

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS



O OUTRO A SER EU  
A dimensão auto-representativa em  
José Rodrigues Miguéis

Cátia Sofia Fidalgo de Jesus Sever

Orientadora: Professora Doutora Maria Paula Nina Morão

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor  
no ramo de Estudos Portugueses e Românicos, na especialidade de Estudos Portugueses

2021



UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



O OUTRO A SER EU  
A dimensão auto-representativa em  
José Rodrigues Miguéis

Cátia Sofia Fidalgo de Jesus Sever

Orientadora: Professora Doutora **Maria Paula Nina Morão**

Doutoramento em Estudos Portugueses e Românicos, no ramo de Estudos de Literatura e de Cultura, na especialidade em Estudos Portugueses

Júri:

Presidente: Doutora **Maria Cristina de Castro Maia de Sousa Pimentel**, Professora Catedrática e Directora da Área de Literaturas, Artes e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Vogais:

— Doutor **Paulo Alexandre Cardoso Pereira**, Professor Associado do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro;

— Doutora **Ana Maria Silva Ribeiro**, Professora Auxiliar do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho;

— Doutora **Carina Infante do Carmo**, Professora Auxiliar da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve;

— Doutora **Maria Paula Nina Morão**, Professora Catedrática Aposentada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;

— Doutora **Maria de Fátima Rodrigues de Freitas Morna**, Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.



E o tempo foi passando. Seta despedida não volta ao arco.

MARIA JUDITE DE CARVALHO





Miguéis com busto em barro  
moldado pelo escultor Diogo de Macedo, em 1932  
(Almeida, 2001)



## Índice

<i>Agradecimentos</i> .....	9
<i>Resumo</i> .....	11
<i>Lista de abreviaturas</i> .....	13
<b>I. É PROIBIDO APONTAR</b> .....	<b>15</b>
1. Apresentação .....	17
2. Em torno da área temática e conceptual .....	27
3. Sobre limites, continuidades e rupturas .....	35
4. Que importa quem fala?.....	44
5. Ficcional: o contrário de autobiográfico? .....	50
6. A afirmação literária do eu e as suas especificidades históricas.....	59
<b>II. MODOS MIGUEISIANOS DE REPRESENTAR A IDENTIDADE</b> .....	<b>71</b>
1. As notas de autor e as possibilidades de falar sobre si .....	73
2. <i>O Espelho Poliédrico</i> enquanto exercício de auto-representação .....	82
3. A história do outro contada na primeira pessoa: <i>Páscoa Feliz</i> .....	90
4. Casos de “não ser eu”, nem “ser o outro” .....	96
5. A presença do duplo na memória dos textos.....	105
6. O lugar da escrita na figuração do sujeito .....	110
<b>III. O PONTO DE VISTA DA FICÇÃO: GABRIEL, MIGUÉIS E OS OUTROS</b> .....	<b>119</b>
1. O percurso arqueológico de Gabriel.....	121
2. <i>A Escola do Paraíso</i> enquanto romance polifónico .....	127
3. A anatomia do retrato de Gabriel.....	134
4. Do Paraíso ao cabo da memória.....	142
5. As assinaturas do eu desdobrado.....	150
<b>IV. RETRATO DO ARTISTA ENQUANTO EU</b> .....	<b>161</b>
1. “E agora, José?” A narrativa <i>Um Homem Sorri à Morte — Com Meia Cara</i> .....	163
2. Memória e referencialidade.....	169
3. O corpo hipocondríaco como elemento identitário .....	173
4. A irradiação dos conceitos clássicos.....	181
5. A proximidade da morte e o impulso autobiográfico.....	188
<i>Considerações finais</i> .....	195
<i>Referências bibliográficas</i> .....	203



## Agradecimentos

O que devo a certas pessoas não se descreve. Primeiro, por simples pudor. Segundo, porque o essencial costuma ser indizível. Ainda assim, não poderei deixar de nomear quem contribuiu para a realização deste trabalho.

Agradeço à Professora Doutora Paula Morão pela generosidade intelectual com que orientou esta tese. O seu rigor e paciência foram fundamentais para a realização deste projecto.

Esta tese deve muito ao que venho aprendendo, há vinte anos, com os professores da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Agradeço àqueles que me ensinaram a pensar sobre literatura.

Devo um eterno agradecimento ao Nuno Quintas, que generosamente foi acompanhando e me ajudou com a revisão deste trabalho. Considero a sua contribuição (como a nossa amizade) um raro privilégio.

Agradeço aos amigos, aos que me serviram de exemplo ou de inspiração, que, de forma mais ou menos directa, e tantas vezes à distância, contribuíram para este projecto. Eles sabem quem são.

Aos meus pais, por me terem ensinado o valor do trabalho e da humildade. À minha irmã, por fazer do meu mundo um lugar menos sombrio.

Agradeço ao T., pelo apoio incondicional. E por todos os momentos em que segurou sozinho os pilares da casa, dando-me a possibilidade de escrever esta tese.

E ao P. e ao C., ainda que eles não saibam a razão.



O interesse pela possibilidade de se auto-representar, não sendo novo, encontra terreno particularmente fecundo na produção literária do século XX. A compreensão desse fenómeno, observado na obra do escritor português José Rodrigues Miguéis (1901–1980), constitui o núcleo essencial deste projecto. Para que possamos definir os contornos do nosso campo de investigação, atenta-se na evolução teórica do termo *autobiografia*, observando em que medida a composição romanesca de Miguéis articula um processo de desdobramento do sujeito. Far-se-á então uma leitura actualizada de uma selecção de textos migueisianos, trabalhando com elementos textuais e paratextuais que apontam para diferentes formas de se pensar e de se representar a si mesmo. Parte deste trabalho intenta mostrar em que medida a obra de Miguéis se inscreve num género literário que desestabiliza as relações entre a memória e a imaginação, particularmente nas narrativas centradas no agenciamento e na reconstrução do passado.

MEMÓRIA / AUTO-REPRESENTAÇÃO / IDENTIDADE / FICÇÃO / AUTO-REFLEXIVIDADE

L'intérêt pour la possibilité de s'auto-représenter n'est pas nouveau. Celui-ci trouve un terrain particulièrement fécond dans la production littéraire du XXe siècle. La compréhension de ce phénomène, observé dans l'œuvre de l'auteur portugais José Rodrigues Miguéis (1901–1980), constitue le noyau essentiel de ce projet. Afin de définir les contours de notre travail d'investigation, nous serons particulièrement attentifs à l'évolution théorique du terme *autobiographie*. Nous chercherons à comprendre dans quelle mesure la composition romanesque de Miguéis articule un processus de dédoublement du sujet. Nous ferons ainsi une lecture actualisée d'une sélection de textes migueisiens en travaillant avec des éléments textuels et paratextuels, indicateurs des différentes façons de penser et de se représenter soi-même. Une partie de ce travail cherche à montrer dans quelle mesure l'œuvre de Miguéis est inscrite dans un genre littéraire qui déstabilise les relations entre mémoire et imagination, notamment dans des récits centrés sur l'agencement et la reconstruction du passé.

MÉMOIRE / AUTO-REPRÉSENTATION / IDENTITÉ / FICTION / AUTO-RÉFLEXIVITÉ

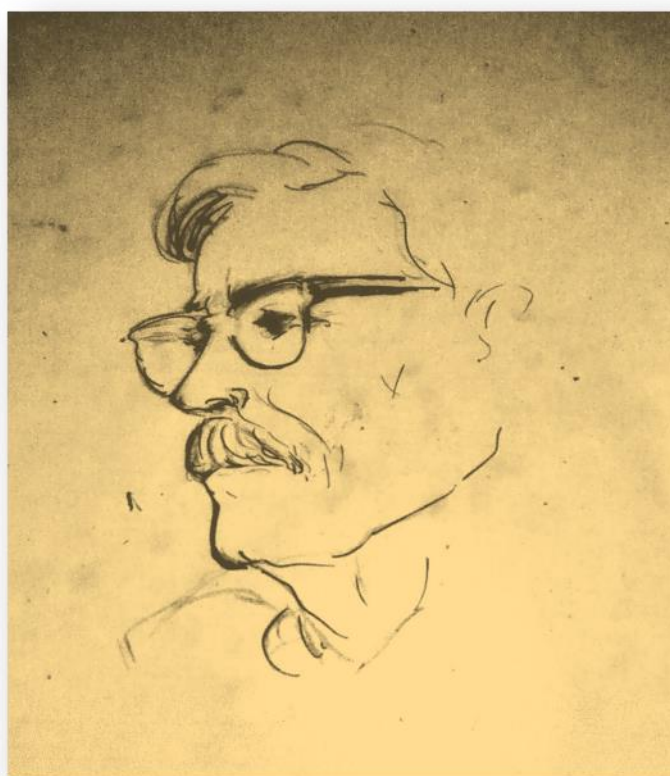
A concern with the possibility of self-representation is not new though it seems singularly productive in twentieth-century literature. This project is focused on understanding how this possibility translates in the work of Portuguese writer José Rodrigues Miguéis (1901–1980). Our investigation, framed by the evolution of autobiography as a theoretical term, will also observe how Miguéis's romanesque composition articulates an unfolding of the self. We will then undertake an up-to-date reading of a selection of Migueisian texts, working through texts and paratexts which point to different ways of thinking and representing the self. We thus aim to show how Miguéis's work inscribes itself in a literary genre and disrupts how memory and imagination are connected, as particularly seen in narratives centered on agency and the reconstruction of the past.

MEMORY / SELF-REPRESENTATION / IDENTITY / FICTION / SELF-REFLEXIVITY



## Lista de abreviaturas

AEP	<i>A Escola do Paraíso</i>
EPA	<i>É Proibido Apontar — Reflexões de Um Burguês I</i>
IMR	<i>Idealista no Mundo Real</i>
LOH	<i>Léah e Outras Histórias</i>
MSS1	<i>O Milagre segundo Salomé I</i>
MSS2	<i>O Milagre segundo Salomé II</i>
NN	<i>Nikalai! Nikalai!</i>
OEP	<i>O Espelho Polidrico</i>
ONSA	<i>Onde a Noite Se Acaba</i>
PC	<i>Paços Confusos</i>
PE	<i>O Passageiro do Expresso</i>
PF	<i>Páscoa Feliz</i>
UHSM	<i>Um Homem Sorri à Morte — Com Meia Cara</i>



Auto-retrato de José Rodrigues Miguéis  
Espólio do autor, FR 132 — M8

## I.

### *É PROIBIDO APONTAR*

O que há de mais interessante na vida é a vida oculta: é o que se não vê, e o que cada um constrói por dentro e defende com a máscara de todos os dias. Que ruma obstinadamente hoje, amanhã, esta figura metódica e pautada, este rato de secretaria?

RAUL BRANDÃO



## 1. Apresentação

Este trabalho nasce de uma intuição. O que começou num pressentimento — a existência de um fundo auto-representativo na obra de José Rodrigues Miguéis (1901–1980) — cedo encontrou pistas textuais para o seu desenvolvimento e para que, com base nessa suspeita, se levasse a cabo um exercício de pesquisa e interpretação. O que aqui se propõe é uma leitura da obra migueisiana à luz de critérios que possibilitem comprovar a sua dimensão autobiográfica, evidenciando uma forma de escrita que sempre aponta para estratégias de introspecção e de transfiguração da memória.

Falar das motivações deste estudo obriga, contudo, a dar um passo atrás, procurando respostas para outra questão implícita na escolha do tema: porquê a perspectiva autobiográfica? Se tivermos em conta a selecção de leituras pessoais dos últimos cinco anos — sobretudo das que fomos escolhendo por curiosidade própria —, encontraremos vestígios claros do nosso interesse: temos acumulado, muitas vezes sem nenhuma relação evidente com o trabalho académico, leituras de obras autobiográficas, ou de escritos que a crítica literária assim tem catalogado. Partindo do princípio de que *it's all grist to the mill*, lemos obras de natureza muito diversa: as memórias de David Lodge, a autobiografia de Marina Abramović, a tetralogia de Elena Ferrante. A lista é extensa e avulsa, sujeita a esquecimentos, não tem aqui lugar. Uma dessas obras, descoberta já depois de iniciada a fase de investigação desta tese (a tradução portuguesa de *A Autobiografia de Alice B. Toklas*, assinada por Gertrude Stein), levou-nos a perceber com mais clareza a razão deste interesse: a escrita tida como autobiográfica está longe de se circunscrever à obrigatoriedade de falar de si mesmo. Ou seja: a escrita autobiográfica nem sempre cumpre aquilo que promete. Paul Valéry formula a questão de modo a precaver o leitor de qualquer tipo de ingenuidade relativamente a este tipo de textos: “Rien de plus intéressant, et rien peut-être de

plus comique; rien de plus excitant, rien de plus ingénu que de prendre le parti d'être *soi*, ou celui d'être *vrai* [...] En littérature le vrai n'est pas concevable" (Valéry, 1957: 570).

De forma mais precisa, a curiosidade que nos desperta esta tipologia de textos assenta, num primeiro plano, na aparente possibilidade de transformar a história individual de cada um de nós em objecto literário. Pois se “tudo é vida, vida relatável e importante, segundo as classes” (Lisboa, 1997: 100), os elementos ditos menores que se enraízam no mundo concreto granjeiam, na escrita literária, um estatuto maior. Independentemente de qualquer dicotomia entre dizer a verdade ou ficcionar, a intenção de transferir para dentro da composição artística o que constitui a história dos indivíduos — da sua genealogia à aparente banalidade do quotidiano — afigura-se-nos como maneira de *dar sentido* à vida. O atributo *autobiográfico*, em cujas acepções teremos oportunidade de pensar, permite alimentar a ilusão de desvendar essa “vida oculta” a que se refere Brandão (1922: 258), constituindo um desafio permanente à leitura e à construção da própria vida. A intencionalidade de contar *a história de quem sou*, ainda que de forma artificiosa (ou, justamente, porque artificiosa) constitui como que um nó górdio onde convergem noções fundamentais para compreender a literatura e os indivíduos que a fazem.

Num segundo plano, o interesse pela dimensão autobiográfica prende-se com as possibilidades de responder a um pressuposto que tem assombrado o dito género literário: o de que esta tipologia de textos compromete a capacidade imaginativa e, nessa medida, seria forma menor de literatura. Ora, o nosso interesse pela autobiografia assenta na crença de que esta família de textos não implica necessariamente um compromisso com a verdade: trata-se antes de produzir um efeito de real ou de intimidade. Relembrando a enunciação de Lispector — “a minha vida a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique” (2002: 13) —, a intenção autobiográfica põe em causa a cisão irreversível entre *o que sou* e *o que digo que sou* — daí a complexidade e o interesse desta problemática. Além do mais, a

própria linguagem, enquanto inevitável desfasamento, constitui um obstáculo suplementar à intenção de falar sobre si mesmo. Daí que faça sentido afirmar, na senda de Mathias (2001):

[...] à distância psicológica — quem jamais conhece quem? — se junta a opacidade de carácter linguístico, porque a palavra, instrumento de pesquisa e análise, cria um desfasamento e agrava-o. Sobrecarregada de significações, a linguagem é uma arma de dois gumes, distância que nenhum signo logrará colmatar. Comunicar será, pois, já que toda a palavra é apoucamento, procura tacteante de possíveis interpretações, mera aproximação de uma realidade que, na sua totalidade vivida, permanece inapreensível. Mesmo, e sobretudo, para quem a encarnou. (166)

Refira-se ainda outro elemento, talvez aquele que, de modo mais acentuado, serviu o primeiro impulso deste estudo: um conjunto de auto-retratos pictóricos do punho do próprio José Rodrigues Miguéis.<sup>1</sup> Apesar de essas imagens merecerem uma análise que extravasa o âmbito desta tese, os desenhos do autor perpassam discretamente este estudo, tornando-os a componente germinal que, embora de modo oblíquo, permitirá passar do pressentimento à sua explicação.

Estabelecidos alguns destes pressupostos conjecturais, procurar-se-á pensar numa outra questão essencial para este estudo: até que ponto afirmar a dimensão autobiográfica da obra migueisiana releva para a sua leitura e a compreensão? Ou seja, ainda que os dados confirmem a intuição inicial deste trabalho, insistir numa essência autobiográfica ou auto-representativa torna inevitável questionar-se a importância dessa abordagem neste autor particular. Vejamos, por enquanto, a direcção tomada pelos principais exegetas da obra de Miguéis: Marques (1995<sup>a</sup>) parte do princípio de que “cotejando a Obra e a vivência de Miguéis encontramos a cada passo equivalências, complementaridades, interacção entre a realidade biográfica e a realidade ficcional” (VIII). Nessa linha de análise, a forma como a dimensão autobiográfica da obra migueisiana foi

---

<sup>1</sup> Visitamos esses retratos e auto-retratos nos separadores entre capítulos, recorrendo ao espólio do autor (em microfilme na Biblioteca Nacional de Portugal) e Almeida (2001).

explorada por Da Costa, num dos mais recentes trabalhos académicos sobre Miguéis<sup>2</sup>, parece apontar igualmente para uma imediata contiguidade entre a experiência do autor empírico e a sua obra literária. Ora, o que nos interessa não é tanto verificar esse confronto entre a biografia e a escrita, mas perceber as estratégias narrativas através das quais o autor se auto-representa. A nossa abordagem procura desligar-se da dicotomia entre recordar e ficcionar (a dada altura, talvez essa oposição seja mesmo indiferente ou improdutiva) para se concentrar na forma migueisiana de manobrar a linguagem. De qualquer modo, nenhum dos géneros sai intacto deste cruzamento entre realidade e ficção: romancear uma autobiografia ou tornar autobiográfico um romance é já em si um exercício de disfarce.

Consciente de que todo o texto autobiográfico é trabalho de representação e de transfiguração, Miguéis deixa uma obra literária feita de sucessivos ensaios de composição escrita, evidenciando a impossibilidade de dizer e de retratar aquilo que seria a totalidade dos indivíduos que animam as suas narrativas. Daí que faça sentido afirmar, à semelhança do que faz Rocha (1992) que, “em muitos casos, a actividade autobiográfica seja, como a condenação de Sísifo, um incessante recomeço do dizer” (26). Aliás, o mito de Sísifo<sup>3</sup> parece ser uma metáfora particularmente adequada para debater uma obra que foi renovando sucessivamente as estratégias para lidar com a memória do sujeito e com a recuperação de elementos do passado, num desafio contra o esquecimento e a intransitividade do eu em linguagem. Ora, ao pensar a ontologia do gesto auto-representativo, importa frisar a ideia de que esse gesto assenta na perpétua incoincidência entre o real e a sua representação, fazendo da linguagem veículo de interpretação.

---

<sup>2</sup> Leia-se, em particular o capítulo “‘Je’: première personne du pluriel” (Da Costa, 2016: 329–381) onde o autor defende que “les préoccupations éthiques des narrateurs migueisiens sont très proches de celles de l’écrivain, de même que celles des personnages valorisés par ces mêmes narrateurs. Cette proximité n’est pas fortuite. [...] on pourrait lire l’ensemble de l’œuvre fictionnelle migueisienne comme une autobiographie à peine transposée, tant la vie et les souvenirs de l’écrivain imprègnent ses fictions, tant l’auteur et le narrateur représentent souvent les deux faces d’une même pièce. [...] Il n’est donc pas étonnant que le lecteur migueisien soit confronté à une ambiguïté récurrente sur ce qui relève de la fiction et ce qui relève du domaine autobiographique” (Da Costa, 2016: 330).

<sup>3</sup> Nos termos de Morão (2011): “escrever e pensar formam o núcleo essencial de uma consciência que, em verso ou em prosa, sem cessar se procura, encontrando a cada vez uma só resposta: a do enigma do ser, a quem mais não resta que, como a Sísifo, recomeçar” (337).

No caso da escrita, a voz daquele que diz *eu* nos textos encontra-se necessariamente numa situação diferida, criando um espaço intransponível entre o sujeito e a imagem de si mesmo.

Olhando para o que Miguéis vai tecendo de si mesmo nos textos, cedo se percebe que estamos perante um objecto intrigante, onde se podem reconhecer vários elementos separáveis e susceptíveis de observação. O primeiro diz respeito, de modo genérico, à forma como esses princípios da representação romanesca coabitam com uma pulsão da escrita e representação autobiográfica. O segundo prende-se com aquilo que se nos afigura a presença de uma obsessão pela representação identitária. Os casos que pretendemos abordar centram-se em três aspectos cruciais da vida do sujeito: o sentido e a intencionalidade do trabalho de escrita, a rememoração/ficcionalização da infância e a reflexão sobre a proximidade da morte. O que aqui nos interessa em concreto é o trabalho de representação desses elementos.

Importa, por isso, sublinhar que este estudo não propõe uma visão global da obra de Miguéis. A estrutura desta tese organiza-se antes em torno da forma como as obras do autor se aproximam desse trabalho *sobre* e *com* a noção de identidade, encaixando-se numa disposição auto-representativa. Seguindo essa lógica, a selecção do *corpus* obedecerá aos seguintes critérios: *a*) um conjunto de textos metadiscursivos ou ensaísticos, que, além de servirem de contraponto à análise das obras que acompanham (no caso das “notas do autor”), constituem um discurso na primeira pessoa diferente do que encontramos no corpo da narrativa; *b*) a obra ficcional *Páscoa Feliz*, onde se tratam outros modos de representar a identidade que não coincidem necessariamente com a do eu-escritor; *c*) obras ficcionais que apontam para uma dimensão auto-representativa na figura de Gabriel, personagem integrante do tríptico incompleto que deveria ser formado por *Escola do Paraíso*, *Filhos de Lisboa* e *O Milagre segundo Salomé*; *d*) uma obra cujo estatuto genológico reclama claramente um propósito autobiográfico, como é o caso de *Um Homem Sorri à Morte — Com Meia Cara*, na qual a articulação entre o eu textual e a figura do autor se desenvolve de modo diverso de todas as restantes.

Estamos conscientes de que todo o processo de escolha e selecção é em si limitativo. Assim, a exclusão de uma série de títulos da extensa obra migueisiana prende-se com a necessidade de afinar o nosso objecto de estudo, procurando construir uma cadeia articulada de textos que apontam para a multiplicidade de formas de expressão do eu ou, no caso de *Páscoa Feliz*, que tematizam um caso de instabilidade identitária. Seria possível detectar episódios da biografia do autor num grande número dos seus textos, como nos contos de *Léah*, onde facilmente se reconhece a experiência de Miguéis na Bélgica, ou de *Gente da Terceira Classe*<sup>4</sup> e do relato da viagem de navio até aos Estados Unidos, entre muitos outros. Contudo, não é a perspectiva biografista ou a escrita da experiência da vida factual que nos ocupa, mas perceber de que modo a narrativa migueisiana encena a representação da identidade e multiplica as imagens de um eu que vai jogando com a figura do autor a fazer de si mesmo.

Esta tese desenvolve-se em quatro movimentos principais.

Antes do estudo temático de Miguéis e da leitura e análise do *corpus* seleccionado, a secção “É Proibido Apontar” procura compreender de que falamos quando falamos de autobiografia e das diferentes possibilidades que a literatura oferece para a representação do eu, retomando coordenadas teóricas que permitam consubstanciar a abordagem da dimensão autobiográfica da obra migueisiana. Estruturado em seis capítulos, este passo introdutório tenta constituir uma área temática, através da qual se pode reflectir na noção de género e nos precedentes da chamada literatura autobiográfica dentro da cultura ocidental. De seguida, dar-se-á atenção não apenas à forma de *fazer* autobiografia, mas sobretudo às possibilidades de *falar sobre* autobiografia, percebendo os diferentes caminhos que a crítica literária tem adoptado para pensar esta tipologia

---

<sup>4</sup> Note-se como, em carta enviada a John Austin Kerr Jr., Miguéis se refere à proximidade entre a sua experiência pessoal e a sua obra literária nos seguintes termos: “*Gente da Terceira Classe* deals with an episode of my first trip to the United States. In it I tried to express my systematic adhesion, ethical and temperamental, to the poor and the humble people from which I originated, although without any deliberate political and apologetic intent. [...] What moves me is the compulsive need to evoke or reconstruct an ambience, mood or climate — a cultural character be it individual or collective” (Miguéis, 1977).

textual. Partindo da interrogação “que importa quem fala?”, analisa-se uma questão primordial na obra migueisiana: a representação da figura do autor e as suas possibilidades de interação com as noções de personagem e de narrador, particularmente problemáticas nas narrativas escritas na primeira pessoa. É nessa sequência que se formula a arriscada questão “ficcional: o contrário de autobiográfico?”, dando especial ênfase aos procedimentos textuais que permitem ler certos textos numa perspectiva de referencialidade, procurando perceber as razões (ou a ausência delas) para separar o que é autobiográfico do que é ficcional. A fechar esta primeira parte, procura-se dar conta, por um lado, de um conjunto de elementos extralinguísticos (como o tempo e o lugar em que a obra foi constituída) e, por outro, das instâncias que integram a situação enunciativa dos textos. Averigua-se, em termos histórico-literários, as origens da obsessão identitária que perpassa a obra de um escritor que forjou a sua cultura literária num arco temporal que atravessa boa parte do século XX. Esforçando-nos por evitar etiquetas de estilo ou de época no estudo de quem sempre as recusou, tenta-se perceber em que medida José Rodrigues Miguéis se inscreve numa linhagem literária auto-representativa, manifesta, à primeira vista, na tendência para se tomar como modelo da sua criação. Essa proposta — que, num plano mais global, implica questionar a integração da obra migueisiana na modernidade literária — levar-nos-á a pensar nos sentidos daquilo a que chamamos moderno. As questões de contexto que orientam esta parte darão assim azo a que se aborde o sentido da escrita metaliterária enquanto forma de auto-reflexão.

A segunda parte deste estudo, intitulada “Modos Migueisianos de Representar a Identidade”, começa justamente por questionar um conjunto de textos que identificamos como escrita metaliterária. Esta tipologia textual assume em Miguéis duas formas distintas: os elementos paratextuais que acompanham, de maneira quase sistemática, a publicação das suas obras (isto é, as numerosas notas de autor) e um conjunto de crónicas de pendor ensaístico que integra *O Espelho Polidrico*. Na sequência desta reflexão, fará sentido lançar algumas pistas para a investigação de certos paradigmas visuais na escrita migueisiana, nomeadamente o espelho e o

auto-retrato como formas de projecção do eu. Poucos tópicos parecem tão fortemente marcantes, na literatura dos finais do século XIX e inícios do século XX, como a flutuação identitária e o desdobramento da *persona* em *personae*. É esse o motivo central em *Páscoa Feliz*, cuja leitura deve ocupar os capítulos 3 a 6. Sem perder de vista que “a dispersão subjectiva do Modernismo não é um sintoma de esquizofrenia ou de associabilidade, é um material de trabalho, uma forma” (Martins, 1999: 256), será importante ler a estreia literária de Miguéis à luz da estética que lhe é contemporânea, trazendo para este debate as noções de disfarce e pluralidade. Este núcleo principal de ideias será repartido em quatro capítulos. O primeiro interpreta como Renato-Abílio — personagem central da novela — faz passar pela linguagem os sinais invasivos da loucura e do desdobramento do eu. O retrato que o protagonista vai criando de si mesmo levar-nos-á a pensar nas formas de não-coincidência entre a vida interior do sujeito e a sua realização externa e social. Nessa dupla identificação do protagonista de *Páscoa Feliz*, que progressivamente se vai transformando no outro, atentaremos, no segundo ponto deste capítulo, à presença do motivo onírico e à prevalência da dimensão estética e simbólica do sonho. Consequentemente, centrar-nos-emos na construção do motivo literário do duplo e na sua longa tradição cultural, cotejando alguns dos textos que contribuíram para a sua formação no sentido de verificar as possibilidades de leitura intertextual da novela. Conclui-se este capítulo analisando o modo como deliberadamente se agitam as coordenadas da representação identitária do eu e do outro. A própria forma como a história está contada deriva dos mecanismos narrativos que geralmente pertencem à literatura autobiográfica, pelo que será de considerar os vários esclarecimentos que quer o narrador, quer o eu autoral (na extensa nota de autor que acompanha a obra) vão fornecendo ao longo do texto. Essas explicações trazem o processo de escrita — e as várias encruzilhadas de que é feito esse processo — para dentro do texto, tornando-o um acto de auto-reflexividade.

Já na parte III, “O Ponto de Vista da Ficção: Gabriel, Miguéis e os Outros”, será diferente a forma como se fala de auto-representação. Aqui, o que está em causa é um trabalho sobre a indeterminação entre a personagem de Gabriel, elemento central de *A Escola do Paraíso*, e a figura do eu auctoral. Esta matéria desdobra-se em cinco capítulos. No primeiro, procura-se reflectir sobre as especificidades da memória de infância e do significado de narrar o nascimento do protagonista, percebendo de que modo a linguagem lida com a *décalage* entre aquilo que o sujeito foi no passado e aquele que escreve a história. É por isso que, no segundo capítulo, o principal objectivo será destrinçar as diversas vozes narrativas que atravessam aquele romance, inclusive através da matéria intertextual que lhe diz respeito. Tendo em conta a estrutura narratológica de *A Escola do Paraíso* — narrativa composta no presente do indicativo, onde a predominância da terceira pessoa converge com a voz do protagonista —, é necessário destrinçar os diversos pontos de vista através dos quais se desenrola a história de Gabriel e dos seus familiares. No terceiro ponto, focamos a nossa atenção no herói do romance e na construção do seu retrato. Acompanharemos assim o delinear da figura de Gabriel, feita das sucessivas fases do seu desenvolvimento e de um progressivo afastamento do Paraíso da infância, trazendo à tona a percepção de ser diferente dos demais e, simultaneamente, a dolorosa consciência das injustiças que predominam no mundo dos adultos. Para a reflexão sobre o herói autobiográfico, é importante investigar a dinâmica entre memória e esquecimento. Assim, o quarto capítulo pretende dar conta dos estratagemas discursivos com que se introduzem ficcionalmente dados biográficos naquele romance, averiguando os critérios de selecção, organização e montagem dos vários materiais com que se tenta reconstruir a memória do passado. No quinto e último ponto, problematizam-se as questões da voz e do desdobramento identitário de Gabriel no material narrativo que dá continuidade à história de *A Escola do Paraíso*. Assim, dá-se especial atenção aos trechos complementares à sua matéria narrativa, nomeadamente a fragmentos de *Filhos de Lisboa* e de *O Milagre segundo Salomé*.

Chegamos por fim à parte IV, “Retrato do Artista enquanto Eu”, dedicada integralmente à leitura da narrativa *Um Homem Sorri à Morte — Com Meia Cara*. Em primeiro lugar, procura-se perceber o estatuto genológico de uma obra que tem sido classificada como autobiográfica. Aponta-se, por um lado, para as possibilidades de um pacto referencial (particularmente presente na nota de autor que acompanha a obra) e, por outro, para a existência de um hiato temporal entre a vivência dos acontecimentos e a sua representação escrita. Tratando-se do relato de uma experiência que ocorreu muito antes do processo de redacção da narrativa (mais de doze anos separam os dois acontecimentos), é inevitável pôr em causa não só a intencionalidade de falar sobre si mesmo, como a própria capacidade de memória — objectivo do segundo capítulo. Depois, procura-se perceber em que medida a atenção do sujeito à sua dimensão corporal não será sintoma da hiperconsciência que vai revelando na obra. No terceiro passo, vê-se em que medida o corpo atormentado pela doença e pela consequente paralisia do rosto terá um impacto na representação identitária do eu textual. De seguida, no quarto ponto, atenta-se na dimensão trágica do texto. Se tivermos em conta a noção de conflito que subjaz a esta luta entre a sobrevivência do sujeito e a iminência da morte, estão reunidas condições para que se afirme a irradiação de um conceito clássico de tragédia, sobretudo na forma como o herói da narrativa procura fazer face aos prenúncios da doença. Por fim, o quinto e último capítulo dá conta da relação entre a proximidade da morte e a composição literária, sobretudo através do impulso autobiográfico. Procura-se perceber em que medida a transformação dos acontecimentos em matéria escrita parece funcionar como maneira de sobreviver ou de enfrentar a morte.

## 2. Em torno da área temática e conceptual

Nenhuma das obras de José Rodrigues Miguéis corresponde exactamente a uma definição canónica de autobiografia, de que adiante daremos conta. Em nenhum momento da sua extensa obra, à excepção de *Um Homem Sorri à Morte — Com Meia Cara*, o autor escolheu essa classificação genológica ou procurou seguir a cronologia factual da sua existência de modo que se possa afirmar uma correspondência inequívoca entre as personagens dos seus romances e a sua própria pessoa.<sup>5</sup> Quem ler a sua obra — maioritariamente constituída por prosa ficcional — notará, contudo, uma atenção voltada para a interioridade do sujeito protagonista, apontando para uma pluralidade de estratégias auto-representativas. Conforme realça Lourenço: “Tudo o que conta na obra de Rodrigues Miguéis é intensa e obsessivamente *autobiográfica*. A arquitectura é uma máscara transparente quer da sua experiência imediata, ao rés da vida, quer do seu personagem mítico de autor à procura de si mesmo” (Lourenço, 2001<sup>a</sup>: 47). É mesmo porque, apesar de *obsessivamente autobiográfica*, a obra escapa à sua definição genológica, será necessário determinar de que falamos quando falamos de género literário e de literatura autobiográfica.

Nos tratados sobre a natureza e os modos de produção dos textos literários, o género surge como conjunto de características formais e conceptuais que permitem classificar os textos à luz de códigos estéticos. Esse processo de categorização evidencia questões relativas aos diversos modos de enunciação<sup>6</sup> já formulados pelos autores da Antiguidade. Assim, para considerar que a

---

<sup>5</sup> É o que levará a que se afirme, num dos mais recentes estudos académicos sobre Miguéis: “l’œuvre fictionnelle migueisienne est profondément autobiographique [...] cette tendance mémorialistique est intimement liée à cette ironie migueisienne qui joue avec les règles génériques et les instances conventionnelles que sont le personnage, le narrateur et l’auteur [...] cette ironie et cette liberté sont la conséquence d’une nécessité [...] imposée par la biographie de l’écrivain, doublement exilé, loin de son pays natal et de la concrétisation de ses idéaux politiques, qui rend la problématique personnage/narrateur/auteur indissociable de celle de l’identité” (Da Costa, 2016: 328).

<sup>6</sup> Referimo-nos aqui às distinções de Platão entre o conceito de mimese (onde se inclui a tragédia e a comédia) e o conceito de diegese (onde inclui o género narrativo puro — ditirambo — e o género misto — epopeia),

literatura autobiográfica se encaixa numa categoria genológica, partiremos do princípio de que os critérios de definição dos géneros literários podem incluir os aspectos formais e estilísticos específicos, assim como convenções sobre o assunto tratado e a atitude do artista perante o mundo.

Afirmar que uma obra pertence a um género não equivale só a questionar o que é ou não essencialmente literário, põe em causa a expectativa do leitor quanto às características formais e temáticas do texto. Ao mesmo tempo que se afirma que “tout texte participe d’un ou de plusieurs genres, il n’y a pas de texte sans genre” (Derrida, 1986: 264), defende-se, simultaneamente, que o texto não pertence a nenhum género em particular, pois a relação entre texto literário e género não será tanto de pertença, mas antes de participação. Nesta ordem de ideias, “la remarque d’appartenance ne passe pas forcément par la conscience de l’auteur ou du lecteur [...]. Elle peut aussi contredire cette conscience ou faire mentir la ‘mention’ explicite, la rendre fausse, inadéquate ou ironique [...].” (Derrida, 1986: 263). Dada a complexidade crítica do conceito, a importância da classificação genológica parece residir mais prementemente na tentativa de estabelecer características comuns entre os textos, e menos no seu valor normativo. Entender a autobiografia como género literário implica, portanto, reconhecer-lhe um conjunto de códigos e de normas historicamente situáveis.

A procura de sentidos para a literatura autobiográfica é, inevitavelmente, feita de logros e de riscos. Um dos perigos mais evidentes será, na formulação de Olney (1980), vermos o nosso objecto de estudo dissolver-se ao ponto de já não sabermos ao certo de que estamos a falar:

One always feels that there is a great and present danger that the subject will slip away altogether, that it will vanish into thinnest air, leaving behind the perception that there is no such creature as autobiography and that there never has been — that there is no way to bring autobiography to heel as a literary genre with its own proper form, terminology, and observance. (Olney, 1980: 4)

---

assim como às classificações de Aristóteles sobre os modos como o poeta imita a acção, distinguindo o modo narrativo e contrapondo-o ao modo dramático (Aristóteles, 2000).

Outro perigo consistiria na falácia de se ler qualquer texto como potencialmente autobiográfico. O termo, usado como adjectivo, está de tal forma omnipresente na linguagem comum, e é por isso tantas vezes simplificado e apropriado de maneira imprecisa, que se torna fácil acreditar que a autobiografia pode assimilar e absorver os mais diversos materiais. É nesse sentido que George May se refere à possibilidade de ver esta tipologia textual como uma espécie de “fourre-tout” (May 1979: 200), onde tudo cabe e tudo é viável. Dito isto, talvez se possa partir do princípio de que uma das dificuldades da definição de autobiografia enquanto género será “to attempt to define and to treat autobiography as if it were a literary genre among others” (De Man, 1984: 67). Ainda que a integração genológica deste tipo de textos possa ser oscilante e em certos casos discutível, ela possui uma identidade reconhecível, fundada numa série de convenções específicas aceites pela comunidade literária.

A intenção de sinceridade que encontramos na evolução do género autobiográfico tem precedentes claros na cultura ocidental. Referimo-nos, naturalmente, ao texto matricial *Confissões*, de Santo Agostinho (2000 [397–400]), obra essencial quando se trata de delinear uma história do género autobiográfico, e dos textos confessionais em particular, constituindo o embrião do que hoje chamamos *escrita do eu*<sup>7</sup>. Ao adoptar uma perspectiva cronológica para descrever o percurso que vai da infância à orfandade materna, o sujeito vai reflectindo sobre a existência de Deus, sobre o pecado e as possibilidades de redenção, numa espécie de ensinamento propedêutico à reflexão teológica. A obra de Santo Agostinho parece fixar as raízes do género com tal perenidade que, dezasseis séculos depois, responde sem falha aos princípios contemporâneos que empregamos para a autobiografia. Note-se como aqui o sentido de *confissão* remete para o reconhecimento dos erros do passado, mas aponta igualmente para uma exigência do

---

<sup>7</sup> A expressão “escrita do eu”, que usamos várias vezes ao longo deste estudo, deve a sua popularidade à obra homónima de Gusdorf (1991).

pensamento cristão — a imposição de dizer *a verdade*<sup>8</sup>. Esta atitude de confissão perpetuar-se-á durante séculos e constitui matriz para Rousseau — como veremos — e outros autores imbuídos deste arquétipo de introspecção religiosa. Seja na dimensão prática, seja no domínio espiritual, trata-se de procurar respostas para o aforismo “conhece-te a ti mesmo”<sup>9</sup>.

Exercício de introspecção semelhante propõe Montaigne realizar nos *Essais*<sup>10</sup>. Aliás, as recorrentes alusões do autor a referências da Antiguidade greco-latina relembram justamente que a questão tem raízes profundas na cultura clássica. Ao afirmar, na advertência ao leitor que abre a edição dos *Essais*, “je suis moi-même la matière de mon livre” (Montaigne, 1979: 35), o filósofo procura descrever-se para melhor se conhecer, como se o exercício da escrita operasse enquanto espelho face ao qual se pudesse enumerar as partes constitutivas do eu. Para Montaigne, “falar dos seus livros é, afinal, falar de si mesmo a propósito deles [...] é dar voz a um mundo interior, até então secreto, que assim se lhe torna acessível” (Ribeiro, 1994: 41).

O que está em causa é não somente o exercício de figuração do sujeito, em que o eu se torna matéria de escrita, mas sobretudo uma relação que pode ser invertida — uma experiência em que a escrita pode igualmente transformar o sujeito que escreve, conduzindo-o a uma forma privilegiada de saber sobre si mesmo. Todavia, essa forma de autoconhecimento não deixa de estar assente numa precisão necessariamente relativa, visto tratar-se da *verdade* do *próprio* sujeito que se descreve. Como Serge Doubrovsky faz justamente notar, “ma vérité, pour une large part, c’est l’autre qui la détient. Si ma vérité est le discours de l’Autre [...] comment tenir sur soi-même

---

<sup>8</sup> Além da intenção de dizer a verdade, subjaz aqui um sentido de reparação ou de remissão. O exame de consciência, prévio ao sacramento da confissão, implica um levantamento ordenado do que haverá a relatar, de modo a obter a absolvição. Trata-se, portanto, de um exercício espiritual com regras precisas, próximo do que se encontra nos vade-mécums, compêndios onde se incita o leitor a cumprir determinadas tarefas.

<sup>9</sup> Faz-se aqui alusão ao aforismo γνῶθι σεαυτόν, reapropriado inúmeras vezes, inscrito na entrada do templo de Delfos: “Conhece-te a ti mesmo e conhecerás os deuses e o universo.”

<sup>10</sup> Note-se a natureza do título da obra de Montaigne *Essais* (1580), que, ao derivar do verbo *essayer* (do latim *exagium*), remete para a ideia de teste, de verificação (de uma prática, de um objecto, de um mecanismo ou de uma cura) mas igualmente para tentativa, uma forma de exercício, um formato de escrita em aberto. O texto de Montaigne possui diversas marcas da escrita ensaística, como uma aparente despreensão relativamente aquilo que se propõe conhecer ou o reconhecimento da impossibilidade de um saber pleno.

un discours de vérité?” (Doubrovsky, 1988: 63). De resto, este problemático intervalo entre *quem sou* e *quem digo que sou* aponta para a vacuidade de qualquer projecto autobiográfico assente num compromisso de verdade absoluta.

Se procurarmos traçar uma genealogia da identidade moderna, a presença de Montaigne será central para o exercício de autoconhecimento e as possibilidades de representação de si. O projecto deste autor foi à época tão inovador que terá surpreendido os seus contemporâneos e constituiu recorrente objecto de crítica, de incompreensão ou de admiração<sup>11</sup>. Aliás, a História tem reiterado as inquietações filosóficas de Montaigne. A modernidade, cada vez mais livre de certas preocupações religiosas, cria condições para se interrogar sobre cada uma das componentes que constituem o sujeito: a sua narrativa pessoal, a forma como a inscreve na história do mundo, a sua responsabilidade social e moral. A herança humanista e o sentido de individualidade criam condições para uma forma de escrita onde o sujeito põe em causa a sua relação com a entidade criadora, mostrando uma disposição para o que é possível denominar *escrita do eu*. A libertação da consciência torna-se objecto artístico e fonte de prazer.

Poder-se-á afirmar que, a partir de Rousseau, garante-se a expressão de um sujeito livre da necessidade de transcendência divina<sup>12</sup>, condição *sine qua non* para a expressão moderna do género. Passa-se da literatura espiritual para a literatura profana, e assegura-se a manifestação de uma individualidade. É precisamente este o sentido da interpretação de Carmo (2010), que aponta a laicização da escrita e a estetização do quotidiano como condições inerentes à modernidade da autobiografia:

---

<sup>11</sup> Leiam-se as observações de Rocha (2015) a propósito de uma certa intenção de *captatio benevolentiae*: “Ainda que despropositada e injusta, a sua crítica obriga-nos, no entanto, a reparar na parte de ‘insinceridade’ ou de construção que há no autorretrato montainiano. Tanto mais que Montaigne termina a advertência liminar com uma última pirueta narcísica: depois de deixar claro que é ele mesmo a ‘matéria do seu livro’, despede-se do leitor convidando-o a não perder tempo com tão frívola leitura” (40).

<sup>12</sup> Se, para Rousseau (1782–1789), a ideia de Deus não estará completamente afastada do interlocutor das suas confissões, existem diferenças significativas que permitem distinguir as confissões rousseauianas da obra de Santo Agostinho, a começar pela importância dada ao aspecto íntimo da existência. A reconstrução exacta do real e a exigência de sinceridade não se afiguram, para Rousseau, tão dependentes de uma funcionalidade ascética ou de um acto de purificação visando a ser absolvido.

[...] só a modernidade impregnou a escrita de uma imanência ontológica, da busca do eu íntimo e psicológico, sem esquecer a sua existência histórica e social. Só a segunda metade do século XVIII laiciza, de facto, a escrita pessoal e abre caminho à estetização do quotidiano. Depois, no século seguinte, aumenta a possibilidade de divulgação e a transferência publicitada da intimidade para o mercado do livro, dominado pelos leitores de romances. (29)

A partir do modelo de Rousseau, que vem a ser uma espécie de “declaração dos direitos do homem e da autobiografia”, Lejeune (2003) considera que “a autobiografia moderna emergiu a partir de múltiplas tradições, mas a sua maneira de descobrir e associar intimidade e história da personalidade é completamente nova” (39). Ou seja, ainda que a expressão do eu tenha feito sempre parte da história da literatura, dificilmente podemos falar de autobiografia na Antiguidade clássica, pelo menos no sentido moderno e introspectivo que hoje damos ao termo. De resto, as convenções sociais da Antiguidade levariam a edificar uma imagem modelar do sujeito em representação, que, além de exercício de remissão espiritual, serviria igualmente de *exemplum*. Tal como ainda hoje acontece, procuramos transmitir para a posterioridade a versão mais favorecida de nós mesmos quando nos deparamos com reprodução fotográfica da nossa figura. É sobretudo na Idade Moderna que se criam condições de distância e de ruptura interior que fazem o eu do texto não corresponder necessariamente à mão que o escreve, abrindo caminhos para a figuração escrita do sujeito.

Para definir os traços gerais de uma história da literatura autobiográfica, considere-se, na senda da numerosa bibliografia sobre o tema, que a matriz moderna do género tem lugar com a obra *Les Confessions*, de Jean-Jacques Rousseau (1782–1789). São, aliás, vários os argumentos que justificam esta escolha: em primeiro lugar, a afirmação de uma intencionalidade confessional e de uma consciência do carácter inaugural do texto, onde o autor reivindica a intenção de criar algo nunca antes feito. No contrato de leitura que propõe na abertura da obra, Rousseau (1976) enfatiza a vontade de fazer sobrepor a sua dose de sinceridade à dos seus antecessores:

Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme ce sera moi.

Moi seul. Je sens mon cœur et je connois les hommes. (5)

Encena-se aqui o *eu presente*, que se compromete a contar os acontecimentos do *eu passado* e procura relatar-se da forma mais fiel possível, assumindo o compromisso substanciado na fórmula “Je serai vrai; je le serai sans réserve; je dirais tout; le bien, le mal, tout enfin” (Rousseau, 1976: 1153). O cerne do discurso rousseauiano residirá então numa exigência moral de sinceridade e de transparência, que, como veremos, dificilmente se coaduna com a intenção de relatar factualmente a própria vida. A consciência desse impedimento afigura-se omnipresente em Rousseau (1976), que repensa o sentido das noções de *verdade* e *sinceridade*:

L'objet propre de mes confessions est de faire connaître exactement mon intérieur dans toutes les situations de ma vie. C'est l'histoire de mon âme que j'ai promise, et pour l'écrire fidèlement je n'ai pas besoin d'autre mémoire: il me suffit, comme j'ai fait jusqu'à ici, de rentrer au-dedans de moi. (278)

Ao deslocar a intencionalidade da confissão autobiográfica do campo da verdade para o da sinceridade — deslocamento esse simples só na aparência —, o texto de Rousseau permite-nos chegar a uma primeira dedução: a escrita autobiográfica tende a ser tão subjectiva quanto referencial. Ou seja, a ligação que se estabelece com a realidade — contida pelos limites da memória e pela transformação dessa memória em linguagem — é necessariamente indirecta.

A utilização da luminosa fórmula “rentrer au-dedans de moi” será bom exemplo da importância do campo lexical relativo ao espaço interior e do contributo rousseauiano para o enriquecimento da terminologia e das ferramentas de pensamento e de linguagem que ainda hoje nos servem para determinar os contornos do género. Por essa razão, o carácter fundamental da obra de Rousseau não se aplica apenas à evolução histórica da autobiografia, sendo válido quando procuramos estabelecer uma história dos estudos teórico-críticos sobre o género. Ao

questionar-se sobre o tom, o estilo e a linguagem da sua obra, o autor incorre claramente numa dinâmica metadiscursiva, testando as limitações textuais da sua intenção de sinceridade. O texto rousseauiano deve o seu lugar central *também* ao facto de questionar os limites do género autobiográfico, muito antes de se ter criado tal denominação.

O mesmo acontece no caso de Stendhal — cuja obra é outro pilar da constituição do género —, adoptando uma forma de composição intrinsecamente moderna, que questiona o texto à medida que o vai escrevendo: “cette effroyable quantité de *Je* et de *Moi*! [...] On pourrait écrire, il est vrai, en se servant de la troisième personne: *il* fit, *il* dit. Oui, mais comment rendre compte des mouvements intérieurs de l’âme?” (Stendhal, 1982: 533–534).

As questões metadiscursivas, a que já aludimos em Rousseau, surgem aqui como elementos centrais da escrita, tornando impossível que se conte a vida do sujeito sem se questionar de que modo — com que linguagem, com que estilo, com que pronome pessoal — executar tal projecto. De alguma forma, ao partilhar a construção interna do seu processo de escrita, ao dar a ver as suas motivações e as incertezas sobre as escolhas de ordem discursiva, Stendhal obtém um efeito de proximidade com o leitor, que, como veremos, será fundamental para o estabelecimento de um pacto de leitura autobiográfica<sup>13</sup>.

Em *Vie de Henry Brulard*<sup>14</sup>, Stendhal desafia os modelos de textos autobiográficos, cujos moldes tão bem conhece. O que se pratica nesta obra está além do desfiar de memórias, da representação de uma identidade ou da confissão íntima; é um movimento de digressão sintomático de uma memória delicada e fragmentária e das dificuldades em tratar cronologicamente da sua existência. A construção identitária em torno de Henry Brulard indica

---

<sup>13</sup> A esse respeito, veja-se como, entre muitos outros, Serge Doubrovsky analisa o seu próprio romance autoficcional *Fils*: “l’autocritique [...] est une des formes supplémentaires que prend l’autobiographie moderne” (Doubrovsky, 1988: 66).

<sup>14</sup> O texto foi escrito entre 1835 e 1836, mas permaneceu inédito até 1890, data da primeira publicação. A obra *Vie de Henry Brulard* é contada por um narrador-personagem cujo nome não coincide nem com o nome oficial do autor (Henri-Marie Beyle) nem com o seu pseudónimo (Stendhal), procedimento que questiona os critérios de autobiografia. Sobre o nome e o pseudónimo de Stendhal, consulte-se a “Notice” de V. del Litto (Stendhal, 1982: 1305 e ss).

que “os dados biográficos não asseguram a unidade do sujeito — antes exibem as fendas no edifício da identidade” (Morão, 2011: 77). Além disso, a passagem da existência empírica dos indivíduos para a obra de arte carece de um trabalho de memória a diversos níveis irrealizável no seu todo, fazendo do relato autobiográfico um lugar de não ditos, de silêncios e de subentendidos. Nos termos stendhalianos, “de grands morceaux de fresques sur un mur, qui depuis longtemps oubliés apparaissent tout à coup” (Stendhal, 1982: 657).

Por conseguinte, a escrita autobiográfica é também (talvez se possa dizer principalmente) feita da impossibilidade de reconstruir factualmente os eventos do passado, reconhecendo, como faz Stendhal, que a representação dos factos por vezes é constituída por meras sombras: “Je ne puis pas donner la réalité des faits, je n’en puis présenter que l’ombre” (Stendhal, 1982: 697). O texto permite que se perceba em que medida a memória oculta e distorce acontecimentos; logo, a imaginação toma muitas vezes o lugar da retrospectiva. Ao mostrar plena consciência das armadilhas inerentes à faculdade de memorização, o texto autobiográfico apresenta-se como assumidamente lacunar e impreciso. No entanto, partir do princípio de que a memória é necessariamente selectiva não significa, como procuraremos demonstrar, que a intenção do texto autobiográfico se aproxime de um jogo deliberado de ficção.

### **3. Sobre limites, continuidades e rupturas**

Percorridos alguns dos momentos inaugurais da consciência autobiográfica, centremo-nos nas possibilidades de definição do termo. Composto na origem grega pelos vocábulos *αὐτό* (auto), *βίος* (bio), *γράφειν* (grafia), data do final do século XVIII e tem origem na Alemanha<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Segundo Silvestre (1999<sup>b</sup>: 459), o termo terá sido pela primeira vez usado por Friedrich Schlegel em 1789.

(*Selbstbiographie*) e em Inglaterra (*self-biography*, que irá evoluir para *auto-biography*). Ainda que de forma esquemática, o conceito de autobiografia pode definir-se, na senda de Reis (2018), em termos formais, ontológicos e temáticos, o que pressupõe: *a*) “a centralidade assumida por quem narra, coincidindo em termos de identidade, com o sujeito do enunciado”, *b*) “a existência de um pacto de referencialidade, que remete para um percurso biográfico e *c*) “a valorização da experiência de vida de quem conta, em harmonia com a exemplaridade dos acontecimentos relatados” (35–36).

Nos dicionários franceses, a palavra, tratada como neologismo, surge pela primeira vez em 1842. Procurando dar início à história do género pela decomposição do termo que o identifica, Gusdorf (1991<sup>a</sup>) examina e diseca o conceito para melhor lhe procurar o sentido. O autor de *Auto-bio-graphie* esclarece que *autos* diz respeito à identidade e ao eu como consciente de si mesmo, princípio de uma existência autónoma; *bio* afirma a continuidade e o desdobramento histórico dessa identidade; e *grafia* refere-se à introdução de um meio técnico próprio à expressão dessa experiência. Quanto à natureza da palavra, considera tratar-se de “un vilain mot, artificiellement médical, un mot sans âme [...]. Mais ce mot antipathique a le mérite au moins de dire ce qu’il dit, avec une rare précision” (Gusdorf, 1991<sup>a</sup>: 9–10). Dito isto, a investigação sobre a origem, a etimologia e as diferentes possibilidades de composição do vocábulo não basta para iluminar a evolução do conceito.

Qualquer tentativa de produzir uma história ou uma reflexão sobre o sentido da autobiografia colide necessariamente com a extensão e a complexidade de trabalhos críticos, sobretudo em países como França e Estados Unidos. Por isso se tem procurado deixar de lado a questão “o que é a autobiografia?”, cuja resposta, decerto mais transparente, remeteria para as definições que encontramos nos incontáveis estudos sobre o tema, para responder, desta feita tendo em conta os avanços críticos e teóricos sobre o género, à reiterada questão “de que falamos

quando falamos de autobiografia?” Shumaker (1954) foi dos primeiros a tratar as complexidades de definição do termo:

It is useless to propose a solution on the basis of a discovery by literary historians of what autobiography “actually” is, for auto-biography is not an immediately recognizable object, like water or English walnuts, unmistakably there as a thing-in-itself before it is named, but a word invented by the human intelligence for convenience in the exchange of ideas.  
(2)

Assim, aceitar-se com relativa serenidade que não há condições para uma definição precisa e unânime dos limites do autobiográfico não impede o avanço de estudos sobre o tema. Numa formulação certa, May (1979) relembra que “la littérature n’est pas la géometrie” (11) e que tomar como ponto de partida a definição precisa do objecto de estudo é metodologia mais apropriada das ciências exactas. Se se quiser criar uma lista cronológica de todos os textos autobiográficos, teremos de partir da segunda metade do século XVIII (cf. May, 1979: 9). No entanto, se se procurar estabelecer uma lista cronológica dos estudos críticos feitos sobre autobiografia, devemos começar na segunda metade<sup>16</sup> (para não dizer no segundo terço) do século XX.

Já Shumaker (1954) salientava a inexistência, à época, de limites formais e materiais que permitissem reconhecer a pertença ao género. O crítico inglês defende não ser possível escrever a história geral da autobiografia sem aceitação prévia dos seus limites, de algum modo triando a superabundância de materiais; por outro lado, na ausência de uma história fidedigna do género, a definição de fronteiras leva à inevitável tomada de decisões arbitrárias, num círculo vicioso.

