UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
LITERATURA PORTUGUESA

LAERTE FERNANDO LEVAI

**Expressões do exílio nos contos de José Rodrigues Miguéis:
uma análise cronotópica do despertencimento**

VERSÃO CORRIGIDA PELO AUTOR

São Paulo

2017

LAERTE FERNANDO LEVAI

**Expressões do exílio nos contos de José Rodrigues Miguéis:
uma análise cronotópica do despertencimento**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Literatura Portuguesa.

Área de Concentração: Literatura Portuguesa

Orientadoras: Prof.^a Dr.^a Lílían Lopondo (*in memoriam*)

Prof.^a Dr.^a Raquel de Sousa Ribeiro

Este exemplar corresponde à versão corrigida da tese de Laerte Fernando Levai, defendida e aprovada no dia 20 de abril de 2017.

De acordo.

São Paulo, 10 de junho de 2017.

Prof.^a Dr.^a Raquel de Sousa Ribeiro
Orientadora

São Paulo

2017

Autoriza-se a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

L655e Levai, Laerte Fernando
Expressões do exílio nos contos de José Rodrigues
Miguéis: uma análise cronotópica do despertencimento
/ Laerte Fernando Levai; orientadora Raquel de
Sousa Ribeiro. - São Paulo, 2017.
330 f.

Tese (Doutorado).- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
de concentração: Literatura Portuguesa.

1. Exílio. 2. Cronotopos. 3. Estrangeiro. 4.
Despertencimento. 5. Reintegração. I. Ribeiro, Raquel
de Sousa, orient. II. Título.

LAERTE FERNANDO LEVAI

**Expressões do exílio nos contos de José Rodrigues Miguéis:
uma análise cronotópica do despertencimento**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Literatura Portuguesa.

BANCA EXAMINADORA

Presidente: Prof.^a Dr.^a Raquel de Sousa Ribeiro

Universidade de São Paulo

Julgamento: Aprovado.

Membro: Prof.^a Dr.^a Aurora Gedra Ruiz Alvarez

Universidade Presbiteriana Mackenzie

Julgamento: Aprovado.

Membro: Prof. Dr. Humberto Lima de Aragão Filho

Faculdades Integradas Rio Branco

Julgamento: Aprovado.

Membro: Prof.^a Dr.^a Elisabeth Brait

Universidade de São Paulo

Julgamento: Aprovado.

Membro: Prof.^a Dr.^a Lênia Márcia de Medeiros Mongelli

Universidade de São Paulo

Julgamento: Aprovado.

*À saudosa professora Lillian Lopondo,
pela acolhida.*

*À professora Raquel de Sousa Ribeiro,
pelo incentivo.*

*À minha família (Giulia, Marcel, Fernando e Tâmara),
pela compreensão.*

RESUMO

A obra contística de José Rodrigues Miguéis, construída toda ela sob o signo do exílio, traz a marca da ambivalência nas cinco coletâneas publicadas uma a cada década de sua vida literária: *Onde a Noite se Acaba* (1946), *Léah e Outras Histórias* (1958), *Gente da Terceira Classe* (1962), *Comércio com o Inimigo* (1973) e *Pass(ç)os Confusos* (1982, póstuma). O tempo convulso e o espaço de desfazimentos que permeiam a diegese projetam, à luz da teoria de Bakhtin desenvolvida em *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*, configurações cronotópicas capazes de suscitar a imagem do estrangeiro em busca de um lugar de realização. É pela porta dos cronotopos que se vê o ciclo desventurado do sujeito migueisiano, cuja sina marcada pela viagem-desencontro-agonia irmana-se à dinâmica do exílio social-psicológico-metafísico. Em uma época de tantas guerras e tiranias, onde a realidade do não-lugar contrapõe-se ao sonho da reintegração, ao emigrante desterrado de si mesmo e do mundo resta a memória forte ou a arte para recuperar aquilo que perdeu. Nesse cenário de incertezas o estigma do despertencimento ultrapassa a contingência pessoal dos narradores ou personagens centrais para se tornar um elemento simbólico da condição humana.

Palavras-chave: Exílio; Cronotopos; Estrangeiro; Despertencimento; Reintegração.

ABSTRACT

The tales of José Rodrigues Miguéis, constructed under the sign of exile, bear the mark of ambivalence in the five collections published once every decade of his literary life: *Onde a Noite se Acaba* (1946), *Léah e Outras Histórias* (1958), *Gente da Terceira Classe* (1962), *Comércio com o Inimigo* (1973) and *Pass(ç)os Confusos* (1982, posthumous). The convulsive time and space of breakdowns that permeate diegese project, in the light of Bakhtin's theory developed in *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*, chronotopic configurations capable of eliciting the image of the foreigner in search of a place of achievement. It is through the door of the chronotopes that one sees the unfortunate cycle of the Miguéisian subject, whose fate marked by the trip-disconcert-agony joins the dynamics of social-psychological-metaphysical exile. In a time of so many wars and tyrannies, where the reality of non-place is opposed to the dream of reintegration, for the emigrant exiled from himself and from the world remains strong memory or art to recover what he lost. In this scenario of uncertainties, the stigma of non-belonging goes beyond the personal contingency of narrators or central characters to become a symbolic element of the human condition.

Keywords: Exile; Chronotopos; Foreign; Non-belonging; Reintegration.

SUMÁRIO

MIGUÉIS: SEU(S) TEMPO(S) E SEUS ESPAÇOS	p. 9
APRESENTAÇÃO	p. 13
1. ESTRANHOS E ESTRANGEIROS À LUZ DE BAKHTIN	p. 25
1.1 A DUPLA PERCEPÇÃO DE UM OLHAR	p. 32
1.2 DAS AVENTURAS NUM TEMPO DESVENTURADO	p. 47
1.3 VIAGEM, DESENCONTRO E AGONIA	p. 58
1.4 ECOS AUTORAIS NA DIEGESE	p. 71
2. O EU E O OUTRO PELA PORTA DOS CRONOTOPOS	p. 92
2.1 LISBOA CIDADE ALEGRE CIDADE TRISTE E O TEMPO-ESPAÇO DA SAUDADE	p. 99
2.2 BRUXELAS-DOS-AMORES-VIVIDOS E O TEMPO-ESPAÇO DA MELANCOLIA	p. 149
2.3 NOVA IORQUE CIDADE-MONSTRO CÍCLOPICIDADE E O TEMPO-ESPAÇO DA ANGÚSTIA	p. 172
2.4 CIDADES A NAVEGAR: O CAUDALOSO RIO DO DESASSOSSEGO	p. 206
3. PONTES E TRAVESSIAS: LONGE, UM LUGAR	p. 247
3.1 CENÁRIOS FLUTUANTES, HOMENS ERRANTES	p. 252
3.2 A JORNADA MÍTICA DA REINTEGRAÇÃO	p. 265
3.3 ENSAIO PARA UM (IM)POSSÍVEL REGRESSO	p. 280
3.4 ESCRITOR E ESCRITURAS: A ARTE QUE REDIME	p. 293

CONSIDERAÇÕES FINAIS p. 307

REFERÊNCIAS p. 317

O Desterrado (1874)

Antonio Manuel Soares dos Reis

MIGUÉIS, SEU(S) TEMPO(S) E SEUS ESPAÇOS

*Quando a pátria que temos não a temos
Perdida por silêncio e por renúncia
Até a voz do mar se torna exílio
E a luz que nos rodeia é como grades.*

Sophia de Mello Breyner Andresen

José Rodrigues Miguéis (1901-1980) viveu múltiplos tempos e espaços. Nascido com o século, ouviu os lamentos da monarquia agonizante e a voz inflamada dos revolucionários, quando sua Lisboa *mater* começava a adquirir ares de modernidade. Na juventude, assombrado com o fantasma bélico de 1914-1918, testemunhou o fim dos ideais republicanos e a ação militar que tomou o poder no país. Homem feito e escritor laureado, o exílio torna-se indissociável de sua obra e o acompanha vida afora, até na morte em terra estrangeira.

Formado em direito pela Universidade de Lisboa, Miguéis desde cedo colaborou na revista *Seara Nova* e depois como cronista no jornal *República*, despontando no meio intelectual como grata promessa no mundo das letras. Em protesto ao golpe militar de 28 de maio de 1926, ele participou ativamente da “Semana de propaganda antifascista”, discursando contra todas as formas de tirania. Defensor intransigente da liberdade e da democracia, a inclinação ético-social ganha visibilidade em seus textos e ações.

Escritor de tradição realista, situa-se entre duas concepções estéticas distintas, o Presencismo (de pendor intimista) e o neorrealismo (de inclinação social). Por vezes surgem na obra aspectos sentimentais e de notório idealismo, fenômenos estes de ordem romântica, mas que sempre se rendem à visão objetiva da realidade. Na sua trajetória literária, todavia, Miguéis sempre se mostrou livre. Maria Lúcia Lepecki (1979, p. 71), em *Meridianos do Texto*, assevera que a falta de um padrão estilístico definido revela em José Rodrigues Miguéis uma capacidade polivalente caracterizada por “coerência na versatilidade, unidade na variedade”. É exatamente isso o que se pode ver nos diversos gêneros literários cultivados pelo autor.

Observou Cassiano Nunes (1974, p. 4), em artigo publicado no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, que Miguéis fez parte do Núcleo de Ressurgimento Nacional e da Liga de Mocidade Republicana, dedicando-se “de maneira especial, ao estudo da Pedagogia, obviamente com o objetivo de educar, para o novo regime, o povo português que

permanecera, no obscurantismo, séculos”. De acordo com o crítico há, na obra migueisiana, uma “*atraviva bidimensionalidade: vida e ficção, realidade e sonho, verdade e poesia...*” (Idem, *itálicos nossos*).

O ano do lançamento do livro de estreia, *Páscoa Feliz* (1932), coincide com a ascensão de Salazar ao governo português e ao fechamento do jornal *Globo*, que Miguéis dirigia ao lado de Bento de Jesus Caraça. Sem conseguir acertar o passo da Democracia os republicanos assistiram, pasmados, ao advento do regime autoritário que se prolongaria por mais de quatro décadas. Sustentada pelas Forças Armadas e pela polícia política portuguesa, a ditadura não concedeu voz a seus opositores e confinou muitos artistas e escritores nas prisões celulares de Caxias e Peniche ou no Campo do Tarrafal.

Francisco Maciel Silveira, na coletânea *Na Justeza da Forma, a Sutileza do Conteúdo: Homenagem a Lillian Lopondo* (2015), observa que o poder discricionário da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) tornou-se um Estado dentro do Estado: “A Censura, imposta logo depois do golpe militar de 28 de maio de 1926 (e mantida em pleno vigor até a Revolução dos Cravos, em 1974), acompanhava a evolução dos tempos, amordaçando paulatinamente a imprensa, o rádio, o teatro, o cinema...” (SILVEIRA, 2015, p. 55).

A ameaça da censura foi um dos principais motivos que levou o jovem escritor José Rodrigues Miguéis a deixar seu país. Depois de passar alguns anos na Bélgica, onde se licenciou em Ciências Pedagógicas, o dileto filho de Lisboa voltou a Portugal e, no início da década de 1930, encontrou uma situação política bem desfavorável em sua terra. Proibido de lecionar e de assinar textos com o próprio nome, o que reduzia as perspectivas de uma carreira literária, em 1935 decide embarcar aos Estados Unidos para um expatriamento que se tornaria irreversível.

Produzida ao longo de meio século, a prosa de José Rodrigues Miguéis – na qual se incluem os cinco livros de contos que constituem o objeto desta tese – permite sua melhor compreensão a partir da indissociabilidade tempo-espacial que a orienta. Nela transparece, em seu amplo painel ilustrado com tintas reais, uma época histórica efervescente e uma geografia oscilante, perante os quais se delineiam os conflitos maiores do ser humano. Diante do mundo convulsivo onde o espaço se transfigura a cada novo momento, o sujeito a transitar por suas histórias assemelha-se a uma criatura fadada ao não-pertencimento.

O mal de ausência possibilita assim, pelas imagens de alteridade vislumbradas nos contos do escritor expatriado, a identificação do leitmotiv de sua obra. Escrever sempre no idioma nativo foi uma das maneiras que o autor expatriado encontrou para recuperar aquilo que mais amava e que já não possuía. Como assevera Teresa Martins Marques (1997)¹, o cenário de seus contos, tantas e tantas vezes, é Lisboa: “O olhar do Eu-narrador, distanciado desse tempo-espaço da infância, deixa implícita a sensação de perda desgostosa do espaço lisboeta do passado” (MARQUES, 1997, p. 30). Além de Portugal a diegese transcorre na Bélgica, nos Estados Unidos e em outras localidades cujo tema do homem logo vem à tona.

Tal qual se vê no percurso das personagens transeuntes, segundo Eduardo Lourenço, o *estranho estrangeiro*² de todos os lugares imprimiu na obra de Rodrigues Miguéis marcas indeléveis. O despertencimento projeta nos textos dimensões amplas, abarcando o mundo estrangeiro e também a terra natal com um exílio que é territorial, psicológico ou metafísico. Embora a maioria dos contos remeta a Lisboa, sua enunciação dá-se sobretudo em Nova Iorque. Nesta cidade Miguéis compôs muitas histórias, mas não sem ensaiar – entre idas e vindas – um regresso definitivo a Portugal. Se na vida real o sonho de voltar à pátria não se consumou, sua arte literária como experiência estética restituiu-o à terra de origem quando da outorga do Prêmio Camilo Castelo Branco pela coletânea *Léah* (1958).

Se o tempo de Miguéis é binário, onde a cronologia linear convive com o tempo interior, o seu espaço também ultrapassa o plano físico para se tornar social, subjetivo ou ontológico. A possibilidade da reconstrução do passado extinto no presente vivo da enunciação simboliza, para a professora Raquel de Sousa Ribeiro (1979)³, um espaço em construção: “O espaço não é apenas um continente, uma entidade física, mas um continente que, tendo assimilado as propriedades psicológicas de seu conteúdo, de seu construtor, do seu habitante, torna-se também um conteúdo” (RIBEIRO, 1979, p. 6). É por meio desse tempo-espaço de múltiplas faces que as expressões do exílio se manifestam.

¹ Pesquisadora da Universidade de Lisboa, Teresa Martins Marques é autora do livro *O Imaginário de Lisboa na ficção narrativa de José Rodrigues Miguéis* e uma das maiores especialistas lusitanas na obra de Miguéis.

² Expressão capaz de traduzir o sentido existencial de não-pertencimento, ela foi utilizada por Eduardo Lourenço no artigo *As Marcas do Exílio na Obra de J. R. Miguéis*, texto este escrito originalmente como Comunicação ao Simpósio sobre José Rodrigues Miguéis realizado pelo Centro de Estudos Portugueses e Brasileiros da Universidade de Brown, Massachusetts, em Novembro de 1981.

³ Uma das pioneiras, no Brasil, em direcionar seus estudos acadêmicos à obra de José Rodrigues Miguéis, Raquel de Sousa Ribeiro – orientadora desta tese – é autora de *O Espaço Edênico nos Contos de José Rodrigues* (dissertação de mestrado, FFLCH/USP, 1979) e *Páscoa Feliz: Espaço e Personagem* (tese de doutorado, FFLCH/USP, 1987).

Sobre as coletâneas escolhidas importa dizer que, apesar do hiato temporal que separa umas das outras, todas elas mantêm coesão temática e coerência artística em relação à visão de mundo projetada. O tempo dual é marcado pela intensidade de vivências e sentimentos, onde o passado distante evocado pela memória é frequentemente trazido ao momento da enunciação. Os espaços também são muitos, sempre provisórios e imersos em perdas e recomeços. Nesse contínuo trânsito tempo-espacial há uma imagem recorrente e quase obsessiva na vida do autor e de suas personagens: Portugal. O aspecto autobiográfico que tantas vezes transparece na diegese, pela voz do autor implícito, permite também uma aproximação entre realidade histórico-social e ficcional.

A obra contística do escritor português, na proposta investigativa deste estudo, assenta-se sobre três pilares fundamentais: o tempo (binário, que projeta o sujeito do presente da narração ao passado rememorado e vice-versa), o espaço (flutuante, de construções e desfazimentos, que é físico e também psicológico) e a condição existencial decorrente do exílio (contingência do escritor desterrado e suas personagens errantes, que acarreta o deslocamento humano por múltiplos tempo-espacos). Para compreender o protagonista dos contos é preciso situá-lo, portanto, no contexto tempo-espacial marcado pela desventura do não-pertencimento.

Ao final a universalidade das histórias contadas é o que sobressai. Os contos de temática imigrante não apenas retratam um local e uma época, mas ilustram com tintas de verossimilhança os grandes dramas do século XX que, na contemporaneidade, ganham novas formas e dimensões. Nos diversos tempos e espaços da diegese, em que o geográfico se mistura ao social, em que os desencontros provocam o isolamento e em que a agonia expõe os limites da condição humana, as narrativas de Miguéis transcorrem e se firmam como uma das mais autênticas manifestações literárias capazes de aproximar vida e arte.

APRESENTAÇÃO

O tema do exílio, eixo central desta tese, constitui uma das vertentes mais significativas da literatura portuguesa. Ele está na saga mítica de Camões, na geografia sentimental de Aquilino Ribeiro, nas máscaras translúcidas de Fernando Pessoa, na aventura exótica de Ferreira de Castro, nos voos poéticos de Sophia Breyner de Mello Andresen, nas sondagens ontológicas de Vergílio Ferreira ou nos píncaros gloriosos de José Saramago. Na prosa lusitana do século XX José Rodrigues Miguéis é um dos casos singulares de escritor emigrante que viveu o exílio, projetando-o para dentro de sua obra ficcional.

Exílio e imigração, palavras tão complementares quanto ambíguas, ultrapassam seu sentido jurídico tradicional, de viés histórico-antropológico, para assumirem nas narrativas um caráter filosófico capaz de definir a relação do homem consigo próprio e o mundo ao seu redor. A inquietude que acomete os protagonistas das histórias contadas, enquanto estrangeiros, emigrantes ou desterrados que são, remete a um tempo belicoso, onde o espectro nazifascista é o símbolo maior do medo e das misérias humanas, a empurrar os povos subjugados para as fronteiras da vida e os oceanos da incerteza.

Bem atentaram Benjamin Abdala Junior e Maria Aparecida Paschoalin (1982) para o componente ideológico na obra migueisiana, a ponto de definir o autor como um ficcionista preocupado com questões sociais, “que se orienta por um ponto de vista humanitário, à maneira do realismo dostoievskiano” (ADBALA JR; PASCHOALIN, 1982, p. 159). O governo de exceção que se instalou em Portugal a partir de 1926, reflexo da realidade política que se alastrava pela Europa de então, não apenas reprimia vozes dissonantes como também as silenciava. Vêm daí as marcas do exílio que são do autor em sua experiência pessoal e que se incorporaram a seus narradores e personagens centrais.

Importa dizer que os protagonistas de Miguéis possuem uma característica peculiar: a condição estrangeira, sina que os acompanha onde quer que estejam. O trânsito das personagens por países e continentes revela a tensão de quem, sob um tempo convulso, caminha por espaços provisórios. Nesse contexto o tempo-espaco que se amolda aos enredos ficcionais coincide com a realidade portuguesa e mundial traduzida pelo medo. O exílio, como traço discursivo de toda a obra do escritor e de suas personagens inquietas, aparece sob múltiplas acepções na diegese: geográfico ou territorial (o mundo estrangeiro), psicológico (a solidão da estranheza) e metafísico (a tragicidade da morte).

Tais categorias de exílio foram mencionadas por Carlos Ansenso André (1992) em *Mal de Ausência - O canto de exílio na lírica do humanismo português*, ao tratar do êxodo coletivo e à expatriação individual, assim como “ao exílio físico, isto é, espacial, geográfico” (ANDRÉ, 1992, p. 29) a “contrapor o psicológico, também chamado de ‘interior’” (Idem). Na citada obra o pesquisador refere-se, ainda, ao último desterro do homem, o que se pode denominar metafísico pelo fato de corresponder ao “mais vasto exílio: o que a todos os homens mantém, durante a vida, desterrados do Criador e da pátria verdadeira” (Ibidem, p. 30).

Edward Said (2003), em “Reflexões sobre o Exílio”, pondera que o século XX – em razão das guerras e do avanço totalitário – tornou-se a *era do refugiado, da pessoa deslocada*, fiel expressão de um tempo-espço de incertezas. Neste sentido, para referido crítico literário, o exílio “é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu verdadeiro e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada” (Ibidem, p. 46). Não-pertencer torna-se, assim, *um estado de ser descontínuo*, algo inerente à própria fragilidade da condição humana.

Propõe o presente estudo acadêmico estudar o homem que protagoniza os contos de José Rodrigues Miguéis, em seu trânsito pelo mundo à procura de um lugar de plenitude que permita sua comunhão com o Outro e, sobretudo, consigo mesmo. A característica essencial desse sujeito, que vive a sensação de despertencimento onde quer que esteja – em seu país, nas travessias marítimas, em terra estrangeira ou perante o próprio Eu – é a errância, que conduz seus passos entre idas e vindas, alegrias e tristezas, amor e renúncia, acenos e adeus. Tal incompletude faz com que ele se sinta à margem, cindido, solitário ou proscrito, refletindo a condição existencial de exilado.

Pode-se questionar, desde logo, o porquê da nossa escolha pelos contos quando se sabe que Miguéis é um escritor que cultivou quase todos os gêneros literários, englobando em sua obra romances, novelas, crônicas e uma peça teatral, inclusive. A resposta pode ser dada por Margarida Barahona (1981), que vê no conto um caráter de exemplaridade em que convergem os elementos essenciais do significado, justamente aquilo que transparece nesse tipo de narrativa: “Parece-nos ser nos contos que as potencialidades do autor de *Léah* melhor se realizam” (BARAHONA, 1981, p. 19). Há também, segundo ela, um aspecto político não menos importante, relacionado a Portugal enquanto “lugar de fechamento, com o valor simbólico de morte” (Ibidem, p. 24). Os contrastes presentes nas narrativas revelam, acima de tudo, o espírito cindido do sujeito que não se encontra em parte alguma.

Em linhas gerais os contos migueisianos, em que pese sua extensão maior ou menor ou a variedade de personagens, seguem rigorosamente a dinâmica do gênero que consiste na unidade de conflito, ação, lugar e tempo, além da intensidade narrativa mencionada por Magalhães Júnior em *A Arte do Conto* (1972) e por Júlio Cortázar em *Valise de Cronópio* (2006). Nesse gênero literário o que predomina é o sutil desvendar da criatura humana, por meio de gestos transformadores e momentos essenciais que transcorrem sob uma atmosfera de forte conteúdo emotivo. A este respeito João Décio (1970, p. 117) consignou que “os contos mais bem logrados de José Rodrigues Miguéis revelam que o conto é muito mais que ação, que esta é secundária, que é apenas o veículo dos grandes e reveladores momentos da face invisível da personagem”.

Ainda a respeito do *corpus* do autor, John Austin Kerr Junior (1970) percebeu que muitos textos compostos originalmente como capítulos de novelas ou romances foram publicados nos jornais à guisa de contos, para depois serem reagrupados às obras de origem. Trata-se, segundo o pesquisador norte-americano, do método *dispersion-reintegration* que tão bem caracteriza a obra migueisiana.⁴ Outro acadêmico estudioso de Miguéis, Humberto Lima de Aragão Filho⁵, observa que o escritor português utilizou-se deste engenhoso método para divulgar muitos de seus textos “em folhetins, de maneira fracionada, evitando correlações que favorecessem o seu desvendamento pleno por parte da censura portuguesa” (ARAGÃO, 2002, p. 153).

Cabe também dizer que, em meio aos contrapontos estabelecidos nas narrativas, a harmonia porventura alcançada pela personagem é apenas momentânea, para então recair no tempo-espço da ausência. Muitas vezes o protagonista insiste em procurar no passado aquilo que a ele falta no momento da enunciação, apesar das barreiras físicas e do tempo absoluto a separá-lo das suas origens mais autênticas. Na difícil jornada à procura de si mesmos os narradores e personagens de Miguéis parecem criaturas fadadas ao exílio, onde a ponte da

⁴ Primeiro acadêmico a desenvolver tese de doutoramento sobre a obra de Miguéis (*Aspects of time, place and thematic content in the prose fiction of José Rodrigues Miguéis as indications of the Artist's Weltansicht*), em 1970, pela Universidade de Wisconsin-Madison, John Austin Kerr Jr publicou posteriormente o livro *To the seventh decade* (University Mississippi: Romance Monographs, Inc, 1977).

⁵ Autor de *José Rodrigues Miguéis e a interrupção do Eu-narrador em Páscoa Feliz* (dissertação de mestrado, FFLCH, 1997), *A Intencionalidade do Tríptico de Lisboa* (tese de doutorado, FFLCH, 2002) e da antologia crítica *Um Exílio Chamado Saudade: antologia sobre José Rodrigues Miguéis* (São Paulo: Intermeios, 2014).

sonhada reintegração parece sempre encoberta pela névoa. A realidade do *não-lugar*⁶ delimita o território do despertencimento e grava o estrangeiro com o estigma da estranheza.

Na obra contística do escritor português, o trânsito humano provocado pela emigração (voluntária ou forçada) revela o elemento histórico como pano de fundo à diegese. A incerteza política que convulsionou a Europa no interstício das grandes guerras mundiais também confirmou a vocação de Portugal como terra de gente que parte. Uma imagem que surge também como metáfora da transitoriedade humana. A perda dos valores da liberdade decretada pelos regimes ditatoriais faz com que uma legião de imigrantes, a contragosto, deixasse seu espaço-berço. Filhos de Lisboa, muitos deles, seguiram desiludidos em direção ao cais do porto.

Impregnado pelos males do século, o tempo-espaço na obra migueisiana abre caminho para uma reflexão ainda maior sobre a condição existencial humana e a imagem do sujeito contemporâneo submetido a contingências das mais diversas. As histórias de Miguéis, caracterizadas pela constante situação de perda das personagens centrais – seja no plano físico, seja no âmbito psicológico –, revelam as dicotomias da terra e do homem, conforme se pode constatar nos seus livros de contos. Importa-nos, sobretudo, examinar as vicissitudes desse tempo-espaço ficcional e estabelecer sua relação com as modalidades de exílio que acometem a criatura de lugar nenhum.

Neste estudo serão analisados os contos de cinco coletâneas – *Onde a Noite se Acaba* (1946), *Léah e Outras Histórias* (1958), *Gente da Terceira Classe* (1962), *Comércio com o Inimigo* (1973) e *Pass(ç)os Confusos* (1982) – republicadas pela editorial Estampa, nos anos 80, lembrando que o último livro, póstumo, reúne em um único volume as narrativas de *Pass(ç)os Confusos* e *Comércio com o Inimigo* (além do conto “Bartolosáda”). Tais obras foram reeditadas na década seguinte pelo Círculo de Leitores, sob a coordenação de Teresa Martins Marques⁷, tendo esta pesquisadora lusitana elaborado a apreciação crítica em cada

⁶ Expressão utilizada neste trabalho no sentido estrito dado por Marc Augé (2012), que a compara ao arquétipo do viajante: “O espaço do não-lugar não cria nem identidade nem singular relação, mas sim solidão e similitude (...). O passageiro dos não-lugares faz a experiência simultânea do presente perpétuo e do encontro de si” (*Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*, p. 95-96).

⁷ As apresentações dos contos, elaboradas por Teresa Martins Marques à guisa de prefácio para a edição da obra de José Rodrigues Miguéis reeditada pelo Círculo de Leitores, têm os seguintes títulos: “‘Onde a Noite se Acaba’, de José Rodrigues Miguéis: a vida em contraluz” (*Onde a Noite se Acaba*, 1995); “‘Plurivalência Espacial’ em Léah e Outras Histórias de José Rodrigues Miguéis” (*Léah e Outras Histórias*, 1994); “‘A Condição Imigrante em Gente da Terceira Classe de José Rodrigues Miguéis’” (*Gente da Terceira Classe*, 1995) e “‘Pass(ç)os Confusos’, de José Rodrigues Miguéis: entre a radicação e a errância” (*Comércio com o Inimigo e Pass(ç)os Confusos*, 1995).

uma delas. A essência dos contos, embora já esmiuçada por sua principal analista, não esgota as possibilidades de novas sondagens literárias.

Além dos contos que integram as referidas coletâneas foram acrescentadas a este trabalho outras narrativas de José Rodrigues Miguéis que, de alguma forma, guardam uma relação direta com a perspectiva analítica aqui realizada. Distinguem-se, neste particular, a narrativa autobiográfica “Um Homem Sorri à Morte – Com Meia Cara” (publicada originalmente em 1957) e a novela (ou conto largo) “A Múmia” (concebida para ser um dos capítulos do romance *Filhos de Lisboa*⁸ e inserida, como apenso, à novela *Nikalai! Nikalai!* (1971), que podem – a exemplo de outros textos destinados a este livro inacabado – ser lidos como se contos fossem.

Lisboa, Bruxelas e Nova Iorque surgem como cenários principais das histórias, que também transcorrem em outros espaços imaginários e em um tempo sem limites que a lembrança traz, definindo – ainda que de maneira fragmentada – a visão de mundo das personagens centrais. Vislumbra-se nas narrativas um tempo sugestivo de conflito e um espaço que se constrói e se desfaz, fazendo com que o sujeito seja impelido a mudanças. O desafio que se propõe aqui é a compreensão desse homem marcado pelo exílio, em que as relações com o tempo e o espaço tornam-se a chave para desvendar o mundo do escritor. O principal suporte teórico para alcançar tal objetivo vem da teoria dos cronotopos de Mikhail Bakhtin (1895-1975).

Na definição do filósofo da linguagem cronotopo é a “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura” (BAKHTIN, 2010, p. 211). Ele demonstra o imbricamento entre tempo e espaço na construção do texto literário, conferindo-lhe sentido. A partir desta constatação propõe-se investigar o sujeito ficcional que transita pelos contos do escritor português, a fim de saber se as grandezas presentes na obra determinam, ou não, mudanças no homem marcado pelo exílio. O cronotopo, termo tomado de empréstimo da relatividade de Einstein, faz com que o tempo seja visível no espaço e revela a imagem o sujeito dentro do texto literário, a partir das relações mantidas pelas personagens em um determinado espaço.

Três cronotopos clássicos de Bakhtin foram utilizados como referência à análise proposta: o da estrada, o do encontro e o do limiar. Esses tempo-espacos, que surgem como

⁸ O romance *Filhos de Lisboa*, como observou Humberto Lima de Aragão Filho em sua tese de doutoramento, “de forma intencional, permaneceu em fragmentos, como existencialmente e emocionalmente foi fragmentada a vida do seu autor” (A Intencionalidade do Tríptico de Lisboa, 2002, p. 64).

determinantes causais e semânticos das ações das personagens e dos próprios enredos, propiciam unidade artística à obra ficcional. Enquanto o cronotopo da estrada suscita uma dimensão espacial que corresponde à busca do sujeito em seu caminhar, o do encontro se restringe ao tempo e à intensidade emocional daquele que o vivencia. Já o cronotopo bakhtiniano do limiar (ou da soleira), caracterizado pelo estado de tensão do herói, corresponde à crise que antecede as grandes transformações humanas. Renomeados nos contos de Miguéis, eles correspondem, respectivamente, aos cronotopos da viagem, do desencontro e da agonia.

Como exilado que é, o sujeito migueisiano envereda pelos labirintos do tempo-memória e revisita Portugal a todo momento. Tal característica, que ameniza o rigor cronológico que tudo transfigura e subverte, permite evocar a filosofia de Henri Bergson. Da janela das águas-furtadas, os protagonistas das tramas, que parecem viver um conflito existencial desencadeador de mudanças, recorrem à capacidade visual para ampliar o alcance do olhar, certos de que ver do alto é enxergar mais longe. Na Bélgica, nos Estados Unidos ou em qualquer outro país, o narrador é sempre o lusíada de alma navegante a evocar sua terra e sua gente, seus hábitos e costumes, sua razão de viver. Em outras cidades da diegese a alma exilada do sujeito ficcional também transparece invariavelmente cindida.

Pelo tempo relativo que se torna grandeza, enquanto quarta dimensão do espaço, ele resgata a cidade alegre e a cidade triste de sua infância e mocidade, revive a melancolia da cidade dos amores perdidos e tenta fugir da angústia imposta pela Cidade-Monstro. Mas sua relação com o mundo é efêmera e marcada pela transitoriedade de tudo, o que impede o sujeito de realizar-se. A fragilidade das coisas assemelha-se à imagem de um castelo de cartas que pode desabar a qualquer momento, como a pensão do amor da juventude transformada em escombros (“Léah”), como o não-lugar da avenida do passado que se torna lugar antropológico no presente da rememoração (“Saudades para a Dona Genciana”) ou como a ilusão da terra da promessa que se converte no espaço da desolação (“O Conto Alegre de Natal que não Escrevi”).

Em muitas histórias de Miguéis o deslocamento temporal dá-se do não-lugar em que se encontra o sujeito para um lugar saudoso ou desejado, ou então do presente da rememoração para o passado revivido, trazendo pela voz dos narradores autodiegéticos ecos de um tempo interior que desafia a implacável cronologia das horas. Transeunte do mundo e de si mesmo, ele percorre estradas, cruza fronteiras e se lança em arriscadas travessias, à

procura da imaginada Outra Coisa⁹ que fica sempre na margem oposta ou aparece em sentido contrário ao que se encontra. O estrangeiro que é assume, também, a característica tipológica da estranheza.

Ainda que os espaços da diegese remetam aos espaços geográficos correspondentes à história de um país e que isso possa eventualmente ser interpretado como elemento de ligação entre o autobiográfico e o ficcional, cabe ressaltar que tais situações observadas em algumas narrativas não significam equivalência ou projeção daquilo que foi vivenciado pelo autor. A violência representada pela ditadura perpetuada, que costuma manter consciências anestesiadas ou impedir o progresso intelectual dos cidadãos, não deixa de soar como estímulo à renúncia da terra natal, atitude esta tomada por Miguéis e por outras centenas de compatriotas que se sentiam oprimidos em Portugal.

Pelo entendimento de Bakhtin a ficção suscita a realidade. Pretende-se aqui demonstrar, pelos contos de Miguéis que isso também ocorre e de uma maneira bem peculiar, tanto que por vezes atrai a figura do autor, seja ele biográfico ou implícito, para a própria construção da diegese. Em algumas narrativas ouvem-se ecos da voz autoral, implícita ou mesmo explicitamente, como se as fronteiras entre a experiência objetiva do escritor ou de suas personagens e narradores fossem deveras tênues em relação à obra contística, aproximando escritor e escrituras.

Como veremos ao longo deste texto, o trânsito do Eu e do Outro pela porta dos cronotopos é marcado pelo desassossego humano. As configurações cronotópicas reveladas nos contos – estrada/viagem/encontros/desencontros e crise/agonia – somadas às categorias de despertencimento reveladas em cada categoria de exílio – geográfico/psicológico/metafísico –, mostram que se o sujeito migueisiano não consegue se reintegrar àquilo tudo que mais deseja, resta-lhe então recorrer ao tempo subjetivo que tudo refaz e possibilita.

Eis aqui, em linhas gerais, o percurso a ser trilhado na tese. O primeiro capítulo (*Estranhos e estrangeiros à luz de Bakhtin*) suscita a teoria cronotópica de Bakhtin, que se debruça sobre o romance grego antigo e cujos cronotopos clássicos (da estrada, do encontro e da soleira) serão atualizados em função do universo ficcional migueisiano (cronotopo da viagem, do desencontro e da agonia) e suas personagens desterradas. Afora a característica peculiar do sujeito ficcional que protagoniza os contos, a de estranho e estrangeiro que se

⁹ Termo utilizado no conto *Saudades para a Dona Genciana* e que intitula o penúltimo capítulo da narrativa *Húmus* de Raul Brandão, um dos escritores que Miguéis mais admirava.

desloca por espaços diversos, será estudado o tempo em sua dupla acepção, absoluta e relativa, da mesma forma que o espaço, físico e psicológico.

Propomo-nos examinar ao final do capítulo de abertura, também, um dos aspectos mais curiosos da obra miguelisiana e enfatizado por seus principais críticos: as similitudes entre realidade e ficção, sobretudo quando a voz do Eu biográfico ecoa dentro da diegese. A figura literária do autor implícito, a influenciar os movimentos do narrador e das personagens, aparece como máscara ficcional que por vezes projeta a imagem do autor real na obra. Para melhor entender isso recorreremos a observações de seu criador Wayne Booth e da pesquisadora Maria Lúcia Dal Farra.

No segundo capítulo (*O Eu e o Outro pela porta dos cronotopos*) nosso intuito é o de mostrar como os cronotopos de Bakhtin ajustam-se aos contos de José Rodrigues Miguéis, protagonizados em espaços-tempos distintos – Lisboa, Bruxelas, Nova Iorque e em outras localidades reais ou imaginárias – considerando nessa análise, como apoio subsidiário, as categorias da autoconsciência identificadas pelo filósofo da linguagem na obra de Dostoiévski (aceitação e rejeição, revolta ou resignação), as quais se mostram relevantes para a compreensão do pensamento humano sobre o mundo.

Em meio às interlocuções entre o Eu e o Outro verificar-se-á quem é esse Eu que protagoniza os contos e de que forma aparece o Outro com o qual ele dialoga. Pretende-se também investigar, em linhas gerais, se os cronotopos de Miguéis (viagem, desencontro e agonia) coincidem, ou não, com as configurações de exílio observáveis na diegese (geográfico, psicológico e metafísico) e, caso positivo, em que medida isso ocorre.

Tendo em vista a característica marcante que define as personagens – o despertencimento – acompanharemos sua trajetória errante pelo tempo-espaço da saudade, da melancolia e da angústia, dentre outras possíveis expressões do desassossego humano, com o propósito de verificar se porventura a imagem do homem desterrado contida nas narrativas do escritor português se altera ou se o mal de ausência acompanha-o sempre e por toda parte.

Já no terceiro capítulo (*Pontes e travessias: longe, um lugar*) pretende-se investigar se o protagonista dos contos, enquanto sujeito condenado ao exílio perpétuo de si mesmo e do mundo circundante, consegue encontrar a ponte da sonhada travessia, que permita a ele a passagem do presente para o passado, do provável para o possível, do não-lugar para o lugar, consumando ou não o seu desejo reintegrador.

O tema central a ser estudado neste capítulo de encerramento é o do regresso. Na obra contística de Miguéis tal questão torna-se quase obsessiva, porque o exílio parece estar incorporado no discurso do escritor e de suas personagens. Mas se existe algum caminho capaz de restituir o indivíduo multifacetado àquilo que se lhe perdeu, essa passagem pode estar no tempo interior que possibilita o exercício constante da saudade, no cultivo da memória forte¹⁰ e no apelo imorredouro da arte, como pretendemos demonstrar ao final.

A base teórica para a compreensão das expressões do exílio nos contos está centrada nos cronotopos de Bakhtin, tratados no capítulo “Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance (Ensaio de poética histórica)”, de *Questões de Literatura e de Estética - a teoria do romance* (2010), lembrando aqui das palavras de Beth Brait (2012) no sentido de que esta obra “ocupa um espaço fundamental para se entender a linguagem em sua multiplicidade, em sua variação, no dialogismo que a constitui e no entrecruzar de discursos magistralmente representados” (BRAIT, 2012, p. 26).

Em *As Marcas do Exílio da Obra de J. R. Miguéis*, Eduardo Lourenço observa que a condição de estrangeiro é uma característica comum ao sujeito migueisiano, tornando-se a tônica predominante em suas principais narrativas. Somado a esse aspecto antropológico que afeta o ser, há outra particularidade que afeta muitas das personagens: a de estranho. Segundo o ensaísta lusitano, se o estrangeiro carrega em si o estigma de um “ser visado como suspeito” (LOURENÇO, 2001, p. 48) o estranho é “incapaz de se congregar com o outro” (Ibidem, p. 47). Neste sentido despertencer é, de certa forma, despersonalizar-se.

Seja qual for a categoria do não-pertencimento, o exílio costuma trazer consigo a marca da expiação e da ausência. Vivendo sob o signo do degredo, os emigrantes experimentam invariavelmente, uma identidade fragmentada, como se o corpo estivesse em um país e o espírito em outro. Tal qual o autor de “Gente da Terceira Classe”, que viveu simultaneamente a realidade de exilado e expatriado, a figura do estrangeiro universal que protagoniza a maioria de seus contos surge para simbolizar não apenas o desterrado submetido às agruras de um mundo em crise, mas também a solidão do homem contemporâneo em um mundo de injustiças e contrastes sociais.

¹⁰ De acordo com Joël Candau, na obra *Memória e Identidade* (2012), a memória forte, em oposição às memórias fracas que são aquelas não compartilhadas pelo grupo social ou simplesmente enfraquecidas, é a totalização existencial que “dispõe de balizas sólidas (...), memórias organizadoras, poderosas, fortes, monolíticas, que vão reforçar a crença de uma origem ou uma história comum ao grupo” (CANDAU, 2012, p. 77).

Adotamos, para o desenvolvimento deste trabalho, apenas três modalidades de exílio (territorial, psicológico e metafísico), pelo fato de elas melhor se ajustarem às configurações cronotópicas identificadas na diegese. Há também outras possíveis configurações de exílio, como o antigo degredo forçado (punição imposta a criminosos comuns ou a prisioneiros que incorreram em delito de lesa-majestade), o sociopolítico (que decorre do afastamento do sujeito de seu país, voluntário ou não, por motivação ideológica) e o chamado autoexílio ou exílio interior (que corresponde à exclusão do indivíduo da comunidade em que vive, embora ele permaneça fisicamente na terra natal). Este deslocamento voluntário também pode ocorrer de um espaço concreto para um espaço etéreo, por meio do exercício da memória ou da irrupção do sonho.

No curso da pesquisa permitimo-nos efetuar modestas incursões em outras áreas do conhecimento que não a da literatura, avançando às vezes sobre o terreno movediço da filosofia, da antropologia, da psicanálise e da história. Para tanto tomamos de empréstimo algumas ideias filosóficas de Henri Bergson, Artur Schopenhauer e Jean-Paul Sartre, seja quanto à concepção de tempo relativo que a memória projeta no espírito humano (*Ensaio Sobre os Dados Imediatos da Consciência*), seja quanto à afirmativa de que o homem, pela vontade, é um escravo do querer (*O Mundo como Vontade e Representação*), seja quanto à sensação de angústia que envolve o sujeito autoconsciente (*A Náusea*), respectivamente.

Além de retomar apontamentos sociológicos de Everett V. Stonequist (*O homem marginal*), Marc Augé (*Não lugares*) e Joel Candau (*Memória e Identidade*), o texto também resvala na psicanálise de Freud (*O Estranho*). Os dados históricos têm como fonte José Hermano Saraiva (*História de Portugal*) e Benjamin Abdala Junior & Maria Aparecida Paschoalin (*História Social da Literatura Portuguesa*). No campo das ciências exatas o principal subsídio advém do físico Almir de Andrade (*A Dupla Face do Tempo*). Em linhas gerais o que se pretende aqui é analisar as expressões do exílio identificadas nos contos para tentar definir o sujeito migueisiano que procura reintegrar-se.

Na fortuna crítica disponível acerca da obra migueisiana distinguem-se, dentre tantos estudiosos, Óscar Lopes, Maria Lúcia Lepecki, Margarida Barahona e Teresa Martins Marques, em Portugal; Massaud Moisés, João Décio, Raquel de Sousa Ribeiro e Humberto de Lima Aragão Filho, no Brasil; John Austin Kerr Jr., Maria Angelina Duarte e Onésimo Teotónio Almeida, nos Estados Unidos; e Georges da Costa, na França. Mário Neves

publicou, em 1990, a única biografia disponível sobre Miguéis¹¹, enquanto mais recentemente (2010) José Albino Pereira logrou compilar a correspondência mantida entre José Rodrigues Miguéis e José Saramago¹².

Importa ainda observar que, embora densas, as narrativas realistas do escritor português têm uma impressionante leveza de estilo e conseguem contrapor seriedade e humor. Por meio de ironia, sátira, riso, sorriso (ou meio sorriso), muitos narradores ou personagens – enquanto observadores atentos da realidade circundante –, recorrem ao humorismo refinado como manifestação de um juízo crítico. Os textos aqui reunidos confirmam uma das melhores definições que alguém já deu sobre os contos de Miguéis, quando Jaime Cortesão sintetizou-os com uma precisão cirúrgica: “um modo sorridente de dizer coisas sérias”¹³.

O que se pode antecipar é que nas histórias contadas a nota dolorosa do exílio – que remete à figura emblemática do estrangeiro universal e à condição humana – surge como eixo principal para estabelecer o necessário contraponto ao anseio do regresso a um lugar que não se encontra em parte alguma. Metáfora da obra migueisiana, a busca retorna à questão primordial do Homem, em sua permanente viagem à procura de si mesmo, em seu esforço individual a cada recomeço, em seu anseio social por um lugar digno para viver. O sujeito acuado muda, mas as marcas do exílio permanecem nele sempre e sempre. Quando nada mais resta, a realização estética surge com uma forma de o desterrado justificar-se.

Levando-se em consideração as categorias tempo-espaciais observáveis nos contos, que se mostram determinantes dos enredos ficcionais, tentaremos demonstrar que elas, enquanto fios condutores da pesquisa, encontram plena correspondência às expressões de exílio do escritor português. Na contemporaneidade da vida real o exílio ganha contornos ainda mais dramáticos pela crise de proporções continentais advinda do drama dos refugiados em solo europeu, com novas diásporas e tragédias irreparáveis. Miguéis das grandes travessias imagéticas antecipa isso tudo em seus contos.

É preciso que se diga, enfim, que José Rodrigues Miguéis é um dos prosadores mais fecundos – e também dos mais injustiçados – da moderna literatura portuguesa. O professor

¹¹ NEVES, Mário. *José Rodrigues Miguéis – Vida e obra*. Lisboa: Caminho, 1990.

¹² PEREIRA, José Albino. *José Rodrigues Miguéis / José Saramago: correspondência (1959-1971)*. Lisboa: Caminho, 2010.

¹³ Referida frase, escrita em missiva de Jaime Cortesão a José Rodrigues Miguéis quando este alçava seus primeiros voos na literatura, foi mencionada no paratexto do livro *Onde A Noite se Acaba* (1946) para mostrar que o autor de “O Cosme de Riba-Douro”, ao tratar de uma realidade dramática, fazia-o com o tempero da suave ironia ou reservado humorismo (*Onde a Noite se Acaba*, 1946, p. 15).

Massaud Moisés (1974) reconheceu certa vez não saber o que mais admirar nas narrativas do escritor português exilado, “se a psicologia viva de suas personagens, que se diria de corpo presente no curso da fabulação, se o halo poético e a enorme simpatia humana que envolve tudo, se a justeza e a elegância do estilo” (MOISÉS, 1974, p. 146). Também por isso é que se faz urgente retomar Miguéis.

1. ESTRANHOS E ESTRANGEIROS À LUZ DE BAKHTIN

*Outra vez te revejo
– Lisboa e Tejo e tudo –,
Transeunte inútil de ti e de mim,
Estrangeiro aqui como em toda a parte,
Casual na vida como na alma,
Fantasma a errar em salas de recordações...*

Álvaro de Campos

O tempo e o espaço, no campo fértil da literatura, suscitam questões ontológicas intrigantes. É o que se vê em clássicas narrativas modernas como, por exemplo, *Crime e Castigo* (Dostoiévski), *Em Busca do Tempo Perdido* (Marcel Proust), *Orlando* (Virginia Woolf), *A Montanha Mágica* (Thomas Mann) ou *O Lobo da Estepe* (Herman Hesse). Em Portugal a problemática tempo-espacial perpassa Eça de Queirós de *Os Maias*, Miguel Torga de *Contos da Montanha*, Agustina Bessa-Luís de *A Sibila*, Augusto Abelaira de *O Triunfo da Morte* e Vergílio Ferreira de *Alegria Breve*, dentre outros grandes escritores cujas obras compreenderam a importância de tais grandezas nos enredos, construindo, firmando e/ou definindo as histórias.

Nos contos de José Rodrigues Miguéis isso também é visível. O seu estudo requer, portanto, uma base teórica que privilegie a essência da unidade estética, pelo fato de as narrativas do escritor exilado transcorrerem, quase sempre, em espaços provisórios de fechamento em que o tempo passado é trazido constantemente ao presente da enunciação. Em meio à simultaneidade de épocas e locais as personagens transitam por um cenário de constantes transformações, onde o não-pertencimento marca os passos errantes do sujeito. O exílio, nesse contexto, parece incorporar o desassossego à sua alma errante. Torna-se o exilado, no tempo e no espaço, um estranho à margem da vida, um estrangeiro em toda parte.

O termo cronotopo, na acepção adotada por Bakhtin quando de seus estudos sobre os gêneros antigos, significa tempo-espaço (*cronos* = tempo; *topos* = lugar) e caracteriza-se pela “interligação fundamental entre as categorias de tempo e de espaço assimiladas em literatura” (BAKHTIN, 2010, p. 211). Essa indissociabilidade de espaço e de tempo (tempo como quarta dimensão do espaço), segundo ele, assume maior relevância pelo fato de que tal fusão confere sentido e significado ao enredo. Por meio dos cronotopos “o tempo adquire um caráter

sensivelmente concreto (...), os acontecimentos do enredo se concretizam, ganham corpo e enchem-se de sangue” (Ibidem, p. 355). Na obra *Estética da Criação Verbal*, Bakhtin (2003) enfatiza a importância dos cronotopos no romance:

A capacidade de *ver o tempo*, de *ler o tempo* no todo espacial do mundo e, por outro lado, de perceber o preenchimento do espaço não como um fundo imóvel e um dado acabado de uma vez por todas mas como um todo em formação, como acontecimento, é a capacidade de ler os *indícios do curso do tempo* em tudo, começando pela natureza e terminando pelas regras e idéias humanas (até conceitos abstratos (BAKHTIN, 2003, p. 2225, itálicos do autor).

Para o mesmo autor, em *Questões de Literatura e Estética*, “a arte e a literatura estão impregnadas por *valores cronotópicos* de diversos graus e dimensões” (BAKHTIN, 2010, p. 349). Ao acompanhar a inscrição do tempo no espaço da representação, Bakhtin demonstra que aquela grandeza está ligada a uma época, sendo certo que o ser humano molda-se à realidade de acordo com o espaço que ocupa. Pode-se dizer, sob essa linha de raciocínio bakhtiniano, que se o tempo é uma construção histórica e espaço equivale a social, tempo-espaço é uma construção histórico-social intimamente ligada ao cronotopo.

Dentre os cronotopos estáveis encontrados no gênero romanesco antigo estão o do encontro e o da estrada, que podem ser considerados clássicos nas narrativas artísticas ficcionais. Soma-se a eles o cronotopo da soleira ou do limiar, cujo sentido simbólico representa a crise que desencadeia as grandes transformações humanas. Bakhtin demonstra que no cronotopo do encontro “predomina o matiz temporal; ele distingue-se por um forte grau de intensidade do valor emocional” (BAKHTIN, 2010, p. 349). Há, no seu entender, uma estreita ligação entre o universal motivo do encontro e o cronotopo da estrada, que representa o caminho da vida: “Na estrada (“a grande estrada”) cruzam-se num único ponto espacial e temporal os caminhos espaço-temporais das mais diferentes pessoas” (Idem). Já o cronotopo da soleira, impregnado de intensidade emocional, “é o cronotopo da *crise* e da *mudança* de vida” (Ibidem, p. 354).

Pela teoria dos cronotopos as categorias tempo-espaciais surgem como dimensões inseparáveis, porque o tempo se mede em função do espaço e o espaço se concretiza pelo tempo, permitindo ao leitor vislumbrar uma perfeita representação social do mundo retratado e, mais do que isso, ver a própria imagem do homem que nele se delineia. É justamente esse tempo-espaço renomeado da estrada, do encontro e do limiar que se propõe a examinar nos contos de Miguéis, possibilitando a melhor compreensão do homem exilado que os

protagoniza. Adaptados à obra do escritor português, os cronotopos universais do pensador russo correspondem, pela ordem, ao tempo-espaço da viagem, do desencontro e da agonia.

Postas essas premissas quanto ao aporte teórico por nós adotado, cabe agora refletir sobre o sujeito submetido às contingências tempo-espaciais que se apresentam na diegese e, a partir delas, saber como ele reage diante da realidade circundante. O tempo-espaço miguelisiano contém em si a ideia de deslocamento, inquietude ou aflição do sujeito transeunte – do Eu para o Outro, do não-lugar para um lugar, da agonia para a plenitude, do presente para o passado, da realidade para o sonho, da vida para a morte – possibilitando múltiplos significados e várias possibilidades de leitura. As dicotomias da alma revelam o sujeito ficcional como estranho de um mundo estrangeiro ou estrangeiro perante um mundo estranho.

“À parte *Páscoa Feliz*, toda a obra de Rodrigues Miguéis podia ter como título *O Estrangeiro* e como subtítulo o estranho estrangeiro ou o estrangeiro estranho”. Com esta lapidar frase, inserida em *As Marcas do Exílio da Obra de J. R. Miguéis*¹⁴, Eduardo Lourenço (2001) define a essência da prosa do escritor português exilado, acrescentando à sua análise a universalidade que ela contém: “O que há de rocambolesco e inegavelmente artificioso nalgumas fábulas de Rodrigues Miguéis é secundário em relação à sua única temática: a do homem, simultaneamente *estranho* e *estrangeiro*” (LOURENÇO, 2001, p. 47, itálicos do autor).

Isso pode ser constatado pela leitura das narrativas que compõem as coletâneas *Onde a Noite se Acaba*, *Léah e Outras Histórias*, *Gente da Terceira Classe*, *Comércio com o Inimigo* e *Pass(ç)os Confusos*. Nelas o estranho e o estrangeiro de toda a parte irmanam-se na origem e no sentido. Como informa Silveira Bueno (1966) em seu *Grande Dicionário Etimológico Prosódico*, a palavra *estranho*, de origem latina (*extraneus*), significa “de outra terra, desconhecido, fora do comum” (BUENO, 1966, p. 1278), enquanto que *estrangeiro* indica a condição forasteira de alguém que vive em um determinado país embora seja proveniente de outro.

A base do vocábulo estrangeiro, segundo referido filólogo, advém do latim, “*extra*, de fora, de que se fez *extraneus*, com sufixo *aneus*, donde o nosso *estranho*” (BUENO, 1966, p. 1277). Neste sentido a sensação de estranhamento do sujeito afastado daquilo que é essencial suscita, em seu íntimo, a ideia de censura ou reprovação consigo próprio ou aos olhos dos

¹⁴ Referido artigo de Eduardo Lourenço, publicado em 1982, como apenso à edição de *Gente da Terceira Classe* pela Editorial Estampa, em 2001 passou a integrar o livro *Lisboa in Manhattan* publicado pela mesma editora, sob a orientação de Onésimo Teotónio Almeida.

outros, pelo fato de ele não se reconhecer em lugar algum. Tal impressão de marginalidade que o estrangeiro inadaptado revela no Eu dividido, onde quer que esteja, pontos de contato com aqueles que vivem, voluntariamente ou não, no limbo da sociedade. Para melhor entender isso cabe aqui evocar, em breves quadros, Camus e Freud.

Albert Camus, no romance *O estrangeiro*, narra a história de um francês (Mersault) que leva uma vida medíocre em Argel até que, certo dia em um passeio pela praia, acaba por assassinar um árabe. A partir deste acontecimento trágico, independentemente das circunstâncias do crime ou de o autor ser ou não inocente, a vida do estrangeiro transfigura-se por completo. Preso e processado, à espera do julgamento, Mersault sabe que será condenado à morte para expiar o gesto antissocial que cometera, segundo a interpretação jurídica local, com intencionalidade. A visão desesperançada de mundo contida em *O estrangeiro* revela a ruptura definitiva do Eu com o Outro, como se a inevitável morte do prisioneiro adquirisse, para ele, um sentido libertador.

Esse estrangeiro pode estar também dentro de casa, como uma presença que emerge no contexto íntimo do sujeito. O ensaio *O estranho*, de Freud, trata da angústia imersa nos medos primitivos, dentre eles o temor da morte (o fim), da mulher (o começo), das pulsões primitivas, dentre outras manifestações do inconsciente humano. Aqui também se inclui o medo do familiar que permanece oculto pela sombra e que por vezes a noite projeta sobre o ser. A sensação de estranhamento então vem à tona e, na experiência de quem a vive, o que parecia próximo e íntimo torna-se alheio e desconhecido, agravando a sina errante do protagonista. O estranhamento irmanado à condição estrangeira do sujeito, que nos contos afasta-se de Lisboa-mãe apesar de amar o solo pátrio, revela no homem o estigma do exílio, esteja ele onde estiver.

No citado texto Freud aproxima os opostos ao justapor o familiar e o estranho, indicando assim uma ambivalência capaz de projetar o real no simbólico, conferindo visibilidade à terra estranha que habita o homem. Tal sentimento dúbio vem da antiga morada infantil que representa a família, em sua segurança e medos. O encontro com o duplo (que nos contos de Miguéis não se mostra incomum) é uma das mais perturbadoras manifestações da estranheza. Nefatalin Gonçalves Neto (2011) observa que a partir das descobertas freudianas verificou-se que o sujeito é formado, simultaneamente, pelo Eu e pelo Outro:

No século XIX, com Freud e a descoberta do inconsciente, a ideia de fragmentação da identidade experimenta considerável alteração, pois o homem, até então, acreditava ter pleno domínio sobre si, sem imaginar que suas ações estão diretamente ligadas a seu inconsciente. Foi por meio dos

estudos de Freud que se revelou que a noção do sujeito implica um eu formado também por um outro (GONÇALVES NETO, 2011, p. 30).

Surge também a temática existencial como uma das tônicas dominantes nas narrativas do escritor português, suscitando questões ontológicas que não passam despercebidas pela voz do narrador ou das personagens centrais: para onde caminho?; o que faço aqui?; o que me espera? até quando? Neste sentido a consciência da finitude humana que projeta rápida, a sombra, contribui para aumentar a sensação de angústia de seus protagonistas. A dicotomia ficcional que a realidade espelha – exílio/memória, nacional/estrangeiro, ausência/saudade, ficar/partir, ter/perder, corpo/alma, solidão/integração – indica o desassossego do sujeito em seus descaminhos tantos, seja no tempo, seja no espaço.

Cabe indagar, então, que tempo-espaço é esse que se incorpora às histórias de Miguéis a ponto de definir seus enredos, conduzindo as personagens, muitas vezes, de uma época para outra, da terra para o mar, da acolhida para a errância, do exterior para o interior. Se o tempo concreto marcado pelo rigor cronológico das horas é irreversível, aniquilando no sujeito a esperança de regressar a uma cidade, a um país, a uma imagem ou a um rosto antigo, resta ao homem recorrer ao tempo subjetivo para resgatar em si, em um mergulho intimista, aquilo que a lógica mecanicista impede. O tempo-espaço dos contos é essencialmente bidirecional, mesclando passado e presente, lugar e não-lugar.

Não se pode olvidar que, segundo Bakhtin (2010), a concepção de tempo traz em si a concepção de homem, de modo que a cada momento novo tem-se um homem novo. Assim, como ser inacabado que é, o sujeito está sempre em processo de formação. O tempo interiorizado transforma, pelos sucessivos processos de autoconsciência, a sua vida e o seu destino. Pelo exame dos cronotopos pode-se dizer que o tempo está relacionado ao elemento histórico e o espaço ao elemento social, da mesma forma que se vislumbra, pelo discurso das personagens, o tempo-espaço interior, da memória, que integra o sujeito ficcional.

O tempo absoluto, nas narrativas, alterna-se com um tempo subjetivo capaz de desafiar o rigor da lógica mecanicista. Ainda que a ideia do tempo interior se oponha à concretude incorporada à teoria dos cronotopos de Bakhtin, ela assume importância central aos objetivos deste trabalho pelo fato de Miguéis ser um escritor singular, cujo espírito libertário expressado em sua arte transita por múltiplos tempos e espaços. Aqui aparece a filosofia de Bergson para mostrar que não se pode dividir o tempo em um antes e um depois, porque tal grandeza é sucessão e simultaneidade. Para o filósofo francês o tempo possui um caráter plural, trazendo em si a continuidade da vida interior do homem. Daí porque nossa análise

cronotópica considerará, em vista da particularidade da obra migueisiana, essa dupla perspectiva tempo-espacial (absoluta e relativa, física e psicológica).

Nas narrativas aqui estudadas, as imensas levas imigrantes de um mundo em convulsão – a perfazerem a travessia da Europa à América, de um espaço a outro, do medo à esperança – revelam um tempo histórico marcado por conflitos. Incorporam-se à forma artística, assim, valores ideológicos, visões de mundo e contingências políticas ou econômicas que refletem determinado tempo e espaço. Miguéis é um homem do século XX e conheceu muito de perto os espaços fluidos da incerteza. É nesse contexto que seus narradores e personagens centrais, submetidas a privações das mais diversas, vivenciam transformações. O tempo histórico retratado nos contos busca no passado a inspiração para transformar o presente e repercutir positivamente no futuro, revelando *a plenitude do tempo* a que se refere Bakhtin (2003, p. 235) ao afirmar que “o próprio passado deve ser *criador*, deve ser *eficaz* no presente”.

Para melhor compreender isso tudo e, mais à frente, analisar os contos, é de rigor acompanhar o pensamento dialógico do autor de *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Ao contrapor o Eu ao Outro, em uma simbiose de autointerrogação, confronto de ideias e reconhecimento de si em face da verdade alheia, o teórico russo permite uma dupla percepção do olhar. Pode-se dizer que o seu legado é precursor do caráter interdisciplinar da filosofia da linguagem e da própria teoria do discurso, por abrir possibilidades de outras interpretações do signo linguístico, sem perder de vista a importância da conjugação espaço-temporal para conferir unidade artística a uma obra de literatura.

Na esteira dos estudos bakhtinianos isso pode ser exemplificado pela trajetória do herói grego protagonista do romance de aventuras de provações (*Leucíppes e Clitofontes*, de Tatius) e do romance de aventuras e costumes (*O Asno de Ouro*, de Apuleio), a fim de saber se o homem se transforma, ou não, diante das adversidades. Se de um lado a narrativa de Tatius denota a trajetória linear do herói que, embora submetido a provações, permanece estático, em Apuleio a imagem do homem em sua metamorfose animal revela a superveniência de uma mudança interior. É isto o que se acontece em *O Asno de Ouro*¹⁵.

¹⁵ Sobre a célebre narrativa de Apuleio (125-170), também denominada *Metamorfoses*, assim se referiu Paul Harvey em seu *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina*: “o romance tem a forma de uma narrativa feita por um certo Lúcius, um grego, de suas próprias aventuras, começando por uma visita à Tessália, terra famosa pelas feitiçarias e encantamento. Lá, enquanto estava em casa de um certo Mílon, Lúcius vê a mulher de seu anfitrião, uma feiticeira, transformar-se por meio de um unguento numa coruja, e desejoso de imitá-la induz a criada a fornecer-lhe o unguento. Mas a criada lhe dá o unguento errado, e usando-o Lúcius transforma-se num asno, cai nas mãos de bandidos e se torna um parceiro relutante e muito maltratado em suas

“A transformação e a identidade estão profundamente unidas na imagem folclórica do homem (...) *A imagem do homem do conto* – em toda a enorme variedade de folclore novelístico – está sempre construída sobre os motivos da *transformação* e da *identidade*” (BAKHTIN, 2010, p. 235, itálicos do autor). Aqui os momentos essenciais da vida (ao contrário da personagem central de Lucius), consideradas as crises e rupturas que se lhe advêm, são justamente aqueles que “*determinam tanto a imagem definitiva do próprio homem como o caráter de toda (sic) sua vida subsequente*” (Ibidem, p. 238, itálicos do autor).

Quando se examinam as vozes ficcionais em meio às configurações cronotópicas, respeitada a tradicional dicotomia Eu/Outro – considerado aqui o discurso dos narradores e das personagens centrais de Miguéis – não se pode desconsiderar a máscara (*persona*) autoral que, por vezes, parece trazer sua própria experiência biográfica para a obra. Sobre a sutil relação entre autor e personagem, Bakhtin (2003) pondera na *Estética da Criação Verbal* que “a personagem e o autor acabam não sendo elementos do todo artístico da obra mas elementos de uma unidade prosaicamente concebida da vida psicológica e social” (BAKHTIN, 2003, p. 7). No caso de Miguéis as coincidências residem no fato de os protagonistas possuírem, quase sempre, a mesma condição existencial do escritor: a de exilado.

A título meramente exemplificativo faremos, neste capítulo teórico, análises textuais de algumas narrativas para melhor ilustrar a maneira pela qual os cronotopos de Miguéis se delineiam e remetem a determinada expressão de exílio. “Saudades para a Dona Genciana” e “A Casa da Falésia” revelam a dupla percepção de um olhar; “O Viajante Clandestino” e “Dezasseis Horas em Missão Secreta” retratam as aventuras em um tempo desventurado; “Uma Viagem na Nossa Terra”, “Léah” e “O Interruptor” ilustram, respectivamente, os cronotopos migueisianos da viagem, do desencontro e da agonia; por fim, “Um Homem Sorri à Morte - com Meia Cara” faz ecoar a voz do autor, ele-mesmo, dentro da diegese.

Objetiva este capítulo de abertura, pois, refletir sobre o tempo como quarta dimensão do espaço, aproximando a teoria de Bakhtin aos contos de Miguéis, sem prejuízo de recorrer ao tempo interior de Bergson. Da mesma forma, se o tempo migueisiano possui uma dupla face, o espaço dos acontecimentos narrados não é apenas físico, mas também social e psicológico. Pela renomeação dos cronotopos clássicos do filósofo russo (estrada, encontro e

façanhas (...) Depois de muitas peripécias, durante as quais presta serviços a um dos estranhos bandos de sacerdotes de Cibele e se torna um ano ensinado, Lúcius readquire a forma humana graças aos favores da deusa Ísis, e aparece para transformar-se no próprio autor da obra, Apuleio (...) Alguns estudiosos vêem na história como um todo uma alegoria sobre a vida humana (a degradação da alma levada pelos sentidos e sua redenção” (HARVEY, 1987, p. 47).

soleira) às configurações observáveis na obra contística estudada (viagem, desencontro e agonia), pretende-se ver como reagem os estranhos e estrangeiros que protagonizam a diegese.

Em meio a esse esforço de interpretação serão considerados alguns aspectos autobiográficos relacionados ao *autor-pessoa* que se torna *autor-criador* (BAKHTIN, 2013) e que se manifestam na obra migueisiana pela figura do *autor implícito* (BOOTH, 1980), a demonstrar que a voz autoral – longe de se afastar da diegese –, permanece sempre nos bastidores da trama ficcional, mediante uma identidade estética que o aproxima do narrador no plano ideológico. De tal modo, o escritor projeta no texto um autor-implícito (ou mais de um), enquanto este molda o narrador e as personagens a partir de uma mesma essência. No caso de Miguéis isso aparece de maneira incisiva, como se o exílio real do autor fosse indissociável de seu discurso ficcional.

1.1 A DUPLA PERCEPÇÃO DE UM OLHAR

Pelas noites imemoráveis dos séculos, os sábios gregos já intuía, sob o céu estrelado de Atenas, que o grande enigma do universo é o instante-lugar em que tudo principia a caminho de um fim. Uma interrogação milenar que provavelmente acometeu o primeiro dos homens a contemplar o horizonte do alto de um penhasco. Foi desse encontro antiquíssimo do ser vivente com o mundo ao seu redor, vivido e revivido pela experiência reflexiva humana, que nasceu a filosofia.

Vieram então os filósofos com suas infindáveis sondagens sobre a vida, o tempo, a existência e o não-ser. O movimento de corpos no espaço, referendado pela passagem das horas, traduzia o terreno e real *tempo-de-ser* (vida) que se contrapunha à vaga e densa névoa do *não-ser* (morte). Perguntar-se-iam eles, nessas cismas tantas, se a aventura existencial pelo espaço aberto das contingências humanas pode ser notada sem a influência do tempo que tudo rege. Ou, de outra forma, se a inércia física no espaço seria o mesmo que ausência temporal.

O tempo tem sido tema central do pensamento humano, da antiguidade à época contemporânea, a ponto de refletir em todas as áreas do conhecimento. Após a Teoria da Relatividade, que remonta a 1905, tempo e espaço deixaram de ser entidades inerentes à consciência do sujeito para se tornarem grandezas que existem por si sós e que, juntas, mostram-se fundamentais ao entendimento do mundo. Mas o tempo, enquanto categoria

indissociável da experiência sensorial do homem torna-se um grande desafio aos que buscam percebê-lo ou mensurá-lo.

Com ou sem respostas satisfatórias ao enigma que contém, o tempo pode ser um movimento, uma função do espaço, uma sucessão de instantes, um alarme vital, uma ilusão dos sentidos, um apelo secreto às transformações humanas. Chave de um problema filosófico (e científico) aparentemente insolúvel, o tempo em suas imbricações com o espaço também se relaciona ao sentido da existência, ao desenvolvimento da sociedade e à tomada de consciência individual. Talvez um olhar mais abrangente, a aproximar tempo e espaço para compor o grande mosaico do mundo, seja uma das alternativas possíveis à sua compreensão.

Para entender o tempo em função das outras três dimensões euclidianas, que são de natureza espacial (comprimento, largura e altura), é preciso examinar os novos contornos que o envolveram a partir das descobertas da Filosofia e da Ciência na era moderna. Embora esteja longe dos propósitos deste trabalho enveredar por outras áreas do conhecimento que não a literatura, parece inevitável tocar em algumas questões universais de suma importância ao tema proposto.

O conceito de tempo absoluto, que prevaleceu até o fim do século XIX, foi desenvolvido por Isaac Newton e envolve a ideia de imutabilidade e unicidade de direção: o tempo histórico flui em um único sentido. Emmanuel Kant, na *Crítica da Razão Pura* (1781), não obstante ter desvinculado o tempo das três dimensões do espaço euclidiano, manteve seu caráter absoluto, aferível na forma isolada e quantitativa. Pela tradicional concepção newtoniana e kantiana, portanto, a tridimensionalidade do espaço excluía a dimensão do tempo.

A Teoria da Relatividade, base da física moderna, inovou os conceitos de espaço e tempo. Para Einstein o tempo se integra às outras três dimensões do espaço, tornando-se a sua quarta grandeza, cuja influência é decisiva sobre as demais. O cientista comprovou, assim, que tempo e espaço são realidades indissociáveis umas das outras, porque as próprias leis do Universo atuam em função de uma contínua e sucessiva interação tempo-espacial. Uma imagem, portanto, cronotópica.

Essa questão da inseparabilidade do tempo e espaço ou da existência de quatro dimensões no Universo, aplicada às ciências matemáticas pela Teoria da Relatividade e que já rendeu acalorados debates na seara filosófica, foi transposta ao campo da literatura por Mikhail Bakhtin. O teórico russo, com seus estudos literários, abriu caminhos possíveis para

investigar a importância das relações entre tempo-espço na obra ficcional, daí a sua escolha como principal base teórica da presente tese.

Influenciado por uma conferência proferida em 1925 pelo fisiologista Ukhtomski, sobre o cronotopo na biologia, bem como pelas propostas de Einstein sobre o tempo como dimensão espacial, o filósofo da linguagem imaginou fenômeno semelhante no campo artístico, mais precisamente na literatura (BAKHTIN, 2010). Não é difícil entender isso: o cronotopo determina a unidade artística de uma obra, conferindo-lhe verossimilhança a partir de seus juízos de valor. O conteúdo histórico tem natureza temporal, enquanto o espaço liga-se mais ao aspecto social. As características do conceito de *cronotopo*, segundo Adail Sobral (2008, p. 138-139), são as seguintes:

- a) o tempo e o espaço estão ligados de modo intrínseco, necessário; b) o tempo e o espaço são o continente da atividade, embora nem sempre se mostrem visíveis; c) o tempo e o espaço unidos no *cronotopo* variam de acordo com as ordens, aspectos, séries ou momentos do universo (...); d) o sentido do tempo não é único, variando de acordo com a ‘posição’ do agente da percepção. e) as categorias de tempo e espaço são históricas, pois variam em relação a alterações das necessidades humanas de percepção.

A importância maior do cronotopo para os gêneros literários é o fato de ele ser uma categoria ligada à forma e ao conteúdo do texto, determinado por uma temporalidade e espacialidade específicas. Para Bakhtin (2010), ele representa a interligação entre as categorias de espaço e de tempo assimiladas de forma artística. Da matemática para o campo da linguística, interessa-nos aqui os seus reflexos na literatura. Afinal, todos os elementos abstratos de um romance – as ideias subjacentes ou as análises de causa e efeito – giram em torno das relações tempo-espaciais, ligando-se à individualização do homem.

