica não tem uma composição uniforme, como não são uniformes as interlocuções que se foram estabelecendo com ela. No contexto português, que aqui será tratado através da obra «A Dama Pé-de-Cabra», observa-se um complexo aproveitamento daquelas linhas de força nas quais se assenta a matriz, com uma expressiva contribuição à valorização do papel ativo da imaginação num mundo que se esforça por mantê-la em dormência. Vejamos um pouco dessa interlocução.

II. Herculano e o gótico

A relação entre «A Dama Pé-de-Cabra» e o contexto gótico é evidente quando se pensa no tema, calcado no sobrenatural, e no aproveitamento do elemento histórico, que no texto marca presença através da inscrição da narrativa num momento particularmente importante para Portugal — aquele que antecede a formação do reino, que a prepara, por assim dizer. A matriz gótica conta com a figura de Walter Scott, que os manuais de história da literatura portuguesa restringem-se a referir em termos de um modelo que Herculano teria seguido quando da implantação do romance histórico em seu país. Mas a relação entre eles vai muito além da repetição de uma fórmula.

Scott volta-se para o passado em busca da origem de um modo de ser coletivo, na tentativa de validar o conjunto de regras e valores no qual a coletividade inglesa se espelha e com o qual se identifica⁴. Essa volta compreende uma valorização da figura do druida, o elemento humano que, com sua sabedoria ancestral, alimentaria os ingleses do presente. Para além da importância nacional, o druida e seu ambiente, o druidismo como um todo, serão fundamentais na consolidação da onda medievalista que tomará conta de boa parte da Europa na primeira metade do século XIX. O curioso é que, a partir do momento em que, sob a influência de leituras arrevesadas da teoria de Darwin, essa figura tem sua imagem «original» alterada, sofrendo uma mutação que a transforma em um ser primitivo, a pouca distância dos animais, acaba-se a identificação idealizante com o passado. Entre a busca de um lastro na história que funcione para engrandecer o presente e a adesão a um modelo de vida contemporâneo, não há dúvida de que a modernidade e suas imagens de progresso sairão vencedores. Convocado pela ficção, o druida, fantasma de um passado obscuro, deve ser imaginado como «o que foi», o selvagem que os séculos fizeram desaparecer sob o peso da civilização. Neste embate o imaginativo vence o imaginário, o desejo de progresso mostra sua força.

Já no contexto português o que faz Herculano? *Pinça* do passado nacional um episódio que, de saída, tem sua veracidade sob suspeita, considerando-se justamente a presença do sobrenatural como seu componente nuclear. Há uma enorme diferença entre apostar no druida e apostar no diabo para constituir aquele lastro. Uma diferença de intensidade que tem desdobramentos importantes quando se trata de pensar o modo como o modelo gótico é aproveitado pelo autor. Mais interessante é observar que, em sua visita ao texto medieval, Herculano trata de aprofundar, de reforçar os pontos sobrenaturais, já que no registo que consta no *Livro de Linhagens* tais elementos, que identificariam a dama com o universo demoníaco, concentram-se nos pés forçados de cabra. Os demais — seu desaparecimento por uma fresta do paço e a

intervenção no salvamento de Diogo — são associáveis ao demoníaco por contaminação. Nada na narrativa o torna explícito. Pelo menos não para nós, que tão distantes estamos daqueles estranhos tempos.

Mas não é só no tema que a escolha o afasta do percurso observado no contexto inglês. Igualmente se destaca a ambientação. Para ingleses, alemães e franceses as fronteiras da civilização, onde o exótico se confundia com o sobrenatural, passavam à porta de casa — a Península Ibérica estava claramente do outro lado. A geografia escarpada, que dificultava o acesso a algumas regiões, era vista como a exteriorização, a materialização de uma força selvagem impossível de ser domada, impossível de ser contida e transformada pelos agentes civilizadores. E onde está a dama assentada quando a encontra D. Diogo?

A escolha de Herculano constitui uma interessante resposta a esse olhar do outro que tende a reconhecer a diferença como monstruosidade. Cruzada a fronteira, o negativo passa a positivo, assumindo-se a imagem monstruosa para com ela mostrar-se o traço positivo do que é diferente. Se pensarmos na sua preocupação em dar um carácter português ao modelo, a escolha pelo elemento sobrenatural e, principalmente, o modo como a narrativa é construída, podem ser associados ao esforço de conferir independência à narrativa de ficção histórica produzida em Portugal. Independência significativa, consideradas as implicações que tais escolhas carregam consigo.