Decorreram mais de sessenta anos desde o trabalho pioneiro de Shumaker (1954). Ainda que o assunto se afigure longe de estar dominado, têm sido consideráveis os avanços nos estudos

---

<sup>16</sup> Um dos primeiros estudos teóricos sobre o género autobiográfico (em Inglaterra) foi o de Shumaker (1954). Durante a década de 1970, surge um conjunto importante de estudos em França (Lejeune [1975] e Starobinski [1970]) e em Inglaterra (Bruss [1976]).

literários para definir e compreender o que é a autobiografia. Além disso, desde os anos 50, as possibilidades de *fazer* autobiografia não cessaram de se complexificar (incluindo novas expressões e novas práticas), obrigando os críticos a um esforço de adaptação.

Numa abordagem contrária ao tratamento formalista da autobiografia, Gusdorf (1991<sup>a</sup> e 1991<sup>b</sup>) defende uma continuidade da escrita do eu que torna impossível separar o género em segmentos ou subgrupos. Nos dois volumes de *Lignes de Vie*, trata-se, de forma global — na senda de Misch<sup>17</sup> (a partir de 1907) —, todos os textos de todas as épocas em que o sujeito se tome a si mesmo como objecto de escrita.

É Lejeune (1975) quem lança uma das mais célebres e debatidas interpretações do género<sup>18</sup>, definindo a autobiografia como “*récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité*”<sup>19</sup> (14). Nesta primeira tentativa de definição, assume-se uma relação entre a autobiografia e a forma do texto (trata-se de um *relato em prosa*); exige-se que o sujeito seja uma *pessoa real* que se deve referir à sua própria *existência*, pondo a tónica *na sua vida individual* e, em particular, na *história da sua personalidade*. O autor acrescenta “*Pour qu’il y ait autobiographie, il faut qu’il y ait identité de l’auteur, du narrateur et du personnage*” (Lejeune, 1975: 15). Fica assim assente que uma das condições para que a autobiografia seja tratada como tal é a coincidência entre a identidade do autor e a do narrador e, por sua vez, entre a identidade do narrador e a da personagem principal. Esta definição formal foi, entretanto, revista pelo próprio Lejeune (1986: 13–35), que faz questão de lembrar que a fórmula usada (e tantas vezes criticada) lhe foi útil para

---

<sup>17</sup> Lejeune (1998<sup>a</sup>: 43) refere que a noção de autobiografia, tal como hoje a entendemos, não teria condições para existir antes de 1760. Os sete volumes que Misch (1949) dedica ao que pretende ser a história da autobiografia só podem existir porque entendem por “autobiografia” toda e qualquer forma de falar de si na primeira pessoa.

<sup>18</sup> Esta definição, que servirá a Lejeune como ponto de partida, é uma adaptação do que tinha sido tentado pelo autor em 1971, com *L’autobiographie em France*. Trinta anos depois, Lejeune olha diferentemente para a sua formulação inicial de autobiografia: “Definir autobiografia é uma operação arriscada. Era preciso ser jovem, inconsciente, ingénuo, como eu era em 1973, talvez como ainda hoje eu seja, para me aventurar a tal” (Lejeune, 2003, 37).

<sup>19</sup> Citada inúmeras vezes como sendo de Lejeune (1975), esta fórmula não é dele, é antes uma definição geral que cita e a partir da qual vai trabalhar.

escapar ao círculo vicioso inerente à definição de um campo de estudos: “impossible d’étudier l’objet avant de l’avoir délimité ; impossible de le délimiter avant de l’avoir étudié” (Lejeune, 1986: 16).

Face à dificuldade de distinguir, num plano narratológico, “autobiografia” e “ficção na primeira pessoa”, Lejeune concebe a noção de *pacto autobiográfico*. Contrariamente à ficção, que não se compromete com a verdade, a autobiografia sujeita-se inevitavelmente à suspeita do leitor, à sua desconfiança dos factos e à possibilidade da sua verificação. O texto é lido como autobiográfico se o autor partir de um princípio de *sinceridade* e de *veracidade* ao contar a sua vida. Ao atribuir importância preponderante à intencionalidade, deixa-se subjacente que o texto autobiográfico está, pois, dependente da intenção, mas também do desígnio, de sinceridade do seu autor<sup>20</sup>.

Apesar da sua fragilidade conceptual (notada pelo próprio Lejeune), esta abordagem é particularmente fecunda porque permite cruzar conceitos da teoria do género literário e da estética de recepção. Como seria de esperar, a definição levantou dificuldades de vária ordem e foi inúmeras vezes contestada, debatida por outros autores e reformulada pelo próprio Lejeune. Ao exigir à autobiografia uma coincidência entre as entidades “autor — narrador — personagem principal”, Lejeune toca na delicada relação entre o nome do autor, a pessoa gramatical usada no texto e a identidade da personagem principal. O ensaísta lamentará depois que se tenha resumido o seu pensamento a uma “fórmula *fétiche*”, quando pretendia dar conta de toda uma combinatória analítica relativa a um “género [que] usa de maneira figurada ou ficcional traços do género oposto (autobiografia na terceira pessoa, memórias imaginadas, autoficções)” (Lejeune, 2003: 38).

Refira-se, contudo, que os mesmos pressupostos teóricos já tinham sido lançados por Starobinski (1970). Neste estudo, propõe-se uma primeira aceção bastante sucinta do género:

---

<sup>20</sup> Veja-se como a reflexão sobre o assunto foi evoluindo: “Procurei analisar os signos dos diferentes tipos de compromisso no paratexto e no texto, bem como os efeitos que eles produzem. Um autobiógrafo não é alguém que diz a verdade sobre a sua vida, mas alguém que diz que a diz” (Lejeune, 2003: 38).

“la biographie d’une personne faite par elle même” (257), e estabelece-se três critérios necessários para que o texto pertença ao gênero, a saber: a coincidência entre a identidade do narrador e do protagonista, a predominância da narração em detrimento da descrição, e a ideia de percurso e de duração do movimento. Starobinski (1970) mostra que, sendo a autobiografia uma forma de escrita auto-referencial, é sobretudo o estilo que deve constituir o cerne da questão. O “eu” da narrativa autobiográfica não tem correspondência existencial (1970: 258) e reenvia para a imagem inventada de um “eu” referencial que escreve. Ou seja, trata-se de um duplo distanciamento: temporal (o eu que escreve hoje é necessariamente diferente do eu do passado) e identitário (o eu do texto não tem necessariamente correspondência referencial).

Num ponto de vista substancialmente oposto e bastante mais céptico quanto a esta relação de referência, De Man (1984) põe em causa a pertença da autobiografia a um gênero: “autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts” (70). Significa isto que, se podemos ler qualquer texto como autobiográfico, podemos, com a mesma legitimidade, deduzir que nenhum texto será eminentemente autobiográfico<sup>21</sup>. Ou seja, as dificuldades inerentes à definição do gênero são de tal ordem que parecem destruir qualquer possibilidade de resposta. Acompanhemos ainda De Man (1984):

Attempts at generic definition seem to founder in questions that are both pointless and unanswerable. [...] Another recurrent attempt at specific circumscription, certainly more fruitful than generic classification though equally indecisive, confronts the distinction between autobiography and fiction. Autobiography seems to depend on actual and potentially verifiable events in a less ambivalent way than fiction does. It seems to belong to a simpler mode of referentiality, of representation and of diegesis. (68)

---

<sup>21</sup> É a dedução lógica do próprio autor: “Just as we seem to assert that all texts are autobiographical, we should say that, by the same token, none of them is or can be” (De Man, 1984: 70).

No que diz respeito à pertença a um género literário, o autor refere dois aspectos que nos parecem particularmente importantes, um dos quais a disposição que leva a procurar um lugar para a autobiografia na hierarquia canónica dos géneros literários — o que pode indicar a necessidade de afirmação de um género tido por menor ou desacreditado. Esse posicionamento seria sintoma da incompatibilidade da autobiografia com uma certa dignidade monumental que se tende a atribuir aos critérios estéticos de género literário. De Man procura mostrar que as tentativas de definição genológica fundam-se por vezes em questões inúteis e irrespondíveis, e defende ser mais profícuo procurar distinguir autobiografia de ficção. Nesta ordem de ideias, a autobiografia não aponta tanto para a representação mais ou menos fiel, mais ou menos sincera de um acontecimento ou história pessoal. Ou seja, o texto autobiográfico pode ser visto antes como recriação para a qual concorrem, em diferentes graus, memória e imaginação.

Reconhecendo que a definição do género está longe de se considerar resolvida, Abbott (1988) discorre sobre os numerosos esforços feitos pelos estudos literários para circunscrever o conceito de autobiografia, referindo vários casos exemplares (de Northrop Frye a James Olney, passando por Michel Beaujour, Paul De Man ou Georges May). A conclusão é que, entre os argumentos existentes, podem delinear-se dois pólos: “at one end are those who not only define autobiography but find in it (or in its most successful form) repeatable narrative shape; at the other end are those who contend that autobiography is inherently indefinable” (Abbott, 1988: 599). A proposta de Abbott será particularmente proveitosa por afirmar que a diferença entre o texto autobiográfico e o texto ficcional não reside na factualidade de um e na ficcionalidade de outro, mas nas pistas fornecidas e na atitude do leitor. Nesse sentido, se lermos um texto autobiográfico como discurso transparente e factual, tratamo-lo exactamente como se de um texto de ficção se tratasse. Quer na produção de textos literários, quer na crítica literária a esses textos, a escrita em torno da autobiografia tem encontrado resistências de vária natureza. Bastaria voltarmos a Stendhal e à ideia de egotismo para encontrarmos as origens desse entrave em ver na

escrita do eu a mesma respeitabilidade artística e criativa que se aplica a outros géneros, sendo a autobiografia muitas vezes remetida a um estatuto de parente pobre do romance (pelos leitores, pelos críticos e pelos próprios autores). Na senda de Bruss (1976) — que, segundo Abbott (1988), considera a autobiografia como “the pirate of literary genres, raiding the other genres to fulfill itself” (600) —, sugere-se, portanto, uma alternativa a estes dois pólos contrários, de modo a abandonar a procura de uma definição categórica e a ver a autobiografia não como critério de forma, mas mais como *atitude*.

Bruss (1976) mostrou como, na cultura inglesa, a autobiografia foi associada à escrita de memórias, termo que, até meados do século XVIII, se referia a um tipo de escrita desprovido de rigor, imaginação e ambição artística. Por sua vez, Lejeune (1998<sup>o</sup>) aponta razões para a desconsideração e uma certa resistência que o género tem sofrido dentro dos estudos literários. Na base dessa reacção, estariam motivos de ordem social e psicológica (a autobiografia seria um género literário pobre, infantil e feminino), assim como estéticos. Por definição, os géneros literários indiscutivelmente considerados como arte, sobretudo o romance, o teatro e a poesia, pressupõem um trabalho de imaginação que permite passar do particular para o geral; nesse sentido, a escrita autobiográfica não seria arte.

Note-se como as definições de autobiografia que encontramos em dicionários históricos colhem abonações em diversos autores sobre o carácter “impostor” da autobiografia, caso da afirmação de Proudhon: “Je hais comme la mort les autobiographies et je n’ai nulle envie de donner la mienne.”<sup>22</sup> A escolha de tais termos para tratar a autobiografia denuncia certa reserva quanto ao género e uma visão pejorativa, que não estará de todo afastada do modo como se tem pensado esta tipologia de textos.

---

<sup>22</sup> É através desta frase que em 1866 o *Grand Dictionnaire Universel du XIX.<sup>e</sup> siècle*, de Pierre Larousse, define o termo “autobiografia” (p. 979).

Não pode abordar-se, portanto, a história da autobiografia<sup>23</sup> como género literário sem procurar as razões para que os textos autobiográficos tenham muitas vezes sido considerados menos dignos, uma forma de arte de segunda classe ou, simplesmente, uma maneira impostora de se representar e de se auto-elogiar. Se, para a actualidade dos estudos literários, a legitimidade artística e crítica do género já não está em causa, a concertação quanto ao sentido do termo está longe de ser conseguida. Aliás, a partir da segunda metade do século XX, a autobiografia parece ter confirmado o seu estatuto de género literário a par do romance, da poesia ou do teatro, mas, passou simultaneamente por uma série de mutações e de avatares (caso da autoficção, a que regressaremos) e, conseqüentemente, de acesas discussões sobre os limites do género<sup>24</sup>.

Na sequência do exposto, será ainda pertinente considerar a possibilidade de auto-representação antes do advento da escrita e, sucessivamente, do caminho da humanidade na sua relação com as possibilidades de falar sobre o eu. Parte dos trabalhos de investigação feitos nesse sentido, imbuídos de uma certa mentalidade de supremacia europeia, levaram alguns pensadores<sup>25</sup> do início do século XX a assumirem o desenvolvimento da escrita do eu como um estado de evolução cultural e psicológica que, em última instância, conduziria a um sentimento de superioridade e a uma forma de racismo. Numa das mais recentes e significativas produções sobre o tema (Gasparini, 2013), demonstra-se que este esquema evolucionista, sintomático de uma perspectiva eurocêntrica ou de domínio do mundo ocidental, nasce também de uma estreita relação com as imposições do cânone literário.

---

<sup>23</sup> As transformações do conceito e a imensa proliferação de termos que lhe estão associados foram recentemente recolhidos e analisados no importante *Dictionnaire de l'autobiographie* (Simonet-Tenant, 2017) com um tratamento semelhante ao que se consagra aos grandes períodos literários, aos géneros ou aos autores com uma terminologia suficientemente vasta para merecerem um dicionário. Esta obra cria para a língua francesa um equivalente actualizado do extenso trabalho (1090 páginas e 700 entradas) que fora feito na *Encyclopedia of Life Writing — Autobiographical and Biographical Forms*, dirigida por Margareta Jolly (2001).

<sup>24</sup> Na literatura portuguesa, é de referir Brauer-Figueiredo (2002), onde se tenta dar conta do que se fez nesta matéria de textos entre 1919 e 2001.

<sup>25</sup> Veja-se a introdução a Gasparini (2013: 9–19). Nesse levantamento de textos de antigas culturas islâmicas ou asiáticas, Gasparini mostra claramente que a sociedade ocidental moderna não inventou a introspecção, a autoconsciência nem a tentação de escrever sobre si mesmo, tendo, no entanto, valorizado e fornecido condições (sociais, ideológicas, religiosas) para o desenvolvimento do individualismo e, conseqüentemente, para a escrita do eu.

Dito isto, é fundamental — sem perder nunca de vista que a escrita autobiográfica é, na origem, trans-histórica e transcultural — perceber de que modo o contexto social vigente condicionou a dimensão auto-representativa de José Rodrigues Miguéis. Sem querer solucionar ou dissipar o paradoxo associado à ideia de modernidade, procurar-se-á perceber como quem vive essa modernidade *por dentro* equaciona a representação de si mesmo.

#### 4. Que importa quem fala?

A obra de Miguéis oferece-se a uma leitura que deve ser confrontada com um conjunto de problemas em torno da própria noção de autor, e com a necessária interrogação sobre a pertinência da dimensão auto-representativa nas suas obras ficcionais. Por ora, procura-se questionar de forma mais pormenorizada o uso da primeira pessoa nos textos, averiguando em que medida essa característica pode remeter para a ideia de pacto<sup>26</sup> subjacente ao estatuto autobiográfico dos textos. Lembre-se que a primeira formulação de Lejeune (cf. 1975: 23–24) atribui particular importância à coincidência das entidades *autor* (tal como figura na capa do livro), *narrador* e *personagem*. Na sequência dessa definição, o autor acrescentará um elemento fundamental para o que considera pacto autobiográfico, precisando que este pode pertencer a dois sistemas diferentes: “un système référentiel ‘réel’ (où l’engagement autobiographique [...] a valeur d’acte), et un système littéraire où l’écriture ne prétend plus à la transparence mais peut parfaitement mimer, mobiliser les croyances du premier système” (Lejeune, 1986: 22)<sup>27</sup>. Dito isto,

---

<sup>26</sup> Além da inevitável noção de pacto (autobiográfico) cunhada por Lejeune, veja-se Buescu (2008: 9–88) relativamente aos pactos literários.

<sup>27</sup> Note-se como o autor tem vindo a reiterar esta ideia ao longo da sua obra: “l’autobiographie n’est pas un jeu de devinette, c’est même exactement le contraire” (Lejeune, 1975: 26), reafirmando mais tarde: “engagement pris avec autrui, le pacte autobiographique est d’abord un engagement avec soi-même” (Lejeune, 2017: 601).

é necessário consolidar alguns princípios sobre as condições que levam o eu do texto a aproximar-se da identidade autoral. Ainda que entre o autor e o universo diegético haja, como sabemos, uma diferença funcional e ontológica, não pode deixar de se considerar a implicação (mesmo que subjectiva) da figura autoral dentro do texto.

Como se demonstrará na análise dos textos migueisianos, o estatuto do narrador — sobretudo quando é imprecisa e ambígua a sua relação com o autor<sup>28</sup> — é elemento fundamental na atribuição do carácter autobiográfico a um texto. Importa, por isso, vislumbrar o problema que se esconde por trás da formulação tautológica “o narrador é quem narra o texto”.

O que designa a palavra *eu*, além da sua função gramatical de pronome pessoal? A que entidade corresponde esse pronome num texto literário? Se a sua definição linguística (a saber, a capacidade de indicar a pessoa que produz o discurso<sup>29</sup>) parece relativamente transparente e funcional quando aplicada a domínios como a filosofia ou a psicologia, o recurso ao conceito de primeira pessoa reveste-se de significativa complexidade. O mesmo acontece na representação do eu dentro da criação artística; aí, o uso da primeira pessoa atinge tal nível de ambiguidade que será tentador concordar com a afirmação “En art, voyez-vous, il n’y a pas de première personne!” (Gide: 1933: 499).

Na escrita literária, o uso do pronome pessoal da primeira ou da terceira pessoa no lugar do enunciador não é de todo irrelevante. O que está em causa é, antes de mais, a relação que se estabelece entre leitor e texto face à escolha do *eu* ou do *ele/a*<sup>30</sup>. Segundo a opção da pessoa gramatical<sup>31</sup>, não pode ser idêntico o modo como a história é contada e será lida: o efeito estético

---

<sup>28</sup> Sobre o assunto, leia-se ainda Gusmão (1995: 485).

<sup>29</sup> Veja-se Raposo e Nascimento (2013: 2194).

<sup>30</sup> Veja-se a este respeito Gasparini (2004), em particular o capítulo “Énonciation” (141–183).

<sup>31</sup> A questão acentua-se se levarmos em conta a multiplicidade de pronomes pessoais oblíquos, que, em português, são contíguos ao eu (me, mim, comigo), ou ainda o *self* inglês, para o qual dificilmente encontramos correspondência em português.

e as possibilidades de expressão não serão os mesmos<sup>32</sup>. A complexidade do estudo da literatura intimista é agravada, como procurámos mostrar, pela diversidade de designações que se lhe referem. Barrento (2012) afirma a existência de certo pudor do eu na literatura portuguesa contemporânea, em que “quase todo o auto-retrato, quando existe, tende a sê-lo em espelho convexo, isto é, deformante e redutor, desfocando ou des-figurando o eu objectivado pelos processos do distanciamento, da auto-ironia ou mesmo da paródia” (32).

Poder-se-á partir do princípio de que o uso da terceira pessoa na construção do texto não implica que este pertença à categoria da escrita do eu ou da literatura autobiográfica<sup>33</sup>. Os critérios para que um texto seja lido como autobiográfico vão, evidentemente, além dos recursos linguísticos de pessoa gramatical. Ademais, essa complexidade torna-se notória numa escrita marcada pela “manutenção ou a reformulação dos constituintes do termo (auto, bio, grafia)” assim como pela “necessidade de explicitar as fronteiras entre vida e ficção, entre géneros e subgéneros ou entre subjectividade e objectividade” (Morão, 2011: 49).

Todavia, a subjectividade do emprego do pronome pessoal é tal que, mesmo quando ocorrem, no mesmo discurso, duas referências sucessivas a eu, nada garante que esse eu seja imputável a outro sujeito, através, por exemplo, do recurso à citação ou ao discurso indirecto (Benveniste, 1966). A quem corresponde, pois, o eu que encontramos nos textos? Será pertinente saber em que medida podemos associar o eu do texto à identidade autoral? No caso particular de Miguéis, importa desde já equacionar a questão: o eu que encontramos nos textos ensaísticos e nos paratextos equivale ao dos textos ficcionais? E, por sua vez, o uso da primeira pessoa nos textos ficcionais é distinto do eu dos textos de pendor autobiográfico?

---

<sup>32</sup> Benveniste (1966) afirma que seria legítimo atribuir o discurso de um sujeito textual a um sujeito com existência empírica, partindo da formulação de que o eu corresponde a uma pessoa que enuncia uma instância de discurso contendo esse termo: “Je signifie ‘la personne qui énonce la présente instance de discours contenant je’. Instance unique par définition et valable seulement dans son unicité” (252).

<sup>33</sup> Lejeune (2005: 42) refere um surpreendente concurso de escrita autobiográfica (em Itália) cujo regulamento exclui textos escritos na terceira pessoa.

Podemos partir do princípio de que o eu dos textos autobiográficos possui uma natureza elusiva, não sendo nem verificável nem ficcional, pondo em causa a sua própria essência como conceito provido de unidade de sentido: “the life-writing ‘I’ and the fictional ‘I’, both being *personas* and thus the products of discourse, have identical ontologies; not so, however, the self-reflexive, privileged writer, and the character in the novel to whom those pronouns refer.” (Olshen, 2001: 800). Por outras palavras, pode afirmar-se que dizer *eu* num texto literário implica que o narrador (quem conta a história) integre o universo das personagens cuja história se conta. Desta convergência de vozes, surge uma segunda interrogação: “Quelle est la situation de celui qui raconte par rapport à l’histoire racontée?” (Rousset, 1973: 15)

Parece hoje estável a ideia de ser despropositado identificar automaticamente o uso da primeira pessoa com a figura empírica do autor<sup>34</sup>. Silva (1988: 227) propõe as designações de “autor empírico” e “autor textual”<sup>35</sup>, procurando clarificar a oposição entre o ser biológico, com estatuto jurídico-social, e o ser que apenas existe como “entidade ficcional” no âmbito de um determinado texto literário, com a função de enunciador. Deste modo, a génese de conceitos como “sujeito textual” ou de “autor empírico” será inseparável das relações entre literatura e biografia, e do problema da referencialidade da obra literária.

São particularmente profícuas as abordagens de Barthes, que reinvidica “La mort de l’auteur” (1967), e de Foucault, que interroga “O que é um autor?” (“Qu’est-ce qu’un auteur?”) (1969)<sup>36</sup>. Barthes faz desaparecer a figura autoral, que passará a agir como elemento que liga o texto ao exterior e a que está associada a sua origem e propriedade, afastando definitivamente o

---

<sup>34</sup> A noção de que o sujeito do texto constitui uma entidade em si, cujo discurso não deve confundir-se com o seu autor, prenuncia um desenvolvimento teórico mais abrangente sobre a ideia de autor, que, ao longo do século XX, encontrará diferentes perspectivas e abordagens nas principais correntes críticas, como o formalismo russo, o *New Criticism* ou o pós-estruturalismo.

<sup>35</sup> Ainda segundo Silva (1988), as correspondências entre essas duas entidades “nunca se poderão definir como uma relação de identidade nem como uma relação de exclusão mútua [...] devendo antes definir-se como uma relação de implicação” (223).

<sup>36</sup> Note-se que ambos escrevem num contexto de afirmação do estruturalismo, adoptando uma posição contra leituras biografistas, muito vivas nos anos 60.

autor da filiação com a sua obra. Esta perspectiva surge como consequência óbvia da transformação nos paradigmas<sup>37</sup> que marcam os anos 60 e que trazem a figura do leitor para o centro dos estudos literários, pondo em causa a “possibilidade do recurso à determinação autoral na compreensão de um texto” (Gusmão, 1995: 484).

Por outro lado, Foucault centra-se no modo como o texto se relaciona com uma figura que lhe é exterior, perseguindo um caminho delineado por Beckett (1974): “What matters who’s speaking, someone said, what matters who’s speaking?” (16). Note-se a intenção irónica de Foucault, que, ao proclamar o anonimato da palavra na literatura contemporânea, toma a formulação de Beckett e se mostra em sintonia com a vanguarda do dramaturgo irlandês, que, anos antes, restringira a escrita à neutralidade e à ausência de referência autoral<sup>38</sup>. A abordagem de Foucault rejeita a analogia entre o nome do autor e o nome próprio, referindo-se a este como mero instrumento para classificar textos:

O texto traz sempre consigo um certo número de signos que reenviam para o autor. Esses signos são muito conhecidos dos gramáticos: são os pronomes pessoais, os advérbios de tempo e de lugar, a conjugação verbal. [...] Sabemos que num romance que se apresenta como uma narrativa de um narrador o pronome de primeira pessoa, o presente do indicativo, os signos de localização nunca reenviam exactamente para o escritor, nem para o momento em que ele escreve, nem para o gesto da sua escrita; mas para um ‘alter-ego’ cuja distância relativamente ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo da própria obra. (Foucault, 1992: 54–55)

É na sequência destas questões que Buescu (1998) dá início à sua obra perguntando: “Porque é que o autor é um problema?” (11). Este estudo observa que, independentemente da entidade assumida (empírica, anónima, colectiva, heteronímica ou pseudonímica), a obra literária

---

<sup>37</sup> Na base desta alteração de paradigmas, encontra-se uma proposta de leitura que se restringe ao próprio texto, desacreditando a intenção autoral e direccionando a perspectiva para a recepção. O *New Criticism* propõe uma abordagem do texto como objecto meramente formal, dando lugar a experiências como o *close reading*.

<sup>38</sup> Gusmão (1995) nota que seria mais produtivo reconstruir a evolução de diferentes noções históricas de autor (do *auctor* medieval ao *genius* romântico) sugerindo que “o ‘desaparecimento’ mallarmeano e a ‘morte’ barthesiana seriam apenas configurações locais” (487).

está associada de forma indelével ao seu autor (cf. Buescu, 1998: 47). Enquanto “entidade materialmente responsável pelo texto narrativo” (Reis, 2018: 39), o autor literário vê, portanto, o seu estatuto intrinsecamente ligado a uma dimensão empírica que deve necessariamente recorrer a estratégias de transposição e de codificação narrativa. Os intervalos entre essa instância empírica e o universo diegético representado na narrativa (incluindo o narrador e as personagens) revelam uma diferença estrutural que, de alguma forma, instaura o princípio de ficcionalidade dos textos literários:

O autor não está portanto nem totalmente *fora* do texto nem *dentro* dele [...]. O autor é fundamentalmente o resultado de uma interação entre o texto e o leitor, ou seja, o momento em que o texto e o leitor mutuamente se reconhecem como fazendo parte de um acto de comunicação no qual a figura do autor representa, por si só, uma *função* e uma *figuração*. (Buescu, 1998: 43)

Ora, nada impossibilita que se associe o texto e o seu autor ou que se permita uma interação entre ambos. À partida, mais do que o conceito de autor empírico, é o da figura autoral (ou, para recorrer à terminologia de Silva [1988], o “autor textual”) que levanta um feixe de problemas. Por se encontrar “implicado no texto enquanto fonte verbal de enunciação, ou noutras versões, nele reconstituída pela leitura” (Gusmão, 1995: 485), a figura autoral é tanto mais importante quanto a força das relações que estabelece com o narrador e com as personagens do texto.

Se entendermos a natureza ficcional da narrativa como sendo questão de intencionalidade do seu autor — ou seja, se partirmos do princípio de que “o factor primeiro da ficcionalidade é a posição ilocutiva do autor e o seu intuito de construir um texto fundado numa atitude de fingimento” (Reis, 2018: 156–157) —, a leitura dos textos e a sua pertença genológica encontram-se fundamentalmente subordinadas à atitude do escritor relativamente à sua obra. Esta posição não anda muito longe da falácia de restringir o sentido do texto à existência prévia de uma intenção do autor, o que torna necessário testar este conceito de “intenção do autor” que

frequentemente encontramos formulado na questão “o que quis o autor dizer?”. Sublinhe-se, por enquanto, que, nesta formulação, o autor surge como figura de autoridade quanto ao sentido do texto, inseparável do que seria a sua significação. Como se vê, esta configuração da entidade autoral está longe de ser unânime<sup>39</sup>.

Aliás, esta perspectiva aproxima-se, de forma clara, de uma abordagem contratualista, que tem por base um entendimento (mais ou menos tácito e, por norma, pouco transparente) entre autor e leitor, sendo que este se vê restringido a um papel de confidente. Além do mais, note-se que, para o leitor moderno, é inevitável questionar uma intenção inconsciente do autor, remetendo, de certa forma, para a distância entre o que o autor *quis dizer* e o que o autor *disse*. Gusmão (1995) considera precisamente que o autor “não é um demiurgo, ele é o limite que permite ao leitor compreender que também ele o não é; assim como é um nome para a alteridade do texto que, por sua vez, preserva a possibilidade da autoformação do leitor como outro” (488).

## 5. Ficcional: o contrário de autobiográfico?

Relembre-se que a noção de identidade tem sido sempre “um promontório a ultrapassar” (Barrento, 2012: 10). Presente desde muito cedo na história da criação literária, o nome e a sua ligação directa à escrita assumem uma dimensão particularmente complexa neste tipo de textos. Além do mais, como salienta Brockmeier (2001), a construção identitária está no âmago do próprio processo autobiográfico, interferindo na relação entre a história do sujeito e a sua

---

<sup>39</sup> Aplicando esta questão ao contexto do modernismo português, Gusmão (2008) refere justamente: “A ‘morte do autor’, enquanto destituição do Autor dos papéis de ‘Pai e Proprietário’ do sentido do texto, declarada por Barthes, enquanto lei de toda a escrita e acontecimento histórico referido a Mallarmé, parece-se demasiado com um ‘anonimato transcendental’ (a expressão é de Foucault) que bloqueia uma teoria da escrita e sobretudo não deixa ver a diferença entre as poéticas da modernidade estética e do modernismo, simplifica em excesso as relações tensas entre a modernidade estética e alguns românticos” (40–41).

representação artística. Esta perspectiva sugere que a escrita autobiográfica é o próprio lugar onde — e pelo qual — se constrói a identidade do sujeito, intercalando as experiências passadas na narração de uma história de vida. Ou seja, o sujeito constrói aquilo que entendemos como identidade através da aptidão para transformar, em retrospectiva, essas experiências e memórias em material narrativo<sup>40</sup>.

Assim, pode afirmar-se que os planos da verdade e da ficção — ou “les champs de bataille du vrai” para recorrermos à expressão de Doubrovsky (1988: 67) — podem deixar de ser vistos como dois extremos opostos. A capacidade de se aceder, pela memória ou pela linguagem, ao que corresponderia à *verdade* absoluta do passado dos indivíduos será irremediavelmente posta em causa. As possibilidades trazidas pelo conceito de autoficção dão, como veremos, um significativo contributo para pensar a relação entre o texto autobiográfico e o texto ficcional. Não por acaso, nas últimas décadas, o termo tem interferido de forma progressiva em boa parte das questões relativas à expressão literária do eu<sup>41</sup>.

O conceito de autoficção, particularmente pertinente na leitura de *A Escola do Paraíso*, de Miguéis, ganha relevo com a obra *Fils*, de Serge Doubrovsky (1977) — editada pouco tempo depois da definição de autobiografia postulada por Lejeune (1975)<sup>42</sup>. Esta noção, que o autor de *Fils* procurou representar na fórmula “fiction d'événements et de faits strictement réels”, afirma-

---

<sup>40</sup> Entendida como construção retrospectiva, a relação entre identidade e representação autobiográfica parece aproximar-se de uma das interpelações de De Man a que teremos ocasião de voltar. O ensaísta defende ser inteiramente legítimo assumir que o projecto de se auto-representar pode influenciar a direcção que cada indivíduo dá à sua existência (cf. De Man, 1984: 68).

<sup>41</sup> Aliás, a sua polivalência semântica tem permitido que o termo se aplique com igual pertinência a outras formas de representação artística, como o cinema ou as artes plásticas.

<sup>42</sup> Num quadro com dupla entrada, o autor de *Le pacte autobiographique* (1975) procurou um cruzamento entre dois parâmetros que permitiriam classificar os relatos na primeira pessoa: por um lado, a coincidência entre o nome do autor e o nome da personagem; por outro, a referência paratextual que aponta para um pacto de natureza ficcional ou autobiográfica. Neste quadro, duas intersecções são consideradas impraticáveis, representado numa forma de *case aveugle*. Doubrovsky cria inicialmente o neologismo “autoficção” como forma de resposta à linha deixada em branco no quadro de classificação inicialmente proposto por Lejeune (1975: 28). A obra *Fils* procura assim investir esse espaço, cruzando a possibilidade de uma identificação entre o autor e a personagem com o recurso a um pacto ficcional. Num artigo intitulado “Le pacte autobiographique (bis)”, Lejeune vai repensar os limites deste quadro e da sua *case aveugle*: “Aveugle, c’est sans doute moi qui l’étais” (Lejeune: 1986: 23).

se de início não propriamente como categoria genológica, mas forma de reivindicar a originalidade da obra. Doubrovsky insiste que um texto deve mais a sua dimensão ficcional ao uso que faz da linguagem (os procedimentos narratológicos e estilísticos) que à intenção de inventar acontecimentos irreais<sup>43</sup>. Em *Fils*, relata acontecimentos que, na sua maioria, correspondem a factos que são (ou diz serem) verdadeiros (“c’est bien de moi qu’il s’agit dans ce livre [...] non seulement auteur et personnage ont la même identité, mais le narrateur également : dans ce texte, *je*, c’est encore *moi*” [Doubrovsky, 1988: 68]), e, simultaneamente, a análise e a reflexão que faz deles é ficcional. A obra enfatiza o valor do acto de escrita em detrimento do de verdade, alterando o conjunto de parâmetros indispensáveis para a sua classificação genológica. Como seria de esperar, a abordagem autoficcional levanta um importante conjunto de questões, muitas ainda em aberto.

Quer na teoria, quer na prática, a noção de escrita ou retrato autoficcional parece ainda hoje, passados cerca de quarenta anos sobre o surgimento do termo, relativamente vaga. Que a autoficção se refere a um texto em que autor, narrador e protagonista partilham o mesmo nome e identidade e, no entanto, continua a pertencer à denominação genológica de romance e ao paradigma de ficção é ideia simples só na aparência. Ou seja, os critérios exigidos para se ler um texto como autoficção nem sempre são fáceis de discernir. Todavia, o termo apresenta a vantagem de abranger certo tipo de obras literárias (mais dificilmente classificáveis nas estruturas ditas tradicionais) que marcam a pluralidade de manifestações da escrita do eu.

Ainda assim, a sustentabilidade do conceito como género literário parece impossível de garantir. Veja-se Gasparini (2008), autor que tem contribuído para o desenvolvimento teórico do

---

<sup>43</sup> Quanto à dimensão referencial da autoficção, veja-se a abordagem de Gratto (2001): “Doubrovsky identifies autofiction as a subversion of the referential paradigm sustaining conventional auto/biographical discourse. That language can and should refer depends on the idea that there is a reasonably solid referent out there, or back there in the past, to which language can correspond” (86).

conceito: a sua reflexão (à semelhança do que já fizera Colonna [1989]<sup>44</sup>) vai no sentido de considerar a autoficção mais como fenómeno de moda que género literário de direito próprio. Sem deixar de enfatizar o aspecto inovador da forma, Gasparini sugere, no entanto, que a autoficção pode ser considerada equivalente do romance autobiográfico contemporâneo<sup>45</sup>:

Comme tous les concepts qui ont prétendu révolutionner l'art du XX<sup>e</sup> siècle, l'autofiction s'est présentée comme l'agent et le signe d'un incontestable progrès. Elle allait faire entrer les écritures du moi dans la modernité. (Gasparini, 2008: 295)

Parte da estranheza causada pela autoficção resulta, justamente, dessa diluição de categorias que parecem contraditórias: autobiografia e ficção. Ora, a possibilidade de conjugar no mesmo texto o que é da ordem da fantasia e do irreal com o relato *real* de vida, não sendo novo, comprova a complexidade da intenção de falar de si em literatura. É possível que, quando se fala de autoficção, se fale, afinal, de uma espécie de autobiografia sem filtros — o autor, mais afastado da verdade, perde os seus constrangimentos.

Para o êxito do conceito de autoficção terá igualmente contribuído uma certa relutância dos autores quanto ao princípio de sinceridade que parece subjazer à autobiografia. A noção de sinceridade “ne vise qu'à produire chez le lecteur des *effets de sincérité*, et se transforme alors en une rhétorique fallacieuse de la sincérité: plus rien ne distingue le faux-sincère du vrai-sincère” (Lecarme e Lecarme-Tabone, 1999: 11; itálico no original). Deste ponto de vista, ainda que não se apague por completo a relação entre o autor e o narrador, torna-se difícil não associar a literatura intimista a uma certa ideia de *performance*. A mesma dificuldade aplica-se à escrita autoficcional,

---

<sup>44</sup> Numa tese orientada por Gérard Genette, Colonna (1989) defende um afastamento do significado atribuído por Doubrovsky ao conceito de autoficção: postula que a autoficção corresponde a uma possibilidade de ficcionalização do eu, no sentido em que o autor autoficcional inventa uma vida para si mesmo.

<sup>45</sup> Relembre-se a resistência demonstrada por Lecarme e Lecarme-Tabone a propósito do romance autobiográfico. Comentando o surgimento do conceito de autoficção, consideram os autores: “L'un des grands mérites de cette définition, à son heure, fut de réfuter, sinon d'éradiquer, le redoutable 'roman autobiographique', fléau du discours critique dont on peut espérer aujourd'hui l'extinction prochaine” (Lecarme e Lecarme-Tabone, 1999: 24).

visto o conceito apontar para um relato de tema inteiramente autobiográfico, mas narrado de maneira inteiramente fictícia<sup>46</sup>. Afirmando que a crescente utilização do termo seria sintoma de uma mudança de paradigma cognitivo, escreve Doubrovsky (2014):

Avec l'autofiction et le succès qu'a rencontré le genre, on a changé d'époque : on n'est plus dans le Nouveau Roman, mais plutôt avec Derrida, dans l'ère postmoderne — la déconstruction des textes, la brisure, la cassure du récit. Le récit de ma vie, je le disloque, je le déconstruis, pour en faire sortir ce qu'il peut y avoir d'intéressant. [...] L'autofiction, c'est comme le rêve: un rêve n'est pas la vie, un livre n'est pas la vie. Comme disait Sartre, vivre ou raconter, on ne peut pas faire les deux en même temps.

Neste contexto, o ficcional e o autobiográfico deixam de funcionar como pólos opostos: a relação entre ambos passa a ser da ordem da sobreposição. A ocorrência da ficção dentro da estrutura autobiográfica deixa de ser vista como subversão dessa estrutura. À medida que estes dois núcleos se articulam, torna-se evidente a necessidade de ler os textos em função de um paradigma que não meramente referencial, preservando a leitura do discurso autobiográfico de qualquer aproximação à sinceridade ou verdade. Será, pois, numa estrutura narrativa que se denominaria “*mécanisme du mentir-vrai*” (Colonna, 2004: 94) que o autor pode reinventar a sua imagem literária, trabalhando-a com uma liberdade que a exigência da sinceridade não permitia.

Na história da literatura, são vários os exemplos que nos fazem perceber que o atributo da ficcionalidade está longe de ser unívoco e dificilmente se pode processar de forma rígida<sup>47</sup>. Independentemente da intenção do autor, o carácter ficcional de um texto não impõe um corte completo e irreversível com o mundo real, levando a que ficcionalidade e referencialidade coexistam na mesma narrativa.

---

<sup>46</sup> Cf. Doubrovsky (2011: 24).

<sup>47</sup> Genette (1991) observa: “les indices de la fiction ne sont pas tous d'ordre narratologique, d'abord parce qu'ils ne sont pas d'ordre textuel: le plus souvent un texte de fiction se signale comme tel par des marques paratextuelles qui mettent le lecteur à l'abri de toute méprise et dont l'indication générique roman, sur page de titre ou sur couverture, est un exemple parmi bien d'autres” (163).

Ademais, com o advento da psicanálise, é irremediavelmente posta em causa a ideia de que um sujeito pode ser inteiramente mestre do seu discurso e de um propósito de veracidade. Torna-se, portanto, imprescindível resgatar uma questão central para esta problemática: “comment tenir sur moi-même un discours de vérité?” (Doubrovsky, 1988: 63). A partir do momento em que a interferência do inconsciente toma conta das possibilidades de escrita do eu, a separação entre o que é da ordem do ficcional e o que é da ordem do autobiográfico parece perder parte da sua razão de ser. Aliás, ao referir-se à autoficção como autobiografia pós-moderna, Doubrovsky parece perfeitamente ciente de que a escrita do eu não pode continuar a ser lida da mesma forma antes e depois do aparecimento da psicanálise e da consciência da fragmentação do indivíduo<sup>48</sup>.

Face ao que é indizível ou inconcebível pela racionalidade humana, não será descabido encarar o surgimento da autoficção como uma nova possibilidade de expressão que, de alguma forma, vem ocupar parte do espaço que pertencia à literatura autobiográfica. Ao tomar consciência da impossibilidade de desvendar, mesmo através da escrita que se diz mais *sincera*, a complexidade do sujeito, os grandes projectos de escrita de autobiografia (na esteira de Rousseau) passaram, entretanto, a ser raros. Demonstrando perfeita consciência desta dificuldade, Lejeune (2005) refere-se aos opositores do conceito de literatura autobiográfica, esclarecendo:

Les premiers sont persuadés que l’engagement de dire la vérité n’a aucun sens. Que c’est un leurre, sur le plan de la connaissance, et une erreur, sur le plan de l’art. Ils se lancent immédiatement soit du côté de la psychologie (critique de la mémoire, illusions de l’introspection), soit du côté de la narratologie (tout récit est une fabrication). Comment peut-on, au siècle de la psychanalyse, croire que le sujet peut dire la vérité sur lui-même? [...] Sans doute est-il impossible d’atteindre la vérité, en particulier celle d’une vie humaine, mais le désir de l’atteindre définit un champ de discours, et des actes de connaissance, un certain type de relations humaines qui n’ont rien d’illusoire. (37–38)

---

<sup>48</sup> Segundo o próprio autor, parte da sua obra assenta justamente no resultado do exercício de psicanálise a que se submeteu entre 1970 e 1977 (cf. Doubrovsky, 2014).

Assim, quando se fala de romance autobiográfico, salvasse-se a permanência do seu estatuto genológico de ficção, ainda que em muitos casos se inscreva numa modalidade mista, incorporando propriedades e características que reconhecemos como pertencentes à biografia do seu autor empírico.

Será justamente numa tentativa de definição de romance autobiográfico (e do que o distingue da autobiografia, e também da autoficção) que se pode determinar parte das questões que temos procurado destrinçar. Talvez se possa afirmar que, na autobiografia, o contrato estabelecido entre autor e leitor assenta numa premissa próxima desta: “É de mim que estou a falar.” Ou seja: à partida, observa-se o critério de Lejeune relativo à correspondência entre autor, narrador e personagem. Na autoficção, essa premissa poderia corresponder a isto: “Não é a minha história pessoal que estou a contar, mas vou contá-la como se assim fosse.” Nesta circunstância, o leitor está informado da intenção de ficcionalidade. Já no romance autobiográfico, o pacto estabelecido afigura-se visceralmente ambíguo: nenhuma referência no texto pode clarificar integralmente o que pertence à ordem do romance ou do autobiográfico. Assumir que “talvez seja de mim que estou a falar, mas não é certo” gera no leitor constante incerteza quanto à dimensão confessional ou ficcional do que lê.

Contudo, ao desenvolver o conceito de romance autobiográfico, necessário é reconhecer que, por regra, a sua ocorrência é sinónimo de uma relação (geralmente ardilosa e estéril) que o leitor tende a estabelecer entre a história narrada no romance e aquilo que conhece — ou que julga conhecer — sobre a vida empírica do autor<sup>49</sup>. Tudo indica que se trata, pois, de uma categoria de textos em que a transferência autobiográfica ocorre em diferentes escalas (da

---

<sup>49</sup> Não é despidendo relembrar que o leitor de textos literários pode estar, de alguma forma, desinteressado do que diz respeito às coisas do mundo empírico. É de resto o que sugere Genette (1991): “une œuvre (verbale) de fiction est presque inévitablement reçue comme littéraire, indépendamment de tout jugement de valeur, peut-être parce que l’attitude de lecture qu’elle postule (la fameuse ‘suspension volontaire d’incrédulité’) est une attitude esthétique, au sens kantien, de ‘désintéressement’ relatif à l’égard du monde réel” (8).

confissão simulada ao relato fictício ou à intencional desordem em torno do nome do autor), consoante as estratégias narrativas e a maior ou menor intenção de se desvendar.

O princípio de que o texto autobiográfico depende de uma relação de referência com o mundo exterior — como Lejeune o concebeu na formulação inicial, depois revista — corre o perigo, contudo, de tornar redutora a abordagem dos textos. Assim, será defensável partir do princípio de que a autobiografia é um género referencial e, como tal, naturalmente sujeita a um imperativo de semelhança com o mundo exterior:

Alors même qu’il cherche à faire entrer l’autobiographe dans le champ de la littérature, Ph. Lejeune opte pour une conception de la référence qui ne permet pas de rendre compte de sa dimension créative ou artistique. Une telle vision impose en outre entre l’autobiographie et le roman une coupure dont le roman familial freudien a inspiré le démenti. (Allamand, 2018: 113)

A abordagem inicial de Lejeune<sup>50</sup> parte de uma necessidade de rebater a ideia de que a ficção seria mais apta a mostrar aquilo que correntemente se designa por verdade da natureza humana<sup>51</sup>. Lejeune (1975) defende ser justamente por aquilo que o romance tem de potencial autobiográfico que se pode considerá-lo mais verdadeiro, sugerindo que se denomine esta relação indirecta “pacte fantasmatique” (42). O ponto de vista pelo qual se observa o romance encontra-se assim deslocado: deixa de se ler o romance como ficção para ser lido como espaço de “fantasmes révélateurs d’un individu” (Lejeune, 1975: 42).

Note-se como, sem deixar de procurar ultrapassar as oposições entre o romance e a autobiografia, aquele ensaísta vai insistindo num certo consenso relativamente à estreita relação entre a narrativa e a vida de quem a narra, afirmando-o como “l’engagement que prend un auteur

---

<sup>50</sup> A fim de melhor poder responder às dificuldades levantadas pelo conceito de romance autobiográfico, será profícuo considerar a amplitude do conceito de espaço autobiográfico, tal como tratado no inevitável *Le pacte autobiographique* (Lejeune, 1975: 41–43).

<sup>51</sup> Numa formulação mais directa, Lejeune declara: “Si le roman est plus vrai que l’autobiographie, alors pourquoi Gide, Mauriac et bien d’autres ne se contentent-ils pas d’écrire des romans?” (Lejeune, 1975: 42).

de raconter sa propre vie en s'interdisant toute fiction ou dissimulation” (Lejeune, 2017: 600). Tal não significa que estejam resolvidas as dificuldades de leitura, identificação e análise dos textos autobiográficos, que se apresentam, segundo o crítico, “dans un espace analogue à celui d'une relation interpersonnelle réelle, avec les ressources et les risques que cela comporte” (Lejeune, 2017: 601).

Resta acrescentar, na senda de Doubrovsky (1988), que o acto de escrita acarreta, na sua própria enunciação, um conjunto de processos (nomeadamente o movimento de clarificar e nomear aspectos da personalidade, factos da história pessoal ou a verdade possível e reconstituída de alguns acontecimentos do passado) que o aproximam da experiência da psicanálise<sup>52</sup>. Assim, se, por um lado, sabemos que escrever sobre si implica certo nível de compromisso com a verdade (ainda que se possa tomar o conceito em sentidos muitos diversos), por outro, dificilmente podemos acreditar na vontade e na capacidade de um sujeito transmitir a verdade sobre si.

Como procuraremos desenvolver, o trabalho de rememoração e, em particular, de memória da infância, tantas vezes visto como instrumento suspeito, implica determinar aquilo a que essa memória dá acesso e que torna visível, mas igualmente aquilo que se pretende ocultar. A própria psicanálise põe em causa as capacidades de aceder às memórias do passado, o que aponta necessariamente para a teoria freudiana aplicada aos mecanismos que levam a lembrar, a transformar ou a reprimir. Freud (1978) defende que as memórias de infância, em vez das lembranças conscientes da idade adulta, não ocorrem no momento do acontecimento em si; são evocadas apenas mais tarde, muitas vezes já na idade adulta. Essas lembranças surgem então modificadas, distorcidas e de certa forma ao serviço de uma disposição psicológica posterior, de tal modo que é difícil distingui-las do que se considera fantasias.

---

<sup>52</sup> Doubrovsky refere mais precisamente: “qu'est-ce qui, dans l'acte d'écriture, reprend, élucide, par sa formulation même, 'certaines choses encore obscures', que l'expérience de la psychanalyse porte à l'attention du sujet?” (Doubrovsky, 1988: 65).

Nesta clivagem entre *quem sou* e *o que digo que sou*, uma questão não pode escapar ao sujeito moderno: a da crise da linguagem e da insuficiência do poder representativo da palavra<sup>53</sup>. A insuficiência da linguagem escrita integra um sentimento geral de insatisfação e inquietude comum a vários contemporâneos de Miguéis. Importa, portanto, perceber em que medida a fragmentação identitária e textual que perpassa na obra miguelisiana é expressão dessa ausência de explicações inteligíveis que marca a modernidade.

## 6. A afirmação literária do eu e as suas especificidades históricas

A atitude auto-reflexiva — e consequentemente auto-representativa — que vemos encenada na obra de Miguéis inscreve-se directamente numa forma do pensamento contemporâneo em que o sujeito se observa e se pensa<sup>54</sup>. Perante um autor que foi multiplicando, ao longo da vida, as possibilidades de auto-representação — da presença de alter-egos ficcionais à prática de autorretratos pictóricos —, é especialmente proveitoso verificar a herança da tradição estética de que descende. Partir do princípio de que há uma forma de modernidade em como Miguéis se auto-representa põe-nos face ao problema de saber como identificar as manifestações dessa ascendência, saber o que lhe é específico, o que herda da linhagem histórica e o que adquire de novo, e de novo em relação a quê<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> Veja-se, por exemplo, o tratamento extensivo do tema feito em relação a Irene Lisboa (Morão: 1989).

<sup>54</sup> Nas palavras de Rocha (1996), Miguéis [...] “opta frequentemente pela narração de 1.<sup>a</sup> pessoa, mas o *eu* que narra não se confunde com a pessoa real do autor — apesar de podermos reconhecer marcas autobiográficas em diversas histórias — e a sua identidade, protagonismo e envolvimento afectivo variam de relato para relato, convertendo-se essa clivagem, no conjunto da obra, num inequívoco sinal de assunção da subjectividade narrativa e de cepticismo em relação às convenções da omnisciência e da neutralidade do narrador” (566).

<sup>55</sup> É de reiterar a observação de Morna (2012): “Nada mais enganador do que confiar na coincidência semântica absoluta que coloca o chamado primeiro Modernismo português sob o signo exclusivo de uma

Com efeito, admitir que “a modernidade [se faz] com o não moderno” (Buescu, 2005: 21) leva a subscrever a ideia de paradoxo e de instabilidade do conceito. As noções de “moderno” e “modernidade”, objecto de numerosos trabalhos críticos em várias vertentes dos estudos literários<sup>56</sup>, das artes e do conhecimento em geral, remetem para uma série de ideias paradigmáticas no modo de falar sobre si. Importa agora pensar na produção literária do século XX e no lugar central que assume o movimento modernista como sintoma da consciência de uma forma de crise. Seja pelo pano de fundo político e social em que se insere, seja pelo questionar das faculdades representacionais da linguagem, o modernismo põe em causa a imagem do sujeito transcendental, apontando antes para a insignificância da sua existência.

À imagem de determinadas personagens miguelisianas, como Zacarias, Renato-Abílio ou Deodato, “os heróis modernistas (quando não os autores) serão típicos funcionários ou amanuenses” (Silvestre, 1999<sup>a</sup>: 842). Não deixa pois de ser significativo que, face a esta dimensão identitária, surjam diferentes configurações da descontinuidade do sujeito (que, com frequência, deixa de se reconhecer no seu próprio rosto) ou de um estilhaçar do eu que, no plano textual, resulta na proliferação de máscaras, heterónimos, sujeitos duplos ou diferentes formas de *anti-eu*. Enquanto objecto de manifestação identitária, o propósito autobiográfico passa a revestir-se de um registo lacunar e híbrido: a intenção de se auto-representar tropeça não só no fingimento, mas na fuga à própria identidade. Aliás, o desenvolvimento e a generalização da psicanálise ao longo do século XX em muito terá contribuído para que o intuito autobiográfico tenha sido profundamente alterado.

---

modernidade contrastada com o seu aparente oposto, uma Antiguidade lida e relida ao longo dos séculos em textos e figuras repetidos até se confundirem com a própria memória, a dita memória ocidental” (169).

<sup>56</sup> Pondo em causa a própria ligação entre modernidade e literatura, De Man sugere a existência de uma “contradição intrínseca entre a modernidade, que é um modo de acção e de comportamento, e termos como ‘reflexão’ ou ‘ideias’ que desempenham um papel importante na literatura e na história”. Deste modo, segundo o autor, “a espontaneidade do ser-se moderno está em conflito com a pretensão de pensar e escrever sobre a modernidade” (De Man, 1999: 165).

Nos alicerces da dimensão autobiográfica da obra de Miguéis, pode defender-se a existência de uma intersecção de várias manifestações literárias, caso da obsessão identitária<sup>57</sup> dos modernistas e da afirmação de identidade social dos neo-realistas. Ao centrarmo-nos no contexto histórico-literário que aqui nos interessa — o que enquadra a vida (1901–1980) e a produção literária de Miguéis —, deparamos com uma série de nexos (por vezes feitos de confrontos e de descontinuidades) com os paradigmas das épocas de que é herdeiro ou coevo<sup>58</sup>. A produção literária do escritor dispersa-se por boa parte do século XX e atravessa movimentos literários a que não será alheio. Da sua vasta e atribulada biografia<sup>59</sup>, destaquem-se os seguintes aspectos: Miguéis publica o primeiro livro, a novela *Páscoa Feliz*<sup>60</sup>, em 1932, quando ainda vive em Lisboa. Nos Estados Unidos, onde se instala a partir de 1935, consegue que seja publicada em Portugal<sup>61</sup>, entre o final dos anos 50 e a década de 1960, parte significativa da sua obra. Até ao final dos anos 70, e perto da morte em 1980, continua a produzir e a tentar editar alguns dos seus escritos. Ou seja, a produção literária migueisiana estende-se por quase meio século de trabalho. Acresce a este contexto histórico o autor, estando a viver e a trabalhar nos Estados Unidos, continuar a escrever e a publicar para o público português<sup>62</sup>.

---

<sup>57</sup> Aludimos à ideia de que o modernismo é um “movimento obcecado pela questão da representação” (Silvestre, 1999<sup>a</sup>: 843).

<sup>58</sup> Num artigo que dedica a Miguéis em 1959, Adolfo Casais Monteiro compara o autor — em termos geracionais e de identidade literária — a José Régio, Vitorino Nemésio e José Gomes Ferreira: “a comparação está prenhe de sugestões: qualquer dos quatro se caracteriza por uma aguda consciência crítica em relação à literatura ‘oficial’; nenhum tinha vocação para ser mero continuador, para acatar a estética em voga” (Monteiro, 1959: 8).

<sup>59</sup> O percurso existencial do escritor foi minuciosamente descrito por Neves (1990), constituindo um guia indispensável para o conhecimento da biografia de Miguéis.

<sup>60</sup> Kerr Jr. (1976<sup>a</sup>: 169–183) refere-se minuciosamente à opinião crítica que a primeira novela de Miguéis suscitara.

<sup>61</sup> Em muitos casos, existe um hiato de vários anos entre a escrita da obra e o momento de publicação. Talvez o caso mais evidente seja *O Milagre segundo Salomé*, obra que terá começado a ser escrita na década de 1930 e que teve a primeira edição em 1975. Diga-se, a esse propósito, que “o exílio não explica tudo. A Censura fez quanto pôde para impossibilitar o que o exílio dificultava. E o próprio tempo de escrita de Miguéis — segundo Miguéis — não facilita a datação *efectiva* de grande parte da sua obra” (Garcia, 1986: xi).