No plano artístico literário, portanto, a base fornecida pela teoria cronotópica do pensador russo torna-se um caminho para a interpretação dos contos do autor português. Pela sua teoria, a partir da conjugação das duas grandezas, pode-se compreender a experiência vivida, a natureza das coisas ou a assimilação dos movimentos das personagens, relacionando-a a aspectos históricos, sociais, políticos ou filosóficos informadores da narrativa literária. Palavras do pensador russo sobre os cronotopos:

Em primeiro lugar, é evidente seu significado temático. Eles são os centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos do romance. É no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos. Pode-se dizer francamente que *a eles pertence o significado principal gerador do enredo*. Ao mesmo tempo nos salta aos olhos o significado figurativo dos cronotopos. Neles o tempo adquire um caráter sensivelmente concreto; no cronotopo, os acontecimentos do enredo se concretizam, ganham corpo e enchem-se de sangue. Pode-se relatar, informar o fato, além disso pode-se

dar indicações precisas sobre o lugar e o tempo de sua realização (BAKHTIN, 2010, p. 355, *itálicos nossos*).

Ao refletir sobre a questão filosófica do tempo e do espaço, em *O Mundo como Vontade e Representação*, Schopenhauer (2001, p. 36) fez as seguintes observações:

Toda a ciência repousa sobre dois dados fundamentais: o primeiro, o princípio da razão, sob qualquer uma das suas formas, servindo de princípio regulador; o segundo, o próprio objeto que ela estuda e que se apresenta sempre no estado de problema. É assim que a geometria tem como problema especial o espaço, e como regra a lei de existência no espaço, que a aritmética tem como problema o tempo, e como regra a lei de existência temporal.

Schopenhauer compara o tempo a um círculo sem fim que roda sobre ele mesmo: “o semicírculo que vai descendo seria o passado; a metade que sobe, o futuro. No alto está um ponto indivisível: é o presente inextenso (...) Temos que reconhecer o presente como a única forma sob a qual a vontade se pode mostrar” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 294). Para o filósofo alemão, o que faz com que as matemáticas sejam tão complexas à aferição humana do abstrato é a tentativa de se convergir o espaço, com as suas três dimensões, à noção singular de tempo. O mundo considerado como representação, segundo ele, compreende duas metades essenciais, necessárias e inseparáveis:

A primeira é o objeto, que forma o espaço e o tempo, e por conseguinte, a pluralidade; a segunda é o sujeito, que escapa à dupla lei do tempo e do espaço, sendo que sempre uno e indivisível em cada ser que percebe (...) essas duas metades são inseparáveis, mesmo em pensamento (SCHOPENHAUER, 2001, p. 11).

Nesse sentido, a concepção de todas as formas essenciais a qualquer objeto – tempo, espaço e causalidade – advém inteiramente do próprio sujeito que as pensa. E pelo entendimento convencional se o espaço é algo concreto o tempo é absoluto e irreversível. Mas o homem, em sua singular capacidade de surpreender, por vezes recorre à memória para se lançar a um tempo-espaço capaz de subverter a regra universal.

Quando a ciência positiva, mecânica ou astronômica fala do tempo em sua noção científica, ela trata do movimento de um objeto considerado numa trajetória linear. Dividido em partes iguais, o tempo passa a ser medido em função de sua unidade e do espaço percorrido, em que duração é um movimento sucessivo que envolve o passado, o presente e o futuro. Sucede que essa imagem espacial nem sempre considera a existência de outro tempo que se incorpora à consciência do sujeito: o tempo interior.

No pensamento racionalista só o presente existe, porque o passado já aconteceu e o futuro ainda será. Embora o passado não seja mais, ele nunca deixa de existir. Se o espaço

local dos objetos materiais é justaposição, então o tempo das vivências humanas é sucessão. A questão que surge, interessando sobremaneira à análise dos contos de Miguéis, ultrapassa os aspectos cronológicos do problema do tempo, para assumir um sentido existencial. O homem é visto em função de sua essência, de sua plenitude provisória, enquanto ser-no-mundo com história e possibilidades.

Aparece aqui o ramo da filosofia que busca respostas às dúvidas que permeiam o fenômeno da existência: a metafísica. Ela formula indagações sobre a realidade que ultrapassa o âmbito científico, debruçando-se sobre algo que vai além da razão. A problemática do tempo torna-se uma questão ontológica por envolver concepções humanas diversas, tanto que para alguns povos o tempo é cíclico enquanto que para outros ele transcorre de modo linear e contínuo.¹⁶ Em *As Duas Faces do Tempo* (1971) Almir de Andrade faz considerações fundamentais sobre o tema:

Essa oposição entre o passar e o durar – a que poderíamos chamar de duas faces dialéticas de tempo – nos conduz ao reconhecimento de suas atitudes aparentemente contraditórias. De fato, como posso me sentir eu mesmo, na essência do meu ser, enquanto me sinto outro na quotidiana evidência dos meus pensamentos, impulsos e desejos, à medida que o tempo passa e que, com a idade, a experiência e as vicissitudes da vida meu comportamento se transforma? (ANDRADE, 1971, p. 155).

Sabe-se, todavia, que esse Eu que se busca é inesgotável em sua procura e escolhas pelo mundo. A incompletude suscita nele, a cada novo momento, mudanças interiores. Por isso que o homem é um ser inacabado que vive sempre das possibilidades: ninguém se realiza por completo. As personagens de Miguéis são exatamente assim, daí a sua inquietação transeunte que revela a existência de um tempo interior que as orienta e conduz ao mais profundo de si. Sua busca contínua, dentro e fora de si, no tempo-espaco das vivências exteriores ou da memória subjetiva, suscita aquilo que se pode chamar de tempo interior.

Sob outra perspectiva, não menos importante, a memória capaz de restaurar e reconstruir o que o tempo absoluto deixou para trás, permite vislumbrar o conceito de duração (*durée*) relacionado ao tempo interior de Bergson, que se soma, para fins deste estudo acadêmico, à teoria cronotópica de Bakhtin. Surge assim a filosofia de Henri Bergson, com suas diversificadas nuances filosóficas, para auxiliar a análise contística.

¹⁶ O tempo cíclico é o da repetição contínua e, opondo-se à cronologia do tempo linear, corresponde à ideia de eterno retorno a que se refere Mircea Eliade na obra *Mito do Eterno Retorno* (1992). Bakhtin, em *Questões de Literatura e de Estética*, denomina tempo cíclico como um tempo “profundamente espacial e concreto. Ele não se separa da terra e da natureza” (BAKHTIN, 2010, p. 318). Como tempo coletivo em que o ordinário se repete, ele opõe-se ao tempo histórico das transformações.

Cabe asseverar que o pensamento filosófico mecanicista, até então preponderante no mundo ocidental, sofreu um significativo abalo com o advento da doutrina de Bergson, que pôs o tempo na categoria de realidade essencial e primária. Ao dizer que a divisão cronológica em instantes – devidamente expressada no espaço – não se coaduna com a real essência daquela grandeza, Bergson (2006) identifica no tempo uma imagem qualitativa. Em *Duração e Simultaneidade* o pensador francês demonstra que a tradicional interpretação temporal, embora consentânea à ideia de continuidade, não se pode reduzir a fórmulas ou categorias mensuráveis, porque o tempo pertence à natureza e se projeta tanto para fora como para dentro de cada ser, integrando-se à consciência.

Na sua concepção, passado, presente e futuro – enquanto variantes do chamado tempo existencial ou das vivências individuais – avançam sobre o espaço social dos acontecimentos históricos para caminharem, juntos, por um mundo em contínua transformação. Bergson (2006) sustenta, ainda, que no tempo mecânico os instantes se sucedem quantitativamente com exatidão cronométrica, enquanto no tempo interior do eterno fluir – que é a duração da consciência – passado ou futuro podem se ligar ao presente, e vice-versa. Essa duração, para o filósofo, é memória, é consciência de que o passado e o presente não designam dois momentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem.

Para ele o tempo não é um, mas vários, cujos instantes vividos estão todos interligados à autoconsciência: “A cada momento de nossa vida interior corresponde assim a um momento do nosso corpo e de toda a matéria circundante, que lhe seria ‘simultânea’: essa matéria parece então participar de nossa duração consciente” (BERGSON, 2006, p. 52). Trata-se, pois, de um tempo liberto, que permite ao sujeito transitar simultaneamente entre o presente e o passado, desafiando o rigor matemático do movimento. Já no *Ensaio sobre os Dados Imediatos da Consciência* (1988) o acadêmico afirma que se o tempo fosse como o espaço – tal como a consciência o apresenta à percepção humana – então a ciência dominá-lo-ia:

O erro de Kant foi tomar o tempo por um meio homogêneo. Parece não ter notado que a duração real se compõe de momentos interiores relativamente uns aos outros, e se adquire a forma de um todo homogêneo é porque se exprime no espaço. Assim, a própria distinção que ele estabelece entre o espaço e o tempo equivale, no fundo, a confundir o tempo com o espaço e a representação simbólica do eu com o próprio eu (BERGSON, 1988, p. 159).

Ainda de acordo com Bergson (1988) o tempo é feito de pontos distintos e justapostos, só havendo mudança porque existe movimento. Como movimento, ele move-se do interior para o exterior, enquanto alarme perceptível do homem para o homem, a impor sua presença absoluta perante as coisas e os seres. Por isso é que se diz ser o tempo medida do movimento.

Segundo Myrna Botelho de Barros Guimarães (1998), nos estudos que realizou sobre o filósofo francês, o autor de *Duração e Simultaneidade* sustenta que o tempo não é real, porque real é apenas o movimento em si. Já o espaço é o local onde se situam os objetos materiais e onde se instalam os fenômenos psicológicos, tornando-se assim medida das dimensões fenomênicas cuja realidade é apenas a dimensão considerada.

Como afirmado pela citada pesquisadora de Bergson, a única coisa capaz de fugir à solidificação do tempo e conduzir o sujeito à intuição é a consciência. “Situa-se na linha demarcatória entre a duração e o espaço, não enquanto espírito, mas enquanto o Eu profundo” (GUIMARÃES, 1998, p. 46). Somente a consciência, pois, é capaz de dar ao sujeito a verdadeira dimensão do tempo, porque o homem possui a noção do passado, do presente e do futuro. As duas primeiras já são memória, enquanto que a busca do presente representa o devir contínuo. A recordação, nesse contexto, “é um ato de consciência que relaciona certos acontecimentos com o passado” (1998, p. 78). Ao tentar entender a si mesmo pela consciência, o homem “apercebe-se como totalização do passado” (Idem).

Se o tempo é a duração real composta por momentos que se sucedem uns aos outros, constituindo um todo homogêneo, é porque ele se torna visível no espaço. Sem o espaço, local em que o homem se exprime por palavras e pensamentos para demonstrar diferentes estados de consciência (sensações, sentimentos, paixões, buscas etc.), o tempo não teria sentido algum. Santo Agostinho, em *Confissões*, interrogou-se sobre a problemática do tempo até concluir que o tempo – sempre presente em determinado espaço – é o vestígio da eternidade: “É impróprio afirmar: os tempos são três, pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer: os tempos são três, presente das coisas passadas, presente dos presentes, presente dos futuros” (AGOSTINHO, 1996, p. 303-304).

Olhando para as duas faces do tempo, que fluem continuamente como a correnteza de um rio, assim se pronuncia Almir de Andrade (1971, p. 159):

O meu tempo corre, mas dentro do meu espaço. A porção de espaço que delimita o eu e onde este se situa é tão inseparável da minha existência como o próprio tempo. Não há abstração capaz de fazer-me conceber a duração do eu independentemente da parcela de espaço onde as fontes da vida individual se expandem e desenvolvem.

No entendimento de Santo Agostinho (1996), que vincula o tempo à realidade, existe a lembrança presente das coisas passadas, a visão atual das coisas presentes e a esperança das coisas futuras. Sua abordagem é psicológica, enquanto que para a metafísica tradicional o tempo possui uma solução de continuidade que o torna indivisível. Bergson (1988) faz o apelo

à consciência e à memória para afirmar que o tempo passado habita o inconsciente do sujeito e que o exercício da lembrança faz sua transposição ao lado consciente do ser. Se existe a duração como um contínuo irreversível, existe também o seu oposto que é o descontínuo reversível.

Tudo isso faz lembrar “Saudades para a Dona Genciana”, narrativa fundamental da obra de Miguéis, que representa não apenas o espaço-cenário da pequena burguesia de Lisboa mas o próprio tempo-memória que restitui, pela rememoração dos acontecimentos ali vivenciados, a juventude aflita do narrador autodiegético. A temporalidade se afirma pelo trânsito constante da personagem narradora entre o presente da enunciação e o passado rememorado que se evoca por meio de *flash-backs*.

Ponho-me a olhar a Avenida cá de cima, da minha água-furtada e meu refúgio, e digo-lhe, seu Apolinário: tudo isto levou uma grande volta. Antigamente vivia-se aqui como num céu aberto. Nem faz ideia, Onde isso vai dar, parece que não, os dias passam devagar, mas os anos vão-se depressa. A gente só dá por isso quando já não há remédio (MIGUÉIS, 1981, p. 209).

Ainda na introdução do conto o protagonista reconstitui Lisboa antiga por meio de analepses em que a linguagem poética expressa a dimensão da perda do sujeito. No mesmo espaço territorial dos acontecimentos narrados, em que se encontra a personagem autodiegética em seu exercício saudoso, a dimensão psicológica faz tudo retornar. A prodigiosa memória do narrador reconstitui em detalhes um mundo extinto que é somente seu e que o tempo interior reabilita:

Foi nos começos da República, e eu, de calção, com os sapatos nas poças de chuva, travava os primeiros corpo a corpo com a gramática latina e o verbo Amar. A Avenida era então novinha em folha, como o regime (...) As árvores eram frágeis e verdes, de mocidade e esperança. Que sossego o desses dias agitados! Isto não era a Avenida, era a Rua do Lá-Vai-Um! O mundo acabava-se ali no redondel da praça: um mundo decrepito e, para além dele, era a poesia, o silêncio, o bucolismo, e a Perna-de-Pau” (MIGUÉIS, 1981, p 209).

As dicotomias do tempo-espaço e o desassossego do narrador podem ser notadas neste conto exemplar de Miguéis. Como bem observa Teresa Martins Marques (1997) na citada narrativa chegam ao leitor duas versões diferentes do passado, seja o feliz rememorado pelo sujeito maduro regressado ao local de sua mocidade, seja o passado triste da sua vivência juvenil: “não se trata, segundo cremos, de uma visão ambígua, mas antes de uma *visão dupla*” (1997, p. 171, *itálicos nossos*).

O tempo cronológico capaz de revelar as profundas transformações sofridas no espaço da avenida e em sua gente soma-se ao tempo psicológico da instância narradora, mediante um exercício nostálgico que se propõe a recuperar o que parece irrecuperável. Cabe ressaltar que esses dois tempos subjacentes estão relacionados um ao outro e, em nível diegético, opõem no mesmo espaço dos acontecimentos narrados a tranquilidade dos tempos primitivos à desagregação dos tempos modernos. O regresso àquele passado que parecia ruim mas que, na realidade, era bom, é uma forma de o narrador recuperar o tempo perdido, escapando por alguns momentos do exílio psicológico em que se encontra mergulhado.

Transpondo tal pensamento à literatura logo vem à mente Marcel Proust de *A Busca do Tempo Perdido*. Neste romance a lembrança do protagonista, pela memória dos afetos, aparece como possibilidade humana de subverter o tempo cronológico. A lembrança proustiana resgata a essência do passado que é constituída de acontecimentos, sejam eles ruins ou bons. Aqui a recordação assume a forma de ato de consciência, que se relaciona a um determinado estado psíquico, e não apenas a de ato cerebral de natureza orgânica. A título exemplificativo pode-se estabelecer correlações desse tipo de prosa ficcional, que mergulha nos labirintos da memória, com o conto “Saudades para a Dona Genciana”.

Para Georges Poulet (1992), em *O Espaço Proustiniano*, longe de desaparecer ou de ser obscurecido pelo espaço, o tempo assume importância extraordinária na diegese:

Ora, é desde o primeiro momento da narrativa que essa busca do tempo perdido, do passado começa: o herói, desperto em plena noite, pergunta-se a que época de sua vida vincula-se esse momento em que recobra a consciência. Momento totalmente desprovido de relação com o resto da duração; momento em suspenso, profundamente angustiante, pois aquele que o vive não sabe literalmente *quando* vive, não sabe também *onde* vive. A ignorância de sua posição no espaço não é menor que a de sua situação na duração: ‘E quando acordava no meio da noite, como *ignorasse onde me encontrava*, no primeiro instante nem mesmo sabia quem eu era’ (POULET, 1992, p. 13).

Em outra passagem do livro Poulet (1992, p. 62) afirma que é preciso sublinhar, em Proust, o paralelismo rigoroso entre a dialética do tempo e do espaço:

Se o fenômeno da memória involuntária tem por efeito restituir momentos perdidos, também restitui lugares perdidos. E assim como os momentos reencontrados mantêm através do tempo, sem confundir-se com ele, suas pequenas durações particulares (...), também os lugares perdidos, esquecidos, fragmentados, são reencontrados tal como eram, reocupando o seu próprio espaço.

Já para Gilles Deleuze, em *Proust e os signos*, a obra de Proust é baseada não na exposição da memória, mas no aprendizado dos signos:

Dos signos ela extrai sua unidade seu surpreendente pluralismo. A palavra ‘signo’ é uma das palavras mais frequentes da Recherche, principalmente na sistematização final, que constitui o Tempo redescoberto. A Recherche se apresenta como a exploração dos diferentes mundos, de signos que se organizam em círculos e se cruzam em certos pontos. Os signos são específicos e constituem a matéria desse ou daquele mundo (...). A unidade de todos os mundos está em que eles formam sistemas de signos emitidos por pessoas, objetos, matérias; não se descobre nenhuma verdade, não se aprende nada, se não for por decifração e interpretação. Mas a pluralidade dos mundos consiste no fato de que estes signos não são do mesmo tipo, não aparecem da mesma maneira, não podem ser decifrados do mesmo modo, não mantêm com o seu sentido uma relação idêntica. Que os signos formam ao mesmo tempo a unidade e a pluralidade da Recherche, esta é a hipótese que devemos verificar ao considerarmos os mundos de que o herói participa diretamente (DELEUZE, 1997, p. 4-5).

Retornando ao conto de Miguéis, importa dizer que “Saudades para a Dona Genciana” – em seu trânsito por diferentes planos temporais –, é um dos melhores exemplos da dupla percepção de um olhar. A narrativa, embora centrada no mesmo espaço físico, transita do presente da narração para o passado rememorado, avança para o pretérito mais remoto das recordações e volta para o presente desolado do futuro que acomete o espírito do sujeito protagonista.

O Eu narrador, de regresso ao seu lugar existencial que se confunde com a figura mítica de Dona Genciana – símbolo de Lisboa provinciana e sentinela do tempo que passa – lança-se ao voo da memória para reconstruir os acontecimentos vividos e neles encontrar a si mesmo. O tempo interior, em contraposição ao rigor cronológico que ameaça aquele que se tornou remanescente de uma época quase extinta, mostra-se essencial ao desenvolvimento da trama.

As configurações cronotópicas nela vislumbradas são determinantes à diegese e influenciam nas ações do sujeito protagonista, que desde cedo se sentia estranho àquele local de conflitos e desagregação, onde vida e morte corriam a céu aberto pela avenida. Há o cronotopo do desencontro, onde o Eu narrador conta em primeira pessoa sua vivência naquele sítio então provinciano, entre a expectativa de encontros e os desencontros consumados com a sua gente.

Há o cronotopo da viagem nos deslocamentos do sujeito, primeiro no seu anseio em partir daquele local que a si parecia tão opressivo, mas que no regresso – físico ou psicológico, indistintamente – reconhece como sendo o seu lugar existencial. Em meio deles há, sobretudo, o cronotopo da agonia, que retrata o estado de espírito do jovem protagonista

em crise, sem melhores perspectivas de vida, imerso numa apatia imobilizadora que enseja mudanças.

O tempo da diegese é diverso do tempo do discurso. Aqui o narrador, autoconsciente de que seu lugar sempre foi a Avenida da Dona Genciana, olha pela janela e lamenta a degradação do espaço pelo tempo. Ali o menino tímido e o moço que desejava partir experimentam a sensação agônica de desconforto perante o mesmo espaço dos acontecimentos. As personagens da pequena burguesia lisboeta que protagonizam seus dramas pessoais têm consciência do tempo em que vivem e agem, de uma forma ou de outra, em função dele.

Não deixa de ser curioso notar que o protagonista, na história rememorada, sente-se estranho e estrangeiro dentro de seu próprio espaço-berço, desejando a todo momento partir. No momento da enunciação, entretanto, o narrador convence-se de que aquele sempre foi o seu lugar existencial. É aqui que reside a sutil imbricação entre o pessoal e o social, fazendo com que o lisboeta desterrado transfigure-se em cidadão do mundo. Também é aqui, segundo Óscar Lopes (1961) em um importante ensaio sobre o autor português¹⁷, que se situa a problemática central de Miguéis:

As histórias que Miguéis nos conta na primeira pessoa (e são muitas), por muito variamente que o narrador se caracterize (e Miguéis usa uma surpreendente variedade de estilos ou tons humorais de narração), revelam que uma idêntica angústia de alguém que se sente estrangeiro, estrangeiro no Estrangeiro e estrangeiro na Pátria; e, nesta, estrangeiro ao passado vivido, e estrangeiro ao presente, cujos fios de continuidade pretérita lhe escapam (LOPES, 1961, p. 64-65).

O recurso frequente à analepse, como meio de reconstruir o tempo passado que se quer presente, revela o percurso autobiográfico daquele que na maturidade viverá uma nova autoconsciência ao enxergar o local, aquela Avenida-espaço degradada pelo tempo cronológico, como o seu único lugar possível no mundo. O lugar antropológico do tempo de transformação fê-lo, enfim, conhecer a si próprio e aos outros. E os acontecimentos da diegese, que repercutem nos espaços cenários e nas ações das personagens, determinando significativas mudanças, não deixam de guardar relação com o tempo histórico que agitava o cenário dos acontecimentos.

Se o espaço dos fatos narrados é fisicamente o mesmo, o da Avenida de Lisboa e seu entorno – apesar das profundas transformações sofridas e que leva o narrador a quase não

¹⁷ Trata-se, referido texto de Óscar Lopes, de uma das primeiras e mais festejadas críticas literárias sobre a obra de Miguéis, estando inserido no livro *Cinco Personalidades Literárias*, publicado pelo autor em 1961.

reconhecê-lo –, o tempo assume duas faces: absoluta e relativa. Há o tempo cronológico do irreversível e há o tempo subjetivo da memória. A intersecção entre eles vem realçada pelo tom nostálgico da história contada, onde o narrador no tempo presente reconhece que seu passado naquele lugar era melhor ou mais feliz do que no momento da enunciação, quando a avenida degradada já não conta com a guardiã do tempo primitivo representada pela figura de Dona Genciana.

Teresa Martins Marques (1994) vai além e aponta em “Saudades para a Dona Genciana” uma “*tripla perspectiva temporal* (...) à qual corresponde a uma também *tripla perspectiva espacial* da cidade”. Segundo a autora:

No *presente da rememoração* apresenta-se uma Avenida estereotipada, desumanizada pelo Progresso (...). No *passado-ontem-vivido* é representada uma Avenida como espaço de marasmo, o prédio e o quarto do narrador enquanto espaços claustrofóbicos (...). No *espaço-hoje-rememorado*, inventa-se a Avenida idealizada (...), mítico tempo perdido que a memória do dizer do narrador procura recriar (MARQUES, 1994, p. 27).

Sobre o espaço existencial Merleau-Ponty, citado por Augé (2005), define-o como o “lugar de uma experiência de relação com o mundo de um ser essencialmente situado ‘em relação ao meio’” (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 173 apud AUGÉ, 2005, p. 75). Ainda que na época narrada o jovem protagonista quisesse sair do lugar em que vivia, desiludido com a mediocridade de seu meio social e das pessoas com as quais convivia, a sua impressão pretérita da Avenida de Dona Genciana enquanto não-lugar transformou-se por completo no momento da enunciação, quando ele admite que ao se lembrar daquele tempo chega a ter saudades. O sentimento nostálgico de algo ou de alguém revela a vontade da pessoa em reviver um tempo que passou, de modo que sua conotação é positiva.

A *grande volta* operada na Avenida antiga que se desnaturou também se deu, em certa medida, na autoconsciência do sujeito, que tanto desprezava o lugar que, posteriormente, passou a reconhecer como o seu único lugar. Um lugar existencial, justamente no passado que soava agônico. E que no presente o tempo interior a lembrança reconstrói. Memória e identidade mais uma vez se cruzam indissociáveis, como reafirma Joel Candau (2012, p. 19): “Não há busca identitária sem memória e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade, pelo menos individualmente”.

Novamente Merleau-Ponty, agora na obra *Fenomenologia da Percepção*, faz observações interessantes a este respeito:

A memória é fundada pouco a pouco na passagem contínua de um instante no outro e no encaixe de cada um, com todo o seu horizonte, na espessura do

instante seguinte. A mesma transição implica na percepção que daqui tenho do objeto, o objeto tal como ele está ali, com sua grandeza ‘real’, tal, enfim como eu o veria se estivesse ao lado dele. Assim como na ‘conservação das recordações’ não existe discussão a instituir, mas apenas uma certa maneira de olhar o tempo que torna o passado manifesto enquanto dimensão inalienável da consciência, não existe problema da distância e a distância é imediatamente visível, sob a condição de que saibamos reencontrar o presente em que ela se constitui (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 358).

Com veremos no próximo capítulo, com mais vagar, o narrador autodiegético de “Saudades para a Dona Genciana” em tudo assemelha-se a um exilado, a um estrangeiro em sua própria terra natal. A Outra Coisa ou o algo-alguém que se perdeu no passado é o que ele tenta recuperar no presente rememorado. Ao final do conto, no gesto de movimentar a cortina de sua água-furtada para ter a visão da casa que foi de Dona Genciana, o protagonista sobrevivente, já envelhecido, encontra na memória uma válvula de escape ao espaço degradado pelo tempo.

A constatação de que o sujeito permanece em trânsito contínuo no tempo, agora do presente da rememoração para o passado rememorado, é de Teresa Martins Marques (1997, p. 174): “O narrador de *S.D.G.* continuará em fuga-*revérie* para este outro espaço-tempo da Avenida e de si mesmo. Fuga-evasão pelo olhar, que permite a reconstituição de um espaço-cenário da cidade”. É o tempo interior do sujeito, que se abre ao tempo-memória, que possibilita o regresso do homem a si mesmo, para viver *com* e *nos* outros.

Como se não bastasse incorporar o tempo às outras categorias espaciais, tornando-o assim por dizer a sua quarta dimensão, há de se ver que ele também traz em si pelo menos duas faces às quais nos reportamos há pouco: absoluta e relativa, que permitem ao sujeito incursões das mais diversas e inusitadas. Daí porque o estudo do tempo/espaço na literatura não se faz de modo isolado, sem aprimorar a percepção do olhar daquele que vê. O imbricamento desse tempo com o espaço tem uma importância extraordinária para a aferição do homem retratado.

A pulsação orgânica dos enredos ficcionais, portanto, vem dos cronotopos. O tempo se torna visível. O espaço, palpável. Significantes e significados ganham sentido a partir dessa fusão espaço-tempo. Dos cronotopos nascem as grandes tramas e as questões essenciais que desafiam o homem em seu percurso existencial. São o lugar e o tempo na narrativa determinando os acontecimentos mais significativos ao escritor. Entender o mistério do tempo em face das dimensões do espaço, enveredar por caminhos tortuosos ou labirínticos, decifrar o indecifrável, refletir sobre a vida e da arte, tudo isso fez aumentar a inquietude daqueles que, pelo exercício da palavra, buscam a compreensão do mundo.

O tempo, que desde sempre inspirou a sondagem mais profunda desse homem que vê, que se espanta e silencia, é o mesmo tempo das alegrias derramadas pelo espaço das origens ou de uma sentida ausência. Tempo/espaço. Absoluto/relativo. Ausência/saudade. Pessoal/social. Isso tudo evoca Miguéis: a configuração cronotópica pode ser percebida nas narrativas do escritor português, onde o tempo/espaço determina as ações das tramas e move as personagens pelos cenários dos acontecimentos. Afirma Bakhtin ao se referir ao cronotopo artístico-literário:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo (BAKHTIN, 2010, p. 211, itálicos nossos).

Pode-se, a partir daí, tanto apreender o cronotopo de um texto concreto como vislumbrar aquele característico de determinado autor ou de certo gênero. Bakhtin o fez ao estudar os cronotopos em algumas modalidades de romance antigo, como no romance de aventuras com provações e no o romance de aventuras da vida cotidiana. Se naquele primeiro tipo a passagem do tempo não interfere na ação das personagens e o espaço é abstrato porque o enredo poderia se desenvolver em qualquer lugar, por exemplo, no romance de aventuras e costumes o herói submetido a provações transforma-se. Tudo isso leva a crer que a análise cronotópica de uma obra será sempre incompleta caso não se volte à imagem do homem ali representado, consentânea à sua identidade.

Quando se pensa na ideia do cronotopo, que envolve a simultaneidade do tempo e do espaço e, paralelamente, a atitude do Eu nessas situações, um conto emblemático de Miguéis ilustra as simbólicas intermitências tempo/espaciais sobre a terra e o homem: “A Casa da Falésia”. Nesta narrativa conduzida em terceira pessoa e que versa sobre a inexorável passagem do tempo sobre um espaço que se desfaz, o cenário é uma praia de Portugal em que o protagonista – criança então presa a uma cadeira de rodas – observa de longe uma casa à beira da falésia que, aos poucos, vai sendo tragada pelo mar: “A falésia ia recuando sob a violência do ataque, e com ela a casa ia-se tornando ruína” (MIGUÉIS, 1982, p. 134).

A família da personagem protagonista, ao correr dos anos, deixa de frequentar aquele sítio de veraneio em que a imagem do tempo irreversível se manifesta de maneira impiedosa sobre a vida. Sucede que o tempo-espaço do sofrimento infantil torna-se passado, com a cura do mal congênito que tanto afetava os ossos do menino. Daquela criança agoniada que a personagem um dia foi resta apenas uma lembrança, tal qual a casa da falésia. Ao contrário do

herói grego do romance sofista, refém do destino, a personagem central de “A Casa da Falésia” luta para alcançar uma situação melhor e efetivamente o consegue.

Empenhando-se nos estudos o menino cresce e se torna engenheiro hidráulico. Como profissional, notabilizou-se por um projeto de hidrodinâmica sobre problemas relacionados à água: “regularização de curso dos rios, construção de barragens, diques e canais de irrigação” (MIGUÉIS, 1982, p. 135). Obras técnicas capazes de desafiar a ação do tempo sobre os espaços, tal qual se viu no avanço da medicina aplicada a seu caso pessoal. No presente da narração o protagonista aparece agora no papel de marido e de pai, superando a agonia que se revelava na tensão do tempo-espaço pretérito. Mas a nostalgia de uma imagem antiga, entretanto, um dia conduziu-o de volta à praia de sua infância.

A casa da falésia não mais existe. Tudo havia desaparecido. O tempo absoluto e o mar revoltado triunfaram sobre aquele espaço que se torna memória. “Sentiu-se levemente triste, como se houvesse perdido algo de estimação. Porquê sempre essa melancólica lembrança? Teria sido tudo um sonho de criança inválida? mas não, a fotografia da *Ilustração* (que ele ainda conservava) lá estava a provar que a casa existira” (MIGUÉIS, 1982, p. 135). Ele agora sabia que uma obra técnica na casa ameaçada poderia ter impedido, ou ao menos adiado, o triunfo do tempo sobre o espaço.

Do cronotopo agônico do passado à viagem das descobertas no presente, eis aqui o tempo/espaço a definir os rumos de uma história. Eis aqui, também, o papel da memória edificante, porque foi a imagem etérea da casa amarela que definira toda uma vocação e carreira. O tempo passa, o espaço dilui-se, extingue-se a matéria, cessa a vida. Mas se existe alguma coisa que fica, é a obra, metáfora também aplicável ao ofício do escritor.

O que se pode antecipar, em relação à teoria dos cronotopos que serve de fio condutor ao presente trabalho acadêmico, é que o tempo-espaço concreto sustentado por Bakhtin – na sua aplicabilidade teórica aos contos de Miguéis – não pode ser tomado em moldes tão rigorosos. A singularidade da obra contística, que privilegia o tempo-memória, requer seja considerada em sua interpretação mais aprofundada o advento do tempo interior subjetivo, que permite ao sujeito deslocar-se a todo momento do presente para o passado e vice-versa.

Nos contos examinados o protagonista ora se assemelha ao estrangeiro que vive um exílio psicológico dentro de sua própria terra natal, seja no passado rememorado ou no presente da rememoração (“Saudades para Dona Genciana”), ora aparece como o estranho que sofre pela sua condição física adversa na infância e que, na idade adulta, parece triunfar

sobre o tempo implacável que cedo ou tarde a todos levará, indistintamente, casas, homens e sonhos (“A Casa da Falésia”). Estranhos e estrangeiros, como eles, assim são muitos narradores e personagens exiladas que transitam pelos cenários ficcionais de Miguéis.

Tais ambiguidades observáveis na obra do escritor português justificam-se pelo fato de a diegese ser construída em meio a opostos, fugindo da regência do tempo absoluto para instaurar nos protagonistas diferentes autoconsciências e cosmovisões. Se os espaços das narrativas são abertos, coexistindo com os espaços fechados ou restritos, ao olhar do leitor o tempo da diegese assume uma dupla face: ele é absoluto/cronológico e também interior/subjetivo. Paralelamente a isso, a visão do Eu é confrontada a todo momento com a visão do Outro. Estar atento a esses dois movimentos é fundamental para a compreensão mais adequada dos contos.

1.2 DAS AVENTURAS NUM TEMPO DESVENTURADO

Pudemos verificar, até agora, que é por meio dos cronotopos (com o pano de fundo histórico que permeia toda a obra migueisiana) que se faz possível aferir a construção do espaço em função de um determinado tempo. Da mesma forma, vem deles a capacidade de representar uma sociedade e a imagem do homem que nela vive. Vimos também, pela linha de pensamento de Bakhtin, que os elementos espaciais que compõem o cenário pelo qual transitam as personagens de uma obra literária somente podem ser entendidos em face da esfera temporal dos acontecimentos narrados. Por isso é que o filósofo da linguagem afirma que, em literatura, “o princípio condutor do cronotopo é o tempo” (BAKHTIN, 2010, p. 212), capaz de romper com o determinismo mecanicista e expor suas inusitadas faces.

A experiência estética, ao aproximar a história da literatura, confere ao tempo maior visibilidade. Tal combinação permite que o contexto sociocultural da narrativa transpareça pela simples visão dos lugares de sua ambientação, pela dinâmica dos acontecimentos ali transcorridos e pela caracterização das personagens em trânsito, inclusive. Tudo isso sem olvidar, segundo Bakhtin (2010, p. 357), que “os cronotopos podem se incorporar um ao outro, coexistir, se entrelaçar, permutar, confrontar-se, se opor ou se encontrar nas inter-relações mais complexas”. Afinal, se a estrada leva ao encontro, o encontro pode gerar a crise e a crise desencadear uma transformação, da mesma forma que o desencontro idílico é capaz de remeter o sujeito de volta à estrada e fazer com que ele passe a trilhá-la pela contramão ou que o viajante, desiludido, permaneça prostrado à sua margem. Resta agora examinar um

pouco dos cronotopos de Bakhtin na tentativa de transpô-los, em seguida, à obra contística de Miguéis.

As categorias de tempo e espaço, inseparáveis e conjugáveis entre si, criam representações do mundo. Bakhtin escreveu sobre isso no artigo “Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance (Ensaio de poética histórica)”, em 1933-34, cuja conclusão foi acrescida em 1973 pelo texto “Observações finais”, conforme se verifica na edição brasileira de *Questões de Literatura e de Estética – A Teoria do Romance* (2010). O espaço-tempo romanesco sobre o qual se debruça Bakhtin na referida obra – e que se mostra imprescindível à dinâmica do nosso estudo – é o da antiguidade clássica, representada pelos romances gregos “de aventuras e provações” (*A Novela Etíope ou Etiópica* de Heliodoro, *Leucíppes e Clitofontes* de Aquiles Tatius, *Chereas e Callirhoé* de Chariton, *As Efesíacas* de Xenofonte de Éfeso, *Dafnes e Chloé* de Longus) e “de aventuras e costumes” (*O Asno de Ouro* de Apuleio e *Satiricon* de Petrónio), os quais foram objetos de análise pelo teórico da linguagem.

Assim, de seu estratégico ponto de observação, Bakhtin percebeu que a literatura grega antiga traz exemplos tanto de heróis imutáveis como daqueles suscetíveis a transformações. Em uma determinada perspectiva é o Destino (com suas forças irracionais) que comanda as ações humanas, enquanto que na outra o sujeito (com o livre-arbítrio) é que faz seu próprio caminho. Interessa-nos em particular, para o desenvolvimento desta tese, a comparação entre os dois tipos de romances gregos antigos estudados por Bakhtin – o de aventuras/provação e o de aventuras/costumes – para então investigar a respeito do tipo de homem que transita no mundo desventurado tão recorrente nos contos de José Rodrigues Miguéis.

Para fins de ilustrar este trabalho e estabelecer o pretendido elo que possibilite a adequação teórico-literária dos cronotopos da estrada, do encontro e do limiar aos contos de Miguéis, permitimo-nos recorrer a apenas duas daquelas obras clássicas referidas por Bakhtin, *O Asno de Ouro*, de Apuleio (125-170 d.C.) e *Leucíppes e Clitofontes*, de Aquiles Tatius (século II ou III d.C.), por entender que ambas fornecem elementos suficientes à comparação que se busca neste estudo. Iniciemos a análise pela segunda, *Leucíppes e Clitofontes*¹⁸.

¹⁸ Na literatura grega a novela tomou sua forma definitiva nos séculos II e III d.C., época em que a obra de Aquiles Tatius se consagrou. A dinâmica dessas histórias seguia sempre um mesmo padrão estético-narrativo. Como observa Paul Harvey, “as características marcantes dessas novelas são a separação de um casal de amantes, a salvação por um triz após uma série de perigos e adversidades espantosas, o reencontro depois de todas essas peripécias e um final feliz” (HARVEY, 1987, p. 358).

Incluído no grupo dos chamados romances gregos de aventuras escritos entre os séculos II e VI da nossa era, a narrativa de Tatiús diferencia-se do romance de Lúcius pelo fato de que o herói, aconteça o que acontecer, permanece o mesmo. Como notou Bakhtin (2010) as narrativas desse gênero apresentam similaridade de motivação e seus enredos obedecem sempre ao mesmo esquema: um rapaz e uma moça, belos e castos, conhecem-se de maneira casual e se apaixonam, mas por alguma razão qualquer o casamento não pode ser realizado e eles, separados um do outro, enfrentam diversos percalços (viagens, tempestades, naufrágios, prisões, perseguições, etc.) até, enfim, se reencontrarem, unindo-se em matrimônio e sendo felizes para sempre.

O amplo espaço dos acontecimentos é o mundo estrangeiro, que revela um cenário rico e diversificado, seja pela ambientação dos lugares percorridos, seja pela variedade de temas abordados por suas personagens em seus discursos retóricos tradicionais. É exatamente este o caso de *Leucippes e Clitofontes*, em que Tatiús principia a história contando sobre os preparativos do casamento entre os dois jovens protagonistas, “quando o Destino começou o seu jogo” (TATIÚS, 1925 apud BAKHTIN, 2010, p. 218). A partir da separação do casal apaixonado, numerosas peripécias por terra e por mar conferem intensa carga dramática à narrativa, tendo ao final Clitofontes reencontrado Leucippes, casando-se com ela.

É curioso observar que o homem desse tempo de aventuras encontra-se da posição de refém do destino, sem a possibilidade de se insurgir contra aquilo que comanda sua vida. Bakhtin (2010, p. 229, itálicos do autor) afirma que tudo simplesmente *acontece* com o indivíduo: “Ele mesmo está privado de qualquer iniciativa. É apenas o sujeito físico da ação (...) Entretanto, é um *homem vivo* que se move no espaço, e não um corpo físico no espaço literal da palavra (...) o “destino” conduz o jogo, mas ele *sofre* esse jogo do destino”.

Apesar de sua posição de passividade perante as forças irracionais, o herói submetido às provações no romance grego de aventuras não é simplesmente *algo*, mas *alguém*, o que lhe confere uma identidade consigo mesmo. Este forte componente de natureza individual, que se mantém inalterado do início ao fim da narrativa, é apontado por Bakhtin (2010, p. 229) como “o centro organizador da imagem do homem no romance grego”. No deslocamento do sujeito pelo espaço das ações, em meio a desafios e peripécias tantas, é que se forma o cronotopo do romance grego antigo.

Verifica-se nas narrativas desse tempo de aventuras/provação, invariavelmente, um mesmo ponto de partida (encontro e paixão dos jovens) e um mesmo ponto de chegada (o casamento entre eles), em meio ao qual a ação transcorre intensa e revela, em seu interregno

aventureiro, o que possui de mais relevante. Importa dizer, ainda, que a história contada segue uma ordem sequencial, mas num tempo vazio que não é determinado historicamente e que em nada interfere na vida dos heróis, a qual permanece inalterada em todos seus aspectos. Em outras palavras, o amor dos jovens protagonistas continua como sempre foi desde o instante em que ambos se conheceram.

O tempo das aventuras vivenciadas no romance grego, portanto, não alterou em nada os sentimentos de Clitofontes e Leucippes, como também não modificou os de tantos jovens casais que, em situação semelhante, protagonizaram outras clássicas histórias de aventuras/provações. O que aconteceu entre o primeiro e o último ponto da narrativa de Tatiús não foi suficiente para modificar a vida ou o caráter dos heróis, porque a biografia deles em nada se altera. Se alguma coisa interfere na ordem natural dos acontecimentos humanos, é o Destino com suas forças irracionais: “Todos os momentos do tempo infinito de aventuras são governados por uma força: o *acaso*” (BAKHTIN, 2010, p. 220, *itálico do autor*). Daí a conclusão de que o tempo grego de aventuras e provas é regido não pelo homem, mas o Destino. É isso que mostra José Luis Fiorin (2006) ao refletir sobre a ligação abstrata entre tempo e espaço nesse tipo de narrativa:

A esse tempo abstrato corresponde um espaço também abstrato, que é mensurado em termos de proximidade e distância. Assim como existe um tempo apenas necessário para agir, há um espaço também necessário para a atuação da causalidade. (...) Não há nenhuma ligação substancial da ação com o espaço. Como o acaso comanda os acontecimentos, o espaço é fortuito. As particularidades geográficas, sociais ou culturais do lugar não são parte constitutiva da ação. Como as aventuras não deixam traços nem nos protagonistas nem na resolução da trama, elas podem ocorrer em qualquer tempo histórico e em qualquer espaço (FIORIN, 2006, p. 137).

Clitofontes e Leucippes, sem forças para suplantar os desafios que se lhes deparam, tornam-se meros joguetes do destino, seres passivos e sem voz, criaturas insuscetíveis de transformações e personagens imutáveis em sua consciência e identidade. Se apenas os heróis se salvaram do naufrágio, se os amigos de Clitofontes impediram seu suicídio, se Leucippes escapou viva das planejadas torturas, isso tudo – segundo o enredo dos romances gregos de aventuras/provações – é obra do Acaso, não da vontade humana.

Esclarece José Luiz Fiorin, ainda, que no cronotopo do romance de aventuras o mundo e o homem permanecem estáticos: “O homem é tomado por uma entidade particular e privada, não tem nenhuma ligação social substancial: com o país, a cidade, a linhagem, a família. É um herói solitário, mas sem missão” (FIORIN, 2006, p. 138). De fato, aqui os

acontecimentos sociais têm relevância não pelo seu sentido coletivo, mas pela relação que porventura mantenham com a vida privada. A identidade das personagens prontas e acabadas desses romances antigos apresenta-se, do início ao fim das tramas, como uma identidade estática, porque neles o homem – mesmo submetido a crises ou provações – não muda.

O outro tipo de romance grego estudado por Bakhtin é o de aventuras e costumes, representado pelo clássico *O Asno de Ouro*, de Apuleio. Este texto suscita o tema da metamorfose, cujo vocábulo expressa a ideia de transformação, de mudança, de morte e de renascimento que “traz em seu bojo a desconstrução de um ser e sua reconstrução em nova forma” (SANTOS, 2005, p. 60 apud LOPONDO, 2011, p. 131). Trata das peripécias de Lúcio depois de ele ter ingerido, inadvertidamente, o unguento de uma feiticeira, o que o transformou em asno.

Após a metamorfose animal, que tantas dificuldades traz ao protagonista, a narrativa se desenvolve até Lúcio conseguir retomar a forma humana. Há que ponderar que, na história contada, o caráter do herói – cuja curiosidade voluptuosa o levou a se meter em assuntos de feitiçaria – atraiu contra si o poder do Acaso. Mas as desventuras sofridas fizeram dele um outro homem, como afirma Bakhtin: “A série de aventuras vividas pelo herói conduz não à simples confirmação de sua identidade, mas à construção de uma nova imagem do herói purificado e regenerado” (BAKHTIN, 2010, p. 240). Há no enredo deste romance, portanto, uma responsabilidade pessoal de Lúcio pelo infortúnio que se lhe abateu, e não apenas uma vingança gratuita imposta pelos deuses.

Cabe observar que Lúcio, ao contrário dos heróis gregos do tempo de aventuras/provações, sofre transformações interiores por ter sido destituído de sua configuração humana. A narrativa de Apuleio, no que se refere ao seu aspecto temporal, não segue o ritmo cronológico das três etapas da vida do herói – antes, durante e depois da metamorfose – mas fixa-se nos acontecimentos incomuns que o abalaram. Estes momentos singulares da vida humana, para Bakhtin (2010, p. 238), “determinam tanto a imagem definitiva do próprio homem, como o caráter de toda sua vida subsequente”.

Ainda que a transfiguração de Lúcio em asno tenha sido obra do Acaso, não se trata mais do tempo sem vestígios do romance grego e sim de um tempo que marca profundamente a vida do sujeito. Se houve culpa em decorrência da leviandade humana, a pena imposta soa também como um caminho necessário para o aperfeiçoamento daquele que incorreu em erro e que, uma vez cumprida a expiação, retornará ao seu formato biológico original. Mas em seu

aspecto interior o condenado liberto não mais seria como antes, porque a metamorfose deixaria em sua alma marcas indeléveis e transformadoras.

Este é o tempo de aventuras, na sua vertente de provações e de costumes, sobre o qual se projeta o foco interpretativo de Bakhtin. Nele o teórico constatou que o tempo se mantém sempre estável (atemporalidade) e a narrativa transcorrida em espaço estrangeiro poderia sê-lo em qualquer outro lugar (amplitude espacial). Mas ao estudar as relações tempo-espaciais nesses romances gregos antigos, a partir de um acontecimento inevitável que retira as personagens da esfera normal de suas vidas, o filósofo russo questiona em que tipo de narrativa desse gênero o indivíduo se transfigura a ponto de alcançar a percepção de si próprio. O que importa é saber se as aventuras ensejam, ou não, transformações nas personagens, se estas permanecem as mesmas do começo ao fim da narrativa ou se experimentam modificações interiores.

No romance de aventuras/provações como *Leucippes e Clitofontes* tal não ocorre, porque seus protagonistas permaneceram o que sempre foram mesmo depois de sofrer tantas adversidades, ao passo que no romance de aventuras/costumes como *O Asno de Ouro*, em que se dá a metamorfose do herói, a resposta é positiva: o sujeito torna-se outro. Mais à frente, no capítulo analítico, pretendemos examinar como isso se dá em relação às personagens de cada conto examinado, a fim de ver se o advento da crise é, ou não, determinante para transformá-las internamente.

Em seus estudos sobre os romances da antiguidade e o tempo de aventuras que seus enredos contêm, como já observado, Bakhtin identificou o cronotopo da estrada e o do encontro. Em narrativas literárias desta natureza o herói em suas peripécias pelo mundo estrangeiro não sente os efeitos do tempo histórico: “Nesse tempo nada se modifica: o mundo permanece tal qual era. Biograficamente a vida dos heróis também não se modifica, seus sentimentos permanecem inalterados, até mesmo as pessoas não envelhecem durante esse período” (BAKHTIN, 2010, p. 217).

Dentre os motivos que ensejam os enredos desse tipo de romance grego, em que as forças do Acaso comandam a vida humana e nada pode alterar os acontecimentos ditados pela vontade do destino e dos deuses, dois temas universais assumem significados cronotópicos: a estrada e o encontro. Trata-se de um elemento espacial que se coaduna a um elemento temporal, e vice-versa, lembrando que a conjugação de ambos os fatores – o de ordem temporal e o espacial – é que conduz o protagonista àquilo que ele mais buscava.

Bakhtin (2010, p. 223) assevera, ainda, que o cronotopo do encontro é dos mais antigos formadores de enredos romanescos, ligando-se a outro cronotopo essencial em literatura, o da estrada, em que “a unidade das definições espaço-temporais revela-se também como excepcional nitidez e clareza”. Enquanto o cronotopo da estrada figura “a grande estrada” ou “a estrada da vida”, na qual o caminhante se lança à procura de si mesmo, o universal cronotopo do encontro pode assumir sentidos múltiplos ou mesmo simbólicos em função dos anseios de cada sujeito.

No que concerne à importante questão da identidade do sujeito, uma das principais indagações formuladas por Bakhtin em relação ao tempo de aventuras do romance grego diz respeito à imagem do homem nele contida. Considerando que as ações das personagens ali são comandadas por forças irracionais, a conclusão inevitável é a de que o herói se curva ao seu destino. No universo ficcional de Tatius, como se viu, o homem permanece estático e sem qualquer possibilidade de transformar a realidade preexistente. Incapaz de lutar contra tal estado de coisas, o sujeito tem limitadas suas ações.

“Essencialmente, todas as ações dos heróis do romance grego reduzem-se apenas a um *momento obrigatório no espaço* (fuga, perseguição, buscas), ou seja, a uma *mudança do lugar espacial*” (BAKHTIN, 2010, p. 229, itálicos do autor). Bakhtin, contudo, fez consignar que naquele tempo-espaço havia um homem vivo em sua “*absoluta identidade consigo mesmo*” (Idem, itálicos do autor). Apesar das provações por ele sofridas, o escritor nele projetou a sua mais profunda e cristalina imagem. Aqui se encontra, portanto, a realidade viva que confere à causa humana um significado essencial.

Ainda quanto aos cronotopos, consideradas suas configurações mais representativas em literatura, o pensador russo relaciona e aproxima o da estrada ao do encontro, no que eles contêm de maior ou menor carga emocional; vincula o cronotopo idílico-pastoril às narrativas de motivação amorosa; identifica o cronotopo biográfico relacionado à vida do próprio sujeito; e também o cronotopo da soleira, representativo da crise e da mudança que ela enseja. Todos eles possuem sua essência e razão de ser, lembrando que os motivos da estrada e do encontro – considerados como cronotopos tipologicamente estáveis – tornaram-se universais em literatura.

O próprio Bakhtin (2010, p. 223) reconhece sua importância: “Rara é a obra que passa sem certas variantes do motivo da estrada, e muitas obras estão francamente construídas sobre o cronotopo da estrada, dos encontros e das aventuras que correm pelo caminho”. Em nossa análise os cronotopos da estrada e do encontro têm importância fundamental, assim como o

cronótopo da soleira ou do limiar, lembrando que para o desenvolvimento da presente tese os três serão renomeados e atualizados em função da obra do autor português.

Para o filósofo da linguagem, portanto, o tempo conjugado ao espaço é que projeta a imagem do homem, a sua visão de mundo e as transformações que lhe ocorrem na vida. Ao considerar que a concepção de tempo traz em si a concepção de homem, Bakhtin (2010) enxerga o herói em seus momentos decisivos e essenciais, onde os cronotopos – que se aproximam uns dos outros, se fundem ou mesmo se opõem, como já observado – projetam o reflexo mais nítido do sujeito. Na concepção de Bakhtin (Idem) os cronotopos permitem não apenas desvendar o sentido de determinado texto literário como também identificar os eixos estruturais que sustentam a trama ficcional.

Em resumo, o espaço em que transcorre a ambientação dos enredos e o trânsito das personagens por seus caminhos é compreendido, em plenitude, apenas quando se integra à respectiva esfera temporal. Segundo Bakhtin (2010, p. 349), “o processo de assimilação do tempo, do espaço, e do indivíduo histórico real que se revela neles, tem fluido complexa e intermitentemente, determinando a unidade artística de uma obra literária no que diz respeito à realidade efetiva”. Isso tudo demonstra o quão importante é a análise cronotópica para a fiel compreensão de uma obra literária.

No caso específico dos contos de Migueís, como já ponderado, tal análise deve ser feita sem restrições quanto ao tempo e ao espaço abarcados. Isso se justifica pelo fato de o narrador ou protagonista recorrer muitas vezes à memória para reconstruir espaços extintos ou recuperar o tempo perdido. O exílio social, psicológico e metafísico do homem errante, que se desloca do presente para o passado ou de um continente ao outro, é um dado objetivo das narrativas migueisianas. Neste sentido, o tempo-espaço concreto exterior deve também considerar seu aspecto interior subjetivo, possibilitando uma visão mais alargada dos cronotopos.

As grandes aventuras vivenciadas pelos protagonistas dos romances antigos de provações (que se desenvolveram entre os séculos II e VI), cujas ações desenrolam-se em um fundo geográfico amplo, entremeadas de batalhas, peripécias, naufrágios e aprisionamentos – tal qual se vê na narrativa de Aquiles Tatius – encontram correspondente no tempo desventurado do século XX, com seu tempo-espaço de conflitos marcado, sobretudo, pelo exílio. O herói grego de antigamente cede lugar ao emigrante acuado. Para ilustrar, em termos simbólicos, a saga maior do desterrado contemporâneo, nada como voltar os olhos ao passageiro ilegal que protagoniza o conto “O Viajante Clandestino”.

O Eu e o Outro que se projetam na diegese, seja pela voz do narrador onisciente, seja pela absoluta miséria do passageiro intruso, expressam o drama das grandes travessias humanas. A bordo do velho cargueiro, espaço-cenário do referido conto, a precariedade da viagem-travessia mostra-se ainda mais temerária. Neste conto marcado pela tensão narrativa o anti herói viaja escondido no porão do navio, em busca de uma vida nova na América-terra-da-promessa, vindo da África, onde embarcava apenas com as roupas do corpo. Pelo recurso do monólogo interior o narrador posiciona-se em favor de seu Tomé, compreendendo o seu desejo de mudança:

Sonhava com a América havia muitos anos. Vinha em busca dela como, quatrocentos anos antes, e mais, os seus antepassados¹⁹ (isto é um modo de falar) tinham andado em demanda da terra Firme, do Eldorado e do Xipango. Esses porém eram mais felizes, não precisavam de passaporte. O mundo era então um mistério aberto à curiosidade e ambição de todos! Ele viajava escondido, embora não buscasse oiro nem prata nem pimenta. Tinha dois braços, sabia pegar numa enxada ou picareta, queria trabalhar (MIGUÉIS, 1983, p. 43).

A tensão do conflito iminente surge quando o cargueiro atraca no cais. Sem documentos ou qualquer bem material, o passageiro clandestino – que na travessia contou com a cumplicidade de dois marinheiros – “a solidariedade é outra lei sagrada entre os homens que vivem à margem da vida” (Idem, p. 40) – teria que desembarcar. E assim o fez, no silêncio obscuro da noite fria, tentando burlar a vigilância da guarda portuária. A mesma corda que separa as classes sociais aqui funciona como linha divisória entre a Vida e a Morte. Da viagem à agonia, os cronotopos do conto assumem configurações dramáticas:

Encolheu-se todo e, com um esforço desesperado, conseguiu deslizar mais um pouco: o pé tocou por fim na beira do molhe, e um bafo de lume veio-lhe dele, subiu-lhe os membros, reanimou-se como um *calor de ressurreição*. O cais, molhado e escorregadio, estava ao seu alcance! (Idem, p. 47, *itálicos nossos*).

A personagem Seu Tomé, em uma possível alusão ao apóstolo bíblico referido no Evangelho de João,²⁰ também queria ver para crer. Na transposição imagética do mar da Galileia para o oceano Atlântico o sofrido percurso do homem errante em busca de seu caminho de fé dá-se em meio a terríveis provas. Sem se render ao ceticismo do mar que sob a corda-travessia parecia-lhe mortal, o passageiro da ilegalidade fez como São Tomé do

¹⁹ Refere-se o narrador, aqui, à saga da família Corte-real, cujo pai João Vaz Corte-Real e depois os seus filhos Gaspar e Miguel Corte-real aventuraram-se, em meados do século XV – antes da era dos Grandes Descobrimentos, portanto – pela costa ainda inóspita da América do Norte, explorando as margens do Rio Hudson e São Lourenço até alcançar a região do Canadá. (SERRÃO, 1992, p. 55).

²⁰ “Disse a Tomé: põe o teu dedo aqui e vê minhas mãos! Estende a tua mão e põe-na no meu lado e não sejas incrédulo, mas acredita!” João, 20:27 (A Bíblia de Jerusalém, 1981, p. 1412).

Novo Testamento, perseguido e hostilizado, para seguir sem perder a fé, até que seus pés trêmulos tocassem o solo firme da América.

O corpo magro do viajante clandestino, cuja característica física sugere provação e ascetismo, não deixa de emprestar uma conotação mística a alguém que, desprovido de tudo, chega à terra prometida. Existe uma lenda de que São Tomé teria vindo à América nos primeiros séculos de sua colonização, o que, segundo Sérgio Buarque de Holanda (1993), ensejou uma crença dos portugueses em relação ao continente norte-americano, atribuindo um caráter religioso às grandes navegações lusíadas.

Embora surpreendido em flagrante pelo guarda das docas, a solidariedade pelos humildes e pobres do mundo parece ter levado o policial à prevaricação. Tocado pelo tempo sagrado símbolo do *renascer*, o Outro que representa o rigor das leis estrangeiras aquiesce na fuga do refugiado, lançando-lhe às costas uma mensagem fraterna: “*Hey! Merry Christmas!...*” (MIGUÉIS, 1983, p. 49). E deste modo o marujo marginal, na fuga ofegante sobre campos abertos da liberdade sonhada, corre nas trevas em direção às luzes da cidade.

O tempo desventurado que permeia os contos de Miguéis encontra nesta narrativa uma extraordinária representação ficcional do embate entre o Eu e o Outro, justapondo exílio e exilado, medo e esperança, religioso e profano. Ao contrapor dois mundos, que se separam por um oceano de incertezas, o narrador não consegue esconder sua adesão à causa dos humildes, tal qual fez o autor em toda a sua vida e obra. O tema da dignidade humana aparece e sobressai no conto.

Pode-se dizer que o navegante que viaja na clandestinidade é um estranho a bordo. Escondido como um rato, sua posição marginal agrava-se pelo fato de ele viver abaixo da linha da pobreza. Clandestino a caminho da terra estrangeira, seu Tomé é apenas mais um dos humilhados e ofendidos que integram a vasta galeria de personagens de José Rodrigues Miguéis. Nos Estados Unidos ele será um estrangeiro em situação ilegal, suscetível à pena de deportação, o que o tornará ainda mais estranho ao meio social que escolheu para viver,

Já no conto “Dezessais Horas em Missão Secreta”, que se invoca aqui para apenas ilustrar o tempo desventurado da diegese migueisiana, há de se observar que a personagem protagonista literalmente se lança, no rigor de um tempo cronológico, pelo espaço simbólico de uma terra profanada. E o faz em tom satírico, para criticar os regimes autoritários que se espalhavam pelo mundo naquele tempo/espço de opressões tantas. De regresso à Europa, após transpor o Atlântico, o narrador autodiegético é o protagonista de uma arriscada missão.

Consigne-se que a memória viva do herói desta história está impregnada das lembranças de horror urbano que a ditadura impõe e da violência política na luta pelo poder, a ponto de impulsionar seus passos pelo espaço subjugado com o propósito de cumprir aquilo tudo que deveria fazer em um curto espaço de tempo:

Voltaram-me num veloz filme retrospectivo as imagens fragmentadas duma breve e sangrenta revolta militar: as ruas e praças duma velha capital colonial varridas pela cavalaria e os carros de assalto: o trovejar do canhoneio, o latir das metralhadoras, as vozes de comando e os gritos de dor, repiques furiosos de sinos, o estalar dos incêndios. Depois entre escombros, no silêncio opressivo do estado de sítio, passos de patrulhas ecoando nas ruas desertas, buscas domiciliárias, brados de pavor da escuridão, as prisões a abarrotar, torturas, espancamentos e exílios, o fuzilamento de inúmeros patriotas que tinham ousado resistir de mãos vazias ao assalto da clique militar, e morriam de cabeça erguida, em frente dum muro, com um derradeiro viva à liberdade (MIGUÉIS, 1981, p. 146).

A causa motivadora das ações da personagem, pois, era a da liberdade. Por isso ele estava ali, para realizar o solene juramento que certamente fez perante Outros e a si mesmo, a ser cumprido no espaço-temporal inferior a um dia. Estrangeiro em uma terra familiar, armado com uma pistola e munido de falsa identidade, com as ações previamente planejadas e executadas por códigos e siglas (expresso de H, Z-34, X-haven), conseguiu instalar-se em uma hospedaria de estudantes.

Durante o passeio noturno pela cidade esqueceu-se do horário rígido do pensionato, após errar pelo labirinto das ruas daquela terra hostil e ao mesmo tempo tão familiar e sedutora. Coerente à natureza errante sua, o jeito foi perambular pelo centro até descobrir algum hotel barato que porventura o acolhesse. Note-se, a partir daí, as deambulações do protagonista pelo espaço urbano que se tornara do Outro.

O trânsito noturno do narrador-personagem levou-o ao café-hotel em que conhece a jovem Grete, surgindo daí uma série de incoincidências que se tornaram coincidências. Neste local suspeito, durante a madrugada, ele acabou sendo convencido pela insinuante moça a transportar para casa um homem enrolado em um cobertor. Para tanto teve que apoiar Grete e um chofer na estranha tarefa.

E qual a sua surpresa ao saber que o suposto doente já estava morto e que se tratava – conforme leu depois no jornal – do ‘general’ Don Leônidas Picapalo y Ceballos, justamente aquele a quem devia liquidar com um tiro de pistola: “O alma danada da oligarquia que ora oprimia a minha terra e a minha gente” (MIGUÉIS, 1983, p. 168). Ironias à parte, o cadáver

abandonado no entreposto ferroviário tratava-se, pois, do alvo da missão secreta em que se empenhara o narrador-personagem.

O lugar imaginário dos acontecimentos contém alguma verossimilhança se comparado, simbolicamente, a vários países da Europa central que, na primeira metade do século XX, submeteram-se a regimes ditatoriais. A crítica aos regimes centralizadores transparece neste conto protagonizado no espaço ficcional da República Centraliana, onde o narrador-personagem retorna clandestinamente ao território europeu com o objetivo de realizar um atentado.

É sob esse desventurado tempo-espço de degradação, impregnado pelo espectro das guerras e das tiranias, que os contos de Miguéis transcorrem, lembrando que o autor – exilado como a maioria de suas personagens – sempre soube projetar, com perfeita exatidão, o drama maior do homem, fazendo-o em uma dimensão pessoal e simultaneamente social capaz de conferir ainda maior amplitude à obra. Em “Dezasseis Horas em Missão Secreta” a personagem protagoniza uma missão política libertadora que transcorre em uma terra conhecida que se encontra sob regime ditatorial.

Em linhas gerais, o espaço retratado nos contos aqui utilizados para situar o estranho/estrangeiro em seu percurso tempo-espacial coincide com o mundo de exílios que a diegese suscita. O tempo que se projeta nas histórias, por outro lado, é o da desventura – seja ela social (“O Viajante Clandestino”), seja política (“Dezasseis Horas em Missão Secreta”) – que avança pela seara do não-pertencimento, como retrato fidedigno de uma época.

1.3 VIAGEM, DESENCONTRO E AGONIA

Fosse a obra de José Rodrigues Miguéis um amplo painel pictórico, poder-se-ia enxergar algumas nuances de luz e de cor que se alteram constantemente em função do olhar do espectador. Nela a imagem do homem que surge no tempo-espço das representações e que se vai definindo pelas tintas do pintor, sugere um mosaico de diversas faces, dentro do qual um sujeito aflito parece transitar de um lado a outro da tela, inquieto, como que a se afastar dos outros e dele próprio. À medida, porém, que o observador se aproxima mais do mural, a visão se aprimora a ponto de perceber detalhes até então ausentes do olhar comum. O homem em fuga, na realidade, está sobre uma ponte, à procura de alguém ou de algum lugar que o sombreado da neblina não permite distinguir. Tudo o que ele sabe é que algo muito importante o espera do outro lado e que, apesar da escuridão, deve tentar a travessia.

Três cronotopos de Bakhtin, dentre tantos outros explicitados em sua obra, foram aqui escolhidos para embasar o desenvolvimento desta tese: o da estrada, o do encontro e o do limiar. Reforça-se tal decisão pelo fato de eles guardarem relação direta com os cronotopos mais significativos dos contos de José Rodrigues Miguéis, como mostraremos neste tópico. Importa ressaltar, mais uma vez, que as categorias de tempo e espaço presentes em uma determinada narrativa literária fornecem sua representação de mundo, aproximando também realidade e ficção. Por isso é que se afirma que o cronotopo nasce de uma cosmovisão: pela simples interligação das relações temporais e espaciais contidas no texto literário é possível construir a imagem do homem que ali transita.

Vimos que Bakhtin estudou o romance grego antigo com seus enredos de aventuras, tanto de provas como de costumes, para saber se o herói muda ou não diante dos infortúnios sofridos. Segundo o pensador russo, a resposta é negativa nos romances de aventuras/provas como *Leucipedes e Clitofontes* (onde o herói permanece sempre o mesmo) e positiva nos romances de aventuras/costumes como *O Asno de Ouro* (em que ele se metamorfoseia). Já nos contos de José Rodrigues Miguéis, que transcorrem em um mundo em convulsão, muitos de seus protagonistas – com o corpo físico longe da terra natal e o pensamento sempre dentro dela – lutam contra si mesmos, revelando, pelo tempo-espaço das vivências/ausências, uma imagem fragmentada. É por meio das conjunções cronotópicas que essas sutilezas transparecem com maior nitidez.

Pode-se então dizer que as personagens centrais dos contos de José Rodrigues Miguéis são viajantes de si mesmas que, em meio às crises tantas, buscam se encontrar. Em suas andanças e desencontros elas seguem firmes por um caminho de pedras, tentando no contato com o Outro a compreensão de si mesmas. Assim são as personagens Léah, Carlos, Dona Genciana, Madame Lambertin, Artur, Antoine, Joaquim ou Cosme. Assim é o andarilho libertário de Nova Jersey e assim também são os imigrantes humilhados dos barcos-travessias.

O tempo-espaço do limiar, que Bakhtin também denomina cronotopo da soleira, pode ser encontrado em quase todos os contos, sabido que o sujeito migueisiano é marcado invariavelmente pela inquietação. Para Maria Lúcia Lepecki (1979) deve-se considerar, para aferir a situação dramática dos tipos ficcionais de Miguéis, “a tensão criada entre seriedade e humor, bipolaridade, determinante das coordenadas mentais das personagens, e resultante evidente da cosmovisão e das vivências do Autor exterior” (LEPECKI, 1979, p.75).

A *situação de perda*, na avaliação da citada pesquisadora, é outro dado da obra do autor, considerada do ponto de vista sociológico. Tal fato objetivo, embora exterior ao

universo ficcional, não deixa de refletir o “aspecto marcante da *verdade* da vida portuguesa tal como o Autor exterior a entende e o texto a recria” (LEPECKI, 1979, p. 73, grifo da autora). O elemento agônico presente nas narrativas e que define a sorte dos exilados deve-se, em parte, às condições desfavoráveis que a terra natal impôs aos imigrantes.

Segundo o autor de *Questões de Literatura e de Estética* (A Teoria do Romance), o cronotopo da soleira ou do limiar provém justamente das situações-limite:

É o cronotopo da *crise* e da *mudança* de vida. A própria palavra *soleira* já adquiriu, na vida da linguagem (juntamente com seu sentido real), um significado metafórico; uniu-se ao momento da mudança de vida, da crise, da decisão que muda a existência (ou da indecisão, do medo de ultrapassar o limiar). Na literatura o cronotopo da soleira é sempre metafórico e simbólico, às vezes sob uma forma aberta, mas, com mais frequência, implícita (BAKHTIN, 2010, p. 354, itálicos do autor).

Tendo como ponto de partida os cronotopos clássicos de Bakhtin podemos, então, retomar seus correspondentes na obra de José Rodrigues Miguéis. Nesse sentido, o cronotopo bakhtiniano da estrada transforma-se, nos contos do escritor português, em cronotopo da viagem. O cronotopo do encontro, ao inverso, corresponde ao cronotopo migueisiano do desencontro, situação esta que aparece em numerosas narrativas conduzidas em primeira pessoa. Já o cronotopo da soleira, que Bakhtin também denomina como sendo o da crise ou o do limiar, equivale em José Rodrigues Miguéis ao cronotopo da agonia, no qual o homem em situação-limite abre-se às grandes transformações.

Não se mostra tarefa fácil escolher, dentre os contos de Miguéis, aqueles que sejam mais representativos do cronotopo agônico, porque a tensão narrativa parece algo inerente em toda sua obra. Da mesma forma, não há como negar a importância dos cronotopos da viagem ou do desencontro, que se apresentam também como elementos estruturantes da diegese. Todos eles se relacionam às expressões do exílio que serão identificadas ao longo deste trabalho, na sua tríplice modalidade (exílio geográfico, psicológico e metafísico). Passemos, pois, à análise particularizada (e exemplificativa) dos cronotopos migueisianos.

Como já antecipamos a estrada, na acepção de Bakhtin, remete à conhecida metáfora do caminho da vida ou do destino que se apresenta já traçado àquele que a vai trilhar. Símbolo de liberdade e dos sonhos, é nela que as angústias existenciais das personagens transparecem e são enfrentadas. A estrada abre-se ao desconhecido e permite que o sujeito conheça melhor a si mesmo e, no contato com os outros, alcance a sua visão de mundo. Bakhtin assim se refere ao clássico cronotopo:

No cronotopo da estrada, a unidade das definições espaço-temporais revela-se também com excepcional nitidez e clareza. É enorme o significado do cronotopo da estrada em literatura: rara é a obra que passa sem certas variantes do motivo da estrada, e muitas obras estão francamente construídas sobre o cronotopo da estrada, dos encontros e das aventuras que ocorrem pelo caminho (BAKHTIN, 2010, p. 223).

A ideia da estrada remete sempre a um determinado espaço físico. Não se pode deixar de notar, também, que ela é palco das representações de mundo por parte daqueles que a percorrem. A estrada, necessariamente, leva a encontros. E essa *grande estrada* de Bakhtin assume um sentido metafórico pelo fato de sugerir a trajetória humana no tempo e no espaço, o caminho da vida a percorrer, o destino de cada homem. É na estrada que as personagens entram em contato consigo mesmas.

Na obra contística de José Rodrigues Miguéis tudo remete à ideia de deslocamento, como se o transeunte estivesse em permanente caminhada existencial. Nela esse trânsito continuo do sujeito assume proporções ainda maiores pelo fato de ele cruzar fronteiras em atravessar continentes. O desafio da estrada possui uma singular conexão com as questões que determinam a cosmovisão das personagens em seu anseio pela liberdade. O cronotopo bakhtiniano da estrada passa a se denominar, em Miguéis, cronotopo da viagem.

Sem pretender esgotar a análise dos contos, que aqui se antecipa a título meramente ilustrativo, cabe então dizer que a viagem pode ser considerada a configuração espaço-temporal que melhor define o sujeito migueisiano, aproximando espaços, tempos, exílio e exilados. Em “Uma Viagem na Nossa Terra”, o referido cronotopo ganha sua mais perfeita caracterização pelo fato de o narrador – Artur, um português expatriado nos Estados Unidos que visita Portugal – confrontar no mesmo percurso turístico de Lisboa ao norte do país, paradoxalmente, seu olhar atento de exilado com os olhares dispersos de seus compatriotas.

Não é mera coincidência, neste conto, a alusão à célebre narrativa escrita em 1846 por Almeida Garrett, *Viagens na Minha Terra*, em que o escritor português do século XIX compôs um romance repleto de preciosas digressões de ordem literária, estética, política e social, a partir da rota Lisboa-Santarém, realizada de vapor pelo estuário do rio Tejo. Alberto Carvalho (1991, p. 41), na apreciação crítica àquela obra, observa que o percurso da viagem garrettiana segue um ritmo discursivo indicativo de movimento e mudança. Para ele, o movimento sobre o espaço funda a ação e define a história de Joanhina:

O tema da viagem desenvolve-se numa macro-sequência dominada pela noção de espaço: dois espaços-limite, Lisboa e Santarém, lugares de habitação e de visita, ligados por um itinerário fluvial e terrestre, trajecto de

mediação, coroado por uma deambulação turístico-arqueológica na cidade visitada.