Enquanto Scott se afasta do druida, assustado, Herculano vai ao encontro do demónio e, atualizando a função original da narrativa da «Dona pee de cabra», coloca sua força e poder sobrenaturais na base formativa de Portugal. Ao mesmo tempo, no que se refere à estrutura narrativa, *sua volta ao passado ele a faz assumindo* a diferença que a distância temporal traz consigo e, ao mesmo tempo, sinalizando os pontos que, na origem da coletividade, apesar de todas as descontinuidades, no que diz respeito aos valores pelos quais ela se pauta, continuam significativos, importando, justamente pelo contraste que fazem com o presente, na reflexão sobre a autoimagem nacional. Como se vê, diferentemente do que parece ter sido o interesse de Scott, para quem o lastro no passado devia compor-se apenas de elementos inequivocamente positivos, em Herculano a própria noção de história e seu papel são postos em discussão, nesse cenário em que o plano sobrenatural se inscreve no plano histórico e a ele se funde para formar a imagem do passado que, por mais assustadora que seja — e o leitor da história da dama sedutora é forçado a reconhecê-lo —, é a base para o presente. Ao contrário do leitor de Scott, convidado a um passeio sem maiores sobressaltos à Idade Média, o de Herculano é obrigado a confrontar-se com os tempos de antanho e em momento algum tem direito à paz, já que o desfecho da narrativa serve apenas para garantir que permaneça

no ar o cheiro a enxofre que a acompanhou desde o início. A perturbação dos sentidos — que vai do nível sensorial ao semântico — que resulta da viagem ao passado empreendida por Herculano mede-se pelas voltas ao mote por ele lançado, como se de um enigma se tratasse, um enigma que exige de quem queira decifrá-lo a elaboração de novas abordagens, como aconteceu com Amadeu Lopes Sabino e seu «Livro dos Mortos» e Hélia Correia e sua «Fascinação», obra que, já no título, remete para o efeito da antiga dama sobre seus leitores.

Voltando à estruturação do texto, organizado à volta de um narrador de natureza híbrida, é também em termos de um amálgama entre presente e passado que o autor trabalha. Se, na abertura da narrativa, o comportamento do narrador sugere a *sua pertença* àqueles recuados tempos sobre os quais ele nos contará, com a criação de um cenário que o coloca numa situação de oralidade, responsável pela familiaridade que se estabelece entre ele e o leitor — que com isso tenderia a uma distensão e à consequente aceitação do conteúdo narrado como próprio *daquele tempo* —, a indisciplina temporal do narrador, marcada pela ironia de que se serve, impede o leitor de fazer o pacto e aceitar como verosímil, porque transposto para um contexto maravilhoso, o conteúdo narrado. Não é na verosimilhança — pacificadora na medida em que permite associar o sobrenatural ao faz-de-conta — que o narrador parece interessado e sim no aprofundamento da perturbação provocada pela mescla entre a matéria sobrenatural que o leitor moderno só aceitaria se contida pelos limites do maravilhoso e o comportamento do narrador, que avança e recua no tempo, ora colando-se a um modelo narrativo reconhecível como pertencendo ao passado, ora assumindo a postura própria de alguém contemporâneo do leitor, para quem a dama e seu perfume exótico são mais para rir do que para assustar.

O problema é que, em sua indisciplina, o narrador recusa-se a uma definição que, por sua vez, impede o leitor de aceder à chave do escaninho classificatório onde guardaria a sua leitura. Ao finalizá-la, restarão perguntas como: «mas isto afinal o que é?» ou «este que me fala é quem?» São perguntas que perduram, ecoam, finda a leitura e mesmo se se retoma o início do texto, em que o narrador, adiantando possíveis confusões por parte do leitor, adverte:

E não me digam no fim: — «não pode ser.» — Pois eu sei cá inventar cousas destas? Se a conto, é porque a li num livro muito velho. E o autor do livro velho leu-a algures, ou ouviu-a contar, que é o mesmo, a algum jogral em seus cantares.

É uma tradição veneranda; e quem descre as tradições lá irá para onde o pague.⁵

Aqui a tradição soa como uma fatalidade da qual não se pode escapar; a ela deve-se respeito, sob pena de se sofrer a danação. Entretanto, o modo galhofeiro com que o narrador encerra o texto coloca sob suspeita a seriedade de suas considerações iniciais. Trata-se de mais uma perturbação, sugestiva de que o demoníaco não está na dama mas nesse narrador que, não estando em tempo algum, não defendendo explicitamente um ponto de vista sobre a matéria que narra, semeia a ambiguidade que afinal impedirá o leitor de experimentar o «prazeroso relaxamento» naquilo que ele tem de esquecimento de si, pois tal impossibilidade será o instrumento usado pelo autor para forçá-lo ao exercício da reflexão, que se distribui em várias frentes, em cujo centro está a diferença de perspectiva e as confluências entre os homens do passado e os do presente. Ou seja, o olhar sobre o passado proposto por Herculano não vem acompanhado de um juízo de valor que o condena ou exalta. Será preciso que o leitor faça a sua parte. Desse modo o autor ataca também a frente que, já no momento em que ele escrevia, atribuía ao imaginário um componente dispersivo que ameaçaria a consolidação de uma abordagem racional do mundo — como se o imaginário fosse incompatível com o exercício da racionalidade.