<sup>62</sup> Assumindo esse carácter transitório, refere: “E ainda: sou mercurial, nunca se sabe onde estou, mudo-me, desapareço, parto exasperado, sem dar explicações, nem dizer adeus — é lá coisa que se faça! (Só eu sei quanto me tem custado.) Não estou cá nem lá, onde estou eu?” (OEP: 277).

Aliás, qualquer leitura contextual da obra do escritor obriga a considerar que Miguéis atravessou à distância, a partir dos Estados Unidos, os movimentos literários da cultura portuguesa. Isso é particularmente importante se tivermos em conta a forte dimensão internacional do neo-realismo, a que não serão alheios determinados modelos da ficção norte-americana dos anos 20 e 30, além do realismo socialista soviético e do realismo nordestino brasileiro. Numa carta em que se refere ao “mal de Ser Português Cá-Fora”, Miguéis afirma:

Desde 1946 que, de regresso a Portugal, eu senti a estranheza de mim mesmo: a sensação de ter perdido a coincidência entre quem eu era antes e o que era agora, entre as coisas que eram minhas e as que fui encontrar. Eu estava doente e a doença agravou o meu mal-entendido comigo mesmo e com um ambiente que eu parecia não perdoar ter-se transformado — como se eu tivesse perdido a capacidade de aceitar a transformação das coisas, mesmo que para pior. Desde então, não é lá, é aqui, neste inferno, que eu tenho conseguido reatar, pela imaginação e a memória, o que eu era, o que éramos todos, o que era o nosso ambiente. (Miguéis, 1957)<sup>63</sup>

Esta consciência de não pertença a nenhum dos lugares, além de agudizar a “estranheza de mim mesmo”, remete também para uma forma de fragmentação identitária, que se procura colmatar através da memória do passado.

Se é possível identificar, na obra migueisiana, certos valores dos movimentos literários que atravessa e de que é contemporâneo, a leitura das suas obras põe constantemente em causa a pertença rígida do autor a uma geração ou a um grupo estético específicos<sup>64</sup>. Assim, fará sentido afirmar que “a alternância dos processos de intelecção e o equilíbrio entre eles faz sentir a obra de

---

<sup>63</sup> Dactilografada, esta carta possui grande número de comentários manuscritos feitos nas margens. No arquivo de correspondência de Manuel Mendes, encontra-se mais de uma centena de documentos (cartas, postais, notas) enviadas por Miguéis.

<sup>64</sup> A esse propósito, considera Barahona (1981): “as posições de Miguéis, apesar de coincidências momentâneas e conjecturais, nunca se identificam totalmente com as dos neo-realistas”, visto que “só através da compreensão do individual é possível chegar ao conhecimento da totalidade social” (16). Na mesma ordem de ideias está o comentário de Marques (1994): “Miguéis, vivendo numa época influenciada pelo presencismo e pelo neo-realismo, compartilha das preocupações e de alguns cânones estéticos de ambos os grupos, mas é sempre ele mesmo, na sua diversidade própria, mutante por vezes, dentro da mesma obra. Por isso os rótulos não lhe assentam bem nem na Obra, nem na vida” (XIV).

Miguéis quase como uma geração espontânea”, ao que se acrescentará que “em nenhuma altura se constata o ‘puxar de cordelinhos’ — eis o que dificulta a rotulação do Autor e a sua precisa colocação dentro de paradigmas de movimentos, correntes ou tendências” (Lepecki, 1979: 78)<sup>65</sup>. Num tom mais prosaico, mas não menos justo, refere Almeida (1987): “Miguéis morreu com a dor de sentir o esquecimento que lhe votou a pátria que ele não esqueceu. Não alinhou nos grupinhos, nos partidos, nas capelinhas, nos cafezinhos dos amigos” (108).

O próprio Miguéis, em diferentes ocasiões, diz a esse respeito: “Já me têm chamado escritor subjectivo, proletário, impressionista, neo-realista, e não sei que outras coisas. Pouco importa. Não é o rótulo que me interessa, mas a substância” (ONSA: 229). Vai no mesmo sentido o paratexto que acompanha *Páscoa Feliz*, onde o autor faz questão de enfatizar:

Parece, por outra parte, que não sou neo-realista, nem humano nem nacionalista, nem moderno nem antigo. Não sou nada. Não satisfaço nenhum standard, nem padrão, nenhuma ideia esquemática e preconcebida [...] É talvez porque sou eu, sou diferente, sou outro, não me confundo? [...] o meu neo-realismo, onde existe, não é dos que se metem pelos olhos adentro, dos que satisfazem à vista desarmada os catalogadores e agrimensores da literatura e da vida [...]. (PF: 150)

Não obstante a marcada tendência antifascista que perpassa pelo seu percurso pessoal e literário<sup>66</sup>, as suas narrativas não se coadunam com uma finalidade meramente política. A existir

---

<sup>65</sup> Sobre estas afinidades histórico-literárias, relembre-se ainda o que diz a autora no mesmo artigo: “Enquanto individualista, tende a centralizar a narrativa numa só personagem, conferindo-lhe muitas vezes a palavra narradora, e fornecendo-lhe, a nível psicológico, uma sensibilidade exacerbada, doentia mesmo, acrescida de profundo sentimento de solidão e conseqüente desejo/impossibilidade de comunicar, enquanto faz tudo isto, Miguéis até pode ser chamado de romântico. E não está, absolutamente longe de o ser. Mas observe-se o reverso da medalha. [...] Miguéis simbolista” (Lepecki: 1979, 81–82).

<sup>66</sup> Lembre-se a participação de Miguéis na revista *Seara Nova*, de que será “um dos mais velhos ‘jovens’” (IMR: 26). São igualmente dignas de menção as colaborações de Miguéis nos jornais *O Globo* (com Bento de Jesus Caraça) e *O Diabo*. Da sua vida em Nova Iorque, são ainda de referir o aberto apoio aos refugiados antifascistas e o discurso (em 1937 sob o pseudónimo de Joseph Pombo) em Madison Square Garden em nome do grupo antifascista português (cf. Neves, 1990: 81–92).

uma proximidade aos valores neo-realistas na obra migueisiana<sup>67</sup>, ela vai muito além dos “fantasmas ideológicos” (Viçoso, 2011: 11) que assombram o movimento e que impedem a compreensão da sua complexidade. Há por isso que ter em conta que uma parte considerável da obra do autor<sup>68</sup> manifesta uma preocupação com as condições sociais dos mais desfavorecidos, visão que geralmente povoa o romance neo-realista. Assim, o progressivo afastamento destes valores deve ser interpretado considerando que “o discurso neo-realista entrara em saturação irreversível, traduzindo também a noção, cada vez mais assumida, de que a literatura não bastava, só por si, para contrariar a violência da repressão, das injustiças sociais e do autoritarismo político” (Pereira e Reis, 2004 : 28).

Contudo, não espanta que personagens como Gabriel Arcanjo, de *O Milagre segundo Salomé*, pareçam imbuídas duma mentalidade que vai ao encontro dos princípios do neo-realismo, sobretudo pelo modo como se vai tornando evidente o seu compromisso político e cultural, procurando materializar pela arte as suas preocupações sociais. Nas crónicas que escreve, o jovem companheiro de Salomé vai alertando os leitores para o perigo da alienação<sup>69</sup> que provém como que de uma crença, e ausência de responsabilização pessoal. O que Gabriel pretende mostrar é que acreditar em milagres — económicos, pessoais ou religiosos — corresponde a uma forma de alienar o espírito crítico. O mesmo se pode dizer da personagem de Deodato em *Idealista no Mundo Real*, descrita no paratexto como “o produto e a vítima de certas condições e ambiente e história” (IMR: 25). Como se procurasse conciliar a permanente tensão entre o trabalho militante e o ofício de escritor, nota Miguéis (1968): “O ‘político’ em mim continua a

---

<sup>67</sup> Acrescente-se: “Mais próximo de um realismo ético do que do Neo-Realismo, José Rodrigues Miguéis produziria, no entanto, algumas narrativas na vizinhança daquele movimento, tal é o caso do conto ‘O Acidente’ (*Onde a noite se acaba*, 1946) com uma estruturação simbólica onde ecoa o poema de Cesário Verde ‘Desastre’ ” (Viçoso, 2011: 200).

<sup>68</sup> Nas contas de Kerr Jr. (1976<sup>b</sup>: 55), Miguéis terá escrito setenta textos cujo tema central seria a pobreza.

<sup>69</sup> Vai justamente nesse sentido esta afirmação de Besse (1996): “la littérature néo-réaliste accompagne le processus de lutte antifasciste”, representando “un effort de clarification des mécanismes de violence et d’aliénation qui touchent les masses populaires” (118).

matar ou a oprimir o escritor, e a fazer sofrer o homem. Esforço-me por encontrar um meio-termo.”

Simultaneamente, serão determinantes as raízes modernas e modernistas para o autor de *Páscoa Feliz*, e o impulso autocrítico de um sujeito que constantemente se pensa e se narra a si mesmo — particularmente evidente no trabalho paratextual — mais não faz que sublinhar essa matriz. Se pensarmos em como Miguéis terá absorvido os fundamentos estéticos do primeiro movimento modernista<sup>70</sup>, urge então analisar a sua afinidade com a temática da dispersão identitária, sobretudo na personagem basilar que é Renato Lima. A obra inaugural de Miguéis é o primeiro elo intertextual que liga o autor à poética de Mário de Sá-Carneiro, manifestando-se quer na sua vertente simbolista (que transparece na relação dialógica da figura de Salomé), quer na temática da transfiguração do duplo<sup>71</sup> que encontramos em *O Passageiro do Expresso*.

A alternância entre a dualidade do sujeito modernista e a unidade do sujeito herdeiro de um realismo oitocentista<sup>72</sup> é congénita a várias personagens migueisianas<sup>73</sup>. Ainda assim, a irresolúvel crise identitária que atravessam os protagonistas de *Páscoa Feliz*, *O Passageiro do Expresso* ou *O Milagre segundo Salomé* não implica o desmoronamento da composição modelar da narrativa; nesse sentido, “a crise (do sujeito) não é acompanhada pela desmontagem da estrutura e da linguagem da narrativa tradicional. [...] nunca encontramos a desagregação de Raul Brandão” (Barahona, 1981: 30). Assim, a tematização do duplo e da fragmentação identitária do sujeito, que marca a obra de estreia do autor, é apenas a primeira face visível desse poliedro migueisiano em torno da representação da identidade.

---

<sup>70</sup> Voltaremos a este tópico no capítulo sobre *Páscoa Feliz* (parte II, capítulo 3).

<sup>71</sup> Nos termos de Marques (1995): “O tema do duplo, verdadeira obsessão migueisiana, implica a errância psicológica, a deriva de um para outro, a insegurança da identidade, a via-sacra dos passos de quem procura a casa-paço-do ser” (IX).

<sup>72</sup> Será de relembrar que, “se existem afinidades entre o Neo-Realismo e o Realismo oitocentista, elas situam-se não no plano ideológico, mas no plano ético: para ambos, trata-se antes de tudo, de ligar a literatura à sociedade, fazendo dela um instrumento de activa intervenção social” (Pereira e Reis, 2004: 16).

<sup>73</sup> Barahona (1981) refere-se justamente à possibilidade de colocar a obra de Miguéis “numa tradição narrativa que encontra as suas raízes mais profundas no realismo oitocentista” (16).

No entanto, a proximidade de Miguéis ao modernismo não é comprometida pela vertente social e ideológica da obra do autor. Se a geração modernista parece avessa a qualquer tipo de ideologia, e desconfia de todas as formas de romantismo panfletário, em Miguéis as preocupações sociais e políticas cruzam-se com inquietações íntimas e identitárias do sujeito, estando longe de se limitar a um choque entre uma escrita circunscrita à valorização estética ou centrada em meras questões ideológicas. As múltiplas raízes que constituem a sua obra permitem que a expressão de um propósito ideológico não impeça pensar a literatura de maneira totalmente emancipada da sua função referencial e denotativa. Ainda que a concepção literária em Miguéis nunca se mostre asséptica em relação aos compromissos políticos e sociais, não deixa de questionar o sentido de cada um dos textos no tempo que lhe coube, garantindo-lhe certa distância quanto ao seu próprio discurso. Isto é, trata-se de uma literatura que constantemente se pensa a si mesma e se questiona como objecto linguístico. Aliás, se tivermos em conta a riqueza do material paratextual de que o autor faz acompanhar as suas obras, poder-se-á reiterar, na senda de Doubrovsky (1988), que os textos de autocritica representam uma das configurações possíveis que a autobiografia moderna pode assumir.

Não obstante, a discussão em torno das relações entre a arte e a sociedade será constante na vida de José Rodrigues Miguéis, como se vê neste passo: “Uma literatura que não responde às interrogações da sua época — pelo menos — está condenada ao esquecimento” (Miguéis, 1935: 6)<sup>74</sup>. Esta afirmação, a que se poderia contrapor uma interrogação como “poderá uma literatura não responder às interrogações da sua época?”, é sintomática do autoquestionamento que marca a obra migueisiana. Quer isto dizer que procurar uma interpretação e uma resposta para os questionamentos da sociedade humana não é obstáculo para se pensar, a si e à sua arte. Quase trinta anos mais tarde, em entrevista ao jornal *A República*, o autor considera: “o homem social e

---

<sup>74</sup> Referimos o artigo publicado no *Diário de Lisboa* de 22 de Março de 1935. Em Abril do mesmo ano, Régio (1935: 12) responderá a este depoimento: “Será finalidade da arte responder seja ao que for?”

peçoal são inseparáveis, as duas faces da mesma moeda real, um todo em marcha, com as suas contradições, dúvidas, inquietações... Importa ver o escritor sob a espécie do homem paralelo: na sua actuação, no seu passado, no seu ideário” (Aguiar 1963: 11). Ora, o que aqui se equaciona é a impossibilidade de alienar o trabalho literário do contexto do autor, no que diz respeito quer à sua história individual, quer à dimensão social da sua obra.

É de lembrar que, em 1932, ano da primeira edição de *Páscoa Feliz*, a imagem pública de Miguéis andaria fortemente associada à revista *Seara Nova*<sup>75</sup> e às suas actividades como orador e militante político<sup>76</sup>. Veja-se como o texto foi recebido por Albano Nogueira<sup>77</sup>, colaborador da revista *presença* que aí tece uma dura crítica à novela. Sublinhando a iniquidade desses comentários, Kerr Jr. (1976<sup>b</sup>) expõe justamente:

Writing in *Seara Nova*'s rival literary magazine, *Presença*, Albano Nogueira hammered at Miguéis for not having done what he considered to be a sufficiently good job of presenting certain aspects of Renato Lima's madness. He therefore considered that Miguéis had failed in his treatment of the psychological aspects of *Páscoa Feliz*, for in his opinion, it was not enough to assume a “pedantesca pose literária”. (177)

E, contudo, o que liga o autor aos ideais estéticos do grupo da *presença* é em diversos momentos realçado. Essa proximidade é atestada nomeadamente por Lopes (1969), ao referir-se a um “surto de romance psicológico ou da ficção baseada no primado da ‘imaginação

---

<sup>75</sup> A ligação do escritor à revista foi abordada por Pita (2002).

<sup>76</sup> Em declaração feita justamente na revista *Seara Nova*, Miguéis refere-se à impossibilidade de se explicar através de uma só tendência: “Uma civilização é a unidade abstracta que resulta da estreita fusão histórica de elementos contraditórios. E a linha vertebral, dominante, duma evolução totalizada ou perfeita, não consiste na vitória de uma só tendência, mas no resultado de uma interacção dos factores mais opostos” (Miguéis: 1930, 87). Além disso, na nota de autor que acompanha *Idealista no Mundo Real*, Miguéis assume abertamente a sua simpatia relativamente à *Seara Nova*: “Resolvi, assim, vir oferecê-lo à *Seara Nova*, da qual sou, ou fui, um dos mais velhos ‘jovens’. Nunca rompi os laços de simpatia, solidariedade e finalidade de propósitos que a ela me prendem desde o nosso primeiro encontro, há quarenta anos. Desde então, as perspectivas do mundo mudaram, e nós com elas, mas sem perdermos nada da nossa essência. Este romance é, pois, um eco distante das preocupações seareiras dos meus vinte anos, depuradas e condicionadas pelos acontecimentos e experiências posteriores” (IMR: 26–27).

<sup>77</sup> Nogueira (1932), considerando insuficiente a forma como o autor trata a loucura de Renato Lima, refere-se a uma “pedantesca pose literária” acrescentando que Miguéis terá escrito “com o frio marmóreo dum vulgar automatismo espiritual” (11).

psicológica’, teorizada em geral pelos presencistas e a que pertencem algumas das melhores obras dos anos 30, como *Páscoa Feliz*, de 1932, de Miguéis, e *Jogo da Cabra Cega*, 1934, de Régio” (69). Aqui entronca também a leitura que Monteiro (1959) faz da primeira obra do autor, salientando justamente essa contiguidade:

O sucesso de *Páscoa Feliz* compreende-se perfeitamente se nos lembrarmos de que esse livro revelava uma tendência nova, vinha ao encontro da aspiração (sob outros aspectos, o grupo da *presença* também a ela responde) por uma literatura que saísse do regional para o universal, do restritamente anedótico e “bonito” para mais ousadas incursões no campo da experiência humana autêntica. (8)

Tudo isso aponta para a complexidade do ambiente literário português na época em que Miguéis começa a desenvolver a sua carreira de escritor. Reiterando a ideia de que a obra do autor não se coaduna com uma contextualização histórica e literária simplista, Kerr Jr. (1976<sup>b</sup>) — um dos primeiros grandes conhecedores e críticos da obra migueisiana — chama a atenção para a existência de vários modos de intersecção entre a matéria psicológica e a atenção social, numa forma de antecipação do neo-realismo:

[...] it seems obvious that Miguéis is amenable to no simplistic classification, literary or otherwise, for in *Páscoa Feliz* he published a work of important psychological thematic content, which was nevertheless grounded on a broad and deep base of social criticism, at a time when it was growing dangerous to criticize conditions in Fascist Portugal, while at the same time antedating by several years the populist machinery of the Neo-Realists. (204)

Não escamoteando a simpatia de Miguéis pelos valores neo-realistas, a novela *Páscoa Feliz* não desmente a afinidade do autor com as estéticas do modernismo presencista, sobretudo pela primazia, no texto, do sonho e da intuição sobre a razão, ou do psicológico sobre o social.

A relação de Miguéis com o movimento da *presença* parece basear-se sobretudo nessa atenção à “experiência humana autêntica” (Monteiro, 1959: 8) e, em particular, num recurso à

linguagem de pendor psicanalítico como técnica de revelação do inconsciente. A haver um legado de valores neo-realistas, estes nunca o afastam das problemáticas em torno da feição íntima e psicológica dos indivíduos, situando o autor num lugar histórico-literário — entre o romantismo e a modernidade pós-Pessoa — que se vai emancipando das etiquetas dos estilos que atravessa, no sentido em que aponta Jesus (2002):

[...] o realismo de José Rodrigues Miguéis consiste numa fusão original do Presencismo e do Neo-Realismo, permanecendo, ao mesmo tempo, independente dos rígidos cânones dos dois movimentos. A atenção ao indivíduo e à sociedade em que ele se insere revelam-se [*sic*] marcantes na obra do autor, numa escrita que persegue objectivos de representação mimética, sem descurar, muitas vezes em discurso abstracto, a explicitação pedagógica da ideologia que a enforma. (222)

Em consequência disto, torna-se improdutivo e inviável tentar aferir um qualquer grau de pureza periodológica na obra do autor, cujo eclectismo exige uma leitura arredada de estruturas maniqueístas<sup>78</sup>. A constante vigilância auto-reflexiva de Miguéis parece existir a meio caminho de um eu virado para dentro e de um eu social virado para fora, numa dinâmica em que a atenção ao indivíduo e a atenção à realidade exterior circundante não são movimentos contrários.

---

<sup>78</sup> Sobre a sua relação com os artistas plásticos do modernismo, declara Miguéis: “Convenci-me de que não podia agradar aos plásticos, como aos estetas e ‘modernistas’ em geral, cujo convívio nunca procurei, e a quem porventura inquietava ou perturbava: questão de incompatibilidade visceral e anímica entre o sensorial-instintivo de que eles se julgam portadores, e o racional ou crítico, que eles me supunham ser exclusivamente. (Mas não há categorias absolutas, e o autêntico artista é tudo isso ao mesmo tempo, um ser completo ou pouco menos.) [...] na presença deles sentia-me azelha, inferior, intimidado, patinho feio” (OEP: 261).



Auto-retrato de José Rodrigues Miguéis  
Espólio do autor, FR 132 — M8

## II.

### MODOS MIGUEISIANOS DE REPRESENTAR A IDENTIDADE

Je suis la plaie et le couteau.

CHARLES BAUDELAIRE



## 1. As notas de autor e as possibilidades de falar sobre si

Assíduo comentador do próprio trabalho<sup>79</sup>, “José Rodrigues Miguéis, como é costume, foi o mais lúcido comentarista de si mesmo” (Lourenço, 2001<sup>b</sup>: 230). O escritor compõe, de forma quase sistemática, elementos paratextuais (a “nota do autor” que surge na abertura ou no final de grande parte dos textos principais<sup>80</sup>), onde reflecte sobre o assunto da obra e esclarece o contexto e as condições de produção. Apesar de ser um elemento com estatuto autónomo da obra, as notas dos textos miguelisianos são fundamentais para se pensar a dimensão auto-representativa da sua obra<sup>81</sup>.

Enquanto forma de linguagem que se debruça sobre si, os paratextos miguelisianos questionam insistentemente os conceitos de ficção e de registo autobiográfico, procurando estabelecer um nítido pacto com o leitor e fornecendo-lhe uma chave para a interpretação dos textos. Mais do que a vontade de se fazer perceber, esses paratextos apontam para uma tendência de se tomar a si como tema da sua obra. Esclarecedora é, por exemplo, a nota que acompanha “A Múmia”<sup>82</sup>:

[...] mais um dos ensaios ficcionais com que exploro a caverna do Eu, utilizando os materiais da experiência e memória acumulados para o romance-de-viver, sem começo nem fim, que de há muito me ocupa: panorama desigual, contraditório, como tudo na

---

<sup>79</sup> Por sua vez, consideram Almeida e Rêgo (2001): “Obviamente que um escritor não é necessariamente o seu melhor intérprete. Nem o pior. Será apenas a fonte, e o autor, de uma visão de *insider* sobre si e sobre a sua obra” (22).

<sup>80</sup> Até à data da morte de Miguéis, estavam publicados em volume quinze títulos. À excepção de três (*As Harmonias do Canelão — Reflexões de Um Burguês II*, *O Passageiro do Expresso* e *Léah e Outras Histórias*), acompanha todas as obras (ou, em casos como *A Escola do Paraíso*, assim estava previsto) uma nota explicativa do autor.

<sup>81</sup> Consideram Almeida e Rêgo (2001): “Entre as curiosas semelhanças comuns a duas grandes figuras das letras portuguesas do século XX, para além do facto de terem passado parte significativa das suas vidas nos Estados Unidos, José Rodrigues Miguéis e Jorge de Sena partilharam a aparente necessidade de se auto-explicarem em notas introdutórias ou posfácios às suas obras” (13).

<sup>82</sup> O texto “A Múmia” terá sido concebido como parte integrante do romance inédito *Filhos de Lisboa*. A nota de autor a que aqui nos referimos integra o volume *Nikalai! Nikalai!* nas edições Estampa (NN: 196–203).

Natureza e no Homem, de autobiografia quanto possível transposta ou despersonalizada; uma tentativa, mais uma vez gorada, de definição e posicionamento do Eu, de qualquer Eu: não explica, não resolve, não conclui, senão talvez provisoriamente, e só para o caso em presença. (NN: 197)

Se tivermos em conta o valor terminológico de “ensaios ficcionais”, “romance-de-viver” assim como “autobiografia [...] transposta ou despersonalizada”, estamos então perante uma forma de literatura que se pensa a si mesma, questionando as possibilidades de seleccionar e transferir memórias e experiências para o domínio da ficção. Para explorar a “caverna do Eu” — associando a sede da identidade a um lugar de forte carga simbólica —, a figura que aqui assume a enunciação desdobra-se num eu-escritor-crítico que interpela o fundamento autobiográfico dos textos. Face às suas próprias obras, fará assim sentido afirmar: “certo estou que poucos dirão delas todo o bem, nem todo o mal, que eu diria do ponto de vista da autocrítica, se pudesse agora desdobrar-me, contra mim mesmo, no crítico implacável que me sinto” (ONSA: 225). Contudo, a preocupação em destrinçar, através das notas de autor, os limites da ficcionalidade nas suas narrativas não fica por aqui. Fazendo do próprio conceito de ficção lugar central da sua reflexão, acrescenta:

Aliás, a literatura de ficção não existe para solucionar problemas da ciência ou da filosofia, nem talvez sequer para os equacionar: mas para os dramatizar e individualizar [...] A ficção torna-se assim, para mim, uma forma de experimentação com o risco, um repto real ou imaginário [...] Para ser eficaz, a ficção deve pois inventar ou recriar em termos do real ou experiencial. (NN: 200)

A produção paratextual e metaliterária de Miguéis mostra-se particularmente eficaz quando dá a ver as estratégias retóricas e narratológicas que compõem os textos. Assim, a nota que acompanha *Nikalai! Nikalai!* não deixa de assinalar que “o seu narrador (que é preciso não confundir com o autor) pretende ser neutro, um observador céptico, algo cínico mesmo” (NN: 201).

O mesmo tipo de reflexão metaliterária acontece quando se esclarece: “direi só que se trata de um personagem de ficção — não da pura e desinteressada, mas daquela que guarda os indelévels resíduos da experiência e idealidade do autor” (EPA: 9). Na mesma nota, intitulada “Do autor (com humildade)”, refere: “Embora a nossa intimidade fosse tão profunda que por vezes não sei onde começa ou acaba a nossa incoincidência” (EPA: 8). E acrescenta: “Não é uma transposição autobiográfica, nem sequer o disfarce que me permita dizer o que, de outro modo, não ousaria” (EPA: 7). Além de tornar evidente que Miguéis teria perfeita consciência dos mecanismos subjacentes à escrita autobiográfica — note-se em particular a ideia de disfarce associada à ficção —, estas observações apontam para um processo de circularidade entre o sujeito da enunciação dos textos ficcionais e a voz autoral, que comenta e mediatiza<sup>83</sup>. Na medida em que constituem uma forma de se ver e de se interpretar, os paratextos migueisianos possuem uma função especular diferente da que encontramos na escrita ficcional, e esta é, por sua vez, distinta da que encontramos nas crónicas de pendor ensaístico. É de outra ordem o pacto de leitura que estabelece: suspende-se qualquer tipo de propósito ficcional para dar lugar a uma forma deliberada de referencialidade.

Em vários aspectos próximos das notas paratextuais, os textos de *O Espelho Polidrico* dão continuidade à função simultaneamente auto-reflexiva, ensaística e comunicativa da escrita migueisiana. Neste conjunto de crónicas<sup>84</sup> — escritas nos Estados Unidos para serem publicadas no *Diário de Lisboa* entre 1968 e 1971 —, Miguéis desenvolve diversas ideias sobre o seu trabalho

---

<sup>83</sup> Em vários momentos, o autor elege o tema da escrita literária e das suas fronteiras como eixo temático da narrativa. Veja-se a seguinte passagem: “Mas alguém sabe dizer o que é Romance? Não há dois parecidos — se são originais. Um livro, qualquer livro, quanto a mim, é um recorte arbitrário numa peça de fazenda, a vida; e a obra do escritor, uma autobiografia acidentada, um todo ou panorama [...] e não um amontoado mais ou menos regular de tijolos individuais. Também Jorge Luís Borges disse recentemente que tem levado a vida a escrever o mesmo livro: o primeiro. Sabe-se hoje que a Georges Sand se confessava mais e melhor nos romances do que na autobiografia deliberada. ‘Quanto mais me confesso mais me escondo...’ E a boa Colette?” (OEP: 272).

<sup>84</sup> Seixo (1977) mostra em que medida a crónica, devido a uma indecisão dos protocolos de género, se coaduna com a dispersão que marca esta obra de Miguéis: “Entre a ficção e as memórias se situam, pois, estas crónicas de J. R. Miguéis; ou, mais precisamente, são memórias que, não podendo ser integralmente aceites no reino da ficção, a lembrança canaliza para um *status quo* intermédio — a crónica” (215).

e o seu estilo literário, explicitando, em diferentes crónicas<sup>85</sup>, alguns dos princípios estéticos que o guiam. Vejamos em que medida esta reflexão sobre a sua arte poética concorre para os contornos de um auto-retrato.

Em jeito de balanço de actividade, a crónica intitulada “Pessoal — Impessoal: Comunicante” (OEP: 273–278) pretende argumentar os princípios de uma arte poética, deixando uma definição do que, para si, deve ser a escrita literária<sup>86</sup>. Assim, sobre a fortuna genológica dos acontecimentos susceptíveis de serem verbalizados, afirma Miguéis:

Mas afinal (ouço dizer) *memórias*?! Concretas, abstractas, transpostas, ficcionais... Bom, e que é que o não é? O instante presente, dobradiça infinitesimal entre o que já foi e o que ainda não é, quando nele reflectimos tornou-se passado: memória, portanto. [...] O género Memórias, confissões, recordações, jornal, diário, tão rico e útil em outras literaturas, tem sido entre nós, ibéricos, duma pobreza subfranciscana [...] Há uma reticência ou pudor retrospectivo em toda a confissão, e esta repugna ao nosso hombrismo ou machismo. (OEP: 273)

A dimensão metaliterária destes propósitos — em que o motivo central do texto é a relação entre escrita, memória e os seus limites — evidencia dois aspectos fundamentais: primeiro, a consciência da entidade autoral sobre a complexidade de evocar o passado em termos narrativos; segundo, as dificuldades na recepção crítica<sup>87</sup> a que se vota este tipo de textos, no contexto português.

Noutro excerto da mesma crónica, em que traços de arte poética confluem nos contornos do retrato do artista, diz-se:

---

<sup>85</sup> Interessa-nos em particular uma leitura das crónicas “Longevos & Suicidas” (245–254), “Lamento-Sátira da Sazão Quente” (255–272) e “Pessoal-Impessoal: Comunicante” (273–278), pelo seu carácter auto-reflexivo.

<sup>86</sup> Reitera-se a ideia nestoutro passo: “Se faço uma novela com enredo ou plot, sou bota-d’elástico, estou atrasado, obsoleto para a era da Nova ou Novíssima Vaga, do Nouveau-Nouveau Roman, do anti-romance e do anti-tudo (mas não será isso prova do meu anti?), dos romances sem entrecho, sem personagens, sem diálogo, sem cronologia, sem análise nem psicologia, ou mesmo sem tipografia: de páginas em branco, do não-senso em suma” (OEP: 270).

<sup>87</sup> Miguéis volta a fazer referência à desvalorização cultural deste género de textos na nota de autor que acompanha *Um Homem Sorri à Morte — Com Meia Cara* (9-10).

Ao contrário do que se crê, não sofro de nostalgia a não ser a do que não tive ou do que não aconteceu: a dos sonhos frustrados e dos ideais desmentidos. Falar do passado, para mim, é principalmente uma operação de *desmistificação*. (À força de tão repetida — como *desmistificação*! — a palavra começa a perder a serrilha, como as moedas muito usadas.) O resto, as raízes do meu mal, que em boa parte desconheço ou não posso explicar, não sabendo extirpá-las, procuro soterrá-las no cemitério da ficção. Escrevo, porém, como tenho vivido: quase sempre sem saber aonde vou, numa desordem atormentada, sem método nem plano, a não ser talvez subconsciente, e só visível no resultado final: “escrita automática”, mas sujeita posteriormente a uma rigorosa e penosa selecção-compressão. (Sou um péssimo escritor: confuso, contraditório, repetitivo!) Construindo e reconstruindo laboriosamente, com frequência para nada aproveitar, com os escombros desta constante demolição do existir, materiais que a experiência e a memória, irmãs siamesas, me vão casualmente proporcionando. Ninguém sabe ao certo porque escreve. Mas pode o fruto entender-se sem se conhecer a terra que o dá? (OEP: 274)

Neste passo, é clara a referência a uma escrita em permanente reformulação e aperfeiçoamento, que se pode entender como processo infindável<sup>88</sup>. Afirmar-se como “péssimo escritor” equivale a assumir que a escrita, matéria viva, é tentativa e erro, depuramento e transformação da experiência em objecto narrativo. Ou seja, falar sobre si está longe de ser um trabalho directo e automático de passagem da experiência e da memória para a matéria escrita. Face à necessidade de se explicar como escritor, o que sobressai desse excerto é a porosidade da fronteira entre a literatura e a vida do sujeito, patente na fórmula: “Escrevo [...] como tenho vivido: quase sempre sem saber aonde vou”. A vertente confessional surge assim associada a um campo semântico do subterrâneo e da ruína. Notem-se os vocábulos “raízes”, “soterrar”, “cemitério”, “escombros”, “demolição”, que apontam para o processo de decomposição como um elemento da (re)construção identitária do sujeito. Como se afirmasse “Quando olho para mim não me percebo” (Campos, 2013: 56), evidencia-se aqui um desconhecimento ou uma impossibilidade de explicar as “raízes do meu mal”. Além de metaforizar a negatividade naquilo que há de nuclear e germinal no sujeito, esta afirmação associa a profundidade do eu — a parte

---

<sup>88</sup> A ideia é reiterada na passagem: “Tenho ideias de mais, não posso acudir a todas elas, e não escrevo para satisfazer padrões, figurinos, teorias, padrões, críticos ou sequer leitores, mas para obedecer aos comandos e limitações do meu temperamento: e nem isso consigo!” (OEP: 271).

oculta e subterrânea do sujeito — à escrita, não do texto confessional, mas antes ao nutrimento da ficção.

Em “Lamento-Sátira da Sazão Quente” (OEP: 255–272), Miguéis procura fixar um conjunto de traços primeiramente físicos, aludindo não apenas ao modo como se vê, mas como os outros o têm visto e classificado. A voz narrativa, sempre na primeira pessoa, vai assim desafiando uma série de elementos relativos à identidade do sujeito:

*Scriptor* — talvez eu devesse dizer antes *Homo?* — *infelicissimus*, passei quase sempre (e ainda hoje) despercebido, ignorado: esqueciam-me a fisionomia, não me reconheciam, passava por outro, tinha um “narizinho de belga” (palavras dum pedagogo ilustre!), cara de inglês ou de padre. Dos “três mosqueteiros” da adolescência, fui Aramis, o que era ou viria a ser bispo. (OEP: 255)

A sua fisionomia, imprecisa e trivial, que tanto o fará passar por francês como por alemão, “sempre estrangeiro in *partibus infidelium*”, leva igualmente à confusão de aparência com outros indivíduos<sup>89</sup>, por exemplo, Vitorino Nemésio, “confusão, para mim, a mais honrosa” (OEP: 256). Noutro episódio, tendo improvisado um bigode à Charlot (OEP: 256), é confundido por “um tipo que me tomou pelo Führer e me queria comer vivo” (OEP: 257). É, pois, sob o signo de um deslocamento identitário que se vão definindo os traços de uma certa invisibilidade do sujeito, a que não é alheio o sentimento de anonimato do escritor estrangeiro residente na grande metrópole de Nova Iorque. Estabelecendo assim os traços de um auto-retrato num fundo de impessoalidade e pluralidade identitária, reitera:

Mas senhores: não se pode ser parecido com tantas pessoas, contrária — sucessiva — ou simultaneamente! Mas sou. Ou fui. É para desesperar, não? Quase me dava uma personagem de novela burlesca: “O homem que foi sempre outro!” Quantas lendas se me têm pegado assim à pele! Serei eu impessoal, anódino, polivalente, sem carácter próprio?

---

<sup>89</sup> Logo na abertura do texto (OEP 256), conta que, ao abrir a porta da casa onde ambos ainda viviam, a própria irmã o terá confundido com alguém que o tinha vindo visitar.

Actor, impersonador? Andarei escondido atrás da máscara, disfarçado de quem não sou por desamor de ser quem sou? (Mas sempre sincero!) Quando serei Eu de verdade? (OEP: 257–258)

Este “homem que sempre foi outro” aponta aqui para uma matriz de multiplicidade que se torna indissociável da projecção do trabalho literário do autor e das múltiplas vozes autobiográficas que nele encontramos. Na construção da figura que vai criando de si, o sujeito interpela o leitor e lança um conjunto de questões e de comentários que indiciam a consciência de uma distância entre “quem sou” (profundamente indizível, como temos vindo a notar) e “quem digo que sou”. A referência à máscara como motivo de disfarce ou de objecto de ocultação do verdadeiro rosto remete para o processo de composição inerente a qualquer forma — mesmo a que se pretende mais sincera — de falar sobre si. Nesse sentido, perguntar “Quando serei Eu de verdade?” (OEP: 258) equivale a reconhecer que a literatura, ou qualquer outra disciplina artística, sendo um artefacto, não permite acesso directo ao seu referente. Numa formulação que reforça essa distância, escreve Miguéis:

Sempre entre estranhos, talvez isso me convenha: ignorado, esquecido, odiado — e comunicante! Sonho porventura ser um homem abstracto, impessoal, incoercível, imune às ratoeiras do Espaço-Tempo? que só existe como Linguagem, naquilo que pensa e escreve? Ou antes: como Silêncio? Mas se quero ser esquecido, para que me faça lembrado? Porque escrevo eu, então? *Para estar calado!* Isto é, para não dizer o que não quero, não posso, não sei, ou não me deixam dizer. Em todo o caso: para dar talvez aos outros um eco de si próprios. (OEP: 277)

Mais uma vez, afirma o desejo de existir como ser de linguagem, cuja existência só fará sentido enquanto entidade comunicante, servindo de espelho ou de elemento de ressonância para os outros. Esta auto-imagem do sujeito, assente num diferimento entre as restrições da vida prática e o sonho de ser “um homem abstracto”, tem por base a insuficiência da própria linguagem. À semelhança do reflexo do espelho, a linguagem revela-se artificial e redutora, incapaz de dizer e representar a totalidade do sujeito.

É ainda uma clara situação especular, afastando-se de si para melhor se observar, a que encontramos na crónica “Longevos & Suicidas” (OEP: 245–254). Em jeito de balanço de vida e de exercício de auto-análise, o sujeito tece esta longa reflexão:

Quando sentimos a vida suspensa por um fio ou teia de aranha que um golpe de vento ou da sorte pode romper, inclinamo-nos a sondar, a interrogar ou a tentar resolver os enigmas do eu: quem sou, que sou, como cheguei aqui, porquê e como sou assim, o que é que em mim predominou e se fez directriz da pluralidade que me constituiu: que conheço ou sei de mim, até onde me vejo e que exprimo, oculto ou revelo, a mim próprio ou aos outros, de mim ou da minha verdade profunda? (“Quanto mais me confesso mais me escondo...”) E terei tido algum dia a visão do meu Eu unânime e total, o que chamamos autenticidade? Vemos o indivíduo como vemos um cristal: em facetas e arestas, mas nunca no lento mecanismo da sua formação. Sou assim, assim cristalicei — que sei eu do como e do porquê? (OEP: 247)

Salientem-se alguns pormenores. Primeiro, note-se a reiterada consciência dos limites do que será passível de ser representado e do que de si, da sua “verdade profunda”, permanecerá incognoscível, excedendo os limites da própria linguagem. Como se procurasse assumir a parte de desconhecimento, ou de impossibilidade de chegar à total compreensão de si, o indivíduo é enigma para si próprio e para os outros. Parece ganhar corpo o princípio da pluralidade e da dispersão identitária que orienta a composição literária migueisiana. Ao mesmo tempo, cristaliza-se o sujeito, apontando para uma fixidez própria da imagem de um retrato donde estão ausentes, justamente, todos os elementos que contribuíram para a constituição do indivíduo ao longo do tempo, no “lento mecanismo da sua formação”. Na sequência destes princípios, surge como adjuvante a questão: “Como exprimir então, renegar ou desmitificar o passado, se eu próprio sou ele, feito dele, da sua confusão? Por isso o detesto<sup>90</sup>! Por isso o exponho e analiso” (OEP: 275).

---

<sup>90</sup> A consciência crítica que perpassa este excerto não andarà longe do *moi haïssable* pascaliano.

Tendo em conta que a auto-análise<sup>91</sup> que encontramos nesta crónica nunca anda muito longe da linguagem e da leitura psicanalítica (deixando adivinhar sentimentos inacessíveis pela consciência), será profícuo pensar em que medida o advento da psicanálise e o recurso cada vez mais facilitado às técnicas de auto-representação concorrem para resolver questões em torno da construção da identidade. É nesse sentido que o retrato fotográfico ganha particular interesse: como “aceleramento” (Medeiros, 2000: 59) dos modos de questionamento do sujeito, confrontado com a multiplicidade e a constante presença da sua própria imagem.

No que diz respeito ao nome do sujeito autoral<sup>92</sup>, uma vez mais se levanta o problema da afirmação de uma identidade própria que, por circunstâncias externas, se vê corrompida. Assim, em criança, “eu era o ‘Migas’ para alguns colegas” (OEP: 266), e mais tarde, para portugueses e para estrangeiros, a ordem, a grafia e a sonoridade dos seus apelidos serão em diversas ocasiões deformadas e confundidas<sup>93</sup>. Seguindo o texto em questão:

É geral nos Estados Unidos a hostilidade aos nomes compridos, tão do nosso gosto de plebeus com sonhos aristocráticos. Ao registar-me como estrangeiro, as autoridades impuseram-me o lacónico José R. Miguéis, sem acento agudo, claro está, que me tem causado alguns transtornos. Impronunciável por três vogais consecutivas, o apelido sofre raras metamorfoses [...] mas é sabido que os nomes portugueses têm o condão de atrair lá fora o erro deformante. (OEP: 267–268)

Ainda que declare já ter aproveitado “alguns destes incidentes em mais de uma história” (268), a volubilidade no uso dos apelidos impede uma identificação individual estável. Aliás,

---

<sup>91</sup> Será necessária alguma precaução na referência à auto-análise. Enquanto termo tomado de empréstimo à psicanálise, pressupõe um trabalho orientado e interpretado pelo psicanalista, elemento essencial do processo. Numa passagem que defende a vertente auto-analítica de Eugène Ionesco, Miguéis escreve: “Se o Sr. Ionesco, cujo teatro admiro e invejo imenso, pode publicar intermináveis e chorosas memórias de angústias, problemas e lamúrias, e até psicanalisar-se em público e raso — e que mal há nisso para os outros? deixem o homem carpir-se! — poderei eu, sem a autoridade do triunfo universal, falar do abominável Eu?” (OEP: 249).

<sup>92</sup> E o mesmo acontece no título das suas obras: “Com os títulos de alguns dos meus escritos a coisa assume proporções de jogo de massacre” (OEP: 269).

<sup>93</sup> Também em *O Espelho Polidrico* se conta o episódio em que uma “recepcionista me chama de lá, como sempre estropiando-me ligeiramente o nome: ‘Mister Mágulies? Gabinete C!’ ” (OEP: 230).

social e culturalmente, o uso de um nome de sonoridade estrangeira é uma primeira forma de estigma identitário, constituindo-se à partida como marca de diferenciação.

É possível, pois, afirmar que o sujeito autoral dos textos migueisianos que temos vindo a ler se toma a si, aos pilares da sua identidade, às condições e aos instrumentos do seu trabalho como material de análise, assumindo a personalidade e história pessoal como objecto fundamental da escrita. Aproximando-se da técnica de ensaio — no sentido etimológico de *exagium*<sup>94</sup> —, recorre a uma estratégia que não anda longe do exercício de autoconhecimento de Montaigne. Pode afirmar-se que, aqui, “o Eu é sujeito e objecto do dizer, reflexão e reflexo, homem e obra contraditoriamente, angustiadamente confluentes” (Marques, 1996<sup>b</sup>: V). Falar sobre si equivale a tomar o eu como lugar de enunciação, debruçando-se sobre a sua própria imagem. Estão, portanto, reunidas as condições para que se reconheça nestas crónicas um eixo autobiográfico em clara relação com os alicerces do auto-retrato literário.

## **2. O Espelho Poliédrico enquanto exercício de auto-representação**

A relação de José Rodrigues Miguéis com o seu retrato cruza a representação visual e a prática literária, convocando, de diferentes maneiras, a imagem de si próprio. Além dos desenhos que faz de si<sup>95</sup>, o escritor não só comenta os retratos que os outros fizeram dele como vai acumulando sólidos alicerces para a construção de um auto-retrato literário. Esta estratégia assume uma importância decisiva num conjunto de crónicas, de que se destaca a referida “Lamento-Sátira da

---

<sup>94</sup> Marques (1996<sup>b</sup>) considera que “um dos objectivos fundamentais das crónicas-memórias ensaísticas de José Rodrigues Miguéis será precisamente dar-se a si próprio a ler como ensaio [...] pensando-se em processo de autognose sempre perseguida e sempre adiada, funcionando o texto como um mediador desse processo” (V).

<sup>95</sup> Por exigirem um aparelho teórico que não se coaduna com os objectivos desta tese, a análise da dimensão plástica da obra de Miguéis não fará parte deste estudo.

Sazão Quente” (OEP: 255–272). Neste texto, a entidade autoral dá conta das produções plásticas em que outros artistas representaram o seu semblante. É o que acontece quando, face ao busto de barro que, em 1932, o escultor Diogo de Macedo<sup>96</sup> modelou do rosto de Miguéis, o texto refere:

Alguém achou o retrato “pouco parecido”: não eu, que me via por dentro, e sempre nele me reconheci como sendo o próprio: apesar de certos traços demasiado *appuyés*, [...] magro, intenso, vagamente sorridente, de maxilas apertadas — *duro!* Como então era ou fingia ser. Nem eu mesmo sei porquê. (OEP: 258)

Parte-se aqui da observação do retrato do rosto de Miguéis (feito por outro) para uma forma de interpretação e de acumulação de características enumeradas no texto, todas apontando para uma *dureza* de carácter que não se sabe ser à época verdadeira ou uma forma de fingimento. É de notar que, apesar de ser considerado pelos outros como “pouco parecido”, Miguéis reconhece no busto uma forma de representação transparente do que seria “o próprio”, como projecção possível da sua interioridade.

No mesmo plano de análise, mas referindo-se aos seus retratos em fotografia<sup>97</sup>, confessa: “Nem sequer sou fotogénico. Pareço diferente em todos os retratos. Nunca pedi que me fotografassem nem me estampassem a vera efigie nos periódicos” (OEP: 265). Além da figuração de uma humildade quanto à própria imagem, é a génese da sua instabilidade identitária — patente na ausência de traços comuns distintivos nas suas imagens em fotografia — que se vê aqui reforçada:

Não tenho um único retrato em pose “artística”, intelectual. Quando foi da minha breve lua-de-mel com o público português, em 1958–59, o meu editor e amigo Manuel Correia tirou-me em meia hora uns catorze instantâneos, alguns deles excelentes, que têm andado pelas montras e escaparates dos livreiros e em várias publicações. (OEP: 266)

---

<sup>96</sup> Pode ver-se o busto em questão na fotografia na página 5 desta tese. Veja-se igualmente Almeida (2001: 52).

<sup>97</sup> Veja-se a colecção de retratos do escritor em Almeida (2001<sup>a</sup>: 33–57).

A bibliografia sobre as funções e o sentido do retrato insiste normalmente na capacidade de conservar a presença de alguém ausente ou dar continuidade à imagem dos vivos, mesmo depois de desaparecer o retratado. Resiste-se à morte e ao esquecimento através da inscrição da imagem num suporte mais ou menos perdurável, mas também, como salienta Gil (2005), cria-se “um tempo que sobreviva ao tempo” (21). Esta experiência de mergulho no instante de exposição, face à máquina fotográfica, remete para uma relação com a morte<sup>98</sup>: o momento capturado pela câmara, por ser único e irrepitível, desvanece-se para sempre<sup>99</sup>. Nesse sentido, toda a representação fotográfica pode ser interpretada como recorte<sup>100</sup> que transporta o sujeito, capturado num dado momento, para outro espaço e outro tempo. Contudo, quando o eu desta crónica afirma “não tenho um único retrato em pose artística” (OEP: 266), o que está em causa, além da ausência de uma imagem idealizada e enobrecida do escritor, será uma nítida vontade de resistência à morte.

Contrariamente ao que acontece com a imagem reflectida no espelho (à partida, acompanha diariamente o indivíduo e vai dando conta das transformações de forma tão discreta que torna as mudanças quase imperceptíveis), a fotografia obriga ao confronto com a imagem de momentos únicos e irrepitíveis no tempo; isso pode tornar qualquer fotografia potencial objecto de nostalgia e feticchismo. Decorre daí um dos sentidos de afirmar “pareço diferente em todos os retratos” (OEP: 265), justamente porque o reflexo capturado pela fotografia implica um processo de corte e de distanciamento.

---

<sup>98</sup> Na formulação de Ribeiro (2008), “a morte está no princípio do retrato” (269). Isto é: a dimensão espectral da fotografia convocou, desde o seu surgimento, uma série de fantasmas que fazem com que a ideia de morte tenha acompanhado de perto o desenvolvimento da arte. A razão mais imediata e mais explícita para esta relação diz respeito a uma prática social, amplamente difundida, de conservar os retratos de quem já faleceu, como forma de se poder aceder à sua memória. Assumindo assim funções de dispositivo sentimental, o retrato permanece num lugar suspenso, sendo “nem a morte nem a vida” (Vale, 2018: 111).

<sup>99</sup> Medeiros (2010) considera: “A noção de instante é um dos paradoxos estruturantes da fotografia: esta, ao paralisar o instante, permite a visão analítica (atomizada) da duração, e portanto a consciência do tempo como sucessão de instantes” (42).

<sup>100</sup> Aludimos aqui à noção de Metz (2003): “Photography is a cut inside the referent, it cuts off a piece of it, a fragment, a pan object, for a long immobile travel of no return” (140).

Vejam brevemente em que medida a problemática do auto-retrato se aplica à esfera textual. Na sua dimensão literária, o conceito de auto-retrato<sup>101</sup> implica inevitavelmente uma abordagem transdisciplinar, estando em causa diferentes tipos de suporte mediático. Ainda que a definição generalista<sup>102</sup> de auto-retrato sirva para denominar certos textos de forma incontestável (em alguns casos, são os próprios autores a recorrer à terminologia), saliente-se determinadas diferenças que podem ser fundamentais para as motivações e especificidades dos auto-retratos literários, pictóricos ou fotográficos. Beaujour (1980) propõe que se distinga auto-retrato e autobiografia pela forma como os dois géneros tendem a relacionar-se com a narrativa: “L’autoportrait se distingue de l’autobiographie par l’absence d’un récit suivi. Et par la subordination de la narration à un déploiement *logique* [...]” (8). O auto-retrato literário inscreve-se assim numa forma autónoma, partindo de textos onde, ao contrário da autobiografia, a dimensão narrativa está ausente ou é secundária<sup>103</sup>. Todavia, as duas formas de auto-retrato (verbal e visual) partilham a possibilidade de registar um momento de paragem no tempo, um instante de recorte na linha temporal que representa a vida dos indivíduos<sup>104</sup>. Se a representação de si, no que diz respeito às características físicas, psicológicas ou sociais, exige um necessário exercício de introspeção, no caso da escrita, a resposta à pergunta “quem sou eu?” conduz a

---

<sup>101</sup> Para uma reflexão em torno do conceito de auto-retrato (e das relações entre o pictórico e o literário), veja-se o capítulo introdutório de Beaujour (1980: 7–26). Na literatura portuguesa, a temática do auto-retrato literário foi devidamente desenvolvida, por exemplo, em Ribeiro (2015). Veja-se igualmente Ribeiro (2012).

<sup>102</sup> Tenhamos em conta a definição do *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, que define auto-retrato como o “retrato de uma pessoa feito por ela própria. [...] O auto-retrato assume diversas expressões artísticas como o desenho, a pintura, a gravura, a descrição escrita” (1.º vol., p. 431). O *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* esclarece igualmente que se trata do “retrato que alguém faz de si mesmo (sob forma de desenho, pintura, gravura ou descrição escrita ou oral)” resultando da junção de “auto” (do grego *autós*, com o sentido de eu mesmo, tu mesmo, ele mesmo, si mesmo) e “retrato” (pp. 481 e 486).

<sup>103</sup> Sobre a relação entre o auto-retrato e a autobiografia, veja-se a formulação de Adams (2001): “Actually, both media are increasingly self-conscious, and combines them may intensify rather than reduce the complexity and ambiguity of each taken separately. Photography may stimulate, inspire or seem to document autobiography; it may also confound verbal narrative” (711).

<sup>104</sup> Não admira que, em alguns casos, o auto-retrato literário se baseie nos sinais de envelhecimento do rosto. Vejam-se os casos de a

in“Fumar ao Espelho” (Pires, 1991: 89–94) ou de Marguerite Duras em *L’amant*, onde se diz: “J’ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée. Il ne s’est pas affaissé comme certains visages à traits fins, il a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite. J’ai un visage détruit” (Duras, 1984: 10).

uma manobra simultânea de memória e de descrição através da linguagem, tornando o auto-retrato uma das faces da escrita autobiográfica.

Tendo em conta a relação (geralmente tensa) entre palavra e imagem, o auto-retrato literário aproxima-se por vezes de um exercício de descrição de figuras<sup>105</sup> — ou de *ekphrasis* —, para descrever, com nitidez e rigor, uma realidade física. Por um lado, este mecanismo retórico parece poder evocar uma imagem mental, sugerindo o objecto representado como se estivesse diante dos olhos do leitor. Por outro, são de notar os casos, sobretudo na cultura contemporânea, em que os modos de figuração verbal se distanciam de um padrão representativo assente na observação e na semelhança relativamente ao objecto. Apontando diversos exemplos dessa deformação, Ribeiro (2015) refere-se aos “registos de rasura, apagamento, ruína, cegueira que questionam uma noção de identidade estabilizável em imagem (visual ou mental)” (334).

Dito isto, e para regressarmos à obra de Miguéis, lembre-se que ele não se limita a descrever a sua figura nos auto-retratos literários: recorre a uma outra linguagem artística, e num gesto auto-representativo diferente do que exige a escrita, desenha-se a si mesmo. Além disso, vale a pena acrescentar que vai acompanhando a escrita das suas obras com a composição de uma série de desenhos<sup>106</sup> que ilustram as cenas ou as personagens das narrativas. O conjunto<sup>107</sup> de auto-retratos desenhados que integram o espólio do escritor confirmam a pluralidade de estratégias auto-representativas da obra migueisiana.

Abrindo possibilidades para um diálogo entre a escrita e a pintura, ao longo de toda a crónica “Lamento-Sátira da Sazão Quente” (OEP: 255–272) se vai reflectindo sobre a arte de

---

<sup>105</sup> Relembre-se a longa tradição de retrato poético na escrita literária, com raízes na Antiguidade Clássica. Pommier (1998) (centrando-se sobretudo na Renascença e posteridade) problematiza a história do retrato e da sua teoria.

<sup>106</sup> No espólio do autor, são inúmeros os manuscritos acompanhados de desenhos feitos nas margens do texto.

<sup>107</sup> Dada a impossibilidade presente de aceder ao material que se encontra na Brown University (os desenhos de Miguéis, na sua quase totalidade, não fazem parte da colecção de microfilmes na Biblioteca Nacional de Portugal), recorreremos de novo às imagens já reproduzidas no catálogo da exposição consagrada ao escritor. Assim, os auto-retratos a que aqui fazemos referência encontram-se reproduzidos em Almeida (2001<sup>a</sup>: 71).

pintar e de retratar, fazendo desta actividade o tema do texto, isto é, tópico central em torno do qual se organiza o discurso. Refere Miguéis a esse propósito: “Reconhecia em mim um certo senso plástico, indispensável à contemplação das obras de arte, e que eu procuraria exprimir em prosa” (OEP: 264). Uma interpretação possível desta passagem implica afirmar que a génese da criação artística em Miguéis se encontra em plena sintonia com o domínio visual. Esta dimensão plástica do universo migueisiano torna-se particularmente significativa se tivermos em conta que foi como ilustrador<sup>108</sup> que, durante a década de 1920, Miguéis começou a colaborar em jornais e a afirmar o seu nome no panorama cultural da época. Apesar da distância que manteve dos artistas plásticos que designa por “modernistas”, e em cuja presença dizia sentir-se “azelha, inferior, intimidado, patinho-feio” (OEP: 261), o autor dá provas significativas do seu desejo e do seu talento para uma forma de expressão artística<sup>109</sup>.