A singular viagem do escritor oitocentista torna-se, assim por dizer, plural desde seu título, um marco das letras nacionais ao contar a história de um povo em busca de sua identidade: a navegação fluvial cruza a terra do autor que é a terra de seus compatriotas. Já o narrador-personagem de Miguéis, ao retomar a estrada garretiana um século depois – fazendo-o agora de automóvel – sugere um resgate, por parte de seus amigos lisboetas, da essência da alma lusíada. Sua viagem é um passeio turístico e, sobretudo, uma fuga saudosista para um espaço de realização e um tempo interior que se mostra então interdito aos portugueses.

Talvez também não seja casual o fato de o protagonista central chamar-se Artur, “nome do rei celta-romano que combateu os invasores saxões no século V, inspirando a célebre lenda dos Cavaleiros da Távola Redonda” (OBATA, 1986, p. 37). A literatura medieval alusiva ao mítico Rei Artur e seus cavaleiros chegou à modernidade para mostrar que o passado constrói (e reconstrói) o presente, como acreditava o narrador exilado do conto. Nas aventuras heroicas e sentimentais da *Demanda do Santo Graal*, a coragem dos cavaleiros do rei – tal qual a paciência da personagem migueisiana – é posta à prova o tempo todo, misturando o real ao imaginário²¹.

Em “Uma Viagem na Nossa Terra” o Eu narrador (Artur, residente no estrangeiro) encontra-se momentaneamente em Lisboa e planeja, junto a amigos portugueses, uma viagem de automóvel até o norte do país. Mas esse (re)encontro do Eu (expatriado) com o Outro (compatriotas lisboetas) traz a marca do desencontro. A começar pelos desajustes no horário combinado entre todos na noite anterior, o que acarreta atrasos no passeio, depois pela falta de cuidados mecânicos com o automóvel instrumento da aventura e, por fim, em relação aos interesses diversificados do grupo de viajantes que nem sempre demonstrava maior preocupação com a cultura de seu país.

A viagem empreendida pelo grupo, diversamente àquela realizada no tempo-espaço da barca de Garrett sobre o estuário do Tejo, utiliza-se de um veículo motorizado para o deslocamento espacial. Neste sentido cabe transcrever a observação de Marília Amorim no artigo “Cronotopo e Exotopia” (2012, p. 106, *itálicos da autora*) sobre o carro:

²¹ Lênia Márcia de Medeiros Mongelli, na aula ministrada na Universidade de São Paulo em 29/09/2012, por ocasião do curso de extensão universitária *Temas, personagens e obras marcantes da Literatura portuguesa: uma viagem no tempo*, demonstrou pela análise de excertos de *A Demanda do Santo Graal* a importância da leitura das novelas de cavalaria medievais e renascentistas, dada à sua atualidade.

Com o carro encontramos o *outro*: outro lugar, outra cultura, outras pessoas, dentro de nosso mundo, recobertos por nossa carapaça. Com ele, podemos ir mais longe do que a pé ou a cavalo, e, sobretudo, estamos protegidos e exercemos um maior controle daquilo que poderia interferir na nossa viagem. Nosso contato com o *outro* obedece às condições ditadas pelo ‘estar de carro’. O carro nos torna mais *independentes* do *outro*.

Em meio ao trajeto, acenos de encontro consigo mesmo e com o Outro podem ser identificados quando o grupo – numa paragem estratégica à margem da estrada – avista o mar. Vislumbra-se ao longe, naquele instante, um vapor a singrar suas águas. A sensação de encantamento parece acometer os amigos viajantes, levando-os a uma espécie de êxtase coletivo. Artur sabia da importância do mar para a nação portuguesa e, por alguns momentos, logrou fazer com que seus amigos esquecessem do horário para se abandonar ao prazer orgânico da contemplação. A simbologia do barco a navegar traz em si imagens de um passado remoto incorporadas, talvez inconscientemente, em cada personagem do conto. Artur bem expressa isso:

Aquela coisa banal, quotidiana, que temos sempre diante dos olhos e a que agora já não ligamos importância nenhuma, brilhava agora ao longe como uma rara maravilha (...) Tínhamo-nos tornado bruscamente conscientes da natureza, sensíveis à paisagem, ao encanto nostálgico do mar, e estávamos dispostos a todos os sacrifícios, a todas as renúncias e atrasos, para nos abandonarmos enfim a embriaguez naturalista que de nós se apossara (MIGUÉIS, 1981, p. 63).

A identidade lusitana e o peso secular de suas tradições, cuja saga maior foi consagrada na epopeia de Camões, parece em um breve instante sensibilizar os companheiros da aventura automotiva: “Precisávamos daquele mar, daquele vapor, daquela espuma distante, para desassimilar a eloquência que nos afogava” (MIGUÉIS, 1981, p. 62). O apelo silencioso do sonho náutico, ancestral, surgia ali isento de palavras ou de explicações. Bastava contemplar a paisagem marítima para compreender a essência da alma portuguesa que era dele, protagonista desterrado, e também de seus compatriotas apressados.

Ocorre que a personagem Fonseca, “de regresso ao positivismo, aos horários e às quilometragens” (MIGUÉIS, 1981, p. 63), fez com que todos subissem no carro para seguir viagem rumo ao Porto. Apegado ao tempo cronológico, o motorista não tem tempo a perder com divagações que lhe soam inúteis. Sua preocupação é com o trajeto dificultado pelo atraso coletivo e pelo esquecimento dos mapas viários, o que tornou o passeio dos compatriotas pouco prazeroso.

Assim a viagem prossegue. Da cidade para o campo. Do tempo-espço presente para algum lugar do passado ou do futuro, onde um barco navega sobre a distante linha do porvir.

Até que os aventureiros da trilha de Garrett chegaram ao destino final, todos eles “emarfanhados, áfonos, esqueléticos, com dormências pelos membros, e um desgosto total da paisagem, do automobilismo e dos planos infalíveis” (MIGUÉIS, 1981, p. 68). A imagem contemplativa do oceano – mais do que a paisagem transitória dos monumentos de Óbidos, Alcobaça, Leiria ou da evocação de Dona Inês de Castro dos Amores-Cantados-na-Pedra, deixada para trás – confere um maior peso simbólico nesta narrativa.

Não há como deixar de notar, na cena que aproxima a cultura do país à sua própria história, a expressão da memória forte que se confunde com o sentido maior da identidade nacional. Ao contrário da memória fraca, que segundo Joel Candau (2012, p. 44) é aquela “sem contornos bem definidos, difusa e superficial, que é dificilmente compartilhada”, a memória forte – enraizada numa tradição cultural – é “massiva, coerente, compacta e profunda, que se impõe a uma grande maioria dos membros de um grupo” (Idem) e, portanto, identitária.

Lisboa de José Rodrigues Miguéis e de suas personagens inquietas é a mesma cidade que também seria cantada, posteriormente, por José Cardoso Pires em *Lisboa - Livro de Bordo: vozes, olhares, memórias*. Marlise Vaz Bridi (2008), em artigo sobre este último livro de Cardoso Pires, identifica a visão de mundo do autor com a cidade de Ulisses tornada cronotopo. Trata-se, segundo ela, de um lugar composto de “vozes, olhares e memórias (...) testemunhos do passado” (BRIDI, 2008, p. 187), que a *cidade a navegar* traz em si, revelando “a vocação marítima não só dos portugueses, como, sobretudo, do imaginário português” (Ibidem, p. 184).

O sonho náutico e ancestral a que se refere o narrador Artur remete, na melhor tradição lusíada, ao olhar presente sobre o passado, ao homem perseverante que busca a felicidade, ao espírito coletivo capaz de transformar a realidade social, à cegueira dos olhares que enxergam as coisas sem nada ver. A viagem automobilística pela terra natal, cujo deslocamento no espaço português evoca a secular saga lusíada, também não deixa de soar como um retorno ao tempo interior de cada personagem.

Para Bakhtin (2010) é no espaço que o tempo se mede. De fato, vê-se no conto “Uma Viagem na Nossa Terra” que o tempo-espaço é inseparável e que a estrada/viagem é o lugar onde se mede o tempo da história, sugerindo o narrador autodiegético que se deve sempre voltar a ela para que o tempo avance. Apesar de viver no estrangeiro, Artur anseia por transformações e acontecimentos em seu país, demonstrando à terra natal um apego bem maior que seus compatriotas. Eis aqui a consciência de mundo demonstrada pela personagem

autodiegética viajante que, embora residente na América, revela – em termos sentimentais – ser mais português que os amigos que ali residem.

A natureza dialógica da linguagem, como se vê nesse conto, exerce um papel fundamental entre a autoconsciência do Eu narrador e a visão do Outro compatriota. Neste sentido, como assevera Beth Brait (1999) no artigo *As Vozes Bakhtinianas e o Diálogo Inconcluso*, o Eu que se constitui verbalmente sobre a base do Nós faz das vozes um *princípio arquitetônico*: “Bakhtin observa um princípio de estruturação em que as ideias, os pensamentos, as palavras configuram um conjunto que se instaura através de várias vozes, ecoando cada uma de maneira diferente” (BRAIT, 1999, p. 22).

Neste contexto a viagem não é apenas uma incursão por sítios representativos de Portugal, mas uma tentativa de o sujeito – no contato com o Outro de suas origens mais autênticas – regressar ao Eu perdido. Como observa Jeane Laura da Cunha Santos (2000, p. 52) a busca de novas paisagens traz em si, metaforicamente, a ambivalência das mudanças, porque “a viagem é necessidade de dor na ruptura com o velho, mas é também o gozo do desejo de criar o novo”. Este novo a ser buscado e reinventado, para Artur, é justamente o (re)encontro com o passado que se quer presente.

Pelo que se depreende da voz narrativa de “Uma Viagem na Nossa Terra”, a memória coletiva alimenta o sentimento identitário de um povo ou de uma nação. É justamente o ato memorável, revelador da identidade, a que se refere Candau (2012, p. 77-78):

Quando esse ato de memória, que é a totalização existencial, dispõe de balizas sólidas, aparecem as memórias organizadoras, poderosas, fortes, por vezes monolíticas, que vão reforçar a crença de uma ordem em ou de uma história comum ao grupo. Quando há uma diluição desses marcos, confusão de objetivos e opacidade de projetos, as memórias organizadoras não chegam a emergir ou permanecem fracas, esparsas, nesses casos a ilusão do desencantamento geral. No primeiro caso, as identidades se mostra seguras delas mesmas, fortes, inabaláveis, compactas. No segundo, observam-se identidades inquietas, frágeis, fragmentadas.

Em meio ao desassossego do sujeito, em seus deslocamentos tantos, os cronotopos miguelisianos apresentam configurações inusitadas, capazes de atrair, de se opor, aproximar-se, afastar-se ou trilhar um caminho inverso, dependendo sempre das circunstâncias tempo/espaciais que influenciam na tomada de consciência dos protagonistas. O motivo do encontro guarda estreita relação com o cronotopo da estrada, porque juntos eles contribuem decisivamente para a composição das tramas: “É enorme o significado do cronotopo da estrada em literatura: rara é a obra que passa sem certas variantes do motivo da estrada, e

muitas obras estão francamente construídas sobre o cronotopo da estrada, dos encontros e das aventuras que ocorrem pelo caminho” (BAKHTIN, 2010, p. 223).

Enquanto cronotopo estável da estrada corresponde ao da viagem, em Miguéis o cronotopo do encontro redonda, invariavelmente, no desencontro. As personagens parecem viver numa permanente situação de perda, como se caminhassem sob o tênue fio de uma navalha. A imagem da pensão, enquanto lar provisório, propicia uma exata medida dessa transitoriedade humana que se irmana ao tema do desencontro e da solidão. As chegadas, para os viajantes, logo se transformam em partidas. Os amores perdidos, em saudades. A completude torna-se momentânea, como se a vontade satisfeita ensejasse sempre uma nova busca.

Talvez não seja demasiado observar que nos contos de Miguéis substitui-se o cronotopo estável da estrada (na qual se realiza a viagem propriamente dita, em sentido estrito, seja terrestre, marítima ou aérea) pela imagem dinâmica do deslocamento físico e temporal. A imagem cronotópica que escolhemos para essa transposição – o da viagem (em seu duplo sentido, exterior e interior) – é mais adequada em função do caráter dinâmico de busca, esperança de encontro e frustração que marca as suas personagens acossadas.

O cronotopo do encontro, que amarra, intrinca ou desata os nós do enredo ficcional, corresponde nos contos de José Rodrigues Miguéis à situação de perda das personagens, revelada pelo estigma do desencontro. Desencontro de um país, de um projeto, de uma mulher, de um sonho, motivos são tantos para que o sujeito transeunte continue a sê-lo, tal qual se pode acompanhar na deambulação das personagens transeuntes que caminham, invariavelmente, em sentido incoincidente aos possíveis encontros.

Bakhtin pondera que o motivo do encontro possui estreita relação com “a separação, a fuga, o reencontro, a perda, o casamento, etc.” (BAKHTIN, 2010, p. 223). Nos romances gregos de aventura de provações, cuja estrutura literária muito influenciou os enredos clássicos, os jovens protagonistas apaixonados – depois de inúmeros desafios e peripécias – conseguem se casar e ser felizes. O encontro inicial dos olhares, superando todos os percalços impostos pelo destino, culmina no encontro matrimonial. Exatamente o contrário do que se vê no universo ficcional migueisiano.

Não se pode dizer que há final feliz nos contos de Miguéis firmados sobre este cronotopo bakhtiniano cuja readequação, correspondente à sua antítese, pode ser traduzida pelo desencontro, tal qual se pode ver na história de amor não concretizado de “Léah”. Esta

narrativa autodiegética, conduzida por uma personagem lusitana no estrangeiro, é dirigida a uma destinatária ausente (Léah, a narratária do conto). Apesar da subversão do tempo-espço edênico do passado, a imagem da heroína ainda habita a memória do narrador Carlos.

Embora o referido conto contenha elementos do cronotopo da viagem (pelo fato de os protagonistas centrais viverem ambos em terra estrangeira) e da agonia (porque a tensão narrativa é uma constante), o cronotopo determinante na diegese, marcado pelo signo do desencontro que se confunde com a sina dos exilados, projeta-se na realidade vivida pelos amantes em um certo tempo/espço do passado e também pelo narrador que recupera, pelos fios da memória afetiva, os acontecimentos amorosos vividos na pensão de Bruxelas.

A pensão, por si só, traz o signo da viagem e do viajante, que no conto funciona simultaneamente como lugar do encontro autobiográfico e amoroso, espço da agonia e dos lampejos da consciência mutante dos protagonistas. Mas enquanto espço-refúgio ela altera-se em função do estado de espírito do narrador-personagem, personificando os espços. Sem Léah tudo é tristeza e morte: “A iluminação do quarto era medíocre, pobre o aquecimento, mesquinho o lavatório. As janelas metiam Outono por todas as fendas” (MIGUÉIS, 1981, p. 13); com Léah, tudo é amor e espontaneidade: “A tua presença rejuvenescia o meu quarto” (Ibidem, p. 25). Com Léah a pensão é vida, sem Léah torna-se sepulcro.

Por outro lado, cabe notar que o espço da pensão – que possui um caráter de não-lugar, dada à sua provisoriedade de lar temporário destinado ao descanso do viajante – acaba se tornando residência permanente em “Saudades para a Dona Genciana”, enquanto que em “Léah” é a presença da mulher amada que o torna um lugar perpetuado na memória do protagonista e, segundo sugerido no encontro de ambos, em Léah também. A reversibilidade desses espços-tempos, portanto, é uma constante na obra de Miguéis.

Da forma similar ao que se vê em “Saudades para a Dona Genciana”, no conto “Léah” o tempo também assume um caráter binário, projetando-se em duas direções a partir do mesmo espço dos acontecimentos. Há o tempo presente da enunciação e o tempo pretérito da história vivida. Há também diversas autoconsciências do sujeito: antes de conhecer Léah, com ela e depois de perdê-la. Quando se refere pela primeira vez a Léah, em tom confessional, o protagonista deixa claro o tom dialógico que permeia o conto: “Mas esta dialéctica da misantropia (ou timidez) não será demasiado especiosa para ti, Léah?” (MIGUÉIS, 1981, p. 13).

Verifica-se que o discurso narrativo expressa o lamento do sujeito por aquilo que perdeu. A história de um encontro que se tornou desencontro é uma das principais características da obra contística de Miguéis, espelhando a precariedade da condição humana. Para recuperar sua relação com Léah e revisitar os momentos vividos na pensão de Bruxelas Carlos instaura em si o tempo psicológico da emoção. O tempo que transforma os espaços assume, portanto, uma importância fundamental no conto, que se desenvolve justamente a partir da memória do sujeito.

As vivências íntimas que indicam, pelos solilóquios de Carlos, seu remorso pelo fato de ter abandonado Léah, colocam-no em uma posição de exilado psicológico, de modo a revelar na diegese um momento de intensa interiorização temporal da personagem que recorda. Toda a narrativa dá-se no plano da lembrança do tempo passado/vivido/perdido, revelando que a autoconsciência da personagem narradora se transformou quando ela se autodenomina covarde. Mais uma vez o cronotopo do desencontro leva à agonia do sujeito, que se desqualifica ao refletir, na maturidade, sobre aquilo que poderia ter sido e que não foi.

Já o cronotopo da soleira, impregnado de intensidade e forte valor emocional (que por vezes se associa ao motivo do encontro), é referido por Bakhtin (2010, p. 354) como aquele determinante da crise e da mudança de vida. O tempo, diante do impacto dos fatos narrados na figura do Eu narrador ou personagem, torna-se um instante interminável que escapa ao seu curso normal.

Na ficção de Miguéis o seu correspondente é o cronotopo agônico, correlato ao tempo-espaço da soleira/limiar de Bakhtin, pelo fato de trazer em si a indelével marca da tensão. Não seria demasiado dizer que a situação de fuga, típica das personagens desterradas, envolve sensações de perda, inquietação, desassossego. A temática dos contos, em regra, gira em torno desses acontecimentos marcantes, servindo de eixo principal para a definição da diegese. Atirar-se ao desconhecido, quando nada mais resta a fazer, bem demonstra o cronotopo da agonia incorporado ao espírito de personagens em situação de fuga exterior ou interior.

O exílio metafísico, relacionado à precariedade da condição humana em sua busca ontológica por respostas ao enigma do ser, aproxima-se por demais do cronotopo agônico que prepondera nos contos migueisianos. Mais uma vez, a título de exemplificação para ilustrar o tempo/espaço da desventura presente nos contos, cabe apontar na obra de Miguéis uma narrativa deste gênero que, embora se destinasse originalmente a integrar o romance *Filhos de Lisboa*, acabou sendo publicada postumamente à guisa de conto. Trata-se de “O Interruptor”,

cuja pungência textual aproxima o homem das suas últimas questões, a ponto de colocá-lo frente a frente com a morte.

Nele o protagonista recorre ao tempo psicológico para regressar à velha casa materna, lançando um duplo olhar sobre a cidade que o viu nascer: Lisboa espaço-saudade que não se lhe apaga da memória e também Lisboa espaço-claustrofóbico dos desajustes familiares e sociais. Nessa visão multímota de um lugar primordial tomado por alegrias e tristezas, José Rodrigues Miguéis mexe literariamente com o tempo enquanto quarta dimensão do espaço: nele o passado não morre jamais, permanece vivo na lembrança e retorna, sempre, pelo exercício da rememoração.

A narrativa densa, realizada em terceira pessoa, passa-se no interior de uma casa vazia, outrora espaço vital da família que se extingue. Sob esse cenário desolador é que o sujeito se põe frente a frente com o tempo, para então alterná-lo em ciclos. O toque familiar do estalido do interruptor da porta da sala surge como recurso teatral àquele que se apresenta como o último ator em cena e que, com seu movimento de acender e apagar, projeta luzes sobre a casa dos mortos:

Tudo no seu lugar. Donde vem de repente este mundo morto e demolido, vazio a não ser de espectros? Que faço eu aqui? Sobressaltou-se... *O leque do tempo abriu as varetas firmadas no fulcro do instável instante*, e toda a sua passagem inexorável se momentalizou ou atualizou num anacronismo de cliclorama... (MIGUÉIS, 1982, p. 107, *itálicos nossos*).

Aqui o Eu-narrador revela que a casa revisitada é deserta de gente e repleta de lembranças. Os objetos permanecem onde sempre estiveram, a mesa de jantar, o abajur de porcelana, o vidro do guarda-louça, as toalhinhas bordadas a mão: “nada tinha mudado” (MIGUÉIS, 1982, p. 107). A cada toque do interruptor eles ganhavam vida, com o ingresso em cena de outros personagens. Primeiro, a mãe e a irmã. Depois, em um tempo mais remoto, essas duas mulheres e seu irmão mais velho, o qual sucedera ao pai na chefia da família.

A mudança de um tempo para o outro – presente e passado – dá-se por meio do estalido onomatopaico do interruptor. Com esse efeito cênico de iluminação e seu sentido literário metafórico o protagonista passeia pelo tempo, realizando idas e vindas pelo espaço de suas origens. Em sua tese de doutorado Humberto Lima de Aragão Filho fez oportunas observações sobre o toque familiar de *O Interruptor*, cujo estalido anuncia a tripartição do tempo:

O ruído, produzido pelo atrito de mãos invisíveis, sacramenta *o interruptor* e o faz descerrar o relevo do cinerama para, numa projeção tridimensional, transcendendo as barreiras do tempo e do espaço, em um arroubo inspirador,

fazer-nos mergulhar num passado de devaneios e ilusões, de frustrações e perdas (ARAGÃO FILHO, 2002, p. 78, *itálico do autor*).

Exceção feita à irmã Águeda, as personagens integrantes da família não são nominadas: o narrador, a mãe e o irmão. Todos eles interagem no espaço da antiga mansarda. Uma tensão familiar, especificamente em relação ao destino da irmã pianista impedida de seguir carreira musical, põe em cena o espaço de sufocação representado pela atmosfera provinciana da década de 1930, quando a vontade da mulher tinha de ser submetida ao crivo do chefe de família: primeiro o pai e, na sua ausência, o irmão mais velho. Vivia-se em uma sociedade patriarcal em que as mulheres não tinham voz nem liberdade.

A realidade para além do teto protetor da casa antiga parece oscilar entre o alto e o baixo das colinas lisboetas: o futuro da irmã, vaticinado pela localização geográfica da escola de música do bairro Alto, poderia ter sido ascendente. O espaço-de-dentro (representado pela água-furtada da família) é contraposto ao espaço-de-fora (representado pelo conservatório musical do bairro Alto e os consultórios médicos da Baixa lisboeta). Mas o espaço-tempo impiedoso fez com que Águeda, na expectativa de curar a “doença misteriosa” (MIGUÉIS, 1982, p. 108) que se lhe acometeu, fosse levada aos médicos da Baixa, o que sugere a trajetória descendente da personagem renegada.

Aos poucos, a família vai desaparecendo. As mulheres, uma a uma, saem de cena. E o interruptor, qual *claquete* cinematográfica, torna a sinalizar o espaço-tempo que comove:

O silêncio reinou, cortado apenas pelo compasso do relógio invisível. Ficou ainda alguns instantes a contemplar o cenário espectral, agora deserto, até que a escuridão envolveu tudo, e ele ficou só. 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 (MIGUÉIS, 1982, p. 113).

O narrador refere-se aqui à noite, ao silêncio, à inquietação e à morte. Em meio à espessa bruma que se expandiu pelo cenário da casa dos mortos apenas o toque do interruptor é capaz de projetar luz. Por via do seu estalido o passado próximo e o passado remoto regressam ao presente e à vida. Bem o sabia o narrador, que “só lhe restava continuar a viver” (MIGUÉIS, 1982, p. 113). Há aqui um secreto desejo seu de reencontrar-se, de voltar ao mundo que sempre foi essencialmente seu, de trazer à vida os seus mortos insepultos, de subverter o tempo em que campeava a opressão e, assim, reescrevê-lo de uma outra forma.

Prevalece na diegese o rigor de um tempo exterior/cronológico, que avança pelos espaços interiores/psicológicos da personagem sobrevivente. Sob essa dinâmica do contínuo acender e apagar, contrapondo pelo toque do interruptor a luz-vida da escuridão-morte, é que

a narrativa se desenvolve. Nela é o tempo que organiza os espaços, revelando mais uma vez o seu caráter binário que opõe presente e passado.

O tempo interior das vivências íntimas põe o sujeito protagonista na condição de exilado psicológico que se encaminha para o exílio metafísico que se projetou, implacável, sobre cada um de seus familiares e que em breve o envolverá. Não obstante, o espaço onde tudo aconteceu e ainda acontece também é marcante. A personagem e o tempo passado que vive, a vivência do passado atualizada no presente, é suscitada justamente em função do espaço dos acontecimentos narrados, que se reconstrói a partir da imaginação do protagonista.

Pela porta dos cronotopos vê-se o ciclo desventurado do sujeito migueisiano, cuja sina marcada pela viagem-desencontro-agonia irmana-se à dinâmica do exílio social-psicológico-metafísico. A integração buscada pelo protagonista de “O Interruptor” dá-se, mais uma vez, por meio do tempo-espaço interior capaz de fazer regressar e reconstruir. A função do interruptor, neste conto em que o Eu sobrevivente busca o Outro rememorado, é a de acender um passado que ainda vive dentro de si. E o toque do estalido, que não interrompe nada, liga passado e presente, presente e passado. Seu sinônimo também é memória.

Pelos contos ora utilizados para ilustrar a teoria, pode-se dizer que o português Artur de “Uma Viagem na Nossa Terra” aparece, simultaneamente, como estrangeiro na terra que deixou e estranho perante o Outro que o acompanha no passeio ao norte do país. O narrador autodiegético de “Léah” que se retraía aos primeiros contatos com o estrangeiro e sentia-se estranho sem a presença da mulher amada, ainda assim renunciou Léah para viver como errante do mundo. Já em “O Interruptor” a estranheza da personagem manifesta-se perante os espectros que povoam uma casa vazia, onde a memória é o estalido que traz reminiscências de luz ou apaga tudo com a escuridão do esquecimento.

Nas correlações cronotópicas ora efetuadas faz-se possível ouvir, em cada conto aqui examinado a título ilustrativo, a nota dolorosa do mal de ausência, a recair sobre os estranhos, estrangeiros e/ou emigrantes que protagonizam as histórias, todos eles sujeitos fadados ao não-pertencimento. Viagem, desencontro e agonia, como veremos com mais vagar no capítulo seguinte, aproximam-se sobremaneira do exílio em suas categorias geográfica, psicológica e metafísica.

1.4 ECOS AUTORAIS NA DIEGESE

As histórias inseridas nos livros *Onde a Noite se Acaba*, *Léah e Outras Histórias*, *Gente da Terceira Classe*, *Comércio com o Inimigo* e *Passo(ç)s Confusos* parecem acompanhar, bem de perto, a trajetória de vida do escritor exilado que as escreveu. Eduardo Lourenço (2001), ao discorrer sobre esse curioso paralelo entre a arte e o artista, faz uma constatação fundamental acerca do carácter autobiográfico da obra de Miguéis:

Tudo o que conta na obra de Rodrigues Miguéis é intensa e obsessivamente *autobiográfica*. A arquitetura ficcional é uma máscara transparente quer de sua experiência imediata, ao rés da vida, quer do seu personagem mítico de autor à procura de si mesmo. O que há de rocambolesco e inegavelmente artificioso nalgumas fábulas de Rodrigues Miguéis é secundário em relação à sua única temática: a do homem, simultaneamente *estranho e estrangeiro* (LOURENÇO, 2001, p. 47).

Margarida Barahona (1981) também reforça a intersecção entre a realidade vivida pelo autor e sua produção ficcional, afirmando que a situação típica da personagem migueisiana pode ser interpretada como um dos aspectos da “ projecção autobiográfica do próprio autor (e, aliás, um dos pontos interessantes da obra de Miguéis, o prolongamento que existe entre textos ficcionais e claramente autobiográficos) ligado às condições que o levaram à opção pelo expatriamento” (BARAHONA, 1981, p. 32). Neste sentido, para a pesquisadora portuguesa, torna-se perceptível nas suas narrativas “a intenção de recriação do real na ficção” (Idem).

Outro estudioso do escritor de “Saudades para a Dona Genciana”, George Monteiro (1983), afirmou no preâmbulo do livro em que traduz alguns contos migueisianos para o inglês (*Steerage And Ten Other Stories*) aquilo que os críticos deixaram de perceber como um dos aspectos mais importantes da obra do escritor português exilado, o de que ela é *toda autobiográfica*²². Humberto Lima de Aragão Filho ressalta que esse carácter autobiográfico torna-se, intencionalmente, *preponderante* nos textos ficcionais do autor:

Miguéis utiliza-se do ‘real’ para elaborar os seus textos e o faz ao lusco-fusco, tingindo-o com as cores do anoitecer para não se revelar plenamente e transpondo a realidade para o universo das palavras, aproxima o mundo ficcional de sua vida, cotejando-a com a história de Portugal (ARAGÃO FILHO, 2002, p. 22).

Sabe-se que Bakhtin (2003), na *Estética da Criação Verbal*, recusa a identificação do autor com o herói, ou vice-versa, pelas coincidências pessoais. Sustenta que a prática mais

²² “Among José Rodrigues Miguéis unpublished papers, I am told, exists a statement to the effect that critics have failed to perceive the most important thing about his writing: that it is all autobiographical” (MONTEIRO, 1983, p. 13).

corrente consiste em extrair um material biográfico de uma obra e, inversamente, ao invés de explicar uma obra pela biografia, contentar-se com a semelhanças porventura existentes nos atos da vida da personagem e da vida civil daquele que escreve. A óptica pela qual se aproximam as cosmovisões de um ou de outro, em relação a questões de ordem individual, social ou política, põe em paralelo a formulação abstrata de uma ideia considerada isoladamente no autor e a ideia correspondente que se irá buscar nas palavras do herói:

A abordagem mais séria desses problemas resume-se aos métodos biográficos e sociológicos, que entretanto, não dão provas de uma compreensão formal - estética suficientemente aprofundada do princípio criador existente na relação do autor com o herói, a qual é substituída por uma relação psicológica e social, passiva e transcendente à consciência criadora: o autor e o herói não aparecem como os componentes do todo artístico, mas como componentes da unidade transliterária constituída pela vida psicológica e social (BAKHTIN, 2003, p. 20).

Afirma também o pensador russo, na citada obra, que “às vezes o autor põe suas idéias diretamente nos lábios da personagem tendo em vista a significação teórica ou ética (política, social) dessas idéias” (BAKHTIN, 2003, p. 8). Isto não significa, segundo ele, a possibilidade de comparação das biografias do autor e da personagem em função de suas cosmovisões, observando que o tema “se funda na confusão do autor-criador, elemento da obra, com o autor-pessoa, elemento do acontecimento ético e social da vida, e na incompreensão do princípio criador da relação do autor com e personagem” (Ibidem, p. 9).

De acordo com Bakhtin (2003) o autor-criador, que é “elemento da obra” (BAKHTIN, 2003, p. 9) não se confunde com o autor-pessoa, “elemento do acontecimento ético e social da vida” (Idem). Nessa sutil relação entre o autor e a personagem, “o autor-criador nos ajuda a compreender também o autor-pessoa” (Ibidem, p. 6). Sobre o que é aceitável, ou não, em meio a essa correlação autor-personagem, no que se refere à instância narrativa que por vezes aproxima autor e personagem, Bakhtin tece na referida obra algumas considerações que merecem, aqui, ser transcritas: “A personagem e o autor acabam não sendo elementos de o todo artístico da obra mas elementos de uma unidade prosaicamente concebida na vida psicológica e social” (Ibidem, p. 8).

Em outra passagem de *Estética da Criação Verbal*, Bakhtin sustenta que “em trabalhos histórico-literários e conscienciosos o mais comum é extrair o material biográfico das obras e vice-versa, explicar pela biografia uma obra dada” (BAKHTIN, 2003, p. 22), justificando-se então as coincidências entre fatos da vida da personagem e do autor. Acerca do tema prossegue o filósofo da linguagem em suas digressões:

A individualidade do autor enquanto criador é uma individualidade criadora e de uma ordem particular, não estética; é a individualização ativa de uma visão de uma formação e não uma individualidade visível e com uma forma. O autor só se torna uma individualidade propriamente dita quando relacionamos a ele o mundo individual dos heróis, que ele criou e ao qual deu uma forma, ou como pessoa, pois estamos nele, vivemos sua visão ativa; é somente no término da contemplação artística, ou seja, quando o autor deixar de dirigir ativamente nossa visão, que poderemos objetivar nossa própria atividade vivida sob a sua direção (nossa atividade é sua atividade), objetivá-lo como um rosto, como uma face individual de autor que alojamos com prazer no mundo dos heróis criado por ele. Mas esse autor objetivado, que deixa de ser o princípio da visão para tornar-se o objeto da visão, distingue-se do autor como herói de uma biografia (que é uma forma carente de princípios possíveis). A tentativa que consiste em fundamentar-se na individualidade do autor para determinar sua criação, para explicar a atividade criadora a partir da existência – até que ponto será possível? É isso que determina a situação e os métodos da biografia enquanto forma científica. O autor deve ser compreendido, acima de tudo, a partir do acontecimento da obra, em sua qualidade de participante, de guia autorizado pelo leitor. Compreender o autor no mundo histórico de sua época, compreender seu lugar na sociedade, sua condição social. Aqui saímos dos limites de uma análise do acontecimento da obra e entramos no domínio da história; o estudo puramente histórico tem de levar em conta todos esses atos. A metodologia da história da literatura está fora do âmbito do nosso trabalho. Para o leitor, no interior da obra, o autor corresponde ao conjunto dos princípios criadores que devem ser realizados, à unidade dos constituintes da visão exotópica que sua atividade relacionou com o herói e seu mundo (BAKHTIN, 2003, p. 22).

No artigo “O conceito de estilo em Bakhtin: dimensão teórica e prática”, Beth Brait comenta sobre o autor e estilo em Bakhtin, tecendo considerações que resvalam na questão ora debatida. Convém reproduzir a seguinte passagem textual:

O autor, herói e ouvinte (...) devem ser compreendidos não como entidades fora da própria percepção de uma obra artística, entidades que são fatores constitutivos essenciais da obra. Eles são a força viva que determina a forma e o estilo e são distintamente detectáveis por qualquer contemplador competente. Isto significa que todas aquelas definições que um historiador da literatura e da sociedade poderia aplicar ao autor e seus heróis – a biografia do autor, as qualificações precisas dos heróis em termos cronológicos e sociológicos, etc. – estão excluídas aqui: elas não entram diretamente na estrutura da obra, mas permanecem do lado de fora. O ouvinte, também, é entendido aqui como o ouvinte que o próprio autor leva em conta, aquele a quem a obra é orientada e que, por consequência, intrinsecamente determina a estrutura da obra. Portanto, de modo algum nós nos referimos às pessoas reais que de fato formam o público leitor do autor em questão (...). Nesse sentido é que a questão da autoria aparece. Um determinado tema, por exemplo, vai ganhar corpo e estilo em diferentes gêneros e atividades de linguagem, dependendo necessariamente da esfera de produção, circulação e recepção que o acolhe, dimensiona, transforma e o constrói como sentido e efeito de sentido. Ao apropriar-se de um tema, um autor vai trabalhá-lo de acordo com a sua atividade, com a esfera de produção em que está inserido, dialogando ou não com outros autores e

atividades que fizeram circular o mesmo tema em tempos e espaços diferentes. Isso serve para qualquer tipo de produção (BRAIT, 2003, p. 13).

Antonio Candido (1987), no artigo “A Personagem do Romance” – texto incluído na obra *A Personagem de Ficção*, que também reúne artigos de Anatol Rosenfeld, Decio de Almeida Prado e Paulo Emilio Salles Gomes –, pondera que o autor existe através das personagens e estas, enquanto seres fictícios, vivem no plano do enredo e suas ideias. Mas quando se toma um modelo da realidade, a psicologia tende a acrescentar nele algo inerente da psicologia do autor, o que revela uma estreita relação entre criador e criatura. Vem à tona, assim, a personagem *projetada*, cuja criação decorre da própria experiência autoral. Segundo o literato muitas personagens são criadas a partir de um modelo bem conhecido do escritor, que as transpõem – com uma fidelidade apenas relativa – do mundo real para ficção. Sobre as personagens transpostas de modelos dados ao romancista, assim assevera referido teórico:

O caso da experiência interior é a da personagem *projetada* em que o escritor incorpora a sua vivência, os seus sentimentos, como ocorre no *Adolfo*, de Benjamin Constant, ou do *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego, para citar dois exemplos de natureza tão diversa quanto possível. O caso da experiência exterior é o da transposição de pessoas com as quais o romancista teve contato direto, como Tolstói, em *Guerra e Paz*, retratando seu pai e sua mãe, quando moços, respectivamente, em Nicolau Rostof e Maria Bolkonski (CANDIDO, 1987, p. 71).

Aproximando tais reflexões à prosa de Miguéis pode-se dizer que, embora a biografia não deva servir de parâmetro para a obra, há nas narrativas do escritor português uma sutil aproximação identitária entre autor, narradores e personagens, que a ficção projeta na vida real e vice-versa. Basta compulsar, por exemplo, as páginas de *A Escola do Paraíso* para notar sua natureza memorialística adaptada à diegese com ingredientes autobiográficos. Humberto Lima de Aragão Filho observa, com propriedade, que esta narrativa ficcional não se restringe à *duplicação da realidade*, mas a *recriação* de uma experiência vivida: “*A Escola do Paraíso* é um romance autobiográfico, muito próximo do romance de formação” (ARAGÃO FILHO, 2002, p. 29).

No citado romance, a personagem Augusto exercia a mesma profissão do pai de Miguéis (que foi porteiro do Hotel Francfort, na rua Santa Justa). D. Adélia, mãe do protagonista Gabriel, possui o nome derivado de Maria Adelaide (mãe de Miguéis), coincidência essa que se estende à personalidade forte da mulher. Ademais, a simples observação do filho caçula da família, Gabriel, aproxima-o muito do próprio autor, de modo a ser considerado seu alter ego. Humberto Lima de Aragão Filho, atento ao fato, afirma que nessa transposição da *realidade para a ficção* personagens reais recebem nomes fictícios, o

que revela o carácter autobiográfico dos textos de Miguéis, tal qual já observara Massaud Moisés em artigo publicado no Suplemento Literário:

Rodrigues Miguéis é o escritor das histórias vividas. Ou melhor, as emoções e situações que formam o estofó de suas obras, ele tem-nas vivido intensamente, ou na própria carne ou pela observação da humanidade. E fá-lo espontaneamente, atendendo ao irresistível apelo das raízes e do sangue, Olhos voltados ao que lhe vai fora, ele é o tipo acabado do ficcionista ‘projetado’, ‘extrovertido’, até onde o criador de arte pode ser (MOISÉS, 1963, p. 3).

Pode-se concluir, de antemão, afirmando que esses aspectos literários todos permitem vislumbrar, na obra contística de Miguéis, a presença constante daquilo que Wayne Booth denomina *autor implícito*. Em *A Retórica da Ficção* (1980) Booth sustenta que o juízo do autor está sempre presente, até porque em certa medida ele pode “escolher os seus disfarces” (BOOTH, 1980, p. 38). O que ele não pode é simplesmente optar por desaparecer do constructo literário, porque as máscaras autorais estão sempre presentes na ficção. Cabe transcrever alguns importantes excertos do pensamento de Booth, contidos naquela obra, para melhor compreender a figura do autor implícito:

O sentido que temos do autor implícito inclui não só os significados que podem ser extraídos, como também o conteúdo emocional ou moral de cada parcela de acção e sofrimento de todos os personagens. Inclui, em poucas palavras, a percepção intuitiva de um todo artístico completo; o principal valor para com o qual *este* autor implícito se comprometeu, independentemente do partido a que pertence na vida real – isto é, o que a forma total exprime (...). Há outros três termos que, por vezes, são usados para referir o conjunto de normas e escolhas a que eu chamo autor implícito. “Estilo” é, por vezes, usado em sentido lato, para referir aquilo que, de palavra a palavra, de linha a linha, nos dá a entender o que o autor vê e ajuíza, com mais profundidade que os personagens apresentados. Mas, embora o estilo seja uma das principais fontes de compreensão das normas do autor, a palavra em si está tão carregada de referências ao aspecto meramente verbal, que exclui a nossa percepção da habilidade do autor na sua escolha de personagem, episódio, cena e ideia. Do mesmo modo, ‘tom’ é usado para referir a avaliação implícita que o autor consegue transmitir através da apresentação explícita; mas sugere também, quase inevitavelmente, algo limitado ao aspecto meramente verbal; é possível inferir alguns dos aspectos do autor implícito através das variações de tom, mas as suas qualidades mais importantes dependem também de factos puros de acção e carácter na história que é contada (BOOTH, 1980, p. 91).

O ‘autor implícito’ escolhe, consciente ou inconscientemente, aquilo que lemos; inferimo-lo como versão criada, literária, ideal dum homem real – ele é a somadas opções deste homem. Só distinguindo entre autor e a sua imagem implícita poderemos evitar discussões vãs e fátuas sobre qualidades como ‘sinceridade’ e ‘seriedade’ do autor (BOOTH, 1980, p. 92).

Como mostram os registos pormenorizados de Henry James, o romancista descobre a sua técnica narrativa à medida que tenta estabelecer, para os leitores, as potencialidades da ideia em desenvolvimento.

Consequentemente, a maioria das suas escolhas é feita em grau e não espécie. Decidir que o narrador vai ser onisciente não resolve praticamente nada. O âmago da questão é: em que medida vai ele ser inconsciente: Também aqui, decidir por uma narração em primeira pessoa só resolve parte dos problemas (BOOTH, 1980, p.180).

Feitas essas considerações é possível dizer que na prosa ficcional narrador, personagem e narrador-personagem, indistintamente, são todos comandados pelo autor real, o único que tem o poder de decidir os rumos das histórias contadas e realizar as escolhas conscientes, cujas marcas permanecem sempre implícitas no texto. Pela máscara do autor implícito o autor verdadeiro cria para si uma identidade estética que perpassa a diegese e influencia no desenrolar da trama.

Infere-se da teoria de Booth que a figura do autor implícito está situada em uma zona limítrofe entre o autor real e o narrador. Tratando-se, pois, de uma ficcionalização: ela afasta-se da figura do escritor e também não se confunde com o sujeito que narra, cujas ideias podem ser diferentes das suas. Sob tal ótica é possível afirmar que o autor implícito nunca desaparece por completo da escrita, permanecendo mais ou menos oculto nas entrelinhas do texto.

Não se deve considerar o autor implícito, portanto, como o escritor do texto ficcional, mas uma fiel projeção sua na obra literária. Como afirma Lígia Chiappini Moraes Leite (1987) em *O foco narrativo*, o autor implícito:

(...) é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do narrador, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram diretamente as personagens envolvidas na história (LEITE, 1987, p. 19).

Importa acrescentar que nos estudos que realizou sobre o romance de Vergílio Ferreira, intitulado *O Narrador Ensimismado* (1978), Maria Lúcia Dal Farra discorre sobre a figura do *autor implícito*, cuja aparição na obra não deixa de ser uma *versão implícita de si mesmo*: “Esse *eu* raramente ou nunca é idêntico à imagem do narrador porque assegura a função crítica através da distância que mantém em relação a este” (DAL FARRA, 1978, p. 21). A cosmovisão que ele empresta ao narrador por vezes funciona como mero disfarce a esconder a presença autoral.

Na obra contística de José Rodrigues Miguéis, o autor implícito – que por vezes parece fazer coro à voz narrativa ou ao protagonista central – é uma personalidade que não pode ser desconsiderada. Preservado o espaço sagrado da ficção, o que se verifica na obra contística é uma coincidência de caminhos trilhados pelas personagens, pelo narrador e pelo

demiurgo das histórias contadas, o qual permanece atento a tudo e a todos. Sem necessariamente aderir à ótica discursiva do narrador, o autor real permanece sempre nos bastidores da criação e influencia – pela figura do autor implícito – essa íntima proximidade sua com os acontecimentos narrados.

Mesmo nos contos conduzidos em terceira pessoa, em que impera a impessoalidade do discurso narrativo, muitas vezes não há como deixar de reconhecer a figura subjacente do autor real (oculto sob determinadas máscaras ficcionais), que é exilado tal qual suas personagens centrais, para delinear os rumos da diegese. Tal perspectiva dúplice, em que o olhar do Eu e do Outro não raras vezes ganham contornos reais, fez lembrar o poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa (1995): “O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente. / E os que lêem o que escreve, / Na dor lida sentem bem. / Não as suas que ele teve, / Mas só as que ele não têm. / É assim nas calhas de roda / Gira, a entreter a razão, / Esse comboio de corda / Que se chama coração”.

Percebe-se nestes versos pessoanos uma tensão entre o que é e o que apenas pode ser. Se de um lado existe a dor do poeta capaz de sentir e sofrer tal qual enunciado, de outro há a dor fingida instaurada por meio de sua arte. Como se costuma afirmar no meio acadêmico, em “Autopsicografia” a enunciação poética de que “o poeta é um fingidor” converte-se no folgado interpretativo de que “o poeta é um fingidor que não se finge fingidor”.

Entre a sinceridade e a representação abrem-se outros espaços, na obra pessoana, para manifestações literárias do autor ele-mesmo e suas máscaras ficcionais representadas por seus múltiplos heterônimos, dentre eles Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Bernardo Soares e Alexandre Search. O autor onisciente e onipresente, Fernando Pessoa, não apenas trouxe à luz como também conferiu personalidade e estilo próprio a cada um de seus pretensos alter egos.

Quanto ao fenômeno da intervenção direta do autor na diegese ele pode ser visto no universo do romance, como o fez Vergílio Ferreira em *Nitido Nulo* (1971), fábula protagonizada por um homem em situação-limite (prisioneiro condenado à morte). Em meio à narrativa o autor rompe com os padrões convencionais do discurso romanesco ao fazer com que o narrador, de maneira surpreendente, o interpele nominalmente:

Coitado de você, Vergílio Ferreira, que tem de me contar. É a teoria do homem – coitado de si, mas quem lhe teve a culpa? Porque é que não contou antes a história de Teófilo que é uma história tão edificante e progressista? E

o pavor que você tem de que o julguem reacionário – mas a culpa é sua (FERREIRA, 1971, p. 277).

O protagonista de *Nítido Nulo* (1971) recorre à memória para então assumir, segundo Maria Lúcia Lepecki, “o núcleo *fingidamente real* a partir de onde se organiza a personagem como escritora de uma história” (LEPECKI, 1979, p. 122). Criador e criatura, ao dialogarem no texto ficcional, subvertem a narrativa e instauram aquilo que citada pesquisadora denomina *autogênese*: o autor se torna “personagem de sua própria personagem” (Ibidem, p. 128), criando a partir daí uma relação autor/personagem deveras complexa.

Embora se saiba que a experiência pessoal do escritor não deva servir de subsídio a análise de sua obra, é impossível desvincular os contos migueisianos de alguns aspectos biográficos que ecoam pela voz autoral por intermédio do autor implícito (sem que isso implique em estabelecer correlações perigosas entre vida e arte). E nem é preciso dizer que Miguéis, ao emigrar aos Estados Unidos em 1935, fez a travessia do oceano no *Arlanza*, o mesmo barco que serve de cenário flutuante aos protagonistas de “Gente da Terceira Classe” e no qual foram tomadas as notas de bordo pelo narrador-personagem, também em 1935.

O que merece ser enfatizado aqui, em relação à questão das vozes autorais na diegese, é que o narrador autodiegético de “Regresso à Cúpula da Pena” concretiza o sonho concebido pelo protagonista autobiográfico de “Um Homem Sorri à Morte – Com Meia Cara” em uma febril noite de insônia que, ao perfazer a viagem em sentido inverso, reintegrar-se a si mesmo e à sua gente. No paratexto desta singular narrativa Miguéis justifica-se e esclarece:

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. Estas não são confissões de egotismo, nem de actos ou pensamentos secretos, mas um caso humano narrado em primeira mão por sua mais próxima testemunha, com a objectividade de um romance, e pretexto para agitar certos problemas tão gerais quanto a inquietação da doença e da morte, ou a atitude do indivíduo perante a o sofrimento físico e o destino pessoal (MIGUÉIS, 1965, p. 10).

O próprio Miguéis fez questão de explicar seu inusitado protagonismo aos leitores, como se pode ler no paratexto de “Um Homem Sorri à Morte – com Meia Cara”: “Até que ponto pode um escritor falar das suas experiências pessoais, sem incorrer na pecha de subjetivismo e sem ser indiscreto a respeito de si próprio?” (MIGUÉIS, 1965, p. 9). Antecipando-se à resposta, o autor personagem procura demonstrar que não é dele que se fala – detalhe importante para distinguir arte e realidade, vida pessoal e vida artística – mas de “um caso humano narrado em primeira mão pela sua mais próxima testemunha” (Ibidem, p. 10).

Não apenas isso. Nas páginas dessa narrativa autobiográfica que evocam as “memórias duma crise” (...), com a objetividade de um romance, e pretexto de 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” (MIGUÉIS, 1965, p. 10), o autor transfigurado em protagonista torna-se, a um só tempo, personagem sobrevivente, testemunha presencial e porta-voz da experiência da irreversibilidade que, cedo ou tarde, levará os mortais para o todo-sempre.

Em meio a esse contexto o drama pessoal se dilui e cede lugar a um tema universal comum a toda gente, de modo que a história contada por Miguéis passa a interessar, segundo ele próprio deixa claro na sua explicação ao leitor, não somente aos hipocondríacos, mas àqueles que se veem rondados pelo espectro da morte e, também, aos que lidam diariamente com ela: médicos, enfermeiras e outras tantas pessoas que circulam pelos corredores sinistros dos hospitais.

Sabe-se que a autobiografia – enquanto gênero literário que coloca o homem diante do espelho – oferece particular interesse como documento de uma existência e também à guisa de testemunho do que a figura retratada experimentou em sua trajetória de vida. Miguéis, narrador autobiográfico de “Um Homem Sorri à Morte - com Meia Cara”, admite – já desde o paratexto –, a verossimilhança dos fatos descritos.²³ Não somente enquanto narrador, mas como personagem-testemunha, ele transmite aos leitores as impressões, as ideias e as emoções vivenciadas em um período de intensa crise existencial.

Carlos Alberto Faraco (2008), ao tratar do ato criativo em Bakhtin, enfatiza que o autor de uma autobiografia “precisa se posicionar axiologicamente frente à própria vida, submetendo-a a uma valoração que transcenda os limites do apenas vivido” (FARACO, 2008, p. 43). Para tanto ele deve distanciar-se do ocorrido e, olhando de fora, “tornar-se um outro em relação a si mesmo” (Idem). Eis aqui, na descrição do pesquisador, o pressuposto bakhtiniano da alteridade que se aplica à narrativa autobiográfica de Miguéis, no sentido de que o sujeito para se constituir deve passar pela consciência do outro.

Ainda que se possa identificar o tom memorialista em “Um Homem Sorri à Morte - com Meia Cara”, a experiência dramática compartilhada pelo Eu-narrador ultrapassa o seu

²³ “A infecção implacável cingia-me a cabeça, punha-me a vida em perigo. Mas o cérebro, mesmo trespassado dum dardo de dor a cada pulsação de sangue, funcionava ativamente. Nessa noite, que foi de insônia apesar de uma dúzia de aspirinas, concebi eu uma história que, aparentemente, nada tinha a ver com doenças ou mortes: a dum expatriado que regressa a Portugal ao cabo de vinte anos de ausência, para tentar reintegrar-se” (MIGUÉIS, 1965, p. 36).

caso pessoal para alcançar o sofrimento de todos os homens acometidos de uma grave moléstia, quando os anseios e projetos individuais tornam-se secundários perante o único pensamento que ocupa a mente do paciente hospitalizado: salvar-se. Isto é o que confere universalidade ao tema tratado na narrativa e faz com que a voz autoral, em primeira pessoa, não se limite ao lamento dela própria, mas faça coro ao grito sufocado dos pobres e desvalidos do mundo, da gente moribunda que se amontoa nos quartos de hospital ou nos ambulatórios onde morrem as esperanças. A experiência real da dor do Outro fez com que o Eu autor/narrador transformasse seu drama pessoal em arte.

A ênfase dada por Miguéis à memória, ao testemunho e à narrativa autobiográfica, na tentativa de melhor traduzir a situação-limite por ele vivenciada, fez com que a singularidade de seu caso médico assumisse a forma de ficção. O lócus enunciativo do texto permite associar o espaço das agruras a um não-lugar: o hospital público de Nova Iorque. Também o tempo da diegese é adverso: ele coincide com o ano de 1945, quando se definia a Segunda Guerra Mundial em favor do bloco dos Aliados. A tônica realista imprimida no texto pelo escritor português transcorre sob um viés acentuadamente humanitário, onde se funde o sofrimento do Eu e do Outro e onde a iminência da Morte aparece, de modo paradoxal, como um apelo constante à Vida.

Narrativas fundamentais da obra migueisiana, que se complementam na sugestão literária da realidade e do sonho, ambas erguem juntas uma ponte imaginária entre dois espaços, entre dois tempos. Quantas vezes o sorriso torto do narrador-personagem de “Um Homem Sorri à Morte – com Meia Cara” não se tornou expressão lacrimosa de espanto diante do sofrimento alheio que também era seu. A cortina branca que se fechava no leito do companheiro que silenciou... O gemido definitivo de outra vida que se extinguia... Mas a dor também se converteu em esperança, como na passagem em que é entoada a canção “*Adeste, Fideles*” pelo coro juvenil das enfermeirinhas no Natal. Eis um pequeno gesto de solidariedade humana a amenizar a angústia e cobrir de doce nostalgia o espírito do português desterrado...

A personagem autobiográfica que ganha contornos reais e avança em direção à ponte-travessia suscitada em “Um Homem Sorri à Morte - com Meia Cara”, do leito hospitalar à tábua de salvação, da morte iminente à continuidade da vida, do despertencimento para a reintegração, irmana-se ao protagonista de “Regresso à Cúpula da Pena”, personagem que depois de vinte anos de exílio retorna à terra-mãe. Como expatriado que foi, o sonho do regresso – à terra natal e a si mesmo – está presente na maioria dos textos de Miguéis.

Não obstante isso tudo e, longe de pretender associar diretamente o autor Miguéis à prosa ficcional por ele produzida ao longo de cinco décadas, é inegável que o percurso biográfico do escritor está intimamente associado às suas “deambulações” pelo mundo, àquilo que ele viu, viveu e sentiu, até porque nada se cria a partir do nada e a experiência pessoal, como se sabe, é uma das maiores virtudes para a obtenção de conhecimento do mundo.

Os cinco estádios para a criação científica identificados por Abraham Moles (documentação, incubação, iluminação, verificação e formulação) são semelhantes ao que se vê no processo de criação artística: “No ato criador o cientista não se diferencia do artista: em princípio não há diferença entre criação artística e científica, elas trabalham sobre materiais diferentes do Universo” (MOLES, 2010, p 258). Em outro trecho o autor enfatiza:

O lugar da concepção de mundo na criação, que é um dos aspectos do campo fenomenal, permanece muito maior no cientista e implica uma importância mais direta da ‘filosofia’ na criação científica. É sua concepção do Universo que determina sua estética interna para o criador científico, enquanto o artista determina sua concepção pessoal a partir da visão imediata que tem do campo fenomenal, portanto de sua própria estética (MOLES, 2010, p. 260).

Retornando à narrativa autobiográfica de Miguéis, em uma das passagens mais pungentes de “Um Homem Sorri à Morte - com Meia Cara” – quando a esperança do narrador-personagem parecia se diluir – a imagem da travessia para além daquele tempo/espço agônico, qual ponte imaginária a interligar dois continentes separados por um oceano, converte-se em um apelo monológico do exilado às suas origens mais remotas:

Mudaram-me para a primeira cama do lado oposto, junto das janelas, onde podia desfrutar um pouco mais do sossego e privacy. Dali, através das enormes vidraças turvas de sujidade, das redes e confusos gradeamentos duma espécie de terraço, eu podia avistar, para além da cerca do hospital, forrada de neve, os autos que corriam no East River Drive, terrenos vagos, os edifícios enfarruscados do porto, o largo rio com os seus navios, ferry-boats e rebocadores, e mais longe as docas, os perfis, fumos e névoas do Brooklyn, que me traziam uma nostalgia das distantes visões de minha infância (MIGUÉIS, 1965, p. 57).

Eis aqui, novamente, a expressão da dor individual que se torna dor universal nas páginas de “Um Homem Sorri à Morte - com Meia Cara”. Nos momentos de desespero, quando o sujeito-de-uma-vida se torna apenas um-corpo-que-sofre, qual sujeito desenganado de tudo e prestes a se despedir de todos, o escritor entra em cena no papel do mais fiel intérprete das aflições do indivíduo que se vê ameaçado em sua jornada vital.

Quantas vezes o sorriso torto do narrador-personagem de “Um Homem Sorri à Morte - com Meia Cara” não se tornou expressão lacrimosa de espanto diante do sofrimento alheio

que também era seu, algo capaz de unir o drama pessoal como ao sofrimento coletivo que acometia o mundo daquela época de grandes conflitos. Eis aqui, trazido para a obra literária, o seu testemunho, a representar a voz daquele que atravessou uma provação, como sobrevivente.

A literatura de testemunho, mais do que imitação da realidade, apresenta-se como uma autêntica manifestação do real, que se perfaz mediante uma passagem para o literário. Com estas palavras desenvolve-se o pensamento de Márcio Seligmann-Silva a respeito da imbricação entre realidade e ficção que se vê no testemunho, tal que se vê em seu artigo “O testemunho: entre a ficção e o ‘real’”:²⁴

É evidente que não existe uma transposição imediata do ‘real’ para a literatura: mas a *passagem* para o literário, o trabalho do estilo e com a delicada trama de som e sentido das palavras que constitui a literatura é *marcada* pelo ‘real’ que resiste à simbolização. Daí a categoria de o *trauma* ser central para compreender a modalidade de o ‘real’ de que se trata aqui. Se compreendermos o ‘real’ como ‘trauma’ – como uma ‘perfuração’ na nossa mente e como uma ferida que não se fecha – então fica mais fácil de compreender o porquê do redimensionamento da literatura diante da literatura de testemunho. Não se trata de ‘psicanalisar’ a literatura, pois o testemunho, como vimos, não é apenas *superstes*, ou seja, a voz de um sobrevivente, mas também *testis*, enfrentamento, por assim dizer, ‘jurídico’ com o real (sem aspas!) e a reivindicação da verdade (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 382-383).

Ainda na linha de pensamento de Seligmann-Silva, cabe dizer que aquele que viveu a experiência agônica e sobreviveu a ela – em que pese a tendência da literatura em questionar a veracidade da voz autoral em transmiti-la de modo fidedigno – é a voz do testemunho:

Que a literatura determina o texto é evidente: mas afirmar isso não resolve de modo algum a complexidade da relação entre a literatura e a “realidade”. O sobrevivente, aquele que passou por um “evento” e viu a morte de perto, desperta uma modalidade de recepção nos seus leitores que mobiliza a empatia na mesma medida em que desarma a incredulidade. Tendemos a dar voz ao mártir, vale dizer, a responder a sua necessidade de testemunhar, de tentar dar forma ao inferno que ele conheceu – mesmo que o fantasma da mentira ronde as suas palavras (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 374-375).

O sujeito ficcional que nos contos de Miguéis se torna, algumas vezes, porta-voz da palavra do autor, a ponto de interferir na relação dialógica estabelecida entre o Eu e o Outro e que se torna referência às próprias configurações cronotópicas identificáveis na diegese, com seus tempos-espacos de viagem, desencontro e agonia, aparece em outras narrativas que não

²⁴ Texto inserido na coletânea organizada pelo próprio autor, intitulada “*História Memória Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. O testemunho entre a ficção e o real” (SELIGMANN-SILVA, 2003).

apenas “Um Homem Sorri à Morte – com Meia Cara”. Na coletânea de temática imigrante, *Gente da Terceira Classe*, o escritor interfere direta ou indiretamente em algumas narrativas.

No conto “Natal Branco” há uma passagem textual em que o narrador autodiegético (também emigrante nos Estados Unidos), durante uma confraternização natalícia transcorrida na morada de seu compatriota Tony, é levado pelo anfitrião até junto da escrivaninha-estante. Em dado momento, dentre os livros, o amigo puxa um volume escrito pelo próprio narrador, intitulado “Casa de Ricos”: “– Já o li três vezes! E vendi muitos! Isto que aqui está é a vida do trabalhador...” (MIGUÉIS, 1983, p. 57).

Coincidência ou não, o fato é que a narrativa referida por Tony coincide justamente com o título original do conto “O Acidente” que, segundo informa Teresa Martins Marques (1997) foi publicado em 1937 no periódico *O Diabo* (MARQUES, 1997, p. 66) e pode ser considerado como uma das obras precursoras do neorrealismo português. Seja como for, a vinculação do livro à personagem, da maneira como se fez no conto “Natal Branco”, reforça – ainda que sutilmente – o elemento de aproximação entre a personagem e o autor.

Essa vinculação, entretanto, perfaz-se diretamente na narrativa “A Düsseldorf num Pulo”. Segundo consignado por Miguéis na “Explicação ao Leitor” anexada à primeira edição de *Gente da Terceira Classe*, referido texto integra as três *sketches* belgo-alemãs (juntamente com “Mucha Plata!” e “Perdão, Frau Schwartz!”) e também traz referência explícita ao autor em conversa travada durante uma viagem de trem pelo território alemão.

No curso da narrativa Miguéis ele-mesmo é mencionado nominalmente pelo seu interlocutor Don Vicente Guacamayo y F, professor chileno em missão oficial na Europa, quando ambos atravessavam aquelas paisagens estremecidas pela guerra: “Sabes, querido Miguéis, que si mafiana la guerra estallase de nuevo, you vendria alistarme al serviçi de este país? – Que va, hombre! No diga barbaridades” (MIGUÉIS, 1983, p. 174).

Nos contos “O Cosme do Riba-Douro” e em “Silvestre, os Seus Amores” o narrador-personagem é, invariavelmente, um homem letrado e de apurado juízo crítico, que dialoga com seus compatriotas frequentadores do Clube Português em Nova Iorque ou na própria Lisboa em que seu amigo de infância passara a vida toda planejando sem nada realizar. Em “O Natal do Dr. Crosby”, “O Conto Alegre de Natal que não Escrevi” e “Bartolosíada”, igualmente, ele aparece como escritor português que vive nos Estados Unidos.

Teresa Martins Marques (1997), ao mencionar em nota de rodapé porque Artur, narrador-personagem de “Uma Viagem na Nossa Terra”, após combinado o passeio com os

amigos, “lança mão de todos os recursos pra protelar mentalmente a partida, em clara contradição com as *démarches* que realmente efectua para partir” (MARQUES, 1997, p. 71), como se tentasse permanecer na paz de sua Lisboa dominical, distingue na diegese a figura do autor implícito:

O autor implícito intromete-se na história através de parênteses – “(Também havia padeiros nesse tempo!)” –, deixando bem patente a saudade desse passado, dessa Lisboa. Esta intromissão será melhor avaliada se recordarmos o estatuto do narrador-personagem (Artur) definido por Miguéis no paratexto de *É Proibido Apontar* (p. 9): “por ora, direi só que se trata de uma personagem de ficção – não da pura e desinteressada, mas daquela que guarda os indeléveis resíduos da experiência e idealidade do autor”.

Coincidências ou não, o fato é que ecos da voz autoral estão sempre presentes na obra migueisiana, às vezes em tom audível e outras vezes de modo sussurrado, revelando a presença de *alguém* que se apresenta ou se metamorfoseia sob a máscara ficcional. Muitos cenários dos contos aqui examinados correspondem aos espaços de deslocamento do autor, seja em Portugal de sua juventude, seja na Bélgica de sua mocidade, seja nos Estados Unidos de sua maturidade.

Cabe ainda reforçar, porém, que embora haja identificação entre a biografia de Miguéis (fuga à opressão, subtração da liberdade e busca dessas e de outras necessidades do homem, em outros lugares e tempos, gerando o exílio, a exclusão, o não-pertencimento, a condição estrangeira e errante, entre outras conotações intimistas presentes nas narrativas), isso não implica na necessária exclusão da figura do autor da interpretação literária.

Há em Miguéis uma relação muito estreita entre o textual e o vivido pelo escritor, algo que se estende à relação da vida do autor com a das personagens e narradores de suas ficções. Uma das teorias que se ajustam a esta interpretação, utilizada no campo da Análise do Discurso, está na obra *Discurso Literário*, de Maingueneau, no sentido de que a reformulação da noção de contexto implica igualmente o afastamento da representação da criação literária:

Esse cenário define um processo linear: primeiro a necessidade de exprimir-se, em seguida, a concepção de um sentido, depois, a escolha de um suporte e de um gênero, vindo a seguir a redação, a busca de uma instância de difusão, a descoberta hipotética de um destinatário e por fim o eventual reconhecimento da legitimidade literária de seu autor. Deve-se preferir a esse esquema os de dispositivos de comunicação que integrem ao mesmo tempo o autor, o público e o suporte material do texto, que não considerem o gênero invólucro contingente, mas parte da mensagem, que não separem a vida do autor do estatuto do escritor, que não pensem a subjetividade criadora independentemente de sua atividade de escrita. A legitimação da obra não é um tipo de consagração final, improvável, que venha atestar seu valor; ela organiza o conjunto do processo de constituição de obras em função de uma antecipação de seu modo de difusão. Mesmo em seus mais solitários

trabalhos, o escritor deve sem cessar situar-se diante das normas da instituição literária (MAINGUENEAU, 2006, p. 45).

Em outra passagem o linguista francês enfatiza que a obra, por meio do mundo refletido em seu texto, legitima as condições de sua própria atividade enunciativa. Vem daí, segundo Maingueneau (2006) – para quem o discurso traduz uma vivência e remete ao sujeito que a protagonizou – o papel crucial que deve desempenhar a ‘cena de enunciação’, que não é redutível nem ao texto nem a uma situação de comunicação do exterior que se possa descrever. Nas palavras do autor esse alicerce recíproco constitui o motor da atividade literária:

É claro que a análise do discurso, ao menos em sua orientação ‘francesa’, relacionava constantemente as operações discursivas e as condições sociais de sua produção ou de sua recepção: interpretar consistia então em vincular a superfície textual a suas ‘condições de produção’. Essas abordagens desenvolvidas nos anos 1960-1970, bem marcadas pelo marxismo, buscavam sobretudo explicar os processos de produção dos discursos remetendo-os a condições determinadas, sociais, ideológicas, históricas. Elas se opunham nisso às abordagens hermenêuticas, que privilegiavam a leitura. Não obstante, tanto umas como as outras consideravam o texto uma ‘expressão’: também a hermenêutica visava recuperar, para além da obra, o terreno em que ela fincava suas raízes e que lhe conferia sentido: consciência criadora, tradição, temperamento dos povos ou arraigamento da língua numa nação (MAINGUENEAU, 2006, p. 45).

A instituição discursiva torna-se, pois, o movimento pelo qual passam de uma para a outra, a fim de se alicerçar mutuamente, a obra e suas condições de enunciação. Deste modo o *éthos* não deixa de exprimir o caráter do indivíduo no plano discursivo, sendo que no caso de Migueis o exílio está sempre presente no discurso, revelando o elemento histórico correspondente a uma sociedade marcada pela violência, pela desigualdade e pela intolerância, favoráveis em que as ditaduras – políticas, familiares ou sociais, dentre outras manifestações da opressão ao indivíduo e sua liberdade, – encontram terreno fértil para germinar.

Quando se volta os olhos para o autor de “Saudades para a Dona Genciana”, onde narradores e personagens interagem em diversos espaço-tempos, surge inevitavelmente a ideia dos “ritos genéticos” presentes no romance *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust. No último volume da série, “O tempo redescoberto”, esta constatação é ainda mais evidente. A necessidade de o criador inventar ritos genéticos específicos e, para além deles, um modo de vida capaz de possibilitar uma obra singular assume particular relevância para o tema aqui estudado. Vale acompanhar, a este respeito, alguns excertos de Maingueneau (2006):

Um criador não pode tratar seus próprios ritos genéticos como quantidade desprezível. Esses ritos constituem, na verdade, o único aspecto da criação que ele pode controlar, a única maneira de conjurar o espectro do fracasso. Em matéria de criação, o êxito é profundamente incerto: como se assegurar de que se fez uma obra de valor quando nem mesmo a aprovação do público imediato não é um critério seguro? Não resta ao autor senão multiplicar os gestos conjuradores, mostrar a si mesmo e ao público os sinais de sua legitimidade. Isso implica a execução de gestos requeridos para escrever como convém com referência ao posicionamento que se reivindica no campo literário. Se se reivindica uma doutrina clássica que diz ‘faça e refaça até ficar perfeito’, é preciso rasurar sem parar: não há na verdade uma única formulação correta, aquela que permita ao pensamento atravessar idealmente a língua. (...)

Quanto ao livro interior de signos desconhecidos... para cuja leitura ninguém podia me ajudar com regra alguma, essa leitura consistia num ato de criação em que ninguém pode nos substituir e tampouco colaborar conosco. E quantos esquivam-se por isso de escrevê-lo! [...] a todo momento o artista deve escutar seu instinto, o que faz da arte o que existe de mais real, a mais austera escola da vida e o verdadeiro Juízo Final. (...)

Para poder escrever, no final de *Em busca do tempo perdido*, que a única vida verdadeira é a arte, Proust teve de descobrir os ritos genéticos necessários, tecer em sua vida a tela de hábitos na média do texto que dela devia surgir. Como a arte é a vida verdadeira, ‘a mais austera escola da vida’, tem-se de deixar a criação ditar seus horários, trancar-se num quarto meticulosamente escuro e à prova de som, apartado do mundo exterior, livre da divisão do dia e da noite. De nada serve imaginar um Proust gozando de melhor saúde, levando uma vida ‘normal’: esse Proust jamais poderia escrever *Em busca do tempo perdido* (MAINGUENEAU, 2006, p.156).

Tais considerações parecem importantes quando se pensa na figura do escritor português, enquanto exilado e estrangeiro universal, enfatizando-se que só se chega a Miguéis e sua história depois do estudo das personagens, dos narradores e de suas respectivas performances ficcionais, todas elas dotadas de completude e valor artístico em si. Além disso, o biografismo apontado refere-se à voz narrativa, enquanto recurso literário, e não ao autor. No estudo dos contos do escritor português essas possíveis e/ou inevitáveis associações entre obra e biografia surgiram de forma paralela, embora não sejam prioritárias. A prioridade, evidentemente, está sempre no estudo dos textos.

Como ilustra Maria Lúcia Dal Farra em seus estudos sobre o foco narrativo em Vergílio Ferreira, o romancista cujo nome aparece na capa do livro e tem sempre a face encoberta dentro da ficção, é um ser presente e onipresente que permanece nos bastidores da obra artística: “Ele tece os fios, distende-os e ajusta-os conforme as necessidades teleológicas da obra que está gerando, mas as suas mãos artificiosas – lugar de origem da criação – não fazem parte da cena” (DAL FARRA, 1977, p. 18). Ele se manifesta, na ficção, pela voz do narrador:

Como seu representante e porta-voz, o narrador se torna, então, mais que a personagem fictícia assentada como tal: ele se transforma no verbo criador da linguagem, no espírito onisciente e onipresente que cria e governa o mundo romanesco. Deste modo, mesmo o mais imperceptível narrador de terceira pessoa – o de *Madame Bovary*, por exemplo – será sempre uma máscara criada, adotada e mantida pelo autor. E a fronteira entre os dois tipos de romance se desmorona: o romance autobiográfico, o epistolar e o diário íntimo são formas tão poéticas e objetivas quanto a do romance de terceira pessoa, pois o narrador nunca estará encerrado na visão estreita de uma determinada personagem. Ele se torna o ‘espírito da narração’, o ‘criador mítico do universo’ (DAL FARRA, 1977, p. 19-20).

Ainda sobre a obra de José Rodrigues Miguéis, agora especificamente em relação à narrativa “A Múmia”, em sua análise literária Georges Da Costa observa que o narrador-personagem, como Miguéis, “teve de regressar aos espaços do seu passado para tentar encontrar uma paz identitária (...) Mas ele não se reintegra nesse lugar-espaco-tempo do seu passado” (COSTA, 2014, p. 101). Seja como for, o fato é que em relação às representações ficcionais presentes em “A Múmia” o próprio Miguéis justifica-se na respectiva Nota do Autor inserida em *Um Idealista no Mundo Real*: “a ficção torna-se, para mim, uma forma de experimentação com o risco, um repto real ou imaginário...” (MIGUÉIS, 1986, p. 200).

Georges Da Costa conclui dizendo que se está diante de mais um exemplo da proximidade entre Vida e Arte que se verifica na obra migueisiana:

O percurso do leitor termina, deste modo, às portas da autobiografia a figura metatextual do autor vem completar o jogo textual (narrador, narrador secundário, personagem), *um exemplo entre muitos outros em Miguéis da relação íntima entre a sua biografia e a sua obra de ficção*. Deste modo, ‘A Múmia’ joga com a fusão, ou sobre a confusão, e a pluralidade de instâncias enunciatórias: o narrador principal, a personagem; narrador secundário e o autor surgem como *máscaras mais ou menos verdadeiras, mais ou menos ficcionais, de José Rodrigues Miguéis* (COSTA, 2014, p. 98, *itálicos nossos*).