Patrícia da Silva Cardoso

NOTAS

- ¹ Citado por Clive Bloom, *Gothic Histories. The Taste for Terror, 1764 to the Present*, Londres, Continuum, 2010, p. 19.
- ² Northrop Frye, *Fábulas de Identidade*, São Paulo, Nova Alexandria, 1999, p. 178.
- ³ Clive Bloom, *ob. cit.*, p. 4. A tradução é minha.
- ⁴ Para estas considerações acerca de Scott, sigo Clive Bloom em *Gothic Histories*.
- ⁵ Alexandre Herculano, «A Dama Pé-de-Cabra», *Lendas e Narrativas*, tomo II, Lisboa, Livraria Bertrand, s/d, p. 7.

UM TERRAÇO QUE SEJA SEU: NOTAS SOBRE «O RETORNO» DE DULCE MARIA CARDOSO

Em edição cuidada da Tinta-da-China, chega-nos *O Retorno**, quarto romance de Dulce Maria Cardoso, escritora que se afirma cada vez mais como uma voz incontornável na ficção portuguesa contemporânea. Sinal claro desse reconhecimento — embora não o único — são os prémios e distinções que tem vindo a acumular num percurso literário ainda relativamente curto ou recente e aos quais *O Retorno* vem acrescentar o Prémio Especial da Crítica 2011 (*Ler/Booktailors*) e a distinção Livro do Ano (*Público, Expresso, Ler*).

Poder-se-ia pensar que a receção entusiástica que este romance tem merecido por parte da crítica e do público em geral se deve, em boa medida, a um fenómeno de «moda» ditado quer pela importância

crescente dos estudos pós-coloniais no meio académico, quer pela estratégia comercial de um certo «marketing da nostalgia», que, originalmente a partir de editoras americanas, procurou fazer, como explicou Isabel Gould, «apelo ao leitor e à sua saudade», tendo «claramente um público em vista: pessoas que viveram em África»¹ e suas famílias. Uma estratégia que decerto contaria com um potencial de sucesso não despiendo num país com uma história de ligação a África tão longa, e ao mesmo tempo tão recente, como Portugal, onde a nostalgia do fim de império se configura ainda como um silêncio gritante. Contudo, para além de muitíssimo redutora, uma tal leitura seria profundamente injusta ao ignorar a excecional qualidade literária do novo romance de Dulce Maria Cardoso.

É certo que nos últimos seis anos têm vindo a lume várias edições nos mais diversos géneros sobre a presença portuguesa em África por parte de académicos e investigadores, de jornalistas, daqueles que viveram na primeira pessoa a experiência do colonialismo e da colonialidade portuguesas²: memórias, autobiografias, diários de guerra, crónicas, reportagens, ensaios, estudos históricos. É igualmente certo que, no domínio da ficção, vários autores contemporâneos procuraram já cartografar, em tempos diferentes, em escalas, cores e tons diversos, a experiência portuguesa em África, em particular a experiência da guerra colonial (Guilherme de Melo, António Lobo Antunes, Manuel Alegre, Lídia Jorge, Wanda Ramos, Ricardo Saavedra, João de Melo, Teolinda Gersão). Muito poucos, porém, se aventuraram no tema do regresso forçado a Portugal, em apenas três meses e meio, de cerca de meio milhão de portugueses na chamada «ponte aérea» de 75, na véspera da independência de Angola. Um tema «tabu», que aviva feridas não cicatrizadas, solta fantasmas fechados nas malas de viagem sepultadas nos armazéns de um passado de que não se fez ainda o luto. É a estes «expulsos do Império»³ que Dulce Maria Cardoso dá voz em *O Retorno*, «o primeiro grande romance sobre quem regressou de África»⁴.

Este é desde logo um dos méritos da autora: o de trazer para o domínio da literatura portuguesa (e lusófona) uma temática fraturante, em torno da qual se construiu uma espécie de buraco negro, e de transformar essa matéria factual na matéria plástica com a qual constrói um grande romance. Mesmo se não inteiramente inovador⁵, Dulce Maria Cardoso veio dar um novo enfoque ao tema dos «retornados», deles fazendo não o cenário, mas o próprio assunto e centro do romance (em entrevista ao *Câmara Clara*, ela própria notará, por exemplo, que a temática dos refugiados em hotéis nunca antes fora abordada). Da mesma forma que soube encontrar o tom certo para este tema: sem nostalgia ou romantismo, sem rasuras ou branqueamento emotivo, mas também sem ressentimento ou acusação, demarcando-se daquilo que Eduardo