Se quisermos aferir as razões para uma analogia entre o retrato e o espelho — cujo sentido se antecipa no título *O Espelho Polidrico* —, a primeira evidência será que ambos os objectos devolvem uma imagem dos indivíduos que deixa examinar o que se encontra debaixo da superfície (quantas vezes enganadora) da imagem. Objecto emblemático da pintura e da fotografia, indispensável na obtenção de diversos pontos de vista sobre o mesmo objecto, o espelho, cuja história terá interessantes repercussões psicológicas<sup>110</sup>, encontra na literatura autobiográfica terreno particularmente fértil. O olhar sobre si próprio através do espelho — quando disposto além das aparências — proporciona um inevitável confronto com as marcas da passagem do tempo inscritas na fisionomia e na história do indivíduo. É, de certa forma, neste

---

<sup>108</sup> Em 1921, Miguéis colabora como ilustrador na edição da noite do *Diário de Notícias*. Nos anos seguintes (1922 e 1923), faz diversas ilustrações para obras literárias e ilustra ainda a capa de vários números de *Seara Nova* — mais precisamente os números 20–22, 26, 38, 52, 70, 99, 101, 103, 106 e 107. Para a lista completa das colaborações de Miguéis na imprensa da época, ver Kerr Jr. (1977: 70–149).

<sup>109</sup> Será de salientar a longa amizade de Miguéis com Keil do Amaral, assim como a breve (mas, tudo leva a crer, intensa) relação do escritor com o artista José Tagarro. Este terá esboçado duas vezes o retrato do escritor (cf. OEP: 263) e desenhou igualmente a capa da primeira edição de *Páscoa Feliz*.

<sup>110</sup> Veja-se Melchior-Bonnet (2016).

duplo olhar — sensível e introspectivo — que o indivíduo se define. Além da verosimilhança e da aparência, “vermo-nos ao espelho é pormo-nos em causa” (Figueiredo, 2017: 46).

Assim, e para regressarmos a *O Espelho Polidrico*, núcleo organizador desta reflexão, será importante ter em conta o aspecto *polidrico* desse *espelho*. Além de evidenciar a pluralidade do eu que nele se vê reflectido, o título parece filiar a obra no paradigma do desdobramento, num jogo de reflexos em que o que se dá a ver ao leitor é um sujeito que se pensa e que oferece à vista através das várias faces do poliedro. Este exercício de auto-representação (que traz para a narrativa o próprio acto de escrita) não anda longe, pelo menos nas crónicas que temos vindo a focar, do procedimento de *mise em abyme* do final do romance *O Milagre segundo Salomé*, a que teremos oportunidade de regressar.

Além do mais, enquanto realidade concreta, o espelho assume em Miguéis uma funcionalidade claramente evocativa. Vejam-se a esse propósito três episódios específicos em que o espelho funciona simultaneamente como metáfora e como objecto. O primeiro tem lugar em *Filhos de Lisboa*, quando, face à proximidade da morte do pai, Gabriel relembra o desaparecimento do irmão: “O espelho sem moldura, apoiado à parede, devolvia-lhe a imagem confusa e oblíqua do quarto, o mesmo donde o Santiago saíra para o hospital, oito anos antes. Oito anos, já!” (IMR: 372). Logo de seguida, confrontado com o desaparecimento dos objectos que haviam feito parte da casa durante a infância, comenta: “Que lhe restava desse tempo, perdido, imaginário paraíso? [...] Quase tudo o mais desaparecera. (Menos o espelho de moldura doirada, que ainda estava na saleta.)” (IMR 372) Aqui, o espelho devolve a figura indecifrável de um tempo perdido, servindo de elo entre o presente e o passado. É através do reflexo especular (não do seu próprio rosto, mas do reflexo do lugar onde se encontra) que o sujeito confronta a recordação traumática da morte.

Algo semelhante ocorre num segundo exemplo, desta feita em *Um Homem Sorri à Morte*. Numa passagem a que teremos oportunidade de regressar, refere-se:

Olhei-me num pequeno espelho, e vi uma cara descarnada e pálida, com o nariz afilado... Onde é que eu já tinha visto uma fâcies semelhante? A recordação distante dum morto querido — meu irmão — fez-me estremecer. E pensei: “Estou com cara de moribundo” [...] (UHSM: 19–20)

Ao devolver a semelhança entre o rosto do sujeito e o rosto do seu irmão, o espelho assume claramente um lugar de instrumento de introspecção, permitindo decifrar os traços da fisionomia do “morto querido” nos traços da sua própria imagem<sup>111</sup>. O surgimento inesperado desta figura especular constitui assim uma presença *in absentia*, que joga com a consciência da proximidade da morte.

Numa terceira passagem, particularmente sensível no que diz respeito aos poderes mediadores do espelho, descreve-se alguém que compõe a sua imagem e aprecia o seu reflexo, sendo, por sua vez, observado furtivamente por terceiros. Referimo-nos ao texto “A Importância da Risca do Cabelo”, parte do volume *Léah e Outras Histórias*. Ao espreitar pela porta entreaberta os cuidados de beleza do amigo, o sujeito textual afirma:

Demorámo-nos a observá-lo em silêncio, empolgados, como sempre que espiamos as acções de alguém que julga estar só, máxime em frente do espelho. Nada revela tão bem o carácter dum indivíduo. Durante uns bons cinco minutos, contendo o riso, gozámos o espectáculo do Homem em Frente da Sua Própria Imagem. (LOH: 172)

Assistindo a esta espécie de teatro particular, o sujeito observa e analisa, sem ser visto, um outro indivíduo que se julga sozinho face ao seu reflexo e que assim compõe cuidadosamente a sua imagem. Mais do que a questão da vaidade e da aparência, o que o texto parece frisar é a consciência de que o reflexo do espelho solicita a imaginação daquele que se vê a si próprio, tornando possíveis todas as projecções e todas as fantasias para se idealizar diferente de si mesmo.

---

<sup>111</sup> Lejeune (1986: 79) emprega a expressão *mortrait* e *automortrait* (por associação a *portrait*).

### 3. A história do outro contada na primeira pessoa: *Páscoa Feliz*

Estreia literária de José Rodrigues Miguéis em 1932, a novela<sup>112</sup> *Páscoa Feliz* corresponde aos princípios de uma obra ficcional: aqui, a representação da identidade é, antes de mais, processo narrativo sem ligação directa com o percurso do autor. No entanto, ainda que o eu do texto não permita estabelecer uma correspondência directa com os dados biográficos ou com os traços psicológicos da entidade autoral (comprometendo os critérios de um pacto de referencialidade), consideramos que existem dois argumentos primordiais para abordar a novela neste estudo.

Primeiro, *Páscoa Feliz* indicia uma preocupação com as diferentes possibilidades de representação literária da identidade. A expressão múltipla do eu sendo, antes de mais, motivo literário e forma de material de trabalho artístico, surge como embrião de uma apetência para tratar a identidade e as problemáticas que lhe são adjacentes. Ainda que nesta primeira novela o trabalho da auto-representação pareça afastado do cerne da narrativa, prenuncia a obra de um autor que “teve uma extremada consciência da duplicidade humana, de ser o homem, o inimigo e o virtual salvador de si mesmo” (Lourenço, 2001<sup>b</sup>: 229). Dito isto, parece legítimo interpretar esta estreia literária — onde Miguéis começa a delinear os motivos e as marcas da sua escrita — como ponto de partida de um percurso profundamente marcado pela tematização da identidade.

Segundo, ainda que não faça sentido estabelecer uma ligação entre o eu textual e o eu autoral<sup>113</sup>, a estratégia narrativa utilizada afigura-se abertamente decalcada do registo autobiográfico. Sem que isso ponha em causa a sua ficcionalidade — o eu da novela remete para

---

<sup>112</sup> Nas primeira e segunda edições (1932, Alfa, e 1965, Estúdios Cor) a obra surge com o subtítulo “novela”, classificação que desaparece nas edições seguintes. Todas as citações aqui presentes se referem à edição de 2001 da Editorial Estampa, com diferenças significativas da 1.ª edição, de 1932.

<sup>113</sup> Miguéis recusa qualquer aproximação entre a sua personalidade e a da sua personagem: “Demasiado débil para lutar, vencer, vingar-se de opressões [...] O que eu, escuso de acentuá-lo categoricamente repudio. Sou todo a favor das soluções reais, construtivas, humanas” (PF: 149). Garcia (2001) reitera esta distância: “A 1.ª pessoa é, na ficção deste autor, extremamente complexa, extremamente variada nos traços psicológicos, cuidadosamente dissimulada e bastante distanciada da personalidade do autor” (113–114).

uma pessoa sem existência real —, o narrador de *Páscoa Feliz* procura traçar a história da sua personalidade e o percurso da sua existência. Isto é, trata-se de uma disposição específica de balanço de vida e de registo dos acontecimentos que, geralmente, fazem parte deste género de textos.

Podem ser muito diversas as formas de introduzir uma personagem na narrativa. Nesse caso, o momento escolhido para começar a contar a história de Renato Lima — narrador e protagonista da acção — é a cena do julgamento (PF: 11–18), em que é confrontado com as consequências das suas acções face a um juiz. O protagonista relata a sua história pessoal expondo os momentos decisivos para a existência do indivíduo, como se cartografasse o percurso psicológico que o leva ao crime. Estabelece-se assim o quadro singular através do qual a trajectória de Renato se vai desenvolver.

Esta abertura da narrativa *in medias res* permite criar uma certa expectativa relativamente ao itinerário do sujeito. Antes de arrancar com o relato da sua existência, Renato Lima previne: “Ai de mim, no meu passado alguma coisa há-de ficar inexplicável” (PF: 11). A advertência é de singular importância: o próprio narrador-protagonista (que, desde o início, dá sinais de certa volubilidade mental) assegura que a sua narrativa será necessariamente confusa, reconstituída mediante memórias pouco precisas: “Não me posso lembrar precisamente: coisas confusas, palavras ocas, gestos...” (PF: 11). Se é verdade que “o estilo do narrador desmente a sua sugerida psicopatia, e até a modéstia intelectual da sua educação” (Lopes, 1961: 60), as incertezas quanto ao sentido da narração dependem directamente da descontinuidade identitária do seu narrador e protagonista. Considerem-se os indícios fornecidos logo no final do primeiro capítulo:

Não me posso lembrar do que se deu a partir daquele instante: recaí decerto no meu alheamento, como num sono de ópio. Só muito mais tarde, na cadeia, consegui com muito esforço, e mesmo assim com falhas, reconstituir a cena do julgamento, que de todo se me varrera da memória. Não há dúvida, eu reconheço que há qualquer coisa em mim. Por isso já não estranho que estas recordações me subam indistintas, enevoadas, sem nexos — como se outro, e não eu, as houvesse vivido. (PF: 18)

A história de Renato Lima, contada pelo próprio, recorre a alguns dos princípios fundadores de qualquer relato biográfico<sup>114</sup>. O sujeito apresenta-se, em primeira instância, recorrendo às grandes linhas do “quadro geral da sua existência” (PF: 29). Para constituir a cronologia e a identidade do protagonista, atribuem-se-lhe dados que permitem delinear o seu retrato, a saber: o nome civil, a fisionomia, a filiação, a naturalidade, o casamento, assim como passagens ilustrativas da história da infância e juventude. Como se pretendesse justificar-se, dirigindo-se a um leitor implícito (“não suponham agora” [PF: 29]), a personagem traça, em retrospectiva, o quadro que engendrou a situação presente. Vejam-se, a esse propósito, as seguintes passagens:

Chamo-me Renato Lima. É um nome que nada oferece de particular, se exceptuarmos não sei o quê de poético ou novelesco que poderia dar lugar a erradas interpretações, quer dizer, a uma ideia falsa da minha personalidade. (PF: 29)

Tenho trinta e seis anos, sou casado e natural de Lisboa. Meus pais eram ambos da Beira, e há muitos anos que já descansam algures. Não sei nada desta família obscura que saiu da terra como as árvores e os bichos — e para lá voltou.

Eram gente humilde. Mas a genealogia nunca foi o meu forte. E eu próprio me habituei desde cedo a não contar com os parentes. (Ou foram eles talvez que a isso me habituaram). (PF: 30)

Tenho o cabelo preto, com bastantes brancas, e agora uso-o cortado muito rente. Nunca fui simpático nem agradável. Um dos meus martírios foi sempre ver-me ao espelho: tenho o rosto assimétrico, os olhos divergentes, as orelhas espalmadas. Ah, se um aspecto insinuante contribui para nos fazer triunfar na luta pela vida (pensava eu), com certeza que devo os meus insucessos aos caracteres que me distinguem! (PF: 32).

Estamos perante a constituição de um retrato claramente disfórico, numa acumulação de características negativas (o nome, a fisionomia, a origem) que parecem estar na base da dimensão psicológica do sujeito. Nos elementos seleccionados, o texto dá visibilidade a aspectos como o abandono pela “família obscura” (muito cedo ficou órfão) ou a descrição física do sujeito (cf. PF:

---

<sup>114</sup> Considera García (2001) que, nesta novela, estamos “como em quase todas as narrativas escritas por José Rodrigues Miguéis na 1.<sup>a</sup> pessoa, diante dum texto praticamente impenetrável à luz da crítica biografista” (113).

30 e 32). Aqui, o confronto doloroso com a imagem especular (“um dos meus martírios foi sempre ver-me ao espelho” [PF: 32]), deve-se à existência de um semblante que foi contribuindo para o seu infortúnio.

À dimensão física e psicológica deste auto-retrato, junta-se uma distância magoada relativamente aos outros, amplificada pelo desprezo e pelos ultrajes que vai sofrendo durante a infância (cf. PF: 33), constituindo um reservatório de momentos marcados pela negatividade, e decisivos para definir a personalidade do sujeito. Veja-se como o contacto com os outros — associado a um episódio traumático e à decorrente humilhação — vai marcar para sempre a identidade do protagonista:

Quem olhar para mim, verá logo o pequeno triste e pálido que eu fui, batido pelos reveses que um destino incompreensível costuma acumular sobre as crianças tímidas e débeis. [...]

Um dia, uma garota deu-me um beliscão e fugiu a correr e a gritar:

— Adeus, ó pata-choca!

— Ó pata-choca! Ó pata-choca! [...]

Aqueles risos infantis encheram tudo, transbordaram, impregnaram a minha existência inteira. Dali em diante fiquei sendo o “Pata-Choca”. (PF: 33)

O que se oferece a ler nesta passagem é uma alteração na consciência identitária do sujeito: a criança assiste impotente à transformação do seu nome próprio para o epíteto pouco lisonjeiro de “Pata-Choca”<sup>115</sup>, que acaba por ocupar toda a sua existência. Mais tarde, já adulto, a lembrança de ter sido o “Pata-Choca” irrompe, num momento de insurreição quanto ao seu sentimento de inferioridade e às suas competências de funcionário. Em resposta às preocupações do Sr. Nogueira, que avisa: “O seu Renato anda trabalhando de mais... Sou eu que lho digo!”, o protagonista responde: “Não, não, isso sim. De mais, eu? (O ‘Pata-Choca’! Eles sabiam lá do que

---

<sup>115</sup> Este “Pata-Choca” não pode deixar de fazer lembrar o “papa-açorda” do poema “Aquele Outro” (1916), de Sá-Carneiro (1996: 141). A respeito deste epíteto, repare-se ainda como, na nota de autor, ao mencionar o seu percurso escolar, Miguéis revela: “cheguei a apanhar zero em Português: sempre a história do Patinho Feio!” (PF: 153).

era capaz o ‘Pata-Choca’, o mosquinha morta de outro tempo!...)” (PF: 54). O episódio não é apenas ilustrativo das consequências da alcunha<sup>116</sup> na construção identitária de Renato Lima; pelo seu valor simbólico, antevê o intervalo que o separa dos demais. É assim que, na nota de autor que acompanha a segunda edição, Miguéis escreve a esse propósito:

Necessariamente obscura, porque narrada pelo protagonista psicopata, a *Páscoa* é a história dum esquizofrênico paranóide encerrado em si mesmo, isolado do mundo (mas não alheio a ele), vivendo na e da sua própria fantasia, como protesto, se o querem, contra a miséria, a humilhação, a hostilidade que, desde cedo, fizeram dele o “Pata-Choca”. (PF: 148)

A permanência desta alcunha “dolorosamente significativa” (Garcia, 2001: 113) na identidade adulta do sujeito, além de ser um elemento do seu estado psicótico, aponta para uma tentativa de superar a humilhação infantil<sup>117</sup>. Neste caso, o quadro mental da personagem não só a impede de ultrapassar o constrangimento traumático, como o fará agravar-se, resultando numa ruptura de contacto ou num afastamento do mundo exterior. Assim, na relação de alteridade que estabelece com os outros, o sujeito define-se na afirmação: “Como inimigo, era desprezível; como aliado, comprometedor. Nem mesmo vencido fui: olhava-os de longe” (PF: 34). Como se contemplasse o exterior através de uma lente distanciadora, vai mostrando uma consciência aguda de ser (ou de se sentir) irremediavelmente diferente dos outros: “trabalhosamente, recomponho o ‘Eu’ que a presença dos outros dissipa e confunde” (PF: 21).

Estará em causa a noção de “mundo interior” enquanto metáfora que dá significado a expressões como *intimidade* ou *interioridade*, que não deixam, no entanto, de indiciar o carácter ilusório de um “mundo interno separado do externo” (Lopes, 1969: 40). A instabilidade da

---

<sup>116</sup> Do ponto de vista psicológico, o carácter geralmente pejorativo dos epítetos dificilmente será sem consequências para a formação identitária. Quase sempre baseados na imagem corporal, no pendor sexual ou em traços de personalidade, a experiência de certo tipo de alcunhas, sobretudo na infância e em contexto escolar, como é o caso de Renato Lima, traz diversas implicações mentais e sociais.

<sup>117</sup> A formação académica de Miguéis (em ciências pedagógicas e distúrbios mentais em crianças) não será despendida para a desenvoltura com que trabalha as temáticas relacionadas com o domínio da psicologia.

dicotomia entre estas duas dimensões de objectos (como a variabilidade da oposição entre *dentro* e *fora*) sugere uma analogia com a oposição *essência* e *aparência*, particularmente relevante na análise dos fenómenos psíquicos do protagonista de *Páscoa Feliz*. Este, a dada altura, declara: “dentro do escritório, continuei a dominar-me na aparência [...]. Dir-se-ia que o sonho era o abcesso fixador dos elementos maus do meu instinto” (PF: 57).

O que acontece a Renato Lima corresponde a uma cisão entre a esfera das aparências (continua a ser o empregado que cumpre ordens, o indivíduo com um quotidiano comum) e o universo do devaneio onírico, das possibilidades de fantasia e, em última instância, da oportunidade de ser outro. Numa tentativa de definir a sua existência, o protagonista refere-se a si como “um homem que passou o melhor da juventude curvado sobre mesas de escritórios escuros, acanhados, duvidosamente limpos, fazendo escritas e redigindo cartas que em nada me interessavam. O meu destino era obedecer” (PF: 47). Repare-se, aliás, que este *destino* do protagonista de *Páscoa Feliz* é sujeitar-se e cumprir em dois sentidos diferentes: primeiro, o que as circunstâncias sociais e profissionais lhe impõem; segundo, a interferência desse outro que vai invadindo e dominado a sua consciência<sup>118</sup>. Assim, a personagem migueisiana refugia-se na loucura, sonha-se outro e perde-se ao procurar fugir de si mesmo. Nas palavras de Lourenço (2001<sup>b</sup>):

[...] o herói cinzento, psicopata e lúcido de *Páscoa Feliz* [...] é um estranho, sufocado pela pasmaceira de Lisboa, pelos seus horizontes mesquinhos e sórdidos, consciente da mediocridade da sua própria vida e que vai evadir-se pelo crime-delírio por não ser capaz de se evadir pela aventura concreta, a do vasto mundo alheio [...]. O dostoiévskiano anti-herói de *Páscoa Feliz* não é vítima de nada, a não ser, como Emma Bovary, das suas desordenadas leituras de livros de aventuras [...]. (47)

---

<sup>118</sup> Leia-se a interpretação de Lepecki (1979): “O tipo esquizoide, bastante comum na ficção moderna em geral, e na portuguesa em particular, é nitidamente o sinal de uma sociedade (até no sentido de ‘convívio social’) totalmente desagregada e desagregadora, onde só têm lugar dois tipos de indivíduos: os que não têm cara ou os que possuem duas caras” (76).

Não admira, pois, a escolha dos versos do poeta espanhol Antonio Machado (1875–1939) para epígrafe da novela: “*En mi soledad / he visto cosas muy claras, / que no son verdad.*” Ao estabelecer uma diferença entre a coisa apreendida e a coisa real, o sujeito afasta-se daquilo que é da ordem da razão, deslizando para a solidão e para a ruptura de contacto ordenado com o exterior. Apesar da consciência da natureza imaginária do delírio, este parece ganhar coerência no isolamento do sujeito. É nesse sentido que se pode considerar a loucura de Renato Lima uma forma de evasão. Aliás, a representação do afastamento de si que se encontra no herói de *Páscoa Feliz* é motivo recorrente na obra de Miguéis: o homem expatriado ou incomunicável na sua recusa do mundo exterior<sup>119</sup>. Noutros termos, “o drama da perda, embora recorrente, parece atingir a sua mais completa expressão em *Páscoa Feliz*, onde o Narrador, por força da sua constituição esquizofrénica, perde a unidade da personalidade” (Lepecki, 1979: 75).

Perante o que fica dito, pressupõe-se que a loucura de Renato concretiza uma personificação do duplo, espectro simultaneamente libertador e monstruoso de um eu-original, que se tornou incoincidente consigo mesmo e com o mundo. A irrupção da loucura através da figura do duplo vai fazer com que o sujeito, (aparentemente) adaptado às normas sociais, siga o caminho da marginalidade, num jogo de desdobramento identitário.

#### 4. Casos de “não ser eu”, nem “ser o outro”

Será então através de um universo *outro* que o protagonista vai compensar as frustrações e os desenganos da sua existência prática, afirmando: “a vida por todos os meios me impelia para a

---

<sup>119</sup> Veja-se Zacarias, o introvertido protagonista de *Uma Aventura Inquietante*, e o narrador, personagem principal, do conto “Léah”: fechado sobre si mesmo, incapaz da iniciativa que transformará o sonho e a realidade. O mesmo se pode dizer de Vesgo, o sindicalista do romance *Idealista no Mundo Real*: perseguido pela justiça, lutando pela liberdade, que o jovem Deodato (cujo perfil inevitavelmente nos lembrará o de Miguéis), vai tentar salvar.

ilha solitária do sonho” (PF: 47). Assumindo perfeitamente essa dicotomia entre dois pólos, esclarece: “O sonho é o domínio da loucura dentro da razão. Além da nossa lógica vulgar, uma outra lógica existe, mais profunda, que só os loucos atingem” (PF: 54). E assim, encerrado nesse espaço onírico, vai pouco a pouco ocupando o lugar da sua existência material e concreta. Aprofunda-se gradualmente o fosso que separa esses dois mundos, concordando que “a vida exterior nada tinha com o meu sonho. O contacto das pessoas e a acção eram-me odiosos” (PF: 42). Não admira, pois, que, face ao isolamento (da prisão ou do hospício), a personagem miguelisiana se mostre definitivamente entregue a si, a uma forma de existência que corresponde ao que é *a sua* realidade:

A ideia do mal faz-me pensar na Sociedade: estamos quites! Nada fez por mim, nada lhe devo, vivi à margem dela como um cardo à beira de um caminho. Também não a acuso. Não passa de uma abstracção para que apela quem já nada espera de si mesmo... Não há senão indivíduos. (Verdadeiramente, só eu existo, eu e estes pensamentos.) E todos exigimos dela alguma coisa!

Mas porque hei-de eu pensar no mundo? É um hábito que fica. Detesto a vida activa. Os gestos que faço, os passos que dou, perturbam-me a vida interior, que é o meu prazer. Esquecimento, quietação! Doutor, não me olhe assim! Não me pergunte mais nada!... Tenho amor a esta casa porque adquiri a certeza definitiva de que existo, porque penso. (PF: 27)

Nestas afirmações do protagonista, o universo dos sonhos não corresponde a um mundo imaginário, mas a uma forma de realidade<sup>120</sup>. Afirmando-se, em aparência, como indivíduo dito normal, anónimo e sem traços que o diferenciem dos demais, Renato Lima vai sofrendo internamente a sua incapacidade de adaptação à realidade social. Contudo, esta consciência de desajustamento não tarda a exteriorizar-se, tornando-se cada vez mais clara a presença de um outro que progressivamente vai tomando conta do sujeito.

---

<sup>120</sup> Ecoam nesta passagem as *duas vidas* que encontramos nos versos de “Dactilografia” (1933), de Álvaro de Campos, em particular nas estrofes: “Temos todos duas vidas:/ A verdadeira, que é a que sonhamos na infância,/ E que continuamos sonhando, adultos num substrato de névoa;/ A falsa, que é a que vivemos em convivência com outros,/ Que é a prática, a útil,/ Aquela em que acabam por nos meter num caixão” (Campos, 2013: 485–486).

Apesar das proporções nitidamente deformadoras desta espécie de negativo de si mesmo, o duplo de Renato vai-se tornando autónomo e coexistindo com o protagonista. Uma vez mais, desvanecem-se os limites entre o domínio do corpóreo e o da fantasia, visto que o ser spectral (o outro) se apropria da existência do indivíduo dito *real* para, através dele, cometer um crime. Vejam-se estas duas passagens:

Assisti, de começo sem grande susto, à formação do “plano”. Era um companheiro, um hóspede que se instalava em mim sem nenhum esforço, e que eu não tentava repelir. Porque não confessá-lo? Despertava-me interesse a estranha operação que o meu subconsciente começava a realizar. [...]

Dotado por assim dizer de visão dupla, eu acompanhava interiormente o desenvolvimento do projecto, cuja minúcia crescente me surpreendia. Era uma verdadeira gestação espontânea. (PF: 52)

“Como errei eu isto?” Os erros angustiavam-me. Dava-me a noção do meu desdobramento, do meu automatismo. (De facto, reconheci que a *força* era distinta da minha vontade, e obedecia-lhe.) Tinha vertigens, rangia os dentes, a vista escurecia-se-me, durante instantes perdia a consciência — e voltava a mim, para recomeçar. (PF: 63)

Para determinar a natureza desta relação entre Renato Lima e o seu duplo, interessa-nos observar a utilização de expressões como “assisti”, “gestação espontânea” ou ainda “um companheiro, um hóspede que se instalava em mim”. Há que sublinhar que ambos os passos citados consubstanciam uma entidade a que o sujeito é alheio. A duplicação do eu, à imagem de uma extensão independente (e oposta) do ser original, dá-se de forma natural e autónoma. Daí que, face ao reflexo devolvido pelo espelho<sup>121</sup>, o sujeito se espante com as proporções da sua transformação: “Que tenho eu na cara? — Não sei... Parece outro, acho-o mudado! Olhei-me num espelhinho: estava irreconhecível.” (PF: 66); ou ainda: “Vejo num espelho o fulgor novo dos meus olhos, o rubor das minhas faces... Sou outro, sou outro. Estou contente comigo” (PF: 74).

---

<sup>121</sup> No que diz respeito ao sujeito em frente ao espelho, veja-se a seguinte passagem: “Ainda há dias, no gabinete do director, olhei-me de relance no espelho. Fez-me pena e revolta a minha imagem. Os ombros estreitos e avançados, o peito cavado, a cor macilenta” (PF: 33).

Graças à mediação do espelho, o sujeito dá-se conta da metamorfose da sua imagem e da interposição do espectro do outro na imagem disfórica que de si mesmo edificara<sup>122</sup>.

Além das transformações corporais, a duplicidade do protagonista manifesta-se igualmente no próprio nome: apesar de se referir ao longo da narrativa como Renato Lima, existem sólidas dúvidas quanto à correspondência do nome Abílio. A percepção da dupla existência do sujeito torna inevitável pôr em causa não só a autoria, como a existência do crime que vai relatar<sup>123</sup>. Considere-se, assim, a intencionalidade dúbia do nome da personagem. Apesar de, ao longo de toda a novela, se chamar a si mesmo Renato Lima, o protagonista reage, a dado momento, à lembrança do nome Abílio, lançando-se a suspeita sobre a duplicidade identitária da figura central do texto. A esse respeito, veja-se a passagem:

— Hás-de curar-te — diz. — Hei-de acabar por te restituir a memória completa de ti mesmo! — E de repente: — Quem era o Abílio?  
Estremeço. O Abílio... Uma angústia indefinível:  
— Espere! Espere! Eu lembro-me... Conheci um...  
— Quem era? Onde vivia?  
O Abílio... Eu sabia, eu sabia! Mas é impossível distinguir... Eu quero, mas há um muro que me separa não sei de quê [...]. (PF: 26)

Assim sendo, é importante compreender em que medida a personagem que se descobre no início da novela (ou seja, o sujeito inimputável do ponto de vista legal<sup>124</sup>, que se diz prestes a ser condenado e enclausurado pelo crime que cometeu) corresponde ao eu da narrativa ou ao duplo (o outro) que dele se apropriou. O que leva o protagonista de *Páscoa Feliz* à insanidade será

---

<sup>122</sup> Releia-se: “Um dos meus martírios foi sempre ver-me ao espelho” (PF: 32).

<sup>123</sup> Marques (1994) sugere duas chaves para a leitura deste crime; na segunda hipótese, “o crime nunca existiu e tudo o que existe é um sujeito louco que se inventou a si mesmo como autor de um crime que expia na prisão” (XXXI).

<sup>124</sup> Vários indícios — como as janelas sem grades (cf. PF: 20) e a bata branca dos médicos (cf. PF: 26) — levam a compreender que, contrariamente ao que é dito, o protagonista não se encontra numa prisão, mas antes num estabelecimento psiquiátrico.

uma espécie de dissociação do eu<sup>125</sup>, fenómeno que prevê a coexistência de duas identidades ou de duas personalidades que se ignoram mutuamente, o que desemboca na ruptura da unidade psíquica e, em última instância, em psicose.

Quanto à dimensão simbólica e estética deste desdobramento identitário — que aqui nos interessa particularmente —, note-se como o surgimento do duplo se faz acompanhar do filtro perceptivo da loucura, interferindo nas acções da personagem e na dinâmica da narrativa. A própria cena correspondente ao momento em que se realiza (ou se diz que se realiza) o crime não deixa de denunciar uma dupla presença e um duplo responsável<sup>126</sup>. Esta dinâmica de alteridade leva a personagem de Nogueira a suspeitar da identificação de quem tem vindo a perpetrar os esquemas para o extorquir dos seus bens. Como se não pudesse acreditar na natureza perversa que descobre no seu empregado, interroga:

Isto foi alguém... Ora diga lá: alguém o aconselhou? [...]

— Quem foi que o induziu? Quem foi, que lhe quero pedir contas?

— Fui eu só, fui eu só, senhor...

(Eu — e o outro. Mas quem pode saber?). (PF: 117–118)

Descoberto no seu primeiro crime de desfalque, o protagonista continua a agir de forma dupla, dirigindo-se a Nogueira “em voz humilde e hesitante” (PF: 118), mas permanecendo visceralmente soberbo e patológico nos pensamentos que vai encadeando para si, como “certos amorais, insensíveis através de tudo à desgraça” (PF: 120). É, pois, através da impressão de se deixar possuir por mais um devaneio onírico, como se obedecesse a uma ordem exterior, que Renato comete (ou julga cometer) um assassinato:

---

<sup>125</sup> Os conceitos de dissociação, discordância ou clivagem do eu foram primeiramente desenvolvidos no final do século XIX, sendo cunhados por Freud em 1927. Veja-se o verbete “Clivage (du moi)” (Roudinesco e Plon, 2006: 182–184).

<sup>126</sup> Além da passagem da página 124, que a seguir reproduzimos, leia-se o passo em que se refere “a calma de quem obedece a um comando irresistível” (PF: 125).

Não sei por que o faço. Tremo. Cerro os olhos — e vejo. Sorrio suavemente... não sou eu, é um outro quem age... Não sei se lhe digo alguma coisa: mas nunca esquecerei o seu olhar de espanto nem o movimento da cabeça a dizer-me que não... Os meus dedos correm a delgada lâmina da faca. O frio do metal dá-me uma volúpia alegre, penetrante e doce. Os meus dedos seguem pelo gume fora, até à ponta, e tenho a impressão de que eu próprio assim sou — longo, delgado e cortante — todo eu sou um punhal... “É tudo um sonho, eu estou a sonhar, isto é um absurdo, absurdo!” Para que reagir? Eu sonho. (PF: 124)

A passagem reproduzida constitui um dos elementos que fundamentam a relação de intertextualidade entre José Rodrigues Miguéis e Mário de Sá-Carneiro. Além da correspondência na temática obsessiva do duplo e na materialização da presença do outro (a que teremos oportunidade de regressar), sublinhe-se por ora a importância da arma do crime — o punhal — e as ressonâncias de uma estética particularmente sensível no poeta da *Orpheu*<sup>127</sup>. De resto, a herança de Sá-Carneiro é referida pelo próprio Miguéis na nota que acompanha *Páscoa Feliz*:

Luís de Montalvor achava em mim um eco do seu querido Sá-Carneiro, da *Confissão de Lúcio*: mas a *Páscoa* tinha uma intenção humana, naturalista e social, embora subjacente, que nos divergia. (PF: 156)

Face ao entendimento da proximidade entre as duas novelas, aqui apontada por Luís de Montalvor, a resposta de Miguéis é a de chamar a atenção para as diferenças de intencionalidade, silenciando o que teriam realmente em comum. E, contudo, os dois textos partilham não só a mesma linha narrativa — o relato de um crime envolto em mistério, duplicidade e loucura — como parecem relacionar-se a nível estético, sobretudo nas marcas simbolistas que herdaram, particularmente visíveis nas passagens que se seguem.

---

<sup>127</sup> Lembrem-se alguns dos exemplos deste tópico literário, recorrente em Sá-Carneiro. Em “Eu-Próprio o Outro”, lê-se: “Sou um punhal d’ouro cuja lâmina embotou” (Sá-Carneiro, 1999: 147). Note-se ainda a importância do punhal como arma do crime na novela “A Grande Sombra”, em passagens como “o mundo inteiro se me centralizou no punhal” (1999: 305). É igualmente o caso de “Letras de fogo e punhais”, no poema “Rodopio” (1996: 48–50) ou “Timbres, elmos, punhais”, no poema “Salomé” (1996: 74).

Em diversos momentos da narrativa, insiste-se no *topos* do sonho, amplamente presente ao nível da linguagem, com certos passos carregados de substantivos e verbos que derivam do termo<sup>128</sup>. Mais precisamente, toda a cena da embriaguez de Renato Lima (que transcreveremos parcialmente) merece especial atenção pela escolha vocabular. Nesse capítulo, a tonalidade simbolista<sup>129</sup> é perceptível na abundância dos delírios cromáticos e sensoriais, associados ao próprio ritmo do texto. Veja-se:

É a luz... É luz ou são miosótis que chovem? A brasa do meu cigarro agora é branca, lívida, evanescente, na luz vermelha que reaparece. O luar, que luar! As minhas mãos são azuis — e as unhas roxas... Não pode ser, basta! (PF: 69)

— Como é bom, como é bom libertar-me do corpo... Fitas multicolores, enroladas a mim como serpentes... As imagens disformes, hilariantes... Os meus gestos, lentos, incompletos... Meu Deus, que dissonâncias na cabeça... Aperto-a... Cerro os olhos e parto num declive, à desfilada... — Oh que prazer, que alegria, que alegria! E que medo... Segurem-me! Segurem-me! Eu vou cair, EU CAIO! Ah! (PF: 70)

Repare-se como as estruturas semântica e sintáctica parecem afectadas pela própria embriaguez do narrador-protagonista (aqui representadas pelas suspensões, pela pontuação, pelo uso de maiúsculas), como se os efeitos da ebriedade fossem susceptíveis de penetrar o plano da narrativa. A alteração da consciência significa, assim, um desvio da capacidade de linguagem: a desagregação das fronteiras dos sentidos põe em causa a racionalidade do pensamento e do discurso.

Este estado de embriaguez de Renato Lima, a par de outras situações de semiconsciência, como o sonho e a alucinação, insere-se numa série de elementos paradigmáticos da escrita do

---

<sup>128</sup> Veja-se a repetição do vocábulo no final do capítulo IV: “força interior de exaltação igual à deste sonho em que acabei por mergulhar totalmente” (PF: 53), “Pode alguém explicar certos sonhos [...]” (53), “O sonho é o domínio da loucura dentro da razão” (54) “Nada, para além do sonho, me interessava.” (54) e “mas isto é tudo um sonho” (55).

<sup>129</sup> Esta vertente simbolista de Miguéis (que permite que se leia parte da sua obra como herdeira da poética de Sá-Carneiro) volta a verificar-se em passagens de *O Milagre segundo Salomé*, nomeadamente quando a protagonista parece adquirir os traços da personagem mítica. Veja-se o capítulo quarto, “Onde a lava transborda” (OMSS: 319–344).

duplo. Não é, pois, de espantar o grande número de obras literárias (sobretudo do século XIX)<sup>130</sup> em que a presença obsessiva de um outro — ou de um duplo — se associa à experiência de uma alteração das faculdades mentais induzida pelo consumo de determinadas substâncias alucinatórias, como álcool ou ópio. De resto, o estado de semiconsciência é meio privilegiado para escapar à racionalidade e à presença de si.

O motivo onírico — particularmente produtivo para a estética dos movimentos simbolista e modernista — funciona nesta novela como microconstrução narrativa que se encaixa na estrutura geral do texto. É o que levará o protagonista a afirmar: “A realidade, mesmo no amor saciado, ficou sempre abaixo do meu sonho”; ou ainda: “Nada, para além do sonho, me interessava” (PF: 43). Assim, ao potenciar a faculdade imaginativa do protagonista, a actividade onírica permite aceder a uma série de imagens e de associações figurativas que ganham importância fulcral no texto.

Enquanto expressão do subconsciente — para seguirmos a terminologia freudiana —, a história de Renato Lima representa o triunfo do sonho<sup>131</sup> sobre o consciente, tornando possível, graças a um fenómeno de transferência, a exteriorização do vivido e dos desejos reprimidos. Aliás, no percurso do protagonista vão-se confundindo as duas significações do termo: o sonho como actividade psicofisiológica inconsciente que permite aceder a imagens durante o sono (e à projecção do subconsciente) acaba por se fundir com a sua outra acepção — a de devaneio, refúgio ou esperança. No caso da personagem migueisiana, a interferência do sonho faz

---

<sup>130</sup> Os exemplos literários que podem servir de *influência* para a presença do tópico do duplo serão excessivamente numerosos para que aqui se possam pormenorizar. Ainda assim, são de referir, pelo impulso que, nos seus respectivos contextos, deram ao tratamento do tema, obras como *O Duplo* (1846), de Dostoiévski, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, *The Picture of Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, “O Capote” (1842), de Gógol, *Le Horla* (1886), de Maupassant, “William Wilson” (1839), de Edgar Allan Poe, ou *Esau e Jacó* (1904), de Machado de Assis.

<sup>131</sup> É de lembrar a interpretação de Fernando Pessoa num texto de 1913: “Quem quisesse resumir numa palavra a característica principal da arte moderna encontrá-la-ia, perfeitamente, na palavra sonho. A arte moderna é arte de sonho. [...] O maior poeta da época moderna será o que tiver mais capacidade de sonho” (Pessoa, 1966: 156). Sobre a presença do sonho como forma de realidade paralela mais vívida e mais real, leia-se Martins (2008: 817–818).

manifestar uma personalidade de fronteiras fluidas, que pouco a pouco vai resvalando da frustrada normalidade do eu para o domínio da loucura do outro. Numa longa passagem decisiva para esta consubstanciação, pode ler-se: “Esforço-me por ver claro. Procuo ver-me *eu-próprio-um-outro*, como sucede tantas vezes, quando sonhamos. Inútil. Uma força obriga-me a aceitar a realidade...” (PF: 101–102). Adiante, lê-se:

Desfaleço de receio, quero desviar os olhos, tremo. Não me empurrem! A força obriga-me a olhar... “O quê? Sou eu próprio?! Eu! Não quero, que horror! É absurdo!” A minha cara tem uma expressão cruel: a cabeça numa torção aflitiva, os olhos fixos, revirados, perdidos no infinito.... Duvido por momentos de mim mesmo. As minhas ideias... Tudo me choca e desvaira. “Se aquele sou eu... Sou eu então, outro?” Tenho de fugir. (PF: 102)

E quase a fechar: “Sinto que estou realmente no esquife, eu, morto e só! Não desdobrado, como há pouco, mas *um só eu*. E de novo não posso gritar. Estou morto” (PF: 100). Repare-se que a passagem em questão corresponde ao momento crucial em que, através da actividade onírica (aqui mais pesadelo que sonho), Renato depara com a imagem do outro — cuja presença há muito adivinha. Trata-se já não de um desdobramento, mas de ser “um só eu” que assume e encarna a identidade do outro. O triunfo do duplo sobre o eu original corresponde de alguma forma à incapacidade de este escapar à irrupção do inconsciente e das pulsões criminosas. Além disso, reafirma-se aqui a existência de um eu que, pela sua instabilização e pluralidade, não pode reduzir-se ao simples pronome pessoal<sup>132</sup>.

---

<sup>132</sup> Não será demais relembrar que, tal como procurámos demonstrar no capítulo anterior, a fragmentação do sujeito encontra as suas causas não apenas em teorias psicológicas e filosóficas, mas na própria inscrição do indivíduo na linguagem. Veja-se Benveniste (1966: 259–260).

## 5. A presença do duplo na memória dos textos

Se pensarmos que nenhum texto literário, seja qual for sua natureza, está imune a estabelecer relações com outros textos (articulando-se com o que se encontra antes e depois de si, sendo recriado, modificado e disseminado por quem o reescreve e lhe dará novos significados), tem todo o interesse questionar-se a essência dessa relação na narrativa em apreço. Trata-se de entender até que ponto cada obra pode ser transformada e, por sua vez, transformar a natureza das obras por vir. No caso de *Páscoa Feliz*, não se pode ler a presença do motivo do duplo sem considerar a soma de variantes que o constroem e o poder da irradiação deste motivo. Ademais, é de lembrar que o tratamento de um tema nunca se limita ao texto de um só autor.

Dito isto, a formulação que encontramos na narrativa migueisiana “*eu-próprio-um-outro*” (PF: 100, itálico no original) corresponde à segunda razão por que é profícuo ler *Páscoa Feliz* à luz de Sá-Carneiro<sup>133</sup>. Desta feita, essa relação aponta claramente para a novela intitulada “Eu-próprio o Outro”<sup>134</sup>, alusão referencial que confirma a natureza dialógica do texto de Miguéis. Se se tiverem em conta as múltiplas afinidades de *Páscoa Feliz* com um conjunto de outras obras da tradição literária<sup>135</sup>, sobretudo como aqui se reactivam certos motivos que temos vindo a enumerar, talvez se possa afirmar ser este o texto migueisiano onde mais fortemente se denota

---

<sup>133</sup> A tematização do duplo é particularmente rica em Sá-Carneiro. Veja-se “O Incesto” (*Princípio*, 1985, Porto, Orfeu), “O Homem dos Sonhos” e “A Grande Sombra” (*Céu em Fogo*) ou ainda *A Confissão de Lúcio*. Analisa-se aqui “Eu próprio o Outro” devido à inegável proximidade textual com a narrativa de Miguéis.

<sup>134</sup> Sá-Carneiro (1999: 145–153).

<sup>135</sup> Veja-se a nota 141.

essa influência<sup>136</sup>. Vejamos como, numa relação estreita com a obra de Sá-Carneiro, se vão desfiar uma série de ideias e imagens essenciais para a construção da narrativa migueisiana<sup>137</sup>.

Inserida no volume *Céu em Fogo*, publicado em Abril de 1915 — pouco tempo depois da edição do primeiro número da *Orpheu* —, a novela “Eu-próprio o Outro” pertence a um conjunto de textos que, na literatura portuguesa, se servem do motivo do duplo. Na abordagem de Sá-Carneiro, o outro não encarna o mal, mas o belo, acentuando ainda mais a imperfeição do eu. Pouco a pouco, o eu e o outro deixam de ser dois e passam a ser uma só e mesma entidade, absorvendo-se a tal ponto que a presença do segundo se torna insuportável, começando a surgir no sujeito inicial uma vontade de se desprender deste outro e, portanto, de o assassinar, ou, visto que passaram a ser um só, de “se” assassinar. Face ao seu processo de transformação, afirma assim:

Quero fugir, quero fugir!...  
Haverá tortura maior?  
Existo, e não sou eu!...  
Eu próprio sou outro... Sou o outro... O Outro!... [...]  
(Sá-Carneiro, 1999: 157)

Cedo se compreende que, em ambas as novelas, a presença do outro surge como auspício de morte: procurando aniquilar o duplo que se instala, é a si mesmo que o sujeito textual de “Eu-próprio o Outro” destrói. Quanto a Renato Lima, é com a imagem inerte e funérea de si mesmo que se vai defrontar: “Sinto que estou realmente no esquife, eu, morto e só!” (PF: 103). Se a duplicação do eu permite, de alguma forma, iludir a inevitabilidade da morte (reproduzindo ou

---

<sup>136</sup> Usamos o termo na esteira de Feijó (1995): “De um ponto de vista filológico, ‘influência’ denota o recenseamento de afinidades electivas entre autores particulares, o rastreio de fontes [...] a persistência e reactivação local de topoi, de lugares-comuns” (1188).

<sup>137</sup> Num trabalho anterior, tivemos oportunidade de reflectir sobre a proximidade entre Migueis e Sá-Carneiro, em particular na obra *O Milagre segundo Salomé*. Veja-se Sever (2018).

substituindo o sujeito), no caso do herói de *Páscoa Feliz* é essa presença do outro que conduz o sujeito a cometer um homicídio.

Tal como acontece na novela migueisiana, uma das problemáticas da representação do duplo consiste em garantir que este permaneça como tal — *apenas um duplo*, uma imagem, um reflexo, e não a *coisa real*. No sentido em que o duplo questiona a consciência dos limites físicos do indivíduo, a sua presença depende em regra da experiência visual, da imagem especular e do reflexo corporal. A história literária parece privilegiar exemplos onde essa divisão se manifesta através de uma inconsistência das fronteiras do próprio corpo. Numa das obras que terá contribuído para popularizar este motivo literário — a narrativa *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson —, revela Dr. Jekyll:

And yet when I looked upon that ugly idol in the glass, I was conscious of no repugnance, rather of a leap of welcome. This, too, was myself. It seemed natural and human. In my eyes it bore a livelier image of the spirit, it seemed more express and single, than the imperfect and divided countenance I had been hitherto accustomed to call mine. (Stevenson, 1994: 86–87)

Se tivermos em conta que, na verdade, é Mr Hyde quem se encontra face ao espelho (ambos partilham a memória desse momento porque ambos estavam presentes), a passagem afigura-se particularmente esclarecedora da autonomia e do alcance do duplo. Aqui, tal como acontece com a personagem central de *Páscoa Feliz*, não se trata do aparecimento de um sócia ou de uma reprodução semelhante ao eu original, mas antes de um duplo contrastante, que em tudo se lhe opõe<sup>138</sup>.

Na narrativa migueisiana, Renato Lima (o outro) irrompe quando consegue aniquilar e integrar Abílio (o eu original). Assim, Renato-Abílio depara (porque louco, homicida e encarcerado) com uma forma de morte simbólica da sua existência social. De algum modo, “na

---

<sup>138</sup> Relembre-se o espanto de Renato Lima face à sua nova imagem no espelho (cf. PF: 66 e 74), a que já fizemos referência.

confrontação solitária com o ‘duplo’ de si, a imagem ao espelho, o Eu fragmenta-se e autodestrói-se, garantindo doravante uma identidade centrada na obsessão com a morte e com a necessidade de a representar” (Medeiros, 2000: 109). Também neste aspecto particular, *Páscoa Feliz* exibe a herança de uma tradição literária com origens precisas, em que a tematização da figura do duplo termina com o internamento ou com o duelo e homicídio da personagem principal. A literatura do século XIX e XX é rica em casos<sup>139</sup> onde a representação do duplo se manifesta de forma física, disputando a presença do sujeito original à medida que se autonomiza. Aliás, esse conflito reveste-se de um carácter obsessivo e autodestrutivo, a que a obra migueisiana não é alheia. Note-se que a figura do duplo diz respeito essencialmente à dimensão visual, isto é, apela à consciência do próprio corpo<sup>140</sup>. Quando o duplo assombra uma personagem, é porque parte do sujeito terá ganhado autonomia, disputando, como em Renato-Abílio, a personalidade do eu “original”.

O conceito de intertextualidade que se tenta aplicar a esta leitura — implícito na ideia de que “os textos detêm um potencial de memória praticamente infindável que se vai acumulando sobre os modelos da identidade e da diferença” (Bernardes, 1995: 1207) — obriga a clarificar as origens portuguesas da tendência dispersiva que marca *Páscoa Feliz*. No centro desta relação, parece encontrar-se a tematização de uma atitude de auto-reflexividade e de multiplicidade identitária (ou a aplicação ficcional dessa atitude, como no caso de Renato) que vem do simbolismo e persiste entre a geração da *Orpheu*. Referindo-se à linhagem de Sá-Carneiro, considera Martins (1999) que “a arte encontra-se perante a ruína da beleza antiga, e possessa de uma doença de Novo, de inaudito, que põe em risco todas as formas de identidade” (269). Ora, é justamente pela importância que adquirem os motivos que temos apontado (o devaneio onírico, a

---

<sup>139</sup> Vejam-se os exemplos da nota número 141, em particular *O Duplo* (1846), de Dostoiévski, *The Picture of Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, e “O Capote” (1842), de Gógol.

<sup>140</sup> Veja-se Martinière (2008).

fragmentação do sujeito, a separação entre sentir e pensar) que faz sentido identificar os ecos da herança modernista em *Páscoa Feliz*, como procurámos fazer no capítulo 6 da parte I.

Miguéis inscreve a sua primeira obra num eixo temático que serviu, como nenhum outro, o movimento do primeiro modernismo português: a multiplicidade e a dispersão identitária. A atenção aqui dada revela uma herança literária com contornos específicos no contexto português, apontando para um conjunto de tópicos literários (como a dissolução mental do sujeito) com origens bem estabelecidas na tradição artística<sup>141</sup>. Pode afirmar-se que o escritor de *Páscoa Feliz* é um homem do seu tempo, procura nos instrumentos de introspecção e na observação psicológica uma forma de esclarecimento para o destino humano, o que, em parte<sup>142</sup>, corresponde às ideias que são defendidas pela revista *presença* (1927–1934).

É nesta obra inaugural que o conceito de instabilidade identitária parece mais particularmente sensível na obra de Miguéis, sobretudo porque, “quando o encontramos como autor, a sua questão, obsessiva, aquela que o questiona e o abre para um confronto consigo mesmo, doloroso, trágico e burlesco ao mesmo tempo, é a do Outro que ele se sente [...]” (Lourenço, 2001<sup>a</sup>: 227). Nesse sentido, há motivos para confirmar que Renato Lima, quando em dado momento afirma: “vivi à margem dela [da sociedade] como um cardo, à beira dum caminho” (PF: 27), em tudo se apropria da natureza do sujeito modernista (marginalizado<sup>143</sup>, afastado de si mesmo e dos demais), a que se refere Silvestre (1999<sup>a</sup>):

---

<sup>141</sup> No contexto português, e já no segundo modernismo, é de assinalar o romance de estreia de José Régio, *Jogo da Cabra Cega* (1934). As primeiras obras de ambos os autores tratam de questões ligadas à desintegração identitária e à duplicidade do sujeito.

<sup>142</sup> Sublinhem-se aqui as reservas relativamente a esta pertença. Na opinião de Barahona (1981): “Embora em *Páscoa Feliz* sejam facilmente detectáveis traços ligados às teses presencistas (a estrutura introspectiva, a escolha de um narrador-protagonista incapaz de uma normalidade social) [...] a importância dada à componente social na sua relação com a perspectiva do sujeito aponta já para uma concepção da obra literária relativamente distinta da defendida pelos autores presencistas” (14). Também Saraiva e Lopes (2010) consideram que, “apesar do psicologismo do livro de estreia, manteve-se afastado dos presencistas, com quem também polemizou numa linha precursora do neo-realismo” (1026).

<sup>143</sup> A esse respeito, considera Marques (1994): “o encontro das personagens migueisianas consigo mesmas acontece frequentemente quando se libertam de valores convencionais, assumindo-se como marginais” (XXIII).

O migrante, o desenraizado, o exilado, é não só um sujeito que se confronta com a cultura material e objectiva da moderna sociedade industrial, mas que se desvanece no mundo da racionalização moderna: um amanuense ou funcionário, alguém cujo mundo da vida foi empobrecido ao ponto de só viver de facto na consciência e na desmultiplicação compensatória de sujeitos, máscaras, não-eus, heterónimos, para recorrer enfim a Pessoa. (842)

Pelo que fica dito, é normal que o retrato de penumbra que se vai estabelecendo de Renato Lima cruze elementos essenciais para a estética do modernismo e para a representação literária da figura do duplo. Além disso, a presença do outro manifesta-se aqui numa associação à temática da morte (a que teremos ocasião de regressar), apresentando-se como resultado da presença do outro e da loucura do sujeito.

## 6. O lugar da escrita na figuração do sujeito

O relato deste protagonista reveste-se de particular interesse enquanto acto de auto-reflexividade. Significa isto que é através do recurso consciente à escrita (pela mão e pela voz de Renato-Abílio) que se vai prestando contas do seu percurso individual. Contudo, a lucidez e o conhecimento deste narrador sobre os assuntos que vai contar são inevitavelmente postos em causa, à medida que se torna evidente a sua instabilidade mental e identitária. Lourenço (2001<sup>b</sup>) considera a este propósito:

O outro de *Páscoa Feliz* — que nunca deixou de ser a sombra de Miguéis — não é exactamente o duplo, com carta de nobreza literária desde o Romantismo, através do qual a duplicidade inerente ao homem moderno [...] deu uma figura à sua contradição de homem separado de si mesmo por separado de Deus e não unificado pela sociedade. (229)

Refira-se então — retomando um dos fundamentos invocados para a legitimidade de se incluir *Páscoa Feliz* neste estudo — a natureza consciente e auto-reflexiva do texto. Se é pela mão e pela voz do protagonista que a novela vai ser orquestrada, em que medida é o próprio processo de escrita tematizado pela narrativa? Trata-se de um narrador que esclarece como o texto está a ser construído, dirigindo-se ao destinatário do seu relato e acautelando:

Não suponham agora que eu lhes vá contar toda a minha vida: uma vida conta-se em duas palavras — ou então nem mil páginas de prosa cerrada chegam para contá-la. Quero porém (numa preocupação de rigorismo, ouso dizer, científico) dar-lhes o quadro geral duma existência, o terreno em que teve lugar a luta de que hoje lhes vou falar. (PF: 29)

Neste discurso, sempre assente na primeira pessoa<sup>144</sup>, o narrador de *Páscoa Feliz* assegura que se trata de uma descrição de acontecimentos pessoais, pondo assim a tónica nessa preocupação de “rigorismo” científico da sua narrativa. Consciente da impossibilidade de dar conta da integralidade da sua vida, o narrador compromete-se a “dar o quadro geral duma existência”, o que significa, necessariamente, uma selecção e um relato subjectivo dos factos. A própria novela, a nível interno, apresenta uma técnica narrativa que em tudo se assemelha ao texto de auto-análise. Manifestando certo delírio de grandeza, Renato Lima declara: “Embebido em mim mesmo, sinto arder, mais vivo, o meu poder de concepção, e ainda espero compor alguns volumes de análise introspectiva. Vou meter o Nietzsche num chinelo” (PF: 21). Este narrador, que afirma passar muitas horas do seu dia “meditando e escrevendo, como os frades antigos” (PF: 19), procura a confiança do interlocutor para que este acredite na sua versão dos acontecimentos e nas capacidades para dar conta da sua experiência.