Feitas essas digressões todas, nada melhor do que fechar o raciocínio deste tópico evocando o pensamento de Caio Gagliardi no texto por ele elaborado sobre Jorge de Sena²⁵ – escritor português contemporâneo de Miguéis e igualmente exilado -, no sentido de que, além de condição objetiva advinda da própria biografia do autor, o exílio também se torna uma característica marcante do seu discurso:

A condição individual de exilado se torna, para além de uma simples experiência de perda ou subtração, uma condição de existência; isto é, exilado não apenas no Brasil e nos Estados Unidos, mas também em Portugal. (...) O exílio não se limita a motivar a escrita, como também se institui a partir dela (GAGLIARDI, 2014, p. 15).

²⁵ *O Último Exílio de Jorge de Sena: Em Creta, com o Minotauro*. Revista do CESP - v. 34, n. 51 - jan./jun. 2014.

O que se pode afirmar, então, é que na (des)aventura existencial de “Um Homem Sorri à Morte - com Meia Cara” a personagem autobiográfica ganha contornos reais e avança em direção à ponte-travessia de Nova Iorque a Lisboa, do leito hospitalar à tábua de salvação, da morte iminente à continuidade da vida, do despertencimento para a reintegração. Ela se liga, quase umbilicalmente, ao protagonista de “Regresso à Cúpula da Pena” que, depois de vinte anos de ausência, decide voltar à terra-mãe. Como expatriado que foi, Miguéis bem sabia que “partir é morrer um pouco”, daí a obsessão em sua obra pelo retorno reintegrador.

As expressões do exílio, isoladamente ou em conjunto, podem ser identificadas nesta narrativa capital protagonizada pelo autor-personagem, porque guardam relação direta com os cronotopos identificados na obra contística sua. O sujeito de face paralisada vive longe da pátria, experimenta uma profunda solidão e, mantendo a dignidade, enfrenta a morte frente a frente (encarando-a com meio sorriso). De maneira similar, o escritor personagem de “Natal Branco” – embora feliz pelos momentos compartilhados com a família de Tony –, sente-se também triste ao se lembrar de rostos queridos e distantes que vivem dentro de si. Esta é a sina dos exilados, que no caso específico de Miguéis muitas vezes aproximam arte e vida.

Ainda que realidade e ficção sejam coisas distintas ou que o autor da obra não deva ser confundido com o narrador ou a personagem, o fato é que nos contos migueisianos torna-se impossível abstrair esse reconhecido tempo histórico adverso, reflexo preciso de uma época sem esperanças, que afasta o sujeito de sua terra natal e o condena a viver em espaços estrangeiros, tornando interdito a muitos deles, saudosos, melancólicos ou agoniados, o sonho da felicidade. As sátiras ou ironias de viés político, como veremos no capítulo seguinte, são argumentos indicativos da influência do autor implícito na voz narrativa.

As configurações cronotópicas de Miguéis, construídas sob um pano de fundo histórico que projeta no sujeito a dimensão de um tempo conflituoso com seus espaços fúgidios, aparecem sempre à guisa de uma viagem navegante. Em espaços abertos, íntimos ou confidenciais, a visão de mundo das personagens altera-se em função do cronotopo vivido. Nas narrativas de feição social ou política os protagonistas, condutores da trama ou personagens, assumem uma posição ideológica inegavelmente voltada aos mais fracos, postura esta que coincide com a de Miguéis ele-mesmo, como revela Mário Neves na biografia *José Rodrigues Miguéis - Vida e Obra* (1990).

Coincidências ou incoincidências, pouco importa, os ecos autorais são apenas ecos e nada interferem na grandiosidade da ficção produzida por Miguéis. Muito pelo contrário, o fato de o escritor ter percorrido os mesmos (des)caminhos de suas personagens e ter

experimentado as mesmas angústias que elas sentiram nas andanças pelo vasto mundo dos estranhos e estrangeiros habitado por emigrantes e exilados, como ele também o foi, valoriza ainda mais a sua prosa literária. Afinal o autor, mais do que escrever sobre o exílio, viveu o exílio.

Pudemos acompanhar até aqui, em resumo, que embora na visão de Bakhtin o cronotopo apresente-se como um dado concreto e coincidente (um certo espaço e um tempo definido), a singularidade da obra migueisiana requer uma visão diferenciada do tempo enquanto quarta dimensão do espaço. A superveniência sucessiva de mais de um tempo ou mais de um espaço nem sempre coincidentes, como revela a filosofia de Bergson, permite que se possa abarcar o campo do imaginário ou do memorável, trazidos pelo tempo interior. Neste sentido, o tempo interior bergsoniano corresponde ao tempo-memória de Miguéis. Interpretar o escritor português à luz dos cronotopos de Bakhtin, com lampejos de Bergson e outros pensadores, contribui na aferição das categorias de exílio que recaem sobre o sujeito errante.

Vimos ainda neste capítulo, à luz da teoria cronotópica de Bakhtin, que se o tempo de *Leucíppes e Clitofontes* é um tempo sem vestígios que nada altera a imagem do homem e tampouco modifica suas ações – porque privado de referências sociais, políticas, históricas ou geográficas – e se o tempo de *O Asno de Ouro* revela que o herói afetado pelo destino se altera diante das adversidades que lhe sobrevêm na vida, em Miguéis esse tempo é o da transformação. Nos contos do escritor português as aventuras convertem-se em um mundo desventurado que deixa vestígios, tempo este revelador de tensão e crise, fuga e perda, ausência e saudade.

Também vimos que a cosmovisão do sujeito migueisiano nos contatos do Eu com o Outro, esteja onde estiver, revela sua natureza transeunte e, portanto, inacabada. Isso demonstra que o olhar do observador é suscetível de variações e que sua consciência se modifica com o tempo. Dois observadores distintos podem até enxergar o mesmo objeto, mas ainda assim diferir em seus diferentes ângulos de visão. Tal fenômeno de alteridade também é observável nos jogos entre o narrador e as personagens centrais das narrativas de Miguéis, tal qual se apercebe dos contos “Uma Viagem na Nossa Terra” e “Saudades para a Dona Genciana”.

Vimos, enfim, que na obra projeta-se também a sombra do próprio escritor exilado, autor implícito que, embora desgarrado da figura do narrador ou dos protagonistas centrais, permite uma proximidade maior (e mais autêntica) entre sua vida e sua arte. Neste sentido o Eu que aparece no texto por vezes assume uma dupla face, como sujeito do enunciado e

sujeito da enunciação, como se vê diretamente na narrativa autobiográfica “Um Homem Sorri à Morte - com Meia Cara” ou indiretamente no conto “Natal Branco”.

Essa figura do autor implícito, enquanto projeção ficcionalizada do autor real no texto, leva a concluir que muitos narradores e/ou personagens de Miguéis têm características do próprio escritor, cujo processo de criação repercute em sua própria visão de mundo, embora os valores éticos, morais ou filosóficos do autor civil possam divergir daqueles. Torna-se perceptível na obra, assim, aquilo que se pode denominar de “todo artístico completo” (BOOTH, 1980, p. 91). Lembre-se que um mesmo autor pode ter vários autores implícitos em suas obras, com maior ou menor proximidade de si, construindo identidades outras que se espelham nos narradores e nas personagens que vivenciam as tramas.

O exílio que grava o estrangeiro com o estigma de despertencimento é revelado pelos cronotopos adaptados aos contos, possibilitando uma aproximação imagética entre a viagem e o não-lugar, entre o desencontro e a solidão, entre a agonia e a morte. Na busca de um lugar de realização o autor e suas personagens transeuntes, estrangeiros do mundo e de si mesmos, conheceram o despertencimento onde quer que estivessem, exprimindo isso nos contos protagonizados em Lisboa, em Bruxelas, em Nova Iorque e em outros espaços-tempos possíveis ou imaginários da diegese, como examinaremos a seguir.

2. O EU E O OUTRO PELA PORTA DOS CRONOTOPOS

*Eu não sou eu
nem sou o outro.
Sou qualquer coisa
de intermédio,
Pilar da ponte de tédio
que vai de mim para o Outro.*

Mário de Sá-Carneiro

Com os olhos voltados à teoria de Bakhtin pudemos ver, a partir da definição de cronotopo (composição das palavras gregas *cronos* – tempo e *topo* – lugar), que seu conceito é uma das possibilidades que se abrem ao analista quando se propõe estudar a relação tempo-espacial no âmbito literário. O princípio essencial de cronotopo é o tempo, elemento privilegiado que se articula no espaço e é culturalmente construído. Pela visão bakhtiniana (2010) o cronotopo expressa a indissociabilidade da relação entre tais grandezas, projetando ao leitor uma perfeita imagem do sujeito imerso em um certo tempo e em determinado espaço.

Beth Brait (2012, p. 9), organizadora da obra *Bakhtin: outros conceitos-chave*, escreveu com propriedade que “o pensamento bakhtiniano representa, hoje, uma das maiores contribuições para os estudos da linhagem, observada tanto em suas manifestações artísticas como na diversidade de sua riqueza cotidiana”. A relação entre tempo-espaço, entre o Eu e o Outro, desenvolvidas em *Questões de Literatura e de Estética*, mostra-se fundamental para a compreensão dos discursos na prosa de ficção, somando-se aos demais conceitos do teórico russo, que avançam sobre questões relacionadas a dialogismo, polifonia, sátira menipeia e autoconsciência, todos elas importantes aos estudos da teoria do romance.

O Eu, para Bakhtin, define-se a partir do diálogo com o Outro. Por isso é que uma única consciência não basta para dar sentido ao Eu, faz-se necessário o cotejo com outras consciências para que a personalidade do sujeito se firme. Desse modo, a consciência individual depende da visão do Outro, de modo a demonstrar que a cosmovisão do sujeito parte sempre de um ponto de vista social, assimilando aspectos culturais e simbólicos alusivos a uma determinada realidade histórica. Nos contos de Miguéis, repita-se, o elemento histórico subjacente é fundamental para estabelecer os movimentos decorrentes da tomada de consciência pelos protagonistas.

Em termos cronotópicos, como já vimos nos estudos de Bakhtin, a concepção de tempo traz consigo uma concepção de homem: a cada nova temporalidade há um novo homem, de modo que o cronotopo edifica a imagem do indivíduo no texto literário, determinando as relações entre as personagens e tornando concreto o espaço romanesco. Neste aspecto, o mesmo tempo que transforma o indivíduo interfere no espaço das ações, em um movimento que pressupõe o sujeito como um ser sempre inacabado.

A mesma interrogação milenar que faz do tempo um dos grandes enigmas do universo desembarcou no porto do século XX com o espaço de desfazimentos representado, aos olhos dos imigrantes, pelo horror das guerras e das tiranias que se espalhavam pelo mundo. Aparece assim a temática existencial como uma das tónicas dominantes nas narrativas de Migueis, suscitando questões ontológicas que não passam despercebidas pela voz do narrador ou das personagens centrais. Uma característica peculiar define, porém, o sujeito que protagoniza os contos: o seu inacabamento, o que o torna transeunte.

Feita a apresentação, no capítulo anterior, da metodologia a ser utilizada por nós no estudo dos contos – que se fundamenta nos cronotopos de Bakhtin e nas suas categorias de autoconsciência relacionadas ao pensamento sobre o mundo, contando também com subsídios teóricos relacionados ao tempo interior bergsoniano e à figura literária do autor implícito, cabe-nos agora avançar sobre o *corpus* objeto desta investigação, a fim de saber se as configurações cronotópicas migueisianas (viagem, desencontro e agonia) coincidem, ou não, com as expressões de exílio que acometem o sujeito sem lugar (exílio geográfico, psicológico e metafísico). Duas palavras, antes de tudo, a respeito dos livros de contos do autor português.

Sobre a coletânea *Onde a Noite se Acaba* é possível afirmar, na esteira do pensamento de Teresa Martins Marques (explicitado na nota de rodapé n.º 8), que ela contém as mesmas ambiguidades típicas do ser oprimido, sugerindo o interstício que separa a noite do dia, a escuridão da luz, a vida da morte, de modo a possibilitar um lampejo de esperança àquele que renasce das cinzas. *Léah e Outras Histórias*, com um tom nostálgico que emerge de narrativas quase todas elas autodiegéticas, evoca a saudade de lugares e pessoas essenciais, como que a erguer uma ponte imaginária entre passado e presente, entre Nova Iorque e Lisboa, entre Lisboa e Bruxelas, entre a cidade em que se está e aquela para a qual gostaria de ir.

A imagem do estrangeiro, acuado perante si mesmo e os Outros, acentua o drama da divisão do homem em *Gente da Terceira Classe*, livro em que a temática da imigração irmana-se à questão da incomunicabilidade humana, da solidão navegante e das linhas divisórias que separam homens e países. *Comércio com o Inimigo* não destoa dessa

perspectiva social que identifica barreiras institucionais erigidas pela lei em detrimento da justiça, como se vê nas narrativas ficcionais protagonizadas pelos emigrantes nos Estados Unidos.

Já o livro póstumo, *Pass(ç)os Confusos*, representa a hesitação daqueles que se põem entre o ficar e o partir, entre o conforto do lar e os riscos da liberdade, entre a comodismo amorfo e a errância dos que ousam, depreendendo-se pela voz das personagens principais e narradores o aceno último de um homem desiludido, mas que ainda sonhava o regresso. Aqui o exílio revela, com tintas sombrias, a mais autêntica condição existencial do homem, enquanto ser-para-a-morte, para tomarmos de empréstimo uma consagrada expressão de Heidegger.²⁶

Nas histórias migueisianas, a tensão humana revela as marcas do exílio: o estrangeiro que se sente à margem, a esperança convertida em desespero, os jogos da memória, o acalentado desejo de um regresso definitivo. O tempo-espaço da diegese, indicativo de deslocamento, estranheza ou aflição, projeta a imagem do estrangeiro de todos os lugares, estranho transeunte a se deslocar do presente para o passado, não-lugar para um lugar, do Eu para o Outro, da agonia para a plenitude, da realidade para o sonho, da vida para a morte, trazendo múltiplos significados e possibilidades de leitura.

Ao discorrer sobre as representações do Eu que surgem nos contos de José Rodrigues Miguéis, sobretudo nas narrativas conduzidas em primeira pessoa (onde a passagem do Eu ao Nós nunca ocorre de maneira satisfatória, revelando a característica típica de um sujeito em estado de despertencimento), Margarida Barahona observa que o olhar projetado pela ficção é simultaneamente pessoal e social, “sob a forma de um monólogo que se pretende diálogo” (BAHARONA, 1981, p. 21). Sabe-se, na esteira do pensamento de Bakhtin (2011), que a ideia não vive na consciência individual, porque depende da relação dialógica para ganhar vida.

Considerando que a análise dos contos requer uma base teórica que privilegie a essência da unidade estética, justificou-se a escolha dos cronotopos pelo fato de as narrativas do escritor exilado transcorrerem, quase sempre, em espaços provisórios de fechamento em que o tempo passado é trazido constantemente ao presente da enunciação. Em meio à

²⁶ Para Giovanni Reale e Dario Antiseri (1991), autores de *História da Filosofia*, ao referir-se à inevitabilidade da morte Martin Heidegger revela que a voz da consciência surpreende o homem a ponto de colocá-lo diante de si mesmo, “remetendo-o à questão do que é no mais profundo do seu ser e que não pode mais ocultar (...) A existência autêntica, portanto, é um ser-para-a-morte” (REALE; ANTISERI, 1991, p. 587).

simultaneidade de épocas e locais as personagens transitam por um cenário ficcional de constantes transformações, onde o estigma do não-pertencimento marca os passos errantes do sujeito. Tal qual vimos no capítulo anterior, não há como afastar, em Miguéis, o papel da memória que faz do tempo interior bergsoniano uma característica marcante de sua obra.

Se o tempo concreto do rigor cronológico das horas (também presente e significativo na medida em que pode ser um dos elementos dialógicos, uma das motivações de surgimento do tempo subjetivo) é irreversível, aniquilando no sujeito a esperança de regressar àquilo que se lhe mostra mais caro – uma cidade, um país, uma imagem ou um rosto antigo –, resta ao homem recorrer a esse tempo interior para resgatar em si, em um mergulho intimista, o que a lógica mecanicista impede. Pode-se arriscar a dizer que o tempo-espço dos contos é essencialmente bidirecional, mesclando passado e presente, realidade ou imaginação, lugar e não-lugar.

Como já ponderado por Teresa Martins Marques em *O Imaginário de Lisboa* (1997), “considerando que o tempo não é um, mas vários e dependentes do referencial de observação, Miguéis nega a tradição kantiana do tempo como um absoluto e filia-se na corrente relativista einsteiniana” (MARQUES, 1997, p. 183). A pesquisadora lusitana antecipa, assim, uma possível leitura cronotópica dos contos de José Rodrigues Miguéis, onde o sujeito ficcional imerso em um espaço de incertezas transita em busca do tempo perdido, tentando reintegrar-se. Essas interfaces imagéticas surgem, invariavelmente, nos contos e seus múltiplos tempo-espços. O estranho estrangeiro que transita no tempo-espço das inquietações humanas, entre o Eu e o Outro, às vezes é um rosto sem reflexo no espelho.

Observar esse trânsito constante do Eu e do Outro pela diegese, à luz de Bakhtin, é fundamental para tentar compreender a condição existencial daquele que se sente estrangeiro em toda parte. Foi o filósofo da linguagem, em *Questões de Literatura e de Estética*, que vislumbrou a importância do cronotopo para conferir unidade a uma obra literária: “A arte e a literatura estão impregnadas por valores cronotópicos de diversos graus e dimensões” (BAKHTIN, 2010, p. 249). Cabe indagar, então, que tempo-espço é esse que se incorpora às histórias de Miguéis a ponto de definir seus enredos, conduzindo os passos do sujeito mundo afora.

Definidos os cronotopos do escritor português (viagem, desencontro e agonia), pretendemos agora verificar como eles se apresentam nos três importantes cenários ficcionais – Lisboa, Bruxelas e Nova Iorque –, e nos outros possíveis espaços da diegese, para saber se são capazes, ou não, de suscitar a autoconsciência do sujeito, definindo o rumo das histórias.

Para isso recorreremos, sempre que necessário, à doutrina do próprio Bakhtin inserida em outra importante obra sua, *Problemas da Poética de Dostoiévski*, especificamente no capítulo “A ideia em Dostoiévski”, que se refere às categorias de pensamento humano sobre o mundo (aceitação e rejeição, revolta ou resignação).

A autoconsciência das personagens do escritor russo passa a ser o dominante artístico da construção do sujeito, que aprende o seu mundo e a forma de estar nele. É o que constatou Carlos Alberto Faraco (2008), ao verificar que a autoconsciência do herói em Dostoiévski vem do diálogo com o Outro: “Ela vai se revelando no fundo da consciência socialmente alheia do outro sobre ele. Em outras palavras, o ‘eu-para-si’ se trama tendo como fios o ‘eu-para-os-outros’” (FARACO, 2008, p. 47-48). Essa particularidade na relação autor/herói, característica no pensamento bakhtiniano, chama-se *polifonia*, cujo traço dominante em sua multiplicidade de vozes e consciências independentes, é justamente a autoconsciência da personagem (que corresponde sempre à descoberta de um aspecto novo e integral no homem).

Apesar de a fundamentação teórica desta tese estar atrelada ao pensamento de Bakhtin, pelo fato de os cronotopos expressarem tempos e espaços essencialmente concretos, a peculiaridade da obra contística do escritor português requer aportes subsidiários que favoreçam a sua aferição mais acurada. Neste particular voltamos ao pensamento de Bergson manifestado em *Ensaio Sobre os Dados Imediatos da Consciência*, no sentido de que a consciência livre não se submete à tirania da razão e que o tempo interior, como uma variante do espaço, possibilita ao homem superar o rigor positivista e, assim, transitar livremente entre presente e passado.

Longe de ser contraditória ao eixo teórico bakhtiniano aqui adotado, a aproximação do filósofo francês à contística migueisiana adequa-se ao relativismo de Einstein a ponto de estabelecer uma inevitável relação de complementaridade, haja vista que o grande mistério universal representado pelo tempo sempre afetará todas as instâncias do conhecimento humano. Adail Sobral (2008, p. 126), a propósito, observa que Bakhtin acolhe algumas teses específicas de Bergson: “A teoria da duração é levada em conta na proposta bakhtiniana de cronotopo”. Na diegese, é por meio do tempo subjetivo que o ser ficcional transita do presente para o passado e reconstrói, em sua solidão de expatriado, um espaço de realização que deixou de existir no mundo físico.

O exilado, como estrangeiro perpétuo que é, carrega o estigma da estranheza onde quer que esteja e vive, sobretudo, em função da memória dos afetos. Nas suas andanças todas pelo tempo-espaço de suas vivências subjetivas o Eu transeunte depara com representações

diversas do Outro, que aparece sob diversas e inusitadas formas. Como veremos ao final deste capítulo, o Outro se manifesta no feminino da sonhada completude; representa o medo na face dos oprimidos; confunde-se com as mordanças impostas pelos ditadores; aparece nas superstições que espantam o homem em seu esforço de compreensão das coisas; ele se mistura às crenças e se renova com a fé; confunde-se com a ameaça que persegue, subjuga e instrumentaliza; ele também é a morte enquanto exílio definitivo e irrevogável de cada ser.

As personagens dos contos de Miguéis, estrangeiros em Lisboa, em Bruxelas ou em Nova Iorque, estranhos perante os Outros e si mesmas, vivem seus múltiplos exílios. Muitas vezes elas não se reconhecem em parte alguma, nem na pátria saudosa que remanesce no passado, nem na terra hostil que representa o seu presente. Quando o exílio se manifesta no próprio espaço de origem, sua face psicológica é capaz de se equiparar ao mais rigoroso dos afastamentos que podem recair sobre o indivíduo: o exílio interior. Examinaremos aqui os contos mais representativos de cada espaço-tempo e as reações das personagens em face de determinado cronotopo que se lhes depara.

A partir do elemento espacial – localidades reais ou ficcionais onde transcorrem as histórias – pretende-se aproximar o elemento temporal – presente, passado ou futuro – e, estabelecida sua conjugação, tentar compreender o homem que protagoniza os contos. Afigura-se-nos imprescindível, na sondagem interior do sujeito exilado, examinar as configurações cronotópicas que acarretam no indivíduo o conflito que leva à imobilidade ou à errância, lembrando que nas narrativas o sujeito ficcional, em algum local ou momento de sua vida, é afetado pela crise que nele desencadeia significativas mudanças interiores.

Em meio a encontros/desencontros, estradas que se tornam viagens e crises transmutadas em agonia, é que o eixo dos contos de Miguéis se estabelece, revelando uma grande ausência do homem perante o mundo circundante. A sensação de perda que acomete as personagens interfere na relação entre o Eu e o Outro e suscita a errância. No espaço cosmopolita das ações circula gente à procura de algo ou de alguém, seja aqui ou acolá, em narrativas cuja dimensão introspectiva sempre mais sugere do que revela. Neste difícil percurso é possível notar, em muitas das narrativas do escritor português, as marcas do exílio que são suas e de suas personagens.

A imigração, o expatriamento, a naturalização ou mesmo o regresso à terra natal, pelo exercício constante da memória, refletem essas vicissitudes do ser humano diante das contingências de seu tempo-espaço. Examinaremos neste capítulo o tempo-espaço da saudade, o tempo-espaço da melancolia e o tempo-espaço da angústia, na expectativa de

compor uma imagem fidedigna do sujeito migueisiano, inevitavelmente marcada pelo desassossego, em seu trânsito incerto pelos países. As expressões do exílio que aparecem na contística de Miguéis, como ponderamos há pouco, não se limitam ao afastamento geográfico ou social da terra natal, mas à dor psicológica e à inquietude metafísica que recaem sobre o sujeito onde quer que ele esteja.

Em meio ao percurso analítico proposto neste capítulo nosso intuito também é o de examinar, as interlocuções entre o Eu e o Outro. Para aferir a condição do sujeito que fala e, assim, aproximar os cronotopos identificados às categorias da errância, pretende-se identificar quem é esse Outro e as diversas faces com as quais aparece na diegese (seja o feminino, o compatriota, o pária, o duplo ou o tirano, seja o desconhecido, o medo ou a morte, dentre outras possibilidades). Neste penoso trajeto muitas vezes o autor subjacente influencia o Eu narrador, sobretudo nas narrativas de viés político-social construídas sob o recurso estilístico da sátira ou da ironia, como adiante também veremos.

Estrangeiro também pode ser o Outro em seu sentido amplo, outro país, outra gente, outra língua, outro modo de estar na vida, como assevera Neusa Santos Souza no artigo “O estrangeiro: nossa condição”²⁷: “O estrangeiro é o outro do familiar, o estranho, o outro do conhecido, o desconhecido; o outro do próximo, o distante. O que não faz parte, o que é de outra parte” (SOUZA, 1998, p. 155). Dentro desta perspectiva tornamos a lembrar do ensaio de Freud (2010), “O Estranho”²⁸, que se aplica em certa medida àqueles que se veem marcados pelo signo do não-pertencimento e que projeta no homem a sensação de exílio intermitente.

Vivendo em uma época marcada por conflitos mundiais que geram insegurança e tornam as fronteiras frágeis, o expatriado sofre duplamente: por ele próprio (enquanto sujeito fragmentado) e pelo Outro (cujo encontro não se consuma em plenitude). Há uma dupla personalidade que afeta o expatriado, a que busca vencer a rejeição adaptando-se da melhor forma possível à terra estrangeira e a que o mantém vinculado, ainda que unicamente pela memória, à terra de origem. Interessa-nos examinar as interlocuções entre o Eu e o Outro a

²⁷ Texto inserido na coletânea multidisciplinar *O estrangeiro*, organizada por Catérina Koltai e publicada em São Paulo, pela Escuta/FAPESP, no ano de 1998.

²⁸ “A Inquietante Estranheza” (*Das Unheimlich*). título original do ensaio do psicanalista austríaco, refere-se à angústia trazida pelos medos primitivos que assolam o sujeito e que se confundem ora com o familiar que subitamente deixou de sê-lo, ora com a sombra que suscita a imagem perturbadora do duplo, ora da mulher representação do sexo contrário, ora da morte como experiência definitiva do ser.

fim de saber quem é esse Eu que protagoniza os contos e de que forma aparece o Outro com o qual ele dialoga.

É sobre o estigma do despertencimento que se tratará aqui, a partir das configurações cronotópicas que se apresentam na diegese. O desejo de ser feliz vendo também os outros felizes, de estar *com* e *nos* Outros, de atingir a completude individual e coletiva, de não se sentir deslocado em toda parte, é tudo o que o protagonista busca e não encontra no mundo de injustiças e imperfeições. Seu olhar solidário à gente simples, aos operários, aos emigrantes, aos pobres da terra, aos andarilhos ou aos refugiados, assume proporções universalizantes capazes de aproximar a obra do escritor português aos grandes dramas humanos de seu tempo.

2.1 LISBOA CIDADE ALEGRE CIDADE TRISTE E O TEMPO-ESPAÇO DA SAUDADE

No estuário do Tejo, sob as Sete Colinas da cidade de Ulisses, um barco atraca no cais. O século XX ainda transcorre intenso e o viajante, ao pisar na terra que o viu nascer, reconhece sua Lisboa provinciana e pacata, inesquecível cidade das hortas e das charangas a desfilar pela rua do Lá Vai Um. Ao transitar pela Praça do Comércio, onde em tempos idos D. Carlos e o Príncipe tombaram mortos, ele revê a sinuosa Alfama de Antônio Marinheiro, corre até o coração do Rossio, toma o bonde que sobe ao Largo da Graça, tangencia a Escola do Paraíso e se detém na Rua da Saudade, lá onde tudo começou. Tocado da emoção, o sujeito entorna pelas ladeiras que o levam até o Castelo de São Jorge e, de cima, com a visão privilegiada, consegue enxergar tudo e a todos.

Daquelas paragens antigas, ele bem o sabe, as histórias são tantas. Pelas lentes do miradouro flui livre o tempo-espaco das suas personagens em suas mudanças tantas, como se possível fosse retê-los num registro fotográfico que a lembrança não deixa apagar. Na manhã que se abre em horizontes os versos de Fernando Pessoa parecem ecoar em toda parte, na celebração da cidade que é eterna e de todos os lugares: “Acordar da cidade de Lisboa, mas tarde do que as outras / Acordar da rua do Ouro/ Acordar do Rossio, às portas dos cafés/ Acordar/ E no meio de tudo a gare, que nunca dorme,/ Como um coração que tem de pulsar através da vigília e do sono” (PESSOA, s.d. apud MOURÃO-FERREIRA, 1979, p. 248).

Da monarquia finada à república nascente, os protagonistas de José Rodrigues Miguéis percorrem uma Lisboa de contrastes, qual a alma dividida do artista, a oscilar entre luzes e sombras, alegrias e tristezas, medo e esperança. Lá embaixo e mais longe as imagens de Lisboa e seus arredores vão surgindo cada vez mais nítidas: a praça de todos os encontros, as

mansardas, os telhados pombalinos, a estação de trem, o sol na manhã vaporosa, os trilhos do progresso, o bairro alto, os pobres da terra, o rio símbolo e os altiplanos de Sintra.

Ao mirar a antiga rua onde tudo acontecia, lá onde os bondes passaram a trilhar nos carris, ainda é possível ver em um certo trecho da Avenida a casa rés-do-chão com duas janelas de peitoril. Na moldura daquele lar vê-se postada uma mulher inesquecível com nome de flor: é a Dona Genciana. Do alto do Castelo de São Jorge, pelas lentes da luneta mágica que se chama memória, é possível avançar e retroceder o tempo, adequar o foco da imagem, reconstruir um espaço que se desfaz e que ora renasce.

Deixando a poesia alçar voo para longe, passamos agora à análise dos contos. De início cabe reforçar que os motivos tipicamente migueisianos relacionam-se ao tempo que se perdeu (e que se tenta recuperar) e ao espaço dividido (que se quer unificar). Seu tempo é essencialmente passado, sobre o qual a memória do sujeito reconduz – ao presente da enunciação – vivências lusíadas ou belgas. É também um espaço simbólico de desconstrução que coincide, em Portugal, com o rigor do regime fascista e, nos Estados Unidos, com a solidão do desterro. E o que resta ao sujeito é a saudade do que foi, da terra natal, dos seres distantes com quem mantinha fortes laços afetivos.

É saudade de si mesmo que o Eu profundo sente, desolado, em seu trânsito incerto pelo mundo. É saudade de um lugar distante que talvez não exista em parte alguma. É saudade de um tempo outro que não coincide com a sociedade do espetáculo que afasta os homens daquilo que existe no recôndito de cada ser. Saudades do que era bom e também do que era ruim, pela inocência que se perdeu. É um sentimento de ternura pelos que sofrem, é a vontade de se encontrar em comunhão, é um lugar de realização plena, é sobretudo o desejo humano de novamente integrar-se.

Neste contexto a saudade, que desde tempos imemoráveis tornou-se a essência da alma lusíada, toca com mãos da nostalgia uma lembrança que não pode ser apagada. Ao mal de ausência se justapõe a memória das origens, conjugação que mantém vivo aos estranhos estrangeiros dispersos pelo mundo o sonho de regresso à terra natal. Das *Saudades* permeadas de melancolia no lamento seiscentista de Bernardino Ribeiro à nostalgia de Álvaro de Campos em *Lisbon Revisited*, a nação lusíada bem sabe definir seus contornos sentimentais. O poeta saudosista Teixeira de Pascoaes assim também o fez nos versos de *Regresso ao Paraíso* (PASCOAES, 1912 apud CIDADE, 1985, p. 256): “A Saudade, que é mãe do nosso canto / E a eterna luz do mundo./ Toma formas estranhas, sem sentido / Que nunca imaginei... / E vendo-as, dentro de mim, surpreendido / Eu tive medo delas, e gritei...”

Do distanciamento pátrio sempre doloroso àqueles que se veem impelidos a deixar seu lugar de origem, segundo Eduardo Lourenço (1999, p. 13), brota a saudade memória incandescente capaz de mexer com a própria temporalidade: “Só esse tempo humano, jogo de memória e constitutivo dela, permite a inversão, a suspensão ficcional do tempo irreversível, fonte de uma emoção a nenhuma outra comparável. Nela e por meio dela sentimos ao mesmo tempo a nossa fugacidade e a nossa eternidade”.

A presença do espaço-berço, onde indivíduo e sociedade irmanam-se com o objetivo de justificar moral e esteticamente a vida humana, é algo constante nos contos de José Rodrigues Miguéis. Como afirmou Davi Mourão-Ferreira (1979) na antologia *Portugal - A Terra e o Homem*, “Miguéis tem prodigiosamente recriado contrastadas ou justapostas imagens de Lisboa onde lhe ocorreram a infância e a adolescência, o começo da maturidade” (MOURÃO-FERREIRA, 1979, p. 267). O sentimento de perda que a ausência traz, renovado pelo apelo das origens lançado em cada canto do mundo estrangeiro ou pelas viagens imaginárias em sua pátria desfigurada, gera o tema da saudade.

“A lembrança é a sobrevivência do passado”, afirma Ecléa Bosi (1979) na obra *Memória e Sociedade: lembrança de velhos*. Ao referir-se ao princípio central da memória como *conservação do passado*, referida pesquisadora adere ao pensamento de Bergson, no qual se distinguem a subjetividade pura (o espírito, que se filia à memória) e a pura exterioridade (a matéria, correlata à percepção): “O passado, conservando-se no espírito de cada ser humano, aflora à consciência na forma de imagens-lembrança. A sua forma pura seria a imagem presente nos sonhos e nos devaneios” (Ibidem, p.16).

Retomando o ensaio de Eduardo Lourenço (1999) sobre o tema da saudade que dói e se contrapõe ao rigor da ausência que se sente, cabe enfatizar que o povo português na sua espontaneidade de olhar para trás, “para o passado em geral, e para o seu em particular” (LOURENÇO, 1999, p. 14), não se mostra apenas nostálgico ou melancólico, mas sobretudo saudoso: “Com a *saudade*, não recuperamos apenas o passado como paraíso, reinventamo-lo (...) É esse lugar de sonho, esse lugar ao abrigo do sonho, esse passado-presente, que a ‘alma portuguesa’ não quer abandonar” (Ibidem, p. 14, *italico do autor*).

Deste modo, enquanto a melancolia visa ao passado definitivamente passado (aquilo que se perdeu e não mais se consegue identificar), a nostalgia fixa-se num passado determinado que se mostra, real ou imaginariamente, recuperável. E a mistura de melancolia e nostalgia constitui a saudade. E é justamente esta saudade, traduzida etimologicamente pelo filólogo Silveira Bueno como “sentimento misto de tristeza e de esperança causado pela

ausência de uma pessoa, de um país, dos quais se está distante, mas com a esperança de ainda revê-los” (BUENO, 1967, p. 3668), que se torna a grande linha mestra que consagrou José Rodrigues Miguéis no meio literário português. As duas manifestações do sentir – ambas irmãs da solidão – vivem incorporadas, desde sempre, à alma lusíada, como acentua o professor Humberto Lima de Aragão Filho (2002, p. 53):

A nostalgia, especificamente, é uma recorrência ao passado longínquo – como se nos desvinculássemos do momento vivido, para imergir no infinito abissal do tempo pretérito -; enquanto a saudade fixa-se na vivência do presente para imantar o passado e resgatá-lo, perenizando-o, ao fragor das lembranças.

Feita esta breve preleção acerca da expressão mais autêntica do sentimento português, cabe dizer que ela é a nota dominante de uma das mais celebradas narrativas de José Rodrigues Miguéis: “Saudades para a Dona Genciana”. Massaud Moisés (1981, p. 247) referiu-se a este conto como o resgate do sujeito sobre seu passado pessoal para recriá-lo sob a aura da nostalgia, trazendo ao presente “o acontecimento histórico, repostado pela memória (...), de mistura com traços de melancolia e tragédia”. Teresa Martins Marques (1997, p. 169) considera “Saudades para a Dona Genciana”, literalmente, como “narrativa central na obra de José Rodrigues Miguéis (...) 24 anos equidistante da publicação da primeira novela de Miguéis, *Páscoa Feliz* (1932), bem como da morte do escritor (1980).

“Saudades para a Dona Genciana”, ao revelar a versatilidade de estilos do autor, reúne ingredientes dos mais diversos na sua composição artística. Conto largo (pela unidade de ação), quase romance (pela extensão do texto), novela (pelo considerável número de personagens), crônica de costumes (por se debruçar sobre uma localidade específica), poema em prosa (na força poética que emana da parte introdutória) ou monólogo dramatiforme (pela voz do narrador ou do protagonista ensimesmado), não importa como o leitor comum possa recebê-la ou qual o gênero literário que se lhe seja mais adequado, se novela ou conto. O fato é que se trata, sem dúvida, de um dos pontos culminantes da obra de Miguéis.

A narrativa, que transcorre num mesmo espaço-cenário (Lisboa provinciana que, aos poucos, com a chegada da eletricidade e dos bondes, passa a ser desnaturada pelo progresso), mostra o ser no tempo e o tempo no ser. Há o tempo histórico dos acontecimentos da narração e o tempo subjetivo da memória do narrador, cuja voz se dirige a um destinatário talvez ausente, como que a realçar a solidão do protagonista no presente da enunciação e deixar dúvida no leitor quanto à presença física do interlocutor seu Apolinário no cenário dos acontecimentos.

Nela é invocada, desde a introdução, uma Lisboa anterior ao progresso, a cidadezinha do tempo das hortas que, no dizer de Bakhtin (2010), é o “lugar do tempo cíclico dos costumes” em que “não há acontecimentos, há apenas o ordinário que se repete” (BAKHTIN, 2010, p. 353). O narrador autodiegético, em tom saudosista no seu ato de recordar, traz o passado vivido para o presente da diegese. Protegido pela distância temporal, ele evoca as origens mais remotas daquele sítio que já foi bucólico e que remanesce, sempre e sempre, em sua lembrança.

Lisboa e Dona Genciana aparecem, na diegese, como personagens centrais do conto, instâncias míticas que reafirmam, no presente da enunciação, um espaço-tempo abolido que remanesce ainda vivo na memória do narrador saudoso. De acordo com Aurora Gedra Ruiz Alvarez (2011, p. 63) o mito “é uma narrativa que encerra os acontecimentos primordiais que se deram com os deuses e/ou com os grandes heróis”. Com base nas reflexões de Mircea Eliade (1992), afirma referida docente que ele é capaz de levar à própria compreensão do homem:

Remontar ao passado significa não só ter acesso ao conhecimento dos fatos inscritos em uma linha temporal, representa, sobretudo, ‘revelar um mistério (...), ‘atingir as profundezas do ser., descobrir a realidade primordial de onde proveio o cosmo e que permite conhecer o devir em sua totalidade’ (ELIADE, 1992 apud ALVAREZ, 2011, p. 63).

O protagonista que vivenciou seguidas autoconsciências durante a vida parece encontrar, no passado, aquilo tudo que lhe falta no presente. Pela descrição de Lisboa antiga, nas páginas iniciais do conto, é de se ver que a cidade alegre e triste que habita a memória do narrador sofreu significativas modificações com a passagem do tempo. Não tardou para que os velhos lameirões fossem cobertos pelo asfalto e nas quintas mais distantes brotassem prédios, mudando por completo o cenário urbano e seus habitantes, numa transformação física e psicológica que, aos olhos do narrador que ali cresceu, praticamente desnaturou a sua característica de lugar existencial.

Chama a atenção, desde logo, que a voz narrativa em “Saudades para a Dona Genciana” é dirigida à personagem silenciosa que aparece no conto como mero receptor e/ou possível mensageiro do lamento daquele que se recorda. Esse diálogo com um interlocutor ausente suscita o gênero retórico denominado *diatribe*, tratado por Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Enquanto gênero antigo que advém da menipeia, a exemplo do solilóquio, a diatribe mostra a construção da ideia no processo de tomada de consciência.

Enquanto o solilóquio é um “diálogo consigo mesmo” (BAKHTIN, 2011, p. 137), a diatribe possui o mesmo caráter dialógico mas envolve um destinatário determinado. Seu Apolinário é esse narratário silencioso que sugere sua posição de missivista em posição de leitor, tanto que não interfere em nada no discurso narrativo. Pode-se pensar que sugere a intenção de objetividade, mas isso logo se dissipa com o mergulho interior e com a ausência de referências a esse anunciado e quase esquecida personagem.

Os embates interiores do sujeito em estado de tensão concentram-se, sobretudo, na pessoa do narrador autodiegético, ao revolver suas ideias e pensamentos. Tal situação é similar, em parte, daquela vivenciada pelo protagonista Carlos, do conto “Léah”: ao falar da mulher que se perdeu de si, ele revela o solilóquio que é o fio condutor da narrativa, a qual também pode ser lida à guisa de diário. Como em José Rodrigues Miguéis nada é revelado abertamente, questionamentos dessa natureza surgem a todo momento em seus textos e todas as possibilidades de interpretação mostram-se válidas. Neste sentido há quem veja as duas narrativas centrais do escritor lusíada como expressões literárias de um protagonista nostálgico, que o faz ora em tom de solilóquio ou diatribe, ora como carta ou diário confessional.

Em “Saudades para a Dona Genciana” o exercício da memória individual, pela personagem narradora, contribui para a edificação da memória coletiva em seus visíveis paradoxos. Essa memória reúne e se divide, constrói e se fragmenta, aproxima e se distancia, revelando que a relação do Eu com o Outro é de total ambivalência. Em seu gradativo processo de autoconsciência, com o passar dos anos, o protagonista enfim conclui que a Avenida dos acontecimentos narrados – embora afetado pelo tempo do progresso que desnatura o espaço de origem – foi e sempre será o seu lugar existencial. Se o tempo presente não mais permite ao sujeito reencontrar a janela aberta da casa de Dona Genciana, o exercício da memória dos afetos tem o condão de restitui-lo a um tempo-espaco unicamente seu.

No desenrolar desse tempo-memória os acontecimentos evocados são aparentemente contraditórios pelo fato de o tímido protagonista, preso àquele sítio de desencontros e sem perspectivas pessoais, desejar na época sair do local e não o conseguir. Posteriormente, quando consegue um emprego e deixa enfim a pensão onde cresceu, ele decide permanecer sempre por perto da Avenida e de sua gente. E é justamente em meio a esse contexto ambivalente que o sujeito formata a sua identidade pessoal.

Em meio ao processo identitário e memorável, como observa Joël Candau (2012), a lembrança – enquanto identidade em ação – modela e é modelada: “a dialética da memória e

da identidade que se conjugam e se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa” (CANDAU, 2012, p. 16). A memória forte, segundo referido sociólogo, é aquela “que remete às representações que fazem os membros de um grupo sobre sua identidade e sua história” (Ibidem, p. 87).

A narrativa “Saudades para a Dona Genciana” vem permeada por essa memória forte essencialmente lusitana e particularmente lisboeta. Ela mostra a ação do tempo cronológico a dividir o mesmo cenário em duas épocas distintas: o presente e o passado. O antigo e o novo. As hortas e os edifícios. Os carroções e os bondes. A monarquia finada e a república nascente. Neste sentido as evocações poéticas que permeiam o *incipit* do conto revelam que o tempo interferiu nos espaços e o primitivo acabou sobreposto pela modernidade. A Avenida, pulsação da cidade viva, longe de ser apenas um local coletivo de passagem, ganhava assim uma personificação.

De fato, ela faz parte de um jogo metonímico de identidade que envolve continente e conteúdo, a praça e os transeuntes. Se estes dormem, o espaço público fica vazio, dorme também. A troca de propriedades revela uma interação, um diálogo construtor da autoconsciência e da identidade, conforme o grau ou o tipo da relação e dos efeitos no eu, em um processo de antropomorfização que parece aproximar sentimentalmente espaço físico e personagem. A Avenida dorme como seus habitantes, acorda junto com os pregões, entristece com o espectro da guerra.

“A Avenida era uma grande artéria por onde corriam a Vida e a Morte. Todos os cortejos cívicos passavam por aqui. Respirava-se a memória ainda fresca dos comícios da Propaganda ao ar livre – pés na lama e cabeças ao sol, na exaltação” (MIGUÉIS, 1981, p. 211). Ao anoitecer ela ficava deserta, abandonada à luz dos lampiões: “A Avenida ia para a cama, tranquila e distante, dormir, amar, sonhar talvez, confiada no dia de seguinte, no amanhã. Havia amanhã todos os dias, seu Apolinário” (Idem). Com a chegada do cinema “Introduziu-se uma ficção alheia ao lugar, ao tempo e aos costumes, que ajudou a corromper o bairro” (Ibidem, p. 213). Deflagrada a Guerra Europeia, o medo se instalou no lugar e “A Avenida entristeceu” (Ibidem), refletindo assim o próprio espírito de seus habitantes. A cidade alegre tornava-se triste e sua gente também.

Mas em meio à temporalidade que impôs a transição entre duas épocas, a provinciana e a progressista, uma coisa permaneceu inalterável aos olhos de toda gente: a Dona Genciana. A descrição física da personagem fala por si: “Visse-a você ali à janela, na bata de folhos engomados, o cabelo preto todo frisado a papelotes, cotovelos no peitoril, os seios fartos

aninhados como pombos nos braços roliços – e não resistiria a admirá-la como todos nós, os do tempo” (MIGUÉIS, 1981, p. 215).

Havia em sua figura uma inegável atração capaz de contagiar a todos os que ali passavam: “Toda ela irradiava um magnetismo misterioso e absorvente, que valia por todas as belezas (...) Fez assim muitas amizades, uma popularidade local. Tornou-se o centro da vizinhança. Os seus olhos alumiavam este trecho da Avenida, e a sua boca sorria com suavidade” (MIGUÉIS, 1981, p. 213).

O dom de atrair, convite permanente às relações dialógicas com o Outro que passava pela Avenida, tornou-a uma referência daquele sítio. As janelas da casa de Dona Genciana permaneciam sempre escancaradas, como se o que se passasse lá dentro ficasse às claras: “Ali tudo se passava com o máximo de publicidade, de janelas abertas, para não dar pasto às línguas danadas” (MIGUÉIS, 1981, p. 222). Não obstante isso, como em muitas das personagens de José Rodrigues Miguéis, há um lado misterioso que não é para ser revelado. Aqui a sugestão, mais do que a descrição, torna-se recorrente em seus contos.

Pelo exercício constante da recordação que o faz resgatar aquilo tudo que um dia pode vivenciar naquele mesmo local, o protagonista vê-se novamente na cidade alegre cidade triste de um tempo-espço tão somente seu. Mesmo em Lisboa, a morar na mesma Avenida que outrora o viu crescer, a personagem central sente-se como um estrangeiro. Ele busca algo que se perdeu e que somente a memória pode recuperar. Guardião do passado, que sobrevive das lembranças, o protagonista de “Saudades para a Dona Genciana” experimenta o limiar da agonia, entre o pretérito imperfeito que reconjugou em si e o futuro do presente que o inquieta.

A figura de Dona Genciana, a surgir como sentinela da época e do lugar retratados no conto, não é apenas a de mera integrante da galeria de personagens femininas de Miguéis. Sua imagem é a de mitificação, como bem assevera Teresa Martins Marques (1997): “Dona Genciana afigura-se-nos um ser mítico, uma realidade projectada pelos olhos de quem a vê, o narrador, que apesar de lhe descrever as irregularidades comportamentais não esconde a sua atracção por ela” (MARQUES, 1997, p. 174). Elo entre o passado primitivo e futuro anunciado, envolta em mistérios e ambiguidades, ela pode ser equiparada ao mito da Grande-mãe de que fala Hans Biedermann (1993) e cujo arquétipo assume faces distintas: a da mulher-mãe que gera a vida e da mulher-madrasta que abandona a própria cria.

O conceito mitológico de Mãe Terra relaciona-se à fertilidade no ato de criar, de sorte que o seu sentido inverso, decorrente da desídia materna no ato de cuidar, implica no retorno da prole à terra-mãe que transforma tudo em pó e sepultura. Dona Genciana, cujo nome é associado a uma flor de perfume inebriante, atraía, como seu apelo à vida, a atenção daqueles que por ali passavam: “Toda ela irradiava um magnetismo misterioso, absorvente, que valia por todas as belezas” (MIGUÉIS, 1981, p. 215). Em contrapartida, conivente com a morte que espreitava sua família, Dona Genciana descuroou dos filhos doentes, Julinho e Mimi, e se afastou do menino renegado, Epaminondas, que morreram cedo. No tocante àqueles, vítimas da tuberculose, há passagens do conto em que o narrador-personagem faz denotar a indiferença de Dona Genciana em relação aos filhos:

Entretanto, o Julinho piorou. Chamava e tossia, tossia e chamava, ninguém parecia ouvir. Chegavam os amigos, abriam-se garrafas do abafado, a Dona Genciana dedilhava modinhas de outro tempo – o Maranhão na poeira de Lisboa. Pelas janelas saíam tremelicados de bandolim, vozes e risos. Um dia correu que o menino estava muito mal, tinha passado a noite a deitar sangue pela boca. O professor saiu atarantado e a chorar, babado, a cambalear nas pernas frouxas, para chamar o médico. Quando este chegou, passadas duas horas, o menino já era cadáver (MIGUÉIS, 1981, p. 222).

A Mimi a tossir, o bandolim trim-trim-trim, até a meia-noite, uma hora, e o Cerejo a ressonar como estrondo (...) Mamã metida de gorra com o “noivo”, enquanto ela suava e tossia na cama, ao abandono, como o mais novinho (MIGUÉIS, 1981, p. 223).

O encontro/desencontro do sujeito autobiográfico com as personagens que compartilhavam o mesmo espaço dos acontecimentos narrados – Dona Genciana, Mimi, Epaminondas, Julinho, Cerejo, Zola de Araújo, Marocas, Dona Elvira, Professor, dentre outros – fez com que o protagonista experimentasse diversas autoconsciências, cada qual em função de um momento vivido perante o Outro que mora ao lado. Na adolescência ele cultivava um amor platônico pela menina Constança, depois um desejo carnal pela filha de Dona Genciana e, secretamente, teme supostos assédios da própria sentinela da avenida, na vã expectativa de ser correspondido. Já moço, morando num quarto da pensão da Dona Elvira e trabalhando no arquivo municipal, ele amadurece como homem e amadurece a sua a ideia de partir.

Foi nessa época que acompanhou o avançar da moléstia de Julinho e depois a de Mimi, enquanto Dona Genciana se consorciava com o noivo da filha e mantinha o hábito de suas reuniões festivas ao som do bandolim. O protagonista, testemunha presencial de tudo o que se passava ao seu redor, solidariza-se perante a dor dos Outros: “Ouço tossir em baixo a Mimi, uns arrancos de tosse cavernosa que parecem vir das entranhas e despedaçá-las. O que

ela tosse. Nem sei como aguenta. Leva as noites nisto. Já o irmãozinho foi a mesma coisa, lá está debaixo da terra. E a mãe no paleio. Ninguém faz caso. Pode-se viver assim estranho ao sofrimento, e ao lado dele? Talvez o habito caleje. “ (MIGUÉIS, 1981, p. 231). A vida do narrador em meio àqueles costumes provincianos todos, buscando em algum lugar um Outro que porventura o completasse e redimisse, aos poucos foi se tornando a ele insuportável. A situação-limite, tal qual aquela experimentada pelos heróis dos romances gregos de aventuras e provações, levou-a a mudanças.

A partir daí a transformação do local da diegese parece não ter sido apenas física, mas sobretudo psicológica. Se antes, para a personagem que tudo observa do alto de sua água-furtada, “os amores eram banais, talvez, mas cheios de boas intenções” (MIGUÉIS, 1981, p. 212), a passagem do tempo degenerou o lugar: “Muita cara nova, outros costumes, quartos de aluguer, casas suspeitas. Mães de família com meias de nylon que saem sozinhas à tarde e só voltam altas horas, ou de madrugada, de táxi... Uma encruzilhada de desintegração. Já nem gosto de olhar (Idem, p. 239).

No anseio pelo Outro que o tempo transfigurou e pelo seu espaço edênico de outrora o narrador saudoso, já na idade madura, procura por si próprio:

Sobe da rua um estrondo odioso, os cafés da Praça sempre cheios de mocidade pasmada a ler da bola. Ouvem-se latir alto-falantes. A cervejaria, acolá, extravasa cascas de amendoim, de tremoços, de mariscos, transborda de gentalha, patos brabos que só falam de negócios, traficâncias, passeatas de automóveis, fêmeas de comprar e de vender” (MIGUÉIS, 1981, p. 240).

O espaço de plenitude, de pretensa comunhão do Eu com o Outro, já não existe para o narrador-personagem senão pela evocação à memória de tudo o que ali viveu e que, na época, suscitava angústia e vontade de partir. A autoconsciência do protagonista, ao retornar à Avenida de sua infância e mocidade, revela-a como sendo o seu lugar existencial, no sentido dado por Marc Augé (2012), o de lugar “identitário, relacional e histórico” (AUGÉ, 2012, p. 73), qual seja, espaço dos encontros e da comunhão que determina e motiva a vida cotidiana das pessoas.

Lisboa cidade alegre cidade triste, dicotomia que se vê também no espírito do sujeito que conheceu e vivenciou épocas distintas no mesmo local, tornou-se um lugar aos olhos saudosos do narrador autodiegético. É interessante atentar, assim, para os dois movimentos aparentemente opostos da mesma personagem protagonista de “Saudades para a Dona Genciana”: a que no passado queria se afastar do seu lugar de origem e a que no presente quer recuperá-lo. Embora o homem ainda seja o mesmo, sua autoconsciência mudou.

O cronotopo agônico, que em Miguéis corresponde ao da crise/limiar de Bakhtin, é preponderante na referida história, revelando que em determinada fase de sua vida a personagem narradora passou a viver no limite, sonhando com Outra-Coisa bem longe dali: “Por esse tempo, confesso-lhe, eu já maduro, dei em sofrer de um grande desgosto de tudo, uma espécie de decepção sistemática” (MIGUÉIS, 1981, p. 226). Sua condição econômica modesta, todavia, impede-lhe o voo de pássaro: “Acode-me esta ideia absurda: ter casa própria, um lar, um bule de chá à minha espera, uma ternura para me aconchegar! O emprego não dá, nem pensar nisso” (Ibidem, p. 229).

Até que o apogeu da crise deu-se numa noite de verão, quando o protagonista, então disposto a “aproveitar o resto dum dia perdido na conversa fiada, em boatos, na esperança do Dia-Que-Nunca-Chega, no café, no Arquivo onde se abala de ócio, bolor e sonolência” (MIGUÉIS, 1981, p. 228) acabou se recolhendo à casa de hóspedes que o oprimia, “ao seu quarto pobre e nu de solteirão”. Bem ilustra o estado agônico do sujeito o episódio em que ele chega ao seu limite, revelando que a pobreza do cenário reflete o seu próprio estado de espírito:

Suspiro, encolho os ombros e fecho a janela. Acendo o candeeiro, e a luz alumia a cama de ferro, o armário de roupa, as tábuas da estante ajoujada de livros esbandalhados, a mesa de pinho coberta de papéis, duas cadeiras desirmanadas. Diante desta desordem, que reflecte a do meu espírito *aprimado*, sinto-me *amargo* e *sem ânimo*, sem uma ideia na cabeça. Até nem sei no que vinha a pensar, a pé desde a Baixa, divagando. Acendo outro cigarro e torno a abrir a janela: a poeira assentou, o céu continua carregado. Se ao menos chovesse, ou rebentasse a trovada, ou acontecesse alguma coisa – aurora boreal, incêndio ou cataclismo! Verão de Lisboa, *solitário* e *sem futuro*. E o que é que me espera? A cidade dorme embaixo dum *céu de chumbo*, de *cárcere*. Evoco Bakumine, a Comuna, poetas, que sei eu...” (MIGUÉIS, 1981, p. 230, *itálicos nossos*).

Pela adjetivação ressaltada na citação acima é possível constatar a angústia sua em permanecer vivendo naquele cômodo de hospedaria, onde o provisório se lhe tornava perpétuo, assemelhando-se a uma prisão. No não-lugar de seu quarto, onde “tudo é vida azeda, sarro na boca, dispepsia de pensão barata, desespero e frustração” (MIGUÉIS, 1981, p. 231), o protagonista insone ainda é obrigado a ouvir Dona Genciana a conversar na janela com algum desconhecido, as tosses cavernosas de Mimi, o ressonar do Sargento Cerejo, o barulho do carro de limpeza, os mosquitos a zunir impertinentes e as intimidades amorosas do casal hospedado no quarto de cima:

Vai nas três e decididamente já não posso dormir. Agora é esperar que rompa o dia. Intimamente amaldiçoo os meus vizinhos. Porque é que esta gente não se deita a horas, não se levanta cedo, não faz amor à luz do dia? E

eu que os ature: solitário, faminto, roído de inveja e de insônia no meu enxergão de palha dura e fedorenta (MIGUÉIS, 1981, p. 234).

A tensão do protagonista só cessa com a visita furtiva da dona da pensão, cuja presença no *corpo-a-corpo* o acalma: “Miséria. Ah, mas abençoada seja ela, a magra Dona Elvira” (MIGUÉIS, 1981, p. 236). Eis que o trovão anuncia as águas que logo desabam sobre as calçadas de Lisboa. Às águas da chuva, a lavar as ruas e as almas, surge aqui não apenas à guisa de simbolismo sexual ou elemento fecundador da terra, mas como “fertilização espiritual e material do homem, que nelas renasce” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 237): “Um cheiro de frescura sobe no ar lavado. Já respiro melhor. Tinha razão a Dona Genciana, a trovoada alivia. Vai nas quatro da manhã... Calou-se a tosse de Mimi. O prédio dorme. Uma grande paz relaxa-me o corpo fatigado” (MIGUÉIS, 1981, p. 236).

Verifica-se no conto, ainda, um possível paralelo entre a Avenida e a Dona Genciana. Esta representa uma figura sobrevivente às mudanças que o tempo progressista impôs na cidade provinciana, enquanto o espaço da Avenida personificada sofre com as transformações históricas e sociais trazidas pelo tempo. Este transcurso tempo-espacial que opõe monarquia à república, antigo e moderno, lugar e não-lugar, distância e saudade, inocência e degradação, confere um tom melancólico ao discurso daquele que, pela memória, reconstrói cenários e gentes. E aqui Dona Genciana ressurge em todo o seu esplendor de guardiã do mundo lisboeta, aquela que “era da ‘primitiva’, isto é, morava ali desde o tempo das hortas” (MIGUÉIS, 1981, p. 216) e que vinha lá de trás, da *Rua do Lá-Vai-Um*.

Aos olhos do narrador a Avenida mudou e seus espaços se corromperam, fato este que coincidiu com a gradual decadência e morte daquela que, das janelas sempre abertas, exalava simpatia ao mundo circundante. Dona Genciana, que na história contada se descuroou da prole e tomou para si o noivo da filha moribunda, experimentou do mesmo castigo quando seu marido Cerejo trocou-a pela insinuante Marocas, abandonando-a no leito de morte. Depois foi a vez do sargento Cerejo sofrer semelhante castigo por parte de Marocas, a qual se tornou – por direito de herança – proprietária da casa de Dona Genciana, mantendo-a, doravante, sempre com as janelas fechadas. A angústia das contingências humanas permeia toda a diegese e define seus rumos.

Assim se observa, em “Saudades para a Dona Genciana”, o fluir do tempo cíclico dos costumes sobre os espaços que se transformam a cada momento, definindo nos cronotopos migueisianos da agonia, da viagem e do desencontro, indicativos da imagem mutante do homem em seu desejo de integração. O português narrador do conto revela, ainda, viver em

uma espécie de exílio psicológico que o coloca em permanente conflito com o Eu, apesar de se encontrar fisicamente no próprio espaço-berço. Tal sensação de deslocamento interior é revelada pela ambivalência de sua vida na Avenida, dividido entre a agonia e a evasão, entre a alegria e a tristeza, entre o presente e o passado.

A autoconsciência do protagonista sofre alterações em face das situações-limite por ele vivenciadas à época dos acontecimentos, até fazê-lo deixar o local. Primeiro ele rejeita o sítio que o oprime, mas se resigna com a impossibilidade econômica de mudanças. Mais tarde revolta-se perante a mediocridade do meio em que vive e, surgida uma inesperada proposta de trabalho, decide aceitá-la. Na maturidade, porém, retorna definitivamente ao seu espaço de origem depois de se conscientizar que a avenida de Dona Genciana é seu único lugar possível. Verifica-se, assim, que as categorias de autoconsciência estudadas por Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski* são identificáveis em “Saudades para a Dona Genciana”: revolta, aceitação, rejeição e resignação. Nesse processo memorável em que se sucedem diferentes visões de mundo, a lembrança pode não ser uma imagem fiel daquilo que é rememorado pelo sujeito, mas revela a sua trajetória de vida imersa em crises.

Seu encontro com o Outro, no espaço público da Avenida-artéria, no espaço solitário do quarto de pensão ou simplesmente nos arredores de uma cidade alegre cidade triste em constante processo de transformação, traz elementos indicativos de seu tempo histórico, da sociedade da época, dos valores culturais vigentes, dos costumes provincianos que se modificaram e da própria psicologia viva presente em cada personagem, formando um grande mosaico cronotópico que insere Lisboa num determinado tempo/espaço e que interfere, inevitavelmente, na cosmovisão do sujeito. Esse tempo cronológico que se torna psicológico acompanha as constantes mudanças das personagens no espaço dos acontecimentos.

Uma característica tipicamente migueisiana na estrutura do conto refere-se ao dimensionamento do tempo. A associação do passado com o presente traz um caráter de nostalgia e saudosismo por parte daquele que, no presente da narração, olha para trás e conclui que era mais feliz antigamente, embora não o soubesse. Essa aproximação passado-presente, que se efetiva pelos labirintos do tempo interior, instaura no sujeito o tempo-emoção marcado pela saudade.

O narrador-personagem se convence, com a visão de quem se afasta e regressa, de que ali era o seu lugar. Apesar do lamento-desabafo dirigido ao destinatário silencioso, acerca daquele sítio que o viu nascer e que se degenerou, o protagonista sabe que a Avenida à qual retornara pode, com o recuo da memória – mediante uma simples olhadela pelo canto da

cortina – ser reconstruída a todo momento. O tempo subjetivo, a se impor sobre a cronologia das horas que passam, torna-se para o narrador uma forma de reconstruir o espaço degenerado do presente e, assim, “não me perder de mim próprio, nem perder pé na vida” (MIGUÉIS, 1981, p. 240).

Na cena final do conto, o gesto furtivo do protagonista em abrir a cortina de sua água-furtada para olhar de cima a casa-símbolo de um tempo e de um lugar que lhe são imprescindíveis confirma sua identidade mais autêntica vinculada àquele sítio. Nesse constante observar do cenário dos acontecimentos narrados, seja na mocidade amarga que ali vivera, seja no tempo saudoso do regresso às origens, a personagem dialoga simultaneamente com tempos distintos. Em seu trânsito do passado para o presente, ou do presente para o passado, ele não deixa de projetar, também, os olhos para o futuro.

Este tempo-memória, preponderante em “Saudades para a Dona Genciana” e que o cronotopo agônico aproxima da maturidade do narrador sobrevivente, remete enfim ao exílio metafísico que põe o homem frente a frente com a sua última e grande solidão. Mas o providencial gesto de espreitar pela janela, os resquícios de um mundo extinto que ainda pulsam dentro de si, é que ainda mantém o homem vivo. O ato memorável, para o sujeito imerso no exílio de si mesmo, não apenas estabelece um elo indissociável entre o passado e o presente como permite a ele o reencontro com o tempo perdido.

O tecido memorial coletivo que relaciona o indivíduo às suas origens e aproxima memória e identidade, faz com que o regresso ao passado exerça um efeito direto sobre os processos identitários. Portugal, ao emigrante saudoso, é a memória forte que o faz resistir às intempéries do mundo estrangeiro. Ser lusíada é manter na alma o espírito navegante daqueles que um dia desbravaram o espaço do desconhecido. Também por isso é que o protagonista do conto “Pouca Sorte com Barbeiros” irritou-se, nos Estados Unidos, quando confundiam a sua origem: “Sou português até a espinha do bacalhau do exílio” (MIGUÉIS, 1981, p. 113). É o que se vê, também, nesta bem-humorada narrativa conduzida por um emigrante português que, nos Estados Unidos ou em Portugal, vive a sensação de despertencimento.

No referido conto, marcado pelo cronotopo da viagem, a ação transcorre parte em Lisboa parte em Nova Iorque, a divisão do sujeito corresponde aos continentes opostos. O narrador autodiegético é um português que vive e trabalha nos Estados Unidos. Os encontros e desencontros do protagonista (Artur) com os barbeiros que o serviram ao longo da vida servem para ilustrar, no plano macro, o período de crise política/econômica portuguesa que,

em meio ao regime ditatorial de Salazar, levou o protagonista a emigrar para a América do Norte terra-da-prosperidade do Presidente Roosevelt.

Na América do Norte, entretanto, permanece a mesma a relação macabra do narrador-personagem com os barbeiros que o atendiam, culminando sempre na morte destes profissionais das tesouras. A narrativa, em que pese sua temática jocosa-sinistra ser contada em tom humorístico, não esconde a ironia quando evoca personagens históricas reais. Tais recursos linguísticos, que estabelecem um contraponto entre o sério e o cômico, não deixam de funcionar como instrumento reflexivo de crítica social. Como observa Georges Da Costa (2014) a ficção migueisiana trabalha com dois tipos de ironia:

Uma ironia ‘clássica’, instrumento das intenções militantes e críticas do autor, que é frequentemente utilizada com fins satíricos, como arma de um compromisso social, sem um objectivo ideológico concreto que provém de preocupações éticas e que funciona graças a um co(n)texto esclarecedor e a processos textuais facilmente identificáveis. E uma ironia ‘romântica’ que, por sua vez, funciona como visão de mundo e hermenêutica para apreender o real. O que lhe dá, antes, uma prioridade à distanciação, que se baseia não numa relação crítica com os outros e a sociedade. Mas numa relação crítica consigo próprio, com o real, com a obra literária... (COSTA, 2014, p. 94).

No conto examinado, embora prevaleça a ironia romântica na qual o protagonista não deixa de criticar a si mesmo, surgem também elementos textuais da ironia clássica, cujos componentes satíricos aparecem em determinadas passagens da narrativa. Em uma delas o mestre-escama do Largo na Graça, ao tosar pela primeira vez os caracóis da criança que se tornaria o protagonista da história, nem se apercebe do constrangimento que causara: “Este menino, minha senhora, devia ter nascido rapariga. Mal empregado, um cabelo tão lindo numa cabeça de rapaz” (MIGUÉIS, 1981, p. 101). Na época, Portugal ainda vivia o regime monárquico e o barbeiro, ao contemplar sua obra-prima sentada no trono giratório do salão, exclamou: “Até se parece com Sua Alteza Real, o Senhor Infante D. Manuel” (Ibidem, p. 102).

Não demorou para que o barbeiro da Graça perdesse a vida no Terreiro da Paço, ocasião em que – de boca aberta – gritava vivas ao cortejo da família Real: “Uma bala perdida, entrando-lhe pelo céu da mesma, lhe furou a base do crânio e saiu pelo olho direito. Foi uma bala prodigiosamente acrobática, disso não resta dúvida nenhuma” (MIGUÉIS, 1981, p. 105). O regicídio, tempo ao qual retroage a memória do narrador autodiegético, fizera assim outras vítimas pouco lembradas pelo espírito patriótico dos portugueses. A sátira, neste trecho da narrativa, faz-se notória.

Idêntico destino, de encontros transformados em infortúnios, de vida que subitamente esbarra na morte, experimentaram outros barbeiros que tosaram o jovem narrador em Lisboa: o Rego da Rua Ferreira Borges, cuja filha virtuosa fugiu com um homem casado e fez com que o pai morresse de desgosto; depois de seguidas frustrações com classe dos *coiffeurs*, foi o barbeiro da Rua do Mundo, atual Rua da Misericórdia, que permitiu que sua cabeça reassumisse “a aparência de coisa humana” (MIGUÉIS, 1981, p. 108), tornando o rapaz por alguns meses o mais feliz de seus fregueses.

Aconteceu que num dia, depois de “almoçar um tacho de bacalhau com batatas (...), ocorreu-lhe a ideia letal de lavar o cabelo”. O homem verteu “sangue rubro a escorrer duma ferida aberta através da espuma branca do shampoo” (MIGUÉIS, 1981, p. 109). Apesar das tintas de humor com que o protagonista ilustra a sua história imigrante, o tempo-espaço dos acontecimentos narrados era agônico: “Atravessávamos então uma época agitada, de descompressões, e rebentavam bombas por todos os lados, incluindo às portas das barbearias {devo admitir que não meti para aí prego nem estopa: a minha coragem nunca deu pra tanto}” (Ibidem, p.108). Depois desses incidentes políticos o protagonista saiu de Portugal levando consigo sua maldição para outras terras.

Cabe anotar que, na representação do conflito do Eu presente do sujeito com o Outro – no caso, o(s) barbeiro(s) –, a sina trágica de seus mestre-escamas torna-se inevitável, seja em Lisboa ou em Nova Iorque, o que coincide com o tempo-espaço da diegese, marcada pela turbulência das guerras mundiais que provocava fluxos de imigração de um lado para outro do mundo. O conto ora analisado tem como pano de fundo um tempo histórico português conturbado, tanto que a memória do narrador retrocede às décadas de 1910/20 (época da transição lusitana da monarquia à república), passa pela década de 1930 (início da era ditatorial) e avança para além dos anos de 1935 (a nova diáspora lusíada à América).

Neste percurso de Portugal aos Estados Unidos o protagonista reverencia sempre a memória saudosa dos seus barbeiros lisboetas, recorrendo ao tempo interior para evocar barbearias que se lhe figuravam como lugares existenciais raramente encontrados em terra estrangeira: Salão Luzitano na Rua da Santa Justa, no bairro da Graça, o Rego-barbeiro e o mestre-escamas da Rua do Mundo, este último renunciando a viagem que não seria apenas dele barbeiro para além-da-vida, mas a do protagonista narrador para além-mar.

Incomodava-se o narrador-personagem com o fato de, involuntariamente, *condenar* tantos profissionais que honravam a arte das tesouras cantantes. O tempo-espaço das tragédias humanas não conhece fronteiras. A sensação agônica que em Portugal desencadeou a viagem

imigrante aos Estados Unidos fez com que a autobiografia do protagonista, em seus encontros e desencontros com o(s) Outro(s), definisse a autoconsciência da personagem. Ela decidiu não mais causar mal ou sofrimento a barbeiro nenhum.

Em solo norte-americano, o protagonista português apiedou-se do *bom velhote* que lhe sorria no fundo do salão: “Tive uma pena atroz dele, remorso de todas as minhas vítimas, e resolvi salvá-lo (...) Sai porta afora sem dizer nada nem esperar pelo troco, com meio corte de cabelo e o coração a aliviar pressão de angústia” (MIGUÉIS, 1981, p. 122). E para não causar mais malefícios ao Outro, porque a sina da mortandade de seus barbeiros não cessara no espaço norte-americano, ele resolve pôr fim à crise ao delegar tal função à própria mulher, Umbelina: “Não sabes nada do ofício? Por isso mesmo: chegarás a velha. Anda, corte-me o cabelo. Estou farto de matar barbeiros. Os bons, entendes tu? Porque a raça dos outros parece que não se acaba” (Ibidem, p. 122).

A prodigiosa memória do narrador evoca a sua Lisboa deixada para trás, a contragosto, em face de uma espécie de mau agouro que acompanha o protagonista onde quer que ele vá. Parece-nos impossível desassociar a figura da mãe do protagonista menino, que o acompanhou à barbearia do Largo da Graça, da imagem maternal da cidade-berço tornada pátria distante do emigrante nostálgico que a revisitava pela memória. Embora a viver nos Estados Unidos, em uma espécie de exílio social indefinido, o pensamento seu está sempre em Portugal.

Se o humor negro presente na narrativa satiriza a monarquia finada ou recorre à ironia para lamentar a morte dos bons, como se os maus continuassem a reinar absolutos em solo lusíada, tal recurso literário não deixa de revelar o amor do protagonista pela terra natal, ainda que ela esteja fisicamente distante de si. A veia humorista que se vê em Miguéis e que tão bem transparece em “Pouca Sorte com Barbeiros”, por mais paradoxal que possa parecer, não deixa de servir aos propósitos estéticos de uma obra que recorre à leveza narrativa para tratar de questões extremamente densas que, na época da escrita, dividiam o mundo em dois grandes blocos antagônicos.