---

<sup>144</sup> De acordo com a interpretação de Lourenço (2001<sup>a</sup>): “Escrito na primeira pessoa — que intuitivamente Rodrigues Miguéis sabe não ser ninguém, como o *ele* naturalístico não pode deixar de ser — o autor de *Páscoa Feliz* pode não esperar ser esse *Outro* onde se liberta esquizofrenicamente da sua mais banal angústia de condenado a escolher para ele a mais insuportável figura de que [sic] chamamos *Destino* nos *Outros*” (227).

No que diz respeito à técnica de focalização interna, é na perspectiva particular de Renato Lima (necessariamente parcial e provavelmente distorcida) que a história se conta. Assim, o recurso utilizado passa pela afirmação de um narrador que procura garantir a verdade: “Nesta hora solene em que revejo, comovido, a minha biografia, para que hei-de eu mentir?” (PF: 27). Inserindo-se numa estratégia textual de longa tradição — a das narrativas ou histórias de loucos<sup>145</sup> contadas na primeira pessoa —, reconhece-se nesta novela uma primeira exploração dos limites da linguagem, sinal de uma procura constante de novidade e de expressões artísticas que se mostrem suficientes para dizer a complexidade do eu.

Miguéis não deixa de se referir, frequente e especificamente, a como leu e integrou (ou como a crítica pressupõe que terá integrado) a influência de outras obras literárias. Nas cerca de 14 páginas que constituem a nota de autor<sup>146</sup> à segunda edição de *Páscoa Feliz* (data de 1958, ou seja, vinte e três anos depois da primeira publicação), Miguéis discorre sobre a ideia original da obra, que terá surgido como “reação contra a tendência polémica e ultra-realista que então por vezes me dominava superficialmente” (PF: 145), admitindo ter reescrito a novela na sua totalidade “umas sete vezes” (PF: 146). Este acto de auto-reflexividade sobre a própria narrativa, que esclarece o leitor quanto às dificuldades de composição do texto, é sintomática de uma atitude geral de insatisfação quanto à sua escrita. Refere-se ainda como, à época, o texto foi editado e recebido por um meio literário onde “Todos insistiam na ‘psicologia’ ” (PF: 148). Vai no mesmo sentido a reflexão de Lopes (1961): “não é possível isolar o entusiasmo suscitado por *Páscoa Feliz* [...] de uma ideologia em que se integravam a descoberta relativamente recente de Dostoiévski”<sup>147</sup> (53).

---

<sup>145</sup> A título de exemplo, relembre-se *Le Horla*, de Maupassant, *Diário de Um Louco*, de Gógol, ou *Dom Quixote*, de Cervantes.

<sup>146</sup> Como já procurámos demonstrar, a escrita paratextual que encontramos nas “notas do autor” possui um estatuto diferente do do texto literário. Contudo, contribuem grandemente para a leitura da totalidade da obra do autor, assim como para o entendimento da construção da sua identidade de escritor.

<sup>147</sup> O eco intertextual com Dostoiévski irrompe nas falas de Óscar e Filipe, as personagens de *O Passageiro do Expresso*, numa passagem em que se faz referência às representações do bem e do mal, de crime e castigo. Leia-se: “Óscar

Dir-se-ia, com efeito, que as causas sociais e psicológicas que levam o “Pata-Choca” migueisiano a cometer um crime não andam longe da noção de livre-arbítrio humano que encontramos em Dostoiévski. Ainda que não deixe de se realçar a natureza psicopática do protagonista, há algo no comportamento humano do protagonista de *Páscoa Feliz* que permanecerá imprevisível e inexplicável. Como mostra o ensaio de Lopes, esta mesma problemática fora formulada pelo escritor russo em *Cadernos do Subterrâneo* (1864), cujo protagonista se opõe a uma concepção mecanicista e determinista da acção humana. Note-se que, segundo aquele ensaísta, Dostoiévski “concebe tal livre-arbítrio como a capacidade de nos opormos ao que nos parece vantajoso, razoável, honroso, tranquilizante, próspero” (Lopes, 1961: 56). Daí que, desde a sua entrada em cena, o protagonista de *Cadernos do Subterrâneo* afirme:

Sou um homem doente... Sou um homem mau. Um homem repulsivo, é isso que eu sou. Acho que tenho alguma coisa no fígado. De qualquer modo, não entendo que raio de doença é a minha, não sei ao certo o que me faz sofrer. Não me trato, nunca me tratei, embora respeite a medicina e os doutores. (Dostoiévski, 2000: 13)

Agora pergunto: de que pode um digníssimo indivíduo falar com mais prazer?

Resposta: de si próprio.

Portanto, falarei de mim. (Dostoiévski, 2000: 16)

Tendo conhecido um modo de vida ordeiro, honesto e infeliz, também Renato Lima se deixa tentar por uma forma de fugir ao mundo que lhe fora odioso. Cede, fundamentalmente, à tentação de experimentar o “simples avesso do bem” (Lopes, 1961: 58). Esta oscilação entre o bem e o mal é particularmente notória em passagens como estas: “Dava-me arrepios a lembrança da zona subterrânea que o meu espírito acabava de atravessar” (PF: 55) ou “Lamentei a minha actividade doentia [...] Mas, como certos toxicómanos, eu tinha simultaneamente o horror e o

---

(impaciente) “Esse bordão já está muito gasto! De confissões à Dostoiévsky estamos nós até aqui. Basta de sombras e subscientes!” (PE: 71); “Filipe: Deus não tem nada a ver com os meus crimes. Nós somos livres, e Ele julgamos. Se escolhi o caminho do mal, humilho-me diante da sua onipotência [...] O castigo seria a libertação!” (PE: 73).

orgulho do meu vício” (PF: 55). Dito isto, não surpreende que *Páscoa Feliz* tenha sido sistematicamente classificada como uma das melhores obras da tradição dostoiévskiana<sup>148</sup> (cf. Saraiva e Lopes, 2010: 1126). O próprio Miguéis, na nota de autor à 3.<sup>a</sup> edição de *Onde a Noite Se Acaba* (nota com data de 1941), faz questão de referir:

[...] aos vinte anos, Dostoiévski deixa cicatrizes irreparáveis, que nem mesmo a leitura de Tolstoi pode desvanecer. Surgiram assim, acentuados pelo reflexo azul sombrio de Freud, os debates inquietantes da “alma eslava”, tão discutida quanto mal compreendida. (ONSA: 227)

Simultaneamente — e retomando o fio de leitura da “nota de autor” —, Miguéis serve-se deste elemento paratextual para contestar aquilo que, já na altura, seria a tendência para classificar categoricamente a sua obra, atribuindo-lhe afinidades e modelos da tradição, à partida, redutores. Na formulação do próprio:

Ao tempo, nós começávamos tardiamente, em Portugal, a dar-nos conta da existência dos naturalistas russos do século passado. [...] Daí que tudo o que parecesse obscuro, nocturno, angustioso, místico, irracional, polivalente, tinha por força de ser “russo”. [...] Não se admite que seja eu mesmo, tenho que ser — tenho até que escolher entre ser — russo ou queirosiano, romântico ou realista. Não posso ser outra coisa, e esta fatalidade persegue-me. (PF: 149)

Se, tendo morado muitos anos em Nova York, não sou Faulkner nem Steinbeck, e desisti de ser russo (sem nunca ter ido à Rússia), é preciso encontrar-me outra etiqueta, fazer-me entrar noutra família, género ou espécie zoológica. De contrário não existo. (PF: 150)

O que parece acontecer com Miguéis — que, como se observa aqui, passa parte da vida a recusar todo o tipo de rótulos e afiliações — será um problema de dialéctica que se afigura “historicamente datada e severamente dilemática” (Feijó, 1995: 1189); por um lado, espera-se que

---

<sup>148</sup> No que diz respeito às relações intertextuais que caracterizam *Páscoa Feliz*, poder-se-ia igualmente explorar a importância de *Crime e Castigo* (1866), quer devido à existência de malogro do seu protagonista, que se vê condenado a obedecer às normas sociais, quer pelo motivo do crime e da ausência de arrependimento. Contudo, o protagonista de *Páscoa Feliz* não incorre na moralidade teológica que anima personagens dostoiévskianas como Raskolnikov. Sobre o assunto, veja-se Lopes (1961: 58–59 e 78–79).

o autor adira ao modelos maiores da tradição, por outro, exige-se-lhe originalidade quanto ao que foi feito antes. Sendo que “há sempre alguma coisa que escapa às classificações e generalizações” (PF: 151), o autor enumera alguns dos seus predecessores e obras que contribuíram para a sua construção, não deixando, porém, de questionar: “quem poderia exumar, destrinçar e definir as influências que actuan numa obra?” (PF: 152). Refere-se assim à noveleta “Kátia”, de Tolstói, cuja descoberta o terá impressionado. Diz não ter lido nenhum outro autor russo “a não ser talvez algum Gorki” até aos vinte anos. Menciona a leitura de *As Mil e Uma Noites*, a que se iria “afeiçoar para sempre” (PF: 153) e de *Os Miseráveis*, que, lidos aos 11 ou 12 anos, o terão feito derramar “lágrimas sentidas” (PF: 153). E acrescenta: “Detestei *A Dama das Camélias* e os sentimentalistas (mas li-os).”

No que toca à literatura nacional, refere ter sido “como toda a gente, leitor sôfrego e apaixonado de Camilo<sup>149</sup>. Menos de Herculano e Garrett e Júlio Dinis. Só muito mais tarde descobri o Eça: e com reticências. Aquilino ainda mais tarde” (PF: 153). Sobre os dois últimos, acrescenta mais à frente: “A frieza caricatural do Eça repelia-me, e Aquilino (que me deslumbrou) intimidava-me com a riqueza soalhenta e vigorosa da sua experiência e do seu vocabulário, para mim inatingíveis” (PF 155–156). Será fundamentalmente quanto a Raul Brandão<sup>150</sup> que Miguéis parece reconhecer a proximidade: “A sua sensibilidade luarenta e espectral coincidia visceralmente com o meu modo de ser” (PF: 155). Numa longa passagem significativa sobre o posicionamento do autor na constelação dos nomes que fazem parte do seu núcleo de leituras, nota ele:

O próprio Fialho, ao lado de Raul Brandão, me parecia *rocaille*. Para mim, Raul reatava a

---

<sup>149</sup> A este propósito, Lepecki (1979) considera: “Sofreguidão e paixão justificar-se-iam por semelhança de personalidades. Camilo é um humorista de primeira água: cultiva desde a chalaça ao meio-sorriso irónico. É também um exemplo de anti-estilo [...]” (77).

<sup>150</sup> A proximidade entre Raul Brandão e Miguéis será merecedora de um estudo apurado, que não encontra lugar aqui.

tradição camiliana no plano do impressionismo social.

Uma admiração silenciosa eclipsou tudo o mais. Quando o conheci pessoalmente, na *Seara* e na Biblioteca Nacional, o meu fervor tornou-se adoração. Daí que a minha primeira fase fosse de franca e desabusada imitação — melhor seria dizer de impregnação. Se alguma influência a *Páscoa* revela, é a dele: com todas as distâncias que vão dum estilo mágico e incoercível ao estilo ainda tateante e sincopado duma primeira novela “moderna”, que, apesar de tudo, se queria diferente. Um dia, Teixeira de Pascoais [*sic*], a quem a ofereci, disse-me no Chiado: “Sim senhora. Morreu-nos um Raul Brandão, já temos outro!” Este comentário generoso e limitativo deixou-me confuso de gratidão. (PF: 156)

A enumeração deste conjunto de nomes nada terá de ocasional: dá a ver a sedimentação literária e o processo de evolução do futuro escritor. Assumindo a proximidade de uns para se afastar de outros, este percurso traça uma cartografia das leituras de juventude. Em qualquer caso, é evidente a vontade de estabelecer uma genealogia da sua personalidade literária, inclusive na *décalage* entre o seu próprio reflexo e a imagem que os outros conjecturam de si: “Houve leitores que me imaginaram homem de barbas compridas, calvo, de meia-idade: Dostoievski, em suma” (PF: 154).

O que está em causa será uma forma de falar de si, estabelecendo os traços do seu retrato como escritor, de destrinçar a composição da sua imagem enquanto eu-artista. Nesse sentido, pode ler-se o paratexto que acompanha *Páscoa Feliz* como argumento suplementar para que esta novela inaugural integre a reflexão sobre o valor autobiográfico da obra migueisiana. Não se trata, portanto, de reivindicar uma proximidade entre a obra e a sua biografia, mas de insistir numa concordância entre a escrita e a construção da imagem de si, afirmando: “Até hoje só escrevi as histórias cujo tema, ambiente, situações e caracteres têm apelado para o meu temperamento: polémico e pedagógico, apiedado e solidário. Assim sou eu” (PF: 152). Em todo o caso, é certo que a forma como Miguéis constrói a sua primeira narrativa ficcional é reveladora da pluralidade e do diferimento identitário que marcará a sua obra.





Auto-retrato de José Rodrigues Miguéis com “40 anos”  
Espólio do autor, FR 132 — M8

### III.

## O PONTO DE VISTA DA FICÇÃO: GABRIEL, MIGUÉIS E OS OUTROS

O que me interessa sou eu, ver cá para dentro e debruçar-me no poço fundo. Ao princípio não se enxerga nada, daí a pouco os olhos ficam mais habituados e as formas a desenhar-se [...]. Pois esse poço não tem fundo; por mais que eu lhe beba os ingredientes não consigo secá-lo. Surge sempre matéria inesperada, que nasce de geração espontânea; das paredes do poço coisas novas ressumam que se vão precipitando na fundura.

RUBEN A.



## 1. O percurso arqueológico de Gabriel

Reconstruir no tempo presente os acontecimentos do início da vida corresponde, da perspectiva do adulto, a uma forma de investigar e registar as próprias origens<sup>151</sup>. Por essa razão, parte-se do princípio de que a narrativa das memórias de infância implica compor e representar a identidade. No entanto, o relato de infância possui critérios próprios no que diz respeito à correspondência com os factos que pretende contar. Isto é: a fronteira<sup>152</sup> entre autobiográfico e ficcional afigura-se particularmente imprecisa nestes casos, uma vez que os critérios de exigência relativamente à proximidade entre a história que se conta sobre a infância e a precisão dos acontecimentos são diferentes dos que geralmente se aplicam aos textos autobiográficos sobre a vida adulta. Fará sentido questionar, na senda do que faz Lejeune: “Qui jugera, d’ailleurs, de la ‘ressemblance’ de l’écriture au souvenir? En pourrais-je juger moi-même ? Le souvenir ne survit pas intact, parallèlement à l’écriture qui prétend le fixer.” (Lejeune, 1998b: 38). Posta em causa a possibilidade de estabelecer uma relação directa entre verdade e literatura, é pertinente reflectir sobre a designação genológica<sup>153</sup> imputável a este texto.

Do ponto de vista da teoria dos géneros literários, *A Escola do Paraíso* abre importantes trilhos para uma leitura autoficcional<sup>154</sup>: por um lado, constrói-se através de um relato fictício; por outro, trata uma temática assente em elementos empíricos. Essa abordagem pode ser particularmente tentadora se considerarmos que um dos pilares do conceito de autoficção assenta, justamente, na crítica à autobiografia como forma (falaciosa) de discurso referencial.

---

<sup>151</sup> Na introdução que acompanha a edição da obra pelo Círculo de Leitores, José Martins Garcia estabelece a relação entre o fascínio da infância e a nostalgia das origens (cf. Garcia, 1986: XVIII).

<sup>152</sup> De acordo com Coe (1984: 4): “In childhood, the borderline between autobiography and fiction is admittedly nebulous.”

<sup>153</sup> Para um estudo mais aprofundado sobre *A Escola do Paraíso* como romance de aprendizagem, veja-se Ribeiro (1998).

<sup>154</sup> Sobre o conceito em apreço, relembre-se Doubrovsky (2011: 24).

Assim, ainda que a classificação genológica deste texto esteja longe de ser unívoca e transparente, é possível apontar-lhe traços que permitem compreender as razões da sua proximidade com a tipologia textual em questão.

Será contestável, contudo, defender que *A Escola do Paraíso* pertence à categoria de autoficção em detrimento da sua classificação como romance autobiográfico. Em primeiro lugar, porque, como já tivemos oportunidade de mostrar, a classificação moderna de autobiográfico não depende tanto de uma relação de referencialidade, mas de um trabalho (em certos casos manifesto) de sobreposição e recomposição entre o que é da ordem do experienciado e o que é da ordem da ficção. A dimensão ficcional na obra migueisiana não subverte o seu pendor autobiográfico: muda antes o paradigma cognitivo, na medida em que os dois pólos deixam de funcionar como opostos. Em segundo lugar, importa questionar em que medida pode um relato da infância (sobretudo da baixa infância) deixar de ser um relato ficcional, quando, como é aqui o caso, assenta em dados verificáveis<sup>155</sup> da vida do autor. O pacto literário convocado para atribuir a um texto a designação de autoficcional pressupõe uma intencionalidade na transformação dos factos através da linguagem. Partindo de acontecimentos identificáveis como reais, a autoficção aponta para a possibilidade de interferir deliberadamente na verdade, de inverter referências cronológicas ou de dar como esquecidos elementos que, à partida, fariam parte da narrativa autobiográfica. A estratégia de *A Escola do Paraíso* é diversa: recorre a acontecimentos que tudo leva a crer serem retirados da experiência pessoal do autor, e deles cria um texto ficcional. Simultaneamente, põe em causa a credibilidade referencial dessa história (ou, pelo menos, a possibilidade de estabelecer uma correspondência com a veracidade empírica dos acontecimentos) ao pretender incluir acontecimentos a que a memória não pode aceder. Ao abrir a narrativa com a história do nascimento do protagonista, desde logo a obra escapa deliberadamente aos critérios de referencialidade, porque descarta qualquer hipótese de recurso

---

<sup>155</sup> Esses dados são verificáveis, por exemplo, em Neves (1990).

*directo* à memória de parte dos factos. Ganha assim sentido afirmar, na senda de Morão (2001), a existência de uma “falha dupla, agravada pelos limites da linguagem: dois dos marcos fundamentais para a história de um qualquer sujeito não são compatíveis com a coincidência entre a vida e a escrita — o nascimento e a morte” (50).

Significativamente, a história de Gabriel é dada a conhecer a partir das circunstâncias que antecedem o momento do seu nascimento, ou seja, a narrativa toma como ponto de partida os instantes imediatamente anteriores ao parto, em que D. Adélia dá à luz o elemento mais novo da família. Se esta entrada de Gabriel no mundo corresponde a “uma das maiores ousadias do imaginário em termos de analepse” (Garcia, 1986: XIX), trata-se, sobretudo, de uma escolha com múltiplas implicações narratológicas. A primeira prende-se com a referida impossibilidade de aceder à memória do próprio nascimento<sup>156</sup>, assim como à das circunstâncias que o antecedem. Importa, pois, determinar como são contados os acontecimentos a que a memória pessoal, pelas suas limitações fisiológicas, não pode aceder. A história de Gabriel convoca assim uma série de imagens que deixam entrever traços do que pode ter sido a infância do autor, transformando essa substância em matéria narrativa. Este processo de reconstrução toma por base a ficcionalização dessas imagens, feitas, por um lado, do recurso à memória, por outro, de um trabalho de composição dos relatos familiares e de suposições sobre o passado<sup>157</sup>.

Na entrevista concedida ao jornal *República* a propósito de *A Escola do Paraíso*, refere Miguéis: “Há nele muita substância ‘histórica’ (sem ser um romance histórico, do que Deus nos

---

<sup>156</sup> Segundo Marin (1981): “Je naquis’ lorsque cet énoncé est prononcé, ne peut signifier qu’une chose: ‘on m’a dit que je naquis... [...]’ Mais que cet évènement initial soit attribué par moi à un sujet qui est moi-même écrivant ‘je’, voilà qui n’est pas possible directement. Je suis donc obligé d’user d’un détour pour dire et écrire le lieu et l’heure, ce détour que j’ai formulé il y a un instant, ‘on m’a dit que je naquis...’, quitte à l’effacer ensuite du texte que j’écris ou du discours que je tiens” (38). Vai no mesmo sentido a abordagem de Morão (2001): “De facto, eu nasci só pode ser enunciado dos modos discursivos da citação ou da ficção, e eu morri é um enunciado ilógico; em ambos os casos se trata de acções que só podem ser ditas de si própria por um sujeito distanciado, feito outro” (50).

<sup>157</sup> Vários elementos podem contribuir para essa construção: seja a memória imaterial (relatos, histórias, os pedaços de conversas), seja a memória material trazida através de fotografias e objectos.

garde) e muita vivência experiencial”<sup>158</sup> (Aguiar, 1963: 11). Como o próprio explica, a recuperação de momentos da infância põe-no face ao desafio de transpor essa realidade interpretada pelo adulto para a linguagem e para a perspectiva da criança. Assim, em reflexões a que não é alheia a formação e a sensibilidade pedagógica do autor, a narrativa vai dando conta da diferença de perspectiva entre o homem-escritor e o jovem Gabriel:

Precisamente, a nebulosidade redobra o encanto de tudo isto. (A infância reduz a sua especulação do desconhecido ao estritamente imediato e transfere-o em sonho ou poesia; o poder de observação realista, de abstracção e generalização, esse, é do adulto.) (AEP: 37–38)

Face a isto, não é por acaso que os capítulos iniciais do romance assentam, de forma exclusiva, no ponto de vista do adulto: a narrativa não atribui a Gabriel qualquer dimensão psicológica ou possibilidade de expressão. A personagem é assim referida apenas em duas breves passagens: “— Nasceu o menino!” (AEP: 17) e “O menino dorme serenamente” (AEP: 18).

O primeiro capítulo funciona como elemento estratégico onde se inscreve o lugar de focalização da narrativa. Todo o plano de abertura vai desenvolver-se numa técnica de aproximação do ponto de vista de quem dá a ver o cenário da acção. Assim, o primeiro componente a entrar na narrativa será “o vento” que “mia e rabeia no telhado” (AEP: 11), passando de imediato a focalização para “algures uma porta”, seguindo-se a perspectiva da

---

<sup>158</sup> Miguéis foi sempre recusando a etiqueta de romance histórico para as suas obras. É o que acontece em *Idealista no Mundo Real*, onde se lê: “não é um romance histórico nem autobiográfico, por muito que nele haja de ambiente real e experiência pessoal. Não pinta factos, situações nem pessoas autênticas, senão que transfigurados no plano da ficção” (IMR: 27). Por seu turno, em *O Milagre segundo Salomé*, declara: “não é um romance histórico: não pretende reconstruir factos ou acontecimentos nem evocar pessoas cuja realidade ou verdade será apenas a que uns e outras assumirem aos olhos do leitor” (MSS2: 345).

“mansarda, de outro modo silenciosa”, para finalmente se focar nas “mãos ternas e jeitosas, vermelhas e antes do tempo deformadas” de D. Adélia<sup>159</sup>.

A partir desta focalização, inicialmente externa, vão-se introduzindo elementos internos: quer a consciência da personagem materna (as suas emoções, sentidos e reflexões), quer os vários sinais de vida da criança que se apronta a nascer: “O menino agita-se no ventre, mas não há dores, ainda não pode ser” (AEP: 13). O que está em causa, nesta dinâmica entre o interior e o exterior, não é apenas o jogo entre os elementos visíveis e a representação das reflexões da personagem materna, mas uma forma de dirigir o olhar do leitor-espectador e de criar expectativa em relação à existência, ainda intra-uterina, do herói do romance.

Esta estratégia de passagem de um plano geral para uma perspectiva que se vai estreitando é própria das técnicas de focalização cinematográfica<sup>160</sup>, em que, através do olhar da câmara, se dão a ver os lugares e as personagens, seleccionando os elementos com importância para o desenvolvimento da acção. Visual e cognitivamente, a narrativa vai fornecendo informações que convergem na imagem da criança, mostrando o que ela vê, dizendo o que ela pensa, comprovando que “o herói autobiográfico é uma recriação [...] o resultado de um processo simultaneamente de autodescoberta e de modelação de uma imagem” (Rocha, 1992: 49). Trata-se, pois, de um relato de nascimento assente em técnicas ficcionais<sup>161</sup>, que valoriza um procedimento representacional da acção, não deixando, contudo, de sugerir uma proximidade entre o percurso de Gabriel e a biografia de Miguéis<sup>162</sup>.

---

<sup>159</sup> Não será despreciada essa focalização nas mãos da figura materna: são elas o primeiro indício da personalidade de D. Adélia. Do ponto de vista simbólico, a caracterização da personagem procura garantir a memória da sua existência.

<sup>160</sup> Esta proximidade é apontada em Ribeiro (1998: 81). Miguéis tem duas obras adaptadas ao cinema: *Saudades para Dona Genciana* (realização de Eduardo Guedes, 1985) e *O Milagre segundo Salomé* (realização de Mário Barroso, 2004).

<sup>161</sup> Garcia (1986) fala na presença de “um narrador ‘clandestino’” (XXI).

<sup>162</sup> Seguimos os dados indicados em Neves (1990).

Se muitos dos dados são reconfigurados pela ficção (caso dos nomes<sup>163</sup> de todas as personagens), foram mantidos outros elementos factuais e verificáveis: a estrutura familiar (casal com três filhos) e a origem dos progenitores (ele de origem galega, ela de origem beirão), a diferença de idades entre os três irmãos, o dia e a morada de nascimento do herói do romance. Pela referência a uma data litúrgica (“Julguei que me ia nascer em dia da Nossa Senhora da Conceição, e afinal...” [AEP: 18]), sabe-se que o dia do nascimento de Gabriel, em coincidência com o do autor, será 9 de Dezembro. Mais à frente, a referência à rua de Lisboa que “deve talvez o nome à saudade que para sempre ficou flutuando no sítio” (AEP: 22) aponta de novo factos verificáveis da biografia do escritor<sup>164</sup>. Assim, e ainda que não nos interesse estabelecer a correspondência entre a história de Gabriel e a biografia de Miguéis (não é a confirmação do fundo autobiográfico do texto que está aqui em causa, nem o horizonte crítico biografista que nos orienta), não deixa de ser pertinente verificar a inclusão textual de elementos tão concretos e determinantes para a identidade do sujeito como os referidos.

No que ainda diz respeito à identificação do protagonista pelo nome, importa salientar como, já perto do final do sexto capítulo, se introduz pela primeira vez a denominação de Gabriel. Nesta passagem, a propósito da desagradável presença do senhor Mealha, refere-se por fim: “Andavam a brincar no jardim, um dia, vem ele por trás e agarra o Gabriel (ainda não sabiam que o nome dele é Gabriel? pois é), mete-o entre os joelhos e desata a fazer-lhe cócegas...” (AEP: 47). O narrador interpela o seu potencial interlocutor, não deixando de se mostrar cúmplice da estranheza de só encontrar uma primeira referência ao nome do protagonista numa fase algo avançada do romance. Aquele que até aqui era designado de forma genérica como “ele” ou “o menino” passa a ter nome. Contudo, a irónica interrogação “ainda não sabiam que o nome dele é Gabriel? pois é...” (AEP: 47) pressupõe um narrador que, em

---

<sup>163</sup> O nome Adélia pode evocar o de Maria Adelaide Rodrigues, mãe do autor.

<sup>164</sup> José Rodrigues Miguéis nasceu em 9 de Dezembro de 1901, no número 12 da Rua da Saudade.

posição onisciente, vai controlando com minúcia o desenrolar da história, revelando o protagonista de forma judiciosa e selectiva. Dito isto, torna-se clara a presença de uma “consciência criadora que se empenha em autonomizar a criatura” (Garcia, 2001: 112), transformando a personagem num elemento que não se limita a prolongar a identidade do sujeito autoral.

Estes factos parecem comprovar que a arqueologia do sujeito é construída numa sobreposição entre a voz do protagonista e a do narrador, cruzamento onde, por interposta identidade, surge sistematicamente a representação do mundo infantil que pertenceu ao escritor. Se, por um lado, em nenhum momento o texto pretende uma equivalência mimética entre a verdade dos factos e a sua representação literária, por outro a construção da identidade de Gabriel parece indissociável de um investimento de memórias pessoais e do confronto do sujeito com a perda irremediável do passado.

## **2. *A Escola do Paraíso* enquanto romance polifónico**

Contrariamente ao que se verifica em quase todas as obras de Miguéis, as diversas edições<sup>165</sup> de *A Escola do Paraíso* não incluem prefácio, posfácio ou nota assinada pelo autor. No entanto, apesar de não integrar a edição da obra, esse elemento paratextual<sup>166</sup> — “Panorama de Uma Infância

---

<sup>165</sup> Além da 1.<sup>a</sup> edição na Estúdios Cor (1960), a obra foi publicada pelo Círculo de Leitores (1976), pela Editorial Estampa (1981) e pela Dom Quixote (2003).

<sup>166</sup> No espólio do autor (acessível em microfilme na BNP), estes manuscritos estão catalogados como FR 132 — M1. Existem cinco versões diferentes do texto, apenas uma com indicação do lugar e data (“New York, 1960”). Uma delas (decerto a última, dactilografada) foi integralmente transcrita por Ribeiro (1998) e encontra-se anexa ao seu trabalho sobre o autor. Duas das versões do documento têm por título “Auto-entrevista”, as três restantes “Panorama de uma infância lisboeta”. As citações que faremos deste documento seguem a transcrição de Ribeiro (1998) e usam os sinais gráficos dessa versão: [ ] acrescentos escritos; [ ] emendas manuscritas, xx riscado; < > acrescentos dactilografados; ??? ilegível.

Lisboeta” — foi redigido e define os grandes nós temáticos do romance, sobretudo nas considerações que tece sobre a identidade de Gabriel e o processo de escrita. Composto integralmente na primeira pessoa e assinado pelo próprio Miguéis, este reflecte sobre a sua própria linguagem, nomeia procedimentos literários e procura esclarecer os mecanismos de memorização implícitos no romance. Sobre a dimensão autobiográfica da obra, considera:

Quanto a ser autobiográfico o romance, que obra o xx não é? Até a andar <ou a gesticular> fazemos autobiografia, [trazemo-la estampada no rosto.] Mas raramente um autor confessa tanto (a experiência exterior e pouco mais) quanto esconde. A invenção livre e espontânea é mais reveladora [ , ] por vezes, que as confissões intencionais, sempre suspeitas de censura mental ou de retoques da [modéstia ou da] vaidade. Sim, esta Escola tem muito de autobiográfico, mas [tem] muito [mais] de inventado ou apropriado dos meus semelhantes. (Miguéis, *apud* Ribeiro, 1998: 123)

A matéria autobiográfica não se esgota, afinal, na leitura do romance, como se entende neste elemento paratextual que lhe diz respeito. Assim, ainda que pertença a uma dimensão autobiográfica diferente da que transparece da história de Gabriel, a nota “Panorama de Uma Infância Lisboeta” não deixa de ser a continuação de uma forma de falar sobre si e sobre as suas motivações literárias. Daí que, quando empregamos a noção de polifonia em *A Escola do Paraíso*, tenhamos em mente não apenas as diferentes vozes que integram em simultâneo o corpo da narrativa, pretendemos igualmente fazer referência à presença da voz do autor neste elemento paratextual. Tratando-se de uma estratégia comunicativa da maior relevância para a leitura da obra migueisiana, este “Panorama de Uma Infância Lisboeta” contribui para que se crie o efeito de presença da figura autoral. Além do mais, este elemento paratextual discorre sobre as estratégias narrativas usadas na obra, dando a ver o reverso da composição romanesca.

Numa passagem em que se dá conta justamente do esforço para que a voz autoral permaneça discreta, refere-se:

O carácter mesmo da obra lhe determinou o estilo e o tom, que oscilam entre o subjectivo e o objectivo, o interior e o exterior, num simpósio de pensamentos, sentimentos e expressões que se fundem com os do autor, embora este forcejasse por se manter ausente, ou limitar-se a breves comentários marginais [(aliás, frequentes no Teatro moderno a partir de *Our Town* de \_\_\_\_\_)<sup>167</sup>]. (Miguéis, *apud* Ribeiro, 1998: 114)

Perante o que fica dito, compreende-se a intencionalidade discursiva na forma como a história de Gabriel será narrada, sinal de uma total consciência das estratégias e das convenções literárias desta tipologia textual. Um pouco mais à frente, numa passagem em que se explora o trabalho de transfiguração inerente a todas as formas de arte, pode ler-se:

Tudo na Arte é xx artificial. Toda a linguagem é convencional, [sobretudo a escrita,] e todas as artes têm os seus truques, que transfiguram ou transpõem xx coisas, sentimentos, ideias, acções. [...] É por isso que o romance confissão, [ou testemunho,] na primeira pessoa, me parece mais natural que os outros, sob a condição de que o autor não pretenda fazer-me crer que sabe ou viu aquilo a que não assistiu. [(Para escapar a esta dificuldade] serve-se ele, em geral, de um [narrador] intermediário.) (Miguéis, *apud* Ribeiro, 1998: 115)

Ao interpelar as potencialidades auto-representativas da arte, e da escrita em particular, o autor dá conta da posição mediadora do narrador, oferecendo-lhe a capacidade de encenar ficcionalmente a presença autoral. Trata-se de dar ao leitor a ilusão de que é do seu testemunho que se trata, sendo que, “quanto menos ele se aperceber da técnica [ou da linguagem], melhor” (Miguéis, *apud* Ribeiro, 1998: 115). O que Miguéis parece exigir para a escrita é que esta seja uma forma de expressão sincera dentro da insinceridade que é a transformação ficcional.

Se voltarmos a pensar nesta narrativa em termos de focalização<sup>168</sup>, torna-se necessário perceber onde se situa o ponto de referência pelo qual a história é contada. Apesar de representarem duas entidades distintas — tratando-se de um romance construído na terceira pessoa —, a relação entre o protagonista e o narrador revela-se extremamente intrincada. Ou seja,

---

<sup>167</sup> Miguéis estaria certamente a referir-se à peça do dramaturgo americano Thornton Wilder, de 1938.

<sup>168</sup> Segundo a abordagem de Reis (2018: 170–176).

a perspectiva pela qual se conta a história de Gabriel assume um carácter polifónico: o narrador, apesar do seu estatuto heterodiegético (visto relatar uma história em relação à qual, em aparência, é estranho), vai dando a ver a história através de prismas diferentes.

O capítulo de abertura, além da sua importância como ponto de entrada na obra, é ainda exemplo sugestivo da caracterização do narrador enquanto entidade explicativa, que dá a ver a panorâmica do cenário, focando-o do exterior. Ao fixar-se nos objectos e nas pessoas, assume claramente um ponto de vista onisciente, uma atitude de demiurgo em relação ao universo diegético<sup>169</sup>. Esta polaridade entre quem narra e os elementos que integram a história, “numa relação que pode considerar-se de alteridade” (Reis, 2018: 296), passa a ser afectada quando se reconhece a presença de outra pessoa na narração, correspondente, em termos textuais, ao uso do “nós” (ou “a gente”)<sup>170</sup> e ao recurso aos parênteses.

Além de desestabilizar o estatuto do narrador como entidade mediadora, a presença de uma terceira pessoa (ou de uma voz que se desloca da sua funcionalidade narrativa) permite interpelar o leitor, procurando mostrar-lhe o desenrolar técnico da história: “Mas deixemos tudo isso e desçamos agora à rua, sim?” (AEP: 27), “Mas por favor não vamos tão depressa, não?” (AEP: 79). Em tais casos, o uso do plural não impede que se entreveja constantemente a primeira pessoa, reforçando o carácter fortemente polifónico do romance. Na relação hierárquica entre as diversas instâncias enunciativas do texto, o discurso do protagonista deixa por vezes de estar inserido no do narrador (ou essa distinção deixa de ser clara), assumindo o papel de entidade responsável pela modalização do trabalho diegético.

---

<sup>169</sup> Reitere-se a formulação de Ribeiro (1998): “Só para anunciar a chegada do menino ao mundo é que a instância narradora abandona a sua invisibilidade, tornando-se a sua presença, daqui em diante, uma constante ao longo do romance” (82).

<sup>170</sup> Como acontece, por exemplo, nas seguintes passagens: “é uma pena a gente não saber imitar o gótico!” (AEP: 39), “o que a gente faz sempre que está sozinho” (AEP: 40), “Dá gosto a gente perder-se nestes detalhes minuciosos” (EP: 40), “de repente a gente tem medo” (AEP: 41).

Dito isto, esse “nós”<sup>171</sup> compromete a distância entre o narrador e o protagonista, mas também reitera a questão: quem diz eu no texto? Suspeita-se de uma presença — silenciosa e implícita, mas evidente — da voz autoral de Rodrigues Miguéis. Se ao uso da terceira pessoa<sup>172</sup> se associa de modo geral uma certa distanciação, a natureza potencialmente polifônica deste narrador põe em causa esse desprendimento. Sobre a relação entre Gabriel e a entidade narradora, considera Garcia (2001):

[...] sem todavia gozar do estatuto de narrador-protagonista, [Gabriel] é a personagem que o narrador acompanha assiduamente, numa intimidade tão pormenorizada que até nem consideramos essa personagem como um alter ego, mas sim como um ego anterior, diferindo do ego do narrador apenas no plano temporal. Por tal motivo se nos afigura que, em sentido metafórico, Gabriel não quebrou o cordão umbilical em relação ao seu criador. (119–120)

O recurso à primeira pessoa do plural, interrompendo o uso regular da terceira pessoa do singular, mais não faz que confirmar a presença desse “cordão umbilical” entre Gabriel e o seu criador. Assim sendo, a grande diferença entre ambos é o hiato de tempo que os separa: o narrador adulto procura recriar a perspectiva e o discurso que seriam os da criança, mesmo quando este é ainda incapaz de produzir qualquer actividade verbal<sup>173</sup>. Sobre a presença deste narrador (adulto na obra) refere o próprio Miguéis:

[...] na *Escola*, o escritor procurou (ninguém ainda viu isto) reconstruir — sem porém tentar reproduzir, o que seria impossível, a linguagem interior da criança, mas limitando-me a interpretá-la, a sugeri-la [...] — reconstruir, digo, o mundo de mentira e ilusão, de lenda e fantasia, de crença assombrada, e logo desiludida, que foi a sua infância, de

---

<sup>171</sup> O uso do plural pode ser também um convite ao leitor, procurando a sua cumplicidade ou interpelando-o a acompanhar o percurso do narrador.

<sup>172</sup> Ganha assim sentido a afirmação de Mourão-Ferreira (2001): “Romance na terceira pessoa? Creio que não; ou que bem pouco; ou que só muito aparentemente” (76).

<sup>173</sup> Chamando a atenção para a etimologia do termo “infante” (o que ainda não fala), Mourão-Ferreira (2001) observa justamente que “o estratagema do ele mostra-se indispensável para exprimir o eu quando só nascituro ou infante” (75).

Gabriel. (Que esperteza, a dos críticos que descobrem nele o “Miguéis disfarçado!”)  
(Almeida e Rêgo, 2001: 16).

Além de afastar — pelo irónico apontamento “que esperteza a dos críticos” — qualquer dúvida sobre a presença de um “Miguéis disfarçado”, a passagem chama a atenção para esse trabalho de reconstrução (sublinhe-se: reconstrução, não reprodução) da linguagem interna da criança. Ao incluir na narrativa os pensamentos que configuram a vida interior de Gabriel, quer no relato do seus sentimentos e sensações, quer no discurso directo (em diálogo ou em monólogo interior), sobrepõe-se a voz do protagonista à do narrador.

O mesmo tipo de estratégia de desdobramento da voz narrativa acontece no uso dos parênteses. Assim, as referências parentéticas que, com frequência, interrompem o fluxo narrativo correspondem a uma voz que, não sendo identificada, “vem abalar, de chofre, a segurança — ilusória — que no espírito do leitor se criara quanto à univocidade do ponto de vista que parecia ter sido adoptado” (Mourão-Ferreira, 2001: 74). Além disso, a introdução de comentários parentéticos corresponde frequentemente a um distanciamento<sup>174</sup> relativamente ao fluxo narrativo, gerando uma reflexão acessória ou uma observação de fundo emocional ou irónico. Vejam-se, a título de exemplo, os passos seguintes:

Imagine-se, ficar assim um *instante* (até devia ser em maiúsculas) de cabeça para baixo, àquela altura toda, sem cair! (AEP: 40)

[...] brincam com muito juizinho, para não encomodar (tem de ser com e, conforme se diz) (AEP: 43)

Cansado de não ter nada que fazer, ninguém com quem brincar (o capacho cheira a pó), o pequeno volta para junto da mãe [...] (AEP: 55)

---

<sup>174</sup> Segundo a sua funcionalidade gramatical, os parênteses servem justamente “para intercalar num texto qualquer indicação acessória”, como uma “explicação dada ou uma circunstância mencionada incidentalmente [...] uma reflexão, um comentário à margem do que se afirma [...] uma nota emocional, expressa geralmente em forma exclamativa ou interrogativa” (Cunha e Cintra, 2015: 660).

Abrem-se aqui (ou fecham-se?) os horizontes de uma vida nova. (AEP: 75)

A casa da Miquelina (deixemos por agora as cerimónias do *dona*) [...] (AEP: 79)

O Gabriel sente um vago ciúme (ah, começa então a entender!) [...] (AEP: 82)

Deixam-no ficar (é muito sossegado, este piqueno) [...] (AEP: 85)

[...] a velocidade a que avança nos espaços siderais (só o que a gente aprende de palavras novas) [...] (AEP: 218)

A mãezinha usa mitenes e põe o vestido cor de ervilha seca [...] tem não sei quê nas entretelas (não confundir com entretê-las) [...] (AEP: 225)

Puseram-no numa aula de janelas imensas, fechadas, por onde entrava a cascata da soalheira, sobreaquecendo o ar carregado de irrespiráveis emanações. (A poesia da infância tresanda, esta é a verdade). Duas ou três classes reunidas numa só, e o sr. Salzedo (sal-azedo?) de lunetas encavalitadas, a dar berros e reguadas na mesa, presidia no alto dum estrado. (AEP: 240)

[...] a tomar-nos o pulso (diz-se auscultar!) (AEP: 255)

Por este caminho, Miguéis conduz uma hábil estratégia de jogo em torno das vozes do narrador e das personagens (geralmente D. Adélia ou Gabriel), sendo muitas vezes uma forma de introduzir a marca da voz da criança — ou da percepção dessa voz — no discurso do adulto. As afirmações parentéticas, tão frequentes ao longo do romance, correspondem assim a uma “intromissão do narrador afectivo quase sempre veículo de uma visão amadurecida da realidade ficcionada” (Garcia, 1986: XXIV). Aliás, o fundo humorístico<sup>175</sup> de alguns desses comentários à parte vem amiúde comprovar a fragilidade de certas superstições e o infantilismo com que crianças e adultos apreendem factos supostamente incontestáveis.

---

<sup>175</sup> Como assinala Garcia (1986): “O humor é a marca mais saliente do julgamento que o narrador-adulto deixa no processo reconstrutivo da infância de Gabriel”(XXIV).

### 3. A anatomia do retrato de Gabriel

O interesse particular de Gabriel como personagem<sup>176</sup> reside — além do lugar central que ocupa, dependendo dele boa parte da dinâmica do romance — em tornar visíveis as figurações das diferentes entidades que participam da obra. O modo como se caracteriza o protagonista (as suas propriedades psicológicas, os seus princípios morais, a sua evolução física) aponta para uma série de possibilidades de identificação com as posições ideológicas e afectivas do narrador e, em última instância, com a *persona* do escritor.

Além disso, e mais importante do que o pacto de referencialidade e o reconhecimento de um percurso biográfico facilmente identificável com o do escritor, são várias as passagens reveladoras da gênese da personalidade do herói. É o que acontece, por exemplo, quando se menciona que “Gabriel fala com uma clareza quase antipática” (AEP: 173), quando se define como “Avesso a boatos e especulações, sem ligar nenhuma ao Fim-do-Mundo” (AEP: 220) ou quando, ao relatar um episódio em que a criança ousa desobedecer à autoridade maternal, se refere: “Este pequeno, que nunca se dá por vencido! — disse a mãe. — Deixa, que a vida vai-te ser dura!” (AEP: 64). É ainda o caso, mais adiante, numa ida ao teatro, em que se torna evidente a dolorosa diferença que o separa dos demais: “A sala vem abaixo de entusiasmo. E ele! Ele tem vontade de chorar, saudades, ciúmes impossíveis. Só ele sente aquilo, a imensa melancolia do incompreensível, que o faz sofrer enquanto os outros se riem.” (AEP: 85) Vai-se assim projectando a consciência de uma personalidade emergente, desde logo fixada em torno do desígnio da solidão e da diferença em relação aos outros. Vejamos ainda como, graças a uma

---

<sup>176</sup> A raiz terminológica do termo personagem (do latim *persona*; em grego *charaktér*, que dará origem ao vocábulo inglês) remete implicitamente para um processo de desdobramento identitário. No teatro da Antiguidade Clássica, a máscara marca a diferença entre a identidade do actor e o papel que deve representar. Sobre este conceito, veja-se o verbete “personagem” em Reis (2018: 388–398).

estratégia de autocaracterização, o texto vai delineando — aqui em três passagens distintas — os contornos primordiais do protagonista:

Não se queixa, nunca se queixou de nada. Sofre calado, até a mãe costuma dizer: “Este pequeno, até aos seis anos nunca chorou uma lágrima!” Nem quando ela lhe chega, ou os irmãos o amachucam. Será orgulho? Quantas lágrimas terá de oferecer à vida, em troca do pouco que esta tem para lhe dar? para dissolver o sal amargo da experiência?

Alguma coisa há que começa a doer-lhe, na vida em que a medo se aventura, a tudo aberto e hesitante [...] E, no entanto, para ele caminha de olhos abertos, empolgado e tímido, obstinado e titubeante, pronto a aprender por si só, espontaneamente, enquanto não chega a idade dolorosa da experiência voluntária e do risco. (AEP: 108)

Entregue a si mesmo, perdido em reflexão, contempla-se. A solidão, se lhe dói, começa a atraí-lo. Começa a gostar de sofrer, a gozar os espinhos, e canta em surdina, a brincar. (AEP: 165)

Havia nele este sentimento indefinível — temor de estar longe, de andar sozinho, e ao mesmo tempo a tentação irresistível de afrontar o novo, o desconhecido e o risco. Nem ele podia imaginar então até que ponto! (AEP: 250)

Vão-se multiplicando as formas de se auto-representar, de se dar a ver, as possibilidades de relato da sua história. O que aqui se demonstra, no seu conjunto, é o esboço de um retrato psicológico, feito do balanço da sua própria infância, onde ressaltam traços de uma personalidade em construção. Nesta medida, o sujeito vai evoluindo, deixando de ser espectador para passar a ser interveniente na acção. Aliás, é através do relacionamento com os outros que se criam as condições para edificar a sua própria identidade. E, se numa primeira fase da infância, é sobretudo pela ligação aos elementos da própria família que se edifica essa ruptura do sujeito com os outros, o relacionamento entre pares e o confronto com o mundo exterior trará muito cedo uma nova consciência de si mesmo.

Além disso, o narrador vai reflectindo sobre os sinais de aquisição do domínio do tempo pela criança, mostrando que o protagonista tem plena consciência de que a distância temporal faz com que o eu de hoje não seja exactamente o mesmo que foi no passado. Assim: “ele próprio vai

crescendo e mudando sem deixar de ser quem era, embora por vezes pense no Eu de ontem com espanto e estranheza” (AEP: 370–371). De acordo com a ideia de que “a angústia face ao tempo assume a forma de uma fuga para o futuro, ou de um refúgio no passado” (Le Goff, 1984: 295), a passagem que a seguir se reproduz assinala o desencadear de uma percepção da diferença que o separa dos demais e da gênese de uma inquietação relativa ao futuro. Por isso se afirma:

Mas, com o tempo e a consciência, cresce entre ele e os amigos uma reserva, a do orgulho ou pudor das fraquezas. A inocência era a nudez, saber é ocultar-se... Depois, acentuam-se as diferenças de condição e as aspirações: o Chiquinho, por exemplo, quer ser militar, só sabe e pensa e fala de armas, arreios e cavalos. E Orellana é rico, e não tenciona mudar de ofício. E ele? será marinheiro? artista? ou simplesmente oleiro, como o Boi-do-Val? ou nada? — O futuro começa a tomar um vulto inquietante, como antecipação angustiosa do presente: um nada que se converte em outro nada, mas através da penosa experiência de cada dia, para se ir sobrepondo à experiência cristalizada, que é o passado. (AEP: 371)

Mais do que procurar uma correspondência factual com o passado, o relato da infância de Gabriel mobiliza e evoca esse passado, dando-lhe um sentido, esclarecendo a relação do indivíduo com a própria história. Neste caso, ao dar uma atenção constante ao relato das suas origens (incluindo no discurso vários episódios da história dos seus antepassados<sup>177</sup>), a temporalidade do sujeito é perspectivada através de diferentes lugares anteriores à sua própria existência. É o que acontece no trecho que se segue:

As evocações da mãe deram-lhe a noção das suas próprias origens, dum passado. Mas o presente é feito de instantes imensuráveis, decorrentes, arrancados ao nada do futuro, para o qual a gente avança às arrecuas, cego, o remador de costas para a proa! (AEP: 371)

---

<sup>177</sup> É o caso dos capítulos 11 e 25, sobre os avós paternos de Gabriel. No primeiro, intitulado “Toma lá cinco réis”, conta-se a história de Callante (personagem que integrará o final do “Penúltimo Capítulo” e o “Último Capítulo” de *Filhos de Lisboa*). O segundo (“Sangue do nosso sangue”) ocupa-se da avó Ryala (cujas história será também retomada no “Último Capítulo”). O mesmo acontece nos capítulos 17 e 29, “Ele tinha umas asas brancas” e “Boi-do-Val”, onde se conta a história do tio materno Amândio, apresentado através das recordações de D. Adélia (cf. AEP: 157–161 e 337–348).

Estamos perante um trabalho de reconstrução que parte das origens arqueológicas<sup>178</sup> do sujeito para, através delas, lhe delinear o retrato, presentificando o passado familiar para estabelecer, a partir daí, alguns pilares essenciais da sua identidade. É sobretudo na figura da mãe do protagonista que se vai fundando esse trabalho de organização da memória. Note-se que, em certos passos, a caracterização de D. Adélia não pode deixar de fazer pensar na forma como Miguéis menciona a figura materna noutros textos<sup>179</sup>, referindo: “Ouvir a mãe é como folhear um livro cujas estampas saltam cá para fora e vivem” (AEP: 62). Ora, toda a caracterização da progenitora e da sua ascendência serve de vínculo ao passado da família, assegurando a transmissão da história dos seus antepassados (e das relações familiares e sociais destes). Não admira, pois, que a própria estrutura narrativa do romance assente numa reconstrução de vários momentos da vida das personagens, onde se vão sobrepondo registos de diferentes gerações e discursos de origens diversas.

O tempo da narrativa — em particular no que diz respeito à morfologia verbal — constitui aqui um lugar de observação especialmente interessante para a estrutura da temporalidade no romance. É no presente do indicativo<sup>180</sup>, referindo-se a acontecimentos passados, que se vai edificando a história. Neste caso, o recurso ao tempo verbal presente “não se cinge apenas à expressão do actual, mas também do que é incessantemente actualizado pela memória e pela afectividade” (Mourão-Ferreira, 2001: 75). Assim, a riqueza dessa construção parece resultar de uma interacção entre o tempo da história (o tempo daquele que *fui*) e o tempo da narração (daquele que *son*), sendo que neste caso aquele que *fui* será representado

---

<sup>178</sup> Leia-se a passagem de *O Milagre segundo Salomé*, em que é referido o nome da mãe de Gabriel, que nos tempos de juventude terá contribuído para a formação de Severino: “O filho da ‘menina Adélia!’ Ele ficou-lhe sempre grato, sabes tu? Que idade tem agora a tua mãe? — Vai nos setenta” (MSS2: 299).

<sup>179</sup> Na nota de autor que acompanha *Páscoa Feliz*, refere-se a mesma “imaginação narrativa de minha mãe” (PF: 153).

<sup>180</sup> Considera Mourão-Ferreira (2001): “Sob o aspecto estrutural, o que há de imediatamente impressionante, em *A Escola do Paraíso*, é o facto de se tratar de um longo romance que, embora escrito na terceira pessoa, se apresenta também — o que é raríssimo em tais casos — todo ele escrito no presente” (75).

discursivamente pelo uso do presente. Vai justamente nesse sentido uma das propostas de leitura do relato autobiográfico, apontadas por Marin (1981):

[...] le récit autobiographique ne pourra s'effectuer qu'à la faveur d'une machination d'écriture qui manipulera le temps passé de l'histoire par celui présent de la narration et produira le sujet de l'énoncé narratif comme le simulacre du dispositif d'énonciation. (42–43)

Se assumirmos que a escolha do tempo verbal tem consequências para a forma como o sujeito se auto-representa, vários indícios levam a poder interpretar esta opção linguística — que leva a que o passado seja presentificado (actualizado, revivido, incorporado) através da linguagem — como forma de reviver, sendo outro, os acontecimentos. Revela-se particularmente rica de sentido a afirmação de Mourão-Ferreira (2001): “O presente, aqui, não só *aproxima*, como também *subjectiviza*” (75). Desta perspectiva, há razões para considerar a estrutura temporal do romance como forma individual (logo, subjectiva) de interpretação da sua história, ou seja, espaço próprio de liberdade e resistência à rigidez factual da cronologia. Dado a temporalidade dos conteúdos narrados não coincidir com a morfologia verbal utilizada (aliás, qualquer narrativa construída, no plano linguístico, com os verbos no presente<sup>181</sup> pressupõe inevitavelmente esse hiato), a modulação psicológica do tempo torna-se particularmente pertinente neste romance. Através de um processo de redimensionamento do modo de vida da personagem, a forma subjectiva como o tempo vai sendo experienciado pela criança torna-se um elemento estrutural da narrativa. É o caso da passagem seguinte:

Tudo isto é demasiado complicado para os nossos verdes anos, não acham? [...]  
E ele, o Gabriel? [...] Mas que indiferença, que alheamento o seu! Brinca sozinho, lê livros, vagueia, faz bonecos... “Que terá este pequeno?” — medita a dona Adélia,

---

<sup>181</sup> Sobre a distinção entre passado e presente, considera Le Goff (1984): “Como o presente não se pode limitar a um instante, a um ponto, a definição da estrutura do presente, seja ou não consciente, é um problema primordial da operação histórica” (293).

inquieta. Mas não tem nada, senhora! Sonha, aprende como pode, cresce. Entregue a si mesmo, como toda a gente. O tempo dele é longo, o nosso é curto... (AEP: 361)

Ressalta daqui a importância da temporalidade: mais do que representar a linha em que se vai inscrevendo a evolução do protagonista, o tempo será tematizado e personificado. Constrói-se, assim, a imagem do sujeito introspectivo, cuja identidade futura assenta na atenção dada à vida mental e à propensão imaginativa que aqui se delinea. A cronologia do jovem Gabriel — a quem se permite a liberdade fantasiosa das crianças — sobrepõe-se à do narrador adulto, consciente do carácter predatório do tempo.

Se tivermos em conta que “certos géneros, como a autobiografia, as memórias ou o diário, fundam a sua especificidade narrativa, em grande parte, na experiência humana do tempo e no seu fluir constante” (Reis, 2018: 508), não se estranha que, em *A Escola do Paraíso*, a passagem dos dias adquira uma importância especial e seja motivo integrante da narrativa. Mais que simples enquadramento cronológico da narrativa, o carácter humano da temporalidade é por vezes tematizado, personificado (“A mãe dorme, o pai ressona, o relógio coxeia atrás do Tempo”) (AEP: 32), tornando-se primordial no romance. Salientando a forma como estes elementos se vão inscrevendo na imensa tela da memória, refere-se assim:

Se dantes a vida era um encontro casual com pessoas e acontecimentos — episódios soltos que a sua fantasia ia bordando numa talagarça de continuidade —, tudo agora lhe parecia pouco a pouco ganhar volume, profundidade e perspectiva, para ficar retido na sua própria substância, como impalpável alimento. (AEP: 370)

A narração vai sendo entrecortada por vários momentos em que se dá conta dos efeitos da passagem do tempo sobre a memória, assumindo inteiramente a dificuldade em ordenar os eventos passados. Trazendo para dentro da narrativa essa consciência, diz-se: “Os acontecimentos sucedem-se com fulminante rapidez, atropelam-se uns aos outros [...]. Muitos confundem-se entre si, estranhos à ordem cronológica” (AEP: 207). Além do evidente motivo do

*tempus fugit*, a passagem do tempo está aqui intrinsecamente ligada ao próprio ritmo da narrativa e aos diversos movimentos de analepse, pondo em destaque a experiência de ver desfilarem os dias de forma confusa e sem sentido imediato. Aliás, essa impressão de velocidade, percebida com certo alheamento por quem a vive, é mencionada em vários excertos do texto. Veja-se por exemplo, no discurso directo da mãe do protagonista, o momento em que a família muda de casa e abandona a mansarda da Rua da Saudade. D. Adélia afirma então: “— Cinco anos, vejam lá vocês como o tempo voa. Dias correi, anos passai! [...] Bem pena tenho de deixar isto. Aqui me nasceram todos vocês. Tudo correu depressa, a felicidade é assim” (AEP: 61).

O que acontece em *A Escola do Paraíso* é um agenciamento de memórias, sem uma relação necessariamente causal entre acontecimentos; afasta-se assim a noção de intriga, como de resto notou o próprio Miguéis em documento inédito<sup>182</sup>: “este romance será um desapontamento para quem espere achar nele um enredo [intriga] ou entrecho, por oposição às chamadas ‘fatias de vida’” (Miguéis, *apud* Ribeiro, 1998: 118). Deste modo, é a estrutura cronológica e a relação temporal entre esses trechos de memórias que permite que a narrativa se vá construindo como um todo. Essa sequência cronológica é tão mais importante quanto depende dela a dinâmica organizativa da intriga. Assim, estes “índices temporais, para além de produzirem a sensação do desenrolar da acção, permitem também que o leitor se aperceba das mutações sofridas pelo menino” (Ribeiro, 1998: 23). Torna-se evidente a profunda atenção atribuída à fugacidade da infância e da vida e às transformações existenciais de Gabriel.

Dito isto, não será de mais reiterar que o texto não reproduz o que aconteceu, antes transfigura em ficção aquilo a que se pode aceder (através da própria memória ou da memória dos outros) sobre o que terá acontecido. Ora, essas remanescências guardadas na memória, representadas agora de um lugar de distância, permitem que o eu se veja aqui como um outro.

---

<sup>182</sup> Referimo-nos a “Panorama de uma Infância Lisboeta”. Em *O Espelho Polidrico*, o autor reitera esta ideia: “(*A Escola do Paraíso* é um continuum, não tem plot nem solução, como a paisagem da vida)” (OEP: 271).

Além do natural intervalo que implica o olhar do eu adulto sobre o eu criança<sup>183</sup>, o texto de Miguéis acrescenta diversos níveis de complexidade na forma como vai dando a ver quem foi outrora.

A ocorrência de indicações temporais específicas permite confirmar que a ordem usada para representar os acontecimentos não é a mesma por que ocorrem na sequência cronológica linear. Pelo recurso à analepse, vão-se fixando episódios anteriores ao presente da acção, fornecendo informação para completar as várias elipses sobre a história da família e os antecedentes de certas personagens. Esta forma de anacronia representa um dos recursos mais produtivos neste romance particular. A título de exemplo, leiam-se alguns casos susceptíveis de serem datados na evolução fisiológica da criança, como no capítulo 3, quando Gabriel, já capaz de se sentar na sacada da janela, ao ver o pai sair de casa, grita: “Adeus, paizinho! Adeus, paizinho!” (AEP: 22); adiante, no final do capítulo 5, “Aleluia na Mansarda”, o protagonista “na esteira [...] tenta balbuciar também a mágica palavra” (AEP: 36). O mesmo tipo de analepse volta a acontecer numa passagem do capítulo 6: por frequentar o ensino oficial, poder-se-á presumir que o protagonista já seja capaz de escrever (cf. AEP: 44) e, no entanto, no início do capítulo seguinte, refere-se que “não sabe escrever de verdade, e os irmãos guiam-lhe a mão inexperta. É a primeira vez que tem o laborioso orgulho de assinar o seu nome.” (AEP: 51).

A importância operatória desta técnica reside justamente no facto de este desenrolar da acção, por não ser linear, se aproximar da forma como a memória tende a aceder (de forma descontínua e intermitente<sup>184</sup>) aos acontecimentos do passado. Esquema de composição complexo, propaga-se na própria economia narrativa do romance. Pode confirmar-se, na senda

---

<sup>183</sup> Na mesma ordem de ideias, Coe (1984) considera: “the former self-as-child is an alien to the adult writer as to the adult reader. The child sees differently, reasons differently, reacts differently. An alternative world has to be created and made convincing” (1).

<sup>184</sup> Lejeune (1998<sup>b</sup>) usa o termo “tremblé de la mémoire” (36), sugerindo que as lembranças de infância são necessariamente flutuantes, incertas e incompletas. Sobre o assunto, veja-se o capítulo “L'enfance fantôme” (Lejeune, 1998<sup>b</sup>: 35–57).

de Coe (1984: 76–103), que qualquer relato sobre a infância se baseia inevitavelmente em lugares particularmente longínquos e instáveis da memória. A estrutura narrativa que encontramos em *A Escola do Paraíso* assemelha-se a esse *material-memória*, feito de uma acumulação desordenada e irregular de fragmentos<sup>185</sup>.

#### 4. Do Paraíso ao cabo da memória

Ao longo da narrativa, o eu passado e o eu presente vão mantendo uma ligação com base numa memória artificiosa, cujos alicerces nunca podem apontar para verdades verificáveis. Em algumas passagens, refere-se claramente a impossibilidade de se lembrar de determinados acontecimentos, reiterando a distância entre o narrador dos acontecimentos e a personagem que os experiencia: “O gato, diz a mãe, que os ia matando. (Ele não se lembra: como? Ela não explica)” (AEP: 32); ou ainda: “Na salinha ao lado, onde o avô Colmeal o embalava nos joelhos (mas ele não se lembra de nada, é como se fosse outra pessoa), tudo está como era dantes [...]” (AEP: 71). A impossibilidade de relembrar o que aconteceu assemelha-se aqui a uma forma de estranheza de si.

Se a memória é uma forma de consciência do passado (configuração de presença desse passado), a sua enunciação ocorre necessariamente a partir do olhar assente no presente. Assim, afirmar “ele não se lembra” equivale aqui a um modo de afirmar “*eu estou a contar a história daquilo que esqueci*”. A lembrança destes episódios passados torna-se possível através de uma memória que não é *a sua*, mas antes construção feita de suposições e relatos familiares<sup>186</sup>. O esquecimento

---

<sup>185</sup> Coe (1984) classifica esse conjunto de fragmentos de memória como “a junk-pile of discarded or discardable bits and pieces which make heavy demands on the literary skill of the writer to fashion them into some valid, coherent, and well-proportioned shape” (76).

<sup>186</sup> Num artigo em que estuda a representação das memórias de infância de Teixeira de Pascoas, Irene Lisboa, José Gomes Ferreira e Ruben A., considera Morão (2011): “A escrita do eu tem forte relação com os

(ou a impossibilidade de lembrar um acontecimento do passado) não funciona como o contrário da memória individual, mas antes como condição necessária à reconstrução temporal.

A leitura autobiográfica deste e de qualquer outro romance deve ter assim em conta que a história do indivíduo é feita de memória e de esquecimento, duas faces do mesmo fenómeno. De uma perspectiva psicológica, as memórias de infância correspondem a um momento decisivo da formação do sujeito, formando um contíguo indestrutível. As experiências dessa fase do desenvolvimento humano podem permanecer inacessíveis e indisponíveis, transformadas em memórias reprimidas (voluntariamente ou não) e ser objecto de uma selecção segundo os interesses do sujeito. O autor de *A Escola do Paraíso* está bem consciente de que reconstruir a infância através da memória e da linguagem corresponde, de algum modo, a uma forma de corrupção do mundo de inocência que é o da criança:

Tratava-se de sugerir, sob vários ângulos, os movimentos de alma da criança colhida num mundo essencialmente adulto. Mas é difícil traduzir em linguagem corrente [e coerente] os pensamentos não-verbais, as imagens visuais e outras, as sensações e emoções que constituem a vida interior [do adulto, isso tornara quase impossível ???]/ sem cair na Mitologia, no dogmatismo, ou na invenção gratuita. Como em geral só lembramos episódios, momentos, imagens soltas, impregnações passageiras do nosso próprio passado infantil, esse mundo permanece-nos inviolável/ [espécie de tesouro submarino]. Evocá-lo é como tentar reconstruir os sonhos de que só nos resta um fio ténue de entrecho ou um vago “afecto”; ou, para o doente mental remisso ou curado, lembrar os estados de confusão e alucinação das crises; ou ainda, xx procurar desenhar como o fazíamos nessa outra idade. A infância é, com efeito, uma demência ou prê-demência: vejam brincar uma criança, o que ela inventa, o que ela faz e diz, o que ela nos esconde, sobretudo! À maneira que amadurece, o homem deixa de se reconhecer no que foi, torna-se incompreensível [(quando não repelente)] a si próprio. (E não poderíamos dizer o mesmo das sociedades humanas?) Crescer é entrincheirar-se no bom-senso empírico, anquilosar-se e esquecer, automatizar-se — com que perdas, por vezes! (Miguéis, *apud* Ribeiro, 1998: 114)

---

mecanismos da memória e com a conciliação entre a recolha dos factos, documentados ou oralmente transmitidos por quem os testemunhou, e a fantasia que sobre eles labora e os transforma em ficção” (143).

A reflexão que Miguéis deixa neste longo paratexto (o citado “Panorama de Uma Infância Lisboaeta”) confirma essa aptidão para uma linguagem próxima dos códigos da leitura psicológica. O que está em causa é um trabalho de autointerpretação através da tentativa de compreensão dos fenómenos psíquicos e comportamentais da criança. A referência a essa “espécie de tesouro submarino”, além de sugerir um recurso às teorias freudianas sobre o inconsciente, funciona como metáfora de um ponto inacessível, cuja reconstrução implicaria uma necessária deterioração. Os códigos do mundo da infância, associados a um lugar de liberdade, serão estranhos e incompreensíveis para o adulto, dotado da capacidade de expressão verbal, mas incapaz de reconstruir o estado mental da criança. Não admira, pois, que a metáfora do éden seja sucessivamente associada a esta fase inicial da vida.

A noção de paraíso, sinónimo inequívoco de uma idade de inocência sem perigo e sem pecado, parece inseparável de um estágio da vida humana que se situa entre o ventre materno e a primeira infância<sup>187</sup>. Do mesmo modo, facilmente se entende a sua relevância para a história de Gabriel. Aliás, é pertinente notar, na senda de Garcia (1986)<sup>188</sup>, a associação aparentemente paradoxal dos termos “escola” e “paraíso”, visto o segundo não pressupor a consequência de uma aprendizagem, mas a existência de um espaço anterior ao conhecimento. Numa primeira abordagem, a associação entre os dois termos poderá parecer mera coincidência de toponímia: a escola que a criança frequenta situa-se num lugar denominado Paraíso. No entanto, esta articulação — elevada a título da obra — terá implicações a vários níveis, ultrapassado o sentido da localização geográfica. Joga-se com a toponímia do espaço real e com a ideia de paraíso enquanto espaço mítico, como se pode interpretar na passagem: “Por extraordinário que pareça,

---

<sup>187</sup> Pode considerar-se que o protagonista nasce como “quem é expulso do Paraíso uterino” (Marques, 1996<sup>a</sup>: 136)

<sup>188</sup> Considera o autor: “Se a ‘escola’ é um meio de aprendizagem, o paraíso é o que — assim parece — não se consegue aprender. Se o ‘paraíso’ é o lugar da inocência (isto é, do não-conhecimento), a ‘escola’ é o lugar onde, pelo conhecimento, se vai destruindo essa inocência. O mito do ‘paraíso perdido’ não contradiz a nostalgia da infância ‘perdida’ — corrobora-a. A aprendizagem escolar constitui um processo degradativo análogo à expulsão do Éden, à queda, ao pecado, à fuga dos deuses, etc.” (Garcia, 1986: XIX).

o Paraíso existe e está ao nosso alcance: ao cimo da Calçada, quase no encontro das três ruas, mas recolhido e ausente” (AEP: 37).

A configuração da escola (neste caso, o colégio que Gabriel vai frequentar) não deixa de ser descrita em termos que confirmam o aspecto mítico do lugar. A associação entre os dois termos (escola e paraíso) escapa ao aparente paradoxo ou à tonalidade irónica<sup>189</sup> que se pode ler neste título. Atente-se na seguinte passagem:

As casas onde se entra a descer têm sempre um encanto de gruta ou de lapa: e ali é, realmente, o começo do mistério. [...] no vestíbulo acanhado, donde uma escada estreita, há mais um ou dois degraus, e a gente afunda-se no corredor, de portas, portas sempre fechadas a um lado e outro, e ao fim dele abre-se a Aula, minúscula como tudo o mais ali, incluindo a senhora-mestra. [...]

Em frente à entrada abre-se a janela-porta...

Mas, por favor, paremos um instantinho antes de chegar ao Jardim!

A luz é frouxa e tamisada, dum tom de mel do papel das paredes, onde as oleografias de frutas despertam apetites insaciáveis, como só os dão as naturezas profundamente mortas: em cores antigas, irrealis, surgindo de outras penumbras, envolta numa paz inspirada e silenciosa. (AEP: 38)

Eis, pois, que se começa a delinear a preferência por um vocabulário figurativo do secretismo (a gruta<sup>190</sup>, a escada estreita, o corredor, as portas fechadas) e do paraíso (a abertura para um lugar de luz, as cores e a representação das frutas e do silêncio).

Simultaneamente, vão-se apontando diversos elementos com uma forte carga simbólica do perigo, que ameaçam a segurança e a paz do paraíso: é o caso da cisterna “profunda e enorme: por ela pode-se chegar talvez ao outro-lado-do-mundo”; do baloiço, que atrai mas que se revela assustador (AEP: 40–41); ou do “Grito-dos-Pavões”, que “enche a vizinhança de alarme, duma memória de selvas” e que leva a que o menino corra “em busca de vida e da realidade

---

<sup>189</sup> É essa a perspectiva de Ceia (2007) ao defender “a profunda ironia que se esconde por detrás de visões do universo escolar em títulos como *A Escola do Paraíso*” (244).

<sup>190</sup> A casa e a gruta (juntamente com o ventre) fazem parte das três imagens de refúgio subterrâneo desenvolvidas em Bachelard (1948).

tranquilizadora” (AEP: 41–42). Mais à frente, o Jardim enquanto Éden terrestre atesta, contudo, a intencionalidade simbólica do conceito de paraíso atribuído ao lugar-escola. Lê-se no texto:

Sim, é tempo: abram agora a porta envidraçada e entremos no Jardim. (Mas cautela, não se desfaça em pó.) O Jardim é imenso, tem árvores descuidadas, vertiginosas [...] tudo num abandono maravilhoso, e umas ruazinhas perdidas em curvas. (AEP: 39–40)

A confirmar a conotação positiva deste lugar-escola: “Um dia, aos dois anos e meio, acompanhou os irmãos ao Colégio: nunca mais quis ficar sozinho em casa. Todas as manhãs um escarcéu, não houve remédio senão deixarem-no ir também” (AEP: 39). A pouca idade do protagonista permite-lhe usufruir da experiência escolar de maneira claramente positiva, que, no entanto, não tardará a desvanecer-se. Por enquanto, o que se retira da ida à escola não faz parte das aprendizagens oficiais.

E assim Gabriel “aprende a amar a escola, o convívio, o ritmo do lápis, as oleografias, o cheiro do papel e dos livros com estampas, as manhãs atapetadas de chuva...” (AEP: 39). Em vários momentos se refere um tipo de aprendizagem que não pode fazer parte do ensino escolar: corresponde à descoberta das emoções ou do gozo da contemplação. É o que se verifica na forma como é mencionada a “senhora-do-senhor-Châteudepraz” (AEP: 43), que habita num palácio com janelas para o jardim da escola, e cuja história suscita a compaixão da criança, sentimento aqui valorizado como algo mais importante do que os ensinamentos escolares:

Fica a olhar a janela insaciável de sol, num misto de amor e piedade, até era capaz de chorar, e com esperança também que ela apareça e o veja a olhar, e lhe sorria ou lhe atire um rebuçado, como às vezes. Para ele comer às escondidas. Tudo isto é muito mais importante do que dois-e-dois-são-quatro. (AEP: 44)

O que está aqui em causa é uma forma de aprendizagem emocional, que põe o sujeito face à descoberta de uma sensibilidade em relação aos outros, a braços com um sentimento de

piedade e de amor secreto e não correspondido. A associação entre a escola e o paraíso dissipa-se ao longo do romance, revestindo-se de uma tonalidade mais dúbia, e disfórica<sup>191</sup>. Face à notícia sobre o seu bom aproveitamento escolar, refere-se: “‘Fiquei distinto no primeiro grau!’ — repetia, incrédulo e secretamente orgulhoso”, para logo de seguida se afirmar: “E de repente sentiu-se de uma inutilidade e tristeza sufocantes” (AEP: 286). Poder-se-á argumentar que não são necessariamente os ensinamentos da escola que o afastam do paraíso: esse afastamento deve-se sobretudo a uma nova consciência do mundo, da natureza dos indivíduos que o habitam, como o pressentimento de que essa “inutilidade e tristeza” farão parte da existência humana.

À medida que vai crescendo e adquirindo a capacidade de compreender e interpretar o que o rodeia, o protagonista distancia-se progressivamente desse lugar de inocência. Trata-se de um afastamento com uma dupla dimensão: física e geográfica, pelo que, no momento em que a família deixa a morada onde nasceu Gabriel<sup>192</sup>, “o Paraíso vai ficando para trás, no cimo da Calçada empinada, cabo da memória para sempre dobrado e oculto” (AEP: 63). Confirma-se, portanto, uma temporalidade carregada de sentido e marcada pela ideia de uma inocência e de uma felicidade irrecuperáveis.

A candura que caracteriza Gabriel recém-nascido — reforçada pelas conotações angélicas<sup>193</sup> do seu nome — vai sofrer várias transformações à medida que o herói percorre as diferentes fases de formação. Nesse sentido, a análise de Ribeiro (1998: 62–63) aponta para o

---

<sup>191</sup> A título de exemplo, leia-se o capítulo “Meninos no Wild-West” (239–253), correspondente à entrada de Gabriel no novo colégio, referindo-se a “um mundo de estranheza, tumulto e angústia” (AEP: 240), onde “A sensação geral era de desabrigo e desconforto” (AEP: 241). Caso análogo é o do episódio em que o professor se aproveita das boas competências de Gabriel em ortografia ao “pô-lo a rever cadernos, até vinham das outras classes, aos montes [...] um tempo sem fim a rever e a corrigir prosas ilegíveis, a cabeça andava-lhe à roda” (AEP: 243). Ou ainda, mais à frente, como o protagonista olha com certa inveja para os filhos da família Queirós: “E não andam na escola, são livres! ‘Pudera, têm a escola toda em casa!’ — diz a dona Adélia” (AEP: 294).

<sup>192</sup> Da perspectiva da criança, pode considerar-se esse abandono da mansarda como uma forma de ser “expulsa do útero materno duas vezes”, razão pela qual “a nostalgia da mansarda não tem remédio” (Marques, 1996: 136).

<sup>193</sup> Marques (1996<sup>a</sup>) chama a atenção para o facto de Gabriel, Miguel (e Rafael) serem os nomes dos principais arcanjos celestes. A autora interpreta igualmente como uma “predestinação biográfica o plural onomástico — Miguéis” (136).

desenvolvimento da sexualidade e a descoberta da morte como “duas linhas evolutivas essenciais para a formação do protagonista”. Seja através da actividade onírica do herói<sup>194</sup>, seja da descoberta e do conhecimento do seu próprio corpo, a sexualidade do jovem Gabriel vai definindo os seus contornos, contribuindo para o afastamento do lugar de graça correspondente ao paraíso e ao que esse lugar simboliza. Deste modo, será pertinente frisar que “the edenic paradigm is useful for autobiographers wanting to stress a ‘fall’ of some kind, entry into a wider world of the loss of sexual innocence being almost an inevitable part of most childhood self-writing” (Sanders, 2001: 203).

Perante o reflexo do próprio corpo, numa enumeração fortemente marcada pela negatividade, o protagonista (que, como uma vez mais se verifica, não tem segredos para o narrador) revela:

Estuda-se secretamente ao espelho, na penumbra da casa, quando o deixam só. É delgado, pálido, insignificante, tem os ossos salientes, as sobrancelhas claras e finas (as do irmão são negras e espessas), os olhos pequenos, um parece mais fechado do que o outro... Suspeita e duvida de si próprio, às vezes julga-se irreal. Cresce verdadeiramente? Muda? (AEP: 283)

Com tal análise, feita em segredo face ao espelho, se refaz, à distância, a figura do jovem Gabriel. Além dos traços físicos associados a uma forma de fragilidade que corrobora o sentir-se “insignificante”, realce-se o comentário relativo aos olhos (“um parece mais fechado do que o outro”), como se o motivo da doença que viria a afectar o autor durante a idade adulta<sup>195</sup> viesse interferir com o retrato da personagem de Gabriel. Face às modificações experimentadas, a própria identidade do herói vai-se desestabilizando, não sendo raro um sentimento de espanto e estranheza em relação ao eu passado. Leia-se nas últimas páginas da narrativa:

---

<sup>194</sup> Leia-se, por exemplo, o sonho erótico das páginas 282–283.

<sup>195</sup> Fazemos referência à paralisia facial resultante dos problemas que o escritor vai viver entre 1943 e 1945, narrados em *Um Homem Sorri à Morte — Com Meia Cara* (1959).

Não se reconhecia nessas memórias absurdas, e assustava-o agora essa ruptura de continuidade consigo próprio, como se tivesse sido outro... E no entanto, aquele refúgio fora-lhe indispensável para encher o vazio sem fundo da inexperiência. (AEP: 393)

Na cena que encerra o romance, entregue à contemplação do *ball* de hotel onde trabalha o pai, Gabriel testemunha um suicídio repentino, momento que assinala um novo patamar na consciência do herói: a irreversibilidade da morte e a fragilidade da vida. O que aqui se regista, além da compreensão abrupta do pouco que separa a vida e a morte, é uma fuga definitiva do paraíso e da ingenuidade que caracterizou os primeiros anos da infância. Não podendo responder à questão formulada pelo pai, refere-se:

— Para onde ias tu, filho? Porque fugiste?

Não respondeu. Sim, ia a fugir, mas não sabia de quê. Talvez deste mundo atormentado, da morte que espreitava a cada canto, ou da vida, que começa no sangue e acaba em sangue... E para onde ia? Não tinha para onde ir. O paraíso, a idade de ouro, o sonho — nada disso existia fora dele. Estava dentro da vida e não podia fugir-lhe. Alguma coisa mais do que um homem morrera ali: um tempo, a sua infância. Era preciso recomeçar tudo noutro plano, trepar a ladeira arrastando o peso das cadeias. Sentiu-se de repente só, e teve medo. (AEP: 398)

Estar “dentro da vida” surge aqui como forma de estar definitivamente afastado do paraíso, da idade de ouro e do mundo sonhado. O desejo de fuga — sem destino ou rota precisa — afirma-se, de resto, como motivo recorrente e um dos mais produtores na obra miguelisiana<sup>196</sup>. Neste caso preciso, dada a impossibilidade de retroceder nos acontecimentos e de voltar ao lugar de origem, a fuga revela-se impossível. *A Escola do Paraíso* termina, contudo, com a sugestão de uma vontade de “recomeçar tudo noutro plano” (ainda que, desta vez, seja

---

<sup>196</sup> O desejo de fuga, como vontade de transpor o lugar de origem, é igualmente o motivo que marca o final de *Filhos de Lisboa*. Será revelador ler a passagem que encerra *A Escola do Paraíso* à luz do excerto com que se encerra aquele que está indicado como sendo “Último Capítulo de *Filhos de Lisboa*”: “Encolheu os ombros com resignação, respirou fundo o ar frio e consolador, e deitou a correr ladeira abaixo, sem olhar para trás, engolindo as lágrimas, e afundando-se no crepúsculo como quem, tendo transposto os umbrais dum outro mundo, mergulhasse no futuro, onde só a luta e o sacrifício o esperava” (IMR: 427).

necessário arrastar consigo o “peso das cadeias”, metáfora desse acumular de experiências, à imagem do peso das grilhetas de Prometeu), deixando em aberto a narrativa sobre a história do jovem Gabriel.

## 5. As assinaturas do eu desdobrado

A história de Gabriel faz parte de um núcleo narrativo que começa com *A Escola do Paraíso* e continua nos fragmentos de *Filhos de Lisboa*<sup>197</sup>, no romance *O Milagre segundo Salomé* e nos contos “Porque te calas, Amândio<sup>198?</sup>”, “O Interruptor<sup>199</sup>” e “A ‘Madelon’ da Vazante<sup>200</sup>”. O que permite a coesão deste universo ficcional é, fundamentalmente, a relação que cada uma das narrativas estabelece relativamente à figura de Gabriel e, por sua vez, as diferentes formas de se auto-representar, numa dinâmica que oscila entre a continuidade e o desdobramento.

Já no que diz respeito à obra *Idealista no Mundo Real*, ainda que haja matéria para afirmar a proximidade do texto com a história do seu autor<sup>201</sup>, as suas potencialidades auto-representativas serão diferentes das que encontramos no conjunto de textos que começa com *A Escola do Paraíso*. Se é possível defender que Gabriel e Deodato são personagens aparentadas (nomeadamente nos

---

<sup>197</sup> Intitulados “Penúltimo capítulo” e “Último capítulo”, os excertos estão publicados pela Editorial Estampa no volume *Idealista no Mundo Real*. Na edição das Obras Completas feita pelo Círculo de Leitores, organizada por Teresa Martins Marques, estes e os restantes trechos aqui referidos (num total de cinco) são publicados juntamente com *A Escola do Paraíso* (1995). Para esta tese, recorreremos aos volumes da Editorial Estampa.

<sup>198</sup> Publicado na *Seara Nova* (n.ºs 1381–1382) em 1960, incluído posteriormente em *Idealista no Mundo Real* (1986) pela Editorial Estampa.

<sup>199</sup> Publicado inicialmente no *Diário Popular* de 3 de Janeiro de 1974 e incluído em *Pass(ê)os Confusos*, de 1982.

<sup>200</sup> Integra a antologia *O Espelho Polidrico*.

<sup>201</sup> Reiterando esta pertença, leia-se Duarte (1991): “Gabriel é indiscutivelmente um alter ego ficcional do Autor. Embora não seja meu desejo sugerir que quer a trilogia quer o *Idealista* sejam lidos como autobiografias no sentido estrito da palavra, eles são autobiográficos em sentido geral, pois retiram muito da experiência pessoal e da análise dessa experiência. Neste sentido, o *Idealista* pode fazer luz sobre o período da vida de Gabriel que nos falta: do fim da *Escola* até ao início do *Milagre*” (19). Por sua vez, Marques (1995b) refere que “Deodato representará a primeira fase de Miguéis enquanto jornalista da *República* e Gabriel a segunda fase do escritor enquanto colaborador da *Seara Nova*” (VI).

princípios ideológicos<sup>202</sup>), a escolha de um diferente nome dá a *Idealista no Mundo Real* um estatuto diferente dos da trilogia. Em cada um dos textos referidos, a presença de Gabriel aponta para uma diversidade de motivos em torno da auto-representação identitária do escritor, numa estratégia de desdobramento ou de representação especular do eu. É o que sucede quando se encena um diálogo sobre o nome de Gabriel Arcanjo, o jovem cronista que assina os trechos intitulados “Entremez”<sup>203</sup> ao longo de *O Milagre segundo Salomé*:

— Gabriel Arcanjo, que nome tão esquisito. Você conhece-o? Algum fedelho sem prática da vida, e a dar sentenças. Que sabe ele de política ou de negócios? Literatura. Não é que eu não tenha gostado. Sempre me pelei por um bocado de polémica. E tenho rido o meu migalho. [...] — Bom, aquilo é caricatura. O rapaz quer denunciar o messianismo. Estas coisas às vezes produzem o efeito contrário. — Por isso mesmo. Quem é ele? — Este rapaz — o “Arcanjo” é pseudónimo — fez em tempos umas coisas lá para o jornal. Sincero, nada tolo, e com dedo. Tenho um fraco por ele. Mas puxa um bocado para a esquerda [...] A *Sementeira* pegou-lhes logo. (MSS1: 283–284)

Trata-se, claramente, da imagem que outros terão construído do jovem escritor, aqui ligado a uma publicação cujo nome *Sementeira* não pode deixar de remeter para o título *Seara Nova*. Ora, se “Arcanjo”, entidade mensageira, é “pseudónimo” de Gabriel, por sua vez este pode alterar a identidade do seu criador<sup>204</sup>, expandindo-a numa projecção necessariamente imortal — visto as coisas escritas permanecerem para lá da morte de quem as escreveu — de si mesmo. Será de perguntar: em que medida a escolha deste nome e pseudónimo — Gabriel Arcanjo —, longe de ser arbitrária, pode contribuir para a caracterização da personagem?

---

<sup>202</sup> Diz Miguéis, a propósito da personagem central de *Idealista no Mundo Real*: “era o bode expiatório dos meus humores polémicos, reformadores [...] e a sua força (como a do seu autor) estaria em reagir e salvar-se pela consciência” (IMR: 25).

<sup>203</sup> Todos os capítulos intitulados “Entremez” estão assinados por Gabriel Arcanjo, à excepção do último. Nesse décimo primeiro capítulo, “Entremez XI — Um golpe na sombra”, Gabriel deixa o estatuto de comentador dos acontecimentos para assumir o papel de testemunha e participante na acção. O poder de observação da criança protagonista em *A Escola do Paraíso* dá assim lugar à atenção e à capacidade crítica do adulto.

<sup>204</sup> Será esse o sentido das afirmações de García (2001), quando menciona a “persistência dum cordão umbilical entre narrador e personagem”, sendo que “em sentido metafórico, Gabriel não quebrou o cordão umbilical em relação ao seu criador” (119–120).

De acordo com a afirmação do protagonista de *Páscoa Feliz*, “os nomes dão-nos fisionomia, ou completam-na” (PF: 29), o que o leva a questionar: “a que obedece a escolha do nome? que obscuras razões influem nessa escolha? como é que o nome pode relacionar-se com a fortuna do seu portador?”<sup>205</sup> (PF: 29). Tendo em conta a conotação atribuída ao nome em questão — o anjo mensageiro de Deus —, a sua escolha remete assim para a funcionalidade comunicativa, para uma referência àquele que anuncia através da palavra.

Em *O Milagre segundo Salomé*, a ligação entre Gabriel e quem assina a obra assenta num elemento essencial de correspondência: a da identificação com o estatuto de escritor. Repare-se no diálogo entre Dores-Salomé e o jovem a quem chamam poeta:

— Mas de que é que tu vives? Que fazes tu? Ainda me não contaste nada.

— Eu? Pouca coisa. Escrevo uns artigos e histórias que não me pagam, modelo uns bonecos de barro, desenho, faço traduções... Tudo a brincar. Para te dizer a verdade, tirei uns cursos que não me servem para nada. Não gosto que me tratem por “doutor”. Podia ser professor, eu sei lá! Chamam-me poeta. Não sei porquê, nunca publiquei um verso.

— Tens ares de poeta, és o meu poeta. Mas isso dá-te pra viver?

— Dá-me antes pra morrer. Mas eu não preciso de muito. Tenho parasitado a família, com moderação. O dinheiro nunca me pesou, nem me faz muita falta. Vejo as horas no relógio dos outros... (MSS2: 221–222)

Este fragmento materializa, numa dinâmica próxima da autoficção, as possibilidades de representação da identidade autoral. Se reiterarmos a questão “quem diz ‘eu’ ” neste trecho, talvez a resposta mais justa seja a que aponta para a ficcionalização da identidade do autor. Quando toca a definir-se profissionalmente, Gabriel remete para uma imagem que, além de decalcada do percurso do seu criador, se faz acompanhar de uma imagem carregada de sentido: a do sujeito assente na atitude de poeta, ainda que, como faz questão de contar, nunca tenha publicado um verso. Esta forma de auto-retrato como poeta-escritor, que decorre de uma

---

<sup>205</sup> O que nos leva a retomar a reflexão (na senda de Marques [1996<sup>a</sup>:136]) sobre a fortuna do nome do próprio autor e da marca do plural no nome de uma pessoa fortemente marcada pela multiplicidade.

imagem moderna do sujeito melancólico, herói marginal e incompreendido, assinala um enunciador que, como veremos de seguida, reduplica o acto de escrita do livro.

Por enquanto, importa sublinhar como Gabriel se vai apresentando e reflectindo sobre a sua actividade de escritor, como se descobrisse um caminho feito de sucessivas interrogações sobre as suas capacidades e o sentido de fazer literatura:

Sentia-se de repente inseguro de si, do estilo, do método, da finalidade. A veia sarcástica denunciava-lhe a amargura, embora lisonjeasse alguns leitores. Como libertar-se dela? Estava a perder o seu tempo. Que queria dizer, onde pretendia chegar? Quem iria entender as ironias e contradições sob as aparências óbvias? Dar-se ao trabalho de analisá-las? Para quem escrevo eu? Para os amigos do café, que desejam tudo, menos verme triunfar? Para o leitor abstracto? [...] Devia teimar na objectividade (aparente) que começava a repugnar-lhe? Ou entregar-se às confissões, que eram a verdade da verdade? Poderia combinar os dois planos, encontrar a convergência das paralelas? [...] Já não posso escrever assim, estou saturado ou perdi as ilusões, a verve, eu sei lá. Este riso amargo e forçado, de boca à banda... Gostava de escrever a história do Milagre, a tua e minha história! (MSS2: 300)

Se considerarmos Gabriel, na esteira dos textos críticos que têm observado o papel da personagem, o “alter ego ficcional do Autor” (Duarte, 1991: 19) ou “a máscara translúcida de Miguéis” (Garcia, 2001: 128), a passagem transcrita afigura-se carregada de sentido. Uma vez mais, será impossível ler o “riso amargo e forçado, de boca à banda” sem pensar na deformação física que atingiu o autor em 1945 e que viria a constituir a matéria narrativa de *Um homem Sorri à Morte — Com Meia Cara* (1959). Da mesma forma, as interrogações sobre o seu destino de escritor não podem deixar de fazer ecoar a tristeza e a mágoa que Miguéis vai manifestar em paratextos e em entrevistas ao longo da vida, suscitadas por um constante sentimento de incompreensão.

Após ter assinado uma série de trechos inflamados de ironia e de sarcasmo sobre o estado do País<sup>206</sup>, Gabriel descobre-se agora relutante em relação a esta forma escrita, em ligação directa com a realidade social, sentindo-se tentado a entregar-se às “confissões”, aqui tidas como “a verdade da verdade”. É assim que, no final do romance, num capítulo intitulado “Todo o fim é um recomeço” (MSS2: 327), Gabriel traça as primeiras linhas do romance que há muito deseja escrever. Numa hábil operação de *mise en abyme*, vemos o jovem que lentamente inscreve no topo da primeira página “O MILAGRE SEGUNDO SALOMÉ”<sup>207</sup>, seguido da frase: “Tinha dezasseis anos, e a sombra dum buço na carantonha lorpa, talhada a enx...” (MSS2: 341), ou seja, o título e a locução com que se abre o romance que agora chega ao fim. Desta forma, a representação do acto de escrita integra o curso da narrativa, criando a ilusão de se assistir à própria feitura da obra. Contudo, não é o autor — aquele que escreveu e assinou o romance — que encontramos no lugar do escritor que se contempla, mas antes a sua personagem que dará início à escrita da narrativa. Ora, este mecanismo remete definitivamente Gabriel para um estatuto que extravasa o de mera personagem ficcional, transformando-o em utensílio de desdobramento da identidade do escritor, que assim se auto-representa transversalmente, duplo da sua própria personagem. Leia-se a seguinte passagem:

Ele próprio chegara a pensar em exilar-se também: para onde e para quê? (Tinha a família, que o reclamava, e agora Salomé também!) O português fica sempre e em toda a parte um solitário, caseiro e saudoso: um marginal. Ou despersonaliza-se. Retinham-no aqui vagas ideias de liberdade, cultura, justiça económica, talvez a de fazer uma obra. Lá fora seria um zero, faria nada. Pequeno na pequenez, o seu lugar era aqui, compartilhando a sorte da maioria. E de que lhe servia ser lúcido, senão para chegar ao desespero? Não tinha outro mundo: como em garoto, não tinha para onde fugir. Viver nele, com ele, sem aderir a nada do que, aos olhos de tantos, era essencial. (MSS2: 297)

---

<sup>206</sup> Segundo Duarte (1991): “O estilhaçamento do idealismo que vemos no *Idealista* corresponde à real experiência da vida de Rodrigues Miguéis e pode também ajudar a explicar a atitude e as actividades marginais de Gabriel no *Milagre*” (19).

<sup>207</sup> Em maiúscula no texto.

É em paralelo aos “ingênuos líderes anarco-sindicalistas, os que não tinham sido presos, deportados” (MSS2: 296) que aqui Gabriel vai falar de si próprio, confessando sentir a tentação de também ele se exilar<sup>208</sup>. Contudo, é sobretudo aos motivos para continuar a viver em Portugal que vai fazer referência, indicando (como se o tivesse experienciado, o que de resto viria a ser o caso de Miguéis) o que seria a sua existência fora do país: “lá fora seria um zero, faria nada. Pequeno na pequenez” (MSS2: 296). Se pretendêssemos mostrar que é da sua experiência de exilado que aqui se fala, seria interessante saber em que ano terá sido escrita esta passagem do texto, tendo em conta que Miguéis partiu para os Estados Unidos da América a 29 de Junho de 1935. Sabemos, segundo a nota de autor, que a redacção do romance terá tido início entre 1932 e 1933. Contudo, segundo a mesma fonte (MSS2: 349), o romance só terá sido considerado terminado pelos anos 50, sendo depois recopiado entre 1966 e 1967, ou seja, quando o autor já conhecia pessoalmente a experiência de viver no estrangeiro. O mesmo se pode dizer de certas reflexões de Gabriel em *Filhos de Lisboa*. Na visita aos avós galegos, no final do ano de 1926, afirma:

Sentiu em próprio o destino em branco, a tábua rasa dos que, tendo perdido as raízes, se vêem forçados a recomeçar tudo a partir do nada, a criar-se uma vida nova, novas regras de conduta. E voltou a experimentar a atroz melancolia de não pertencer, o terror da sua fraqueza de estranho ou híbrido sem terra, sem preceitos de vida, um pária! (IMR: 416)

Seja como for, o que ressalta das duas passagens é a reiterada ideia de que a evasão, motivo frequente da narrativa migueisiana, não soluciona o desejo de pertencer a outro mundo ou de ser outro. Como a criança do final de *A Escola do Paraíso* que não tinha para onde fugir, “estava dentro da vida e não podia fugir-lhe” (EP: 398), também esta personagem não pode

---

<sup>208</sup> Gabriel já tinha feito alusão a esta vontade mudar de lugar. Durante a viagem à Galiza, onde vai visitar os antepassados depois da morte do pai, lê-se: “sentia-se reconfortado na companhia da gente carinhosa e modesta: porque não viveria ele próprio assim? Como se quisesse desistir de ser quem era, alienar-se noutrem, pertencer algures, voltar ao terrunho, ter um conchego!” (IMR: 400).

deixar de pertencer ao universo de experiências que o construiu, a não ser através da criação literária de um outro.

Consciente da desconfiança que implica um pressuposto de veracidade que procure reconstruir os acontecimentos tal como terão acontecido, o escritor não deixa de defender a estreita relação entre a narrativa e a vida, reclamando um valor de sinceridade para a literatura. Na nota final de *O Milagre segundo Salomé*, pode ler-se:

Confesso que, apesar da minha intensa admiração por alguns romancistas, o género já não me interessa: acho-lhe algo de intencional, de inventado, premeditado, conspirado e falso — de *contrived* — que me repele. Leio-os quase só para preencher o vazio do tempo estéril. Só tolero bem os que me dão um gosto do “experencialismo” de que falei não sei onde. Nada me satisfaz hoje como as memórias, recordações, diários, autobiografias [...] escritas com sinceridade. Infelizmente escrevi alguns romances e agora aturo-lhe as consequências (como o leitor paciente). (MSS2: 350)

O elemento paratextual desenvolve uma forma de instrução de leitura, atribuindo um lugar central à sinceridade — mesmo quando artificialmente elaborada — da escrita. Tenhamos em conta a matéria e as condições de escrita de *Filhos de Lisboa*: a retrospectiva da morte do irmão<sup>209</sup>, da morte do tio e do pai, partes de um romance inacabado devido a assumidas “dificuldades de ordem afectiva”<sup>210</sup> (MSS2: 350). Não admira, pois, que esta defesa da sinceridade

---

<sup>209</sup> Contrariamente às mortes do tio e do pai, que serão narradas e sobre as quais o sujeito terá oportunidade de reflectir (cf. IMR: 353–364 e 365–393), a morte do irmão nunca será claramente desenvolvida nos textos do autor. O que se encontra serão referências veladas, em que se alude a este desaparecimento por analogia de circunstâncias, por exemplo: “O espelho sem moldura, apoiado à parede, devolvia-lhe a imagem confusa e oblíqua do quarto, o mesmo donde o Santiago saíra para o hospital, oito anos antes” (IMR: 372).

<sup>210</sup> Esta dificuldade terá sido comprovada posteriormente. Leia-se a explicação de Duarte (1991): “Conforme uma entrevista que tive com Rodrigues Miguéis quatro anos antes da sua morte, os *Filhos* eram o romance que ele tencionava terminar a seguir; mas disse-me que achava grande dificuldade em escrever o romance porque ele tratava de um período muito difícil da sua vida e que lhe era particularmente doloroso escrever acerca da morte do seu irmão mais velho” (19).

ganhe contornos particularmente reveladores: o eu nunca pode dizer quem *é* sobretudo quando estão em causa revelações de ordem sentimental<sup>211</sup>.

O confronto com o desaparecimento dos membros da família constitui um elemento adicional para estabelecer uma imagem de si mesmo. Leia-se:

Estava conformado, não chorava, talvez anestesiado de fadiga. Tudo aquilo, aos vinte e quatro anos, lhe parecia a um tempo irreal e natural. Não tinha ele feito quanto podia? Primeiro o irmão, depois o tio Amândio, agora o pai — todos nos seus braços! A morte rondava em torno dele, era preciso combatê-la! Ao mesmo tempo, tudo na vida lhe inspirava tranquilidade, confiança, mesmo nas inquietações por que passava o seu tempo. Os piores obstáculos pareciam-lhe efêmeros, de antemão condenados pela força de vontade. (IMR: 384)

Neste passo, atenua-se o sentimento de perda com uma vontade de resistência e de luta contra a morte<sup>212</sup>, aqui personificada como elemento a que é necessário opor-se. Resulta desta passagem, intensamente auto-reflexiva, um sujeito que, face às “duas polaridades” (Morão, 2011: 133) que o vão definir mais tarde, se põe do lado positivo e luminoso, garantindo que a “força de vontade” pode vencer qualquer impedimento.

Esta forma de confiança no futuro e na ausência de limites para as suas capacidades não deixa de ser contrabalançada por vários comentários que fazem entrever outra forma de razão. É o caso do final de “A ‘Madelon’ da Vazante”<sup>213</sup>, onde se refere: “Mas outros dramas se preparavam, e as ilusões não iam durar muito” (OEP: 21). Leia-se ainda o final de “Porque te

---

<sup>211</sup> No espólio do autor, justamente com os rascunhos para o manuscrito da história de Callante, encontra-se uma nota onde se pode ler: “Episódios morte do irmão (1918) — pôr tudo na 3ª pessoa” (FR 132 — M3).

<sup>212</sup> Mais à frente, perante o irreparável passado da sua família paterna, Gabriel declara: “sentou-se a olhar os cerros por onde o pai, menino descalço, guardara o gado do ‘Callante’. Compungido de dor e revolta contra o irremediável destas vidas, que eram parte da sua, pela primeira vez depois da morte do senhor Augusto, escondendo a cara nas mãos, ele pôde aliviar o pranto” (IMR: 408–409).

<sup>213</sup> “A ‘Madelon’ da Vazante” narra o regresso de Santiago a casa, após um ano e meio na guerra. Gabriel vai assistir “com espanto, às demonstrações do irmão que voltara mais robusto e quase hercúleo” (OEP: 18). Contudo, “outros dramas se preparavam, e as ilusões não iam durar muito”. O pesadelo de D. Adélia, com que abre a narrativa, acabaria por ser um presságio da morte do filho.

calas, Amândio?” — face ao desencantamento que marca a morte do tio<sup>214</sup>, diz-se: “Mas a essas perguntas o pouco mais de adolescente Gabriel ainda não sabia responder”, e acrescenta-se: “Tudo o que lhe ficava como resposta era um travo de lágrimas ocultas e melancolia de um cenário que, cedo demais, começava a desfazer-se em escombros” (IMR: 364).

De tudo isto, resulta um retrato cada vez mais lúcido, que, progressivamente, se afasta do paraíso que havia representado a primeira infância. A figuração da família e do próprio sujeito que se lê no conto “O Interruptor” (PC: 105–113<sup>215</sup>) aponta para um eu textual com uma visão completamente desmitificada e disfórica do seu passado. A representação benévola que fora construída da família de Gabriel em *A Escola do Paraíso* surge neste conto completamente transformada: o rosto da mãe, que “sempre [...] conhecera velha” — aparece agora como “amargo e duro” (PC: 109); a irmã surge confrontada com a desilusão das suas ambições, o pai e o irmão estão ausentes. O próprio ambiente exterior parece contrastar com o espaço de vida que fora anteriormente: “Agora o silêncio dos pátios asfixiava, já nem os cães ladravam” (PC: 109). Perante o desaparecimento das figuras nucleares da família e a transitoriedade dos elementos que constituem a imagem do passado — numa recuperação próxima do motivo bíblico do *ubi sunt* —, o sujeito mostra-se perfeitamente consciente do carácter fantasioso das memórias de infância:

Eram agora apenas três. Onde iam os domingos de outrora quando eram cinco ou seis à mesa, e o pai, jovial, presidia ao jantar do domingo, de guardanapo entalado no colarinho? Havia risos, música, alegria... Ou é tudo ilusão, retrospecto da infância projectada? Os desastres não tardariam, a morte rondava... (PC: 110)

---

<sup>214</sup> Gabriel considera o tio Amândio (o “Boi-do-Val”) “a sua visão romanesca do ‘Herói de Trabalho’” (IMR: 354), em relação ao qual afirma: “Sentia no sangue uma identidade de vocações, mas as palavras eram a sua matéria plástica preferida” (IMR: 355).

<sup>215</sup> Publicado no *Diário Popular* de 3 de Janeiro de 1974.

E assim, separando-se definitivamente desse espaço familiar irrecuperável, Gabriel retoma a experiência de um mundo sujeito à solidão e à erosão do tempo<sup>216</sup>. Afinal: “Era o único sobrevivente de um passado de amargura e fracasso, que inesperadamente surgia ainda, a espaços, perturbador, e lhe era preciso voltar a enterrar” (PC: 113). Procurar reconstituir aquele que fui — numa tentativa de fixar momentos que a passagem do tempo desfocou — é aqui o manejar de um instrumento de autoanálise: ao pôr-se numa posição de exterioridade ficcional, o sujeito vai delineando uma imagem de si. Trata-se, pois, de um confronto com a sua história enquanto *sujeito-escritor*, que escapa a uma dinâmica retrospectiva, sendo antes pautado pelo ritmo intermitente de uma memória que é “preciso voltar a enterrar”.

---

<sup>216</sup> É de sublinhar a construção temporal deste conto, em duas analepses consecutivas. Como se se encontrasse subitamente num lugar e num tempo pertencentes ao passado, o narrador-personagem põe-se diante da reconstituição precisa de duas cenas. Pergunta-se então: “De onde vem de repente este mundo morto e demolido [...] Que faço eu aqui? Sobressaltou-se... O leque do tempo abriu as varetas firmadas no fulcro do instável instante, e toda a passagem inexorável se momentalizou ou actualizou num anacronismo de ciclorama” (PC: 107).



#### IV.

### RETRATO DO ARTISTA ENQUANTO EU

Estamos aqui todos à espera da morte!

Estamos aqui todos à espera da morte!

RAUL BRANDÃO



## 1. “E agora, José?”

### A narrativa *Um Homem Sorri à Morte — Com Meia Cara*

São de natureza vária as relações que se podem estabelecer entre *Um Homem Sorri à Morte — Com Meia Cara — Narrativa*<sup>217</sup> e a literatura autobiográfica. A começar pela ausência, no subtítulo da obra, de qualquer referência a esta tipologia textual. Uma vez mais, a leitura da obra migueisiana escapa ao binómio autobiografia-ficção, resvalando constantemente para o que parece ser uma estratégia de contar a história do eu mediante mecanismos ficcionais. No entanto, esta narrativa mereceu um trabalho crítico do próprio escritor (o paratexto que o acompanha) que confirma o fundo referencial desta história, sobretudo na proximidade entre o eu textual e a identidade autoral. Partindo deste princípio, importa determinar as razões para que o texto possa ser denominado autobiográfico, analisando, simultaneamente, os mecanismos narrativos que fazem parte da sua construção.

Na abertura do prefácio que acompanha a tradução para inglês de *Um Homem Sorri à Morte — Com Meia Cara*, Monteiro (1990) refere:

Among José Rodrigues Miguéis’ papers there exists a statement explicitly to the effect that critics have failed to perceive the most important thing about his writing: that it is all *autobiographical*. Publication of such an admission (or claim) by this Portuguese writer, self-exiled in the United States, would not have stood him in good stead in Portugal during his lifetime nor, one suspects, would it serve to enhance his reputation in Portugal even today, where no one would bother to see what might be behind Miguéis’ statement. Surely, he could have meant by the statement (and probably did) that he wrote only about what actually occurred to him. The key, though, is in discerning what he might have meant by “what happened.” The answer to this question, if there is one, is in the fiction itself. (xv)

---

<sup>217</sup> Utiliza-se a edição de 1965, Estúdios Cor, onde consta o subtítulo “Narrativa”. Nas edições posteriores (Editorial Estampa e Círculo de Leitores), essa menção desaparece. Na sobrecapa e na lombada da edição do Círculo de Leitores, o título da obra surge truncado: *Um Homem Sorri à Morte*.

Se, na senda de Monteiro e das considerações de Miguéis sobre o seu próprio trabalho<sup>218</sup>, partirmos do princípio de que toda a obra migueisiana é *autobiografia*, precisaremos de determinar as diferentes manifestações desse material. Para dar conta da complexa relação entre o que é da ordem da ficção e o que diz respeito (para usar a expressão de Monteiro), a “what actually happened to him”, será necessário reconhecer uma certa improdutividade das fronteiras entre criação imaginária e descrição de acontecimentos reais: em ambos os casos, é a sua transformação em matéria literária que nos interessa.

Formule-se a questão de outra perspectiva. Se a experiência pessoal do autor contagia toda a sua obra, o que distingue então a *representação de si* estabelecida num relato assumidamente autobiográfico da *representação de si* que se encontra nos textos que reclamam um carácter ficcional? Ou seja: em que medida a auto-representação patente nos textos ficcionais é diferente da que Miguéis leva a cabo nos textos que o próprio designa como o eu do texto? Um princípio de resposta a esta questão, a que já aludimos, pode encontrar-se no próprio conceito de ficcionalidade. Como procurámos mostrar, deve ter-se em conta dois critérios para se ler um texto como ficcional: por um lado, a intenção do autor, por outro, uma perspectiva contratualista, dependente de um acordo tácito entre leitor e autor (cf. Reis, 2018: 156–157). Neste caso, ainda que se trate de um relato autobiográfico, não deixa de estar em causa a relação problemática entre a identificação do sujeito e a sua própria representação, e isso torna imprudente identificar a obra de um autor, independentemente da sua intenção, como forma de verdade. Vejamos em que medida *Um Homem Sorri à Morte — Com Meia Cara — Narrativa* pode ser lida como caso à parte

---

<sup>218</sup> Duas questões fundamentais se levantam. Primeira: saber a que documento faz referência a formulação algo vaga de Monteiro (1990): “Among José Rodrigues Miguéis’ papers there exists a statement” (xv). Durante o nosso trabalho de investigação (feito na obra editada e no espólio disponível na BNP), não encontramos nenhum texto onde esteja patente esta afirmação de Miguéis. Segundo, será de questionar em que medida o autor é o melhor intérprete de si mesmo, ou seja, é autoridade da forma de ler a sua escrita, como fizemos na primeira parte deste estudo.

— de estatuto genológico diferente — no conjunto da obra migueisiana<sup>219</sup>. Isto é, que elementos permitem ler este texto em particular como tendo uma dimensão auto-representativa diferente das demais? Vários elementos concorrem para essa diferença.

Profícuo intérprete da sua própria obra, Miguéis faz acompanhar *Um Homem Sorri à Morte — Com Meia Cara — Narrativa* de um breve texto de apresentação (9–12), onde se explicitam as suas motivações e se sugerem algumas estratégias de leitura do texto que se lhe segue, apontando assim para a instituição de um contrato de leitura. À semelhança do que acontece em quase todas as suas obras, este elemento paratextual sugere um pacto — que instala no texto uma relação análoga às relações interpessoais, com o seu manancial de regras subentendidas —, preparando o leitor para a aceitação de uma série de condições sobre a forma como se deve receber o texto.

Ora, esta nota de autor levanta várias interrogações quanto à sua dimensão autobiográfica. Nela, Miguéis aborda alguns dos temas que fazem parte da tradição, questionando, desde a abertura, “até que ponto pode um escritor falar das suas experiências pessoais, sem incorrer na pecha de subjectivismo e sem ser indiscreto a respeito de si próprio?” (UHSM: 9). Os problemas aqui referidos são comuns a qualquer discurso autobiográfico: como falar de si mesmo de *forma objectiva* sem, no entanto, ferir a sua intimidade nem pôr em causa a modéstia e a reserva da sua história pessoal? Esse debate assenta, aliás, numa formulação comum a qualquer trabalho de auto-representação: como falar de si mesmo de *forma objectiva*?

Nomeando alguns dos principais paradigmas do género<sup>220</sup>, Miguéis faz referência a uma época e um “meio como o nosso, avesso por tradição e preconceito à literatura de confissões” (UHSM: 9). Ora, se é fácil concordar que, no contexto histórico literário a que Miguéis se refere

---

<sup>219</sup> À data da publicação desta “Narrativa”, em 1959, Miguéis editara quatro títulos (novelas, contos e um romance), nenhum deles de pendor abertamente autobiográfico.

<sup>220</sup> Miguéis refere Jean-Jacques Rousseau, Stendhal, Bashkirtseva, Thomas De Quincey ou Charles Baudelaire, assim como Gustave Flaubert, James Joyce, Uriel da Costa, F. Scott Fitzgerald, Camilo Castelo Branco, Júlio Dinis e Antero de Quental. Estes exemplos não demonstram só que o autor está consciente de pertencer a uma tipologia de textos com uma longa tradição, como aponta para o reconhecimento de uma linhagem de escritores que se dedicaram a contar momentos de crise das suas vidas, ou cuja obra foi interpretada em função de episódios biográficos.