O olhar saudoso do narrador deste conto é inegável. Apesar de viver nos Estados Unidos o sujeito ficcional evoca Portugal a todo instante, passeando pelo tempo/espço de Lisboa e seus afetos. Mais do que isso, ele sente orgulho da terra natal e sempre que necessário invoca a origem lusíada perante os barbeiros que encontra no mundo estrangeiro mas que o destino, entretanto, insiste em matar (os bons, vale ressaltar). O Eu narrador

exilado geográfico assume, assim, a condição de exilado psicológico, quando revela a sua incoincidência perante o Outro que por vezes faz lembrar alguém de seu passado distante.

Assim como se viu em “Saudades para a Dona Genciana”, o conto “Pouca Sorte com Barbeiros” contém elementos histórico-políticos indicativos do tempo-espaço dos acontecimentos, seja a transição da monarquia para a república em Portugal, seja a prosperidade econômica da América do presidente Roosevelt. Do plano individual do sujeito para o plano social lugar de seu encontro com o Outro – seja o espaço da Avenida, seja o da barbearia, ambos locais públicos de convivência e interação – há referências explícitas a essa época convulsa, capaz de repercutir no espaço dos acontecimentos narrados (a Avenida personalizada) ou, então, no destino das gentes (os barbeiros que morriam).

Seja como for, os narradores das histórias sofreram mudanças no curso da diegese, alterando sua autoconsciência. O protagonista de “Saudades para a Dona Genciana”, quando homem feito, deixou a Avenida para retornar a ela já na maturidade, qual filho pródigo, autoconsciente de que aquele local que lhe parecia sufocante no passado é o seu único lugar possível. Já o narrador de “Pouca Sorte com Barbeiros”, em determinado momento do conto, revela que deixou Portugal em uma época conturbada para arriscar-se como vendedor, nos Estados Unidos. A agonia do sujeito desterrado, no plano físico ou psicológico, acompanha-o em todas as localidades, revelando a sua condição exilada.

É sabido que, em literatura, o cronotopo que enseja o motivo do encontro é o da estrada, em face à possibilidade de mudanças que o tempo/espaço da viagem propicia. Aberto à alteridade, o cronotopo da estrada – para retomar aqui o pensamento de Bakhtin – é aquele em que as personagens entram em contato consigo mesmas e se entregam, pelo contato do Eu com o Outro, ao processo dialógico que lhes define a autoconsciência. Também é por meio dessa conjugação têmporo/espacial, que se confunde com a própria busca do Homem, que o confronto de pontos de vista faz com que a verdade de um porventura influencie a verdade do outro. Nesse espaço aleatório marcado pelas circunstâncias, o viajante depara-se face a face com outras visões de mundo e, a partir daí, formata o seu pensamento.

Segundo Marília Amorim (2012, p. 226):

O cronotopos da viagem é o cronotopos do desenraizamento. Desenraizamento e travessia: atravessam-se fronteiras, estabelecem-se novos limites (...). Nesses lugares, não se está em nenhum lugar e, ao mesmo tempo, são eles que fazem a ponte, a passagem entre o estrangeiro e o familiar, entre o país do outro e a nossa casa.

À parte o simbolismo clássico da estrada, enquanto caminho capaz de levar o sujeito à sua própria identidade e definir a visão de mundo dos protagonistas, a estrada – em vista de sua natureza de espaço transitório – é classificada por Marc Augé (2012) como sendo um não-lugar:

Os não lugares, contudo, são a medida da época; medida quantificável e que se poderia tomar somando, mediante conversões entre superfície, volume e distância, as vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias e os domicílios móveis considerados ‘meios de transporte’ (aviões, trens, ônibus), os aeroportos, as estações aeroespaciais, as grandes cadeias de hotéis... (AUGÉ, 2012, p. 73).

Quando se pensa em estrada surge inevitável a ideia da viagem ou da travessia. As mesmas personagens Artur e Umbelina, referidas no conto anterior, estão em outra história de José Rodrigues Miguéis que se passa em Portugal: “Uma Viagem na Nossa Terra”, que já utilizamos para ilustrar o cronotopo da viagem. Enquanto Artur assume a voz narrativa, sua esposa (Umbelina) permanece no plano secundário como mera referência. Aqui o tempo-espaço, efetuada a devida transposição imagética do filósofo da linguagem ao escritor português, corresponde a um passeio automotivo pelo país.

Correlato ao clássico cronotopo bakhtiniano da estrada, que se abre às aventuras e aos encontros, o apelo da viagem é uma característica típica das histórias de Miguéis, sobretudo nos contos de imigração, em que o deslocamento das personagens de um lugar para outro traz a marca do tempo/espaço de opressão que provoca mudanças. Se os cronotopos do romance, segundo Bakhtin (2010), organizam diferentes modos de existir, o cronotopo da estrada que corresponde ao cronotopo migueisiano da viagem propicia trânsitos humanos onde os encontros podem mudar a vida e as autoconsciências das personagens.

Os compatriotas que participam da viagem de automóvel com Artur, embora seu percurso viário em tudo faça lembrar a aventura fluvial de Garrett, realizada um século antes, demonstram ser pessoas que vivem unicamente o tempo social e mundano, demonstrando um típico comportamento burguês que prioriza o imobilismo intelectual em detrimento das ideias, à supervalorização da máquina sobre o homem e à saciedade gastronômica que deixa à míngua a fome espiritual que somente a cultura pode propiciar. Neste meio, embora vivendo no estrangeiro, Artur sente-se um estranho na própria terra natal.

Idêntica relação dialógica do Eu com o Outro que se vê em “Uma Viagem na Nossa Terra” mantém-se no plano da amizade em outro conto de Miguéis protagonizado no tempo-espaço de uma cidade simultaneamente alegre e triste, em que o foco investigativo aponta para um determinado perfil humano de Lisboa: “Silvestre, os Seus Amores”. Nesta narrativa

contada em primeira pessoa, o narrador autodiegético revisita diferentes momentos temporais da vida de Silvestre, “o mais literário” (MIGUÉIS, 1983, p. 214) de seus amigos todos e cuja autoconsciência se altera radicalmente pela superveniência de um envolvimento amoroso.

Do presente da enunciação, que se inicia com uma prosa entre as personagens já na maturidade, o conto retrocede por cerca de três décadas quando Silvestre e o protagonista, ainda moços, romperam relações. Depois a história prossegue, anos mais tarde, quando os amigos se reaproximaram, já superada de vez a *cegueira do amor* que se apoderara do espírito de Outro apaixonado que se desilude. Define-se a diegese quando o narrador prenuncia o futuro já próximo – a velhice – que se aproxima tanto dele como do amigo: “daqui a meia dúzia de anos, se lá chegares, tu e a tua literatura acumulada, ou boa parte dela, sereis apenas *velhos*” (MIGUÉIS, 1983, p. 231, *itálico do autor*).

Cabe aqui dizer que o Eu e o Outro da narrativa, ambos indivíduos letrados, têm plena consciência do tempo que lhes surge ameaçador e que, em breve, ceifará suas vidas. Eles bem sabem a importância da escrita para reafirmar a adesão humana a uma causa que os transcende, relacionando-se à trajetória cultural de seu povo. Ao revisitar o passado em Lisboa o narrador autodiegético encontra seu amigo de infância Silvestre, que também está na maturidade e ainda sonhando produzir a obra literária planejada (e sempre adiada).

A história mostra a personagem reverenciada às voltas com seus dois amores – os livros e a rapariga pela qual se apaixonara na mocidade –, tema que enseja curiosos paradoxos entre ficção a realidade, entre teoria e prática, entre a ousadia do risco e o imobilismo paralisante, entre a gravidade reflexiva necessária à obra e o patético indomável trazido pela vida. Na abertura do conto o narrador evoca a figura de seu amigo Silvestre, típico intelectual urbano para quem “a Literatura era um mundo em si, e não um modo de vida e nem um pretexto de pedantaria” (MIGUÉIS, 1983, p. 215) e que não tinha olhos para nada senão os livros: “Vivia tão impregnado de memórias de leitura, que perdera a capacidade de exprimir uma ideia ou uma imagem própria. Era um espelho estilhaçado, com reflexos fragmentários dos autores que estimava” (Ibidem, p. 216).

Uma grande reviravolta na vida de Silvestre deu-se a partir da paixão fulminante por uma misteriosa jovem: “o meu amigo se apaixonou, e foi de caixão à cova: era como se tivesse descoberto um autor raro e não pudesse pensar em mais nada, nem desejar outra coisa senão possuí-lo para seu gozo exclusivo e total” (MIGUÉIS, 1983, p. 218). Sua autoconsciência, então, se altera por completo... O tempo-satisfação do leitor inveterado Silvestre converte-se, de repente, no tempo-tensão do amador enciumado. As revelações

trazidas no espaço-confidência dos cafés suscitaram no rapaz apaixonado sérias dúvidas sobre a fidelidade da namorada, levando-o ao sofrimento agônico.

No tempo-espaço compartilhado pelos amigos nas ruas de Lisboa alegre, “cheio do bom sol matinal suspenso na névoa dos cigarros” (MIGUÉIS, 1983, p. 214), acaba encoberta por nuvens carregadas. A felicidade de Silvestre era tanta que ele nem se apercebera da tempestade iminente. Ao falar da amada, deita-lhe elogios típicos do cego apaixonado em que se transformou: “É uma criatura extraordinária! Mora num *rés-do-chão*, eu fico na rua, é claro, e assim conversamos. Quando nos despedimos ficamos um pedaço de mãos dadas, num adeus mudo, e então é que eu sinto o fluido que lhe sai da polpa dos dedos e derrama fogo e luz das veias” (Ibidem, p. 218, *itálico nosso*).

O narrador, atento às visíveis transformações no espírito do colega de bancos escolares, divaga em tom provocativo: “Se acaso o demônio da fantasia lha apresenta nua – isso acontece, é mesmo inevitável – repelia a imagem, indignado, como um *rebaixamento* à trivial luxúria e um insulto à espiritualidade dum amor digno de Petrarca ou Dante” (Idem, p. 218, *itálico nosso*). O plano inferior do *rés-do-chão* em que morava a moça, tal qual sugerido nas falas acima transcritas, suscita não apenas o tema do rebaixamento e do grotesco desenvolvido por Bakhtin (1997) em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, mas também a ideia de verticalidade observada por Iuri Lotman ao tratar do espaço artístico.

Segundo Iuri Lotman (1978, p. 362) por vezes “o alto é identificado com o espaço e o baixo com exiguidade, ou o baixo com a materialidade e o alto com a espiritualidade”, o que – no conto em análise – não deixa de estabelecer um interessante contraponto entre Silvestre, habitante urbano do mundo elevado das ideias, e sua amada filha da terra e discípula de Eros-natureza. A idealização da rapariga – amiga das primas do narrador e que andava de amores com outro primo do protagonista, o Chola –, permanecia apenas na mente do namorado, causando inconformismo no narrador:

Imagine-se o meu desapontamento: Que diabo é que podia ter cativado assim o Silvestre numa fedelha que só lera Pérez Escrich e Campos Junior? Talvez a vulgaridade, o coquetismo? o contraste dos gênios ou das preocupações? Sim, a natureza tem destas compensações, que a mantêm equilibrada (MIGUÉIS, 1983, p. 219-220).

Não tardou para que o silêncio suspeito do amigo narrador, que enfim admitiu já conhecer a moça, despertasse em Silvestre um monstro adormecido: o ciúme. Daí em diante Lisboa, para o rapaz atormentado pela dúvida, tornou-se a cidade triste dos traídos e desolados. O cronotopo da agonia passa a triunfar em seu espírito:

Como é que ela me pode mentir assim! Quando estamos juntos, não imaginas a impressão de pureza que ela me dá; nem uma palavra, um gesto, nada que denuncie uma perversidade. Ficamos calados muito tempo, a olhar um para o outro, de mãos dadas, e eu sinto escorrer-lhe dos dedos aquele fluido que me embriaga... Então, torno a ser feliz como dantes. Mas assim que eu viro as costas, tudo muda: apodera-se de mim o demônio do ciúme e... Só a posso fantasiar nos braços do *Chola*! O meu amor tornou-se um inferno. Já nem durmo. Chego a duvidar do meu próprio Juízo! Isto é uma doença... Se isto assim continua, ou me mato e mato o teu primo, e morremos os três. Assim é que eu não posso viver. Não posso sofrer mais. E ela nem sonha!... (MIGUÉIS, 1983, p. 225-226).

Sensível à dor do Outro, dor esta surgida de um encontro logo transfigurado em desencontro, o narrador-personagem – perante a anunciação do cronotopo agônico que se apoderara de seu amigo na juventude – assim expressa sua solidariedade a Silvestre: “Não havia argumento que o convencesse. Mas, absurdo como era, o seu sofrimento contagiou-me, fez-me detestar também a rapariga (...). Eu já não via a estudantinha aplicada, mas a encarnação da lascívia e da duplicidade em marcha (MIGUÉIS, 1983, p. 226). Até que certa feita, num café da Baixa, a crise entre os dois se acentuou e veio à tona na Casa das Iscas das Portas de Santo Antão, quando a verdade se revela:

Vi com pasmo o Silvestre transfigurar-se de repente: lívido, cresceu para mim, sacudiu-me, chamou-me de traidor e falsário, caluniador da honra duma menina de bem, e não sei que mais... Já no Largo de São Domingos, deserto àquela hora, esquivei-me piedosamente aos vagos murros e chapadas que ele, incerto nas pernas, me atirou. Por esta é que eu não esperava! Querido Silvestre, tão cheio de leitura e gravidade! Separámo-nos talvez inimigos para sempre, eu triste e arrependido. Para que diacho lhe fora eu dizer a verdade, se o era? Lealdade (MIGUÉIS, 1983, p. 228).

Teresa Martins Marques (1997) distingue, neste conto, o papel do narrador que se põe entre o leitor e a personagem como *consciência crítica*, inicialmente “cúmplice por prudente omissão, escondendo aquilo que sabe não ser bem aceite pelo interlocutor” (MARQUES, 1997, p. 79). Omnisciente, ele sabe mais do que a própria personagem retratada: “conhece a verdade sobre a namorada de Silvestre; conhece Silvestre melhor do que o próprio; conhece os limites da Literatura ao sabê-la não reflexo da vida mas projecção inacabada dos limites do homem, pois, perdurando, assemelha-se ao ‘sempre’ que o homem não é” (Ibidem, p. 82). Esse narrador autodiegético, que se omite ao não dizer o que sabe ao amigo, fê-lo para evitar o sofrimento do Outro, mas depois se convence que a verdade, por mais dolorida que possa ser, é o melhor antídoto para os males que a paixão cega provoca na alma humana.

Quando os amigos reataram, alguns anos mais tarde, a agonia já abandonara de vez o espírito atormentado de Silvestre. Com outra visão de mundo, conseguiu superar a crise amorosa, passou a trabalhar como funcionário categorizado numa empresa e voltara ao culto

dos livros, perfazendo novas e empolgantes descobertas literárias. Na conversa mantida entre os dois, o Café Montanha surge como espaço das revelações íntimas do ser. Nesta oportunidade o próprio Silvestre contou como se livrou do ciúme e da paixão que tanto o perturbaram: “Convenci-a a deixar-me entrar pela janela, e tirei a prova (...). Quando de lá saí, de madrugada, estava curado (...) Nunca mais lhe apareci nem a tornei a ver” (MIGUÉIS, 1983, p. 230). A partir daí Silvestre passou a vivenciar outra autoconsciência, definitivamente liberto do amor doentio cuja flecha envenenada atingira seu peito.

É de se observar, ainda, o impacto ocasionado nas relações do Eu com o Outro em face da superveniência do tempo-espaço agônico que afetou a vida da personagem que intitula o conto, deixando tudo incerto e provisório. O Eu-narrador sabia que a namorada de Silvestre prevaricava e, ainda assim, tentou poupar o amigo do sofrimento. O Outro-interlocutor desconfiava da traição mas não queria acreditar que suas suspeitas tivessem verossimilhança. De qualquer modo, os protagonistas possuíam cada qual a sua visão de mundo e se angustiavam diante da perspectiva mútua do sofrer.

Ainda que se tenha mostrado abalada, por algum tempo, a sólida amizade entre dois compatriotas, a postura de lealdade do narrador perante a dor alheia, com o intuito de fazer o amigo enxergar aquilo que seus olhos não queriam ver, foi a opção encontrada por ele para que o Outro pudesse voltar a ser feliz. Se o espaço alegre ou triste dos acontecimentos permaneceu o mesmo, isso não se pode dizer do tempo. O encontro recente entre os velhos amigos suscita, mais do que tudo, a questão ontológica da fugacidade da existência. Silvestre continua imerso nos livros mas sem nada produzir de seu. A preocupação do narrador-personagem para com o amigo, agora é de outra ordem:

Querido Silvestre! Não sabes tu que não há fome que não dê em fartura, e vice-versa? Julgas que amealhas para o futuro, e estás a vinte ou trinta anos a emparedar o presente vivo em estantes (...) A leitura fecunda, como o Amor, é privilégio da juventude, que deixaste passar à-espera-de! A solidão, a esterilidade, eis o fruto de não teres sabido perdoar a vida, que é realidade e imperfeição, devir, e não só literatura e fixação (MIGUÉIS, 1983, p. 231-232).

A autoconsciência faz com que tudo mude. Os sonhos da juventude, as juras de amor, os ressentimentos, os planos de vida, a obra sonhada, os desejos vãos. Superados os conflitos pelo tempo transcorrido, que atenuou as mágoas e reaproximou os colegas de infância, a única coisa que permaneceu inalterado no conto foi a amizade do Eu narrador com o Outro representado por Silvestre. Os amores da personagem, pela namorada da juventude ou pelos livros inseparáveis, permaneceram no limbo amargo do esquecimento ou no ciclo estéril da

postergação. “Silvestre: os seus Amores” não deixa de ser uma crítica sutil à literatura adiada em um país em que o escritor também é adiado, ante um cenário político que valoriza o vazio efêmero em detrimento daqueles que têm coisas importantes a falar.

Pode-se dizer, ainda, que neste conto que celebra os amores de Silvestre, usando do contraponto da frustração experimentada pela personagem central, reafirma a desilusão de uma arte que não encontra solo fértil para brotar, em face da cegueira coletiva que se alastrava pelo país. O conflito instaurado entre o Eu e o Outro, que se resolveu com o passar do tempo e os reconciliou no espaço, não deixa de soar como uma representação ficcional dos dilemas e das incertezas do Homem.

O que se vê em “Silvestre, os Seus Amores”, é um duplo exílio da personagem retratada, cujo imobilismo intelectual – da mesma forma que a cegueira amorosa – coincide com o seu tempo-espaço instável. Se na mocidade ele experimentou o desencontro com a mulher amada que o traía, na vida toda a agonia do tempo que passa é retratada pela inexistência dos escritos planejados. O narrador autodiegético, Eu que assume o papel de Outro a Silvestre, não consegue esconder a sua atual condição estrangeira perante o amigo de infância, o que suscita o exílio geográfico.

Do amor traído aos livros adiados, o tempo-espaço da diegese perpassa o cronotopo do desencontro com a mulher, com o amigo e com a obra, projeta o exílio psicológico que se apodera do espírito de Silvestre e suscita, enfim, a agonia que se anuncia pelo exílio metafísico a rondar, no momento da enunciação, os dois protagonistas.

“A Bota”, outro conto transcorrido em Lisboa, também revela o surgimento do cronotopo agônico em face de uma desilusão amorosa. O protagonista desta trama, Joaquim, desespera-se ao saber que sua noiva o abandonara para viver com um senhor idoso que propiciaria a ela uma vida confortável, longe da pobreza de seu espaço lisboeta das origens. Elisa insistia com Joaquim para que ambos, após o casamento, mudassem para um bairro nobre nos altiplanos de cidade, afastando-se da modéstia da Rua Morais Soares onde o destino parecia reservar a ela, enfermeira de profissão, o ofício de cuidadora de idosos.

Sua visão opunha-se ao entendimento do noivo, que insistia na permanência deles no lugar em que sempre viveram. O conflito dos dois perante o espaço do futuro tornou-se claro, mas Joaquim em momento algum imaginaria uma ruptura do compromisso de esposais. Eis que uma inesperada tomada de consciência pela mulher, diante da proposta recebida do Outro (pretendente rico), fê-la deixar a cidade justamente na data escolhida para a celebração do

noivado. Ao chegar à casa de Elisa, na noite de Natal, Joaquim encontrou ali a sua carta de despedida.

A personagem central pretendia surpreender a noiva com uma aliança de brilhante. Empenhara, para tanto, “três anos de economias” (MIGUÉIS, 1982, p. 281) na aquisição do anel de esponsais, oferenda que acreditava pudesse alegrar Elisa. Não houve tempo para isso, porque a cosmovisão de mulher em relação ao casamento planejado já era outra, tendo ela partido para viver em companhia do homem mais velho. A preciosidade adquirida na rua da Prata, “com duas safirzinhas ao lado” (Ibidem, p. 276), teria sido a sua primeira joia.

Não houve sequer tempo para a celebração do compromisso nupcial porque, alterada a visão de mundo pela noiva, tudo se desfez. A pobreza real de Joaquim não resistiu à mansarda do sonho de Elisa. O conflito se instaurou entre eles e desencadeou a crise em Joaquim, que atravessou diversas categorias de autoconsciência – revolta, rejeição, aceitação e resignação – até se restabelecer consigo mesmo. Símbolo do casamento, o anel nupcial e seu formato circular fechado representa a ambivalência de algo que, a um só tempo, une e aprisiona. Chevalier e Gheerbrant (2007) assim se reportam à representação de valor sacramental cujo objeto reafirma implicitamente o voto recíproco de fidelidade dos noivos que contraem matrimônio:

Durante a celebração do casamento os noivos devem permutar entre si os anéis. Isso quer dizer que a relação acima evocada se estabelece entre eles duplamente, em dois sentidos opostos: com efeito, uma dialética duplamente sutil e que exige que cada um dos cônjuges se torne, assim, amo e escravo do outro (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 53).

No conto, o símbolo da união do casal perde, com a atitude refratária de Elisa, todo o seu sentido tradicional. A agonia do sujeito incorpora-se então à narrativa e o inusitado encontro, por Joaquim, de uma velha bota descartada num beco de seu bairro pobre, fez com que sua autoconsciência também começasse a se alterar. Mudanças acontecem sempre em face da natureza inacabada do homem, enquanto ser em constante processo de transformação e suscetível a situações-limite que podem mudar o rumo de sua vida. Neste aspecto a personagem Joaquim se revela diante de acontecimentos intensos que lhe sucedem na narrativa ou em função de determinadas contingências do tempo e do espaço.

Bakhtin (2011), em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, observa que há sempre algo novo que só o homem pode descobrir no ato de autoconsciência. Este aspecto integral do homem, como algo que já havia nele e que se revelou no limiar da agonia revelada pela

ruptura imposta pela desilusão amorosa, pode ser visto nos gestos do narrador-personagem Joaquim, que mudou a partir da experiência da dor.

Ele se revolta com o abandono e rejeita a atitude da noiva, para depois se resignar com o ocorrido e aceitar a separação como melhor solução a ambos. Ao reagir ao impacto emocional sofrido, diante de seu gesto de desapego em se livrar do anel símbolo do desenlace, Joaquim toma consciência de si e reconstrói sua identidade. Com o apogeu da crise advinda pelo rompimento do noivado o narrador-personagem expôs dentro de si “aquele novo aspecto integral do homem – ‘da personalidade’ ou do ‘homem no homem’” (BAKHTIN, 2011, p. 57), convencendo-se de que seu lugar existencial é aquele onde sempre esteve.

A atitude de Joaquim, ao jogar o anel de noivado para dentro da bota que lhe apareceu em meio ao lixo, representa um gesto libertador, símbolo de desprendimento: “Deixou cair o embrulho dentro dela, sem rumor. Endireitou-se e respirou fundo. Já está. Sentiu-se livre de um grande peso” (MIGUÉIS, 1982, p. 281). A bota solitária, sem serventia a ninguém e inútil a novas caminhadas, permaneceria obscura no fundo daquele beco. Há um sentido simbólico de sacrifício na ação de Joaquim, porque ao deitar fora o brilhante pensou que a bota solitária largada na rua poderia ter sido de “algum santo, ou do próprio Jesus! Era com certeza de algum velho operário ou mendigo” (Ibidem, p. 281).

Alguém certamente estaria olhando por ele, menino que outrora teria deixado seu calçado na madrugada à espera de um presente de Natal. Ao transitar cambaleante pelas ruas da sua miséria Joaquim adere à causa dos humildes e pobres da terra, convencendo-se de que a verdadeira paz de espírito estava no gesto de desapego. Se pela concepção de Bakhtin os cronotopos determinam a imagem do homem no mundo representado e se o sujeito – enquanto personagem inacabada – muda em função do tempo em que se encontra, isso parece ocorrer simultaneamente no Eu e no Outro que protagonizam o conto, seja no tocante a Joaquim ressuscitado seja também quanto à mulher que se convence de que somente a mudança poderia torná-la feliz.

Daí a decisão de Elisa em partir e a de Joaquim em resignar-se com a escolha feita pela noiva. As duas autoconsciências se alteraram em função das contingências tempo-espaciais: Joaquim permanece no bairro em que nasceu e Elisa abandona a vida de pobreza que levava. Mas se a desilusão amorosa que se abateu sobre o narrador protagonista foi superada, sua fome certamente que não. Ao se lembrar do “arroz doce com as letras bordadas a canela” (MIGUÉIS, 1982, p. 282), ele decide correr à casa daqueles que o amavam e o

esperavam no tempo mítico da paz, símbolo do nascimento e da ressurreição. Seu alimento agora era outro e ele tinha pressa.

Joaquim, de “A Bota”, depois do intenso conflito interior que vivenciara na noite de Natal, concluiu que – a despeito da vontade de Elisa – deveria permanecer no lugar existencial que sempre foi seu, como fizera o ex-estudante que protagoniza “Uma Carreira Cortada”, conto que examinaremos mais à frente. A maneira pela qual este encontrou para reverenciar a memória da mulher amada foi renunciar a carreira da medicina e tornar-se vendedor ambulante, tal qual sua florista. Lisboa alegre ou triste é simplesmente Lisboa, disso se convenceu Joaquim para permanecer na rua Moraes Soares.

O tempo-espço dos acontecimentos, que enseja os cronotopos de Miguéis nas estradas/viagens onde o Eu encontra o Outro, ou que o leva à crise agônica desencadeadora de mudanças, mostra a trajetória da personagem lisboeta perante uma realidade hostil que se desdobra, de repente, em uma nova imagem do desconhecido. Isso pode ser visto em “A Noite do Banquete”, conto protagonizado nas ruas tortuosas da cidade alegre que, após uma revelação impactante, torna-se cidade triste.

Nessa narrativa dá-se a transformação no espírito do sujeito que, ao sair de um comensal festivo, é acometido em praça pública por uma inesperada visão do Outro. A mesma sensação de repúdio por ele sentida em face do governo que considerava ilegítimo transfere-se, subitamente, ao plano familiar. O protagonista não apenas resgata sua causa política do passado, mas sobretudo busca a compreensão do Eu presente. É nesse contexto de clandestinidade que a figura paterna aparece como personificação do Outro estrangeiro. O desespero da personagem ao surpreender o pai em companhia de uma família espúria, em plena praça pública de Lisboa, assemelha-se à angústia de Silvestre traído pela namorada ou de Joaquim abandonado pela noiva.

“A Noite do Banquete”, narrado em terceira pessoa, remete a um tempo-espço irremediavelmente agônico. A degradação, que na época rememorada ou no curso da enunciação contamina os espaços presentes ou pretéritos, pode ser vista no plano individual ou coletivo, afetando o homem ou a sociedade na qual ele está inserido. A embriaguez do protagonista também era da alma: “Como se não tivesse vivido no passado – anos, dias, horas antes apenas – só tinha consciência do momento actual: quem era, o que fazia, onde estava ou ia” (MIGUÉIS, 1982, p. 61).

O conto, representativo desse estado de coisas, divide-se em três planos: o do presente da enunciação trazido pela voz narradora, o da história rememorada durante um comensal semiclandestino realizado em Lisboa e o da lembrança pretérita de outra época insurreta. Inicia-se a narrativa com a cena do banquete comemorativo no qual o protagonista participa com quase duas centenas de opositores ao governo: “Rodeado de amigos, de ouvintes-admiradores, tinha comido bem, bebido melhor – um que nada a mais! – e estava esfuziante, de humor alegremente agressivo” (MIGUÉIS, 1982, p. 61).

Nesse ambiente caloroso seu nome logo foi conclamado para a oratória. A personagem principal evoca, então, um acontecimento ocorrido anos antes e que traz como pano de fundo a agitação política da insurreição do início da República. Ali um grupo de rapazes reunidos num escritório na Baixa, dentre eles o protagonista, permanecia de prontidão no aguardo do sinal bélico que os convocasse à ação. Mas o esperado tiro de canhão ou morteiro não se fez ouvir: “Pela madrugada, levantado o estado de sítio, desandaram todos pacatamente, estremunhados e descontentes, com as suas pistolas e revólveres frios de ociosidade...” (MIGUÉIS, 1982, p. 63). A bebida já não lhe permitia discernir sobre o tempo dos fatos: “Sentia-se lúcido, embora sem controle das pernas, e o álcool tornava-lhe as memórias confusas” (Ibidem, p. 63).

Depois, no café Bristol, ele bebeu ainda mais. Novamente na rua, agora amparado por apenas dois amigos, cruzou as Portas de Santo Antão e seguiu para a Restauradores, como se ali pudesse se recompor. Mas foi na Rotunda que sua trajetória entortou de vez. Sua visão turva não impediu que presenciasse uma imagem chocante: seu pai estava na praça, com uma “clandestina e ilegítima família, como ele nunca o vira!” (MIGUÉIS, 1982, p. 65). Atordoados com a cena, a voz pastosa do protagonista, permeada de raiva e decepção, fez-se ecoar por todo canto: “Vamos pró Bairro Alto! Todos às mulheres” (Ibidem, p. 66). O cenário da cidade festiva, transfigura-se, de um momento para outro, no espaço soturno de tristeza.

Pela porta dos cronotopos, Lisboa do alegre banquete passa a ser o espaço triste da angústia. A decepção pela descoberta da vida dupla que o pai escondia da família legítima assemelha-se à dor de uma perda. O efeito da bebida parecia apurar os sentidos do filho profundamente desapontado pelo que viu: “Era então, com a *estranha lucidez ou expansão da consciência devida ao álcool*, que ele via claro em si mesmo e nas suas acções, como uma esfera de cristal: o gosto do irremediável e a *aceitação da derrota* em que vivia” (MIGUÉIS, 1982, p. 66, *itálicos nossos*).

A cena dos amigos arrastando o protagonista até sua casa não deixa de ser pungente, como se a dor do Eu se incorporasse a do Outro solidário: “Tiveram de o aguentar assim, como a um fantoche, boneco de trapos ou manequim sem esqueleto, que a cada passo tropeçava e ameaçava cair. Arrastava os pés como um afogado por milagre salvo das águas” (MIGUÉIS, 1982, p. 66). E assim, com dificuldade, nos ombros do amigo Patrício, o ébrio foi restituído ao lar. A mãe não deixou de agradecer o gesto tão genuinamente português que presenciara: “– Ó Patrício! Bendito sejas!” (Ibidem, p. 67).

Importa ainda consignar, neste conto que seria um dos capítulos do romance inacabado *Filhos de Lisboa*, a descrição da crise individual do sujeito como reflexo vivo da “triste virtude nacional” (MIGUÉIS, 1982, p. 61) que correspondia ao tempo-espaço português de então. A cidade alegre cidade triste era Lisboa dos conflitos e era também o protagonista em sua mais dolorosa configuração humana. Agonia. E tudo o que restou ao sujeito, no tempo presente, foram os rasgos no escuro da memória. Um exílio psicológico...

Passado e presente inconciliáveis é também o que transparece noutro conto protagonizado em Lisboa, “O Fraque”, em que o narrador autodiegético atira o balde ao poço das memórias “e elas saem-me todas misturadas com lodo, o passado e o presente confundidos – mas há nisto uma tal verdade, e tão nossa!” (MIGUÉIS, 1982, p. 56). O velho fraque, emprestado a um defunto conhecido que morreu no hospital, surge na narrativa como a imagem do duplo que acomete o protagonista, um advogado que a memória faz retornar à tribuna: “O curioso é que eu estava perfeitamente consciente do meu ridículo, através do delírio, e ainda hoje: *duplo como sempre, observador e agente, réu e juiz de mim mesmo*. E só tinha o fraque!” (Ibidem, p. 53, *itálicos nossos*).

Da distância a que se encontra dos fatos rememorados, o narrador vê com clareza a passagem do tempo, vivendo a simultaneidade de estar “no ‘agora’ e ‘no então’...” (MIGUÉIS, 1982, p. 58). A voz da maturidade, de um homem a remexer em suas lembranças, transita do agir para o pensar, da fantasia para a consciência: “Percebi que era tudo logro, ilusão, e o fraque uma memória pulverizada, com os restos do seu morto dentro. Eu livre, e prisioneiro do presente” (Ibidem, p. 58).

Trata-se do tema do duplo, a mais perfeita metáfora do desmembramento do ser, que bem representa a condição do homem dividido que protagoniza muitos dos contos de Miguéis. No conto “O Fraque” ele surge com a imagem do Outro que na realidade se confunde com o próprio Eu, em seus conflitos e dilaceramento interior. Como veremos mais à

frente, com mais vagar, o fenômeno do duplo pode ser identificado em outras narrativas de Miguéis.

Ele está presente na emblemática cena do duelo mortal protagonizado entre o narrador autodiegético e seu Rival, em “Regresso à Cúpula da Pena”. Também “O Conto Alegre de Natal que Não Escrevi” resvala no tema da duplicidade do ser no momento em que o narrador transeunte, agoniado no tumulto de Nova Iorque, parece avistar em uma esquina um sujeito estrangeiro como ele, abalado com a balbúrdia festiva e sem ter para onde fugir. Esse Outro estranho, que no presente desaparece por imersão, corresponde ao Eu observador que procura, nos subterrâneos do ser, a imagem perdida de si mesmo.

Voltando às reminiscências de mocidade contidas em “O Fraque”, o narrador-personagem não deixa de criticar o vetusto sistema jurídico perante o qual – jovem advogado que era – participava. Vestido a caráter, admitiu ter protagonizado autênticas “comédias dramáticas que eu ajudava a representar – a officiar! – no digno e empoeirado Palácio da Justiça” (MIGUÉIS, 1982, p. 53), como se os doutores das leis andassem sempre distanciados (em Portugal, na Bélgica ou os Estados Unidos) dos anseios sociais que a causa dos mais fracos poderiam suscitar. O “fraque de extintas eras” (Ibidem, p. 56) serviu, pois, para cobrir de pompa aquele tempo de advocacia e depois o viúvo que falecera sem ter o que vestir.

Tempo refeito e espaço desconstruído se sobrepõem e se confundem. Na passagem final do conto o protagonista e seus companheiros, ainda adolescentes, tentam adentrar sem convite à mansarda onde estaria ocorrendo uma festa. Os amigos desaparecem. Ei-lo, narrador ensimesmado, de regresso a um tempo extinto: “após tantos anos de enganos e desenganos (o fraque era causa de tudo, percebi logo). E se a irmã lá estava? Isso ia-me complicar as coisas” (MIGUÉIS, 1982, p. 57).

Vendo-se sozinho e inseguro, o sujeito decide saudar a moça da qual se separara há tantos anos... O tempo irreversível mostra, então, a sua verdadeira face: “*Mas que linda rapariga que você está, tão nova e de cabelo todo branco!* Era decerto assim que eu a via ou vejo no passado e no presente inconciliáveis” (MIGUÉIS, 1982, p. 57, *itálicos do autor*). Foi pela lembrança do velho fraque sepultado com o defunto que o Eu-narrador prisioneiro do presente se deparou com a imagem do duplo trazida pelo Eu-narrador do passado, também morto como o fraque e sua memória pulverizada.

O duplo, que por vezes irrompe em meio ao imponderável do cotidiano, confundindo-se com a própria imagem do estranho e do estrangeiro que transita na diegese, não deixa de

ser, na visão de Teresa Martins Marques (1995), uma autêntica obsessão migueisiana, comparável à situação de errância psicológica da personagem que procura a si mesma. Com os olhos voltados ao protagonista de o conto “O Fraque”, que se sente “duplo como sempre, observador e agente, réu e juiz” (MIGUÉIS, 1982, p 53), a pesquisadora portuguesa afirma no prefácio de *Pass(ç)os Confusos* da edição do Círculo de Leitores que tal fenômeno indica no sujeito “a deriva de um para outro, a insegurança de identidade, a via-sacra dos passos de quem procura a casa-paço-do-ser” (MARQUES, 1995, p. 9).

Do apelo predominantemente pessoal que se vê nas narrativas memorialísticas “Saudades para a Dona Genciana”, “Pouca Sorte com Barbeiros”, “Viagem em Nossa terra” e “Silvestre, os seus Amores”, passando pela temática intimista que se incorpora aos contos “A Bota”, “A Noite do Banquete” ou “O Fraque”, resta-nos agora prosseguir nas histórias de Lisboa em que a feição social prepondera sobre as demais, como “Uma Carreira Cortada”, “A Linha Invisível”, “O Acidente”, “Festa Sem Fim” e “Mudança de Posto”, para então examinar os cronotopos incorporados a cada narrativa e, também, a tomada de consciência – em função deles – pelas suas personagens centrais.

“Uma Carreira Cortada”, conto que se desenvolve alternando presente da enunciação e passado rememorado, espaço aberto e espaço fechado, traz como protagonistas centrais um ex-estudante do ofício de curar e uma moça vítima de doença incurável. O tema do amor interditado pelo destino fez com que o rapaz abandonasse a faculdade de medicina depois de se perder da jovem florista tuberculosa.

A agonia advinda do desencontro, que se evidencia na revelação feita pelo segundo narrador no espaço fechado de um bar, é acompanhada de perto pelo amigo que testemunha a crise psicológica da personagem confidente. Observa-se que os dois narradores se sucedem na condução do conto, que se desenvolve no espaço aberto de uma Lisboa ambivalente. Na história, o desespero do estudante que se tornara freguês único da menina vendedora de flores murchas percorre as ruas da cidade alegre que se transfigura em cidade triste e que termina com a visão trágica de um corpo estendido sobre a mesa de dissecação do teatro anatômico da universidade.

Bakhtin enfatiza que no cronotopo do encontro “predomina o matiz temporal; ele distingue-se por um forte grau de intensidade do valor emocional” (BAKHTIN, 2010, p. 349). O encontro do narrador confidente com a florista pobre, nas ruas da Baixa, é marcado pela emoção daquele que, em meio ao seu percurso acadêmico voltado à ciência do cuidado, não resistiu ao desencontro ocasionado pelo precoce desaparecimento da moça pela qual se

apaixonara. Este acontecimento que marcou a vida da personagem então estudante levou-o, depois da tragédia, a abandonar a faculdade de medicina.

O impacto que tivera na sala de dissecação, onde reconhecera o “corpo de rapariga, magro e exangue, pouco mais que púbere, com uns seios tímidos e pequenos, mas todo ele duma graça e duma beleza que nem a morte parecia ter arrefecido” (MIGUÉIS, 1981, p. 204), corpo este denominado por seus colegas como “carne fresca” (Ibidem, p. 204), revoltou a personagem protagonista a ponto de alterar radicalmente a sua autoconsciência. A história da florista, contada no tempo/espço-confidência por uma personagem secundária que assume o comando na narração (o estudante de medicina que largou a faculdade para se tornar vendedor ambulante) representa a voz exilada e agônica daquele, abalado pela morte da pessoa amada, tornou-se estranho e estrangeiro em sua própria terra.

Nesta narrativa, Miguéis toca não apenas na questão do grotesco, habitual nas cenas do teatro anatômico, em que a morte crua se expõe aos olhos dos estudantes, mas também na relação alto-baixo sugerida pelas imagens gradativas da heroína que decai fisicamente, combalida pela moléstia pulmonar. A jovem florista pela qual o segundo narrador se apaixonara trabalhava como vendedora de flores numa esquina da Baixa. O grotesco gerador da tensão que acompanha o desenrolar do conto, recurso típico das narrativas de Fialho de Almeida, é anunciado desde logo no espaço reservado de um café lisboeta, quando o vendedor ambulante que ali adentrara escuta de um grupo universitário a descrição anatômica de uma aula de medicina legal, fato este que o fez abalar enojado do recinto.

Não tardou para que depois este mesmo rapaz, então ouvinte das galhofas estudantis que tanto o incomodaram, assumisse “a uma mesa do fundo” (MIGUÉIS, 1982, p. 197) o papel de narrador principal para revelar ao primeiro narrador, que se tornou secundário a partir de então, o que o levou àquela situação de penúria, o motivo da angústia que o fez abandonar o curso de medicina. A verticalidade nas descidas do estudante apaixonado ao procurar a jovem florista nas ruas da Baixa lisboeta não deixa de simbolizar uma trajetória de queda, tal qual as flores murchas em seu cabaz.

Importa observar que neste conto, a exemplo de diversas outras narrativas de José Rodrigues Miguéis, os cronotopos vêm e vão, sobrepõem-se uns aos outros e condicionam o próprio desenvolvimento da história. O narrador confidente fala de seu caminho/trajetória até chegar à faculdade, depois se reporta, em tom autobiográfico, ao encontro/desencontro com a florista pobre, por fim revela o desespero de um amor interrompido que o pôs em crise psicológica, deixando-o em permanente estado de tensão.

O movimento do sujeito, do plano superior da faculdade de medicina para a esquina da Baixa onde permanecia a vendedora das flores murchas, é indicativo de uma queda anunciada, tanto do Eu confidente quanto do Outro representado pela moça doente. Eis que os contrapontos do alto e baixo entram em cena em meio à paisagem urbana: “Todos os dias, depois das aulas, eu *descia* a Calçada da Lavra para me ir meter no Café Martinho. Precisamente àquela esquina, onde parámos há bocado, que eu a vi pela primeira vez...” (MIGUÉIS, 1982, p. 198); “No dia seguinte, à mesma hora, comprei-lhe outra flor. E no outro, e no outro... Todos os dias, à *descida*, eu tinha que parar àquela esquina e comprava uma flor” (Idem, p. 199, *itálico nosso*); “Continuei a *descer* o mais cedo que podia” (Ibidem, p. 201, *itálico nosso*).

O tempo-espço do amor romântico ou mesmo piedoso, diante das contingências da vida que tudo cria e tão rápido desfaz, torna-se agônico. Uma dupla angústia pode ser observada neste conto: a do estudante perdidamente apaixonado e a da pobre florista combalida pela moléstia incurável. Examinando-se a narrativa sob a perspectiva individual das personagens centrais, ver-se-á que o segundo narrador sofre por ver a infelicidade da moça ainda que, por diversas maneiras, tentasse ajudá-la. Por outro lado, a vendedora de flores também sofre por sentir a aproximação afetiva do moço a quem não se sente à altura de corresponder em termos amorosos, haja vista a precariedade de sua condição física e social.

Nesse jogo de forças contrárias, entre o amor anunciado e a impossibilidade de amar, é que se define a *diegese*. Acontece então a transformação radical das personagens do conto: a florista perde a vida e o estudante abandona a faculdade. O Eu narrador inicial, que se tornara ouvinte do relato autodiegético do narrador-confidente, solidariza-se em silêncio ao sofrimento do Outro: “Ainda procurei uma frase consoladora, uma destas coisas estúpidas e banais que se dizem em semelhantes ocasiões. Mas nada me ocorreu. E que poderia eu dizer-lhe, passados tantos anos, para o consolar? E ele, feito pobre diabo, a vender sabonetes e meias de seda pelos cafés?” (MIGUÉIS, 1982, p. 205).

O segundo narrador, protagonista da história de amor e desencontro, confia ao primeiro a sua dor, fazendo-o com a ajuda providencial de aguardentes servidos numa mesa ao fundo do bar. Admitiu ter gostado, desde logo, daquela jovem vestida com andrajos, embora sem conseguir definir seu sentimento: “O que sentia por mim não sei. Se gostava de mim nunca mo disse. Nunca falávamos de amor. Minha amiga, isso era com certeza: talvez com o carinho duma irmã mais nova. Quando nos sentávamos num banco do Parque ou duma

avenida qualquer, o mais que eu fazia era agarrar-lhe as mãos geladas e tentar aquecê-las” (MIGUÉIS, 1982, p. 202).

Dando sequência ao relato o narrador confidente, favorecido pelo álcool, fornece indícios de que seu amor de alguma forma estaria sendo correspondido pela menina florista: “Às vezes ela tinha uma expressão angustiosa, de quem desce do mundo do sonho e se dói da realidade... Um dia olhou para as minhas mãos, olhou para estas mãos, e disse assim – Tem umas mãos tão bonitas, tão quentes! Acariciou-as com inocência, e no fim beijou-mas” (MIGUÉIS, 1982, p. 202).

A longa analepse do estudante interrompido, ao descrever sua história de amor ao narrador ouvinte, faz emergir a realidade de uma sociedade permeada de desigualdades, onde o tempo social ergue intransponíveis barreiras entre ricos e pobres. É neste contexto de busca pelo Outro que o tempo emoção se instaura na narrativa. Com o misterioso sumiço da amada, percorridas em vão as ruas e as avenidas de Lisboa à procura sua, o signo desencontro se instala e o narrador-personagem, imerso em seu sentimento de amor-bem-querer, independentemente da condição social da florista, experimenta os limites do cronotopo agônico:

Vivi em alternativas angustiosas de saudade e ciúme enraivecido. Mas o ciúme era pior, e cheguei a desejar que ela tivesse morrido, para que ninguém me pudesse roubar. De toda a maneira, tudo o que me restava era a raiva e a impotência. Só então pude ver bem quanto lhe queria. O amor era aquela tortura. Emagreci de desespero e cansaço. (...) Quem sabe se não tinha fugido de mim precisamente porque me tinha amor? O amor assustava, parecia arrancá-la ao sonho (MIGUÉIS, 1982, p. 204).

A estrutura circular da narrativa que acompanha as vias lisboetas de alto a baixo e contorna os sítios demarcados pelas avenidas do centro, revela-se quando do encontro do primeiro narrador com Silvestre na Rotunda, prossegue com as voltas do casal pelo Parque deserto e depois numa leitaria do Conde Redondo, terminando, irremediavelmente, com a *meia-volta* do estudante ao ver o cadáver da jovem sobre a mesa do teatro anatômico. Vida e morte. Morte e vida. Riqueza e miséria. Amor e desencontro. Um ciclo que se fecha, aparentemente. O que poderia ter sido e que não foi. O espaço social das desigualdades a gerar o tempo interior da emoção.

Com o bisturi de seus sonhos desfeitos, decidiu o narrador confidente cortar a promissora carreira médica para se tornar vendedor ambulante qual sua amada o foi. No círculo “não há início nem fim, nem direção ou orientação” (BIEDERMANN, 1993, p. 96). É

como se nele a dor vivida continuasse sempre a existir. O círculo vicioso não se fechou para o rapaz desiludido, em cuja memória sua florista vive mesmo depois de morta.

Toda a realidade circundante torna-se, assim, elemento da autoconsciência do sujeito que abandona a medicina para tornar-se vendedor ambulante. Na esteira do pensamento de Bakhtin (2011) não se vê o que o protagonista atormentado é, mas o modo como ela toma consciência de si mesmo depois da perda da mulher amada. O sujeito confidente não, imerso em seu exílio, recorre à memória na tentativa de aliviar, com a imagem viva da florista, todo o seu sofrimento

O desencontro entre o Eu do querer e o Outro das impossibilidades instaura a agonia na diegese e faz com que a personagem sobrevivente, em meio às suas deambulações pela cidade alegre cidade triste das renúncias e solidões torne-se um exilado psicológico dentro da terra natal, ou, de certa forma, também um exilado do espaço-tempo da vida enquanto encontro, alegria, pelo do desencontro, tristeza, dor, morte. Aqui também se apercebe, sob o ponto de vista analítico de Raquel de Sousa Ribeiro (1979), que o espaço físico (continente) torna-se espaço psicológico (conteúdo), abrindo-se a transformações.

Os cronotopos observáveis no conto, em que desencontros levam a agonias e transformações do sujeito, têm outros aspectos que merecem análise, dentre eles a consideração do presente, distanciamento, apesar da aproximação pela dor/sensibilização, do primeiro narrador, e do passado, vivido e atualizado no presente por meio da voz narrativa daquele que viveu os fatos e ainda os revive. Na diegese espaços alegres e clarividentes tornam-se, pelo mergulho psicológico do sujeito atormentado, espaços nebulosos e tristes.

No passado, tempos e espaços de alegria (ruas, momentos/tempos juntos e felizes, apesar de tudo) e de momentos/tempos de dor (ruas, teatro anatômico e cafés) foram de encontros e desencontros e de agonia. No plano da troca de narradores que também é de espaços e de tempos, na medida em que o café, o presente e o primeiro narrador, alheio, em princípio ao ocorrido, é substituído pelo narrador que vivenciou a tragédia e a presentifica pelo seu relato emocionado, agônico, os tempos-espaços do passado presentificam-se e impõem-se sobre o presente para ambos, sobretudo para o que perdeu a amada.

Este jogo de espaços-tempos, cronotopos variados, reflete e reforça o mesmo jogo da verticalidade, do vai e vem, subidas e descidas, reais e metafóricas, nos espaços abertos e fechados, sugerindo o fechamento mais radical da morte: morte da jovem, da morte em vida do amador, da morte pela condição social, da esperança... As mortes e seu sofrimento, agonia,

projetam-se para o primeiro narrador e o sugam para esse espaço-tempo passado/presente, presente/passado não apenas do café, mas dos seus fundos, do que nele existe de sombrio metonimizando as vivências das personagens tornadas todas eus pela vivência real e emocional do relato.

Os acontecimentos rememorados por aquele que os viveu têm muito mais força do que se fossem relatados em terceira pessoa, porque eles testemunham, contagiam, envolvem, a ponto de tornar o Outro um Eu. No plano das personagens envolvidas na trama ficcional, ocorre a troca dos cronotopos já referidos bem como a mesma intensificação de espaço-tempo fechado, em que a atmosfera difusa surge como prenúncio de morte.

Massaud Moisés (1981, p. 248), na apresentação crítica de Miguéis inserida no livro *O Conto Português*, ressalta o senso humanitário do escritor lusitano expatriado em relação às criaturas humildes que habitam um mundo marcado por desigualdades e injustiças. Mesmo quando esse sentimento é coberto pela sombra do pessimismo, sua solidariedade para com os pobres e desvalidos chega às raias da comoção: “Ético no mais alto sentido da palavra, Rodrigues Miguéis assume o compromisso de escrever ficção como um ato não meramente lúdico ou estético’. O sistemático rigor na concepção e na escrita serve a propósitos involuntários ou conscientes, de elevação do ser humano” (Ibidem, p. 248).

A sensação agônica que instala o cronotopo da agonia em “Uma Carreira Cortada”, em que a vida e a morte se encontram em cada esquina, aparece em muitas narrativas migueisianas protagonizadas em Lisboa cidade dos contrastes, cujo espaço ambíguo de risos e lamentos convive com mansardas luxuosas e a miséria das ruas. Essa inevitável temática social que surge nos contos de Miguéis, longe de ser confundida com a chamada *arte engajada* ou o libelo panfletário da *luta de classes*, tem um apelo ético/estético que se projeta acima de qualquer ideologia.

Essa linha de raciocínio cabe dizer que, a exemplo do que se viu há pouco em “Saudades para a Dona Genciana”, um sujeito pode sentir-se exilado dentro da sua própria terra natal, o que acarreta em si a ideia do exílio psicológico. Caio Gagliardi (2014), evoca o heterônimo pessoano Bernardo Soares (que nunca saiu de Lisboa) para demonstrar que “o exílio não é um mero afastamento geográfico: a natureza psicológica de seu afastamento torna-o mais decisivo. Apenas enquanto exilado o poeta pode perfazer. O exílio, tomado como forma radical de deslocamento, incorpora-se à atitude poética” (GAGLIARDI, 2014, p. 14).

Para perceber a realidade do mundo exterior é preciso conhecer a verdade pulsante nas ruas, nas praças, nas avenidas abertas de uma sociedade em transformação, onde as desigualdades sociais impedem a realização da justiça enquanto ideal a ser permanentemente buscado. Portugal das primeiras décadas do século XX, imerso em conflitos políticos internos e assolado pela ameaça nazifascista que vem das fronteiras (e que se soma à ameaça interior representada pela figura autoritária de Salazar), torna-se aos homens conscientes de si e zelosos pela garantia da liberdade, um espaço propício à ação revolucionária. Este tema, irmanado ao da responsabilidade humana, é tratado no conto “A Linha Invisível”.

Cabe dizer que nesse tempo-espço turbulento o Eu narrador parece preparar o campo para que a personagem central, Aurélio, autoconscientize-se a fim de romper com as amarras que o prendiam à sua vida burguesa. Esse narrador onisciente sabe da agitação política que afeta Portugal e mostra, com detalhes, a vida amorfa do rapaz protagonista – que se preparava para ser escritor –, sempre preso às amarras da sua família conservadora e que, por isso não conseguia enxergar a realidade humana para além dos muros de seu quintal.

É justamente aqui que reside o conflito: Aurélio sente que necessita sair da casa paterna para conhecer o mundo lá fora, a vida como ela é, abraçando uma causa que certamente não era aquela que a reclusão intelectual propiciava a si. Na passagem decisiva do conto a visão do narrador ajusta-se, de forma deliberada, à tomada de consciência de Aurélio, cuja alma resplandece perante os revolucionários a quem prestara solidariedade, ao acolhê-los providencialmente em sua casa. O Eu protagonista no contato com o Outro combatente muda radicalmente e decide agir.

Para entender isso é preciso acompanhar as diversas etapas da diegese. Nessa história transcorrida na cidade de Lisboa, o protagonista Aurélio – que nada consegue escrever no escritório montado para si na casa do bairro rico – descobre que a verdadeira inspiração para as mudanças sonhadas vem do convívio direto com o povo. O título da narrativa remete à ideia de aprisionamento, dada por uma linha de coser imaginária, cujo efeito é de tolher o livre-arbítrio da personagem protagonista. A etimologia do nome da personagem Aurélio, conforme elucida Regina Obata (1986) em *O Livro dos Nomes*, vem do latim: *Aurelius*, “de ouro, dourado” (1986, p. 39), remetendo ao sol, à luz, à amplitude, à liberdade, ou seja, à vida em suas ações transformadoras.

Paradoxalmente, ainda que inserido no seio de uma família tradicional garantidora de conforto e privilégios, o jovem não conseguiu expressar a ideia de luminosidade interior. Ao contrário, ele vivia enclausurado à sombra dos pais e dependente dos cuidados que lhe

propiciavam as empregadas da residência. A sensação de claustrofobia presente naquele lar artificioso edificado em um rés-do-chão distante do centro popular de Lisboa, acaba se tornando, para o protagonista Aurélio, motivo de esterilidade literária. Sobre isso escreve Teresa Martins Marques (1997):

Os elementos conotados com o espaço prisional são de índole diversa: a comparação explícita – “queixoso como um prisioneiro”; a comparação implícita – “um leão (...) na jaula”. O próprio deambular no espaço concluso do pequeno gabinete constitui um sinal exterior da prisão física e psicológica – “não ousava” –, a qual compartilha de algum masoquismo, pois, indecidindo-se, Aurélio prolonga a situação que o angustia “fechado por dentro pela sua própria mão”, tanto mais que o espaço exterior – “a terra livre” –, sendo psicologicamente valorizado pela liberdade que implica e fisicamente acessível – “que até um entrevado (...) podia saltar e fugir” –, reforça a sensação de inoperância e desvalorização do sujeito, que se sente menos válido do que um inválido e menos racional do que um animal irracional” (MARQUES, 1997, p. 56-57).

O tempo histórico dos acontecimentos narrados, imerso na intensidade dos movimentos populares insurretos contra o governo então vigente em Portugal, contrapõe-se ao espaço fechado do escritório de Aurélio e também ao espaço atormentado de sua angústia imobilizante. Preso desde sempre à linha de coser materna, chega o momento em que a autoconsciência do rapaz é tocada pelo convite à ação. Ao dar guarida (clandestinamente) a dois marinheiros revolucionários em sua casa, estabelece-se a partir daí o contato do Eu com o Outro que faltava à sua completude. O protagonista descobre, enfim, um sentido para a sua existência.

A revolta de Aurélio contra a vida artificiosa que escolheram para ele, uma vida alheia aos graves acontecimentos que então sacudiam o País, leva-o a romper com a inércia que o dominava: “Abrir uma janela para a rua, um perigo... E aqui está um homem metido em casa, sem saber o que se passa, a dois dedos do foco principal de um movimento que ameaça subverter o cosmos!” (MIGUÉIS, 1946, p. 105). Como se pudesse ouvir a voz do autor implícito, o jovem protagonista convence-se que o contato com o Outro seria fundamental para a sua libertação.

Aurélio tinha contra si o *status quo* conservador que lhe impusera a família burguesa, vivendo no tempo presente sob o escudo protetor de *Mamã e Papá*, os quais projetaram para si o futuro de um casamento de conveniência com uma moça rica a qual ele não amava. Nessas condições de adversidade interior o marasmo criativo que se impregna daquele que seria um homem de letras acaba por se expandir e fazer com que o escritório transforme-se em um cômodo estéril. Ele queria romper com tudo aquilo para encontrar a si próprio, queria

conhecer a realidade verdadeira das gentes, o lamaçal a céu aberto a encharcar as ruas, queria refletir em sua alma o pulsar da vida que corre:

Naquele escritório acanhado, glacial no inverno, de estio um forno, havia uma janela, só que era como se não existisse. Um rés-do-chão nas avenidas novas (...). Bairros inóspitos, pedantes, ensimesmados, entregues a porteiras intratáveis. Antes um bairro com gatos e lixo, roupa suja, garotos, fados, cenas de mulherio, e uma facadinha de quando em quando, para animar. Ao menos teria carácter, sinceridade. Mas há também uma coragem do pitoresco! Não ousava, aí está. Havia a linha de coser (MIGUÉIS, 1946, p. 110).

Dentro de si o sentimento de revolta se instaura, desfazendo o fio de resignação que ainda prendia Aurélio aos pais. Ao receber pela janela de sua casa os insurretos e conhecer a verdade do Outro, o protagonista simbolicamente abriu a porta capaz de libertá-lo da linha invisível. Não tardou para que o jovem, com o inesperado encontro com os combatentes, mudasse o seu destino. Aurélio decide aderir à causa da revolução, ainda que isso lhe custasse a própria vida. Deu-se assim o rompimento com os laços de sua família conservadora, logrando o jovem quebrar a linha invisível que o prendia ao seu passado.

A personagem central, agora plena de si, ainda hesita no limiar da porta/travessia até se pôr definitivamente na avenida/estrada e aderir à ação revolucionária que se deflagrava em Lisboa. Mas decide seguir em frente. Para ela, a realidade externa determina sua autoconsciência, mediante um processo que envolve aspectos subjetivos do pensar do sujeito e seus reflexos nas consciências alheias, como um espelho refrator que permite a autorrevelação.

É justamente pelo dialogismo, “procedimento que constrói a imagem do homem num processo de comunicação interativa, no qual eu me vejo e me reconheço através do outro, na imagem que o outro faz de mim” (BEZERRA, 2008, p. 194), que Aurélio conseguiu estabelecer uma relação entre diferentes visões de mundo, colocando frente a frente a sua verdade com a verdade do Outro. No trecho abaixo transcrito verifica-se o momento em que o protagonista começa a tomar consciência de seu papel no mundo, o que se efetiva quando de seu contato com os marinheiros que seguiam para lutar na guerra civil.

Aurélio experimentou pela primeira vez o sentimento de simpatia orgânica, da solidariedade com o alheio. (...) *A sua consciência* andara durante anos perdida, cega, nos labirintos e becos sem saída das Instituições; como lhes fora odiosa, obscura e risível essa palavra: o Direito! *Iluminava-se* ela agora bruscamente *dum sentido humano*, enchia-se de carne, de substância, de significação, e ardia-lhe no fundo da consciência (MIGUÉIS, 1946, p. 136-137, *itálicos nossos*).

A escolha por algo que era muito maior do que ele, fê-lo descobrir que viver é conviver *com* o Outro e *nos* Outros. Sua autoconsciência mudou e ele deixa o conforto do lar para seguir ao lado dos combatentes, encontrando a partir do contato com o Outro a verdade de si próprio. No trecho final do conto o narrador onisciente exprime a sensação libertária de Aurélio quando o moço se despede, quase lacrimoso, da serviçal Albertina e apanha um táxi rumo à estação de Campolide. A imagem do trem em que o jovem protagonista embarca, ao lado dos novos companheiros de luta, não deixa de simbolizar uma ruptura daquilo que o prendia a uma vida destituída de sentido.

Mesmo que a ação redentora signifique uma viagem sem volta que coincide com a morte da personagem central, o fato é que naquele momento a própria vida não se lhe justificava sem uma motivação. O embarque na estação de seu destino tornou-se inevitável: “Entre os dois homens que esperavam sentados, no passeio, respirou fundo o ar da manhã e olhou o céu. O ar era bom e *o sol existia!* Pareceu-lhe que nunca o tinha visto” (MIGUÉIS, 1946, p. 144, *itálico nosso*). O sol que brilhava com meridiana clareza fez dissipar em Aurélio a neblina de sua vida amorfa. Aparecia nele, enfim, a chama interior que o fez reluzir. E essa iluminação não veio do sujeito em si, mas da sua assimilação de valores externos decorrentes do contato com o Outro.

Eis aqui o tema da responsabilidade ética da existência humana, tão caro a Bakhtin, é recorrente nos contos de Miguéis. “A Linha Invisível” bem exprime essa mensagem autoral voltada ao gesto solidário e participativo que justifica o próprio agir humano perante seu universo social e histórico. E nesse contínuo movimento do Eu em direção ao Outro, na interação que surge do contato dialógico, é que se constrói a identidade do sujeito. Se nas narrativas do escritor português o lado psicológico das personagens suscita o problema maior do Homem, o drama das criaturas que protagonizam seus contos não deixa de assumir, invariavelmente, uma dimensão social e humanitária que confere universalidade ao texto.

O papel do narrador, neste conto e noutros tantos aqui examinados, não esconde a mesma simpatia humana que o autor tem pela causa do povo, ao sair do plano individual para adentrar na esfera coletiva. Sob outro aspecto, há no texto uma inescandível crítica ao sistema patriarcal que insiste em prender o rebelde e fazer calar as vozes dissonantes. Em “A Linha Invisível” o cronotopo da agonia, incorporado ao exílio psicológico do sujeito alienado em sua terra natal, precede ao da viagem definitiva que, perante o espaço social dos acontecimentos (época de guerrilhas), é capaz de justificar o homem. A inserção da

personagem em um contexto histórico de turbulências políticas favorece a ação daquele que se autoconscientizou pelo contato com o Outro.

As ressonâncias íntimas que acometeram o sujeito, ao dialogar e compreender as razões do Outro, projetaram nele o dimensionamento de uma realidade social que não poderia mais ignorar. O protagonista da narrativa, inserido em um tempo-espço turbulento que sua família burguesa tentava esconder de si, acabou reagindo ao aceno histórico/social que lhe bateu à porta e o levou pelas mãos, ainda que isso lhe custasse a própria vida. Se para o aventureiro dos mares navegar é preciso, para Aurélio, autoconscientizado na agonia, lutar também é preciso.

Ainda no cenário de uma Lisboa que se rendia à expansão urbana símbolo do progresso, o tema da exploração do homem pelo homem é tratado num conto de feição neorrealista, “O Acidente”, que versa sobre a desigualdade social e a cegueira da justiça em relação aos direitos dos mais fracos. Nele predomina o cronotopo agônico, dada à tensão que se instala com o acidente e envolve toda a diegese, do princípio ao fim. O tempo da narrativa é simbólico, ao associar os acontecimentos vividos pelos operários com a personalização das realidades espaciais que os cercam.

A mesma construção urbana edificada em bairro nobre de Lisboa e que outrora aniquilou “hortas e pomar, águas cantantes e merendas felizes” (MIGUÉIS, 1946, p. 193), mantinha a sina de destruição em prejuízo daqueles que ali trabalhavam. O espaço dos acontecimentos é eminentemente social, revelando a desídia da classe patronal no que se refere às mínimas condições de trabalho de seus empregados. No casarão que se levantava no bairro novo, os operários exerciam seu ofício sem nenhuma segurança ou garantia previdenciária.

À hora do apito, um dos pedreiros (Joaquim Pedro) recebia a visita habitual da mãe, que vinha trazer o almoço em um cesto: “Havia uma velha que vinha todos os dias: cômica, aos pulinhos por cima da lama e das poças, para não molhar os sapatos que tinham bem, o quê, dez anos de uso: ainda eram do tempo de seu defunto” (MIGUÉIS, 1946, p. 195). Observa-se, neste trecho do conto, a correlação entre a pobreza da mãe, do filho e de todos aqueles que ali trabalhavam como operários. O narrador onisciente, como que a se irmanar aos ideais seareiros que antecedeu o movimento neorrealista em Portugal, não apenas se posiciona em defesa dos pobres e desvalidos do mundo como se angustia com a indiferença patronal em relação ao destino dos empregados.

Cabe também notar na narrativa que as ordens dadas aos operários não provinham diretamente dos patrões, personagens obscuros e silenciosos na diegese, mas de um empreiteiro (mestre João) cuja função de intermediador transmitia a voz patronal dominante para a classe operária dominada. Em meio a essa ambivalência aparece o discurso narrativo cuja palavra se posiciona em favor dos vulneráveis. O estopim desencadeador do conflito foi um acidente de trabalho. Com o desabamento do andaime que ocasionou a morte de Joaquim Pedro houve revolta geral, tanto que o mestre carpinteiro incitou os operários à imediata paralização: “– Prá greve, rapazes! Hoje ninguém pega mais na ferramenta!...” (MIGUÉIS, 1946, p. 208).

A anunciada rejeição ao trabalho inseguro durou apenas algumas horas. No dia seguinte, com a reclamação superior pelo atraso das obras e ameaças de levar o empreiteiro aos tribunais, a labuta operária recomeçou: “O andaime da escada-nobre voltou ao seu lugar – as mesmas tábuas podres carcomidas os mesmos pregos. E Deus Nosso Senhor ajude a quem dá trabalho aos pobres. Os homens, outra vez calados, trabalhavam. A casa de ricos, insaciável, crescia” (MIGUÉIS, 1946, p. 209). Não houve outro jeito e a aceitação da ordem, ainda que a contragosto, falou mais alto. Nesta passagem a opressão exercida pelos patrões sobre os operários temerosos de perder o emprego fica ainda mais evidenciada.

No estudo que realizou sobre a peça *O homem da bicicleta*, de autoria do dramaturgo português Jaime Gralheiro (que se utilizara do pseudônimo literário Manuel Tiago) e ambientada em Portugal da década de 40, Flávia Maria Sampaio Corradin (2015) assevera que a grande personagem da narrativa é o Partido Comunista Português que se reorganizava para enfrentar o regime ditatorial de Salazar. Um dos meios encontrados para desestabilizar o governo é incitar manifestações populares e greves operárias:

É lícito afirmar que, em linhas gerais, estamos diante da fórmula: partido incita os trabalhadores a fazerem greve em prol de melhores condições de vida, trabalhadores deflagram a paralisação, repressão aos atos grevistas pela GNR (Guarda Nacional Republicana). (...) Em seguida, os *cabeças* das manifestações são presos, torturados e mesmo mortos pela polícia política portuguesa, a PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) (CORRADIN, 2015, p. 69).

Basta esta observação para compreender o sofrimento da classe operária revelado pela diegese, em um tempo-espço onde o conceito de direito não se ajustava à noção de justiça²⁹.

²⁹ O Direito, no seu objetivo primordial de regular as relações humanas na sociedade, simboliza aquilo que é certo (o vocábulo provém do latim, *directum*, designando etimologicamente o que é reto). Na sua mais comum acepção o Direito traduz a própria norma jurídica, atuando no foro exterior do indivíduo por meio de seu poder coercitivo. A Justiça, em contrapartida, é o direito ideal, que vive no plano das ideias. Por isso é que o direito e a

É o que se vê no conto “O Acidente”. Morto e sepultado Joaquim Pedro, nenhum dos trabalhadores teve coragem de contar à mãe idosa o que sucedera com seu filho no dia anterior. Mas o fato é que a mulher apareceu no horário de costume, com o cestinho de comida nas mãos, e ali ficou em sua espera inútil. Surda aos apelos do mestre carpinteiro, que a recomendava voltar pra casa, ela continuava a ali comparecer sempre à mesma hora, como se Joaquim ainda estivesse vivo. Naquela Lisboa tempo-espaço dos contrastes, o destino dos que sofrem, e sua dor parecia não ter fim.

A voz narrativa social que preenche os espaços mais tensos de “O Acidente”, longe de bipolarizar a dicotomia entre opressores e oprimidos, avança para o campo humanitário a ponto de demonstrar simpatia para com os operários submetidos a condições desumanas de trabalho, da mesma forma que não consegue esconder sua compaixão pela mulher entregue à própria agonia. O Outro, seja ele a classe explorada seja a velha que surgia aos pulinhos por cima da lama, desperta a compaixão do narrador:

O filho está na cova há muito tempo e ela não falta um dia. Ninguém se atreve a dizer nada. Abre o cesto, senta-se em cima do lenço desdobrado numa pedra, e fica a olhar em frente como se o pedreiro ali estivesse. Às vezes fala, mas ninguém sabe o que dizem, aquela velha e o fantasma do filho pedreiro (MIGUÉIS, 1946, p. 210).

Os trabalhadores da obra e a velha tresloucada que reluta em aceitar a morte do filho têm, de uma forma ou de outra, a marca do silêncio ou da incomunicabilidade. No conto eles conversam entre si ou com seu colega empreiteiro, mas não com o Outro inalcançável que se coloca em posição hierárquica superior. O proprietário do imóvel em construção ou os herdeiros que o sucederam, em momento algum assumem identidade própria na narrativa. Neste sentido, o Outro que eles representam é a classe social que se põe e impõe sobre a terceira classe da vida.

Eles e o casarão parecem se fundir na mesma argamassa opressiva, personalizando-se na composição de um único ser frio e onipotente, que contrasta com a pulsação viva dos operários que labutam de sol a sol e que ali se sujeitam a riscos e privações. No fim do conto o narrador da história transmitida em terceira pessoa, ao ecoar a voz do autor implícito, posiciona-se mais uma vez ao lado dos explorados, de modo a perfazer sua crítica irônica

justiça nem sempre andam juntos, porque o sentimento de justiça muitas vezes não corresponde à letra fria da lei. Eduardo Vera-Cruz Pinto (2010), professor catedrático da Universidade de Lisboa, afirma em seu *Curso Livre de Ética e Filosofia do Direito*, que as sociedades do século XX “passaram de neutras a ameaçadoras (...), onde tudo é aceite e permitido por estar na lei, numa profunda ignorância do Jurídico e numa imensa indiferenciação moral potencializada pela indiferença perante o outro” (PINTO, p. 20).

àqueles que exploram: “O bom burguês efêmero, gosta das coisas que o ultrapassam, que prometem durar eternidade” (MIGUÉIS, 1946, p. 194).

O apelo sufocado de justiça e o senso de humanidade permeia as páginas desta narrativa em que cronotopo agônico, como vimos, prevalece. A resignação dos operários com a morte do colega, sem que nada pudessem fazer para melhorar suas condições de trabalho, bem demonstra essa configuração cronotópica. Ainda que eles tenham tomado consciência do que se passou, sua posição de autênticos exilados sociais impediu-os de exigir mudanças que favorecessem seus direitos básicos. Derramando suor e lágrimas – às vezes o próprio sangue, como o operário Joaquim Pedro – na construção daquilo que nunca poderão usufruir, o Outro representado pelos operários é também, para o narrador do conto, motivo para agir.

No tempo-espaço da enunciação vislumbra-se o cronotopo agônico no espírito do narrador do conto em sua explícita adesão à causa daqueles que sofriam injustiças da classe patronal e do Estado. Também se verifica a agonia no movimento revoltoso dos operários que testemunharam a morte de um companheiro de trabalho e, ainda assim, tiveram de retornar à labuta nas mesmas condições precárias que ocasionaram o acidente fatal. Lisboa de então (década de 1930) não dispunha de leis trabalhistas que garantissem os direitos básicos dos trabalhadores da construção civil, daí a revolta operária que é sufocada na resignação dos mais fracos.

O narrador do conto, a exemplo do autor-implícito, parece não se conformar diante dos acontecimentos. Ele utiliza o casarão da desgraça operária em sentido oposto ao espaço-acolhida, fazendo-o como imagem simbólica de um país de comando autoritário e cego aos dramas de seus filhos mais vulneráveis. Lisboa alegre ou triste, neste contexto ambivalente que contrapõe riqueza e miséria, aparece especificamente como espaço agônico e palco da morte. A figura patética da mãe do operário morto, que não se dá conta da irreversibilidade da morte para ali comparecer, à mesma hora, com o almoço preparado para o filho, sugere a inconsciência coletiva diante do poder opressor, o que contribui para aumentar a angústia do narrador onisciente que se sente exilado naquele espaço-tempo de desigualdades.