(o Portugal das décadas de 1950 e 1960), é visível essa alegada aversão nacional (com razões sociais e históricas que escapam ao âmbito deste estudo) relativamente à literatura de fundo autobiográfico e confessional, o mesmo não acontece na cultura norte-americana, em particular nos casos de relatos de doenças<sup>221</sup>. Esta posição narrativa próxima de um género literário com origens e autoridade bem definidas na literatura no país de acolhimento parece tornar mais evidente a discrepância relativamente ao lugar secundário como o género tem sido visto em Portugal. Aliás, nesta nota de autor — espécie de texto programático —, Miguéis demonstra preocupação com a recepção da narrativa num contexto que se poderá considerar duplamente hostil: pela relativa indiferença com que a crítica foi tratando a obra do autor e pela marginalidade a que têm sido votados os textos de pendor confessional. Será pertinente notar que se, por um lado, Miguéis se refere à obra como “páginas de memórias de uma crise<sup>222</sup>” (UHSM: 9), por outro não deixa de atenuar a atribuição desta narrativa ao género em questão, como se menorizasse a pertença do texto a uma categoria literária geralmente menosprezada nas letras portuguesas. Também aqui o autor faz jus à formulação de Lopes (1961) de “estrangeiro no Estrangeiro e estrangeiro na Pátria” (64), tornando inevitável que se questione a (legítima, mas pouco provável) fortuna crítica da sua obra junto dos leitores norte-americanos<sup>223</sup>.

Contraopondo uma dimensão meramente pessoal do seu texto, Miguéis esclarece: “a questão peca pela base, pois não é do autor que aqui se trata, essencialmente, mas sim do que, na sua experiência pessoal, possa ser comum, comunicável, útil até, como exemplo e lição, aos demais homens” (UHSM: 10). A esta tentativa de desviar o cerne da sua narrativa de um interesse

---

<sup>221</sup> Na geração de Miguéis, refiram-se Sylvia Plath e Anne Sexton.

<sup>222</sup> Leia-se a afirmação por completo: “Ao traçar estas páginas de memória duma crise, entre tantas, que talvez um dia reúna em maior tomo [...]” Este passo leva a crer que, no espólio do autor, existirão outros escritos similares. É nossa intenção averiguar a sua existência num futuro trabalho de investigação.

<sup>223</sup> A questão é formulada por Fagundes (2015) nestes termos: “Se Miguéis tivesse escrito *Um homem sorri à morte* — *Com meia cara* em inglês ou, escrevendo em português, quisesse ter-se deixado influenciar por tendências literárias americanas, cuja literatura é sabido que conhecia, essas tendências podê-lo-iam ter marcado como um exemplo da grande vaga de patógrafos que então se iniciava e, mais amplamente, tê-lo-iam enquadrado numa tradição de escrita autobiográfica americana cujo foco temático é a experiência de doença” (372).

meramente individual, situando-o no que é comum ao percurso universal dos homens, subjaz uma estratégia de identificação desenvolvida e reiterada ao longo de toda a narrativa. E acrescenta o autor:

Estas não são confissões de egotismo, nem de actos ou pensamentos secretos, nem sondagens do “eu odioso”, mas um caso humano narrado em primeira mão pela sua mais próxima testemunha, com a objectividade de um romance, e pretexto para agitar certos problemas tão gerais como a inquietação da doença e da morte, ou a atitude do indivíduo perante o sofrimento físico e o destino pessoal. (UHSM: 10)

Esta passagem fornece várias indicações relativamente à forma como o autor pretende orientar a leitura da sua obra e se procura descomprometer do registo confessional. Aliás, o tom apologético que perpassa desta nota introdutória indicia uma tentativa de se certificar de que o texto não será recebido como mero registo de “confissões de egotismo”<sup>224</sup>, mas antes meio de transformar a experiência vivida em matéria de identificação e partilha. Não deixando de se filiar nos textos confessionais, a narrativa em questão só cumprirá a sua função programática se, através dela, puder irradiar uma utilidade didáctica, ultrapassando o que seria a dimensão egotista de escrever sobre a sua própria pessoa. A narrativa dos acontecimentos elevar-se-á assim à categoria de exemplo, potenciando a sua dimensão universal e colectiva. É nesta busca de identificação com os demais (doentes da enfermaria e leitores) que se procura vencer o constrangimento em falar de si<sup>225</sup>.

Ainda a propósito do excerto transcrito, é de realçar a afirmação — à primeira vista paradoxal — de que, sendo testemunha privilegiada dos acontecimentos vividos, pretende narrá-los com a “objectividade de um romance”. A que conceito de romance se refere Miguéis?

---

<sup>224</sup> Atente-se no uso do vocábulo “egotismo”, que não pode deixar de fazer pensar em Stendhal e na sua preocupação com o uso repetido de fórmulas derivadas da primeira pessoa. Fizemos referência a este tópico na parte I, capítulo 2.

<sup>225</sup> Outra maneira de lidar com esta questão diz respeito aos brancos tipográficos entre as diferentes partes do texto, como se o narrador fosse obrigado a abandonar o relato dos acontecimentos ou a estabelecer uma pausa recentradora.

Significa esta afirmação que o romance é a melhor estratégia discursiva para objectivar a verdade<sup>226</sup>? Ou trata-se antes de uma ligação irónica dos termos *romance* e *objectividade*, que pretende sublinhar a improficiência de transmitir com absoluto rigor a experiência vivida, restando apenas a hipótese de produzir essa ilusão de objectividade? Reflectindo sobre a sua função de escritor, parece apontar mais adiante para esse trabalho de recriação e reinterpretação ficcional do que pertence à dimensão do objectivo:

O que importa ao escritor, subjectivador do objectivo, intérprete das reacções do indivíduo em face das calamidades que de todos os lados nos ameaçam, é recriar para os leitores o quadro das experiências de que foi o centro, dando-lhes a ilusão, porventura instrutiva, de serem eles os actores do drama. (UHSM: 11)

O passo citado permite também problematizar a dita ambivalência entre o constrangimento de falar sobre si e a propensão para tomar a sua pessoa como tema da escrita. Esta resistência manifesta-se em diversos materiais da produção literária migueisiana, caso do texto inédito<sup>227</sup> intitulado “Entrevista comigo mesmo”. Assumindo claramente o desagrado em falar de si — em última instância, anulando-se a si mesmo por via do próprio texto —, afirma sem restrições: “Custa-me imenso, odeio falar de Mim: daí a dificuldade destas cartas. Só o nosso fazer disfarçado em histórias, e ainda então virando tudo do avesso” (Miguéis, *apud* Almeida e Rêgo, 2001: 22).

Dito isto, importa precisar que, quando o autor se propõe “pintar<sup>228</sup> um ambiente real” (UHSM: 11), tal não significa que procure o compromisso de transmitir a objectividade dos factos. Essa ambição talvez possa significar que não se procura ficcionalizar deliberadamente o

---

<sup>226</sup> A questão é igualmente formulada por Morão (2011: 131).

<sup>227</sup> Espólio de Miguéis, *dossier* crítico (BNP FR 132 — M8). O texto (datado de 1939–1940) está transcrito parcialmente em “Retrato do artista enquanto escritor” (Almeida e Rêgo, 2001: 13–23). É essa transcrição feita por Onésimo Teotónio Almeida que aqui seguimos.

<sup>228</sup> O termo “pintar” volta a ser usado no parágrafo seguinte (“[...] pintando o cenário e os actores dum drama que diariamente se desenrola a nosso lado” [UHSM: 11]), o que aponta claramente para uma proximidade com o sentido plástico.

passado, apresentando a plena consciência de que essa reconstrução dos acontecimentos através de um processo narrativo é já, inevitavelmente, uma forma de os ficcionalizar. Em suma, testemunha-se um acontecimento pessoal, mas em matéria transformada pelo trabalho literário, a que se acrescentam uma responsabilidade estética e um comprometimento ético.

## 2. Memória e referencialidade

Outro recurso que permite afirmar a diferença de estatuto entre *Um Homem Sorri à Morte — Com Meia Cara* e a restante obra miguelisiana é o processo de referencialidade: a forma como a linguagem remete para elementos reais e factualmente verificáveis é substancialmente diferente das restantes obras<sup>229</sup>. Se procurarmos ler este texto à luz de uma correspondência com o pacto autobiográfico, tal como instituído e desenvolvido por Lejeune, é possível defender que, ainda que com estatutos diferentes, autor, narrador e personagem correspondem à mesma pessoa. O eu do texto remete constantemente para a história pessoal do seu autor e para o que parece ser o relato de elementos factuais da sua cronologia.

Publicada pela primeira vez em 1959<sup>230</sup>, a narrativa *Um Homem Sorri à Morte — Com Meia Cara* dá conta do que se passou num episódio de doença grave e prolongada, a saber, uma

---

<sup>229</sup> Será pertinente seguir aqui a observação de Carmo (2010): “Muitos teóricos anunciam, como Paul John Eakin em *Touching the World* (1992), o regresso da referência, reprimida pelas propostas formalista ou desconstrucionista. Só que as razões invocadas são, a meu ver, insuficientes, e as mesmas de sempre: a ficção e a autobiografia têm propriedades comuns, mas a referencialidade autobiográfica não pode ser remetida para a mera ilusão. E assim voltamos ao binómio improdutivo verdade *vs* mentira” (41).

<sup>230</sup> Repartida em 13 fascículos, a obra foi inicialmente publicada em 1958 no suplemento “Magazine” do *Diário de Lisboa*. Nesta primeira publicação, o autor classifica a sua obra como “Novela” (no subtítulo). Nas edições seguintes (1959 pela Estúdios Cor, revista em 1965, e 1984 pela Editorial Estampa), passa a ser referenciada como “Narrativa”. No manuscrito da BNP (FR 132 — M-3), o autor rasura a palavra “Novela” substituindo-a por “Narrativa”. Do ponto de vista genológico, a preferência pelo termo mais genérico “Narrativa” aponta para a inexistência (contrariamente à “Novela”) de um desenvolvimento na trama e nas personagens que, aparentemente, não se coadunaria com a natureza do texto.

“peritonite extensiva” (UHSM: 22) vivida no Inverno de 1943–1944, a que se seguiu, em 1945, uma grave infecção dos nervos cranianos no “ângulo ponto-cerebeloso” (UHSM: 38). A referência precisa a acontecimentos, lugares, pessoas e circunstâncias específicas da biografia de Miguéis parece ser um dos motivos mais plausíveis para que possamos ler a obra em questão de um ponto de vista autobiográfico. Não se trata somente de garantir uma ilusão de veracidade ao discurso, mas de uma correspondência com a factualidade do percurso do seu autor. De entre essas referências, repare-se na precisão cronológica e geográfica da narração, assim como na designação dos nomes dos centros hospitalares e dos clínicos que o assistiram, ou ainda dos amigos (como os Keil Amaral<sup>231</sup>) que o acompanharam durante esse período. Nas coincidências entre a vida do autor e a sua narrativa, note-se igualmente a referência exacta aos títulos das obras<sup>232</sup> e ao seu estatuto, aqui definido como “escritor português in *partibus infidelium*” (UHSM: 17).

A afirmação de uma correspondência factual quanto ao que conta é defendida no próprio texto, através da afirmação categórica do narrador<sup>233</sup>. Veja-se como exemplo um dos episódios finais, em que, ao testemunhar o incêndio num prédio vizinho — ocasião para assumir o “efémero papel salvador” (UHSM: 117) —, confirma: “não estou a inventar um trecho de novela” (UHSM: 119). Como se os acontecimentos narrados fossem inverosímeis, é necessário relembrar a exactidão dos factos. No entanto, e apesar desta defesa peremptória do estatuto não ficcional da sua narrativa, existem motivos para que a reivindicada veracidade dessa transposição seja problemática.

---

<sup>231</sup> Cf. UHSM: 58 e 107. Note-se, aliás, que Maria Keil é autora dos desenhos que ilustram *Páscoa Feliz*, a primeira obra do autor.

<sup>232</sup> Nomeadamente “A mancha não se apaga”, incluído em *Onde a Noite Se Acaba*, e “Uma carreira cortada” incluído em *Léah* (cf. UHSM: 78). O narrador refere igualmente os problemas relativos à edição de *Onde a Noite Se Acaba* (cf. UHSM: 89).

<sup>233</sup> No que diz respeito à identificação do narrador com a figura autoral, Monteiro (1990) sublinha justamente: “the emphasis in *A Man Smiles at Death* is, first and last, on the man of the title, the author, who is the narrator. He never tells us his name or names of his wife and daughter (though once he is addressed as ‘Joe’). He does tell us the name of friends, doctors and nurses and the first name of patients. He tells us that he is a writer and, by trade, a translator” (xxii, xxiii).

Saliente-se, em primeiro lugar, o afastamento temporal dos acontecimentos da data em que são escritos. Este hiato<sup>234</sup> entre a vivência da crise e o seu relato expõe as capacidades da memória enquanto faculdade de conservar e reproduzir informações passadas<sup>235</sup>. Tal processo de rememoração implica uma estratégia de auto-organização e estruturação que depende directamente das capacidades narrativas e linguísticas de quem se propõe contar a história. Ou seja, estão em causa não só a capacidade de armazenamento mnésico do sujeito, mas as suas potencialidades de registo objectivo dos factos passados e de processamento desses momentos em matéria narrativa. Nesse sentido, a arquitectura da memória (feita da construção de imagens e mapas mentais<sup>236</sup>) torna relativa a sua aproximação a uma forma absoluta de verdade.

Essa distância temporal nunca é explicitamente mencionada; seria fácil acreditar tratar-se da narração imediata dos acontecimentos, nos momentos que se lhes sucederam. De resto, o texto é rico em estratégias discursivas que procuram salientar o pendor realista, citando as falas dos intervenientes, relatando pormenores, acontecimentos e emoções como se fizessem parte do presente. A narrativa vai procurando maneiras de afirmar a proximidade à memória dos factos, sendo “precisamente por esse uso do presente que o texto constrói a sua veracidade e que o narrador, sempre na primeira pessoa, reforça a sua credibilidade, a cada passo afirmando o carácter autêntico e testemunhal do texto” (Morão, 2011: 130). Ainda que se trate de um relato de factos experienciados pela mesma pessoa que se propõe contá-los, a suspeita do leitor é inevitável, resultando em desconfiança quanto à forma como se convocam os acontecimentos e como se procuram definir os traços do retrato do narrador. Além de se tratar do relato assente num trabalho de memória (isto é, de um trabalho de construção), esta representação de si implica

---

<sup>234</sup> As referências temporais fornecidas pelo texto indicam o Inverno de 1943–1944 (cf. UHSM: 17), correspondendo ao primeiro episódio de internamento devido à “peritonite extensiva” (cf. 22) e 1945–1946 como data dos acontecimentos centrais para a narrativa; ao final da obra, atribui-se a data de Novembro de 1957, ou seja, cerca de 12 anos depois dos acontecimentos. Presume-se, portanto, que a história foi inicialmente escrita, no essencial, nos meses que se seguiram ao episódio de crise (“em dois dias” [UHSM: 110]) e posteriormente reescrita, afinada e terminada em 1957.

<sup>235</sup> Sobre a importância global da memória de um ponto de vista científico, veja-se Le Goff (1984: 11–47).

<sup>236</sup> Recorre-se aqui à abordagem feita por Damásio (2010: 167).

um necessário afastamento (entre o eu que observa e o eu que é observado), criando uma forma de desdobramento que compromete qualquer tentativa de auto-retrato. Forma de modelação ou de encenação da imagem de si, o auto-retrato implica uma inevitável distância do seu criador. Ora, essa cisão vem reiterar a suspeita de que nenhuma obra, por mais que reivindique a sua intenção de sinceridade, pode corresponder à expressão da personalidade ou da constituição identitária do seu autor.

Se na situação enunciativa o narrador fornece elementos que fazem pensar numa proximidade imediata do que é contado — como seria previsível num registo diarístico —, não foi esse o contexto de redacção da narrativa. Referindo-se-lhe, esclarece Miguéis:

Um, dois meses depois, não sei, ataquei com fervor a história que tinha concebido e que, durante as noites do Hospital de Bellevue, fora apurando em mente (contra o meu hábito) até às últimas minúcias: escrevi-a em dois dias. O seu estilo, excitado e eufórico, traduz talvez o meu estado físico e mental desse período: mas era fruto de impulsos em que havia a ardência duma prece de leigo e a esperança imensa de voltar e participar. (UHSM: 110)

A alusão à urgência de registar os acontecimentos “até às últimas minúcias” e à curta distância de “um, dois meses” parece garantir determinado rigor na narração dos factos, o que, aliás, ajuda a explicar a proliferação de pormenores, como a referência precisa ao nome de grande parte dos médicos que se foram ocupando do seu caso clínico.

Por se tratar de um relato contruído daquilo que a memória conservou, a distância da retrospectão permite ainda atribuir novos sentidos aos acontecimentos. Ao ordenar e hierarquizar o passado, a perspectiva que se obtém dos acontecimentos é necessariamente diferente da que se conseguiu no momento em que foram vivenciados. Ora, o afastamento ou a proximidade temporal do narrador em relação ao que conta é particularmente relevante por diferentes razões: trata-se do relato de uma crise resolvida, de uma narração ulterior de acontecimentos que, à distância do tempo, se podem dispor numa ordem definitiva. Regressado a

casa (lugar e símbolo) após a sua aventura, o narrador tem condições para se debruçar sobre o passado e, contemplando-se a partir das suas memórias, apresentar uma perspectiva geral da sua história.

Dito isto, o texto vai alternando entre dois modos e dois ritmos distintos: em certas passagens, narra-se a sequência dos acontecimentos como se houvesse uma simultaneidade entre o vivido e a descrição dessas experiências (das interações com os profissionais clínicos ao ambiente da enfermaria, passando pela reprodução de vários diálogos), pontuadas por outros momentos em que parece haver lugar a uma digressão reflexiva<sup>237</sup> sobre “que vem a ser isto de encarar a morte?” (UHSM: 49). À medida que se vão narrando os momentos factuais da doença, surgem múltiplos ensejos de auto-análise e de retrospectão, acentuando o carácter auto-reflexivo do sujeito.

### **3. O corpo hipocondríaco como elemento identitário**

A hiperconsciência que caracteriza Miguéis relativamente à sua obra literária (traduzida na forma prolífica como foi reflectindo e comentando o seu próprio trabalho) é igualmente visível na referência à personagem desta narrativa como criatura orgânica<sup>238</sup>, revelando a máxima atenção à sua condição física. Assim, o narrador migueisiano vai traçando o estado clínico do eu com cuidado e precisão terminológica. A descrição retrospectiva da doença faz-se com um vocabulário técnico bastante preciso, indício de uma atenção particularmente sensível ao seu estado clínico, que não anda longe da obsessão do hipocondríaco. Neste contexto, a terminologia

---

<sup>237</sup> Morão (2011) refere-se a esses momentos como “pausa recentradora” (133) e “recentramento do eu como sujeito pensante” (137).

<sup>238</sup> Tenha-se em conta que, como sujeito de uma forma de comunicação diferida, o autor empírico está — pelo menos enquanto pessoa real — necessariamente ausente da narrativa autobiográfica.

médica também garante certa distância ou frieza relativamente à doença e aos seus sintomas, estratégia de afastamento e de resistência<sup>239</sup>. E assim, assumindo que “eu fazia aos médicos a descrição minuciosa dos meus sintomas, coisa que os pode confundir, e por vezes os predispõe contra o doente” (UHSM: 15–16), vai integrando o papel de “‘doente funcional’ ou, mais modernamente, um ‘psicossomático’ ” (UHSM: 16).

Essa propensão para a análise escrupulosa dos seus sintomas não deixa, aliás, de espantar os médicos, que não hesitam em corroborar:

Raros são os doentes capazes de nos dar uma tão clara descrição subjectiva do seu estado. É uma coisa que exige um agudo senso de observação e uma capacidade de expressão pouco vulgar. Só um médico poderia fazê-lo assim, ou então um escritor [...]. (UHSM: 67)

Consciente dessa disposição para sobrevalorizar a percepção do corpo e dos seus sintomas, o narrador vai admitindo: “eu consagrava talvez demasiada atenção aos múltiplos sofrimentos que me assediavam” (UHSM: 14, 15). De resto, esta imagem do sujeito hipocondríaco vai-se desdobrando em diferentes momentos da narrativa, servindo de padrão para definir a sua personalidade. A questão é formulada logo no início da narração: “Seria eu então, realmente, um hipocondríaco? Ou teria razões para o ser?” (UHSM: 15). Um pouco adiante, antes da manifestação declarada da doença, o narrador parece resignar-se à ideia de que, dado o seu “temperamento e [...] hábito de auto-análise, todos os pequenos sintomas se me [...] tornassem exagerados” (UHSM: 32).

Igualmente, numa longa reflexão sobre os limites da doença e da hipocondria, pode ler-se:

---

<sup>239</sup> Segundo Morão (2011), a dissociação funciona aqui como estratégia de sobrevivência: “Como os clínicos observam o paciente, despersonalizando-o, também o eu se observa ‘como se fosse outro’” (140).

Seria eu realmente um hipocondríaco, como mo davam a entender? [...] O que é um hipocondríaco? Será a obsessão das doenças uma expressão do temor da morte, ou um exagerado apego à vida? [...] Será, como querem os freudianos puros, a expressão de sentimentos de culpa, uma forma de autopunição ou “castração”? Será antes um meio de fugir às responsabilidades e exigências da vida diária e social, uma escapatória da indolência ou timidez, de quem se entrincheira na muralha dos sintomas para poder dizer ao mundo: “Ah, vejam do que eu seria capaz, se tivesse saúde! Não me peçam nada, nada esperem de mim, eu sou um doente, um inepto”? [...]

Mas que sabemos nós, leigos ou peritos, de tudo isso? Das mil tendências obscuras que em nós se enredam? [...] Quanto ignoramos ainda de nós mesmos! (UHSM: 25–27)

Assim sendo, quando na nota de autor se diz que “foi sobretudo para os hipocondríacos — os aterrados da doença, os obcecados do fim — que eu escrevi estas páginas de jornal<sup>240</sup>” (UHSM: 10) é, de certa forma, de uma projecção da identidade do sujeito (hipocondríaca e obcecada com a doença e a morte) que se trata.

Numa das várias passagens reflexivas sobre a sua condição — imediatamente anterior ao episódio grave de doença e de proximidade com a morte que irá experienciar —, o narrador fixa os traços do seu retrato: “Ao tempo de que falo, tinha quarenta e dois anos, sentia-me com trinta e dois, e vivia como se realmente os tivesse. Nunca me passara pela mente que pudesse estar entrando em declínio” (UHSM: 17). E assim, apesar dos “múltiplos sofrimentos” (UHSM: 15) que o vão assolando, impedindo-o de usufruir de um estado normal de saúde<sup>241</sup>, é sobretudo o perfil de um sujeito “activo e alegre” (UHSM: 14) que se vai delineando<sup>242</sup>. Esta afirmação, por contraste com o diagnóstico clínico e o perigo que se vai abater sobre o protagonista, parece tornar mais premente e mais trágica a narração das dificuldades que se segue. Além disso, note-se

---

<sup>240</sup> Note-se, neste passo, a explícita indicação genológica a “jornal”, termo importado do inglês e do francês *journal*. Além do mais, ao referir que o seu relato se destina “sobretudo para os hipocondríacos”, o texto aponta para a construção de um pacto de leitura, evidenciando a sua intenção pedagógica e inscrevendo simultaneamente a narrativa numa dimensão sociológica.

<sup>241</sup> Simplificando, pode dizer-se que o indivíduo que está de boa saúde se pode abstrair completamente desse facto. O mesmo não se poderá dizer do indivíduo que não usufrui de boa saúde. A este propósito, veja-se Cantista (2001: 62).

<sup>242</sup> Na senda de Morão (2011: 132), pode defender-se nesta narrativa a existência de duas polaridades (“a positiva e solar” e “o pólo negativo e saturniano”), as quais corresponderão a uma pulsão de vida e de morte.

como, em certos passos da narrativa, a ameaça da morte compele à analogia com outros momentos funestos da vida do sujeito:

Tinha dado entrada ali a 29 de Novembro, aniversário do dia distante (1918), em que um irmão de vinte e três anos me expirara nos braços, tinha eu apenas dezasseis, num quarto do Hospital de São José, em Lisboa. Não era coincidência para tranquilizar ninguém que sofresse de tendências supersticiosas, o que não era o meu caso [...]. (UHSM: 99)

Perante o reflexo do seu rosto no espelho, observa: “vi uma cara descarnada e pálida, com o nariz afilado... onde é que eu já tinha visto uma fâcies semelhante? A recordação distante dum morto querido — meu irmão — fez-me estremecer” (UHSM: 19–20). A identificação dos traços da fisionomia do “morto querido” no seu próprio rosto é um momento de aguda consciência da proximidade da morte e das alterações físicas provocadas pela doença. Esse processo de auto-reconhecimento comporta, naturalmente, uma série de experiências do passado<sup>243</sup> que intensificam a emoção primária (cf. Damásio, 2010: 151–154). Através de um procedimento que em tudo se aproxima da técnica do auto-retrato, percebe-se ainda o estranhamento face à imagem de si. Nesta narrativa, não se trata apenas da deformação subjectiva inerente à atitude de quem se retrata, mas de uma alteração objectiva na morfologia do rosto.

A elaboração do seu próprio retrato assenta numa tentativa de reconstruir traço a traço o cenário de crise. Ainda que o faça à distância, o sujeito observa-se para se contar, procurando criar uma imagem completa dos acontecimentos<sup>244</sup>. Note-se, aliás, a preferência pelo campo semântico das artes plásticas. Diz-se, desde a nota de abertura, que se trata de “traçar” (UHSM:

---

<sup>243</sup> O assunto está tratado por Morão (2011), que considera “a colecção dos elementos constitutivos do eu raras vezes se restringe ao momento presente, antes se estendendo, pela retrospectiva, ao explicitar e complementar do agora por uma história passada” (56–57).

<sup>244</sup> Parte da reflexão que se segue sobre o exercício do auto-retrato pictórico foi desenvolvida no Congresso Internacional *O Retrato — Representações e modos de ser*, realizado no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado e na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nos dias 6 e 7 de Novembro de 2018. A nossa comunicação, intitulada “Um auto-retrato para sorrir à morte: o caso de José Rodrigues Miguéis”, foi entregue para publicação, mas é ainda inédita.

9), “pintar um ambiente real” (UHSM: 11), de “pintar um cenário” (11) ou ainda de “traçar [...] episódios” (11). A preferência por verbos que fazem alusão directa ao trabalho da representação pictórica não será aqui mera casualidade.

Nesta dimensão plástica e visual da obra de Rodrigues Miguéis, é imprescindível notar que, apesar de ser reconhecido sobretudo pelos seus talentos de escritor, o autor era um artista multifacetado, com consideráveis dotes de orador<sup>245</sup> e de desenhador, tendo inclusive trabalhado como ilustrador. De entre as várias imagens que se conservam no seu espólio<sup>246</sup>, encontramos um pequeno conjunto de auto-retratos particularmente reveladores. Atente-se, por ora, na imagem de 1973<sup>247</sup>, onde se assinala o acontecimento que está documentado nesta narrativa (“brain infection, 1945”), a que se vem juntar toda uma série de outros sintomas (uns mais graves que outros), como o episódio de peritonite, as numerosas cefaleias, a sinusite e, a apontar para a mão direita, a irónica “writers cramp”, afirmando as dificuldades (também de ordem corporal) do trabalho de escritor. Este acumular de referências alusivas ao seu próprio corpo e às múltiplas patologias e sintomas que se vão acumulando revela uma vontade de mapear, inventariar ou representar graficamente os vários sinais que esse espaço orgânico foi guardando ao longo da sua história. Note-se ainda a legenda (na parte inferior da imagem) onde se lê: “71 anos e meio, aside from this, in perfectly good health”, manifestando que o autor não deixa de recorrer, mais uma vez, a uma certa distância satírica quanto à sua condição de hipocondríaco. De resto, o humor e a ironia

---

<sup>245</sup> De entre as várias referências que o atestam, tenha-se em conta a frase lapidar de Sérgio (1935): “Rodrigues Miguéis é um espírito rico, variado, insinuante, fino, e o mais admirável dos oradores que jamais ouvi na nossa língua” (15). Miguéis deixará gravados dois registos sonoros de leituras suas: o conto “O anel de contrabando” (que faz parte de *Gente da Terceira Classe*), num disco para a colecção Antologia dos Prosadores Portugueses intitulado *José Rodrigues Miguéis por José Rodrigues Miguéis* (Orfeu, s/d); numa colaboração com Raymon Sayers (professor de Literatura Portuguesa no City College of New York), gravou o disco *Modern Portuguese Poetry* (Folkway Records, 1961), onde declama uma série de poemas de autores que vão de Antero de Quental a António Botto.

<sup>246</sup> Na colecção de microfilmes com o espólio de Miguéis depositados na Biblioteca Nacional de Portugal, encontra-se uma bobina com alguns desenhos do autor (FR 132 — M8) entre os quais o que aqui referimos. Este auto-retrato encontra-se igualmente publicado em Almeida (2001<sup>a</sup>: 71).

<sup>247</sup> Veja-se a imagem que serve de separador à parte IV desta tese: encontra-se uma referência a 1973 e outra a 1975.

— que Miguéis usa com mestria — serão formas particularmente eficazes de definir (através da transfiguração) os contornos do retrato.

Como tantas vezes sucede nos auto-retratos literários, o perfil do sujeito vai-se definindo muito para lá da sua dimensão física (rosto, corpo, gestos). Ainda que à “meia cara” corresponda uma proporção evidentemente orgânica, no caso da obra aqui em apreço a composição da figura de si vai-se basear no plano das sensações (na experiência da dor e no receio da morte) e numa série de dilemas identitários.

Ao contrário de vários casos de narrativa de doenças e de proximidade com a morte<sup>248</sup>, ao sujeito de *Um Homem Sorri à Morte* não terá ocorrido uma perda total de memória e de consciência; terá havido antes um “abrandamento da vida mental” (Morão, 2011: 134) que parece deixar o paciente diminuído nas suas capacidades orgânicas, mas perfeitamente lúcido quanto aos acontecimentos. Ainda assim, a forma como a doença avança torna o acto de escrita impossível, resultando em sequelas que põem em causa elementos constitutivos da própria identidade do sujeito. Perante as alterações fisiológicas que envolvem a capacidade linguística (o trocar as sílabas, a palavra que se torna “mais vagarosa” [UHSM: 101]), vai concretizar-se a ameaça de perder as suas mais valiosas habilidades, justamente as que contribuem para a sua identidade de escritor<sup>249</sup>. Enfrentando tais sintomas, questiona-se: “Imagine-se o que seria a consciência desta anomalia, para quem sempre tivera a palavra fluente, e cuidados escrupulosos (embora espontâneos) de pronúncia e dicção. [...] Que existência seria a minha, se assim ficasse limitado?”

---

<sup>248</sup> Caso de José Cardoso Pires, paradigmático da escrita de um episódio de doença na literatura portuguesa. Na obra *De Profundis, Valsa Lenta* (1997), reconstroem-se as circunstâncias de um acidente vascular cerebral particularmente grave, durante o qual perde completamente a faculdade de memória e do uso da linguagem. Este episódio autobiográfico foi em boa parte construído através dos dados fornecidos por outras pessoas que testemunharam o acontecimento. Sobre as relações entre *Um Homem Sorri à Morte — Com Meia Cara* e *De Profundis, Valsa Lenta*, veja-se Calado (2008).

<sup>249</sup> Esta questão é particularmente sensível em *De Profundis, Valsa Lenta*, onde, além da estranheza relativamente a si mesmo (“o Outro que se desdobrou de mim comporta-se naquele planeta como um figurante gratuito que o destino acrescentou à paisagem” [Pires, 2015: 45]) se tratará de um sujeito face ao prognóstico de “sobrevivência em incomunicabilidade total” (Pires, 2015: 32), ameaçando definitivamente a identidade do sujeito-escritor.

(UHSM: 101–102). Torna-se patente que o facto de se tratar de uma doença que pode transformar (e, inevitavelmente, ameaçar) a identidade<sup>250</sup> do sujeito não será sem consequência. Ademais, o corpo constitui aqui uma forma de identidade, que ultrapassa a sua funcionalidade biológica: ao prenúncio de uma decadência das capacidades de expressão linguística do escritor, alia-se uma estreita correspondência entre a percepção corporal e a formação identitária.

Resulta deste quadro clínico, além de uma panóplia de sintomas particularmente dolorosos, uma paralisia parcial do rosto, central na narrativa e referida no título da obra. Ora, sendo o fâcies morfológicamente único em cada ser humano, concentrando grande número de traços distintivos de um indivíduo, o rosto identifica e diferencia, inclusive do ponto de vista legal, através da presença da fotografia nos documentos oficiais<sup>251</sup>. O rosto é sinédoque do resto do corpo. Por essa razão se pode considerar, na esteira do autor de *Le corps souffrant*, que “regarder une face rongée par la maladie soit particulièrement répugnant” (Danou, 1994: 92). Para Sontag (1990), apesar do desmoronar da divisão cartesiana entre o corpo e a mente, a separação entre a face e o corpo mantém-se inalterada. Referindo-se à iconografia religiosa, Sontag alega que a representação de santos mártires é consistentemente marcada pelo hiato entre as atrocidades cometidas sobre o corpo e a expressão facial de superioridade e despreendimento daqueles que sofrem o martírio: “Below, the ruin of the body. Above, a person, incarnated in the face, who looks away, usually up, not registering pain or fear; already elsewhere” (Sontag, 1990: 128). A alteração da aparência do rosto, independentemente da gravidade da doença, pode ser vivida como a forma mais profunda de ataque à constituição identitária do sujeito.

---

<sup>250</sup> Vai nesse sentido esta afirmação: “current trends in illness narratives involve, predictably, those diseases that have most challenged the identity of the narrator” (Cook, 2001: 456).

<sup>251</sup> A riqueza semântica do termo abre múltiplos sentidos para a metáfora do rosto e da cara, e propaga-a em verbos como *encarar*, ou expressões como *descarado* ou *dar a cara*. O mesmo acontece nas suas ramificações semânticas como *perfil* ou *face*, que se difundem em expressões como *faceta*, *perder a face*, *fazer face*. Não sendo especificidade do português, encontramos-na noutras línguas (veja-se, em francês os verbos *envisager* ou *effacer*). Ainda a propósito do rosto, note-se como recorrentemente se presta à figura de sinédoque, em que a face (ou a cabeça) passa a designar todo o corpo do indivíduo.

Ainda que possa ser extremamente complexa a analogia entre a expressão facial dos indivíduos e a transmissão de emoções (que se pode revelar transparente, mas é muitas vezes opaca ou enganadora), o rosto não deixa de ser um elemento intermediário entre o interior e o exterior, permitindo, em potência, manifestar sentimentos de forma mais clara e fina. Não admira que uma das principais formas de degradação do indivíduo seja justamente a rigidez fixa das expressões faciais. A imagem rígida do rosto, como forma de desfiguração<sup>252</sup>, transforma o que é vivo e movente em objecto estático e mortífero, constituindo ameaça ao principal símbolo corporal do eu. Assim sendo, a paralisia parcial do rosto que se descreve nesta narrativa não pode deixar de ser vista como uma interferência da morte na normal condição do sujeito, espécie de mutilação identitária<sup>253</sup>.

Relatar as memórias da crise através da sua reconstrução narrativa<sup>254</sup> constituirá um exercício vital de auto-análise que, além do mais, significa a forma possível de resistir ou de se preparar para o confronto com a morte, para “a luta entre Jacob e o Anjo” (Morão, 2011: 135). Enquanto impulso vital de construir e ordenar o passado, o texto autobiográfico torna-se catártico, motor de criação e transformação da desordem da crise em matéria narrativa. Esta exigência de retomar a história do eu, ameaçada e interrompida por uma contingência orgânica, corresponde, em vários relatos de doença, a uma forma de expurgar o mal através da

---

<sup>252</sup> Nas artes plásticas, a temática da distorção de anatomia da face encontra-se particularmente desenvolvida na obra de Francis Bacon (1909–1992). Sobre o tema, veja-se ainda Antunes (2002: 75–96).

<sup>253</sup> Leia-se outro caso clínico de deformação do rosto em que é precisamente essa mesma ideia de corrupção da identidade e de ataque à dignidade do eu que parece sobressair da experiência: “Quando o mal me atingiu a cara, senti-me corrompido. Maculado duma forma violentíssima. Atingido profundamente onde a morte ainda não se atrevera a tocar — e aquele imenso inchaço na cara era o sinal disso. [...] Começava assim o lento trabalho de demolição daquilo que nos separa dos outros — o rosto. Aquilo que nos distingue de tudo e de todos e nos dá o reflexo da vida. Não podemos saber o que é a vida sem olhar para um rosto, todas as explicações, todas as viagens, estão nele” (Al Berto: 2013, 514).

<sup>254</sup> Sobre esse exercício de reconstrução e representação de uma história de pessoal, veja-se Damásio (2010, 264).

transformação narrativa dos acontecimentos. A propósito desta relação entre a medicina e a literatura<sup>255</sup>, pode concluir-se, como Danou (1994):

La médecine et la littérature ont ceci en commun: une lutte contre le temps. La première se bat contre la réalité de la décomposition du corps et de l'esprit. La seconde œuvre en recomposant, au présent de l'écriture et de la lecture, l'expérience profonde du temps. (269)

#### 4. A irradiação dos conceitos clássicos

Não se poderá deixar de ler *Um Homem Sorri à Morte — Com Meia Cara* à luz de certos conceitos herdados da Antiguidade, sobretudo nas possibilidades de relação com o trágico e a irradiação dessas noções na narrativa<sup>256</sup>. Isto é, trata-se de perceber em que medida a representação de si se apropria de motivos da tragédia grega, como a catarse, o conflito ou a piedade. À sombra tutelar destas noções, é importante perceber de que modo o trágico se pode aplicar à realidade concreta do indivíduo vê confrontado com a iminência da morte.

Contrariamente ao que acontece nos textos trágicos, a narrativa *Um Homem Sorri à Morte — Com Meia Cara* insere-se num espaço e num tempo concretos e circunscritos. De modo geral, as personagens que habitam os romances miguelisianos não possuem as características que reconhecemos no herói trágico, cuja superioridade discursiva, moral e social raramente é posta

---

<sup>255</sup> Na cultura portuguesa, tenha-se em conta a antologia intitulada *A Caneta Que Escreve e a Que Prescreve* (Rocha, 2012), assim como o “Projecto em Humanidades Médicas” (desenvolvido do projecto “Narrativa & Medicina: (Com)textos e Práticas Interdisciplinares” (2013–2015).

<sup>256</sup> A questão foi por nós previamente abordada (Sever, 2017). Parte deste capítulo reflecte e desenvolve as ideias desse artigo.

em causa<sup>257</sup>. Pelo que possui de cósmico e absoluto, a tragédia parece afastar-se das noções circunstanciais de tempo, espaço e acção, inseparáveis da ideia tradicional de romance. Contudo, ainda que a natureza da tragédia grega seja muito mais cósmica do que introspectiva<sup>258</sup>, fundada no gesto e não na subjectividade do eu, talvez seja legítimo perguntar se o sentimento trágico não partilha com os textos de índole autobiográfica e confessional uma mesma atitude assente na desarmonia e na motivação de encontrar uma forma de expressão e de lenitivo para o humano face à situação de crise.

Esclarecidas estas diferenças, parece-nos ser na noção de conflito, enquanto categoria trágica<sup>259</sup>, que reside o ponto fulcral da questão. Se observarmos de perto este texto migueisiano, ressalta, em primeiro lugar, um nítido antagonismo entre a vontade individual (diríamos natural) de viver e um cenário de ameaça iminente da morte. Ou seja, vive-se um momento de confronto entre o homem e uma força que o ultrapassa — a doença e a inevitabilidade do fim. Reconhecer-se-á sem dificuldade a mudança da *dita para a desdita*, preconizada por Aristóteles (2000: 120) como situação trágica por excelência. Aliás, a narrativa de Miguéis descreve habilmente a maneira ameaçadora como a crise vai avançando, espoletando o medo e mostrando-se irreversível e sem cura. A descrição concreta da sintomatologia ligada à doença — o transtorno da visão, as dores

---

<sup>257</sup> Relembrem-se a este propósito as palavras de Aristóteles (2000) sobre o herói trágico como “o homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça [...] esse homem há-de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres” (70).

<sup>258</sup> Será importante ter em conta algumas considerações fundamentais para esta aproximação. Nas palavras de Serra (2006): “A tragédia grega [...] deve ser sobretudo encarada a partir do que nela objectivamente acontece, das consequências da acção, ganhando assim uma dimensão excêntrica ao homem, cósmica, e não a partir de uma dimensão subjectiva, introspectiva, psicologizante, anacrónica perante a compreensão que nesse momento histórico o homem tem de si próprio. [...] Seria, por isso, modernizá-la e massacrá-la, olhar a tragédia a partir da subjectividade das personagens, do seu mundo interior, como se o trágico habitasse o seu universo intimista. A tragédia pertence ao homem, é do homem, mas no prolongamento visível do gesto, não no debate interior nem na exaustiva análise das hesitações de um suposto “eu” que enchem as novelas e os romances da modernidade” (143).

<sup>259</sup> Sobre a definição de conflito, considera Serra (2006): “Uma oposição torna-se conflituosa quando princípios opostos exigem, simultaneamente para um mesmo objecto ou situação, determinações ou soluções contraditórias e inconciliáveis. Compreende-se assim que o conflito trágico, em lugar de uma harmoniosa unidade de contrários, traga consigo uma perturbação da ordem do real ou, pelo menos, uma séria ameaça de desordem. O conflito apresenta-se na tragédia como algo dissonante, como um elemento de fractura na ordenação e estabilidade cósmicas, entrevedo-se neste facto a sua natureza especificamente trágica” (198).

agudas no ouvido, a irritabilidade, a sensação do crânio cingido num “anel de ferro” (UHSM: 31) — levam-no a constatar o seu estado de condenação: “Era o golpe. A paralisia facial alastrou velozmente, e sentia-me condenado” (UHSM: 33–34). Face ao que parece ser a proximidade do fim, o narrador refere ainda: “A neve, que eu adorava, pareceu-me um túmulo. [...] Julguei não poder com o esforço. Iriam acabar assim, tristemente, as minhas andanças de expatriado” (UHSM: 37). Evidencia-se, portanto, a ideia de condenação e da fatal impossibilidade de escapar aos avanços do inimigo, aqui representado na doença e na iminência da morte<sup>260</sup>.

Presente-se no termo “conflito” o seu carácter bélico, palavra frequentemente utilizada no domínio da contenda, associada à guerra, à luta armada ou ao campo de batalha<sup>261</sup>. Este aspecto parece-nos particularmente pertinente pela forma como o narrador de *Um Homem Sorri à Morte — Com Meia Cara* menciona o conflito travado contra a morte, servindo-se da guerra como referência. O combate que no hospital se estabelece contra a doença aproxima-se do dos “muitos indivíduos [que] morrem em combate” (UHSM: 49), onde o terror causado pela proximidade da morte faz com que “tantos combatentes, excedidos e alucinados, se precipit[em] para fora das trincheiras e abrigos e corr[a]m para as linhas inimigas, ao encontro dela” (UHSM: 27). Esta imagem mítica de batalha e de jornada — com raízes que derivam dos poemas homéricos — faz parte de um conjunto de paradigmas<sup>262</sup> sobre episódios de doença em textos autobiográficos. A metáfora da guerra pode assentar numa estrutura dualista de organização do mundo, em torno dos pares “bem e mal”, “luz e escuridão” ou “vida e morte”. Essa oposição dicotómica influencia como, na mentalidade ocidental, se pensam diversos outros domínios do humano, caso dos

---

<sup>260</sup> Ainda a propósito desta passagem, onde o autor faz referências às suas aventuras de expatriado, veja-se Fagundes (2015), que interpreta o exílio de Miguéis como “uma doença paralela à doença clínica que lhe ameaça a vida” (379). Temos em conta que, à data em que a narrativa é escrita na sua forma definitiva (a data e lugar — 1957, Lisboa — estão inscritos no final do texto), Miguéis se encontra na sua cidade natal, ou seja, duplamente distante do que aconteceu. Por essa razão, o regresso ao país de origem pode funcionar aqui como metáfora da remissão da doença. Fagundes (2015) reitera o paralelismo entre a doença e a emigração, em que os hospitais representam o lugar de exílio e a cura o regresso à pátria.

<sup>261</sup> Veja-se Sontag (1990: 97 e ss.) sobre a metáfora militar, associando a doença ao elemento invasor.

<sup>262</sup> Hawkins (1999: 61–90) atribui à *Ilíada* o mito do herói guerreiro, e à *Odisseia* o mito da jornada épica.

opostos “saúde” e “doença”. Aliás, não é de estranhar que, nos textos que relatam episódios de graves doenças<sup>263</sup>, se recorra frequentemente à alegoria da batalha e da guerra, dada a sugestão de resistência e de capacidade combativa de quem faz face à enfermidade, pondo em causa a atitude *passiva do paciente*.

No caso da narrativa migueisiana, não deixa de ser significativo que o cenário de guerra<sup>264</sup> (neste caso, a Segunda Guerra Mundial), cujos ecos se vão sentindo dentro do hospital — “o Dr. Bigby inclinou-se para mim e sorriu: ‘*C’est la guerre!*’ ” (UHSM: 44) —, acentue o contraste com a imobilidade a que o narrador se vê obrigado e, simultaneamente, sirva de reflexo e analogia com a batalha interior que o sujeito vai travando contra a doença: “Os dias eram lentos, a telefonia trazia-me, à insularidade do quarto de hospital, o tumulto da vida exterior — estávamos em guerra, e eu ali!” (UHSM: 24). Se, no paradigma da batalha contra o mal, são comuns os casos em que o herói humano tenta derrotar a criatura monstruosa, no caso do protagonista da novela migueisiana esse adversário assume características particulares<sup>265</sup>. Dado o retrato desfigurado que vai traçando de si, a aparência sinistra provocada pela paralisia de metade do rosto será, de certo modo, a metade acidentada do próprio sujeito que representa o inimigo de proporções disformes. Como se se observasse à distância, revela: “barbeava-me deitado, segurando o espelho por cima da cabeça, acrobaticamente, com aquele olho escancarado e lacrimoso a espiar-me. Detestava a minha cara” (UHSM: 62).

Elemento fundamental para que se possa estabelecer esta contiguidade com o sentimento trágico, a expressão “tragédia” é conscientemente utilizada pelo próprio Miguéis logo na nota de

---

<sup>263</sup> No referido capítulo (Hawkins, 1999: 61–90), mencionam-se diversos exemplos da literatura norte-americana.

<sup>264</sup> Alves (2005) considera: “Os problemas de saúde relatados nas ‘memórias duma crise’ funcionam assim como catalisadores de um estado de espírito agudizado pelas ‘calamidades que de todos os lados’ agridem a sensibilidade do escritor numa época em que a própria noção de humano como valor intrínseco e individualizado deixara de fazer sentido” (298).

<sup>265</sup> Note-se como, no caso de *De Profundis, Valsa Lenta*, Pires essa metáfora se transfigura no naufrago (Pires, 2015: 34 e 59).

abertura. Na passagem que se segue, não é casual a proximidade da narrativa à tragédia e à epopeia:

Procurei pintar um ambiente real: o dos hospitais numa grande metrópole moderna, onde a dor e a brutalidade, a doçura e o humor, e em particular a devoção dos médicos e das enfermeiras põem traços de tragédia e de epopeia, diante dos quais o tema pessoal se apaga e some<sup>266</sup>. (UHSM: 11)

Ao sugerir um apagamento do “tema pessoal”, o autor revela uma compreensão precisa de que, na sua origem, a tragédia se eleva a uma condição acima das histórias particulares dos indivíduos que as sofrem. Define-se, desde o início do relato, que “os traços de tragédia e epopeia” dos acontecimentos descritos assentam na universalidade do sofrimento, da audácia e da vulnerabilidade do humano face à morte. Afirma-se, uma vez mais, que o que motiva o relato dos acontecimentos contados na primeira pessoa não é um intuito de registar as suas “confissões de egotismo” (UHSM: 11), mas antes a vontade de edificar um exemplo sobre a condição mortal.

Ainda em relação ao passo citado, reitera-se a questão que concerne a essência do trágico, desta feita em contraste com a noção de epopeia referida explicitamente no excerto. Ora, se ambos os géneros apontam para uma vivência da fatalidade, ela será experienciada de modos sensivelmente diferentes. Ao contrário do que acontece na tragédia, que tende a viver a fatalidade “sofrendo-a e olhando-a de longe, como se o homem fosse espectador de si próprio, enquanto ela se abate sobre si”, na poesia épica “a fatalidade é vivida consciente e heroicamente, mas de uma forma instintiva e irrefletida” (Serra, 2005: 29). Dito isto, esta narrativa herda traços de ambas as formas de representar essa fatalidade. Se, em certos momentos, parece ser a condenação que toma conta do sujeito, em boa parte da narrativa miguelisiana a maneira como se

---

<sup>266</sup> Sobre este passo em particular, note-se, além das referências às noções de tragédia e epopeia, o recurso ao motivo da “grande metrópole moderna”, associada à “dor e a brutalidade” como traços gerais, em claro contraste com traços positivos (“doçura e humor”) atribuídos ao pessoal médico.

afronta a doença e o perigo da morte está longe de ser completamente passiva. O narrador menciona a este propósito:

E agora, do fundo da minha miséria física, enquanto a consciência me não desamparasse, eu tinha de me erguer e encarar a minha própria desintegração.

Era preciso afrontar a morte — ainda que fosse apenas com meia cara e meio sorriso. Senti-me assim mais tranquilo, e fiquei imóvel, à espera. (UHSM: 49)

Esta atitude do sujeito, para lá da imobilidade, corresponde não apenas a uma vontade de se “erguer e encarar a [...] própria desintegração”, mas, sobretudo, a uma consciência da fatalidade que é, na essência, uma possibilidade de relação e, portanto, sinónimo de atitude activa, de resposta potencial aos acontecimentos.

O sentimento trágico e a noção de conflito que lhe é adjacente estabelece aqui uma estreita correspondência com a ideia de afirmação do homem através da luta contra as forças que o aniquilam. Mesmo quando tenta enfrentar obstáculos contra os quais se sabe completamente impotente, o herói trágico sairá consumado dessa luta ou, nas palavras de Romilly (1970), “il s’en trouve lui-même comme grandi et innocenté” (174)<sup>267</sup>. Ainda a este respeito, não poderemos deixar de realçar a terminologia e a imagética usadas em certos momentos da narrativa para descrever o percurso do protagonista face à adversidade. Passagens como “o caminho estreitava-se na minha frente, descendo cada vez mais apertado e mais fundo, como um funil que ia perder na escuridão do nada, no seio indiferente da terra” (UHSM: 42–43) apontam para o *topos* literário

---

<sup>267</sup> Para tornar mais clara a noção aqui esboçada, leia-se Romilly (1970): “Construite autour d’un acte à accomplir, la tragédie implique une affirmation de l’homme. Le mot drama veut dire action. Car on lute dans la tragédie. On tente de bien faire. Et tout ce que l’on fait, en bien ou en mal, se révèle particulièrement lourd de conséquences. [...] En outre, dans la mesure même où l’homme se heurte à des obstacles auxquels il ne peut rien, il s’en trouve lui-même comme grandi et innocenté. [...] Qu’ils subissent un sort voulu par les dieux, qu’ils paient la faute de leur pères, ou qu’ils paient leur propre imprudence, il y a toujours en eux une part d’innocence” (174).

da descida aos infernos<sup>268</sup>, lugar interdito, onde os mortais podem atingir uma verdade inacessível na vida terrena<sup>269</sup>.

À semelhança do que acontece quando se relêem as histórias sobre o destino de Agamémnon ou de Édipo — embora com diferentes níveis de dramaticidade —, são fundamentalmente a compaixão e a catarse os sentimentos que ressoam nesta narrativa. Salvaguardadas as devidas diferenças de tom, de época e de conteúdo, presente-se nestes textos um comportamento comum do homem face ao conflito trágico e, em última instância, a mesma intencionalidade de *sorrir à morte*.

No que diz respeito à piedade e à catarse, relembre-se como Aristóteles salienta reiteradamente que a compaixão tem lugar quando vemos acontecer ao outro o que tememos que nos possa acontecer a nós<sup>270</sup>. Ora, uma vez que a compaixão implica um entendimento da própria vulnerabilidade e a identificação do indivíduo com o sofredor, a piedade conduz naturalmente ao medo de sofrimentos futuros sobre o próprio. O entendimento aristotélico do medo indica que esses potenciais acontecimentos negativos não só são de grande importância, como está fora do humano alcance preveni-los. Além disso, e “porque a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer” (Aristóteles, 2000: 120), assistimos à infelicidade do nosso semelhante sabendo que esta lhe é infligida sem culpa própria, ou seja, sem que o sofredor da tragédia tenha

---

<sup>268</sup> A este propósito, Morão (2011: 138) refere-se a uma “tradição de ressonâncias sobretudo bíblicas”. O mesmo se poderá dizer relativamente ao motivo da porta estreita e do subsequente esforço para entrar no reino dos céus. Para as referências bíblicas, cf. Mateus 7, 13–14 e Lucas 13, 22–24.

<sup>269</sup> Este não será o único exemplo do recurso a uma imagética que põe o sujeito num lugar de trevas, um “mundo à parte” onde ecoam elementos do universo dantesco. Notem-se estes exemplos: “passamos por outras enfermarias transbordantes [...] descemos escadarias, transpusemos outros corredores” (UHSM: 44); “Tinha transposto a barreira, e agora pertencia a este mundo, o dos homens acabados, a antecâmara da morte [...] Estava no limbo” (49); “um mundo à parte” — limbo (44); “Teimava em me fazer regressar ao mundo com o qual acabava de romper gloriosamente” (44).

<sup>270</sup> A este respeito, e para um desenvolvimento alargado da filosofia de Aristóteles sobre a piedade, vejam-se Nussbaum (1986: 421–430) e Serra (2006: 97–188).

cometido uma falta voluntária<sup>271</sup>. Ainda de acordo com o que é definido na *Poética*, o terror e a piedade teriam por efeito purificar essas emoções (Aristóteles, 2000: 28).

Sem pretender entrar no debate sobre a interpretação que poderá ser dada à purificação ou catarse<sup>272</sup>, interessa-nos, no entanto, voltar à intenção pedagógica inerente a *Um Homem Sorri à Morte — Com Meia Cara*. Miguéis refere no prefácio que “não é do autor que aqui se trata”, mas do que “na sua experiência pessoal possa ser comum, comunicável, útil até, como exemplo e lição” (UHSM: 10). Um pouco mais à frente, reitera a ideia, recorrendo desta vez à purificação: “E não será também saudável mostrar em que lamas o homem se arrasta ou mergulha por vezes, para delas se erguer e libertar, purificado?” (UHSM: 11). O texto estabelece uma relação de identificação e de exemplo com o leitor, mas, do mesmo modo, serve-se das propriedades autoterapêuticas da escrita.

## 5. A proximidade da morte e o impulso autobiográfico

Em *Um Homem Sorri à Morte — Com Meia Cara*, encontramos um sujeito face à sua condição mortal, em circunstâncias particularmente dadas ao exercício de balanço final, de “recentramento e busca da sua própria identidade” (Morão, 2011: 131). Partindo desta posição introspectiva, o indivíduo reformula a sua posição perante a ausência de Deus e, conseqüentemente, a

---

<sup>271</sup> Sobre esta noção, será relevante considerar Nussbaum (1986): “if we should believe, with Aristotle, that being good is not sufficient for eudaimonia, for good and praiseworthy living, then pity will be an important and valuable human response. Through pity we recognize and acknowledge the importance of what has been inflicted on another human being similar to us, through no fault of his own” (387).

<sup>272</sup> Nussbaum (1992: 143), recorrendo às raízes etimológicas do vocábulo grego, defende que o sentido primeiro do termo seria o de *cleaning up* ou *clearing up*. Contudo, previne a autora, não poderemos deixar de ter em conta os significados que, ao longo dos séculos, lhe têm sido atribuídos pela religião ou pela medicina.

inexistência de uma continuidade ou de um sentido para o fim<sup>273</sup>. Amplamente personificada, a morte vai-se tornando omnipresente, anunciada a cada passo da evolução da doença e visível no comum desfecho dos que o rodeiam na enfermaria do hospital<sup>274</sup>. Representada como figura maternal “ligeira, silenciosa, benéfica e repousante” que virá “recolher-me nos seus braços de frio e de vermes” (UHSM: 43), entidade terna e pacificadora que vem salvar o paciente do seu sofrimento, ela é simultaneamente uma subversão da ordem do mundo<sup>275</sup>, uma força contrária à sua vontade de vida, assumindo identicamente o rosto do conflito e do adversário por excelência: “Cada um de nós, hóspedes da Dona Morte, estava ali, suponho eu, entregue à sua luta” (UHSM: 95).

Veja-se como a relação que o narrador estabelece com a morte personificada, em diversas passagens frequentemente grafada com maiúscula, será profundamente ambivalente, marcada por vezes pela ironia e representada ora como escape e serenidade, ora como tormenta e desordem:

A familiaridade com a Morte tira-lhe todo o “romance”, e o próprio sofrimento, quando nos vemos a braços com ele, é uma questão pessoal que cada um procura resolver por si, a sós consigo, num *tête-à-tête* que pode parecer trágico a quem o vê de fora, mas é para o doente um jogo empolgante e decisivo.

Esta solidão do homem consigo mesmo, com o seu combate e o seu destino, este ensimesmamento ou alheamento do mundo, este (ousado escrevê-lo?) egotismo, é uma das coisas mais pasmosas e, a um tempo, mais consoladoras que a doença nos oferece. Cortam-se as relações com o mundo, e todos os factores da vida que não digam respeito à salvação física são desprezados. Como entramos na vida, na solidão e obstinação dum esforço pessoal, assim lutamos para mantê-la ou afrontar o fim. (UHSM: 95–96)

---

<sup>273</sup> Sobre as questões relativas ao sentido filosófico do sofrimento e da finitude, veja-se Cantista (2001: 63).

<sup>274</sup> É de notar a proximidade com que o tema será desenvolvido em Irene Lisboa: “A morte e a vida jogavam às escondidas com eles. Uma ideia fixa, cada vez mais insistente, dominante, verdadeiramente imperiosa, se apossava daquelas pobres mentes febris; sair, sair dali” (Lisboa, 1997: 106).

<sup>275</sup> Leia-se Fernandes (2015): “storytelling has always corresponded to a basic need to reconcile man with his mortal and contingent condition, subject to vicissitudes and forces that are sometimes incomprehensible and uncontrollable, confronted with his own vulnerability and with the eminence of his finiteness” (21).

Considerem-se então vários elementos cruciais desta passagem. Primeiro, o uso do termo “romance”, desta feita como sinónimo de fantasia, insinuando a inexistência de qualquer atitude de efabulação do sujeito face ao sofrimento. Assim, resistir e combater a morte passa por uma posição solitária, de isolamento relativamente ao resto do mundo, o que implica um estado particular de autoconsciência. Mais do que procurar respostas para as questões que se vão intensificando perante a ameaça da morte, trata-se de reduzir todo o esforço à simples intenção de sobreviver fisicamente. Esta exposição do percurso de resistência corresponde a um “esmagamento do sentimento da identidade, da relação de si consigo, e com o mundo” (Cantista, 2001: 62). Desta forma, pode afirmar-se que a patologia em causa implica uma “[r]uptura da unidade de vivência, em que o homem começa a sentir o seu próprio corpo, e a sentir-se nele como um estranho. Em vez de veículo ou abertura ao mundo, ele ergue-se como obstáculo, como um fechamento do homem sobre si” (Cantista, 2001: 63).

A doença e a ameaça de incapacidade servem como evidentes incentivos para o impulso autobiográfico<sup>276</sup>. Desde logo, a doença corresponde a uma interrupção no tecer da aparente normalidade do quotidiano, ameaçando a continuidade dessa existência regular<sup>277</sup>. Um transtorno na dimensão orgânica dos indivíduos põe em primeiro plano o corpo como constituinte da identidade, aumentando a consciência da sua mortalidade. Assim sendo, os episódios de doença podem mesmo induzir o impulso de escrita autobiográfica naqueles que, de outra forma, nunca teriam procedido à escrita das suas vidas.

Quanto às figuras dos outros doentes da enfermaria que o narrador vai descrevendo — através dos quais exerce os seus dotes de escritor e retratista —, é de notar um inventário de

---

<sup>276</sup> Nos termos de Couser (1991): “Illness and disability may stimulate the autobiographical impulse in a number of ways — by disrupting the apparent ‘plot’ of one’s life and threatening one’s sense of self, by ‘foregrounding’ the body as a constituent of identity, and by heightening one’s awareness of one’s mortality” (7).

<sup>277</sup> Segundo Fernandes (2015), a resistência à fatalidade da morte reveste-se de um “discernible pattern of meaning to emerge from the chaotic flow of experience, turning what we have lived into something that can be shared, cumulatively constructing both a personal and a social identity from the disconnected moments of individual and collective becoming, overcoming despair and suffering, projecting onto them a consolatory plot and postponing the inexorable end — death” (21).

personagens mais ou menos presentificadas pelo pormenor com que são descritas. Neste esforço de relatar — por vezes com grande minúcia — os episódios e as circunstâncias dos seus companheiros de infortúnio, pode adivinhar-se o reflexo da sua própria imagem, não deixando de sublinhar as similitudes entre o seu estado clínico e o dos demais<sup>278</sup>. É justamente nesta identificação<sup>279</sup> do reconhecimento da vulnerabilidade humana que podemos partir para a interpretação do seguinte excerto:

Na fila de camas em frente, um moço pálido fitava-me com tristeza, como se me quisesse dizer ou ouvir alguma coisa. Procurava talvez um olhar de comiseração? Dizia-me a sua piedade ou solidariedade? Ou tentava fazer-me sentir a identidade dos nossos destinos? Não sei. O certo é que, de o olhar, compreendi que pertencíamos ao mesmo mundo, o mundo dos homens excluídos, condenados; e com a consciência disso, tive o meu primeiro momento de agonia mental, e as lágrimas subiram-me aos olhos. (UHSM: 41)

Desta passagem, ressalta um nítido sentimento de compaixão relativamente ao seu silencioso interlocutor. É perante a consciência partilhada de pertencer à natureza daqueles que, arbitrariamente condenados pelo mal, terão a vida encurtada pela doença que se espoleta o sentimento de piedade perante o outro e, simultaneamente, perante si mesmo. Por ser única e individual, poder-se-ia afirmar que a reacção emocional a dadas situações define, em grande parte, aquilo a que comumente chamamos identidade. Aliás, os avanços trazidos pela neurociência têm contribuído de forma significativa para enriquecer as diversas perspectivas sobre as especificidades dos sentimentos de piedade e compaixão<sup>280</sup>. Note-se como aqui a noção de

---

<sup>278</sup> O mesmo tipo de abordagem terá lugar na crónica de Irene Lisboa “A 49” (Lisboa, 1997: 94–109), em que a narradora vai dando voz às suas companheiras de enfermagem. Igualmente em *De Profundis, Valsa Lenta*, onde o paciente depara com “dois vultos a espiá-lo em duas camas” (Pires, 2015: 33), que, ao longo da narrativa, vão ganhando traços de uma história própria.

<sup>279</sup> Salvaguardamos aqui a nossa intuição pessoal de que podemos sentir piedade e compaixão para com seres com os quais não nos identificamos particularmente, ou quando assistimos ao seu confronto com acontecimentos trágicos de que, à partida, estaremos a salvo.

<sup>280</sup> Os trabalhos mais recentes de António Damásio desmentem a ideia de que as “emoções sociais” (como a piedade e a compaixão) não estariam directamente relacionadas com “os mecanismos de regulação vital no mesmo

piedade assume um sentido amplamente humanizante, de identificação com o próximo, longe de um desígnio de comiseração:

A minha meia cara, a barba hirsuta (enquanto durou), o olho esbugalhado e lacrimoso, os movimentos incertos (estendendo a mão para agarrar um objecto, eu derrubava-o ou errava o alvo), a miséria em suma do meu estado, nada disto eu podia esconder à minha vaidade nem ao olhar delas [as enfermeiras], em que nunca surpreendi a comiseração que deprime nem a repugnância que ultraja. (UHSM: 77)

A experiência de sobrevivência à doença associada à composição literária desse episódio devolve uma imagem purificada do sujeito, como se o sofrimento ultrapassado permitisse uma forma de renascimento e reinvenção de si<sup>281</sup>. Neste sentido, a concepção da doença surge como um motivo literário, evidenciando a dimensão terapêutica do acto de narrar (ou de transformar literariamente) os acontecimentos. Verifica-se assim que os actos de narração e de escuta permitem que se possa formular (para os outros e para si mesmo) o significado dos acontecimentos que decorrem da doença (cf. Charon, 2015: 122). Dito isto, não é de estranhar que os textos patográficos<sup>282</sup> se revistam de um interesse particular quer para a medicina, quer para a literatura (e a literatura autobiográfica, em especial). Todavia, o relato de doenças tem ocupado um espaço minoritário nas narrativas autobiográficas. Talvez a razão mais óbvia seja o decoro em tornar públicos elementos da vida privada que podem ser repugnantes, pondo em causa a imagem da pessoa que se dá a ver. Ainda assim, as excepções confirmam<sup>283</sup>, na sua

---

grau das suas correspondentes básicas” (Damásio, 2010: 164). Ou seja, a experiência dessas emoções tem raízes em níveis profundos do cérebro e do corpo, que vão além de factores sociais e educacionais.

<sup>281</sup> Em Hawkins (1999: 31–60), trata-se justamente do mito da cura como metáfora do renascimento.

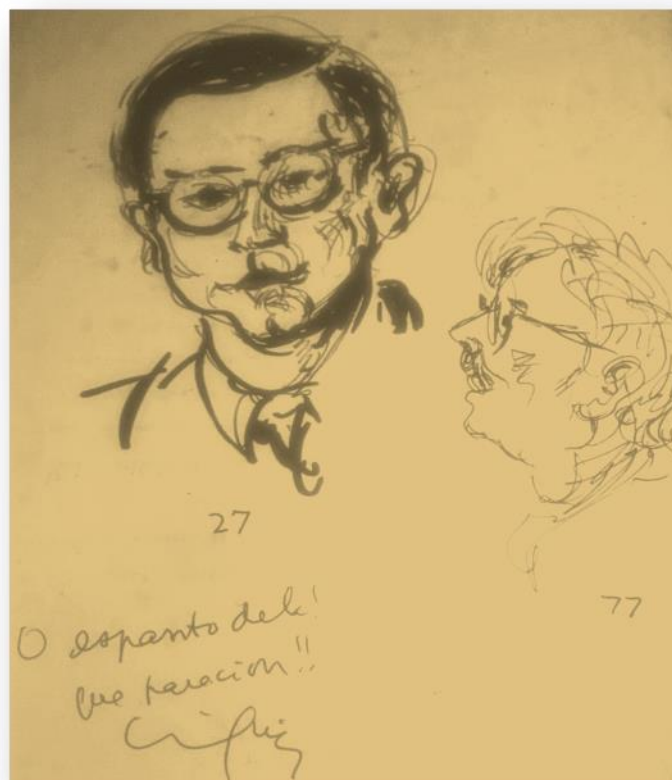
<sup>282</sup> Para uma definição de patografia, recorremos aos termos de Hawkins (1999): “a form of autobiography or biography that describes personal experiences of illness, treatment, and sometimes death” (1). A dimensão patográfica da narrativa miguelisiana aqui em estudo foi desenvolvida em Fagundes (2015).

<sup>283</sup> Sendo que a doença constitui um elemento disruptivo na relação entre o que é do foro mental e físico, não serão de estranhar certos casos em que a experiência da doença é vista como visionária e transformadora, aproximando os episódios de doença de uma dimensão mística e espiritual de conversão. Do ponto de vista histórico, “illness narratives were closely linked with spiritual and mystical autobiographies and constituted the central event (the vision or the conversion — in the narrator’s life” (Cook, 2001: 456–458).

maioria, a importância deste subgênero da autobiografia. Aliás, se partirmos do princípio de que, na actualidade, o relato de doença *per se* constitui razão aceitável para a escrita de uma autobiografia (cf. Cook, 2001: 457), torna-se premente contar a história da doença. Na abertura do seu estudo sobre a patografia, Hawkins (1999) considera justamente:

In some sense, the pathography is our modern adventure story. Life becomes filled with risk and danger as the ill person is transported out of the familiar everyday world into the realm of a body that no longer functions and an institution as bizarre as only a hospital can be; life in all its myriad dimensions is reduced to a series of battles against death. (1)

Em função destes pressupostos, o exercício de rememoração traçado por Miguéis evidencia as propriedades autoterapêuticas da escrita e do auto-retrato do sujeito em crise. A intenção de relatar as memórias deste episódio através da sua reconstrução narrativa é elemento vital na sobrevivência do sujeito, pelo menos no que diz respeito à sua integridade e à sua função social de escritor. Sobrevive para contar tudo o que viveu, escapar aos seus demónios e transformá-los em matéria narrativa, dando-lhes uma utilidade.



Auto-retrato de José Rodrigues Miguéis  
Espólio do autor, FR 132 — M5

## Considerações finais

Deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por onde se note que existiu Homero.

A novidade em si mesma, nada significa, se não houver nela uma relação com o que a precedeu. Nem, propriamente, há novidade sem que haja essa relação. Saibamos distinguir o novo do estranho, o que, conhecendo o conhecido, o transforma e varia, e o que aparece de fora, sem conhecimento de coisa nenhuma.

FERNANDO PESSOA



Se confiarmos nas palavras do próprio autor (“Para bem ver e estimar uma paisagem, é preciso estar fora dela, ou até opor-se-lhe” [OEP: 216]), o excesso de proximidade desta “paisagem” tem consequências. Contudo, certas ideias, que nos pareciam menos claras ao longo da travessia, agora iluminam-se. Outras ficarão por responder. São três as intenções desta reflexão final. Primeiro, regressar a uma questão enunciada no início: até que ponto afirmar a dimensão autobiográfica da obra migueisiana é relevante para a sua leitura e compreensão? Segundo, fazer um balanço e traçar uma conclusão, expondo as dificuldades e surpresas do percurso de investigação. Terceiro, apontar caminhos possíveis para outros trabalhos sobre José Rodrigues Miguéis.

A abordagem que aqui defendemos — a leitura da obra migueisiana à luz de uma dimensão auto-representativa — ainda não fora tentada. O que se procurou demonstrar é que, no conjunto das obras analisadas, a representação do eu se concretiza na ficção, e através dela. Isto é, assenta nos mesmos mecanismos narrativos que regem o universo ficcional. Simultaneamente, o acto de contar (ou de ficcionar) quem sou através da escrita imbrica-se na própria vida do eu: ao pensar-se e ao discernir os vários elementos que o constituem, o sujeito constrói a própria história. Ao pensar-se e ao construir-se pela linguagem, o sujeito vai-se retratando (por vezes, numa operação de desdobramento) em diferentes entidades mais ou menos coincidentes com a *persona* do autor. Essa forma de sobreposição da experiência real da vida ao desígnio de falar sobre aquilo que a constitui sugere, como afirma De Man<sup>284</sup>, a legitimidade de assumir que o projecto de se auto-representar pode influenciar o *governo* que cada um dará à sua existência.

Destacar a importância da dimensão auto-representativa em Miguéis significa ainda correr alguns riscos, a começar pela dificuldade em limitar a literatura autobiográfica. Ao longo deste estudo, fomos habituando a quão árdua é uma definição essencialista do que chamamos

---

<sup>284</sup> “We assume that life produces the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and whatever the writer does is in fact governed by technical demands of self-portraiture” (De Man, 1984: 68).

“autobiografia”. Todavia, a questão ganhou alcance inesperado. Referimo-nos, mais concretamente, à complexidade no manuseamento do campo semântico da autobiografia. Grande parte das tentativas de definição da autobiografia, tipologia textual que resiste a ser explicada como género codificado, poderiam ser absorvidas por contra-argumentos, demonstrando a sua fragilidade conceptual. As oscilações semânticas são muitas vezes reveladoras dessa complexidade — basta pensar na diferença entre o uso do adjetivo “autobiográfico” (mais livre e aplicável a vários objectos) em comparação com o uso de “autobiografia” (mais específico e exigente). Uma das dificuldades com que deparámos foi perceber se poderíamos recorrer aos termos “escrita do eu”, “autobiográfico”, “auto-representativo” ou “intimista” como sinónimos exactos. Ora: “autobiography must be conceptualized not as some absolute literary essence but instead as historically variable, belonging to constantly changing networks of social practice in which the life of the individual receives articulation” (Eakin, 1992: 93–94). Assim, se é verdade que a autobiografia emerge de tradições específicas, a articulação da intimidade do sujeito com a sua história e a formação da sua personalidade torna-a um campo de estudos aberto e em constante mutação.

Na leitura da obra migueisiana, dificilmente podemos aplicar categorias estanques. Por trás da aparente simplicidade da definição de autobiografia — com o seu conjunto de códigos e normas historicamente situáveis —, escondem-se questões difíceis de resolver. Se encararmos a autobiografia como a expressão do eu na escrita literária, que textos podemos então considerar “não autobiográficos”? Além disso, tentar circunscrever precisamente onde começa e acaba a história da autobiografia como género teria sido tarefa insensata, provavelmente pouco vantajosa. Assim, procurou-se antes, sem nenhuma preocupação de exaustividade, compreender o significado geral da representação de si, reflectindo sobre a sua evolução histórica e as múltiplas formas que esse gesto adquire no texto literário.

É por isso que, no caso particular de Miguéis, sendo impossível defender uma classificação unívoca de género ou de pertença à escrita autobiográfica, se afigurou preferível falar de uma dimensão auto-representativa. Além do mais, o esbatimento das fronteiras entre os subgéneros que constituem o grande continente que denominamos autobiografia é particularmente visível quando os elementos paratextuais das obras criam expectativas no leitor. Como vimos, é o que acontece com os esclarecimentos que Miguéis integra sistematicamente nos seus textos.

Essa terá sido uma segunda questão a atingir proporções inesperadas: face a um escritor que foi constantemente questionando a ficcionalidade da sua obra (sem que nunca tenha deixado de cultivar a ficção), precisámos de coordenar a nossa perspectiva de análise com o que o autor diz sobre os seus próprios textos. À semelhança de outros escritores, entre os quais Fernando Pessoa será paradigmático, dificilmente poderemos ler Miguéis sem aceitarmos a sua dimensão auto-reflexiva (seja em paratextos, seja no corpo da obra), enquanto forma de escrita que se debruça constantemente sobre o seu próprio significado.

Neste excerto, por exemplo, o autor parece concentrar vários elementos do seu pensamento sobre o sentido autobiográfico da escrita:

Antes de tudo, cumpre-me dizer que se trata de ficção: se não absoluta e imaculada, que deve florir lá onde os anjos tocam flauta pastoreando estrelas, pelos menos desta ficção rasteira e comum em que há os resíduos indeléveis da experiência e dos vícios do autor e do seu habitat natural. Estou de há muito pronto a aceitar o critério segundo o qual toda a obra é de certa maneira autobiográfica: o que nos falta são os intérpretes de génio para tanto material obscuro e contraditório de autobiografia que anda por esse mundo a pontapés. [...]

Não veja pois o leitor nestas crónicas um ensaio de autobiografia mental. Somos quase sempre levados a pensar e a dizer do escritor: “Isto passou-se com ele, não?” e a identificar nas suas personagens indivíduos tirados do mundo real. Como se o escritor só pudesse dizer em voz alta a história dos seus calos, dos seus amores, das suas cautelas de prego, ou dos seus amigos. Aliás, não há nisso indiscrição alguma: numa terra onde todos os problemas assumem uma forma pessoal; onde as ideias, como as letras comerciais, valem pelo nome que as firma; onde os homens ainda não conseguiram libertar-se da estreiteza onde todos se conhecem e tudo se sabe acerca de todos; onde, enfim, cada

sujeito que nos aborda na rua ou no café, com uma ruga pesada de confiança na fronte, tem sempre à flor da boca um drama pessoal, uma anedota, uma indiscrição ou um boato para nos contar — porque havíamos nós de admoestar o leitor, se a sua curiosidade não passa talvez dum hábito ou, quem sabe, dum piedoso interesse pelos que o divertem, se o não educam?...<sup>285</sup>

Estamos perante um autor que pratica, e escreve, as fronteiras da ficção. Note-se o questionamento explícito por Miguéis dos limites autobiográficos da sua narrativa. Procurar nos textos literários os sinais declarados da experiência do seu autor, ou uma transposição da sua voz, é entrar no terreno movediço da verdade e das intenções de sinceridade. Ao afirmar que “toda a obra é de certa maneira autobiográfica” para logo a seguir defender “A ele, e a ele só, deve atribuir-se responsabilidade de quanto pensa e diz”, Miguéis parece descartar a contiguidade entre o que é da ordem da realidade empírica e o que é da ordem do literário.

As obras que aqui fomos analisando constroem-se, ainda que de formas diferentes, em torno de um trabalho retrospectivo e auto-reflexivo explícito. Vejamos: o protagonista de *Páscoa Feliz* desdobra-se num duplo de si mesmo. O eu de *O Espelho Polidrico* observa-se, examina e retrata as suas várias faces. *A Escola do Paraíso* reinventa, por via de Gabriel, o passado e as suas origens. E o sujeito de *Um Homem Sorri à Morte — Com Meia Cara* recupera as memórias de um episódio de ameaça à integridade do indivíduo. Em qualquer dos casos, há uma forma distinta de questionamento identitário. O constante jogo em torno da pessoa gramatical de cada um dos textos mais não faz que realçar a nomeação enquanto artifício, sem deixar de sugerir que toda a expressão de identidade é uma construção ficcional.

Além disso, a leitura deste conjunto de textos tornou mais evidente a forma de multiplicidade (de dispersão e de fragmentação) que subjaz a Miguéis. À semelhança do poliedro

---

<sup>285</sup> Texto inédito. Espólio do autor em microfilme na BNP (FR 132 — M3). Trata-se de um texto dactilografado com o título “Última Reflexão do Autor” (s/d). No topo da primeira página, após o título, escrito à mão, pode ler-se: “Foi aproveitado para o 1º vol. Reflexões — É proibido apontar”. O texto publicado na abertura do volume *É Proibido Apontar* versa sobre a mesma temática, mas tem diferenças substanciais do que aqui transcrevemos.

— objecto várias vezes associado à sua obra —, a composição migueisiana estabelece o que podemos entender como formas de desdobramento (face à impossibilidade de representação una do sujeito), associadas à procura sempre incompleta de um eu primordial. Aliás, não é por acaso que o autor se vai desenhando em vários momentos da sua vida: os auto-retratos de Miguéis poderiam ser interpretados como manifestação dessa multiplicidade e dessa tensão entre sujeito e representação da sua imagem. Será justo afirmar que a componente visual da obra de Miguéis constitui um dos pontos cujo alcance se foi estendendo para lá do que esperávamos, e das condições de que dispusemos para este estudo. Esta intertextualidade merecerá uma investigação mais apurada.

A obra migueisiana carece igualmente de um estudo que a enquadre no contexto da literatura portuguesa do século XX. Miguéis faz parte de uma família de autores (com ascendência nas figuras de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro) que situam a escrita do eu e as questões identitárias no núcleo da construção literária. O que a epígrafe deste último capítulo, da autoria de Pessoa (1996: 390), nos indica é que o modo a que Miguéis recorre para falar de si mesmo tem uma genealogia concreta no contexto literário português. Nas figurações do eu e nos procedimentos narrativos que encontramos na obra migueisiana, ecoam claramente as vozes de outros autores. Pense-se em Jorge de Sena, em Maria Judite de Carvalho ou em Irene Lisboa, para referir só alguns contemporâneos. Esse trabalho de aproximação e contraste está ainda por fazer e constitui, assim o cremos, uma fecunda via de estudo.

A dimensão e a riqueza do espólio do autor, composto por inúmeros manuscritos inéditos e textos reescritos e anotados, deixa a certeza de que, quarenta anos depois do seu desaparecimento, grande parte do trabalho sobre José Rodrigues Miguéis continua por fazer. Com este trabalho, contamos chamar a atenção e reclamar a importância devida para uma obra literária quase desaparecida da memória dos leitores e injustificadamente arredada dos estudos literários. Para tal já nos advertia José Gomes Ferreira:

Desde já te previno, Futuro: se ousares, por exemplo, esquecer-te de um romance como a *Escola do Paraíso*, de José Rodrigues Miguéis, considera-te esbofetado em massa, com a minha terrível Mão Fantasma, de noite, a procurar caras na treva de todos os quartos dos literatos do século XXI. (Ferreira, 1974: 104)

A leitura do conjunto de textos analisados ao longo desta tese procurou, nas suas limitações, contribuir para conhecer uma obra que tem permanecido na sombra, condenada a uma incompreensível forma de esquecimento. Que, pelo menos por isso, nenhuma “terrível Mão Fantasma” venha interromper o nosso sono.

## Referências bibliográficas



## Bibliografia activa

### Obras de José Rodrigues Miguéis\*

- 2001 [1932]. *Páscoa Feliz*, Lisboa, Editorial Estampa.
- 1985 [1946]. *Onde a Noite Se Acaba*, Lisboa, Editorial Estampa.
- 1994 [1958]. *Léab e Outras Histórias*, s/l, Círculo de Leitores.
- 1965 [1959]. *Um Homem Sorri à Morte — Com Meia Cara*, Lisboa, Estúdios Cor.
- 1981 [1960]. *A Escola do Paraíso*, Lisboa, Editorial Estampa.
- 1997 [1960]. *O Passageiro do Expresso*, Lisboa, Editorial Estampa.
- 1974 [1964]. *É Proibido Apontar — Reflexões de Um Burguês I*, Lisboa, Estúdios Cor.
- 2001 [1971]. *Nikalai! Nikalai!* †, Lisboa, Editorial Estampa.
- 1989 [1973]. *O Espelho Polédrico*, Lisboa, Editorial Estampa.
- 2000 [1975]. *O Milagre segundo Salomé I*, Lisboa, Editorial Estampa.
- 1984 [1975]. *O Milagre segundo Salomé II*, Lisboa, Editorial Estampa.
1982. *Paços Confusos*, Lisboa, Editorial Estampa.
- 1991 [1986]. *Idealista no Mundo Real* ‡, Lisboa, Editorial Estampa.

### Outros textos de José Rodrigues Miguéis: correspondência e artigos

- MIGUÉIS, José Rodrigues (1930). “Sobre os fins e a coragem nos meios de actuar — II”, in *Seara Nova*, n.º 220, 2 de Outubro de 1930, pp. 87–90.
- MIGUÉIS, José Rodrigues (1935). “Panorama literário português — Rodrigues Miguéis num incisivo depoimento afirma que a literatura se libertou das disciplinas”, in *Suplemento Literário do Diário de Lisboa*, 22 de Março de 1935, p. 6.
- MIGUÉIS, José Rodrigues (1957). Carta a Manuel Mendes, 13 de Junho (<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04638.008.026#13>) [acedido em 22 de Novembro de 2020].
- MIGUÉIS, José Rodrigues (1968). Carta a António Ruella Ramos, 30 de Novembro (Biblioteca Nacional de Portugal, FR 132 — M19).

---

\* Seguindo o critério que adoptámos ao longo da tese, incluem-se aqui apenas as obras referidas no corpo do texto. Segue-se a ordem da primeira edição, com a respectiva data assinalada entre parênteses rectos. Para uma lista exaustiva das publicações assinadas por Miguéis, veja-se Almeida (2001: 107–135).

† Inclui *A Múmia* (posteriormente incluída em *Idealista no Mundo Real*).

‡ A partir da 2.ª edição (1971), inclui fragmentos completos de *Filhos de Lisboa*.

MIGUÉIS, José Rodrigues (1977). Carta a John Austin Kerr Jr., 25 de Setembro (Biblioteca Nacional de Portugal, FR 132 — M16).

### Outras obras literárias

AL BERTO (2013). *Diários*, Lisboa, Assírio & Alvim.

BECKETT, Samuel (1974). *Texts for Nothing*, Londres, Calder & Boyars.

BRANDÃO, Raul (1922). *1817 — A Conspiração de Gomes Freire*, Porto, Editores Renascença Portuguesa.

CAMPOS, Álvaro (2013). *Poesia*, ed. Teresa Rita Lopes, Porto, Assírio & Alvim.

FERREIRA, José Gomes (1970) [1966]. *Imitação dos Dias — Diário Inventado*, Lisboa, Portugália Editora.

DURAS, Marguerite (1984). *L'amant*, Paris, Les Éditions de Minuit.

LISPECTOR, Clarice (2002) [1977]. *A Hora da Estrela*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.

PIRES, José Cardoso (1991). “Fumar ao espelho”, in *Cardoso Pires por Cardoso Pires: Entrevista de Artur Portela* (seguida de um Auto-Retrato do escritor e de textos de Alexandre O'Neill, Fernando Assis Pacheco, António Lobo Antunes, Maria Lúcia Lepecki e Alexandre Pinheiro Torres), Lisboa, Publicações Dom Quixote, pp. 89–94.

PIRES, José Cardoso (2015) [1997]. *De Profundis, Valsa Lenta*, prefácio de João Lobo Antunes, Lisboa, Relógio D'Água Editores.

DOSTOIÉVSKI (2000). *Cadernos do Subterrâneo*, trad. Nina Guerra e Filipe Guerra, Lisboa, Assírio & Alvim.

DOUBROVSKY, Serge (2001) [1977]. *Fils*, Paris, Gallimard/Folio.

GIDE, André (1933). *Oeuvres complètes* (t. III), Paris, Gallimard.

LISBOA, Irene (1997) [1956]. *O Pouco e o Muito — Crónica Urbana*, org. e pref. Paula Morão, Obras de Irene Lisboa — vol. VI, Lisboa, Editorial Presença.

MONTAIGNE, Michel de (1979) [1580]. *Essais*, 3 vols., ed. Maurice Rat, Paris, Garnier.

PESSOA, Fernando (1966). *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*, ed. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática.

PESSOA, Fernando (1996) *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, ed. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática.

RÉGIO, José (2006) [1934]. *Jogo da Cabra Cega*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1976) [1782–1789]. *Œuvres complètes I — Les Confessions. Autres textes autobiographiques*, org. Bernard Gagnebin e Marcel Raymond, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n.º 11.

SÁ-CARNEIRO, Mário de (1996). *Poemas Completos*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim.

SÁ-CARNEIRO, Mário de (1999) [1915]. *Céu em Fogo — Oito Novelas*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim.

- SANTO AGOSTINHO (2000) [397–400 d. C.]. *Confissões*, trad. e notas Arnaldo Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina Pimentel, introd. Manuel Barbosa da Costa Freitas, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- STENDHAL (1982) [1890]. *Œuvres intimes*, vol. II, ed. V. Del Litto, Bibliothèque de la Pléiade/Éditions Gallimard.
- STEVENSON, Robert Louis (1994) [1886]. *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, Harmondsworth, Penguin Popular Classics.
- VALÉRY, Paul (1957) [1927]. *Œuvres* (t. I), ed. Jean Hytier, Paris, Bibliothèque de la Pléiade/Éditions Gallimard.

### Bibliografia passiva

- ABBOTT, H. Porter (1988). “Autobiography, Autography, Fiction: Groundwork for a Taxonomy of Textual Categories”, *New Literary History*, vol. 19, n.º 3, Virginia, The Johns Hopkins University Press, pp. 597–615.
- ADAMS, Timothy Dow (2001). “Photography”, in *Encyclopedia of Life Writing — Autobiographical and Biographical Forms*, org. Margaretta Jolly, vols. I e II, London/Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, pp. 710–711.
- AGUIAR, Maria Virgínia (1963). “O escritor deve ser visto à luz do homem subjacente” (entrevista a José Rodrigues Miguéis), *República*, 21 de Setembro de 1963.
- ALLAMAND, Carole (2018). *Le “pacte” de Philippe Lejeune, ou l’autobiographie en théorie*, Paris, Honoré Champion.
- ALMEIDA, Onésimo Teotónio (1987). *L(usa)lândia: A Décima Ilha*, Angra do Heroísmo, Direcção de Serviços de Emigração.
- ALMEIDA, Onésimo Teotónio de (ed.) (2001). *José Rodrigues Miguéis: Catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento: 1901–1980*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa.
- ALMEIDA, Onésimo Teotónio de, e RÊGO, Manuela (ed.). (2001). *José Rodrigues Miguéis: Uma Vida em Papéis Repartida* — Actas do Colóquio realizado no Padrão dos Descobrimentos, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa.
- ALVES, Teresa Ferreira de Almeida (2005). “Auto-Retrato a Chiaroscuro em Fundo de Crise”, in *Viagens pela Palavra: Homenagem à Professora Doutora Laura Pires*, Lisboa, Universidade Aberta, pp. 293–305.
- ANTUNES, João Lobo (2002). “As faces de Arcimboldo”, in *Memórias de Nova Iorque e Outros Ensaios*, Lisboa, Gradiva, pp. 75–96.
- ARISTÓTELES (2000). *Poética*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- BACHELARD, Gaston (1948). *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti.

- BARAHONA, Margarida (1981). “José Rodrigues Miguéis e o seu tempo” e “Os modos de representação do social nos contos de Miguéis”, in *Contos de José Rodrigues Miguéis*, Lisboa, Seara Nova — Editorial Comunicação, pp. 13–18 e 19–33.
- BARRENTO, João (2012). “Identidade e literatura: O Eu, o Outro, o Há”, *Diacrítica*, n.º 26/3 — *Dossier Autorrepresentação Autobiografia Autorretrato*, pp. 9–40.
- BARTHES, Roland (1984) [1967]. “La mort de l’auteur”, in *Le bruissement de la langue — Essais critiques IV*, Paris, Seuil, pp. 63–69.
- BEAUJOUR, Michel (1980). *Miroirs d’encre: rhétorique de l’autoportrait*, Paris, Seuil.
- BENVENISTE, Émile (1966). *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso (1995). “Intertexto/Intertextualidade”, in *Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 1, Lisboa/São Paulo, Verbo, pp. 1207–1212.
- BESSE, Maria Graciete (1996). “La représentation du monde rural dans la fiction néo-réaliste portugaise”, *Intercâmbio*, Instituto de Estudos Franceses da Universidade do Porto, n.º 7, pp. 115–126.
- BRAUER-FIGUEIREDO, Maria Fátima (2002). “Diários, memórias, autobiografia”, in *Metamorfoses do Eu: o diário e outros géneros autobiográficos na Literatura Portuguesa do século XX*, org. Maria Fátima Brauer-Figueiredo e Karin Hoppe, Frankfurt, Teo Ferrer de Mesquita, pp. 7–66.
- BROCKMEIER, Jens (2001). “Identity”, in *Encyclopedia of Life Writing — Autobiographical and Biographical Forms*, org. Margaretta Jolly, vol. II, London/Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, pp. 455–456.
- BRUSS, Elizabeth W. (1976). *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, pp. 1–18.
- BUESCU, Helena Carvalhão (1998). *Em Busca do Autor Perdido — Histórias, Concepções, Teorias*, Lisboa, Cosmos.
- BUESCU, Helena Carvalhão (2005). *Cristalizações: Fronteiras da Modernidade*, Lisboa, Relógio D’Água Editores.
- BUESCU, Helena Carvalhão (2008). *Emendar a Morte — Pactos em Literatura*, Porto, Campo das Letras.
- CALADO, Sofia (2008). “Vida e morte, a dança eterna: Narrativas de enfrentamento da morte de José Rodrigues Miguéis e José Cardoso Pires”, in *Act 16 — Escrever a Vida — Verdade e Ficção*, org. Paula Morão e Carina Infante do Carmo, Porto, Campo das Letras/Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa, pp. 463–473.
- CANTISTA, Maria José, (2001). “O segredo do sofrimento ou sofrer em segredo”, in *Dor e Sofrimento, Uma Perspectiva Interdisciplinar*, Porto, Campo das Letras, pp. 57–76.
- CARMO, Carina Infante do (2010). *A Militância Melancólica ou a Figura do Autor em José Gomes Ferreira*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- CEIA, Carlos (2007). “Modos de contar uma história no romance de formação — *Escola do Paraíso*, de José Rodrigues Miguéis e *The Prime of Miss Jean Brodie* e *The Finishing School*, de Muriel Spark”, in *A Construção do Romance — Ensaios de Literatura Comparada no campo dos Estudos Anglo-Portugueses*, Coimbra, Almedina, pp. 235–252.
- CHARON, Rita (2015). *Médecine narrative: rendre hommage aux histoires de maladies*, Aniches, Sipayat.
- COE, Richard N. (1984). *When the Grass Was Taller: Autobiography and Experience of Childhood*, London, Yale University Press.

- COLONNA, Vincent (1989). *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature* [inédito], Paris, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- COLONNA, Vincent (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Paris, Tristram.
- COOK, Kay (2001). "Illness and Life Writing", in *Encyclopedia of Life Writing — Autobiographical and Biographical Forms*, org. Margaretta Jolly, vol. II, London/Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, pp. 456–458.
- COUSER, G. Thomas (1991). "Introduction: The Embodied Self", *a/b: Auto/Biography Studies*, 6:1, pp. 1–7.
- CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley (2015). *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa, Edições Sá da Costa.
- DA COSTA, Georges (2016). *Éthique et esthétique de l'ironie chez José Rodrigues Miguéis*, Paris, Pétra.
- DAMÁSIO, António (2010). *O Livro da Consciência — A Construção do Cérebro Consciente*, Lisboa, Temas e Debates.
- DANOU, Gérard (1994). *Le corps souffrant — Littérature et médecine*, Seyssel, Éditions Champ Vallon.
- DE MAN, Paul (1984). "Autobiography as De-Facement", in *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, pp. 67–81.
- DE MAN, Paul (1999) [1971]. "História literária e modernidade literária", "A retórica da temporalidade", in *O Ponto de Vista da Cegueira. Ensaios sobre retórica da crítica contemporânea*, trad. Miguel Tamen, Braga/Coimbra/Lisboa, Angelus Novus & Cotovia, pp. 165–187, 208–250.
- DERRIDA, Jacques (1986). "La loi du genre", in *Parages*, Paris, Galilée, pp. 249–287.
- DOUBROVSKY, Serge (1988) [1980]. "Autobiographie/vérité/psychanalyse", in *Autobiographiques — De Corneille à Sartre*, Paris, PUF, pp. 61–79.
- DOUBROVSKY, Serge (2011). "C'est fini", entrevista a Isabelle Grelle, in Forest, Philippe, *La Nouvelle Revue Française — Je & Moi*, Paris, Gallimard, n.º 598, pp. 21–30.
- DOUBROVSKY, Serge (2014). "Serge Doubrovsky, inventeur de l'autofiction: 'Un individu, ce n'est pas que beau à voir'", entrevista do autor a Nathalie Crom, *Télérama*, 29 de Agosto, disponível em: [www.telerama.fr/livre/serge-doubrovsky-inventeur-de-l-autofiction-un-individu-ce-n-est-pas-que-beau-a-voir,116117.php](http://www.telerama.fr/livre/serge-doubrovsky-inventeur-de-l-autofiction-un-individu-ce-n-est-pas-que-beau-a-voir,116117.php) [acedido em 15 de Setembro de 2020].
- DUARTE, Maria Angelina (1991). "Prefácio", in Miguéis, José Rodrigues, *Idealista no Mundo Real*, Lisboa, Editorial Estampa, pp. 9–21.
- EAKIN, Paul John (1992). *Touching the World — Reference in Autobiography*, New Jersey, Princeton University Press.
- FAGUNDES, Francisco Cota (2015). "A patografia *Um Homem Sorri à Morte — Com Meia Cara* e a Medicina Narrativa", in *InterDISCIPLINARY Journal of Portuguese Diaspora Studies*, Amherst, University of Massachusetts, pp. 369–388.
- FEIJÓ, António (1995). "Influência", in *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. II, Lisboa/São Paulo, Verbo, pp. 1188–1193.
- FERNANDES, Isabel et al. (ed.) (2015). *Creative Dialogues: Narrative and Medicine*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholar Publishing.
- FIGUEIREDO, Maria Rosa (2017). "Quem sou eu?: O espelho identitário", *Do Outro Lado do Espelho*, Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, pp. 45–69.

- FOUCAULT, Michel (1992) [1969]. *O Que É Um Autor?*, pref. José A. Bragança de Miranda e António F. Cascais, trad. António F. Cascais e Edmundo Cordeiro, Lisboa, Vega.
- FREUD, Sigmund (1978) [1899]. “Sur les souvenirs-écrans”, *Névrose, psychose et perversion*, trad. Jean Laplanche, PUF, pp. 113–132.
- GARCIA, José Martins (1986). “Um paraíso sempre ameaçado”, in Miguéis, José Rodrigues, *A Escola do Paraíso*, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. xvii–xxxI.
- GARCIA, José Martins (2001). “Gabriel: A máscara translúcida de Miguéis”, in *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*, coord. Onésimo Teotónio de Almeida, Lisboa, Editorial Estampa, pp. 109–128.
- GASPARINI, Philippe (2004). *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil.
- GASPARINI, Philippe (2008). *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil.
- GASPARINI, Philippe (2013). *La tentation autobiographique: de l'antiquité à la Renaissance*, Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1991). *Fiction et diction*, Paris, Seuil.
- GIL, José (2005). “A Arte do Retrato”, in *Sem título. Escritos sobre Arte e Artistas*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, pp. 15–67.
- GRATTO, Johnnie (2001). “Autofiction”, in *Encyclopedia of Life Writing — Autobiographical and Biographical Forms*, org. Margaretta Jolly, vol. I, London/Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, pp. 86–87.
- GUSDORF, George (1991<sup>a</sup>). *Lignes de vie 1 — Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob.
- GUSDORF, George (1991<sup>b</sup>). *Lignes de vie 2 — Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob.
- GUSMÃO, Manuel (1995). “Autor”, in *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. I, Lisboa/São Paulo, Verbo, pp. 483–489.
- GUSMÃO, Manuel (2008). “Alteridade/Impessoalidade”, in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Caminho, pp. 40–42.
- HAWKINS, Anne Hunsaker (1999). *Reconstructing Illness: Studies in Pathography*, West Lafayette, Purdue University Press.
- JESUS, Maria Saraiva de (2002). “O Neo-realismo e a visão da pobreza na obra de José Rodrigues Miguéis”, *Mathesis*, n.º 11, pp. 217–239.
- JOLLY, Margaretta (org.) (2001). *Encyclopedia of Life Writing — Autobiographical and Biographical Forms*, vols. I e II, London/Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers.
- KERR JR., John Austin (1976<sup>a</sup>). “Páscoa Feliz: Some Critical and Thematic Considerations”, *Revista Língua e Literatura*, n.º 5, pp. 169–207.
- KERR JR., John Austin (1976<sup>b</sup>). “An Overview of Miguéis’ Prose Fiction, 1923–1968: Questions of Time, Place, Selected Thematic Contents and the Author’s View of the World”, *Revista de Estudos Ibero-Americanos*, vol. II, n.º 1, Porto Alegre, pp. 47–83.
- KERR JR., John Austin (1977). *Miguéis, to the seventh decade*. University of Mississippi: Romance Monographs, inc.
- LE GOFF, Jacques (1984). “Memória”, “Passado — presente” e “Idades míticas”, in *Enciclopédia Einaudi — 1. Memória — História*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 11–47, 291–308 e 309–335.
- LECARME, Jacques e LECARME-TABONE, Éliane (1999). *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin.

- LEJEUNE, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (1986). *Moi aussi*, Paris, Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (1998<sup>a</sup>) [1971]. *L'autobiographie en France*, Paris, A. Colin.
- LEJEUNE, Philippe (1998<sup>b</sup>). *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (1998<sup>c</sup>). *Pour l'autobiographie*, Paris, Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (2003). “Definir autobiografia”, in *Autobiografia, auto-representação, ACT8*, org. Paula Morão, Lisboa, Edições Colibri, pp. 37–54.
- LEJEUNE, Philippe (2005). *Signes de vie — Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (2017). “Pacte Autobiographique”, in *Dictionnaire de l'autobiographie — Écriture de soi de langue française*, org. Françoise Simonet-Tenant Paris, Honoré Champion, pp. 600–601.
- LEPECKI, Maria Lúcia (1979). “Rodrigues Miguéis: o código e a chave (a propósito de *Nikalai! Nikalai!*)”, in *Meridianos do Texto*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 71–96.
- LOPES, Óscar (1961). “O pessoal e o social na obra de Miguéis”, in *Cinco Personalidades Literárias*, Porto, Divulgação, pp. 51–84.
- LOPES, Óscar (1969). “O ‘mundo interior’ ”, in *Ler e depois — Crítica e Interpretação Literária 1*, Porto, Editorial Inova, pp. 39–75.
- LOPES, Óscar e SARAIVA, António José (2010). “7.<sup>a</sup> Época (Época Contemporânea)”, in *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, pp. 935–1147.
- LOURENÇO, Eduardo (2001<sup>a</sup>). “As marcas do exílio no discurso de José Rodrigues Miguéis”, in *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*, coord. Onésimo Teotónio de Almeida, Lisboa, Editorial Estampa, pp. 45–56.
- LOURENÇO, Eduardo (2001<sup>b</sup>). “Miguéis: o outro e os outros”, in *José Rodrigues Miguéis: uma vida em papéis repartida — Actas do Colóquio realizado no Padrão dos Descobrimentos*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, pp. 227–231.
- MARIN, Louis (1981). *La voix excommuniée — Essais de mémoire*, Paris, Galilée.
- MARQUES, Teresa Martins (1994). “Saudades para José Rodrigues Miguéis”, in *Páscoa Feliz, Um Homem Sorri à Morte, O Passageiro do Expresso*, Lisboa, Círculo de Leitores, Obras Completas de José Rodrigues Miguéis, pp. I–XXVII.
- MARQUES, Teresa Martins (1995<sup>a</sup>). “A construção do universo ficcional n’*A Escola do Paraíso* de José Rodrigues Miguéis”, in *Escola do Paraíso*, Lisboa, Círculo de Leitores, Obras Completas de José Rodrigues Miguéis, pp. I–XI.
- MARQUES, Teresa Martins (1995<sup>b</sup>). “‘Idealista no Mundo Real’, de José Rodrigues Miguéis: Vicissitudes da escrita e relações de contiguidade textual”, in *Idealista no Mundo Real*, Lisboa, Círculo de Leitores, Obras Completas de José Rodrigues Miguéis, pp. I–X.
- MARQUES, Teresa Martins (1995<sup>c</sup>). “‘Pass(ç)os Confusos’, de José Rodrigues Miguéis: Entre a radicação e a errância”, in *Pass(ç)os Confusos*, Lisboa, Círculo de Leitores, Obras Completas de José Rodrigues Miguéis, pp. I–XII.
- MARQUES, Teresa Martins (1996<sup>a</sup>). *O Imaginário de Lisboa na Ficção Narrativa de José Rodrigues Miguéis*, Lisboa, Círculo de Leitores.

- MARQUES, Teresa Martins (1996<sup>b</sup>). “O quotidiano polidédrico de José Rodrigues Miguéis, ou a vida como linguagem”, in *É Proibido Apontar, As Harmonias do “Canelão”, O Espelho Polidédrico*, Lisboa, Círculo de Leitores, Obras Completas de José Rodrigues Miguéis, pp. I–VIII.
- MARTINIÈRE, Nathalie (2008). *Figures du double: Du personnage au texte*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- MARTINS, Fernando Cabral (1999). “O narrador supremo”, in Sá-Carneiro, Mário, *Céu em Fogo — Oito Novelas*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 269–277.
- MARTINS, Fernando Cabral (2008). “Sonho”, in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Editorial Caminho, pp. 817–818.
- MATHIAS, Marcello Duarte (2001). *A Memória dos Outros — Ensaios e Crónicas*, Lisboa, Gótica.
- MAY, George (1979). *L'autobiographie*, Paris, PUF.
- MEDEIROS, Margarida (2000). *Fotografia e Narcisismo — O Auto-Retrato Contemporâneo*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- MEDEIROS, Margarida (2010). *Fotografia e Verdade — Uma História de Fantasmas*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- MELCHIOR-BONNET, Sabine (2016) [1994]. *História do Espelho*, trad. José Alfaro, Lisboa, Orfeu Negro.
- METZ, Christian (2003) [1984]. “Photography and Fetish”, in *The Photography Reader*, org. Liz Wells, London/New York, Routledge, pp. 138–145.
- MISCH, George (1949) [1907]. *A History of Autobiography in Antiquity*, vols. I e II, London, Routledge & Kegan Paul.
- MONTEIRO, Adolfo Casais (1959). “José Rodrigues Miguéis”, *Correio da Manhã*, 1.º Caderno, Rio de Janeiro, 20 de Junho, p. 8.
- MONTEIRO, George (1990). “Isolato in Manhattan: An Introduction”, *A Man Smiles at Death with Half a Face: An Autobiography of an Illness by José Rodrigues Miguéis*, Providence, Rhode Island, Brown University Press/University Press of New England, pp. XI–XXVIII.
- MORÃO, Paula (1989). *Irene Lisboa — Vida e escrita*, Lisboa, Editorial Presença.
- MORÃO, Paula (2011). *O Secreto e o Real — Ensaios sobre Literatura Portuguesa*, Lisboa, Campo da Comunicação.
- MORNA, Fátima Freitas (2012). “Um deserto exílio ou Narciso em tempo de Orpheu”, in *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, org. Cristina Pimentel e Paula Morão, Lisboa, Campo da Comunicação, pp. 169–178.
- MOURÃO-FERREIRA, David (2001). “Avatares do narrador na ficção de José Rodrigues Miguéis”, in *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*, coord. Onésimo Teotónio de Almeida, Lisboa, Editorial Estampa, pp. 69–80.
- NEVES, Mário (1990). *José Rodrigues Miguéis — Vida e Obra*, Lisboa, Editorial Caminho.
- NOGUEIRA, Albano (1932). “Páscoa Feliz, Novela de José Rodrigues Miguéis”, *presença*, vol. II, n.º 36, Novembro, pp. 10–11.
- NUSSBAUM, Martha (1986). *The Fragility of Goodness — Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press.

- NUSSBAUM, Martha (1992). “Tragedy and Self-Sufficiency: Plato and Aristotle on Fear and Pity”, in *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, vol. X, ed. Julia Annas, Oxford, Clarendon Press, pp. 107–159.
- OLNEY, James (1980). “Autobiography and the cultural moment: Thematic, historical, and bibliographical introduction”, in *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, org. James Olney, Princeton/New Jersey, Princeton University Press, pp. 4–27.
- OLSHEN, Barry N. (2001). “The Self”, in *Encyclopedia of Life Writing — Autobiographical and Biographical Forms*, org. Margaretta Jolly, vol. II, London/Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, pp. 799–801.
- PEREIRA, José Carlos Seabra e REIS, Carlos (coord.) (2004). *História Crítica da Literatura Portuguesa — Do Fim-de-Século ao Modernismo*, Lisboa, Verbo.
- PITA, António Pedro (2002). “A transformação da consciência intelectual portuguesa: a polémica de José Rodrigues Miguéis com a revista *Seara Nova*”, in *Conflito e Unidade no Neo-Realismo Português: Arqueologia de Uma Problemática*, Porto, Campo das Letras, pp. 46–50.
- POMMIER, Édouard (1998). *Théories du portrait — De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard.
- RAPOSO, Eduardo Bozaglo Paiva, NASCIMENTO, Maria Fernanda Bacelar, et al. (2013). *Gramática do Português*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- RÉGIO, José (1935). “Comentário, Interrogação e Dúvidas Sobre um Depoimento de Rodrigues Miguéis”, *presença*, vol. II, n.º 44, pp. 12–14.
- REIS, Carlos (2018). *Dicionário de Estudos Literários*, Coimbra, Almedina.
- RIBEIRO, Ana (1998). *A Escola do Paraíso de José Rodrigues Miguéis: Um Romance de Aprendizagem*, dissertação de mestrado, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos.
- RIBEIRO, Cristina Almeida (1994). “Montaigne, entre o auto-retrato e a autobiografia”, *Românica*, n.º 3 — *Biografia e Autobiografia*, Lisboa, Departamento de Literaturas Românicas — Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 41–50.
- RIBEIRO, Eunice (2008). “Poéticas do retrato — O desgaste das figuras”, *Diacrítica*, n.º 22/3, Edições Húmus/CEHUM, pp. 265–322.
- RIBEIRO, Eunice (2012). “Dossier autorrepresentação autobiografia autorretrato”, *Diacrítica*, n.º 26/3, Edições Húmus/CEHUM, pp. 9–130.
- RIBEIRO, Eunice (2015). “O autorretrato em literatura: Ilustração e ruína”, *Limite — Revista de Estudos Portugueses y de la Lusofonía*, n.º 9, Universidade de Extremadura, pp. 321–335.
- ROCHA, Clara (1992). *Máscaras de Narciso — Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Almedina.
- ROCHA, Clara (1996). “Miguéis, José Rodrigues”, in *Dicionário do Estado Novo*, vol. II, dir. Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 565–566.
- ROCHA, Clara (2015). *O Essencial sobre Michel de Montaigne*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ROCHA, Clara (org.) (2012). *A Caneta Que Escreve e a Que Prescreve — Doença e Medicina na Literatura Portuguesa — Antologia*, Lisboa, Verbo.
- ROMILLY, Jacqueline (1970). *La tragédie grecque*, Paris, PUF.
- ROUDINESCO, Elisabeth e PLON, Michel (2006). *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard.

- ROUSSET, Jean (1973). *Narcisse romancier — Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Librairie José Corti.
- SANDERS, Valerie (2001). “Childhood and life writing”, in *Encyclopedia of Life Writing — Autobiographical and Biographical Forms*, org. Margaretta Jolly, vol. II, London/Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, p. 203.
- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar (2010). “José Rodrigues Miguéis”, in *História da Literatura Portuguesa*, 17.<sup>a</sup> ed., Porto, Porto Editora, pp. 1026–1028.
- SEIXO, Maria Alzira (1977). “José Rodrigues Miguéis — O Espelbo Politédrico”, in *Discursos do Texto*, Lisboa, Livraria Bertrand, pp. 211–216.
- SÉRGIO, António (1935). “Panorama literário português — António Sérgio num brilhante depoimento afirma que ‘Presença’ é um factor importante da literatura do futuro”, in *Suplemento Literário do Diário de Lisboa*, 5 de Abril, p. 15.
- SERRA, José Pedro (2005). “A construção do trágico em Sófocles”, in *Sófocles, XXV centenário do seu nascimento — Actas do Colóquio*, ed. Aires A. Nascimento, Lisboa, Centro de Estudos Clássicos, pp. 23–35.
- SERRA, José Pedro (2006). *Pensar o Trágico — Categorias da Tragédia Grega*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia.
- SEVER, Cátia (2017). “Sorrir à morte, com meia cara — Memória e sentimento trágico em José Rodrigues Miguéis”, *Diacrítica: Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho*, v. 31, n.º 2, pp. 107–122.
- SEVER, Cátia (2018). “Sur les traces de Salomé : l’irradiation du mythe selon José Rodrigues Miguéis”, in *Iberic@l, Revue d’études ibériques et ibéro-américaines*, n.º 14, Université Paris-Sorbonne Paris IV, pp. 243–257.
- SHUMAKER, Wayne (1954). *English Autobiography: Its Emergence, Materials and Form*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1988). *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina.
- SILVESTRE, Osvaldo (1999<sup>a</sup>). “Modernismo”, in *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. I, Lisboa/São Paulo, Verbo, p. 842.
- SILVESTRE, Osvaldo (1999<sup>b</sup>). “Autobiografia”, in *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. I, Lisboa/São Paulo, Verbo, pp. 459–463.
- SIMONET-TENANT, Françoise (org.) (2017). *Dictionnaire de l’autobiographie — Écriture de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion.
- SONTAG, Susan (1990). *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, Nova Iorque, Anchor Books.
- STAROBINSKI, Jean (1970). “Le style de l’autobiographie”, *Poétique*, n.º 3, Seuil, pp. 257–265.
- VALE, Paulo Pires do (2018). “Do afetivo: entre presença e ausência”, in *Do tirar pelo natural — Inquérito ao retrato português*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga/Imprensa Nacional, pp. 111–121.
- VIÇOSO, Vítor (2011). *A Narrativa no Movimento Neo-Realista: As Vozes Sociais e os Universos Da Ficção*, Lisboa, Colibri.



Desenho de José Rodrigues Miguéis (pormenor)  
Espólio do autor, FR 132 — M8 (Almeida, 2001)