A distância abissal entre patrões e empregados, entre ter e ser, entre lei e justiça, transforma ricas mansões em espaços interditos àqueles que se sacrificaram na sua edificação. Se o tempo da agonia, que conduz o desenvolvimento da enunciação, é o elemento responsável pela ordem interna das ações, o espaço da opressão representada pela personalização da *casa de ricos* faz com que o lugar dos acontecimentos seja palco da gente humilde que labuta ou da vida descartável que despenca. A dicotomia entre proprietários e

serviçais, com suas imagens de ascensão e queda, coloca estes últimos na condição de estrangeiros agoniados que vivem em uma espécie de exílio psicológico dentro de seu próprio país.

O tecido urbano social da mesma Lisboa terra da saudade e de contrastes também pode ser visto em “Festa sem Fim”. Trata-se de mais um conto em que o olhar humanitário do narrador onisciente se debruça, compassivamente, sobre a gente humilde desprovida de tudo. A história transcorre no tempo sagrado do Natal, data símbolo do nascimento de Cristo e da solidariedade entre os homens. Em meio a esse cenário festivo o conflito se instaura: a alegria dos abastados e a tristeza dos que nada têm. O paradoxo é evidenciado pelo narrador desde logo, ao focalizar a vitrina da loja repleta de doces e brinquedos avistada de fora pelo menino pobre.

É como se ali uma parede invisível separasse o mundo iluminado daqueles que podem comprar e a penúria sombria dos que se conformam com o simples querer. A criança maltrapilha que se encanta com o paraíso infantil que vê e que gostaria de ter, revela a coexistência de uma rica cidade feliz com uma cidade triste e miserável. Um mesmo tempo-espaço que pode ser de fartura para uns, de fome para outros. Se dentro da loja “todos sorriam com agrado, por entre o sussurro das conversas e os brados” (MIGUÉIS, 1982, p. 190), do lado externo, sob a chuva gelada por onde corria gente agasalhada e bem calçados, um menino tiritava de frio: “Descalço, com a camisola rota que fora encarnada antes de ser dele” (Idem).

A representação ficcional do menino protagonista do conto, que em certa medida se equivale à saga dos pobres e desvalidos da terra, não deixa de remeter à imagem de Cristo sacrificado pela salvação dos homens. Talvez o Menino Jesus que a avó de Joaquim, da Beira, dizia: “Quando Deus Nosso Senhor andava pelo mundo, disfarçado de pobre, a pedir esmola...” (MIGUÉIS, 1982, p. 280). Quem sabe o Cristo disfarçado supostamente visto pelo transeunte perdido em meio à multidão festiva de Nova Iorque, “olhando o fruto triste do seu Calvário...” (Ibidem, p. 320). Ou, então, o próprio narrador autobiográfico desiludido de tudo e de todos: “Ainda sou o menino pobre que olhava de fora as montras e os brinquedos do Natal dos outros; o exilado ou foragido perpétuo e em toda parte ‘vivo entre os vivos, mas invisível e só’” (MIGUÉIS, 1946, p. 318).

Como bem assevera Raquel de Sousa Ribeiro (1979), a imagem de Cristo humanizado e pobre, não deixa de ser recorrente nos contos de Miguéis:

O Cristo é uma figura muito presente nos contos de J. R. M. Não tanto como valor de transcendência, mas como captação da dimensão histórica e humana, humilde, sacrificado, pobre, morrendo pouco a pouco, agonizando pelos sofrimentos humanos que lhe foram infligidos. Mas resistente na luta, na convicção que o cobria, que se tornou o elemento edênico (RIBEIRO, 1979, p. 171).

E é justamente o sofrimento agônico, em face da solidão glacial que se instala em si, que leva o jovem protagonista à morte. Depois de receber uma moedinha reluzente de prata, que ganhara na rua após o apelo de “alguma-coisinha-pelo-amor-de-Deus” (MIGUÉIS, 1982, p. 190), o menino percebeu que se perdera de sua *velha*, a mulher que lhe “tirava todos os vinténs da esmola, obrigava-o a pedir à porta dos cafés, e a vasculhar os caixotes do lixo nas ruas escuras” (Ibidem, p. 191), em troca de abrigo e comida.

Bem ou mal, aquela que o explorava na mendicância “era um amparo, era como ter mãe sua, dele. Tinha de a ajudar. Mas que será feito dela?” (MIGUÉIS, 1982, p. 191). A pequena odisseia noturna da criança pelas ruas da cidade, à procura da mulher desaparecida, transcorre quando da celebração ao nascimento do Menino Jesus. Lisboa surge, paradoxalmente, como espaço opressivo, de calçadas íngremes, de becos escuros, de ruas desertas, de lojas fechadas e de um céu carregado de nuvens, prenúncio de tragédia anunciada. Sim, a sua *velha* morrera atropelada. Órfão de tudo e absolutamente só no mundo³⁰, a sensação de angústia fez o menino correr sob os sinos da celebração natalina rumo ao Terreiro do Paço, onde no Tejo o apito de um vapor parecia chamá-lo.

Neste instante a chuva desatou a cair. No degrau junto às águas ele pode então contemplar o reflexo das estrelas no rio, qual montra iluminada de imagens sucessivas que lhe surgiam e donde sua velha lhe aparecera sorrindo: “Fechou os olhos (se os tinha ainda abertos) aquele mundo existia, continuava dentro dele, era ele próprio que agora voava através dum céu de estrelas, serpentinas de luz e grinaldas de som, de *amor e calor enfim fundidos*, harmonizados. Abandonou-se, feliz, à vertigem veloz” (MIGUÉIS, 1982, p. 195, *itálicos* nossos). Tudo o que a criança não tinha em vida surgia agora no delírio de seus instantes finais.

³⁰ Essa condição de orfandade absoluta, desde criança, aproxima-o de Renato Lima da novela “Páscoa Feliz”. Esta personagem, quando encontra um patrão que o vê e trata como filho, não sabe aproveitar a sorte. Sob o efeito de suas alucinações, como a personagem de “O estrangeiro”, de Camus, ele obedece à ordem da faca de papéis e mata aquele que o ajudara, mas que descobriu que estava sendo roubado por aquele a quem via como filho e a quem ajudava e estava decidido a afastá-lo do trabalho que lhe oferecera. Renato é um ser dividido entre o reconhecimento e o ódio do desvario, desesperado, porque não sabe se controlar, provavelmente em razão de sua vida de privações. É o que se depreende da tese de doutoramento de Raquel de Sousa Ribeiro, *Páscoa Feliz: espaço e personagem* (1987).

Da forma similar ao que se viu em “O Acidente”, o narrador onisciente de “Festa Sem Fim” exprime neste conto um sentimento de solidariedade por aquele que sofre. A agonia do menino, que se deixou morrer na noite de Natal ao saber que perdera a única pessoa que possuía na vida – apesar da exploração sofrida e da miséria perpetuada – não deixa de suscitar, mais uma vez, o próprio sofrimento de Jesus, em seu anseio supremo de redenção humana. Ao opor o Eu protagonista ao Outro, seja este a alteridade representada por gente de condição social diversa, seja a mulher que doou a moedinha de prata, seja a velha que vivia da exploração infantil, o cronotopo agônico envolve de tal forma a diegese que a cena poética da descrição do afogamento da criança traz em si toda a pungência de um tempo-espço marcado por injustiças sociais. O tempo-emoção se instala na narrativa:

Deixou-se escorregar no assento abaixo e correu para a escadaria do cais. Ao passar a guarita viu luzir as brasas do cigarro do fiscal. Esgueirou-se para não ser visto, e foi sentar-se num degrau quase ao rés d’água, encostado à muralha. Da ponte de embarque, além, vinham reflexos mais vivos, faulhando no escuro do rio, como estrelas, fogos de vista, luminárias, serpentes endiabradas. Olhou-as por muito tempo, esquecido do frio, da humidade, da fome, do abandono. De vez em quando, através daquele bailado no espaço, passava uma imagem distante – a montra iluminada, o Pai Natal rubicundo e risonho, a boneca de louça cor-de-rosa, a cara do palhaço triste (MIGUÉIS, 1982, p. 194-195).

Na narrativa as ruas e avenidas festivas do Natal conduzem a criança rota não a uma mesa de fartura cercada de brinquedos novos, mas a desencontros tantos, de alto a baixo, de Lisboa-mãe ao Tejo pai. Ali a chuva cai impiedosa como o destino. Sensações de tristeza ou alegria escorridas pelos cenários da memória misturam-se na mente do menino que se afogava. O desencontro com sua *velha* e a impossibilidade de *ter* e *ser* como as outras crianças que vivem a plenitude do tempo sagrado levou o jovem protagonista a resignar-se com sua condição de excluído social, deixando-se levar pela viagem/correnteza do nunca mais. A simbologia da morte que recaiu sobre a criança sofredora aparece, no plano literário, como possibilidade de renascimento do próprio Homem.

Para encerrar a análise dos cronotopos dos contos de Lisboa marcados pela temática social, escolhemos a narrativa “Mudança de Posto”. A história descreve o encontro entre duas personagens muito diferentes entre si e que parecem movidas, cada qual a seu modo, pelo cronotopo da viagem. O narrador-personagem (Bob), estrangeiro na cidade de Lisboa, relata o episódio em que, sozinho em casa num dia fechado, recebe a visita de uma jovem maltrapilha (Amália), que saíra da chuva e do vento para lhe oferecer cautelinha à venda. No limiar da porta da residência de Bob, sem êxito na oferta, ela pede “alguma coisinha pelo amor de Deus” (MIGUÉIS, 1982, p. 12).

Movido também por senso humanitário, o proprietário convida-a a entrar e a comer: “A sopa estava quente, servi-lha. Comeu calada, com sofreguidão, arrancando dentadas ao pão, que engolia quase sem mastigar, ou assim me pareceu. Eu olhava-a e fumava, em pé, sem pensar. Alguma coisa pensava por mim” (MIGUÉIS, 1982, p. 13). Cada personagem tinha o seu posto na diegese: ele trabalhava no espaço provisório duma embaixada e ela, grávida, vivia nas ruas como andarilha. Em comum, entre ambos, o apelo da errância.

Eis que o narrador percebe que as feições da jovem, após a refeição, mudaram: “Uma frescura de flor molhada. Lavada de chuva e curtida de ar livre e sol (...) Traços duma beleza delicada e firme, *banhada de um estranho misto de malícia e doçura*, que é tanto do carácter português” (MIGUÉIS, 1982, p. 14, *itálicos nossos*). Receptiva à sugestão do banho, Amália pediu ao narrador que a ajudasse. Após se despir, ela deitou-se na banheira e permitiu a Bob ensaboá-la. Este o fez como que em um ritual, “de uma doçura e voluptuosidade quase místicas” (Ibidem, p. 17).

A água que ele derrama, consensualmente, sobre o corpo da jovem mendiga assume, um sentido simbólico paradoxal: o de purificação do Outro pelo gesto de amor solidário ou o estímulo sensual ao inconsciente do sujeito. Dividido entre dois sentimentos opostos, ternura e lascívia, ao final do banho Bob ofereceu roupas novas a Amália e, sem encontrar sapatos que servissem para seus “pés de Vênus vagabunda e jovem!” (MIGUÉIS, 1982, p. 19), deu-lhe sandálias rasas, único calçado que se adequaria a seu andar de passos viajantes. O adeus entre eles se aproxima...

De volta ao limiar da porta, sob a chuva que agora caía mansa, Bob ouviu dela o seguinte agradecimento: “– Obrigada por me ter respeitado” (MIGUÉIS, 1982, p. 20). Ele nem conseguiu responder, “estrangulado de ternura e pena (...), amargo e confuso, arrependido talvez de não ter vencido os meus escrúpulos” (Ibidem, p. 20). Findava-se o tempo de seu breve convívio com Amália. Bob, solitário na sua casa espaço-prisão, sentiu a angústia de não poder desfrutar da autonomia própria dos andarilhos. Concluía, com o desencontro consumado, “que era amor, e não apenas desejo, o que eu sentia. E que o amor me inibira” (Ibidem, p. 20).

Teresa Martins Marques (1995) enfatiza a similitude entre essas personagens aparentemente tão opostas e ao mesmo tempo tão próximas, ao mostrar que Bob estabelece com Amália “uma ponte de solidariedade na pobreza e na resignação, pois aceita a inevitável errância que decorre da sua profissão – o seu ‘Bob’ – e também um sentimento de

incompletude, de vida provavelmente adiada para outro espaço, outro tempo” (MARQUES, 1995, p. 6).

Qual o Job bíblico, quase homônimo seu, o Bob do conto migueisiano compadeceu-se da situação da moça errante. Sofreu por ela. Revoltou-se contra si mesmo, pelo fato de querer e de não poder, de amar e respeitar. Se escrúpulos morais rejeitaram a ousadia de possuí-la, a autoconsciência do sujeito firmou-se na resignação. Mas a agonia do transeunte do mundo que ele também era ainda traria mudanças. Como homem inacabado que é, em face da singular experiência vivenciada com a andarilha, Bob decide partir.

Verifica-se no conto que por alguns momentos Amália experimentara o posto destinado a uma mulher inserida em um contexto de família burguesa e, depois de sua acolhida provisória pelo morador da casa/abrigo, tornou à sua habitual estrada/viagem. Seu destino talvez fosse a moradia pobre dividida com a mãe e quatro irmãos ou os (des)caminhos do mundo, seguindo adiante à custa de quem se lhe dispusesse ajudar. Quanto a Bob, na semana seguinte ao encontro/desencontro com Amália, embarcou para o estrangeiro para assumir novo posto. Uma outra viagem que se abria a novos possíveis encontros. Ou, provavelmente, outros desencontros, qual sina perpétua dos exilados.

A situação vital do sofredor, afirma Bakhtin em *Estética da Criação Verbal*, é capaz de motivar um ato ético por parte daquele compartilha de seu sofrimento: “Quando me compenetro dos sofrimentos do outro, eu os vivencio precisamente como sofrimentos *dele*, na categoria do *outro*, e minha reação não é um grito de dor e sim uma palavra de consolo” (BAKHTIN, 2003, p. 24). Este ato solidário do Eu observador em face do Outro sofredor “é condição obrigatória de uma compenetração eficaz e do conhecimento tanto ético quanto estético” (Ibidem, p. 24-25). Os narradores de Miguéis denotam claramente esse viés humanitário em relação ao sofrer do Outro, acompanhando a dor alheia e sentindo-a também.

O sujeito que fala nos contos acima analisados, como “Festa Sem Fim”, “O Acidente” ou “Mudança de Posto”, independentemente de sua voz advir dos narradores ou das personagens centrais que apresentam ou confrontam suas visões de mundo, é acima de tudo um ideólogo. Como assevera Bakhtin (2010), “é um *homem essencialmente social*, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social...” (Ibidem, p. 155).

Vimos neste tópico, assim, que o tempo-espaço da saudade que dói e que sente, faz com o que o sujeito migueisiano, em seus movimentos de sua errância pelo mundo, revise a todo instante a cidade alegre cidade triste que lhe habita a memória. Da Rua da Saudade à

Outra-Coisa que acena além-fronteiras o viajante Filho de Lisboa vive a angustiosa inquietação dos espíritos libertos, no seu permanente anseio de ser, de viver e de conviver. Para Raquel de Sousa Ribeiro (1979, p. 462), o espaço moderno “veicula um mundo de justiça social, um mundo perfeito e que, como tal, só existe como vontade, projeto, utopia, no sonho”.

E esse querer bem, que nem sempre se realiza nos contos, projeta na Lisboa das personagens migueisianas tanto o alegre espaço edênico que aproxima o Eu do Outro, o indivíduo do habitante, o pessoal do social, como o espaço triste dos desencontros, em que a sensação agônica da impossibilidade rebenta no peito daquele que deseja se integrar e não consegue. Em meio à força dos contrários que recai sobre o sujeito, o voo liberto da memória é capaz de trazer paz à alma aflita do homem, reintegrando-o.

Pela análise dos contos de Lisboa há de se observar que a cidade alegre cidade triste da infância e mocidade do narrador torna-se metonímia do espírito do protagonista, cujo mergulho na memória das origens resgata, paradoxalmente, o seu tempo-espaço de saudade. As narrativas lisboetas transcorrem quase sempre em um tempo passado, época da inocência provinciana e também de medo e mordanças, onde o espaço reservado dos cafés funcionava como um território livre, propício a discretos encontros, às confraternizações efusivas e, sobretudo, às grandes revelações ou confidências das personagens.

Neste contexto a pensão, enquanto não-lugar e símbolo da transitoriedade do sujeito em determinado espaço, tem a função de lar provisório que possibilita ao hóspede buscar o Outro ou a si mesmo, até porque o ambiente de solidão favorece à reflexão que antecede a tomada da autoconsciência. Já a avenida, lugar por excelência do encontro social ou coletivo, é um permanente convite à integração do sujeito que se lança ao sabor dos ventos.

O homem migueisiano, que sofre com a dor do Outro, que se inquieta diante da alienação coletiva, que se solidariza àqueles que nada têm e que se rende, enfim, ao apelo das sonhadas mudanças, contrapõe-se ao herói estático dos romances gregos antigos. Pode-se dizer que esse sujeito dilacerado em sua condição existencial errante e sensível ao sofrimento alheio, é um anti-herói anônimo que se identifica com o seu povo sofrido ou com a gente que, assim como ele, vive à margem em solo estrangeiro.

A agonia do protagonista, no apogeu da crise desencadeada pelo desencontro, faz com que ele empreenda, no plano físico ou mental, uma obstinada viagem em busca da reintegração com o Outro e consigo próprio. No conto “Comércio com o Inimigo” o narrador

revela que se realiza ajudando os imigrantes, distinguindo a importância da aceitação da esposa por saber dessa atitude sua. Ele sabe que o instante vivido não retorna jamais, por isso resta revivê-lo através de suas percepções e lembranças, que advêm do exercício da reflexão. Se o presente interessa apenas ao sujeito, o passado sobrevive como representação passível de ser reavivada pela lembrança contínua.

Esteja onde estiver, o homem migueisiano faz isso o tempo todo pela evocação constante da memória. Sua capacidade de metamorfosear-se e sobreviver às convulsões ditadas pelo tempo-espço convulso que se instalou em sua terra amordaçada, não consegue esconder, nas narrativas, um pano de fundo histórico que coincide com a situação política de Portugal.

2.2 BRUXELAS-DOS-AMORES-VIVIDOS E O TEMPO-ESPAÇO DA MELANCOLIA

Bruxelas, início do século XX. Da estação central em direção aos bairros populares é possível notar pessoas de diversas nacionalidades a circular pela cidade. Ali os belgas convivem com emigrantes e refugiados vindos de toda parte do continente: da França, da Rússia, da Ucrânia, de Portugal, da Polônia, da Transilvânia e de recantos quase desconhecidos da Europa oriental. Juntam-se a eles estudantes e trabalhadores sequiosos por novos horizontes, em busca de um pequeno (e raro) espaço de paz, um lugar onde pudessem viver sem medo e com dignidade.

Em meio ao tempo convulso que pôs a Europa em estado de convulsão, a Bélgica aparece como um espaço possível. Pelas suas ruas tortuosas, sob a chuva fina que molha as calçadas, os cenários dos contos migueisianos vão surgindo aos olhos do transeunte: o *Foyer* das Enfermeiras, o *Armazéns Holbach*, a avenida dos cinemas populares, o cassino St-Josse, o *Grand Hotel de la Bourse*, o Café Acrópole junto ao *Sacre-Coeur*, a rua solitária de Ixelles e, enfim, o local em que um dia existiu uma pensão. Na terra dos amores vividos as mãos melancólicas do tempo tocam lugares e pessoas. E assim, pela memória do viajante, tudo renasce.

Nessa via de mão dupla, entre presente e passado, o tempo associa-se ao espaço para reconduzir o homem àquilo que lhe é mais essencial, a sua maneira de ser e de estar no mundo que nada mais é do que a manifestação identitária de um povo condenado à errância universal. Mas é justamente pela saudade incandescente de algo ou alguém que a ausência se torna

presença, fazendo com que o português estrangeiro do mundo disperse seu corpo e sua alma por todos os lugares que amou. Bruxelas, sem dúvida, é um deles.

O tempo-espaço relacionado a Bruxelas, sob a óptica do sujeito que recorda, é o da melancolia. Irmã da nostalgia e da saudade ela parece inscrever-se, conforme Eduardo Lourenço (1999), “numa constelação de afecções da alma que vão da tristeza à angústia, sem esquecer o tédio” (LOURENÇO, 1999, p. 16). Sentimento que vem à tona quando se pensa na relação do homem com o tempo, a melancolia assumiu diferentes concepções ao longo da história.

Na Antiguidade supunha-se residir a melancolia no limiar entre a genialidade e a loucura. Na Idade Média era comum associá-la a uma doença causadora da tristeza (*bílis negra*) ou à astrologia. Dentre as influências astrais no ser melancólico, segundo Jeana Laura da Cunha Santos (2000), está o planeta Saturno, que simboliza a contemplação e o afastamento da vida cotidiana: “Eis aqui a dialética de Saturno (...) retomada na Renascença, só que agora tentando separar ao máximo a melancolia dita vulgar, que leva à loucura, da melancolia sublime, que é força espiritual” (SANTOS, 2000, p. 37).

Já na modernidade a melancolia e o sentimento de perda que ela contém passa a ser vista como *doença da imaginação* e por vezes “mais dolorosa do que o sofrimento físico” (SANTOS, 2000, p. 40). Nas épocas de crise ela pode manifestar-se com maior veemência, revolvendo o interior do sujeito. Ao tratar da questão no artigo “Luto e Melancolia”, Freud (2010) afirma que a melancolia é uma espécie de luto da alma pelo fato de o sujeito que a vivencia sentir-se subitamente vazio. A diferença essencial, para ele, consiste no fato de a melancolia ser um estado patológico, enquanto o luto é uma tristeza passageira.

No plano amoroso é possível afirmar que se no luto o objeto do amor morreu, na melancolia o objeto perdido passa a viver, no plano ideal, na consciência do sujeito. Conclui o pai da psicanálise que “no luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego” (FREUD, 2010, p. 278). Freud, nas *Obras Completas*, mais especificamente no volume 12 – “Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos” (1914-1916), tece relevantes considerações sobre o tema:

Via de regra, luto é a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal etc. Sob as mesmas influências observamos, em algumas pessoas, melancolia em vez de luto, e por isso suspeitamos que nelas exista uma predisposição patológica (...) A melancolia se caracteriza, em termos psíquicos, por um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da

capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima (FREUD, 2010, p. 172).

Esse quadro torna-se mais compreensível se considerarmos que o luto apresenta, em regra, os mesmos traços, com exceção de um: nele a autoestima não é afetada. Mas o fato é que, após a consumação do trabalho do luto, o Eu fica novamente livre e desimpedido:

Numa série de casos, é evidente que também ela pode ser reação à perda de um objeto amado; em outras ocasiões nota-se que a perda é de uma natureza mais ideal. O objeto não morreu verdadeiramente, foi perdido como objeto amoroso (...). Em outros casos ainda, achamos que é preciso manter a hipótese de tal perda, mas não podemos discernir claramente o que se perdeu, e é lícito supor que tampouco o doente pode ver conscientemente o que perdeu. Esse caso poderia apresentar-se também quando a perda que ocasionou a melancolia é conhecida do doente, na medida em que ele sabe *quem*, mas não *o que* perdeu nesse alguém. Isso nos inclinaria a relacionar a melancolia, de algum modo, a uma perda de objeto subtraída à consciência; diferentemente do luto, em que nada é inconsciente na perda (FREUD, 2010, p. 174-175).

Quando se projeta a melancolia ao campo da literatura o gênero da elegia sempre vem à tona. Ensina Massaud Moisés (1975), em seu *Dicionário de Termos Literários*, que a elegia, enquanto composição poética relacionada a um tema triste, tornou-se a partir do século XVI a expressão de um sentimento funéreo. Para tanto cita o pensamento de Francisco Freire de Carvalho em *Lições Elementares de Poética Nacional* (1867} que relaciona a elegia “a assunto que podem dizer-se naturais e comuns a todos os mortais, quais, por exemplo, os despertados pela ausência, por um amor mal compreendido, pela perda da pátria, ou de quaisquer outros enlaces do coração” (CARVALHO, 1867 apud MOISÉS, 1975, p. 169). Pode-se dizer, assim, que a elegia é o mais autêntico canto do exílio, dado ao seu caráter essencialmente melancólico.

Não há como pensar em melancolia e tampouco em Bruxelas sem associá-la ao conto “Léah”, a história de amor mais conhecida de José Rodrigues Miguéis. O cenário dos acontecimentos, narrados em primeira pessoa, remete à Bélgica da década de 1930, país que tentava manter uma posição de neutralidade diante da ameaça belicista que, pela segunda vez, espreitava no horizonte europeu. Bruxelas de então, cidade-acolhida de estrangeiros e exilados, traz também a aura do romantismo. É neste local, mais exatamente no espaço provisório de uma pensão, que transcorre o romance entre o português Carlos e a francesa Léah, estrangeiros que ali se encontram para viver a plenitude de uma paixão.

No presente da enunciação, protegido pela distância dos anos, o que resta ao narrador-personagem é rememorar a mulher amada. Porque evocar Léah é um modo de reinventá-la, de reviver o passado, de torná-la cada vez mais presente em sua vida. De modo semelhante a

“Saudades para Dona Genciana”, o conto “Léah” focaliza o passado com um olhar presente: seu tempo é o da memória. Nele o instante da narração contrasta com o tempo vivenciado, fazendo que o narrador-personagem – pela invocação de uma época que foi intensa para si e de um cenário que se lhe gravou definitivamente na memória –, deite seu olhar saudoso ao passado feliz que somente no presente é descoberto como tal.

Se o conto ora examinado expressa a tenra melancolia de Miguéis, permeada pela sensação de perda e ausência que a lembrança traz, o relato do narrador-personagem assume também um tom confessional pelo fato de a diegese permitir um mergulho no Eu e fazer com que as impressões de seu encontro/desencontro com a mulher amada fossem inseridas em uma espécie de diário-íntimo, cujo interesse literário é sempre inequívoco. Seja como for ou o que for, Léah é o Outro a quem se dirige a voz do Eu-narrador, detalhe este revelado não de imediato ao leitor: “Mas esta dialética da misantropia (ou timidez) não será demasiado especiosa para ti, Léah?” (MIGUÉIS, 1981, p. 13).

A ligação entre espaço e tempo transparece no cenário romântico belga, com suas tardes de chuva a se projetar, languidamente, sobre espírito dos jovens apaixonados: “Chovia quase sempre e tu vinhas ternamente aninhar-te entre os meus braços” (MIGUÉIS, 1981, p. 28). Neste contexto tempo-espaço até mesmo a tensão de uma época convulsiva, vivenciada na Europa dos anos 30, transforma a precariedade de um espaço transitório (pensão-abrigo de viajantes e estrangeiros) em lugar antropológico (palco de amor e felicidade) aos amantes.

O desenvolvimento da história orienta-se pela técnica literária da rememoração, feita por Carlos em dois momentos distintos de sua vida: o do moço sujeito do discurso e o do homem maduro que se recorda, a contrapor o plano da enunciação ao plano do enunciado. Nele há um claro distanciamento entre o tempo do discurso e o tempo dos acontecimentos. O Carlos da pensão de Bruxelas está à procura de si mesmo, errando por ruas desertas e trabalhos burocráticos, imerso em suas angústias e inquietações, encontrando a calma – ainda que por um breve período de tempo – nos braços envolventes de Léah.

Já o Carlos da maturidade, consciente daquilo tudo que perdeu em razão da própria covardia (como ele o admite na narrativa), reflete sobre os erros do passado e, pela sugestão do arrependimento, recria Léah em mito: a instância da palavra sua põe a amada em um tempo imortal, subverte a cronologia do relógio perverso e faz que os espaços desfeitos de um tempo passado se reconstruam na alma daquele que os evoca. Tudo essencialmente autobiográfico.

O tempo histórico da ficção cede lugar, no conto, ao tempo interior do sujeito que recorda: “Lembro perfeitamente a tarde quieta em que parei à porta da pensão...” (MIGUÉIS, 1981, p. 11). O verbo lembrar, conjugado no presente do indicativo, revela que a palavra do narrador é de rememoração. Na apresentação das personagens os verbos também assumem o tempo pretérito, como na referência à dona da hospedaria: “Madame Lambertin era flamenga à vista desarmada, e de maneiras bastante livres, mas com certa tinta bondosa” (Ibidem, p. 12).

No caso dos tempos verbais, importa dizer que o pretérito perfeito aponta para o começado e acabado no passado e o pretérito imperfeito para o que começou no passado mas não terminou. Este tempo verbal é o mais adequado ao tempo interior, bergsonianano, porque é o tempo da vivência na memória, a qual não tem fim, pelo fato de estar sempre acontecendo.

Diegese e discurso suscitam tempos distintos: o da história lembrada e o da história vivida. Uma divisão tempo-espacial que não deixa de sugerir a sina do homem em sua errância pelo mundo: ele está aqui mas também está lá, ele está longe e perto, ele é o jovem protagonista na voz de um narrador maduro. Neste caso, a experiência passada na visão do “narrador maduro” que nele projeta vivências e reflexões sobre o caso, bem como conhecimentos variados que não tinha na época de sua mocidade, pode alterar os fatos. Em outras palavras, na instância narrativa o sujeito que rememora é diferente daquele que viveu os acontecimentos narrados.

O cronotopo agônico, que confere intensidade à narrativa que se passa em Bruxelas, aparece em muitas passagens do conto, sobretudo nos solilóquios daquele que se tornara hóspede da solidão:

Anoitecia cedo, e eu sufocava de tristeza e nostalgia. Ainda não tinha tido tempo de fazer amizades, os meus trabalhos de laboratório estavam indecisos, e *em vão tentava interessar-me pela gente com que, ocasionalmente, entrava em contato*. Saía de manhã, ainda sem sol, e reentrava ao prematuro entardecer. Tinha levado anos a sonhar com a independência, que nunca usufruía a meu gosto, e agora, senhor de mim, sentia-me de repente incapaz de usar dela. *O “estrangeiro” desiludia-me aos primeiros contatos, e eu retraía-me*. A verdade, não tardaria em sabê-lo, é que a liberdade pessoal e o sossego se pagam em solidão, tributo o mais pesado (MIGUÉIS, 1981, p. 13, *itálicos nossos*).

A pensão, enquanto moradia coletiva caracterizada pela transitoriedade, é mais um exemplo de não-lugar no sentido adotado por Marc Augé, porque se opõe ao aconchego materno do lar e traz em si a marca de tudo que é provisório. Recolhido em seu quarto, aos primeiros contatos com a terra estrangeira, o português Carlos sentia-se ainda mais solitário:

“Sentava-me no sofá de veludo verde, se bem te lembras, cambado e estripado, *contemplando melancolicamente* ora as brasas do fogão, onde o vento vinha assobiar, ora *a cama enorme e deserta*, ora a cortina baixa de nuvens que lá fora exercia, bastante mal, as funções de céu” (MIGUÉIS, 1981, p. 13, *itálicos nossos*).

Os verbos no pretérito imperfeito sugerem a vivência psicológica, não a cronológica, e, conseqüentemente, a vivência do passado, o *outrora-agora*, alterado por todas as vivências subsequentes ao acontecido, enquanto realidade e seu respectivo tempo e espaço. Na cena em que pelas mãos de Léah conhece, furtivamente, os outros quartos da pensão, o narrador-personagem tem a exata consciência de sua precariedade: “tu mostravas-me o que era a miséria dos pensionários, vindos dos quatro cantos do mundo, acossados por ventos contrários” (MIGUÉIS, 1981, p. 26). Espaço ambivalente do tempo das paixões, a pensão cenário do amor de Carlos e Léah equivale à sala de visitas de Bakhtin enquanto local dos grandes acontecimentos narrados e palco da tomada de consciência das personagens. O encontro amoroso ali vivido alterou a visão de mundo de seus protagonistas.

Fez-se naquele momento e naquele lugar o amor entre o rapaz tímido vindo de “uma terra de gente recalcada e violenta” (MIGUÉIS, 1981, p. 28) e a moça “humilde, filha dum pescador-lavrador” (Ibidem, p. 23). É de se observar o contraponto entre alto e baixo que se estabelece na diegese: ele vindo das serras lusitanas, ela do mar de Pas-de-Calais. Léah ansiava por amor e liberdade, desejando viver ao lado de Carlos. Este, indeciso e receoso de si próprio, hesitava. Mas o contraste na visão de mundo das personagens Carlos e Léah – a moral conservadora do “português da serra” (Ibidem, p. 28) e a “naturalidade amorosa” (Ibidem, p. 28) da serviçal francesa – mostra-se fundamental à compreensão da trama.

Em outra passagem do conto o narrador compara os movimentos de Léah, ao atender prestativa o chamado de um hóspede qualquer, ao voo de um pássaro: “E voavas lá desde o abismo, com uma diligência de ave que eu teria abençoado se fosse por mim” (MIGUÉIS, 1981, p. 17). Ave é o símbolo da liberdade. Há também um trecho da narrativa em que Léah é comparada a uma dádiva da natureza, “alimento simples e saudável que me nutria até o dia seguinte” (Ibidem, p. 25) e “fruto saboroso” (Ibidem, p. 26).

Verifica-se, assim, que a heroína do conto, enquanto mulher-natureza, Eros-vida, fertilidade, alimento ou fruto, traz um componente orgânico relacionado à terra-mãe e à energia primitiva de tudo o que vive e quer viver. Em contrapartida, a imagem de Carlos é justamente a oposta, de natureza introspectiva e até certo ponto reprimida, tendo ele se

declarado um defensor da moralidade: “Detesto certos usos, a libertinagem...” (MIGUÉIS, 1981, p. 21).

O desajuste entre os dois anuncia-se desde logo, quando Léah, na espontaneidade do primeiro encontro amoroso, confia a Carlos que havia outro homem em sua vida. Ao saber da existência de Ferdinand, noivo de Léah, o protagonista se revolta: “Fiquei desolado, com o travesseiro apertado ao peito. A minha expressão devia ser cômica. Sentia-me outra vez roubado do que não era meu. Como era possível tu teres um noivo. Foi-me abaixo um castelo de cartas” (MIGUÉIS, 1981, p. 23). É de se ver, assim, que o viajante português experimenta o primeiro desencontro com a amada e a agonia torna a rondá-lo.

Embora o compromisso dos esponsais em nada alterasse o sentimento de Léah em relação a Carlos, o conflito interior instala-se na mente do narrador-personagem, em uma intensidade muito superior àquela porventura experimentado pela moça. É de se notar que em uma das tardes chuvosas em que ele permanecera fechado no quarto com a amada, sob o incontido domínio da paixão, Madame Lambertin grita lá de baixo avisando Léa que Ferdinand estava na rua, à sua espera. A reação imediata de Carlos foi a de revolta:

Pulei no chão: à tua espera? Ao pé da porta, e tu ali comigo?... Fiquei aborrecido, e não to pude esconder. Mais uma vez a *minha ancestral moralidade sentia-se chocada*. (...) Fiquei a olhá-lo alguns momentos. Com o gabardine ensopado de chuva, e um embrulho debaixo do braço esquerdo. (...) Tirei-me para dentro, *revoltado*, e (assim somos, os homens!) não me contive que te não censurasse a conduta. Disseste-me que andavam ‘amuados’ e que ele queria fazer as pazes. E então? *Não era forma de tratar um homem*. Uma hora à chuva, à tua espera, e tu ali comigo, sabendo que ele te esperava! devias ao menos poupar-me ao triste espectáculo (MIGUÉIS, 1981, p. 28-29, *itálicos nossos*).

Enquanto a consciência puritana de Carlos o atormenta, Léah vive sua natureza flamenga voltada unicamente para o amor. Apesar de ter a jovem em seus braços, o protagonista não consegue ser inteiramente feliz ao saber da infelicidade do Outro que ora assume a face do noivo traído. A ética do sujeito, em seu anseio de realização plena, repudiava esse tipo de conduta. Para ser feliz, integralmente, ele não podia compactuar com o sofrimento alheio. Se Léah pouco se incomodava com a situação do noivo, Carlos passa a sofrer em função da dor que poderia atingir o Outro: *a dor de pensar é exclusivamente sua*.

Tal imagem poética, que corresponde à autoconsciência do sujeito lírico que sente e sofre, remete aos versos pessoanos de “Ela Canta, Pobre Ceifeira!”, : “... Ah, canta, canta sem razão!/ O que em mim sente ‘stá pensando/ Derrama no meu coração/ a tua incerta voz ondeando/ Ah, poder ser tu, sendo Eu! Ter a tua alegre inconsciência/ E a consciência

disso!...” (PESSOA, 1995, *itálicos nossos*). A Ceifeira, tal qual Léah, canta como se tivesse razões para cantar, mas não as tem. O narrador-personagem bem que desejaria ser como ela, ter a alegre inconsciência de tudo, mas seu tormento pela dor do Outro o impede de viver plenamente a vida. Os desencontros entre o casal, motivados sobretudo pelas diferenças, reflete a agonia dos protagonistas apaixonados.

Ao contrário de Carlos, o espírito de Léah é liberto. Enquanto aquele vem dos altiplanos da frieza conservadora, a jovem filha de pescador traz em si o signo solar que remete ao calor. O mar de Léah aparece, nesse contexto, como representação metonímica dela própria em sua natural espontaneidade amorosa, onde não há espaço para tabus nem preconceitos. Por outro lado, o mar é associado à origem da vida, equivalente à mãe-natureza que a jovem sugere. A cena em que a Léah apresenta sua irmã mais nova a Carlos, no quarto, é bem representativa desse pensamento liberal:

– Não é verdade que ela é linda? – Insistias, comovida, como se a contemplação da beleza te espiritualizasse. E depois, com uma quase imperceptível nuvem de mágoa, talvez arrependimento de ti mesma, acrescentaste com íntimo ardor: – E ainda é virgem... (MIGUÉIS, 1981, p. 27).

Os cronotopos do conto delineiam-se em função das categorias de autoconsciência do sujeito. O anseio do encontro, motivado pela busca do Eu, fez Carlos sair de Portugal para trabalhar na Bélgica. Após a viagem sua autoconsciência se altera aos primeiros contatos com o estrangeiro, conhecendo de perto a solidão. Mas o encontro amoroso com o Outro que Léah representa, seguido do desencontro agônico, ensejara-lhe nova tomada de consciência. Retomando à estrada/viagem, agora pelos labirintos da memória, o sujeito transita do tempo cronológico da enunciação ao tempo interior preservado dentro de si, para então reencontrar a pessoa amada.

Nada se realiza em plenitude, àquele que se vê privado de seu lugar existencial, senão pela evocação do tempo interior que tudo restitui e refaz. Léah reconstruída sob a forma de arte é uma maneira de o artista redimir-se de seu erro. Na aferição desse tempo desventurado que transformou o cenário do amor em ruínas, e que converteu a felicidade em expressão da melancolia, cabe-nos acompanhar três momentos narrativos reveladores dos cronotopos da viagem, da agonia e do desencontro.

Na chegada do estrangeiro a Bruxelas tudo é desolação e desencontro. Evidencia-se – pelos verbos e pela adjetivação de teor depreciativo que até então permeia a diegese – o espírito do narrador antes de conhecer Léah. Sua infelicidade era tanta que, afetado pelo

estranhamento da terra estrangeira, evitava qualquer tentativa de socialização. De exilado geográfico que era, Carlos tornava-se também, com a solidão crônica, um exilado psicológico:

Fugia dos cafés, errava nos bulevares, comendo ao acaso e fora de horas, e estranhando tudo, sobretudo a mim mesmo. Tudo o que me apatecera me repugnava, e tudo me servia de pretexto para hesitar, esquivar-me, desistir. Caí no mais empedernido negativismo. Recolhia a casa descontente e fatigado. Não sabia o que queria nem o que me faltava. Só os meus ratinhos e cobaías me retinham ali, com as minhas primeiras e vãs experiências (MIGUÉIS, 1981, p. 13, itálicos nossos).

A figura salvadora de Léah, que atraía a atenção de Carlos antes mesmo de ele conhecê-la pessoalmente – o narrador apaixonara-se pela moça ao ouvir sua voz a ecoar pelas escadas da pensão, com flagrante demonstração de ciúme em relação aos outros hóspedes – quebra as resistências do português assim que ele a viu frente a frente. Foi um encontro decisivo que transformou a vida dos dois, pessoas tão diferentes e que ali, no êxtase amoroso, se completavam:

Desde então Léah, o meu coração conheceu outra paz e outras inquietações. Tu vinhas, ficavas, e eu tinha as tuas mãos, a tua boca sincera, a tua carne tépida e forte, e a tua voz, para me apaziguar e consolar nas horas de exaspero ou abatimento. Quantas vezes, com a cabeça poisada no teu regaço hospitaleiro, vi entardecer a cidade! E como vinhas, assim te ias: alegremente, de fugida, como quem pratica um delito inocente. Trazias-me, com a paz, a plenitude da tua alegria, exuberância e solidez. (MIGUÉIS, p. 25, itálicos nossos).

Em outra passagem reveladora do cronotopo da agonia, a dinâmica verticalizada do rebaixamento aparece no momento em que Carlos desce do quarto ninho-do-amor ao rés-do-chão da discórdia coletiva, em defesa de uma Léah acuada pela patroa que não lhe pagava os ordenados: “Agarrei não sei o quê à laia de arma defensiva, creio que foi o cinzeiro de ferro fundido, e *voei escada abaixo* em teu socorro, pronto a todos os heroísmos” (MIGUÉIS, 1981, p. 30, itálicos nossos). Mais uma vez aparece, na obra contística migueisiana, a imagem do rebaixamento, a alternar os planos alto e baixo.

Segundo Bakhtin (1987) isto é um traço marcante do realismo grotesco e ocorre com a “transferência do plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1987, p. 17). Na narrativa, a balbúrdia que ensejou o voo do herói ao plano rasteiro dos desentendimentos humanos deveu-se à notificação trabalhista proposta contra Madame Lambertin. Irritada, a patroa coloca os autores litigantes na soleira da porta tal qual Adão e Eva expulsos do paraíso.

Essa imagem bíblica de verticalidade remete à Queda do ideal etéreo até então vivido pelos amantes ao nível das dificuldades terrenas que estavam reservadas a eles. A tensão

dialógica a envolver Carlos, Léah, Madame Lambertin e Ferdinand, reunidos na antessala do rés-do-chão, foi decisiva ao destino das personagens principais. Da crise instalada sobreveio a demissão de Léah, que precisou deixar a casa. É a partir daí que Carlos e Léah vão se perdendo um do outro.

Há uma outra passagem que merece ser examinada, por mostrar o encontro transformado em desencontro. Da última vez em que o casal esteve junto, num hotel de arrabalde, a história de amor indicava um desfecho feliz: “Que noite essa, Léah! Que ambiente aconchegado, *que doce o amor*, e que lindas as estrelas quando cintilam pela madrugada, aos olhos dos amantes saciados! De manhã. *Parecia que tudo estava resolvido, mas não estava*” (MIGUÉIS, 1981, p. 34, itálicos nossos). À proposta de Léah suplicante: – “Vamos... os dois! Tu poder viver lá para os teus bichos, para os teus livros...” (Ibidem, p. 34) – Carlos desconsiderou. No tempo da enunciação, arrependido, resta a ele a ironia perante si próprio e o desejo de reviver para recuperar:

Mas que cobardia, que expectativa, ambições, vaidades, talvez me retiveram? A que esperanças, a que deveres ou ideias de deveres me deixei ser fiel? Estaria eu fatigado daquela noite de insônia? Os teus olhos líquidos e macios tinham a melancolia do ar no teu Pas-de-Calais. Esquivei-me da súplica, Ri, ri da mansarda heróica que tu me propunhas, e era no fundo, talvez, a mesma com que eu sonhava. Mas quem venceu dentro de mim, Léah, não foi o virtuoso, foi o cobarde (MIGUÉIS, 1981, p. 34-35).

O cronotopo do desencontro se firma de modo irreversível. Sem a presença de Léah a hospedaria volta a ser, para Carlos, um não-lugar. Em um de seus regressos a Bruxelas, já separado definitivamente de Léah, o narrador-personagem expressa a imagem de desolação provocada pelo tempo sobre o espaço:

Espreitando pelas janelas embaciadas do rés-do-chão, vi as salas vazias, empoeiradas. Da cave já não vinha o velho cheiro familiar das frites, mas um bafo triste de humidade e abandono, um desconsolo de jazigo mal tratado. Em frente da porta, nos degraus e no passeio, havia sinais de entulho, de cal e areia. O prédio andava em obras. A pensão da Lambertin era uma recordação! (MIGUÉIS, 1981, p. 36)

Assim como acontece em outras narrativas migueisianas, o sujeito ficcional de “Léah” vê-se subitamente fadado ao despertencimento. Refletindo sobre isso, em termos filosóficos, chegaremos à questão relacionado à vontade, tida como princípio fundamental da natureza, essência íntima de todo movimento e força concentrada dos fenômenos naturais que impulsionam a vida. Sob o signo do querer o homem caminha o tempo todo por espaços diversificados, mas ao alcançar a plenitude – que dura não mais do que um instante – ele retoma sua busca.

Schopenhauer (2001) refletiu sobre isso em *O Mundo como Vontade e Representação* afirmando que a vontade humana é fonte geradora de todo o sofrimento. Segundo o pensador alemão, o homem aspira àquilo que não possui, por isso sofre com a falta do objeto do desejo. Em contrapartida, o prazer advindo da satisfação dessa vontade é fugaz, porque sua concretização logo suscita no sujeito uma nova procura. E assim o exilado psicológico que conheceu o desencontro prossegue a vida em seu círculo vicioso, de viagens e agonias, marcado pela quase ausência da felicidade:

Entre os desejos e as suas realizações decorre toda a vida humana. O desejo, pela sua natureza, é sofrimento; a satisfação engendra bem depressa a saciedade. O alvo era ilusório, a posse rouba-lhe o seu atrativo; o desejo renasce sob uma forma nova, e com ele a necessidade (SCHOPENHAUER, 2001, p. 329).

O sofrimento, colocado desta forma pelo filósofo alemão, aparece como a essência da vida, em meio aos esforços humanos para aliviar a dor: “Se conseguirem (difícil tarefa) evitar a dor sob esta forma, ela regressa sob mil outros aspectos, mudando com a idade e as circunstâncias: ela faz-se desejo carnal, amor apaixonado, ciúme, inveja, ódio, inquietação, ambição, avareza, doença, e tantos outros males” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 330). Contra o veredito do tempo absoluto que desfaz os espaços da felicidade perdida, a memória surge como um antídoto.

A cena final de “Léah”, em que a memória saudosa do narrador aparece sob a forma poética capaz de transformar toda sua melancolia em arte, faz lembrar as palavras de Eduardo Lourenço em *Mitologia da Saudade* (1999): “Quem melhor do que os poetas poderia, como Orfeu, descer ao labirinto do tempo sepultado para aí surpreender a luz não extinta, simultaneamente espectral e ofuscante, da felicidade passada?” (LOURENÇO, 1999, p. 31).

Verifica-se que o espaço transitório da pensão, cenário que se incorpora ao tempo das vivências humanas no exílio, aparece em outros contos de Miguéis protagonizados em Bruxelas, ensejando os cronotopos principais que definirão a autoconsciência e o rumo das personagens. Quadros ficcionais diversos projetam o olhar do narrador para momentos particulares da vida de gente estrangeira radicada na capital belga. Pode-se notar, nesse convívio cosmopolita, o contato do Eu com o Outro aqui representado por estudantes russas que ali residiam em quartos de aluguel, longe do espaço soviético e das ameaças belicistas que sacudiam a Europa de então.

O cronotopo agônico, tão presente naquele tempo/espaço de incertezas mundiais, fazia com que as personagens dos contos tivessem em comum o signo da errância, transitando

numa desesperada procura de si mesmo pelos confins do mundo estrangeiro que se projetava diante de todos. As seguidas tomadas de consciência daquela gente sem lugar, que se lançava às estradas em busca de novos encontros, revelam a inquietude das almas exiladas que se encontram nas pensões.

É de se atentar que em muitos contos transcorridos na Bélgica o protagonista dialoga com as moças que habitam esses lares provisórios, estabelecendo assim o contato com o Outro potencialmente capaz de suprir suas carências amorosas. No artigo “O estrangeiro: nossa condição”, Neusa Santos Souza afirma que “a experiência do estranho parece indicar um momento de ruptura no tecido do mundo, essa teia de véus, imagens, sentidos e fantasmas que constituem o pouco da realidade que nos é dado provar” (SOUZA, 1998, p. 157). Com uma abordagem psicanalítica, a autora identifica a figura da Mulher com a imagem do Outro:

Figura do estranho é o feminino. O feminino pensado como diferença, alteridade – o feminino como Outro. Outro sexo, outro modo de gozo, outra raça, outro país, outra língua. O feminino e o Outro que se opõe ao mesmo, resiste ao um da norma, faz objeção ao todo, à totalização, se contrapõe à ordem dominante, Norma de um lado, feminino do outro. A norma é sempre o masculino, o fálico, o adulto, o europeu. O feminino é o excedente, a desmesura, o que não se deixa reduzir, o que, com a norma, não tem medida comum. Nesse campo aberto habita o estrangeiro, o diferente, o que caminha em outra direção. Mora aí nessa região sem fronteiras aquele que convive com outro sentido, com outra significação, e que passeia por outros mundos possíveis (SOUZA, 1998, p. 159-160).

A presença do gênero feminino nos contos de Bruxelas, em meio ao percurso de Eu exilado – seja ele narrador ou personagem -, não deixa de surgir como possibilidade de completude ao sujeito que luta contra a solidão. Isso pode ser vislumbrado em “O Chapelinho Amarelo”, história que se passa em um pensionato belga onde viviam, de forma modesta, moças vindas “da Europa oriental, da Polônia, da Ucrânia, da Transilvânia, da Bessarábia (...), queimadas pelo fogo interior da fé na civilização e na ciência, acossadas pela opressão, pela miséria, pelo anti-semitismo...” (MIGUÉIS, 1946, p. 98).

O narrador-personagem solidariza-se àquelas pessoas que, como ele, traziam consigo o estigma do despertencimento: “Eram gente nova em busca duma vida nova, e vinham para o Ocidente (que as desiludia na estreiteza mesquinha de seu pé-de-meia) com a alma toda voltada para o Oriente. Ao menos, as pátrias de empréstimo não lhes fechavam as portas das escolas e das Universidades” (MIGUÉIS, 1946, p. 99). O trânsito contrário, dicotômico, transparece na trajetória das jovens refugiadas do Oriente para o Ocidente e no sonho acalentado do Ocidente para Oriente. O drama da gente sem lugar, naquele tempo-espço nazifascista, via-se por toda parte.

No conto em exame o narrador-personagem, Antoine, aceitou o convite da judia Vinográdova e lá foi visitar as hóspedes do pensionato. Surpresa sua foi encontrar a amiga, massagista de profissão, postada diante do guarda-vestidos com um chapelinho amarelo sobre a cabeça, para depois se deixar cair ao sofá, “numa pose lamentável de bacante” (MIGUÉIS, 1946, p. 91). O rapaz, convencido de que “o chapelinho contrastava lugubrememente com o seu rosto delicado e simples” (Ibidem, p. 91), ficou desconsertado em meio àquela cena testemunhada por Natha, Clara e Miriam, colegas da Vinográdova:

Tímido e aflito, não sabia se devia tomá-la a sério, se levar a coisa a rir. Se apiedar-me dela, ou quebrar o terrível embaraço, beijando-a, zangando-me, ou mandando-a simplesmente à fava. As cenas complicadas, as expressões com testemunhas, os truques femininos sempre me causaram embaraço e *horror*. Senti-me verdadeiramente constrangido (...) Por que razão me fazia ela semelhante cena diante das companheiras, sempre tão reservadas, tão delicadas, tão inacessíveis, às atitudes ‘louches’, à malícia, à grosseria? *Tive medo*. Medo que ela de repente me agarrasse e me forçasse a beijá-la, em cima daquele sofá coxo e pelado, na presença das três mocinhas medusadas e espanto... (...) O meu olhar aflito percorreu o aposento num S.O.S. (MIGUÉIS, 1946, p. 92, *itálicos nossos*).

Quando o narrador-personagem se decide pela fuga, pronto a abalar porta afora, Vinográdova o retém anunciando-lhe sua proposta mirabolante de obter lucro num jantar com ela, a qual necessitava urgentemente de vinte francos. Convencido de que o plano tinha um destinatário certo, ainda mais depois que lhe foi pedido o dinheiro emprestado, Antoine percebeu que aquele encontro não havia sido fruto da espontaneidade e que lhe produzira, ao contrário, “uma estranha sensação de grotesco” (MIGUÉIS, 1946, p. 94):

Meter a mão no bolso e dar-lhe assim, sem mais nem menos, uma nota – era fácil pensá-lo, mas repugnava-me a ideia de que isso teria qualquer coisa de uma esmola. Senti-me revoltado com o espetáculo, enjoado comigo mesmo. Arrependi-me de tudo, de vir ali atraído primeiro pela curiosidade, depois por aquele vago idílio inconsequente. E a piedade sempre me afligiu, como uma degradação do ser humano (MIGUÉIS, 1946, p. 94).

Mas a jovem o havia impressionado pela beleza física: “A Vinográdova tinha os olhos brilhantes, as faces afogueadas. Era bonita de verdade, apetecível, e, meio deitada no divã, mostrava um joelho polido, redondo, e duas pernas delicadas” (MIGUÉIS, 1946, p. 96). Naquele momento Antoine já nem pensava nos vinte francos perdidos: “Não há nada como *dar*, para aplacar o deus egoísta e cruel da consciência. Agora, sim, estava capaz de alguma audácia. Quase me arrependia da minha timidez, do meu escrúpulo de há pouco” (Ibidem, p. 96).

O contato do Eu com o Outro, aqui representado pelas jovens russas em Bruxelas, alargou a visão de mundo do protagonista, transformando-o: “No convívio simples e operoso

dessas moças, eu começava a compreender muita coisa que os livros nunca me tinham ensinado” (MIGUÉIS, 1946, p. 99). Viu o sofrimento no rosto de Vinográdova, a sua fuga da opressão, da miséria e do antissemitismo que naquele tempo-espço aterrorizava a Europa.

Pelo exemplo vivo dos refugiados na Bélgica, como a Vinográdova, ele “procurava, *esquecer que existem raças (ou a ideia de raças)*, castas e preconceitos” (MIGUÉIS, 1946, p. 98, *itálicos nossos*). O drama real daquela gente de lugar nenhum sentiu o narrador por meio do contato dialógico, o que influenciou na sua forma de pensar e de agir. Sua autoconsciência se alterara ao tomar conhecimento da verdade do Outro:

O que ali me levava de começo fôra a curiosidade, o desejo de conhecer de perto um meio estranho, de que tinha apenas as idéias de que anda cheia a literatura. Mas, no convívio simples e operoso dessas moças, eu começava a compreender muita coisa que os livros nunca me tinham ensinado (MIGUÉIS, 1946, p. 98).

A protagonista do conto, errante pelo mundo em busca de um lugar existencial, seguiu para a França de seus sonhos na esperança de realização pessoal. “Tinha lá uns amores, um polaco, por sinal anti-semita... Ele detestava-a, nem dela queria ouvir falar. Mas a parva perseguia-o, não podia viver sem ele. Quis convencê-lo de que não era judia” (MIGUÉIS, 1946, p. 101). Vinográdova viajante do mundo não se encontrava em parte alguma. Talvez quisesse, intimamente, tomar o expresso do Oriente. Mas permaneceu no Ocidente, para seguir em outra direção. Um contraste interior parecia inquietá-la, até que se decidiu partir em busca daquilo que acreditava ser o caminho a sua felicidade.

Foi um embarque definitivo. Pobre e abandonada, conforme descreve o narrador estrangeiro, um dia ela foi encontrada morta em um quarto de aluguel em Paris. Vinográdova, tomada pela agonia do desencontro, sucumbira a uma paixão cega que a levou a enforcar-se ao pé da cama, encerrando assim, de forma melancólica, a sua viagem pelos descaminhos da vida.

Outra judia russa que aparece como personagem central de um conto de Miguéis, para assumir o papel de Outro do Eu exilado, transcorre também em uma pensão em Bruxelas: “Masha Mládova”. O andar ondulante da moça, como revela o narrador-personagem na descrição de seu tipo feminino, provoca nele um inegável fascínio: “É música, é dança, é um repto e uma promessa. Irradia mistério e sensualidade” (MIGUÉIS, 1982, p. 298).

Afora o vigor físico, a jovem ainda tocava piano como ninguém. Ao executar Chopin, Beethoven ou Bartók, afirma o narrador apaixonado, Masha transformava-se na própria Música: “Amá-la num momento assim seria como ter nos braços um ser incorpóreo, imaterial,

uma chama, o som, a vibração da luz!” (MIGUÉIS, 1982, p. 299). E assim a química corporal da estudante de química industrial logo se impregnou no espírito de seu admirador confesso: “O meu desejo dela tornou-se tão imperioso, que tive de fazer força para não gritar ou chorar de desespero ou sentimento de impossível” (Idem).

O mundo estrangeiro fez com que os caminhos do protagonista desterrado e da estudante russa se encontrassem na cidade dos amores sentidos. A jornada do viajante levava-o, instintivamente, ao idílio amoroso, instaurando uma relação particular do tempo com o espaço. Bakhtin observa, como característica do idílio, “a fusão da vida humana com a vida da natureza, a unidade de seu ritmo, a linguagem comum para evocar os fenômenos e os acontecimentos respectivos” (BAKHTIN, 2010, p. 339). O amor sublimado, para o autor, faz com que o sujeito que “perambula por um mundo estranho, entre pessoas estranhas” (Idem) sintasse de repente aconchegado e íntimo.

A simples presença de Masha, como representação do Outro feminino da desmesura que poderia completá-lo, mostrava-se sedutora. Como no cronotopo idílico do romance, aqui o anseio do encontro transparece no espírito do protagonista: “Deitamos até ao Bosque, deserto e calado debaixo da chuva propiciatória. Íamos de mãos dadas. A certa altura, nem a rir nem a brincar, com a boca seca, passei-lhe o braço à roda da cintura, ela não resistiu nem me repeliu. A ocasião faz o amor, como faz o ladrão...” (MIGUÉIS, 1982, p. 300).

Prosseguiu o idílio na casa do protagonista apaixonado (onde havia um piano): “Foram duas semanas de lua-de-mel e melodia” (MIGUÉIS, 1982, p. 300). A autoconsciência do casal, neste momento, apontava para uma única direção: a do amor carnal. Passada a febre lasciva, Masha lançou-se à intensa leitura romanesca de Tolstói e Gôntcharov, até decidir voltar aos estudos universitários. Do alimento físico ao alimento intelectual. E assim ela se foi como se nada tivesse acontecido, seguindo seu caminho em busca de algo novo. “Ficámos amigos, eu desesperado. Sonhando com o amor eterno” (Idem, p. 301). A vontade satisfeita, para Schopenhauer de *O Mundo como Vontade e Representação*, dura apenas um instante. Segundo o filósofo a posse rouba o desejo do atrativo, restando ao homem a dor da perda:

Para esta dor que nos é inseparável estamos sempre a procurar-lhe uma causa estranha, como um pretexto, semelhantes a um homem livre que constrói para si um ídolo, para não ficar sem senhor. Se nos cansarmos, corremos de desejo em desejo. Cada satisfação obtida em vão, a despeito do que ela prometia, não nos satisfaz nada, quase sempre apenas nos deixa a lembrança de um erro vergonhoso; continuamos a não compreender, recomeçamos o jogo das Danaides, e eis-nos a perseguir ainda novos desejos (SCHOPENHAUER, 2001, p. 34).

Eis o tempo da transformação a alterar consciências. Saciado o apetite sexual da jovem, o encontro não perdura e logo se torna desencontro. Masha, fortalecida pela palavra dos autores russos sobre os quais mergulhou com a mesma intensidade do amor físico, revigora-se para retomar sua estrada/viagem pelo mundo. Ao rapaz protagonista do conto nada restava a fazer senão resignar-se. Mudam as pessoas e suas autoconsciências. O efêmero das coisas bem o sabia Masha: “– Não há bem que sempre dure!” (MIGUÉIS, 1982, p. 301).

O cronotopo bakhtiniano do encontro que em Miguéis é apenas momentâneo, trazendo vivências amorosas plenas, logo se converte em desencontro, em meio à estrada/viagem sucedida pela crise/agonia, pode também ser visto em outra narrativa protagonizada na Bélgica: “A Importância da Risca do Cabelo”. Ao tratar do envolvimento amoroso de um estudante português (Mansinho) com uma rapariga belga menor de idade, o conto adentra no tema da retidão moral que, por vezes, só existe nas aparências.

Nessa narrativa o drama da personagem protagonista é contado de forma bem humorada pelo narrador autodiegético, seu colega em Bruxelas, cujo ponto de vista convergente ao autor-implícito diverge da postura reticente do amigo. Desde logo a ironia narrativa faz-se presente, na cena em que Mansinho é surpreendido pela manhã diante do espelho de seu quarto: o rapaz era do tipo que primava pela imagem física impecável, que se definia pela risca do cabelo cuidadosamente traçada.

No espaço-confidência do Café L-Horloge, ao avançar da história contada, o estudante aparece inquieto para revelar ao narrador-personagem o seu envolvimento amoroso com uma menina, quando em Portugal a noiva aguardava seu retorno para casar. O compatriota tenta, a princípio, minimizar o problema: “Você deixou-se apaixonar pela belguinha, é o que é – disse eu. – Portuguesinho até à medula. Mas isso passa” (MIGUÉIS, 1981, p. 176). Mas não se tratava de apenas um beijo trocado com a garota. Mansinho foi mais além e parecia levar o caso a sério, respirando o ar inebriante daquela terra tão propícia ao romantismo:

E ele esquecido da noiva distante, lá na Beira Baixa, ou cheio de remorsos se a lembrava: e a fazer planos mais ou menos vagos de romper com tudo, a família, a noiva, a pátria e as convenções; de abandonar a carreira, deixar-se ficar pela *Bélgica hospitaleira, cheia de refugiados, onde o amor era propício e natural*, arranjar trabalho, fazer vida nova... (MIGUÉIS, 1981, p. 177, *itálicos nossos*).

O conflito surge porque a mudança aventada pela consciência de Mansinho não apenas poderia mudar os rumos de sua vida, mas despertaria a ira paterna. Convenceu-se então o narrador que, tendo seu amigo feito o que fez com a adolescente belga, o jeito era casar-se com ela, assumindo as consequências de seu ato. Movido por uma conduta moral inabalável,

ele teve até vontade de acrescentar o seguinte comentário irônico: “E manter a linha de conduta tão recta como a risca do cabelo” (MIGUÉIS, 1981, p. 180).

É de se ver, assim, que o narrador do conto expressa claramente, por meio do diálogo mantido entre os amigos confidentes, um juízo de valor contrário a de Mansinho, ao aconselhá-lo a permanecer com a moça que deflorara:

– O meu amigo gosta da pequena a valer, não? *Adora-a!* Ora aí tem. Além disso é maior, emancipado e vacinado, licenciado em Filologia pela Universidade, está longe da autoridade paterna, pode resolver por si. Para mais, segundo as regras da nossa conduta moral, ou da consciência, você fez uma coisa que... Enfim, partiu-lhe o cântaro. Quem parte paga (MIGUÉIS, 1981, p. 179, *itálicos do autor*).

O senso moral do Eu (narrador), entretanto, destoa da conduta de Outro (Mansinho), cuja impecável risca de cabelo não coincidia com a de seu caráter. Não demorou para que o protagonista do conto e seu pai, em Bruxelas, colocassem em prática um plano insidioso. Assim, enquanto a moça tomou o comboio na direção Norte, rumo a Paris, o estudante português embarcava para o Sul, a caminho de Lisboa, em sentido contrário ao dela. “Deixando-a para nunca mais” (MIGUÉIS, 1981, p. 189), a personagem central resolve à maneira paterna o dilema ético que o angustiava.

No trecho final do conto o narrador manifesta em pensamento o seu desagravo pelo gesto de traição do compatriota, cujo nome não deixa de simbolizar a falta de coragem do homem diante de situações-limite: “Voltei devagar ao meu quarto, enjoado e vazio. Parecia que regressava dum mundo distante e abstracto” (Idem, p. 189). Sua consciência, decerto, não compactuava com atitudes desse jaez, que certamente trariam infelicidade à moça despachada para longe...

O cronotopo da viagem aqui se realiza por uma clara imagem de oposição: Mansinho, aliviado, no trem de volta a Portugal e a belguinha, iludida, seguindo viagem até a França. A personagem feminina, ludibriada em sua boa-fé, conhece então o desencontro. E o narrador-personagem, agoniado com a visão do verdadeiro caráter de Mansinho, mostra que, no contato do Eu com o Outro as aparências, por si só, não definem a face do homem. As autoconsciências dos amigos portugueses convergiram, assim, cada qual para uma direção.

Para encerrar a análise das narrativas de Miguéis transcorridas em Bruxelas dos amores impossíveis cabe agora examinar uma de suas primeiras composições literárias, “Cinzas de Incêndio”, que remonta ao início da década de 1930. No paratexto de *Onde a Noite se Acaba* o próprio autor faz uma referência expressa a esse texto: “Cinzas de

Incêndio’ – o nome o diz – são o resíduo de longos anos em que ação e dificuldades objetivas, viagens e exílio, estudo e trabalho, queimaram as asas dum sonho primordial. São o documento das tormentas a que o espírito se sujeita para persistir” (MIGUÉIS, 1946, p. 14).

Não há como refletir sobre o tempo-espaço da Bélgica sem considerar a presença da arte e dos artistas flamengos ali celebrados. Como vimos no conto “Léah”, o narrador-personagem em seu exercício memorialista comparou a presença viva da amada à obra dos pintores franceses. Com o amor de Léah, segundo Carlos, tudo se lhe tornava “claro, simples e risonho como os temas mais transcendentais sob o pincel dos pintores da tua raça” (MIGUÉIS, 1981, p. 28).

A influência francesa na Bélgica – em termos referenciais artísticos –, pode ser constatada pelas cores claras da escola pictórica impressionista³¹ consagrada por Renoir (1841-1914), Degas (1834-1917), Monet (1840-1926) ou Bazile (1841-1870), dentre outros renomados pintores da época. A visão de superfície que o olhar do Impressionismo projeta nas telas, onde o movimento delicado do artista faz com que o simples se transfigure em luminoso, encontra familiaridade em algumas narrativas migueisianas cujo cenário é Bruxelas.

Assim se projeta a imagem de Léah no pensamento nostálgico de Carlos. De modo similar isso também ocorre em “Cinzas de Incêndio”, quando a personagem Antoine retrata sua amada Claire com as tintas da paixão. A tela produzida pelo protagonista, ao revelar a alma da mulher anamita em sua dor existencial, permite que se chegue às mesmas conclusões de Helena Parente Cunha (1998) sobre tal estilo artístico, tal qual por ela expressado no artigo “Periodização e História Literária”:

O Impressionismo se distingue pelo sentimento de que cada fenômeno constitui uma constelação passageira e única, na certeza de que a realidade não é um ser, é um devir. A vida, como um contínuo vir-a-ser, leva a captação da realidade a se efetivar num rígido momento, daí a importância do momento e do móvel para o Impressionismo (CUNHA, 1998, p. 155).

A narrativa “Cinzas de Incêndio”, que se desenvolve em terceira pessoa, suscita a redenção em forma de arte. A história de amor e desencontro protagonizada em terra estrangeira pelo pintor Antoine e pela ativista Claire não se limita ao realismo descritivo das

³¹ A escola impressionista, que marcou a pintura francesa no final do século XIX, encontra uma de suas mais fiéis traduções no quadro *Impression au Soleil Levant* (1874), de Claude Monet, que acabou por denominar o movimento. Afirmo o pintor Eugène Boudin, citado por Luiz Paulo Vasconcellos em seu *Dicionário de Teatro*, que o impressionismo “leva a pintura ao estado de luz plena, do ar livre e da sinceridade na reprodução dos efeitos do céu”, confundindo-se sua atmosfera, tal qual na literatura, a lidar com “estados d’alma” (VASCONCELLOS, p. 105).

cenas e acontecimentos vividos pelas personagens que se conheceram durante um incêndio, mas registra impressões sutis acerca do tempo/espço de transição em que se desenvolve a diegese.

Na década de 1930 a Bélgica, embora espaço aberto a imigrantes e refugiados políticos, já vislumbrava no horizonte o espectro de um horror anunciado. Foi nesse espaço de transitoriedade humana e social, onde os elementos de tensão desencadeavam a agonia, que Antoine e Claire se encontraram. E o encontro dos jovens, não por acaso, deu-se no momento em que o andar superior do *Grand Hotel de la Bourse* foi tomado pelo fogo:

A confusão era medonha. O hotel estava cheio, e o incêndio surpreendera a maioria dos hóspedes já na cama. Fôra um pânico. Os ascensores, só dois ou três, eram assaltados, tomados à força pelos hóspedes aflitos e uma hoste de salvadores desconhecidos. Na agitação, descia quem queria subir, e subia quem queria descer. Daí, gritos, empurrões, apelos, conflitos, correrias, desmaios. Empregados e polícias esforçavam-se por acalmar os aflitos, por manter a ordem no *hall*, no café, no restaurante, onde alguns curiosos e muitos hóspedes, em trajes interiores, procuravam provisório abrigo (MIGUÉIS, 1946, p. 157).

No *Dicionário de Símbolos*, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2007) mostram o significado ambíguo do fogo. Afora sua acepção clássica voltada à destruição, o fogo também é símbolo “purificador e regenerador” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 440). Sob essa linha de pensamento, a combustão tudo destrói para permitir, depois, que a vida torne a nascer. O fogo, assim, representa a regeneração periódica das coisas. Segundo os referidos autores, “o fogo simboliza por suas chamas a ação fecundante, purificadora e iluminadora. Mas também apresenta um aspecto negativo: obscurece e sufoca. Por causa da fumaça queima, devora e destrói: o fogo das paixões, do castigo e da guerra (Ibidem, p. 441).

Uma outra simbologia relacionada às chamas é de significação sexual, “ligada, universalmente, à primeira das técnicas usadas para a obtenção do fogo: por meio da fricção, num movimento de vaivém – imagem do ato sexual” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 442). Todos esses elementos textuais simbólicos, invariavelmente, podem ser identificados na narrativa “Cinzas de Incêndio”, onde a personagem central encontra o Outro na figura da mulher amada e sofre, melancolicamente, a dor da perda que para ele só poderia ser aliviada pela arte.

O pintor protagonista, que então retornava ao hotel e de longe avistara as chamas do braseiro, viu-se de repente privado de tudo o que ficara no quarto na água-furtada: “o seu pecúlio: documentos e roupas, papéis, dinheiro, apontamentos, material” (MIGUÉIS, 1946, p. 158). Em um corredor do hotel notou que uma moça também hóspede no mesmo andar

aguardava, como ele, notícias sobre seus pertences. A solidariedade logo os aproximou, transitando da desgraça ao humor, como felizes sobreviventes daquela tragédia toda. Aqui a simbologia dual do fogo – destruir para recomeçar – parece ter se incorporado ao espírito de Antoine e Claire. O narrador assim expressou a sensação vivenciada pelo pintor:

Sentir-se vivo, sentir pulsar em cada fibra do corpo a alegria de viver, de enfrentar o risco e o desconhecido. (...) Não havia para ele sentimento mais feliz que o de agir sob o império duma força-maior, do inevitável, do catastrófico, como se isso o libertasse da responsabilidade e o *purificasse* de todo o musgo da hipocrisia acumulada sobre a árvore magra do livre-arbítrio (MIGUÉIS, 1946, p.163-164, *italico* nosso).

Do inusitado encontro daqueles que, por força das circunstâncias, viram-se despojados de seus bens materiais, surgiu uma atração mútua. O dialogismo logo permitiu que os dois se conhecessem melhor, avançando para aspectos pessoais e políticos, inclusive. Desta forma o narrador começa a situar as personagens da trama. A moça, Claire, era francesa de origem anamita, filha dum oficial da marinha de guerra da França que se envolvera com uma mulher natural da Indochina.

A personagem artista veio a saber, pelo relato da jovem, “episódios trágicos e heróicos da luta de seu povo pela liberdade; e os estudantes anamitas presos em França, deportados para as colônias africanas, os cortejos dissolvidos pela força, os exílios, a morte...” (MIGUÉIS, 1946, p. 165). Claire contou a Antoine já ter sido presa durante uma passeata de protesto e que acabou libertada por influência do pai. Sob a porta dos cronotopos o Eu e o Outro agora revelam suas diferenças.

Protagonista dessa história de amor e morte, por herança de sangue, a jovem tinha plena consciência de quanto a ação é capaz de redimir o homem. Sua decisão em atuar, como ativista de uma causa que acreditava justa, impelia-a a agir, destemidamente, apesar dos riscos que corria. Antoine, enquanto artista preso ao mundo das ideias, não pode acompanhar Claire na estrada que se tornaria, a ela, uma viagem sem volta. O desencontro do casal se instala.

Há de se notar, no curso da narrativa, que a autoconsciência de Claire estava sempre voltada à luta, razão pela qual ela não se prendia à terra dos amores nascidos e tampouco hesitou em deixar Antoine. Este compreendia a cosmovisão de Claire, mas a sua tomada de consciência não foi imediata. Somente depois de perder a amada é que ele aferiu as dimensões de um sonho que também passou a ser dele. Prevalece a partir de então o cronotopo agônico, com veremos da análise das principais passagens da narrativa.

O narrador exprimiria, então, seu sentimento humanitário por aqueles que defendem a causa da justiça: “o pintor amou em Claire a raça escravizada dos anamitas, todos os povos oprimidos do mundo” (MIGUÉIS, 1946, p. 166). Uma súbita consciência social e simpatia pelos que lutam e sofrem tomou o espírito de Antoine e ele passou a amar Claire. A moça, contrariando as expectativas paternas de realizar um casamento burguês, revelou que se entregara a um rapaz do povo, operário, para atingir o pai, mas ao ser custodiada a criança que gerou foi-lhe retirada dos braços e entregue a um orfanato de Bruxelas.

Daí o motivo de sua passagem pela capital da Bélgica: visitar o filho. Consumado, nesse ínterim, o encontro amoroso entre Antoine e Claire, o pintor não aceita a decisão da amada em partir, tentando demovê-la de seu destino comprometido com o agir humano. O seguinte diálogo, iniciado pelo protagonista, antecipa o desencontro que marcará sua vida, assumindo um tom de inconformismo e quase revolta:

– Não podemos separar-nos assim. Mal tivemos tempo de nos conhecer, e já... Por que não ficas comigo? Por que não foges? Por que voltas para a tua prisão? Eu tenho algum dinheiro, tudo pode se arranjar. Vamos para onde tu quiseres. Quem podia encontrar-te? – Não, não... Não me enfraqueças, não me tires a coragem! Tu não me compreendes, tenho o meu filho... É um anamita, um verdadeiro! É preciso esperar. Quero levá-lo comigo, para o meu país (MIGUÉIS, 1946, p. 173).

Entre Antoine e Claire havia o amor e a sua impossibilidade de plena realização, como observa Raquel de Sousa Ribeiro (1979, p. 157) ao comparar as duas personagens:

O engajamento político, as convicções de Claire, ao mesmo tempo que os une, como o amor, separa-os, pois ela é ativista, engajada, não reconhecendo ao pintor capacidade para assumir sua luta e renunciar ao bem estar, e este, por sua vez, apesar de suas palavras em sentido contrário, não se sentindo também capaz de tal renúncia.

A consequência dessas diferenças que se acentuam entre o Eu e o Outro desterrados é que Antoine se desentende com Claire na esperança de mantê-la ao seu lado, egoisticamente, mas o faz sem desejar correr os riscos que o ativismo político poderia acarretar aos dois. O conflito entre os amantes surge na diegese e se mostra intransponível, porque entre os amantes há duas visões de mundo que se contrapõem.

Bakhtin afirma, em relação ao advento da autoconsciência, que pelo dialogismo o narrador põe nas personagens sentimentos em relação às suas cosmovisões, confrontando as verdades de cada um (BAKHTIN, 2011, p. 72). Trazendo a questão aos protagonistas de "Cinzas de Incêndio", o diálogo mantido entre o Eu e o Outro, enquanto manifestação clara de dialogismo, fez aflorar as diferenças na postura política do casal e, em razão disso, determinar o afastamento um do outro.

A princípio Antoine rejeita a decisão de Claire em partir, mas depois acaba aceitando-a. Quanto a Claire, ela projeta sua revolta contra a violência impingida aos povos subjugados, fazendo do ativismo político um meio de combater as injustiças históricas sofridas pelos anamitas. Na visão dela, o social prevalece sobre o pessoal. Já Antoine desejava-a afetosamente para si, tê-la nos braços em um lugar de paz.

Com a alma dividida, entre o ficar e o partir, é de se ver que ao primeiro momento Antoine reluta e se mostra até disposto a aceitar a decisão da amada: “– Claire, de qualquer maneira eu quero estar contigo, ao teu lado. Irei contigo. Lutarei contigo” (MIGUÉIS, 1946, p. 176). Depois, diante da irredutibilidade da moça, resigna-se: “Ao mesmo tempo que desejava libertá-la do conflito, ganhando-a pelo amor, ele receava tornar apenas mais violento, mais doloroso, o seu debate de consciência. Ficou pois calado” (Ibidem, p. 177).

Tentara Antoine, em vão, dissuadir Claire em sua decisão de retomar a difícil estrada das lutas ideológicas, ainda que consciente do quanto a ação política em prol de uma causa justa enobrece o homem. Depois, compreendeu a nobreza do gesto que levou Claire para longe de si. Separado da amada, o protagonista do conto passou a viver solitário e unicamente para a sua arte, a qual parecia transcender as cores e as formas pintadas. Antoine projetava nas telas “uma espécie de quarta dimensão – a do seu próprio movimento. Os seus quadros tornavam-se, sentia-o bem, a fusão progressivamente mais íntima do *eu* e do *não-eu*” (MIGUÉIS, 1946, p. 179, *itálicos do autor*).

A tensão interior que ele projetava nas telas sugeria “uma indizível presença de vidas, de humanidade” (MIGUÉIS, 1946, p. 179). Apesar disso o artista, por mais que tentasse, não conseguia realizar o retrato de Claire, o que lhe acarretou uma sensação agônica por tanto querer e não saber expressar. Aqui a imagem de Claire assumia uma forma abstrata, de impossibilidade, tal qual sentira o narrador de “Masha Mládova” diante do ser incorpóreo e imaterial em que se transfigurava sua amada ao piano.

No período de abstinência, Antoine assume uma postura similar ao protagonista de Léah antes do encontro que marcou sua vida:

Receava o contacto das mulheres, corava, titubeava, fugia-lhes, quando alguma lhe dirigia a palavra no *boulevard*, um simples olhar de convite. Dormia mal, sonhava confusamente, acordando fatigado e desgostado da vida; sofria de hesitações, de ligeiras fobias, esquecia-se das chaves, do dinheiro, de nomes, de endereços (MIGUÉIS, 1946, p. 183).

Antoine passa a viver sob um permanente estado de tensão, até que em uma noite – depois de um sonhar com a mulher amada – “pôs-se a pintar, cheio de febre e sofrimento”

(MIGUÉIS, 1946, p. 184). Durante o surto criativo, como imagem “Claire foi saindo da tela (...) desprendia-se do retrato uma angústia, uma inquietação, um mudo apelo, que subjugavam e confrangiam. Não era a anamita, era o sonho dela, a sua alma, a sua íntima realidade” (Idem).

Como se a Arte imitasse a Vida. O retrato de Claire, *L'Annamite*, celebrou-se nas exposições pelo país e consagrou o artista. Passada a glória efêmera, já alimentando “o desejo de partir, de regressar às calçadinhas sonolentas e hospitaleiras de Lisboa” (MIGUÉIS, 1946, p. 186), Antoine recebe em seu estúdio a inusitada visita de um homem: Joseph-Marie François de Laséillere de Bouillançon, pai de Claire, que trouxe uma carta da filha a ser entregue ao destinatário.

Neste momento o pintor, abalado pela agonia da perda, vem a saber que a amada havia fugido da vigilância, embarcado para o Extremo-Oriente e ali feita prisioneira, para então tombar fuzilada. Mais angustiante foi ler na carta que a criança filha de Claire havia adoecido na viagem e também morrido. O desencontro consumado pelo exílio metafísico que a morte impõe fez com que a imagem da amada ficasse perpetuada em forma de Arte.

O fogo e seu sentido simbólico, de destruir para renascer, da morte que gera a vida, permite uma leitura do conto “Cinzas de Incêndio”, onde a narrativa ficcional – sem se afastar da atitude realista perante o mundo – suscita impressões/reflexões de ordem subjetiva, cobertas com as tintas fugidias da incerteza. O artista que protagoniza a trama e que se apaixonou pela mulher revolucionária que o deixara para prosseguir na causa política abraçada, parece se voltar menos ao objeto retratado e mais ao efeito que ele pode produzir.

O que importa, para o artista, são as sensações e as emoções que sua obra acarreta. Em outras palavras, a sensação da imagem retratada vale mais do que sua descrição em si. O poder da sugestão prevalece sobre a própria coisa ou seus possíveis significados. Tal assertiva aplica-se à maioria das narrativas do autor de “Saudades para a Dona Genciana”, que nas histórias contadas ou nas atitudes de suas personagens sempre mais sugerem do que revelam.

Em “Cinzas de Incêndio”, a agonia do desencontro que antecedeu a inspiração criadora de Antoine levou-o posteriormente a pintar, com os olhos da alma, o retrato de sua amada Claire, obra que tanto impressionou o público pelos elementos de realidade viva que projetam no olhar da mulher anamita morta pela causa da liberdade. É como se Arte e Vida, com suas cores e tons sutis, saíssem das telas dos pintores para se transmutar, pelas mãos do escritor, na palavra que redime.

A propósito dos contos examinados e, retomando o pensamento de Raquel de Sousa Ribeiro (1979, p. 10), é de se ver que o processo dialético estabelecido pelo espaço-tempo físico de Miguéis molda-se em função de seu habitante, de sua vontade revelada nos textos, estabelecendo “uma relação entre um continente e um conteúdo que se exterioriza ora no pólo espacial, ora no pólo fluido, incorpóreo”.

Neste particular o *continente*, enquanto entidade física, assimila as propriedades psicológicas do seu *conteúdo*, e torna-se, portanto, “um espaço construção” (RIBEIRO, 1979, p. 6), que se ajusta à natureza transeunte do sujeito migueisiano. O binômio interior-exterior, seja em relação ao espaço ou ao tempo, possibilita uma visão não apenas física do tempo-espaço, mas também psicológica, sociológica e metafísica.

Pode-se dizer, em relação ao tempo-espaço de Bruxelas, que a viagem das personagens à terra estrangeira reflete o exílio geográfico ditado por uma época de instabilidades políticas. No espaço provisório das pensões o Eu angustiado do narrador e das protagonistas encontra o Outro representado pelas moças emigrantes russas e tenta, pelas interações dialógicas, aplacar a solidão de seu exílio físico que se torna também psicológico. O desencontro, como sina maior dos exilados e cronotopo preponderante dessas narrativas todas, acaba por definir o rumo das histórias.

2.3 NOVA IORQUE CIDADE-MONSTRO CÍCLOPICIDADE E O TEMPO-ESPAÇO DA ANGÚSTIA

Um breve passeio por Nova Iorque conduz o viajante aos labirintos de uma CiclopiCidade que se ergue em meio a elegantes avenidas, praças, viadutos, túneis quase invisíveis ou gigantescos arranha-céus que a vista desarmada mal alcança. Neste percurso real ou imaginário pela terra cosmopolita onde vivem emigrantes vindos de todas as partes do mundo o transeunte talvez não perceba que sob o chão em que pisa há alguém a labutar ou, então, dependurado nas janelas vertiginosas das grandes alturas, outro alguém arrisca a vida em serviços de limpeza.

Em meio à paisagem urbana de concreto armado, pelas veredas do parque central ou sob a neve branca que cobre os telhados no tempo sagrado do Natal, o lugar da memória forte tenta se sobrepor ao não-lugar, afastando de si a assustadora imagem da criatura mitológica dum só olho a revelar “um estado assaz primitivo e sumário da capacidade de compreender” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 238). O duplo agir do demônio que serve a Deus e

a Hefesto, ao manejar o raio para os deuses e sair às ruas qual monstro caçador de vidas, não foi o bastante para dissuadir a gente desterrada em permanecer firme no seu ofício.

A sonhada terra da liberdade, que no primeiro quarto do século XX surgia como espaço-esperança aos refugiados europeus vítimas da miséria crescente, das perseguições raciais e da falta de perspectivas de vida, aparece nos contos marcada pela ambiguidade. É nesse espaço de oposição que se estabelecem as relações dialógicas do Eu com o Outro, onde a saudade emigrante de uma cidade além-mar toca a alma expatriada. Nova Iorque da ficção migueisiana traz em si a névoa da estranheza e do despertencimento, onde quase sempre o estrangeiro sobrevive à custa da memória longínqua que o liga às suas origens.

Humberto Lima de Aragão Filho (2014), em *Um exílio chamado saudade: antologia sobre José Rodrigues Miguéis*, ressalta que na obra de Miguéis o exercício da recordação transforma a ausência em presença. Esteja o sujeito em terra estrangeira ou na terra natal que guarda dentro de si, o trânsito de suas personagens centrais, do presente para o passado, é uma constante nas narrativas. Tal dicotomia, recorrente nos contos, aproxima a arte do artista, cuja alma fragmentada divide-se “entre o país que o recebeu como imigrante e a pátria que deixou, sem nunca, de fato, tê-la abandonado” (Ibidem, p. 15).

O Eu que busca o Outro em Lisboa, em Bruxelas ou em Nova Iorque é, invariavelmente, um sujeito em crise, a revelar que o lugar antropológico³² é sempre um ideal humano a perseguir. A instauração do tempo-memória surge assim, nos contos do escritor português, como a possibilidade do encontro do homem consigo mesmo. Pela memória das origens, que aproxima os indivíduos de seu grupo, Joel Candau (2012) demonstra “ser possível abolir a continuidade da ordem temporal para instaurar um novo momento-origem que virá fundar suas identidades presentes” (CANDAU, 2012, p. 95).

Um dos principais fatores que impeliram o sujeito migueisiano à terra estrangeira foi a problemática da desintegração e do isolamento do homem do século XX, submetido a crises das mais diversas e forçado a deslocar-se para localidades distantes da sua. A sensação de inquietude trazida pela incerteza política mundial desencadeou o fenômeno das migrações em massa e tornou a própria casa um lugar em que ele não mais podia se encontrar consigo mesmo. Daí a necessidade de lançar-se ao desconhecido para reconstruir seu espaço de

³² Marc Augé, na obra *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*, afirma que o lugar antropológico reúne pelo menos três características comuns: o de ser identitário, relacional e histórico. Nos contos de Miguéis, considerando a situação emigrante de suas personagens centrais, ele converge, na maioria das vezes, para um único lugar: Portugal.

realização que já não existe. Sobre isto reflete Jeana Laura da Cunha Santos (2000, p. 52, *itálicos nossos*):

A viagem, mais do que uma incursão por outros lugares, é a volta para dentro do eu. É ela que permite com mais facilidade que o sujeito melancólico ‘desvie’ o seu olhar e procure a essência de um novo ver. Porque, se na viagem, a lugares desconhecidos tudo é visto pela primeira vez, então tudo é passível de iluminação. A viagem é necessidade de dor na ruptura com o velho, mas é também gozo do desejo de criar o novo.

Não apenas o cronotopo da viagem, mas o do desencontro e o da agonia aparecem nas narrativas nova-iorquinas, sendo certo que aquele se faz presente, invariavelmente, nos contos de emigração. Em quase todas as narrativas que transcorrem nos Estados Unidos a história contada é precedida de uma história oculta que envolve dramas humanos e travessias marítimas. O Eu que busca o Outro, qual homem marginal a conviver em terra estrangeira com o estigma da estranheza, sofre com a ausência e a distância.

Seu objetivo de encontrar um lugar de plenitude na América quase nunca é alcançado ou é alcançado de maneira provisória, momentânea, como no amor, nas condições melhores de vida, apesar de sua precariedade (Cosme, Tony, etc., ou mesmo os estrangeiros que fogem das perseguições nazistas, raciais, na medida em que os momentos de encontro aparecem, em caráter precário, contudo. Também é o que ocorre de acordo com o pensamento de Schopenhauer (2001): a realização é precária, momentânea e o preponderante é o desencontro, a busca depois da luta pela conquista. Os encontros, todavia, são fugazes em um tempo-espaço de convulsões.

Cabe observar que as personagens estrangeiras que Miguéis faz circular por Nova Iorque têm, exceção feita aos narradores intelectuais, a característica laborativa operária ou serviçal. O aproveitamento da mão de obra emigrante, em tarefas que os cidadãos locais não costumavam ou não se dispunham a desempenhar, retrata perfeitamente o espírito progressista daquele espaço-tempo. Vivendo de forma modesta, os emigrantes ali empregados trabalhavam na área da construção civil, limpeza urbana ou serviços gerais em prédios, como veremos em muitas das histórias incorporadas à obra contística.

“Beleza Orgulhosa” é um conto que contrapõe vida e morte, amor e ódio, esplendor e sepultura. A narrativa dramática, protagonizada em Nova Iorque tempestuosa, metrópole da América “monstro dos contrastes” (MIGUÉIS, 1946, p. 213), detém-se na imagem de um corpo caído no chão. A vítima, moça filha de imigrantes lituanos, “era bela e orgulhosa e agora, ali estendida no *carpete*, tem uma moeda de sangue em plena testa” (Ibidem, p. 215). Assassinada pelo companheiro ciumento, suas pernas “descobertas na morte sem pudor”

(Idem) contrastam com o sentimento de orgulho extinto daquela que rápido será esquecida pelos cabarés.

Porque em um breve instante tudo se perde: “... A educação que os pais lhe deram. Não houve sacrifícios que não fizessem por esta filha. E acabar assim. Parece mentira. E então numa tarde destas. Um temporal de meter medo. Quanta desgraça!” (MIGUÉIS, 1946, p. 215). Prostituída pela América, onde sonhava um futuro, a beleza da garota desfez-se no temporal. Depois veio a chuva, lacrimosa e regeneradora, a lavar o palco dos acontecimentos: “Uma chuva mesmo americana. E os vizinhos a olhar. Que esperam eles?” (Ibidem, p. 218).

Findo o breve espetáculo da degradação humana, depois de a polícia recolher o cadáver, o pai enlutado que ali trabalhava como porteiro sai em mangas de camisa: “São horas de ir limpar as cinzas da fornalha, sacudir as grelhas, recolher o lixo do elevador por onde sopra um vento que cheira podridão” (MIGUÉIS, 1946, p. 218). E assim, sepultada a moça e toda a sua beleza orgulhosa, a vida recomeça: “All right! Let it go!” (Idem). O trabalho não pode parar porque é dele que vem o sustento do emigrante.

O cronotopo da viagem, depois do desencontro da mulher com seu assassino, torna-se a agonia de uma família enlutada. Nas faces gravadas de espanto o narrador apresenta essas configurações sombrias, que prenunciam a tragicidade da morte como exílio perpétuo a recair sobre o estrangeiro. Aos olhos do narrador protagonista (também estrangeiro) ao descrever a desventura da família abalada pelo crime, a América das esperanças apresenta os primeiros lampejos de angústia e começa a se converter, paulatinamente, em terra da desolação.

Outra importante narrativa migueisiana transcorrida em Nova Iorque, “Arroz do Céu”, é protagonizada por um emigrante eslavo. O referido conto, trazido pela voz de um narrador onisciente em terceira pessoa, tem como protagonista um funcionário da limpeza do metrô de Nova Iorque. A temática social, associada à originalidade narrativa do autor, trata simultaneamente de uma mesma realidade vista sob diferentes perspectivas, a do Eu e a do Outro. Dependendo do lugar em que se encontra o observador e, sobretudo, de sua visão de mundo, a realidade pode assumir diferentes configurações: ela é o céu do mundo subterrâneo do limpa-vias, mas também é o chão que os outros pisam.

Provavelmente refugiado da guerra, o europeu dos subterrâneos teria emigrado para escapar ao seu tempo-espço de incertezas mundiais. No discurso narrativo o rebaixamento do homem marginal limpador das sujidades parece se contrapor, propositalmente, às alturas invisíveis do céu da providência divina: “O limpa-vias que trabalhava há muitos anos no

subway, sempre de olhos no chão. Uma toupeira, um rato dos canos (...) Varria milhões de pontas de cigarros (...), limpava as latrinas, espalhava desinfetantes, ajudava a pôr graxa nas calhas” (MIGUÉIS, 1983, p. 68). Era mais um emigrante a perfazer o trabalho sujo da metrópole, comparando-o, o narrador, a animais roedores habitantes dos esgotos ou cegos das profundezas.

A dicotomia alto vs. baixo se contrapõe o tempo todo no conto, constituindo, de um lado, o espaço sagrado da esquina de onde se ergue a igreja de São João Baptista e do Santíssimo Sacramento (local em que os noivos, após o casamento, recebem a tradicional ‘chuva de arroz’ que simboliza a prosperidade) e, de outro, o espaço profano do *subway* onde a personagem estrangeira exerce seu ofício de limpeza. Não sabia esta, todavia, que o arroz atirado nas calçadas quando da saída triunfal dos noivos era varrido respiradouro adentro.

Do subterrâneo o serviçal bem que tentou compreender a origem do fenômeno, olhando para cima e ali avistando tão somente “a vaga luz de masmorra que escorria da parede” (MIGUÉIS, 1983, p. 70). Repetindo-se o ocorrido, decidiu recolher o alimento vindo do alto e ajudar no sustento de sua família. Intrigado, não obteve outra explicação plausível senão que se tratava de uma providência divina. Desta maneira o gesto de Deus, como acreditava o limpa-vias, vinha como dádiva. “Ela habituou-se, e às vezes, dizia-lhe: ‘Vê lá se hoje há arroz, acabou-se o que tínhamos em casa’” (Idem). O mesmo grão-maná desperdiçado por uns tornava-se motivo de contentamento a outros.

Antes de encontrar o arroz o protagonista vivia uma determinada autoconsciência, mas quando ele passou a ser contemplado pela oferenda misteriosa – que acreditava advir de um gesto superior –, seu pensamento encontrou uma explicação pela fé. Na posição em que se encontrava o funcionário da limpeza, enquanto estranho, estrangeiro e completamente alheio ao que se passava do lado de cima, a hipótese da chuva de arroz sobre os noivos (tradição de um mundo do qual não fazia parte) sequer passou por sua mente.

Já o narrador onisciente, que compartilha do mesmo espaço e tempo dos acontecimentos, enxerga tudo e a todos: qual demiurgo daquela esquina da Uptown, de cima a baixo, ele vê a igreja, a rua e o *subway*. Vê o contraste dos abismos sociais demarcados pela simbologia do Alto e do Baixo e não deixa de expressar um senso humanitário ao homem que, preso ao mundo subterrâneo destinado àqueles que vivem fora da sociedade, recebe de bom grado o alimento vindo do alto.

O protagonista de baixo vive em um mundo sem fartura, alheio à existência do templo cristão que havia no alto e sem conhecer a realidade da classe social mais abastada: “era estrangeiro, imigrante, como tanta gente, não brincara nem vadiara na voragem empolgante das ruas da grande cidade, e vivia perfeitamente *resignado* à sua obscuridade” (MIGUÉIS, 1983, p. 68, *itálico nosso*). Ao tomar para si o arroz caído do céu ele se resignava à sua condição, a de funcionário pobre a ganhar a vida com grandes dificuldades, mas também o fazia como expressão de fé.

Com a visão ampla, humana e social, o narrador do conto aproxima o olhar dos humildes e revela empatia para com eles. Ele o faz não exclusivamente na figura simplória do limpador das sujidades alheias, mas na pobreza da extensa família do emigrante, nos meninos da rua que tentam resgatar as moedinhas entaladas nos respiradouros ou mesmo no porteiro da igreja que varre o arroz para dentro das grades.

O narrador observa todos aqueles que têm os olhos pregados no chão, “como quem nada espera do Alto” (MIGUÉIS, 1983, p. 68) e sua consciência parece se dividir, justamente por conhecer a riqueza ostensiva das celebrações sacramentais ligadas ao matrimônio e também por saber da miséria humana de quem vive com tão pouco e cuja ilusão dos sentidos traz-lhe esperança e alegria. Ainda que não se possa ter certeza se o limpa-vias é verdadeiramente feliz, o fato é que sua vida melhorou com o encontro providencial do arroz do céu.

A leitura cronotópica do conto permite que se identifique três tempos-espços na trajetória exilada do limpa-vias: a agonia no momento da partida de sua terra natal, provavelmente já com mulher e filhos a sustentar; a viagem imigrante da Europa para os Estados Unidos, certamente na terceira classe de um navio; e por fim, o encontro que se transforma para ele em possível reencontro com a fé, apesar do desencontro com a realidade circundante.

Quanto ao narrador que tudo sabe e tudo vê, ele também é um viajante que sofre ao enxergar a desigualdade social, tanto a indiferença da classe mais abastada pelo arroz símbolo da prosperidade atirado à calçada por onde passam os noivos quanto a crença do homem humilde de que os grãos vindos do céu seriam uma forma de recompensa divina àqueles que creem. Ao incorporar em si a dor do Outro, o narrador onisciente não consegue esconder sua enorme simpatia humana para com o emigrante do *subway*, cujo Céu “é a rua que os outros pisam” (MIGUÉIS, 1983, p.71),

Teresa Martins Marques (1995), no texto introdutório à edição de *Gente da Terceira Classe* publicada pelo Círculo de Leitores, vislumbrou em “Arroz do Céu” a representação ficcional de uma das mais instigantes reflexões filosóficas de Platão:

Da série de narrativas ‘americanas’, a que se nos afigura melhor conseguida e mais original é precisamente ‘Arroz do Céu’, porquanto se constitui como uma representação ficcional da alegoria da caverna, mostrando o relativismo do conhecimento e do acto de conhecer. Conhecimento que é sempre lacunar e relativo a quem conhece. Porque o limpa-vias não vê a rua de onde ‘chove’ arroz, toma-o pelo céu, pela divina Providência, da mesma forma que os habitantes da caverna tomam as sombras pela realidade: ‘O Céu do limpa-vias é a rua que os outros pisam’” (MARQUES, 1995, p. 6).

Independentemente de qual possa ser o ponto de vista à interpretação da diegese, o ato de resignar-se é também aceitar aquilo que se oferece, sem perguntar como nem porquê. O limpa-trilhos que protagoniza “Arroz do Céu” não deixa de ser um exemplo de autoconsciência, ainda que rudimentar, ao aceitar o *arroz-maná* que vem do teto de sua caverna. Ele se resigna ao receber, com humildade, seus grãos do arroz divino. Já o narrador que vê as cenas de alto a baixo, embora ciente de que a verdade dos fatos é outra, preferiu também se resignar e, como porta-voz de uma vontade superior, guardar segredo.

Se o limpa-vias é o prisioneiro que nunca sai das profundezas e/ou não acredita no relato daquele que vive do lado de cima, o narrador, ao contrário, é o que deixou a caverna, que superou a árdua subida e que conheceu a outra verdade que existe nas alturas. Este narrador não voltou à caverna-prisão cenário da narrativa, permanecendo no ambiente do leitor que habita um espaço-tempo semelhante ao seu e que se opõe por completo ao espaço que habita o protagonista do conto.

A mesma temática pertinente à relatividade do conhecimento guarda pontos de contato com outro conto de Miguéis, “O Anel de Contrabando”, em que a personagem-escritor sai pelas ruas de Nova Iorque à procura de uma ideia original para sua ficção e acaba, sem querer, enganado pela verdade. O anel com diamantes que adquirira por menos de quatro dólares de um pretenso vigarista, decidiu revendê-lo para uma rapariga que encontrara em uma lanchonete da Rua 42. O Eu que se torna Outro apresenta-se convicto em sua dissimulação a ponto de iludir a boa-fé alheia.

Assumindo o papel de homem arruinado – roteiro perfeito para a história que imaginava – o escritor de nome sugestivo (Mister John Rolo) deu asas à imaginação e acabou por vender o anel à jovem trabalhadora, fazendo-o por vinte dólares. No dia seguinte ele recebeu a visita de dois detetives. Detido e reconhecido pela vítima, que experimentara a

agônica sensação de ter sido ludibriada, o protagonista viu-se em apuros. O caso policial ensinou perícia técnica e o anel foi identificado como sendo produto de roubo, um diamante de duzentos dólares, recaindo agora sobre o escritor a grave suspeita de receptação.

Da mentira à verdade, foi na delegacia que a personagem encontrou a solução mais adequada para a narrativa que buscava: “Mas, que diabo podia eu dizer ou declarar, senão que tinha encontrado, enfim, um remate bem inesperado para a minha história?” (MIGUÉIS, 1982, p. 134). Revelando a sua condição de escritor, habitante do mundo das ideias, talvez na própria ficção ele pudesse ser inocentado da acusação real que agora pendia sobre si. O papel que assumira na diegese, ao buscar um tema e uma indumentária adequada à cena que se dispôs a interpretar, revela o protagonista do conto como um exilado em busca de si mesmo, tal qual as personagens de Miguéis.

Regressando aos emigrantes portugueses que vivem em Nova Iorque, importa enfatizar que eles cultuam a memória em pequenos espaços antropológicos criados em terra estrangeira, por exemplo, o escritório do Taveira local de acolhida aos compatriotas que veem e que vão (“Comércio com o Inimigo”) ou o Clube Português (“O Cosme de Riba-Douro” e “A Inauguração”), lugares em que o Eu aflito encontra o Outro amigo que o compreende e acalma. Em seu trânsito angustiado pelas ruas da Cidade Monstro os estrangeiros protagonistas dos contos seguem à procura de encontros que os tirem da solidão e os façam felizes.

No Clube Português em Nova Iorque, destinado ao encontro entre o Eu e o Outro, é que se estabelecem relações dialógicas e se cultivam algumas das tradições lusitanas mais autênticas, como as comidas regionais, os vinhos da terra, as danças típicas e o lamento do fado. Muitos narradores-personagens de Miguéis vivem a mesma situação de estranheza que acomete os estrangeiros e buscam, ali mesmo, um espaço solidário que alivie o mal de ausência ou das convivências desencontradas com os cidadãos locais, cuja língua não dominam. Narradores e personagens, assim, tentam construir uma rede solidária de aproximação, criando pequenos redutos antropológicos no espaço norte-americano.

O Clube, um lugar em meio a tantos não-lugares que afligiam os expatriados da pátria de Camões, é o local da diegese em “A Inauguração”. A narrativa em terceira pessoa descreve, em um ritmo permeado de ansiedade, os preparativos que antecedem a abertura daquele pequeno espaço existencial sonhado pelos compatriotas imigrantes que trabalhavam nos Estados Unidos: “Eram na maioria camponeses, oriundos dos quatro cantos do país, beirões, minhotos, algarvios, das ilhas poucos: um ou dois madeirenses. Quase todos braçais

(...) Trabalhavam sobretudo em escavações, demolições, obras de estradas e pontes, nos restaurantes e cafeterias” (MIGUÉIS, 1982, p. 240).

O local é um ponto de encontro de emigrantes portugueses provenientes de localidades diversas e que, para aliviar a solidão que os acomete, fundaram um pequeno espaço organizado da fraternidade. Personagens marcantes da narrativa migueisiana, como Roque, Cosme ou Tony, figuram em meio a tantos lusíadas de origem humilde que, na gigantesca metrópole das grandes ilusões, ganhavam a vida em trabalhos braçais. O ato de inaugurar ou de abrir, de uma forma ou de outra, significava para o estrangeiro o ato de reagir contra a apatia que corresponde à inexistência de um lugar antropológico no país de acolhida.

Depreende-se desde logo a identificação do narrador com os Outros ali integrados em uma ação solidária voltada toda ela à evocação da terra natal e, sobretudo, para manter os laços de identidade cultural do grupo. Também no que se refere às personagens, isso ocorre de maneira mais simples, construindo amizades mais sólidas entre pessoas com experiências de vida comum e capazes, até por isso, de oferecer apoio moral, afetivo, financeiro, na superação das dificuldades comuns.

Sua admiração em conviver com aqueles “homens sinceros, violentos por vezes, no fundo bons e generosos, cuja rudeza o ambiente agravava sem lhes dar, em compensação, nada de novo ou melhor, além do pão e de certa medida de liberdade” (MIGUÉIS, 1982, p. 241), transparece no curso da narrativa. Lampas, Bexiga, Galvão, Costa, Leituga, Cardão, Carrelhas ou Rola, assim como Tony, Cosme ou Roque, impressionavam o narrador-personagem pela sua força e perseverança: “Como a prática é mestra! e quanto se aprende no convívio dos homens” (Ibidem, p. 243).

Mas em meio aos preparativos para a inauguração do Clube, uma sensação de agonia atinge o grupo. A notícia da súbita internação e morte de Roque, no Hospital de Weltere Island, causou comoção. Sua perda consternou a todos e o trabalho é suspenso: “A morte dum companheiro é como uma orfandade inesperada” (MIGUÉIS, 1982, p. 247), lamenta o narrador que, em seguida, revela seu inescondível senso humanitário em relação a todos os portugueses expatriados, sua gente pobre e sofrida: “Imóveis e atentos, em volta, são uma galeria de figuras talhadas na pedra morena das velhas catedrais: rostos queimados de sol e de frio, sulcados de trabalhos, de insônias, de esforços e dores recolhidas. (*Como não hei-de eu amá-los!*) (Idem).

O tributo à memória de Roque, amigo e fundador do Clube, reafirma – em termos identitários – a importância do Eu expatriado em sua identificação com o Outro (MIGUÉIS, 1983, p. 241). A autoconsciência das personagens mostra, assim, o traço essencial capaz unir a sua gente, aproximando-os ao redor de um espaço essencialmente português. O discurso narrativo do conto revela essa verdade primordial nos olhos lacrimosos de um daqueles emigrantes:

Sentia-se atraído para o convívio daqueles homens sinceros, violentos por vezes, no fundo bons e generosos, cuja rudeza o ambiente agravava sem lhes dar, em compensação, nada de novo ou melhor além do pão e de certa medida de liberdade. E já não era pouco. *Ajudaram-no porventura a ter personalidade ou função num ambiente que lhe era estranho e até hostil, e onde ele se julgava alheio*, um zero. *Era como se necessitasse desse convívio para sentir-se completo, uno com a consciência e o destino*. Robusteciam-no. Não lhe bastava já o amor satisfeito: procurava a renúncia, o sacrifício, a identificação com os Outros, e onde a encontraria senão entre eles? (MIGUÉIS, 1983, p. 241, *itálicos nossos*).

Depois do funeral o trabalho recomeça e prossegue noite afora, sob um ritmo ainda mais intenso, para que no domingo – dia sagrado consagrado ao descanso universal – a nova sede do Clube pudesse ser inaugurada. Este desafio braçal, imposto àqueles que já viviam imersos no ofício penoso, representou a derradeira e mais legítima homenagem ao amigo Roque, sócio-fundador do espaço lusitano tornado refúgio dos portugueses distantes de sua terra natal. Apesar de desencontro ocasionado pela contingência da morte, a memória reavivada de Roque perante o Clube Português fê-lo, de certa forma, renascer perante os companheiros todos.

O Clube Português em Nova Iorque é um lugar de encontro e também um lugar identitário, onde a relação dialógica do Eu com o Outro mantém Portugal perto de todos os seus associados. A memória forte, segundo Candau (2012, p. 77), reforça “a crença de uma origem ou uma história comum ao grupo”, fazendo com que “as identidades se mostrem seguras delas mesmas, fortes, inabaláveis e compactas” (Ibidem, p. 78). O transmuntano Tony, embora com família constituída e aparentemente integrado em Nova Iorque, não deixa de frequentar o Clube que representa as suas origens e a sua gente. É aqui, nesse espaço-oásis do mundo estrangeiro, que se constrói uma identidade daquela gente marcada pelo cronotopo da viagem e pelo exílio social, Candau observa “a presença marcante das origens na memória social migrante” (Ibidem, p. 97).

Naquele tempo-espaço social, em que os viajantes portugueses radicados em Nova Iorque buscavam um lugar de acolhida que pudesse amenizar sua solidão, a agonia pela

inesperada morte de um companheiro fez do desencontro imposto pelo destino uma forma de fortalecer aqueles que buscavam novos encontros. Conscientizados de que a perda do amigo não poderia interromper o construto almejado pelo grupo emigrante, personagens e narrador parecem se irmanar em uma só voz, exilados que são, encontrando assim forças para prosseguir naquilo que acreditam.

Dentre as figuras de maior popularidade que frequentavam o Clube recém-fundado, distingue-se o protagonista do conto “O Cosme de Riba Douro”. O narrador-personagem, observando o perfil altivo do Cosme, não consegue esconder sua simpatia pelo compatriota símbolo do Outro que, de braço forte, faz da luta cotidiana o único caminho para alcançar um espaço de realização em terra estrangeira. Ao beber à saúde do amigo, na rodada de confraternização, o narrador – homem de letras, como praticamente todos que assumem esse papel nos contos – admitiu sentir-se pequeno diante daquele que, desafiando os extremos do corpo e da natureza, dispôs-se – como tantos outros emigrantes – “a regar com o seu suor as estradas, pontes e vias férreas da América, sob o sol implacável do Verão ou nas geadas mordentes do Inverno” (MIGUÉIS, 1983, p. 76).

Apesar da reconhecida vocação ao trabalho bruto, exercido invariavelmente ao ar livre, Cosme confia ao Eu narrador que se lhe torna o Outro no curso da narração, o seu interesse pela cultura. O ‘Manual Enciclopédico’ que trouxera para a América, “um livro muito velho, encadernado, por onde o meu avô aprendeu quanto sabia” (MIGUÉIS, 1983, p. 77), mostra o fascínio que a palavra escrita, transmitida um dia ao Barqueiro do Douro, passou a representar em seu espírito inquieto.

Assim, no contato dialógico entre o Eu narrador e o Outro personagem, quando este assume a narrativa e põe o Eu na condição de narratário, a figura de Cosme se sobressai pela força não apenas dos braços, mas pelo discurso vigoroso. Ao lembrar de Portugal da sua infância, onde compartilhava a pobreza extrema com a mãe e os irmãos pequenos, o protagonista demonstra ter se conscientizado de que a América surgiu em sua vida como um lugar de promessa. Em determinado trecho da conversa Cosme dirige-se ao amigo em tom de desabafo:

Na nossa terra, a gente moureja toda a vida e nunca passa de cepa-torta. Quando um homem morre, engelhado como um bicho, vai prá cova com a mesma roupa e o mesmo par de sapatos com que levou a mulher ao altar. Nunca se tira o ventre da miséria. Nem se levanta a cabeça, que ele e fidalgos doutores bebem-nos o suor e comem-nos o tutano dos ossos! Ao passo que aqui... Ora veja você: com o que eu ganho numa semana, visto-me dos pés à cabeça, incluindo a roupa branca! E sempre vou lendo o meu livro,

não me falta para convidar um amigo ou ir ao show, vivo como é do meu agrado, e não tenho que dar contas a ninguém, nem que andar de chapéu na mão a pedir por favor a patrões nem a fidalgo. Trabalho por dois, é verdade, mas sou senhor dos meus actos (MIGUÉIS, 1983, p. 81).

Depreende-se, no dialogismo da narrativa, que Cosme estava satisfeito em viver na América, embora sua felicidade não fosse completa. Autoridades do Serviço de Imigração apuraram que seu ingresso no país deu-se de forma ilegal e, sem lograr convencê-lo a retornar espontaneamente a Portugal, abriram contra ele um procedimento de deportação. Irritado com a ameaça, Cosme retorquia: “Não devo nada a ninguém, *não cometi nenhum crime* (...). Se vocês me deportarem, volto a entrar pela fronteira do Canadá, ou do México, ou boto-me do navio ao mar e venho nem que seja a nado! Olhem que eu aprendi a nadar no rio Douro!” (MIGUÉIS, 1983, p. 89, *itálicos nossos*). Aos olhos da lei norte-americana, em que pese a interpretação diversa dos imigrantes, qualquer um que estivesse em situação ilegal corria o risco de ser deportado.

O narrador-personagem, que faz lembrar o protagonista de “Comércio com o Inimigo” no discurso em favor dos compatriotas, assume a defesa de Cosme: “Tentei explicar ao advogado que estes homens, habituados à opressão hereditária, procuram sempre escapar por entre as malhas da lei iníqua, por não terem outro recurso” (MIGUÉIS, 1983, p. 91). Taveira, no escritório-acolhida dos imigrantes portugueses, também criticava o país que se declarava pela igualdade e pela democracia: “Não pode haver uma lei para os grandes e outra para os pequenos!” (MIGUÉIS, 1982, p. 261).

Cabe aqui lembrar que o narrador onisciente de “O Viajante Clandestino”, olhando a condição precária de seu Tomé, compreendia a solidariedade daqueles que toleraram a companhia do passageiro clandestino: “Quem o pusera a bordo? Quem o mantinha e sustentava ali, durante a noite, em segredo, com os restos miseráveis do rancho da tripulação meio andrajosa? – Mistério, mistério! A *solidariedade* é outra lei sagrada entre os homens que vivem à margem da vida” (MIGUÉIS, 1983, p. 40, *itálico nosso*).

Como observa o narrador de “O Cosme do Riba-Douro”, em seu diálogo com o protagonista deste conto, Cosme – embora amasse os Estados Unidos – tinha Portugal sempre junto de si: “Parou e puxou dum livro que trazia no bolso: era um poema de Junqueiro. – Trago-o sempre comigo. Já o sei quase todo de cor!” (MIGUÉIS, 1983, p. 77). O poeta Guerra Junqueiro, cuja defesa da nação perante o ultimato britânico de 1890 (o chamado

“mapa cor de rosa”)³³ levou-o escrever o opúsculo *Finis Patriae* e, posteriormente, o poema *Pátria*, é um símbolo de literato da Geração de 70 cuja arte é comprometida com a ação.

A alma inquieta do poeta republicano encontra eco na voz de Cosme, que por conhecer de perto a miséria da terra natal não esconde seu entusiasmo pela América das esperanças emigrantes. Ainda assim, o barqueiro do Douro traz na alma o espírito aventureiro daquele que se vê solto no mundo à procura do sonhado porto que lhe dê, legalmente, um abrigo. Bem o sabe, todavia, que onde quer que esteja a memória das origens não o abandona.

Não seria demasiado ressaltar que o rio Douro, situado na região em que viveu Cosme durante sua infância e mocidade, separa Portugal da Espanha, entre Miranda e Barca de Alva, seguindo seu curso até desaguar no Atlântico. Em termos simbólicos, que remetem à ideia de fronteira, o Douro do emigrante contém o apelo além-mar que se faz presente em suas águas. Coincidência ou não, a sina errante do português bem traduz o local de onde provém o viajante: Porto Cale. Aqui o Rio Douro desponha para o oceano, revelando a história de um povo de vocação navegante.

Portugal é Porto, terra dos galaicos que se instalaram na foz do Douro, rio que corre ao mar aberto, glória e desolação, destino e errância. Assim se fez a era dos descobrimentos marítimos que levaram à conquista de Ceuta, do Brasil, das colônias na África e das feitorias na Índia, edificando-se à custa de sangue, suor e lágrimas, e também sujeições dos habitantes nativos, as primeiras pontes-travessias entre mundos distantes. De acordo com Hernâni Cidade (1985, p. 102), cada navegador luso traz na alma a experiência humana advinda da terra que se tornou o “grande cais do Mundo”.

Na história de Cosme, o tempo-espaço dos acontecimentos mundiais mostrava-se sombrio: “Veio o pacto de Munique, a invasão da Polônia, caiu Paris, os alemães viraram-se para Leste. A América, inerme, estava à beira do desastre” (MIGUÉIS, 1983, p. 90). Antecipando seu amor à pátria que o acolhera, o herói moderno do tempo desventurado parece antever o seu destino: “Agora que a América não tarda a ser atacada, também, eu quero mais do que nunca naturalizar-me. Qual tal está ela, se eles me obrigam a ficar aqui

³³ O episódio político do “mapa cor-de-rosa” remonta a 1887, quando o ministro dos Negócios estrangeiros, Henrique Barros Gomes, apresentou à Assembleia Legislativa os territórios pretendidos por Portugal. Vale dizer que ele abrangia a área correspondente a Angola e Moçambique e avançava para a África Meridional Portuguesa. Como os ingleses o rechaçaram, exigindo a retirada das tropas portuguesas dessas localidades, a crise foi deflagrada. Segundo José Hermano Saraiva “o Governo português fez o possível por situar o problema na zona das discussões diplomáticas e ao mesmo tempo apressava-se na ocupação militar dos territórios sem discussão (...) A Inglaterra estava porém decidida a não admitir a arbitragem e orientou a discussão no sentido de provocar uma rotura das relações diplomáticas com Portugal, durante a qual procederia a ocupação de algumas regiões de grande valor econômico ou estratégico” (SARAIVA, 1993, p. 464).

preso, ou me deportam, sem me darem uma chance de vir às do cabo com aqueles piratas? Hã? Não senhor” (Idem).

Cosme, qual exilado geográfico marcado pelo cronotopo da viagem e a viver o cronotopo agônico decorrente da ingratidão do país que aprendeu a amar, decide aceitar – como lutador que sempre foi – pôr sua vida em risco no campo de batalha, na expectativa de se encontrar consigo mesmo e, socialmente, com o país que escolhera para viver. Mas nessa empreitada final, em solo africano, o que preponderou foi o desencontro: o destino ceifaria a sua vida e o seu sonho, condenando-o ao exílio definitivo.

A angústia do tempo-espaço nova-iorquino transita, desta forma, por uma via de mão dupla: há o sofrimento dos que vêm e tentam se adaptar e há o sofrimento dos que se encontraram e são pressionados a sair. Se o Cosme teme o processo de deportação, ele e seus companheiros viajantes – desterrados ou emigrantes – refugiam-se no pequeno espaço existencial em Nova Iorque que é o Clube Português, lugar de realização e de encontros autobiográficos. Seja como for, Cosme e todos eles, incluindo os narradores dos contos e o autor, não deixam de ser exilados em terra estrangeira.

Tony, protagonista de “Natal Branco”, é mais um dos trabalhadores que se conscientizam no convívio operoso de sua gente, unindo sua identidade cultural de lavador de janelas em Nova Iorque à sua identidade pessoal de lusitano emigrante. O Clube Português que ele ajudou a construir em solo norte-americano é um lugar no qual a memória forte aparece em toda a sua inteireza. Joël Candau, em *Memória e Identidade*, assevera que “quando um grupo é amputado da memória de suas origens, a elaboração que seus membros fazem da identidade (quer dizer, sua representação) se torna complexa e incerta” (CANDAU, 2012, p. 96).

O conto “Natal Branco”, em sua maneira delicada de abordar o tema da solidão, mostra um pouco da trajetória de vida de Tony, emigrante português em Nova Iorque. Conduzida em primeira pessoa pelo narrador autodiegético, a história transcorre no tempo-sagrado do Natal e no espaço-acolhida de um apartamento. O transmontado Tony, nesse encontro familiar de celebração natalina, recebe em sua casa o casal visitante, demonstrando ele (ao menos aparentemente) que vive feliz ao lado da mulher e dos filhos.

Cabe anotar, em termos de personalização dos espaços, que a residência calorosa do protagonista anfitrião contrasta com o rigor do inverno nova-iorquino. Natal branco é, simultaneamente, símbolo de neve e de paz, mas é também a realidade gélida que, aos sem

teto, pode ser mortal (para um lavador de janelas de altos edifícios, como Tony, isso pode ser mais do que perigoso). O contato fraternal do Eu com o Outro, aqui representado pelo compatriota que trabalha como *window-washer* em arranha-céus da megalópole, é recompensador ao amigo escritor que se sente solitário naquela cidade-Monstro capaz de acolher ou de engolir.

O narrador-personagem, homem de sensibilidade aguçada, que não consegue esconder sua sensação de tristeza que a saudade traz: “Uma subtil nostalgia de exilado despolariza-me: desejo, nestes dias de memórias festivas, estar por toda a parte onde fui deixando o *coração em pedaços*” (MIGUÉIS, 1983, p. 53, *itálicos nossos*). Admite o protagonista que, naquele tempo-espço, sente-se ainda mais fragmentado, cindido entre afetos daqui e de acolá (talvez aqui esteja um outro aspecto gelado e igualmente perigoso desse branco/neve de Nova Iorque). Seu coração expatriado se divide:

Quero que ele esteja aqui, todo presente, inteiro e caloroso, e ele foge-me, dispersa-se... Foge para os que amo do outro lado do oceano – minha mãe, amigos meus, amores perdidos – ou pra lá do Hudson, no lar dum amigo fiel, eu gostaria de ficar hoje a gozar em silêncio a paz do dia santo, cachimbando diante dum bom lume” (MIGUÉIS, 1983, p. 54).

O recolhimento em silêncio, desejo secreto do narrador, remete a um lugar-refúgio de solidão em que seus pensamentos possam voar. Gaston Bachelard (2008), em *A Poética do Espaço*, associa o ninho – lugar de repouso e tranquilidade – a essa imagem da casa-aconchego:

A casa-ninho nunca é nova. Poderíamos dizer, de um modo pedante, que ela é o lugar natural da função de habitar. *Volta-se* a ela, sonha-se voltar como o pássaro volta ao ninho, como a ovelha volta ao aprisco. Esse signo da *volta* marca infinitos devaneios, pois os regressos humanos acontecem de acordo com o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que *luta pelo sonho contra todas as ausências*” (BACHELARD, 2008, p. 111, *itálicos do autor e nossos, respectivamente*).

O calor humano do lar de Tony, a contrastar com a neve que caía lá fora, podia-se perceber pelos gestos do amigo bondoso, de sua bela mulher latina, dos filhos saudáveis do casal ou da culinária sugestiva de Don Rufas, onde o “polvo, chegado há dias de Portugal, no gelo” (MIGUÉIS, 1983, p. 57) representa o alimento (e também o elemento) identitário a satisfazer, respectivamente, o estômago e a alma dos expatriados. Aos olhos do narrador-personagem tudo havia, naquela casa, o que um homem poderia desejar para si.

Ao ver a felicidade do Outro, que reverberava em sua *alma exilada*, o protagonista sentiu-se como num ninho, aconchegado e quente. Mas não inteiramente feliz. O lamento

quase silencioso do sujeito que conta a história revela um conflito íntimo, associado à falta de maior integração sua perante a terra que escolhera para viver.

Os elementos verbais/lexemas com que representa esse “lar”, “paz”, “silêncio”, “cachimbando”, “lume”, este intensificado pelo adjetivo “bom”, opondo-se de maneira equivalente ao frio que é neve, gelo, e o verbo no gerúndio, o tempo verbal, forma nominal, equivalente ao nome, substantivo, vocábulo do ser, da essência, do que é permanente, intensificando também o caráter essencial do “lar” do ninho, do espaço essencial, interior mais do que exterior e se concreto, exíguo, aconchego, um continente berço.

Todos estes elementos intensificam aquilo que é essencial em termos de espaço natalino, de espírito de comunhão, de participação mútua, de troca, de espaço transcendente que reúne e aproxima lugares geográficos tão distantes fisicamente e temporalmente e de significação afetiva, complementar... Algo que seu compatriota, lavador de janelas em Nova Iorque, ao que parece, bem soube superar:

Lê os jornais, é membro de sociedades, e está sempre ao corrente do que vai por esse mundo. É um português ‘integrado’. Trabalha das oito às quatro, todos os dias menos ao domingo, e não falta, apesar disso, a uma reunião, a uma festa de solidariedade. Fala um inglês superior ao comum, e o seu português, cortado aqui-além de um castelhanismo, por uma espécie de lei de massas ou gravitação linguística, inevitável em quem vive entre estranhos, guarda um forte sabor serrano. Emigrou aos vinte e um, e tem hoje trinta e sete. É um coração generoso... (MIGUÉIS, 1983, p. 57).

Apesar dos riscos inerentes ao ofício de Tony, desempenhado por vezes sob calor escaldante ou frio glacial, ele demonstra contentamento com a profissão que o permite manter-se e sustentar a família com dignidade: “Eu cá, quando a lavar as janelas, ando sempre a cantar ou a matutar noutra coisa. Esta cabeça nunca pára. Nem olho para a rua...” (MIGUÉIS, 1983, p. 64). Durante a festa de confraternização o amigo anfitrião mencionou colegas seus que despencaram das alturas para todo o sempre...

Estes dados e o fato de procurar pensar em outras coisas ou cantar, são índices de que o trabalho enquanto perigo e realidade triste para muitos e para que assiste, não é exatamente o sonhado. Sub-repticiamente o que é negativo subsiste e só é suspenso, dando lugar ao contentamento quando relacionado ao que teria se continuasse na sua terra. Acho que se pode dizer que não é exatamente o sonhado, não parece que o perigo seja importante para ele, mas o que foi e é possível a alguém como ele. De qualquer forma, satisfeito ou não com a profissão, Tony ganha a vida sobre uma frágil plataforma cercada de abismos, fato este que não deixa de simbolizar a frágil condição humana.

Em outro momento da narrativa, Tony é surpreendido, pelo narrador-personagem, em uma demonstração carinhosa à esposa: “Reparo que ele e a mulher se entreolham com ternura. Estão contentes, fazem-me feliz!” (MIGUÉIS, 1983, p. 62). O vinho do amor e da fraternidade é servido a todos. A alegria do Outro deixa o Eu narrador comovido. Saudoso de sua terra e de sua gente, o protagonista de “Natal Branco” recorre ao tempo subjetivo para evocar, por meio da *memória forte, identitária* (CANDAU, 2012), aquilo que lhe falta para ser plenamente feliz.

Lembrando-se de Portugal, “enquanto o café começa a popotar no percolador” (MIGUÉIS, 1983, p. 62), Tony faz um comentário que o aproxima de seu compatriota Cosme: “– Nestas horas, quem é que não gosta de lembrar o passado, contrastes? Na minha terra nunca o bebi, café! Nem o cheiro. Talvez no Porto, quando por lá passei para embarcar...” (Ibidem, p. 63). O encontro dos conterrâneos emigrantes em Nova Iorque mostra que tanto um quanto outro resistem, com valentia, ao rigor da terra estrangeira.

Depois de mais um copo de vinho, celebração do sangue de Cristo e da força vital de todos aqueles que labutam por um mundo mais justo e digno, o narrador admite seu contentamento ao ver alegria nos olhos do Outro: “Isto que eu sinto não é embriaguez, tranquiliza-te: é contentamento, é amor, um indizível conchego que eles nem sonham, um desejo indefinível de *ser com os outros*, quase doloroso de bom que é” (MIGUÉIS, 1983, p. 63, *itálicos nossos*).

É oportuno anotar, nessa passagem textual, que o prazer da companhia amiga associado à dor da ausência chama a atenção porque aproxima a felicidade e a infelicidade, polos que são tão próximos e que se tocam, como num círculo, sabido que o equilíbrio é tão precário que logo pode se desfazer, como a pequena tábua de madeira que o rigor das intempéries pode despencar das alturas. Embora Tony seja bem sucedido na sua profissão, a qualquer momento alguma coisa pode torná-lo igual aos seus colegas que, segundo confidenciou na festa, encontraram a morte trágica.

O espaço de confraternização no apartamento de Tony, a soar como pequeno lugar antropológico em terra estrangeira, é simples e sincero. Ali vive-se o Natal que, como bem observa Raquel de Sousa Ribeiro (1979, p. 484), tem “a cor da pureza destes novos seres, humanos, solidários”. A confraternização natalina deixa o narrador feliz, apenas em parte, porque o seu conflito maior é íntimo. Sob as luzes fugidias daquele tempo de paz, coberto de neve e distância, o narrador protagonista somente poderia se realizar em seu cantinho da

solidão, recuperando pela memória todos aqueles que ama e que, naquele tempo-espaço, não pode ter junto de si senão pelo tempo interior:

Nunca eu sofro tanto, como nestes dias, do absurdo, impossível desejo de ver reunidos comigo todos os seres, tantos deles inconciliáveis, que tenho amado e que continuo a amar através de tudo, os vivos e os mortos. O meu coração, insaciável de receber e dar carinhos, alegria e fervor, dilata-se e palpita até me doer no peito. Este amor difuso, fragmentário, polivalente, dilacera-me: tenho de fazer um esforço, sacudir-me e condensar-me, para não ficar de todo triste, e estar aqui presente em vez de me esvaír em fumo de solidão, de renúncia total. Não podendo ter tudo e todos, ser de tudo e todos, prefiro não ter nada, ninguém, e ficar só – para me dar melhor... (MIGUÉIS, 1983, p. 54).

A solidão do expatriado, que se vê tangido pelas cordas da saudade, surge e se revela no conto. Depois da viagem que se tornou definitiva ao continente americano, a agonia da ausência traz, no espírito do narrador expatriado, a marca do desencontro. Sua alegria, em razão disso, não se completa. Mas ainda assim o encontro com o Eu, em seu desejado recolhimento voluntário, não deixa de representar um elemento de ampla integração consigo próprio e com os Outros, vivos ou mortos.

O conto mostra que ambos – o narrador-personagem e Tony – apenas são felizes depois do esforço de afastar o que macula essa integração plena. Tony procura afastar o pensamento do risco que corre, o narrador afastar tudo e todos que lhe vêm à memória que nele falta para satisfazer-se com o que é possível. O narrador-personagem, a exemplo do amigo, decidira pela imigração após a autoconsciência advinda de uma crise vivenciada em seu país de origem. A viagem travessia aos Estados Unidos trouxe a eles novos encontros que certamente que ditaram os rumos de suas vidas. Mas a saudade da sua gente representa, para o narrador-personagem, o maior dos desencontros.

As crianças de Tony simbolizam, nesse contexto, a nova geração de norte-americanos filhos de emigrantes. No tempo-solidariedade trazido pelo Natal a sua casa torna-se espaço-acolhida aos amigos compatriotas, enquanto a neve a cair lá fora – para além das vidraças protetoras – também não deixa de soar como antítese ao calor humano que exala naquele lar. Pode-se assim constatar, nos elementos de duplicidade presentes no conto, a dualidade das personagens no esforço de ser feliz com o que é possível.

O cronotopo da agonia aparece em outro conto em que a revolta do sujeito cresce e transporece, de modo progressivo: “O Natal do Dr. Crosby”, narrado por alguém que se muda para uma nova moradia em Nova Iorque, em busca da paz. Cabe dizer que a escolha do apartamento deu-se em função do bairro ser considerado reduto de intelectuais, além de se

avizinhar de um seminário presbiteriano. A imagem sossegada deste recinto religioso tão propício às sementeiras e reflexões fez o narrador assinar o contrato imobiliário. Mas o pretense espaço de plenitude que esperava ter no apartamento não correspondeu às expectativas dele e da esposa.

É interessante observar, na narrativa, como um mesmo espaço habitacional imerso na cidade da “trágica e convulsiva excitação” (MIGUÉIS, 1981, p. 77) pode, ao mesmo tempo, ser *lugar* e *não lugar*, tomados aqui na acepção de Marc Augé (2012). É isso o que se vê na referida narrativa (escrita de modo fragmentado, à guisa de diário), quando o narrador experimenta a agradável sensação de conforto ao se instalar na casa à esquerda da famosa West Street: “Moram por aqui professores, artistas, leitores de livros, gente pacata e progressista que leva uma vida espartana. Longe do luxo e do glamour. Tudo isto me atrai no sítio” (MIGUÉIS, 1981, p. 74).

O narrador e sua mulher (Betsy) ocupam o primeiro andar do prédio de cinco pavimentos, sendo que um deles era inferior ao seu, situado ao plano do rés-do-chão. Contentes com a mudança, eles experimentaram o sono tranquilo da noite seguido do leve despertar ao piano de Chopin. O sol a raiar na manhã nova-iorquina repercute no espírito do protagonista saudoso de sua terra natal: “Uma grande paz enche a rua, e esta amplidão tépida e vazia alegra-me o *coração exilado*” (MIGUÉIS, 1981, p. 76, *itálicos nossos*). Na madrugada seguinte, porém, o sobressalto: o som de uma orquestra, vinda de baixo, fez a casa vibrar surdamente.

A música que sobe do apartamento vizinho torna-se a ele um real incômodo: “Não há nada que eu adore tanto como a música, mas nada pode perturbar tanto a minha atenção, paralisando-me para qualquer esforço mental” (MIGUÉIS, 1981, p. 79). O coração exilado do narrador clamava por um cantinho de paz, um refúgio que propiciasse a ele tranquilidade para escrever, um lar-ninho-aconchego propício à realização pessoal e humana. Mas a persistência do ruído externo, que invadia a casa a desoras e em tom de nítida provocação, exigia providências.

Betsy ficou com a desagradável incumbência de ter que falar com os moradores de baixo e logo constatou a excentricidade dos homens que ali compartilhavam o apartamento, o professor Crosby e o *playboy* Gaylord. Esse encontro com os Outros piorou a situação dos moradores reclamantes, de modo que a trilha sonora da perturbação passou a ser deflagrada a qualquer hora do dia ou da noite. A réplica do narrador protagonista, corporizada pelo som de

suas enérgicas pisadelas com tacões pelo assoalho da casa, não esmoreceu o ânimo belicista dos vizinhos provocadores.

No confronto verbal entre o protagonista e Crosby, este tratou aquele de “estrangeiro” e “hipocondríaco” (MIGUÉIS, 1981, p. 87). O conflito se instaurou de vez. A revolta vislumbrada no conto, portanto, não se limita à pessoa do protagonista ou de sua mulher. No andar inferior Crosby e seu companheiro também expressavam revolta contra os vizinhos de cima, tanto que passaram a hostilizar – *com rajadas de música* – seus oponentes. A crise se instalou de vez naquele prédio. E surpresas estariam guardadas para uma revolta ainda maior, expressada pelo velho Dr. Crosby ao ser rejeitado pelo próprio filho.

Ao contrário do que se passava do andar térreo para o subsolo, na verticalidade sugestiva do rebaixamento pelo grotesco, a moradora do andar superior, Swissabelle, possibilitava ao narrador e sua esposa um encontro agradável e feliz:

Conversamos e rimos até às onze e meia. Ela tocou, depois dançou para nós ao som da grafonola. (...) Que genuíno e gostoso é por vezes o convívio desta gente que trabalha sem falsas complicações de estetas nem má fé. (...) Se todos fossem assim, se não houvesse os Crosby e os outros! (MIGUÉIS, 1981, p. 88).

A figura do Outro se altera aos olhos (e ouvidos) do narrador, criando imagens de oposição. Por alguns instantes, esquecido o narrador de seus dissabores com a música opressiva vinda de baixo, por um momento aquele prédio voltou a ser um *lugar*. O plano alto espiritual, aqui representado pela personagem Swissabelle, contrasta com o baixo mundano donde a música reverberante de Crosby subia para agredir o sossego alheio. O apartamento do narrador-personagem, situado figurativamente entre o céu e o inferno, recebe a influência dos dois reinos.

Mas o desfecho da revolta bilateral representada pelo fogo cruzado entre os moradores ainda estava por vir, com a adesão de mais uma personagem revoltosa. Na noite de Natal o narrador e Betsy testemunham uma cena caótica no prédio em que residem, protagonizada pelos moradores do piso inferior: “Desta casa sai uma trepidação de música, de vozes, de risadas. Festa de arromba” (MIGUÉIS, 1981, p. 90). Do lado de fora, um homem idoso (Dr. Crosby) começa a gritar impropérios ao filho homossexual do qual se envergonhava, queixando-se de não ser recebido por ele nem mesmo naquela data mítica.

O escândalo público fez com que duas dezenas de convidados deixassem o apartamento do rés-do-chão às pressas. Enquanto Crosby ameaçava o pai: “Vá-se embora, Dr. Crosby! Vá-se embora! Ou ainda se há-de arrepender” (MIGUÉIS, 1981, p. 95). O clímax da

tensão transfigurada em agonia, presenciada por todos os vizinhos que se postaram às janelas, culmina com a cena da luta corporal que deixa Dr. Crosby “estendido no chão, inanimado” (Ibidem, p. 96). A ambulância logo veio socorrer o velho, que sobreviveu. Quando o filho, Crosby, saiu do apartamento em que se entocara, “amparado no amigo choroso, com o pescoço amarrado e arrastando a perna” (Idem), o narrador-personagem admite sentir pena dele. Pena pela infelicidade do Outro que lhe causava mal. Pena do sofrimento humano e de suas misérias.

O que se pode observar nisso tudo, ainda, é que o ânimo da personagem protagonista muda ao longo da narrativa, quando a ideia de um lugar pacato na nova moradia deu lugar à sensação de agonia acarretada pela perturbação sonora habitualmente ocasionada pelo vizinho excêntrico. Trata-se, o prédio cenário dos acontecimentos narrados, do mesmo espaço físico que convive com a paz celestial da vizinha Swissabelle e a guerra infernal declarada por Crosby.

Ao protagonista há uma vontade de ficar e de fugir dali, dependendo do momento. Swissabelle, vizinha de cima, representa a possibilidade de uma arte edificante, enquanto que Crosby, morador do subterrâneo, gera a música portentosa que se torna opressiva. O apartamento do narrador torna-se ao mesmo tempo, um lugar e não-lugar, pelo contraponto vertical do alto e do baixo.

Quanto à autoconsciência do sujeito, que se definiu desde logo pela categoria da revolta, cabe aqui antecipar a cisma do narrador enquanto invejava o sono pesado de sua mulher, apesar do ruído musical que abalava os alicerces do apartamento: “A verdade é que a gente se habitua a muita coisa, e só quando se *rebela e protesta*, quando tem um *conflito de consciência ou vontade*, e luta interiormente, é que sofre: por isso nos ensinaram a *resignação*” (MIGUÉIS, 1981, p. 90, itálicos nossos).

Mas em termos de revolta, no sentido literal da palavra e expressada verbalmente pelo narrador em diversas passagens do conto, ela também pode ser vista pelo Outro representado pelo Dr. Crosby (pai), ao ser repudiado pelo professor Crosby (filho) na noite de Natal. A solidariedade do narrador-personagem pela dor alheia expressa uma das características marcantes dos tipos humanos que protagonizam os contos de José Rodrigues Miguéis. Aqui não foi diferente.

Ainda no espaço nova-iorquino, a impressão de “viver dilacerado entre opostos” (MIGUÉIS, 1982, p. 43) pode ser constatada na narrativa “O Breakdown”, onde o narrador

descreve – em relação à personagem central do conto, também um emigrante – o acometer de um estranho desajuste psíquico definido literalmente como *colapso*.³⁴ Foi o que se deu com o protagonista no momento em que ele, acompanhado da mulher, aguardava a passagem do comboio no metrô. Uma obscura viagem para dentro de si o aguardava naquela estação:

Ele teve um sobressalto de catástrofe ou sismo; como se o tecto, céu, o mundo inteiro lhe desabassem na cabeça. *Campainhas retiniram-lhe insuportavelmente nos ouvidos e o coração bateu-lhe desenfreado* (...) Teve o pavor de quem vai precipitar-se de grande altura. Crispado, sem saber o que fazia, correu alguns metros na plataforma e parou. – *Para onde vou eu? – de que fujo? – que procuro?* Diante dele, o túnel sinistro alongava-se sem fim, com os pilares enfileirados a perder de vista na ‘floresta metalizada’, as luzes trêmulas e túbias, e os sinais verdes e vermelhos. *Tremia dos pés à cabeça e suave*. Sentiu-se mais só do que nunca” (MIGUÉIS, 1982, p. 39-40, itálicos nossos).

O súbito terror desconhecido vivido pela personagem no metrô provocou em si uma insônia: “Era aquilo a angústia?” (MIGUÉIS, 1982, p. 40), perguntava-se. Ao refletir sobre a vida que levava na metrópole e sobre tudo que o retinha ali, a personagem concluiu que o apartamento modesto e barulhento, o trabalho mesquinho e mal pago, tudo isso constituía o preço da liberdade. O amor da mulher o amparava, apesar de ele fazê-la sofrer. “Queria fugir, deixar tudo, procurar o silêncio e a quietação: onde e com que meios? Onde iam as horas felizes do começo? Como tinham chegado até aqui?” (Ibidem, p. 42). Instala-se assim, na personagem protagonista, o cronotopo da agonia que corresponde ao exílio metafísico dos exilados.

O médico adiado apresentou um diagnóstico otimista: “Não há doença nenhuma, um coração de bronze. Teve um *breakdown*, é tudo. Pare de trabalhar, esqueça as arrelias, vá espairar para o campo dois ou três meses, deixe de fumar...” (MIGUÉIS, 1982, p. 42). Passou o narrador a acreditar que a tensão mental podia ser controlada por atitudes pessoais suas e, também, pelo “elixir de liminal” (Idem) que lhe fora receitado. Aprofundando-se em sua autoanálise, lembrou da época que ali chegara:

³⁴ A crise psíquica que acomete a personagem central do conto, levando-a à sensação de morte iminente, ultrapassa os prognósticos médicos que a definem como colapso mental que afeta o sistema cognitivo do paciente para colocar o sujeito como refém de seus próprios pensamentos agoniados. Segundo o médico Alcides Guerra, estudioso do tema, na Classificação Internacional de Doenças (CID-10), a ansiedade aparece entre os vários tipos de transtornos chamados de neuróticos – relacionados ao estresse ou que se manifestam no corpo (somatoformes). Assim, aparecem classificadas as fobias: transtorno de ansiedade generalizada; transtorno misto ansioso depressivo; transtorno do pânico; transtorno obsessivo-compulsivo; esse agudo e crônico; stress pós-traumático; transtornos dissociativos ou conversão de angústia (crises de nervos, falsas convulsões) e transtornos somatoformes (GUERRA, 2015, p. 6).

Tinha conquistado o amor, a independência pessoal, a alegria do anonimato e da obscuridade, o pão modesto, ao ponto de se julgar feliz. (A sua predisposição para a felicidade era a dos que sofrem muito). Que mais podia pedir? Aceitara com todas as limitações esta nova *estranha existência* como a de um ser livre e normal. Mas nunca se resolvem todos os problemas, é sempre preciso escolher entre dois males. Sacrificar uma coisa por outra, aceitar mesmo o inaceitável, *viver dilacerado entre opostos* (MIGUÉIS, 1982, p. 44-45, itálicos nossos).

Em sua sondagem existencial a personagem emigrante reconhece em si a sensação de estranhamento e a divisão interna que atormentava sua alma exilada. Tudo isso poderia ter contribuído para desencadear o colapso:

Débil caniço pensante desafiando os vendavais, lançara-se de novo, com fervor, na torrente e turbilhão do outro-eu, do risco e sacrifício, repudiando a sua pequena parcela de felicidade. Reatara com um passado que quase o destruirá, pouco mais lhe deixando que amargura e desilusão (MIGUÉIS, 1982, p. 45).

Refletiu então sobre o que dissera Artaud sobre o êxtase da criação – *a Arte como catarse*³⁵ – para remexer no *lodo interior* que o fazia afundar cada vez mais. Pensou, enfim, “na revolta dos estratos ‘inferiores’ da mente contra a ditadura da razão e da vontade soberanas” (MIGUÉIS, 1982, p. 48). O sujeito busca compreender os fantasmas do inconsciente e o lodo que envolve o seu caminhar viajante, tentando deter a mente sem o risco de mergulhar na loucura como ocorrera com o seu mestre.³⁶

A angústia e as inusitadas crises que ela pode desencadear, compreendeu-as então como parte da história pessoal do homem em sua trajetória de vida “e que a criação, como acto de vontade, é sempre uma rememoração ou transposição” (MIGUÉIS, 1982, p. 48). Os cronotopos migueisianos aqui transparecem, mais uma vez, sob a forma de viagem, desencontro e agonia, revelando a condição exilada do sujeito, cuja ponte reintegradora – como admite a voz narratária de “Breakdown” – pode estar no gesto criador que redime.

O pensamento voltado ao regresso, enquanto possibilidade real ou esperança ilusória, parece uma constante nas personagens emigrantes de Miguéis, que convivem com o mal de

³⁵ Antonin Artaud é o criador do Teatro da Crueldade, cuja proposta estética consagrada nos anos 60 consiste na busca de outros meios de expressão que não unicamente a literatura, o que faz o teatro tornar-se uma espécie de ritual. Para Luiz Paulo Vasconcellos (1987, p. 189) sua idealização vem da atmosfera mística e do caráter metafísico do teatro oriental: “a ênfase da expressão cênica devia, pois, recair na emoção, na linguagem não-verbal de luz e som, e, principalmente, na voz e no corpo do ATOR, ou seja, em tudo que apelasse aos sentidos do espectador (...) Artaud influenciou um sem-número de artistas e escritores” (VASCONCELLOS, 1987).

³⁶ Segundo a pesquisadora Teresa Martins Marques (1995, p. 8), a doença de Raul Proença impressionou deveras José Rodrigues Miguéis e não será por acaso que a sua primeira novela publicada em livro – *Páscoa Feliz* (1932) – é ancorada no tema da loucura. Em 29 de junho de 1930 Miguéis escreve de Bruxelas a David Ferreira e tece considerações emocionadas sobre Raul Proença comparando-o a Nietzsche: “Estes dois homens tão semelhantes na potência espiritual, na violência do pensamento, serão semelhantes no fim?” (MARQUES, 1995).

ausência, na secreta esperança de voltar – ainda em vida – à terra natal. Como observa Carlos Ascenso André (1992, p. 43), “para o exilado, como para o ausente em geral (até o emigrante), a morte em terra estrangeira constitui uma forma de condenação: morrer longe significa a impossibilidade do regresso sonhado”. A ideia da morte representa, neste contexto, a consciência do fim ou a perda da esperança.

De um modo geral, o tipo humano que protagoniza as narrativas do escritor português é um exilado ou emigrante que se vê compelido à eterna busca de seu espaço de realização, fazendo com que a identidade múltipla surja como uma de suas principais características. O corpo pode estar fisicamente nos Estados Unidos, mas o pensamento não. Viver aqui e acolá, simultaneamente, faz com que presente e passado sejam relativos, possibilitando ao viajante seu trânsito contínuo pelo tempo.

Ainda que o rigor da distância condene o sujeito ao desterro perpétuo, a memória forte que Candau define como “aquela enraizada em uma tradição cultural” (CANDAU, 2012, p. 46) surge como uma das forças invencíveis que mantem o sujeito vivo em função do Outro, de modo a convergir a noção de memória individual para a noção de memória coletiva que confere sentido à existência do expatriado. Sobre isso reflete o sociólogo francês:

Quanto maior essa convergência maior será aquela das representações identitárias e mais pertinente será a retórica holista. Ao final, a memória coletiva segue as leis das memórias individuais que, permanentemente, mais ou menos influenciada pelos marcos de pensamento e experiência da sociedade global, se reúnem e se dividem, se encontram e se perdem, se separam e se confundem, se aproximam e se distanciam, múltiplas combinações que formam, assim, configurações memoriais mais ou menos estáveis, duráveis e homogêneas (CANDAU, 2012, p. 49).

A imagem irreversível da solidão humana encontra, nas narrativas de Miguéis reunidas na coletânea póstuma que reúne “Tendresse” e “Circo da Noite”, dentre outras histórias de temática existencial, lampejos do pensamento de Kierkegaard. Segundo expressado pelo filósofo dinamarquês, em *O Conceito de Angústia*, se a existência é a liberdade do poder-ser, a angústia, enquanto sentimento do possível, caracteriza a fragilidade da condição humana em face da ameaça do nada. Da mesma forma, se o desespero é a conturbada relação do homem consigo mesmo, a angústia possui um alcance maior pelo fato de abalar a relação humana com o mundo ao redor, colocando-o numa condição de exílio perpétuo. O efeito da angústia, neste sentido, é devastador:

Destrói todas as finitudes, descobrindo todas as suas ilusões. E nenhum grande inquisidor tem prontas tantas torturas tão terríveis quanto a angústia. Nenhum espião sabe atacar com tanta astúcia a pessoa suspeita, precisamente no momento em que está mais fraca, nem sabe preparar tão

bem os laços para agarrá-la, como sabe a angústia; por mais sutil que seja, nenhum juiz sabe examinar tão a fundo o acusado como a angústia, que não o deixa escapar nunca, nem na diversão, nem na algazarra, nem no trabalho, nem de dia ou de noite (KIERKEGARD, s.d., p. 146).

O conceito de angústia de Kierkegaard projeta-se além da esfera temporal, assumindo uma conotação ontológica ao compreender a existência humana como uma luta constante na busca por realização. Ele torna possível ao indivíduo conhecer-se e reconhecer-se enquanto homem, no confronto do Eu com o Outro. Quando a autoconsciência e a autodeterminação prevalecem no seu espírito, pode então o indivíduo vislumbrar o eterno. Confrontado com seus limites, com a sua temporalidade, com o futuro incerto e com suas contingências diante da vida, o homem se angustia a ponto de tornar-se vazio.

Já o filósofo Heidegger (2012), em *Ser e Tempo*, propõe-se a refletir sobre o sentido da existência humana dentro de uma perspectiva fenomenológica, onde se vê simultaneamente o aspecto singular e universal do objeto contemplado. O ser do homem existe como possibilidade de escolhas e atuação, sendo que o ser-no-mundo e o ser-com-os-outros um dado existencial, pelo fato de que não existe um sujeito sem mundo e nem um Eu isolado dos Outros. O processo de tomada de consciência, nesse contexto, não deixa de remeter à ideia do fim, de modo que a existência autêntica do ser, segundo o filósofo inspirador do existencialismo, é a de viver-para-a-morte, preceito este que suscita a angústia:

O ser-para-a-morte é essencialmente angústia. (...) A situação afetiva que pode manter aberta a constante e radical ameaça em torno de si mesmo, ameaça nascente do mais próprio e isolado do Ser-aí, é a angústia. Nela, o Ser-aí se encontra diante do nada da possível impossibilidade da própria existência (HEIDEGGER, 2012, p. 388).

No pensamento do pensador russo, segundo Adail Sobral (2008), tal formulação suscita o ser-no-mundo (*Dasein*) que põe a existência humana “ao longo desse diálogo permanente que é a vida, marcado por dois expressivos ‘silêncios’, o nascer e o morrer” (SOBRAL, 2008, p. 27). Entre estas duas datas é que transcorre a breve alegria do ser, que se instaura a consciência do sujeito, que ocorrem suas sucessivas andanças pelo mundo e que se anuncia, enfim, a ideia alarmante do não-ser. Aqui surge, inevitável, a sensação de angústia. Observa o autor, em outro artigo publicado na mesma coletânea, existir no pensamento de Bakhtin “certas semelhanças entre algumas de suas teses e as de Heidegger, notadamente no que se refere ao ‘eu-para-si’ e ao ‘eu-para-o-outro’, por exemplo” (SOBRAL, 2008-b, p. 128).

Outro filósofo que se debruçou sobre as questões existenciais, ao substituir literariamente a palavra angústia pelo vocábulo náusea, é Jean-Paul Sartre. No romance protagonizado por Antoine Roquentin a náusea é o sentimento que acomete o ser humano

perante as contingências da vida e o absurdo representado pela realidade. *A Náusea*, de Sartre, irmana-se à angústia de Heidegger, como se depreende do solilóquio de sua personagem central: “Tudo é gratuito, este jardim, esta cidade, eu próprio. E quando acontece de nos darmos conta disso, revolta-se-nos o estômago e tudo se põe a flutuar... eis a Náusea” (SARTRE, 1982, p. 30).

Já em *O Ser e o Nada* o pensador francês sustenta que o homem enquanto ser-para-si é também um ser-para-outros, afirmando que no momento em que o Outro passa a fazer parte da consciência do Eu, a experiência humana se modifica. O conflito torna-se, assim, o sentido original de ser-para-os-outros, que incita o homem a uma determinada reação: “O olhar alheio me fixa e me paralisa, ao passo que, quando o outro estava ausente, eu era livre, isto é, era sujeito e não objeto” (SARTRE, 2007, p. 117).

Para Bakhtin, em *Estética de Criação Verbal* (2003), o homem – até quando se olha no espelho – vê-se com os olhos dos outros:

De fato, nossa situação na frente do espelho é sempre deturpada pois, na ausência de um meio de abordagem de nós mesmos, também nesse caso identificamo-nos com o outro possível, indeterminado, com cuja ajuda tentamos encontrar uma posição de valores a respeito de nós mesmos; ou seja, é a partir do outro que, mais uma vez, tentamos dar-nos vida e forma; daí essa expressão particular de nosso rosto tal como a vemos no espelho e que não temos na vida. Essa expressão de nosso rosto refletido no espelho se compõe de certo número de expressões que remetem a planos totalmente diferentes de nossa postura emotivo-volitiva, os quais são: 1) a expressão de nossa postura emotivo-volitiva real, tal como está manifesta no momento dado e está fundamentada no contexto da nossa vida; 2) a expressão do julgamento do outro possível, da alma fictícia, não localizada; 3) a expressão de nossa atitude para com um julgamento desse outro possível: satisfação, insatisfação. (...) nosso julgamento não é feito para nós mesmos, mas para os outros e através dos outros (BAKHTIN, 2003, p. 52).

A multiplicidade de pontos de vista que se vê nas personagens de Dostoiévski, conferindo-lhes a característica do inacabamento – o que ocorre, igualmente, com o sujeito transeunte que habita o universo miguelisiano – denota que em termos de conhecimento do mundo o absoluto deu lugar ao relativo. Cabe observar que, no prefácio da obra acima citada, Tzvetan Todorov distinguiu pontos de contato na argumentação desenvolvida por Bakhtin com aquela formulada, na mesma época, por Jean-Paul Sartre:

Sartre recusa qualquer prática romanesca em que o autor ocupasse uma posição privilegiada em relação às suas personagens; ele não utiliza o termo “monológico”, mas não está longe de identificar “romance” e “dialogismo” (...). Como Bakhtin, Sartre assimila essa revolução romanesca ao nome de Dostoiévski e, como ele, compara-a com a de Einstein (...), pelo

desaparecimento do absoluto (TODOROV, prefácio a BAKHTIN, 2003, p. XXI).

Em termos romanescos, com Vergílio Ferreira (1972), também não há como esquecer o sentimento de angústia vivenciado por Jaime Faria, protagonista de *Alegria Breve*, que se vê subitamente imerso em um tempo-espço de completa desolação: “Enterrei hoje minha mulher – por que lhe chamo minha mulher? Enterrei-a eu próprio no fundo do quintal, debaixo da velha figueira (...) E de novo o silêncio cresce a toda a volta” (FERREIRA, 1972, p. 5). A sondagem da condição humana, no referido romance, põe o homem como demiurgo de si próprio, trazendo ecos do existencialismo para dentro da moderna literatura portuguesa.

Guardadas as devidas proporções, o espanto das personagens centrais de *A Náusea* ou de *Alegria Breve* perante o absurdo do mundo circundante faz lembrar os transeuntes migueisianos de “Tendresse” ou de “O Circo da Noite”, condenados a errar pelos labirintos da Cidade Monstro CiclopiCidade à procura de algo/alguém. Seu exílio físico torna-se metafísico com a consciência da morte que se aproxima. Nessa encruzilhada existencial o sujeito migueisiano, embora livre para decidir os rumos de sua vida e seu destino, torna-se refém da angústia, assumindo a condição errante que o leva ao estado de tensão.

Ainda que José Rodrigues Miguéis, em sua versatilidade literária, não seja considerado um escritor existencialista, alguns contos seus – sobretudo os escritos finais – concentram-se sobre o problema fundamental do homem, nessas *últimas questões* sobre as quais se debruça, também, a sátira menipeia.³⁷ A singularidade de cada ser perante as contingências da vida e de um mundo fragmentado pode ser vista nas intermitências da diegese, pelos discursos das personagens centrais ou dos narradores. O tema da solidão humana, correlato ao exílio psicológico que acomete o sujeito desterrado, é tratado em “Tendresse” e “O Circo da Noite”.

“Tendresse” versa sobre o encontro/desencontro de um homem idoso com uma mulher jovem. Nesta narrativa o sujeito agoniado demonstra interesse pela vendedora de uma *boutique* em Nova Iorque e, sensível aos problemas pessoais que ela enfrentava, convida-a

³⁷ De acordo com Bakhtin (2011) o gênero da sátira menipeia – tal qual se vê nas *Metamorfoses* (*O Asno de Ouro*) de Apuleio – “tornou-se um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até os nossos dias (...), e se caracteriza por uma *excepcional liberdade de invenção do enredo e filosófica* (...) Nesse sentido, podemos dizer que o conteúdo da *menipeia* é constituído de aventuras da *ideia* ou da *verdade* no mundo, seja no mundo, seja na Terra, no inferno ou no Olimpo. Uma particularidade muito importante da *menipeia* é a combinação orgânica do fantástico livre e do simbolismo e às vezes, do elemento místico-religioso com o *naturalismo do submundo* (...) A *menipeia* é o gênero das ‘últimas questões’, onde se experimentam as últimas posições filosóficas. Procura apresentar, parece, as palavras derradeiras, decisivas e os atos do homem, apresentando em cada um deles o homem em sua totalidade e toda a vida humana em sua totalidade” (BAKHTIN, 2011, p. 129-131).

para morar consigo. A exemplo do herói grego estudado por Bakhtin em *Questões de Literatura e de Estética - A Teoria do Romance*, aqui o sujeito migueisiano “não se sente parte do todo social. É um homem solitário, perdido num mundo estrangeiro” (BAKHTIN, 2010, p. 231). Embora o sujeito sofra com o jogo do destino, ele não se conforma com sua condição e busca na figura do Outro-mulher a completude que falta em si.

À medida que os anos passam e as pessoas envelhecem, o tempo-espço novaiorquino cobre-se com a neve da angústia e prenuncia um inverno cada vez mais rigoroso. O cronotopo da soleira, em que Bakhtin representa a crise e a mudança de vida, encontra seu correspondente migueisiano no cronotopo da agonia, que é metafórico e igualmente simbólico. Na imagem do homem que percorre o caminho da vida há um anseio permanente pela busca. A crise do sujeito, que deflagra transformações pessoais – diferentemente do que o filósofo russo constatou na biografia e autobiografia antigas, onde o aspecto público prevalecia sobre o privado – nasce na sua consciência: “a imagem do homem começa a se mover por espaços fechados, privados, quase íntimos, onde ele perde sua plasticidade monumental e sua extroversão totalmente pública” (BAKHTIN, 2010, p. 261).

O conto “Tendresse” mostra um sujeito em situação-limite à procura de alguém. Ao aceitar as condições impostas pela mulher com quem passa a coabitar no mesmo espaço físico, o narrador-personagem sabe que o tempo cronológico de ambos é bem diferente. Em cena, o velho e o novo vivem seus papéis ambíguos: ora se afastam, ora se aproximam. Na Cidade-Monstro as duas personagens que convivem sob o teto do mesmo apartamento, embora em quartos separados, sonham e sofrem cada qual à sua maneira. A ternura surge como possibilidade a um encontro que parece interdito às personagens tão diferentes.

Ele deseja a mulher e, consciente de suas limitações, deixa-a livre para viver a vida da maneira como quer. Ela aceita a apoio amigo garantidor de sua segurança, embora em suas andanças noturnas continue a vivenciar a angústia de desencontros amorosos que causam ciúmes no protagonista. Os três cronotopos migueisianos aparecem no conto, mas é no espaço íntimo do quarto da personagem narradora que o encontro do casal verdadeiramente se consuma. A metáfora da mulher como *estátua viva* aproxima amor e arte:

Sinto na pele a exaltação do teu corpo enregelado. Imóvel, tenho impulsos de te apertar nos braços para te aquecer! Mas pouco a pouco, como se em mim um ímã te atraísse, acercas-te de mim, acolhes-te ao meu calor... Sinto-me tremer: de frio, com certeza, quem sabe de *emoção*. Então volto-me para ti como se dormisse, e enlaço-te: não resistes! Ah, é bom sentir-te assim – tudo em mim se empenha em te acolher, aquecer, consolar! Acaricio-te o pescoço tenso e percebo que engoles com esforço o teu soluço.

Desço aos teus ombros frios, como os de uma *estátua exposta à noite*, roço-te os seios de neve endurecida, bafejo-te as faces (...) os teus lábios, há pouco secos e gretados, estão agora húmidos e macios de *procurada intimidade*: as nossas bocas prendem-se enfim num beijo ansioso e incrédulo (MIGUÉIS, 1982, p. 128-129, *itálicos nossos*).

O calor-aconchego recebe o frio-glacial e, na cama, em uma espécie de osmose entre corpos que se procuram e se aquecem, a natureza se manifesta. Na imagem simbólica da perfeição a estética do belo transparece e comove, para assim revelar “o nosso amor até aqui não confessado: tranquilo, profundo, pacificador. Os teus ais e gemidos são ao mesmo tempo de descobrimento e plenitude, de alívio e gozo, de confiança e paz: como um tépido sopro de primavera após um duro inverno” (MIGUÉIS, 1982, p. 129). Um renovado sopro de vida é o que o Outro representado pela mulher oferece ao sujeito agoniado, que não afasta a possibilidade de tudo não ter passado de um sonho: “Mas que é isto, lágrimas? ‘Tu choras!’ – digo, como se falasse em sonhos. (*E não será tudo isto um sonho?*)” (Idem, *itálicos nossos*).

Pode-se afirmar que o narrador-personagem de “Tendresse” vive o tempo-espaço da agonia. Solitário, na idade madura, ele não se rende ao exílio metafísico que o assola. Sua autoconsciência, manifestada pelo diálogo com o Outro (a mulher que necessita para sentir-se vivo) revela que o “eu-para-si” revelado na trama ficcional justifica-se por meio do apelo desesperado do “eu-para-os-outros”. As diferentes visões de mundo das personagens do conto, que projetam vozes sociais distintas, acabam por fim (provavelmente no plano onírico do sujeito) irmanando-se no mesmo sentimento agônico que aproxima as almas aflitas.

A acentuada diferença de idade dos protagonistas e seu comportamento psicológico na narrativa revela que, enquanto o homem idoso tenta superar a solidão com a presença feminina, a mulher que impôs as condições do convívio comum tem os olhos voltados à estrada dos encontros. Sua viagem pela noite, entretanto, culminou no desencontro, levando-a paradoxalmente aos braços do homem solitário que tanto sonhava um (re)encontro.

Essa mesma temática do Eu, do Outro, a angústia, a morte e a solidão humana é representada no palco/cenário de “O Circo da Noite”, conto também tocado pela sensação agônica que acomete os protagonistas dos textos derradeiros de José Rodrigues Miguéis. Importa esclarecer que “O Circo da Noite” contém três partes, sendo que as duas últimas remontam ao penúltimo ano de vida do autor e foram publicadas no jornal *Diário Popular*, de Lisboa, em 25 de janeiro e 15 de março de 1979, respectivamente. Tais narrativas, permeadas pela sugestão onírica, evocam situações sugestivas de *nonsense* que se incorporam ao

chamado *teatro da vida* enquanto representação do mundo e que, na diegese, oprimem o protagonista.

No primeiro texto da série, narrado em primeira pessoa, a personagem refere-se à cidade em que vive como “A Cidade-Monstro, a CiclopiCidade” (MIGUÉIS, 1982, p. 96) que “cerca-o, limita-o, circunscreve-o, torna-o pequeno, mesquinho, insignificante – homem sem rosto, sem nome, sem personalidade. Um Não-pessoal! E nem viva alma...” (Idem, p. 96). A metrópole monstruosa do olho único que tudo enxerga e que tudo vê põe o sujeito em desespero, levando-o a tentar fugir do não-lugar a que se viu condenado até o fim de seus dias.

Pela avenida dos desencontros um homem vagueia pela cidade da angústia, tateando no escuro por algo ou alguém. À sombra da noite emergem fantasmas tantos, ora transfigurados em porteiros ou espectadores, ora vestidos de atores ou palhaços, ora representações do Outro espelho do Eu. Sua fuga alucinada daquele espaço da opressão, em que o passado se mistura ao presente, faz com que a Cidade-Monstro, a CiclopiCidade, transforme-se em um enigma a desvendar.

A Esfinge silenciosa de respostas abandona o narrador-personagem aos seus pensamentos desencontrados e o faz deambular pela cidade aflita que o atravessa. Eis que de repente o sujeito se vê imerso dentro de si, submetido à voragem de uma aventura psicológica que o restitui ao estado agônico. A grande Cidade parece emparedá-lo. Espaço claustrofóbico. Resta-lhe então vivenciar o sonho. Ou o pesadelo adormecido nas profundezas de seu inconsciente.

Nesse primeiro texto, o protagonista entra a correr no átrio dum portentoso edifício cujo elevador o conduz a um lugar que aparentemente reconhece, a “sala do Circo (ou teatro) de sempre”. Assim que os refletores são acesos ele gesticula e fala numa “língua incompreensível, para a multidão rumorejante” (MIGUÉIS, 1982, p. 92). O suposto espetáculo então começa: “Encontro-me em cena, sozinho! Eu-próprio, agora disfarçado mas já não *clown*” (Idem). Na sala escura, qual caverna do Eu, o narrador-personagem põe-se a cismar sobre os seus papéis no mundo:

Representar sozinho no palco da noite? Multiplicar-me, despersonalizar-me, inventar, desdobrar-me no eu possível, fictício, tentativo, sem deixar de ser quem sou? Ser eu mesmo e outro, personagem, actor, impersonador? Iludir-me iludindo (a quem)? Representar o quê, de quê? Que papel? (O meu me basta!) (MIGUÉIS, 1982, p. 92).

Ele bem sabe que o ator (assim como o escritor) não deve se identificar com a pessoa que representa. “Mas, afectivo, sentimental, apaixonado, eu arrebatei-me, entrei no Personagem” (MIGUÉIS, 1982, p. 93). Artista das ilusões que conhece de cor o seu papel, ele quer assumir o seu Eu autêntico, original, despido de máscaras sociais: “Hoje quero ser eu mesmo, representar a mim-mesmo, *ne-varietur*, sincero, palhaço e rei-vai-nu!” (Idem). Dança, canta, flutua sobre a plateia e sorri.

Em meio a esse movimento corporal cênico encontra alguém, memória do passado: “Ela ergue-se do fundo da sombra e vem até mim. Enlaço-a com suavidade e começamos a dançar deslizando no vazio” (MIGUÉIS, 1982, p. 94). De repente o homem se sente envelhecido: “Vejo-a afastar-se, sorrindo e girando, num vago gesto de adeus, e desaparecer também no escuro da sala ou da memória” (Ibidem, p. 95). Pelos porões insondáveis do tempo a mulher de seu encontro desfaz-se em pó.

O tempo-angústia aqui coincide com a velhice do narrador-personagem e com as perdas que o avançar da idade traz. No poço convulso de suas memórias, qual teatro vivo de toda uma existência vivida, ele revisita a mulher etérea que já não vive e a qual amara no passado. O apelo de um reencontro, em sonho, faz com que o sujeito travestido de *clown* transcenda o próprio corpo num exercício de pensamento capaz de subverter o tempo cronológico. O voo inebriante do tempo psicológico, sobre os espaços-vividos-desconstruídos, aqui tudo permite e celebra.

A noite é o tempo da perda dos limites das coisas e dos espaços, quando o conhecido se torna desconhecido ou/e irreconhecível, é o tempo do informe ou em que as formas conhecidas assumem outras formas. É nesse momento que a ordem da normalidade cotidiana pode ceder lugar ao caos. O resultado em termos de espaço e de tempo assemelha-se ao que ocorre no inconsciente, na medida em que também este não apresenta ao sujeito consciente, à sua razão, a clareza que esta exige.

Este efeito também pode ser encontrado no “circo”. Normalmente este é o lugar dos palhaços, em que predomina o comportamento irreverente e também dos acrobatas que parecem desafiar a lei da gravidade, todos fugindo da seriedade e da normalidade do cidadão comum, em uma espécie de vida que paira sobre a natural, de uma vida de magia. A luminosidade do circo ajusta-se à magia enquanto alegria, enquanto elemento lúdico. No circo noturno, todavia, essa imagem sofre alterações na medida em que o escuro dificulta ao sujeito a visualização dos elementos que habitam o espaço. Torna-se o circo, assim, um mundo de magia sombria, assustadora, ameaçadora, um mundo de inquietante estranheza.

No segundo episódio de “O Circo da Noite” a paisagem da obscuridade prevalece. Pelas ruas da CiclopiCidade novamente o sujeito em fuga é perseguido por “mãos invisíveis, garras aduncas, abutres, um anjo punitivo, ou – só agora o percebe – o fogo rasante de invisíveis metralhadoras” (MIGUÉIS, 1982, p. 96). A personagem questiona “porque hei-de eu ter horror à Cidade que, na sedução do inicial encontro, de novidade e da estranheza, da esperança e do Amor, comecei por estimar”. Seu inconsciente revela um homem perdido na “Cidade labiríntica” (Ibidem, p. 97), ora em um obscuro beco sem saída, ora em uma queda vertiginosa ao solo. Uma explicação onírica vê-se da ressalva no narrador perante a morte iminente: “O seu grito deve tê-lo acordado” (Ibidem, p. 96).

Ele teme a Cidade-Esfinge cujo enigma é indecifrável. Desperta a consciência e já não sabe se bebera, se sonhara, se sofrera nova alucinação. Mais uma vez o sujeito está diante do tempo cronológico. “Sente então a melancolia de quem tem o porvir para trás de si, e já não avança para nada de antecipado, de pressentido, de sonhado ou desejado: uma Índia inexistente, um Cabo das Tormentas mítico, o deserto, o vazio, o nada, o não-ser, o não-eu!” (MIGUÉIS, 1982, p. 99). Chegam-lhe aos ouvidos ecos existencialistas, sente no paladar o vinho amargo do niilismo. Quer ver o presente e só enxerga o passado que precisa esquecer e recriar. Quer ver e recuperar o encantamento e a magia do menino no circo e só vê a noite, tudo o que existe e era conhecido transformado por ela, a noite, simultaneamente irreconhecível e bela. Tempo e espaço. Recuperar o irrecuperável...

O texto final de “O Circo da Noite” traz o narrador autodiegético mais uma vez mergulhado em suas elucubrações que projetam o ser num plano existencial, suscitando com isso a inexorável passagem do Tempo. Sob o domínio da filosofia ele busca o sentido do conhecimento:

Conhecer é despersonalizar-se, ignorar... *desconhecer!* Quando digo conhecer alguém, um objecto, um ambiente ou um meio, já os não posso explicar. Interpretar, porque insensivelmente me projectei neles e eles em mim. Sou – tornei-me – parte deles e eles de mim (MIGUÉIS, 1982, p. 100).

Tal frase se ajusta à Cidade enquanto imagem noturna que a faz parecer um circo sombrio, de imagens parcialmente ou totalmente irreconhecíveis:

Tenho da cidade um conhecimento no desconhecido que hoje se aprofunda porque deixou de ser experiência para ser identidade, deixou de evoluir para ser memória apenas, cristalização. Mas que confiança posso eu depositar nela? Manteve-se o cristal inalterável? (...) Ou deixei de vibrar a uníssono com ela?, de reagir, de actuar, de ser outro simultaneamente? Terei mudado? Mudou ela? (MIGUÉIS, 1982, p. 101-102).

Preso às garras do *MonstroCidade* ou *CiclopiCidade*, em que “as gentes são outras, irreconhecíveis, não só como indivíduos, mas colectivamente, em substância, ritmo, hábitos, ideias, ocupações, visões de mundo...” (MIGUÉIS, 1982, p. 103), a habitual sensação de estranheza retorna ao espírito do protagonista: “Sinto-me de repente alienado, um estranho, aqui, como aliás em toda a parte: e mais que dantes!” (Idem). Qual ser errante, estrangeiro em toda parte ou homem de lugar nenhum, a personagem assim se define perante o palco da vida.

“O Circo da Noite”, expressão maior de um Teatro do Absurdo³⁸ ou do próprio Teatro da Crueldade de Artaud, mencionado anteriormente, a envolver gente-fantoches à procura de si mesma e de sua identidade perdida, soa como um vigoroso grito pantomímico (tal qual “O grito” de Edvard Munch, símbolo do expressionismo³⁹) à Metrópole das Grandes Angústias. Também caberia aqui estabelecer um paralelo com o pensamento contemporâneo de Deleuze (1974) sobre a relação Eu/Outro, ao ver o Outro como possível:

Quando apreendo, por minha vez e por conta própria, a realidade do que outrem exprime, não faço nada mais do que explicar outrem, desenvolver e realizar o mundo possível correspondente. É verdade que outrem já dá uma certa realidade aos possíveis que envolve: falando, precisamente. Outrem é a existência do possível envolvido. A linguagem é a realidade do possível enquanto tal. O eu é o desenvolvimento, a explicação dos possíveis, seu processo de realização no atual (DELEUZE, 1974, p. 317).

O lugar de promessa sonhado pelos emigrantes que desembarcaram no porto das ilusões norte-americanas não existe. A cidade que acolhe e oprime torna-se o Outro que suscita as angústias do estrangeiro e o leva, a todo momento, a buscar refúgio no tempo interior da memória forte ou no inconsciente surreal que o universo onírico por vezes propicia e faz acreditar que existe. Confunde-se assim, em meio ao contato entre o Eu e o Outro, as dimensões reais ou imaginárias que habitam o sonho dos exilados.

³⁸ O Teatro do Absurdo, designação criada em 1961 por Martin Esslin, traz na sua estética a ausência de sentido na condição humana e a inadequação da abordagem racional e do pensamento discursivo para explicar o Homem. Por isso sua linguagem aproxima-se do território livre da poesia que emerge das imagens concretas ou sugestivas projetadas no palco. Dentro os principais representantes do movimento teatral que assim é denominado podem ser incluídos Eugéne Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet e Alfred Jarry. Luiz Paulo Vasconcellos (1987), a respeito desse movimento literário surgido na dramaturgia dos anos 50, aproxima o Teatro do Absurdo da sensação de angústia que acomete o sujeito em sua lucidez: “Suas obras e atitudes participam de uma forma ou de outra da corrente de pensamento que situa o ser humano em meio a uma constante angústia existencial, uma vez que em desarmonia com um universo de onde desapareceram as certezas e os princípios básicos inquestionáveis” (VASCONCELLOS, 1987, p. 191).

³⁹ *O Grito*, de Munch, é referido por Fredric Jameson (1996), em *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, como um quadro emblemático representativo da chamada era da ansiedade, que se ajusta perfeitamente à condição do sujeito exilado: “É uma expressão canônica dos grandes temas modernistas da alienação, da anomia, da solidão, da fragmentação social e do isolamento” (JAMESON, 1996, p. 38).

Cabe ainda dizer que o inconsciente freudiano não estabelece pontos de contatos com o pensamento bakhtiniano. Fiel a este atendimento, Maria Teresa de Assunção Freitas (2001, p. 183) afirma que o teórico da linguagem parece ver as diferenças entre consciente e inconsciente como diferenças entre dois modelos de discurso: “Essas idéias parecem ser mais tributárias de Dostoiévski do que de Freud. Nessa interpretação, a consciência é muito mais ameaçadora do que todo o complexo inconsciente”. O íntimo do homem, pondera a autora, também está no Outro.

Talvez não seja exagerado observar que nas narrativas em que o sujeito apresenta, na diegese, uma possível solução onírica à diegese (“Tendresse”, “Agnês, ou o Amor assexuado”, “Regresso à Cúpula da Pena”, “A Múmia” e “O Circo da Noite”, como acabamos de ver), o que parece prevalecer, na realidade, é a imaginação do narrador ou personagem central que, mesmo entregue aos braços de Morfeu, parece levar consigo, de modo indissociável, o desejo consciente por algo/alguém. Em outras palavras: não há o inconsciente freudiano em Migueís, mas uma consciência adormecida, terrível, que não se desgarra do sonhador.

É possível firmar, pelo fluir das narrativas até então examinadas, que a autoconsciência das personagens protagonistas vêm das situações-limite desencadeadoras de crise agônica. Diante da realidade de um mundo egocêntrico o Eu sofre com a dor do Outro e se irmana aos mais fracos, pobres e desvalidos. Por não conseguir permanecer indiferente às dores do mundo o sujeito migueisiano não consegue realizar-se, tampouco ser feliz. A sociedade na qual ele está inserido parece não compreender que, além da razão, homem é dotado, também, da sensibilidade.

Para fechar a análise dos contos de Nova Iorque e seu espaço-tempo marcado pelas configurações cronotópicas indicativas da viagem e desencontros da angústia reveladores do despertencimento, nada melhor do que um pensamento de Eduardo Lourenço, revelador de que, ao sujeito de alma exilada a viver em terra estrangeira, faz-se sempre possível – pelo exercício constante da memória – aproximar o ser afetoso de seus afetos:

Não somos seres inscritos, ou inseridos, como agora se diz, num espaço e num tempo indeterminados, mas seres espacializantes e temporalizantes, unidos e divididos no espaço e no tempo que somos e que criamos. Espaço e tempo são para nós realidades, como um rosto, o rosto daquilo que amamos, lugar da única, precária felicidade (LOURENÇO, 1999, p. 33).

2.4 CIDADES A NAVEGAR: O CAUDALOSO RIO DO DESASSOSSEGO

O desassossego permanente dos narradores e personagens de Miguéis, sintoma revelador do estado de não-pertença, ultrapassa o espaço físico das cidades e o tempo absoluto das horas para avançar sobre paragens diversas em que o Outro pode se revelar ao Eu. Esse Outro aparece às vezes como a imagem do medo que a morte traz, exílio perpétuo e irrevogável da condição humana. Ele também aparece no inconsciente de cada ser, pelas superstições, crendices ou manifestações das mais diversas da fé. Aparece na figura da mulher distante ou inacessível, maternal, amorosa ou sexual, para terminar sempre no desencontro. Aparece, ainda, nas expressões do humor incorporadas aos contos de viés político, sobretudo, onde a sátira e a ironia se sobrepõem.

Para examinar essas relações todas nos textos, seja por meio das máscaras translúcidas do Outro, seja pelo escudo protetor adotado pelo Eu, escolhemos alguns contos produzidos pelo autor em épocas diversas de sua carreira literária e publicados, a maioria deles, apenas na imprensa portuguesa, para depois – aplicado o método da *dispersão-reintegração* de John Austin Kerr Jr. – acabarem, enfim, reunidos em coletâneas. Permitimo-nos aqui tratar dessas narrativas sem observar seu rigor cronológico, mas em função da maneira pela qual o Eu vê o Outro, e vice-versa.

Na expectativa de demonstrar um pouco das nuances literárias do autor, cabe dizer que alguns contos trazem características reveladoras de que o estrangeiro é o Outro em sua expressão de alteridade e é também o Eu enquanto sujeito fragmentado e dividido. Na fronteira entre o simbólico e o real, o estranho pode assumir inusitadas faces e reafirmar o quão profundo é o despertencimento do homem em relação ao mundo circundante. Reproduz-se assim, em linhas gerais, a permanente inquietude do sujeito, reafirmando a relação cronotópica trazida pela viagem-desencontro-agonia e as categorias de exílio geográfico-psicológico-metafísico.

Há todo um simbolismo imagético que interfere na psicologia das personagens, em suas ações de acordo com a época narrada e suas realidades espaciais. O cronotopo bakhtiniano do limiar, que em Miguéis corresponde à agonía e prepondera na maioria de seus textos literários, pode facilmente ser identificado em um conto impregnado pela sensação de medo e estranheza, “A mancha não se apaga”. Narrada em primeira pessoa pelo protagonista Ricardo, a história transcorre numa quinta em Portugal e traz à cena outras duas personagens, seu amigo Norberto Maia e a irmã mais nova dele, Julieta Maia.

Importa observar que o momento da enunciação dá-se no espaço reservado de um consultório, onde o narrador desesperado confia ao médico o que lhe sucedera tempos atrás e pede a ele “um conselho, um remédio, uma palavra que me dê calma” (MIGUÉIS, 1946, p. 67). A partir daí, perante seu interlocutor silencioso, Ricardo – rapaz formado em engenharia – reconstrói o cenário dos acontecimentos e fala da relação de amizade mantida com Norberto – que se graduara em direito –, ao tempo em que ambos estudavam juntos no estrangeiro. “Ele era rico, e eu extremamente pobre” (Idem), enfatiza o narrador, ao acentuar a diferença social entre ambos.

O tempo da narrativa, que coincide com Portugal no início do governo Salazar, põe em conflito a modernidade e a tradição. Aquela privilegia a época do desenvolvimento econômico que cria abismos sociais entre os homens, enquanto esta evoca o tempo da monarquia que desaba juntamente com o solar de uma nobreza em ruínas. Basta examinar o perfil econômico das personagens envolvidas na trama: uma vive de forma remediada e outra é abastada. Ricardo, de regresso a Portugal, trabalha com afinco para se manter, enquanto Norberto permanece viajando pela Europa à custa dos pais.

A situação cômoda do amigo, com o qual o narrador se correspondia por cartas, mudou radicalmente quando pai e mãe morreram prematuramente, deixando órfãos ele e Julieta. Sem tino para os negócios, não tardou para que Norberto caísse na bancarrota, levando consigo, para a falência, a herança que cabia administrar. Dos bens da família restou apenas a Quinta da Portela, onde Julieta se instalara. Sucede que em uma noite em Lisboa, Norberto retorna de viagem e, visivelmente agitado, revela seu drama ao amigo:

Aqui não tenho ninguém, senão tu. Se desapareço, meu Deus, que será dela? *Pobre criança!* Que loucura a minha. Deixo-a completamente só, na miséria. A quinta pouco vale. Está quase abandonada, uma selva. Dá quando muito para sustentar quem lá mora. Francamente, não vejo para mim outra solução senão esta – acabar... (...) Ricardo, és o único *amigo*, o único *homem de bem, fiel*, que até hoje encontrei. És a única pessoa a quem posso dirigir-me. Peço-te ardentemente que a defendas e protejas, haja o que houver! Sê para a pobre pequena o *irmão*, o amigo que eu não soube ser... (MIGUÉIS, 1946, p. 69, *itálicos nossos*).

Em vista das expressões acima sublinhadas, verifica-se que Norberto muito considerava o velho companheiro – “homem de bem, amigo fiel, irmão” (MIGUÉIS, 1946, p. 69) –, tanto que a ele confiou, sem delongas, o destino da irmã caçula (uma “*criança*”, segundo ele), fazendo-o em tom melancólico, qual prenúncio de uma partida. Mas o

combinado foi que ambos, uma semana depois, iriam juntos à Quinta da Portela para informar Julieta da ruína familiar causada pelo irmão perdulário.

Aqui o cenário dos acontecimentos, agora de modo mais visível, passa a interferir no comportamento das personagens. Na “plataforma deserta” (MIGUÉIS, 1946, p. 71) da estação de Portela, Norberto não apareceu e isso fez com que Ricardo cogitasse de apanhar um “comboio descendente” (Idem) de volta a Lisboa, mas desistiu da ideia porque o próximo trem sairia apenas no dia seguinte. Tomando assento na carruagem da Portela, seguiu com o cocheiro rumo à quinta. Há na narrativa a antropomorfização das coisas e da natureza, que incorporam a opressão dos espaços circundantes:

A carruagem oscilava *horrivelmente* nas covas do macadame. O silêncio do *outono*, que envolvia os campos, escorria-me *dentro da alma*. As vinhas *pálidas*, enlanguesciam a paisagem, davam-lhe tons de *terra moribunda*. Rolávamos devagar, num *melancólico* tilintar de guizos, na estrada *desigual*, de onde se erguia à nossa paisagem um *pó lento*, sentia-me *deprimido* (MIGUÉIS, 1946, p. 71, itálicos nossos).

Trata-se da personificação dos espaços. A adjetivação depreciativa feita pelo narrador-personagem, no trajeto da estação à quinta, surge em cena como mau presságio. Tudo é desolação, alma e paisagem, paisagem e alma, morte anunciada: “O ar pesado, e o céu, cor de chumbo e violáceo, sugeriu-me a *imagem dum enforcado*” (MIGUÉIS, 1946, p. 71, itálicos nossos). Até a luz do sol, descendo por um rasgão das nuvens, “veio ensangüentar a tílias, os carvalhos e os eucaliptos da quinta”, dando-lhe “uma atmosfera opressiva de tragédia” (Ibidem, p. 73).

Mesmo diante da “fachada grisalha” (MIGUÉIS, 1946, p. 73) do casarão que anoitecia, a subir seus “quatro degraus cobertos de musgo” (Idem), vinha-lhe “não sei que aroma denso, enauseante, de flores” (Idem). O perfume floral, símbolo de celebração da vida, tornara-se ali desagradável e mortífero. Esse clima opressivo, em que tudo sugere a morte, perdurou até que a porta de entrada se abriu para iluminar a figura de Julieta:

Nunca poderei esquecer essa aparição. Durante alguns instantes não trocamos uma palavra, nem eu fiz um gesto. Foi ela que veio ao meu encontro. Vendo-a abeirar-se dos degraus, tirei o chapéu. Tinha na minha frente, não a colegial que esperava encontrar, mas *uma mulher duma beleza rara*. Convidou-me a subir com um gesto cheio de graça, e apesar da luz quase extinta, pude-lhe ver a *perfeição das linhas do rosto, o brilho puro e penetrante dos olhos claros, a doçura da boca vermelha, a brancura fosforescente da epiderme...* Ao mesmo tempo, um perfume novo, discreto, cheio de frescura (MIGUÉIS, 1946, p. 73-74, itálicos nossos).

Tudo então se transforma no espírito do narrador. O tempo de amargura cede ao tempo do amor. Julieta fez-se luz vital perante o então sorumbático Ricardo. Não era apenas uma criança nem tampouco uma colegial, mas uma mulher. Uma mulher bela. Sua presença evocativa de sensualidade provocou uma transformação no rapaz e o cenário acompanha essa mudança: “O céu limpava, e reluzia, palpitava, como se miríades de vidas incompreensíveis o animassem” (MIGUÉIS, 1946, p. 75). O som lúgubre de antes cede lugar à música florescente do encantamento: “Julieta, sentada ao piano, pusera-se a tocar maravilhosamente...” (Idem).

O narrador perdia a noção do tempo, enquanto os espaços de opressão se amenizavam. No passeio noturno pelo jardim, ao lado dela, seu coração “batia com violência, a um sentimento quase doloroso, novo, de felicidade” (MIGUÉIS, 1946, p. 77). Ricardo esquece a solidão e vem a saber que Julieta vive quase só naquela imensa casa, onde “os mortos circulam por toda a parte” (Idem). Finda a caminhada, já noite alta, ingressaram em seus aposentos com votos recíprocos de boas noites.

Sem a presença de Julieta, que se recolhera, Ricardo – tomado novamente pela solidão – percebe que o quarto a ele destinado “tinha a atmosfera dum cárcere disfarçado” (MIGUÉIS, 1946, p. 79). Ao sentir, tão próxima, a “radiação voluptuosa” (Idem) do corpo de Julieta, “a lembrança de Norberto depressa expulsava essas imagens” (Ibidem, p. 80). Era a consciência, por meio da voz do amigo distante, que vinha adverti-lo.

Mas a natureza falou mais alto ao casal apaixonado. Na madrugada finda, ao ver Julieta adormecida tranquila em seu braço, com os ombros descobertos e a respiração a erguer docemente o começo do seio, Ricardo sentiu por ela “uma ternura infinita” (MIGUÉIS, 1946, p. 85), certo de que “eu não teria embalado com mais carinho uma filha” (Idem). Ao abrir os olhos, a moça ergueu-se apavorada e fugiu com um grito. Ricardo, também de volta ao seu quarto “que a madrugada inundava duma luz fria e triste” (Idem), ali dormitou.

Pela manhã o telegrama endereçado a Julieta informava sobre o suicídio de Norberto, ocorrido naquela mesma noite. O grito de Julieta confirma a tragédia que se anunciava na quinta e Ricardo fugiu dali sem olhar para trás. A culpa que invadira sua alma, em relação ao amor quase incestuoso que nutria pela irmã do amigo morto, não o abandonou. Ao mostrar a palma das mãos ao médico, o narrador repetia aterrorizado: “Veja, veja, doutor, a mancha não se apaga...” (MIGUÉIS, 1946, p. 87).

À luz da teoria de Mikhail Bakhtin (2010), o trajeto percorrido pelo narrador-personagem ao longo da estrada que conduz à quinta da Portela confunde-se com uma viagem

de descobrimento que leva o protagonista a um proibido encontro idílico-amoroso. A situação-limite representada pela impossibilidade do amor entre Ricardo e Julieta, seja pela época e local dos acontecimentos (pode-se arriscar dizer que Julieta representaria a última donzela da nobreza lusitana em decadência), seja pela solenidade da promessa firmada por Ricardo ao amigo (de que cuidaria da menina como se fosse sua filha), revolveu no íntimo do sujeito apaixonado trazendo à tona o cronotopo do limiar. Eram tempos aparentemente inconciliáveis aqueles, em que a liberação dos costumes ainda resistia a ferro e fogo numa terra de ares provincianos.

Este conto põe em confronto tais valores oponentes, o da modernidade e o da tradição, evocando um tempo e um lugar em que a desonra era motivo para a morte. O sangue imaginário nas mãos do sedutor tem a cor de sua tortura psicológica. A palavra empenhada por Ricardo ao seu melhor amigo, no sentido de ele amparar a irmã menor, cai por terra diante da tentação amorosa, o que prenuncia na narrativa ficcional o desfecho reafirmado pela marca inapagável de uma traição. Em meio a esse cabedal de valores em ruínas, qual a secular propriedade da quinta da Portela em seu paralelo com um velho Portugal monárquico, o conto de José Rodrigues Miguéis contrapõe o espaço opressivo da nobreza decadente à liberdade símbolo dos novos tempos.

A estrutura espacial da narrativa sob análise e suas oscilações por meio do cenário, alterna-se entre luz e sombra, tristeza e alegria, vida e morte, criando – sob a moldura dos cronotopos bakhtinianos clássicos da estrada, do encontro, da soleira – uma relação tempo-espacial das mais comuns do início do século XX, quando preponderavam costumes sociais conservadores e hábitos tradicionais, sobretudo em relação a questões de namoro e intimidade conjugal. O exílio psicológico de Ricardo, que o levou a procurar ajuda médica, bem revela essas dicotomias da alma.

Uma das possibilidades de leitura do conto é a de que a aparição de Julieta, após o longo caminho solitário de Ricardo, gerou a crise pelo simples fato de o amor entre os dois, perante as convenções vigentes que se traduziam no velho espaço das tradições passadas, soar como proibitivo. No espaço acolhedor da casa adormecida, qual no cronotopo bakhtiano da soleira, é que se projetam os grandes acontecimentos, quando o casal apaixonado se une aos beijos à revelia da consciência puritana que se lhes habitava o mais íntimo do ser.

Na cena subsequente ao desfecho trágico do amigo suicida, Ricardo – enquanto personagem em completa transformação, impregnado de dúvidas, tormentos e ambiguidades – vai adquirindo consciência de si e de seus atos impregnados de culpa. A viagem do

protagonista ao encontro da mulher amada e dele próprio, inclusive, esbarra em uma fronteira intransponível erigida pelo tempo da tradição, onde a noite tudo sepulta ou transforma, pelo efeito da ilusão de ótica.

O tempo-espaço degradado pelo crime também se vê em “Morte de Homem”, outro conto integrado à coletânea primeira de Miguéis. Aqui a construção diegética é marcada pelo suspense, em uma narrativa ambientada no campo e que segue um ritmo melodramático, de inspiração camiliana (tema do parricídio, em que o filho, transtornado pelo ciúme e desejo de vingança, mata o pai por engano). O cronotopo da agonia, ilustrado pela tensão narrativa, prepondera na diegese. O Outro, que a paixão amorosa cega, deixa de ser familiar para se tornar inimigo.

Enfatize-se que o cenário turvo dos acontecimentos narrados, “onde flutuam sombras e névoas” (MIGUÉIS, 1946, p. 41), revela-se favorável ao desfecho trágico. Anselmo, personagem central do conto, apaixona-se por Margarida e se faz aparentemente surdo a qualquer maledicência que lhe chegava aos ouvidos, do próprio pai, inclusive: “– Essa mulher tem o diabo no corpo. Ainda faz para aí a desgraça de alguém” (Ibidem, p. 45).

O vaticínio do velho voltar-se-ia contra ele próprio. Anselmo, que passava muitas noites a rondar a casa de Margarida – moça que vivia só, em uma quinta cercada de vindimas – deu para desconfiar da mulher. Ao avistar sua morada com a luz ainda acesa, a desoras, surpreende Margarida estranhamente aflita. Depois de se acalmar e tomar o caminho de volta, o protagonista decide retornar à casa suspeita e nas imediações avistou uma sombra que tomava forma: “a dum homem agachado entre as pedras e as moitas, imóvel, espreitando” (MIGUÉIS, 1946, p. 57), como se estivesse à espera.

Desferido o tiro mortal, Anselmo aproximou-se do homem e constatou que se tratava do próprio pai. A dramaticidade da narrativa aumenta nas cenas finais, com a revelação de Margarida e seu sentimento de culpa por ter dado causa à tragédia. A ambiguidade da história, entretanto, irmana-se à atmosfera difusa impregnada no palco dos acontecimentos, como que a impedir seja a realidade vista com clareza e nitidez. O Outro, que se confundira com as sombras da noite e do medo, tornou-se o rival, o estranho e, enfim, a morte. Em agonia, o parricida passa a viver em eterno exílio psicológico.

Também em “O Crime Perfeito”, onde a categoria da autoconsciência do sujeito transita da rejeição inicial para a aceitação, o sofrimento humano surge inicialmente com a ideia de separação amorosa e depois se esvai pela conscientização da personagem central de

que seu sentimento de amor era algo doentio. Ambientada em uma noite de inverno em Nova Iorque, a narrativa trata do ciúme obsessivo de um homem maduro por uma moça que se lhe revelara infiel. O embate interior leva o protagonista ao estado agônico.

A cena inicial do conto mostra o Eu a vigiar os passos do Outro, a mulher amante desejada por muitos e que, com o passar dos anos, deu para evitá-lo. Enquanto a aguardava sair do consultório onde dizia trabalhar, o protagonista ensimesmado retrocede no tempo. Aquela jovem “inexperiente, casada muito nova havia poucos anos, o marido boçal” (MIGUÉIS, 1983, p. 140) logo se tornou vital ao narrador, tomado que foi por “uma febre inesperada. Uma aventura sem consequências...” (Idem).

O narrador reconhece que, ao longo dos seis anos desse romance clandestino, a paixão fez de sua vida um inferno: “Não pude recuar, a tentação era grande demais, *o lodo engolfou-me*” (MIGUÉIS, 1983, p. 142, *itálicos nossos*). Aqui também a personificação dos espaços em relação ao sujeito projeta o rigor do inverno sobre o espírito do narrador-personagem, sentinela de sua própria dor: “Há mais de uma hora sentado neste banco do Parque, ardo e tiritado de frio na minha trincheira. A noite cai, o vento sopra, às vezes chuveia, a neve não tarda – Dezembro!” (Ibidem, p. 137).

Assim se exprime o sentimento amoroso do narrador-personagem que, diante das suspeitas de infidelidade demonstradas pela amante, aos poucos vai se delineando:

Há nela uma coisa mais forte que o erotismo transviado: a ambição de subir (...) Sente a irremediável mediocridade da sua condição, e em vez de procurar libertar-se e cultivar-se, refina na vulgaridade e no luxo. Empina-se, faz cenas, insulta, mas submete-se. A sua ambição cresce na mesma escala de valores de sua gente: o dinheiro, as aparências, o espanto... Para ganhar mais, arranhou trabalhos nas horas vagas e a domicílio, sacrificando-me. Quer conhecer gente, outro mundo, os homens, impor-se e gozar (MIGUÉIS, 1983, p. 143-144).

Começa então a se formar, pelas mãos da revolta, uma nova autoconsciência no narrador. O tempo-espaço do prazer, vivido anos antes, converte-se em agonia para o casal. Ela passa a evitar o amante e este começa a segui-la por toda parte. O próprio parque outrora florido assume, na diegese, um espaço de frio e neve. Sem aceitar ou resignar-se à situação, ele decide agir. Uma intenção homicida, fantasiada pelo golpe no escuro e a fuga cautelosa, transparece no texto:

Privado dela, sonho vinganças, quero destruí-la. Vivo arrastado alternadamente entre duas torrentes, a paixão e o ódio. Já nada mais me importa. Até deixei de trabalhar. O objecto da minha adoração, que eu queria embeber em mim, identificar comigo, porque se me furta e não posso

renunciar-lhe o sonho aniquilá-lo! Só assim me poderei libertar, ter paz” (MIGUÉIS, 1983, p. 148).

Na imaginação o protagonista passa a lâmina na garganta da jovem e a deixa estendida no chão. Seria isso mesmo o que ele queria fazer? O conflito se instala em sua mente atormentada: de um lado o orgulho ferido associado ao sentimento de posse, de outro a certeza de que a vontade da pessoa humana merece ser respeitada. Mas o simples pensar na tragédia anunciada impede o agente de consumir o crime: “Que direitos tenho eu sobre ela, sobre a sua pessoa? Que lhe dei eu, que tanto espero? Que exijo dela, senão a minha própria droga? Como posso eu julgá-la, condená-la, destruir – que ideia monstruosa – um ser humano e livre?” (MIGUÉIS, 1983, p. 155).

A autoconsciência da rejeição, todavia, restitui o narrador à liberdade. Sua mão trêmula golpeou uma outra coisa que não o corpo da amante: “Matei, sim, mas foi a tirania dum amor doentio, egoísta, que era só vontade de domínio, desfeito, rebelião contra minha própria miséria” (MIGUÉIS, 1983, p. 156). Ao rejeitar de vez o objeto de sua obsessão, o protagonista enfim liberta-se. Se em “O Crime Perfeito” a revolta da personagem enciumada que, no tempo-espço da agonia nova-iorquina cogita matar a mulher amada, a autoconsciência do sujeito revela que ao longo da narrativa essa intenção dilui-se na resignação. Assim, o homem agoniado aceita o desencontro e sente-se livre para seguir viagem.

O Outro que causa estranheza no Eu é mais uma vez o desconhecido, o medo e também a morte. Nas derradeiras viagens imagéticas do sujeito migueisiano, compiladas na coletânea póstuma *Pass(ç)os Confusos*, temas filosóficos relacionados à fugacidade da existência e à solidão humana ressurgem em outras narrativas suas, como “Estranha Vida e Morte do Professor Reineta”, “O Telefonema das Oito” e “Boa Viagem, Carlos!”. O cronotopo da agonia, incorporado nessas histórias de emigrantes, confunde-se com o exílio metafísico do homem.

Aqui o tempo-memória mais uma vez põe o sujeito maduro a espreitar o horizonte, saudoso de si mesmo e dos Outros. No jogo do narrador com as personagens, protagonistas lusitanos entram em cena para lembrar, para reviver, para suscitar uma nova tomada de consciência pelo compatriota expatriado, como que o chamando à vida. Eis que surgem o professor Reineta, o Venâncio Gomes abandonado pela mulher e Carlos, o português-solto-no-mundo.

“Estranha Vida e Morte do Professor Reineta” inicia-se justamente com um chamado. O telefone tilintou e a voz embargada de Vinhas comunicou ao narrador autodiegético a morte de um velho amigo português: o Professor Reineta. Homem de ação que se envolveu, no passado, em um suposto movimento conspiratório, durante o Estado Novo, Reineta perdeu o emprego e abandonou a família em Portugal para se fixar definitivamente nos Estados Unidos, “onde ganhou a vida ensinando, prestando assistência e conselho aos luso-americanos (...) e sobretudo fazendo discursos políticos que atraíam multidões aos clubes e que lhe valiam estrondosos aplausos” (MIGUÉIS, 1982, p. 73).

Lembrou-se o narrador que, certa feita, recebera do Prof. Reineta, para leitura e revisão, um capítulo do *Tratado Filosófico* que, segundo ele, “devia revolucionar as ideias e o mundo” (MIGUÉIS, 1982, p. 83). Por sorte, confidencia a personagem relatora, nenhum dos redatores da *Life* manifestou-se sobre o texto encaminhado à revista, acrescentando o Professor, posteriormente, que “estes americanos nunca tiveram queda para a Filosofia!” (Idem).

Não há como negar a alusão explícita da narrativa migueisiana ao conto “A Estranha Morte do Professor Antena”, de Mário de Sá-Carneiro, cuja história é descrita pelo discípulo que testemunhou a morte do mestre por atropelamento. O que mais interessa aqui não são as circunstâncias nebulosas do desastre fatal, mas o legado filosófico que o excêntrico Domingos Antena teria deixado com suas teses científicas inspiradas no eterno retorno de Nietzsche e no monismo de Spinoza.

No posfácio de *A Estranha Morte do Professor Antena* (2008), a crítica literária Maria João Simões distingue, dentre as ideias do professor Antena, a quarta dimensão como uma porta que o Tempo abre para o desconhecido, suscitando uma viagem fantástica pelos meandros da psicanálise: “Mundos paralelos de uma 4a dimensão representam aqui não uma acronia mas uma duplicidade temporal – os dois mundos, conhecido e desconhecido, existem em paralelo (SIMÕES, posfácio a SÁ-CARNEIRO, 2008).

Fechados os parênteses explicativos, há que se lembrar que pouco antes de morrer o Professor Reineta recebeu um filho seu que veio de Portugal: “Que vens tu cá a fazer? que sabes tu fazer? que *queres* fazer? Aqui na América tens três caminhos: ou a fábrica, ou a escola, ou a tropa. Agora, escolhe” (MIGUÉIS, 1982, p. 86). Ao optar pelo exército, o moço foi mandado para a Coreia durante a guerra e – ao contrário do que ocorreu com Cosme – retornou aos Estados Unidos como herói condecorado. O cronotopo da viagem parece que se transmitira, por osmose, de pai para filho.

Sem embargo às circunstâncias obscuras da morte do Professor Reineta, se decorreu ou não de envenenamento, “amigos, correligionários e admiradores, e até inimigos, afluíram a vê-lo e houve reuniões para deliberar o que se devia fazer com tão ilustre cadáver. Resolveram restitui-lo à pátria ingrata” (MIGUÉIS, 1982, p. 87). Por ironia do destino (ou da própria personagem mensageira), tal decisão não se pode cumprir:

Houve uma complicação: parece que ele fizera testamento, deixando os miolos a uma Universidade no Kaiser Wilhelm Institut, de Berlim, e o corpo a um hospital escolar, onde os cadáveres escasseavam. O primeiro recusou os miolos sem o corpo, e o segundo não aceitou o cadáver desmiolado. De modo que ele ficou inteiro e disponível (MIGUÉIS, 1982, p. 87).

Mas o fato é que o Professor Reineta acabou cremado e nunca se encontrou vestígio algum de seu revolucionário *Tratado Filosófico* que, provavelmente, deve ter sido deitado ao fogo há bem mais tempo. Seja como for, o tipo humano representado no conto corresponde ao português que se adaptou à terra estrangeira e que nela conseguiu vencer, a despeito de suas excentricidades ou limitações intelectuais, fazendo-o com o mesmo espírito aguerrido dos navegantes que se lançam ao mar.

Na narrativa, os dois mundos a dividir, pelo oceano, pai e filho, revelam o cronotopo da viagem a perpassar o conto do português emigrante nos Estados Unidos. A superveniência da morte, ao impor o exílio definitivo ao sujeito desterrado, coloca um ponto final na aventura existencial do homem, com o gravame-condenação de que, nas palavras de Carlos Ascenso André (1992), “morrer longe significa a impossibilidade do regresso sonhado”.

O mesmo tema da morte é tratado na narrativa curta “O Telefonema das Oito”, cujo título era sempre invocado pelo protagonista abandonado pela mulher. Venâncio Gomes, em função disto, retornava pontualmente à sua casa a pretexto de atender a suposto telefonema da esposa, interrompendo o que estivesse fazendo naquele horário. Não havia jantar, cinema, festa ou chamado amigo que o retivesse: “Muito obrigado, mas não posso aceitar o convite, porque espero um telefonema urgente de minha mulher” (MIGUÉIS, 1982, p. 139).

Um equívoco da telefonista, em certa noite pontualmente às oito horas, no momento em que o protagonista aguardava a chamada, pôs uma mulher na linha à procura de Venâncio. Não o Venâncio Gomes, mas outro. A voz feminina era alvissareira: “Venâncio, responde! Ouvi-te distintamente pegar no aparelho! Fala a tua mulher, meu querido! Pelo amor de Deus, diz-me ao menos uma palavra carinhosa! Há meses que isto dura! (MIGUÉIS, 1982, p. 140). Tarde demais: Venâncio, acreditando que se tratava verdadeiramente de sua mulher, caiu morto.

Afora o aspecto central da narrativa, relacionado à ilusão dos sentidos, “O Telefonema das Oito” é um microconto que também mergulha na temática da solidão humana. E a consciência dessa ausência leva o sujeito ao sofrimento, porque a completude do homem envolve o ser-para-si e o ser-para-outros. Longe da mulher que amava, a personagem central vive em função de um regresso imaginado. Venâncio permanecia sempre na expectativa do fantasioso retorno do Outro (a esposa) que o telefonema das oito supostamente anunciaria.

A função do chamado telefônico, na narrativa, é justamente o da continuidade da esperança, tênue fio que mantinha o sujeito preso à vida. Quebrado o silêncio e finda a longa espera – que, na realidade, permanecia inabalável em seu cabedal de ausência – o homem iludido fraqueja e morre. A agonia da espera ou a ilusão do regresso tornado impossível é que definem os rumos da diegese. Em termos cronotópicos, o desencontro prevalece no espírito da personagem central e leva-a à morte.

Está-se, pois, diante de um espaço-tempo restrito em termos de vivência, centrado na casa, no telefone, no horário, e na presença dos cônjuges separados, mas também um espaço amplo na eternidade da angústia da espera no tempo cronológico da separação e no espaço concreto que impede a aproximação, até mesmo quando limitado a um telefonema, a um fio.

“Boa Viagem, Carlos!”, paradoxalmente, também se inicia com um telefonema. Aqui o narrador-personagem (emigrante nos Estados Unidos), em meio a seus infindáveis preparativos de regresso a Portugal, soube que seu velho amigo Carlos falecera. A impactante notícia foi-lhe trazida pela filha do compatriota desaparecido. O mesmo destino do Professor Reineta recaiu sobre Carlos, encerrando assim uma longa amizade intercontinental.

Em seu exercício de rememoração em homenagem ao finado, a personagem protagonista aventura-se pelo tempo-memória para ali resgatar passagens biográficas de outro “português solto no mundo” (MIGUÉIS, 1982, p. 157), que marejou pelo mediterrâneo, pela Costa do Pacífico, pela Austrália ou Nova Zelândia, pela Nova Inglaterra até desembarcar nos Estados Unidos, seu porto final.

A odisseia de Carlos, marinheiro submetido ao signo da viagem, cumpriu-se no mar: “O Mar tornou-se o seu amor, convento e religião. Navegou por cerca de trinta anos” (MIGUÉIS, 1982, p. 158). Agnês, sua filha, preferia chamá-la “Inês, a dos Lusíadas” (Ibidem, p. 161), como a evocar a aventura da saga mítica de Camões e a desventura de Inês de Castro, amante de Dom Pedro I de Portugal, que foi rainha depois de morta.

Carlos-navegante, homem de muitos espaços em diferentes tempos de sua vida, é mais um português-solto-no-mundo a vivenciar o estigma do estrangeiro universal. Ulisses das grandes jornadas marítimas, atracou seu barco no definitivo cais norte-americano e ali deixou-se levar pelas mãos do tempo impiedoso. Ficou-lhe como herdeira, porém, a imagem viva de Agnês, a sua Inês da grande saga lusitana, a estabelecer um elo identitário entre o navegador expatriado e a terra que habitava a sua memória forte.

O cronotopo da viagem, presente neste conto, pode ser visto na trajetória das duas personagens. Ele está nas ações de Carlos em sua vida transeunte em seus múltiplos tempos-espaços e está no pensamento do compatriota emigrante que acabou por permanecer nos Estados Unidos. Carlos, no momento da enunciação, é apenas memória. A agonia da morte do amigo fez com que o sujeito sobrevivente, em seu exílio geográfico em Nova Iorque, sentisse o rumor do exílio metafísico que em breve também o alcançaria. O Outro que é a Morte pode ser, também, o Medo.

Tudo o que ficou, para o narrador-personagem entregue ao exercício da rememoração, foi a saudade do amigo viajante, a compor uma relação identitária que não se apaga jamais. Esse sentimento singular, que não deixa de espelhar a alma portuguesa, exprime pela biografia do amigo que partiu, a feição amorosa, o incontido ardor e o espírito de aventura que é seu e de todos os portugueses.

Sobre o tema das crendices transformadas em lendas, merece atenção um conto migueisiano de feição ruralista, “O Morgado de Pedra Má”. A ação narrativa transcorre na Beira das quintas dos grandes latifúndios e árvores centenárias, mais exatamente nas terras de Pedra Má. O mistério reside na suposta existência, nos arredores da quinta, de uma laje a ocultar valiosos tesouros: “Mas poucos ousariam aproximar-se da Pedra-Má, no temor de algum cobranto” (MIGUÉIS, 1981, p. 245). O medo que se confunde com o Outro, associado às superstições e ao temor do incognoscível, desafia um jovem que sai à procura da laje da riqueza:

Agachado, e com o Credo na boca, conseguiu enfim reacender a lanterna, e viu-se numa espécie de rotunda, com as dimensões duma boa sala de tecto baixo. No meio dela, uma cisterna de água negra, imóvel, barrava-lhe o caminho: mais alguns passos no escuro e ter-se-ia afogado, sem remédio nem testemunhas! Arrepiado, ocorreu-lhe que a cisterna estava ali para cortar os passos dos intrusos. Mas, a tentá-lo, havia sobre ela uma espécie de ponte ou passadiço frágil, enferrujado: seria preciso transpô-lo para alcançar o fundo da cava. Teria coragem? (MIGUÉIS, 1981, p. 247).

Se a súbita aparição de uma imagem assustadora – “a figura imponente dum ‘homem de ferro’” (MIGUÉIS, 1981, p. 249) – fez o rapaz bater em retirada, o mistério do solar seiscentista atravessaria os séculos. Bernardo, o Morgado a quem a cruz de Pedra-Má havia resplandecido como num presságio, bem desconfiava do agouro iminente. Não tardou para que o protagonista do conto fosse gradativamente tomado pela moléstia, que para espanto dos criados corroía sua mente:

O amo teve espasmos, enjôos, ganiu como um animal, e o tônico escorreu-lhe dos dentes apertados para o peito. Era a raiva, não havia dúvida. Nem São Roque lhe acudia, e em toda aquela comarca não havia notícia duma imagem do santo padroeiro. Agora, esperar. Triste fim o do fidalgo! (MIGUÉIS, 1981, p. 261).

Decidido a abreviar seu sofrimento, a última ordem do Morgado foi a que se o abatessem a tiro, extinguindo-se assim a vida daquele que por quase cinquenta anos “tinha levado a juntar bens, assenhorar-se de leiras, de quintas, de casas e de águas, e de maninhos, a governar a justiça, a propriedade, a religião, as consciências e às pessoas” (MIGUÉIS, 1981, p. 278). Do lado de fora, a preencher o espaço opressivo do terreiro do solar, o povo da vila e seus arredores ali se alastrava “num sussurro de motim” (Ibidem, p. 283), testemunhando o término de uma era marcada por desenganos e submissão. O criado Bernardo é a mais fiel expressão desse estado de coisas:

De olhos perdidos nas memórias e nas cristas bravias do Rebordão, o criado sentia a melancolia de quem já viveu e nada mais espera da vida. No silêncio que amortilhava a Casa da Capela, a quinta, o vale e os montes, encontrava ele obscuramente a expressão da sua existência de rafeiro habituado a trazer a caça à mão do dono, e a comer desta a códea dura ou os sobejos, sem mais nada reclamar (MIGUÉIS, 1981, p. 252).

A narrativa parece trabalhar, de modo sutil, com as representações do medo, estendendo à figura autoritária do Morgado de Pedra-Má uma possível correlação com o autoritarismo reinante naquele tempo-espço de crédulos e subjugados, cuja consciência não se podia expandir. Do passado rememorado para o presente da narração, a história dos logros e das tiranias parece se repetir, gerando uma sensação de permanente agonia aos compatriotas relutantes que, oprimidos, recorriam ao exílio. Bernardo, em sua humildade resignada, bem representa o povo oprimido em uma terra de desigualdades e ilusões.

Cabe enfatizar que a condição estrangeira imposta ao homem à margem da sociedade encontra, na figura do Outro, múltiplas e inimagináveis acepções. Este Outro que se confunde com o estrangeiro, segundo Neusa Santos Souza, pode ser “outro país, outro lugar, outra língua, outro modo de estar na vida, de fruir, de gozar” (SOUZA, 1998, p. 155). Também

pode ser aquele que vive em nossa casa, íntimo, estranho e por vezes tão familiar. Aqui o real e o simbólico se misturam, suscitando inusitados contornos à percepção: “No centro do dizer habita o que não se pode dizer, no universo feito de palavras há um mundo onde palavra alguma jamais pousou” (Ibidem, p. 157).

Questões dessa ordem, capazes de levar o sujeito à agonia, relacionam-se ao medo do desconhecido, às crendices e às superstições, assim como às crenças religiosas. Na obra contística de Miguéis tais configurações cronotópicas podem, pelo confronto entre o Eu e Outro, definir a diegese, como se vê nas citadas narrativas que envolvem o sobrenatural, como “Enigma”, “O Morgado de Pedra-Má”, “Primeiro Encontro com o Transcendente”, “A Bruxa da Feira” e “O Cinzeiro Voador”. Aqui o Outro confunde-se com a imagem arrepiante do desconhecido. O que se deve ressaltar, em termos cronotópicos, é que o tempo/espaço dessas narrativas todas correspondem à Europa do período da Segunda Grande Guerra, transfigurada pelo medo.

“Enigma”, narrativa satírica protagonizada em Londres, mostra o desassossego de um intelectual que, embora profundo conhecedor da cultura humana, nada sabia sobre a vida real e pulsante. Nela é mostrada, pela voz narradora em terceira pessoa, a inquietação do professor Ph. D. Ch. Brown, que arrematara em um antiquário uma misteriosa caixa ornamentada com motivos hindus e que, apesar das numerosas tentativas, não conseguia abrir. O erudito inglês, especialista na história dos normandos que invadiram seu país, tentou em vão decifrar o mistério da caixa que parecia conter vida:

Nem sinal de abertura. Caixa, ou lá o que fôsse, tinha tôda a aparência dum *objeto de culto*. Delicadas figurinhas, entalhadas em meio-relêvo, revestiam-lhe estreitamente as quatro faces. A parte superior era lisa e redonda como a tampa dum baú. Eram calvas e sábias cabecinhas de apóstolos ou monges, provavelmente budistas, de olhinhos mongóis, afogados em pálpebras espessas; caras, nédias umas, luzidias, epicúreas, com roscas de gordura fradesca, papeiras, rebarbas pendentes; outras, magras e espirituais, sulcadas de finas rugas; mas todas elas sorrindo com teológica subtileza. As mãos, em poses naturais de calma discussão, eram papudinhas e *sensuais*, ou nervosas ou ascéticas – mas *vivas*... (MIGUÉIS, 1946, p. 26, *itálicos nossos*).

Muitos anos depois da aquisição daquela engenhosa peça, Ch. Brown teve um sonho estranho. O narrador onisciente descreve, então, os meandros do inconsciente que afloram na personagem central que, já na maturidade, vive solitária. Balouçado nas costas de um elefante em marcha, atravessada o Império das Índias que pareciam trazer as *Mil e Uma Noites* para dentro de sua casa. A porta do Tibet confundia-se com a porta do *King's College*, logrando o professor penetrar no templo que se lhe abria a caixa. O inusitado então acontece.

Sentado na sua cátedra, o professor tentava atrair a atenção de seus discípulos. Indiferentes à aula, os alunos passaram a levitar e, como fantasmas, iniciaram um bailado aéreo. O lente notou, então, “que eram mulheres, talvez ninfas, vampiros quem sabe, nuas ou semi-nuas (...); sentiu que elas o arrastavam contra sua vontade naquela bacanal monstruosa, irresistível, turbilhoante e silenciosa, como um baile de espectros!” (MIGUÉIS, 1946, p. 28-29). O simbolismo libidinoso da cena deixara o puritano Ch. Brown desconcertado:

Queria outra vez gritar, suspender a orgia, desembaraçar-se, impor a disciplina; mas uma das ninfas – elas eram agora as suas alunas de História – tresloucadas! – agarrava-o barbaramente pelos raros cabelos, ou seria pelas vermelhas peles do cachaço, e encaixava-lhe à força na bôca o bico teso e duro, vermelho, dum seio volumoso, obrigando-o a mamar como um bezerro! Nessa aflição, esperneando e arquejando, sufocado, lá conseguia libertar-se do pesadelo, e tudo se desfazia em fumo... (MIGUÉIS, 1946, p. 29).

Ao despertar, com a caixa impassível ao seu lado, o professor orientalista melhor examinou o objeto – que, ao sol, parecia um “corpo vivo” (MIGUÉIS, 1946, p. 35) – e logrou, enfim, depois de alguns movimentos de abertura, decifrar o segredo que ele continha: dentro da caixa nada mais havia do que um bilhete com uma mensagem fútil de amor, assinado por uma mulher que se autodenominava ‘loira e infatigável’. A narrativa avança na análise psicológica de um tipo marcado pelo desencontro, tal qual se viu em “Silvestre, os Seus Amores”, em que ao vasto conhecimento teórico-humanístico do protagonista opõe-se sua inexperiência no campo das relações humanas.

Por ironia do destino (e também do narrador), quando a polícia chegou à casa do Ph.D. Ch. Brown, – que ali jazia morto – encontrou entre os dedos do cadáver um “minúsculo anel de cabelo loiro, de mulher” (MIGUÉIS, 1946, p. 37). Mistério insondável, como se os males do mundo já se tivessem espalhado por todo lado... O protagonista do conto, que se tornara um exilado psicológico em sua Caixa de Pandora, enveredou por um caminho sem volta, definitivo, irreversível, de ordem metafísica. O cronotopo agônico apossou-se da mente do professor, que se enclausurara em si tentando compreender aquilo que sua sabedoria não alcançava e que se misturava às pulsações primitivas da vida, encobertas, no conto, pela aura do mistério.

As superstições que abrem as portas do desconhecido às pessoas sugestionáveis constituem o objeto de três contos transcorridos em Portugal. “Primeiro Encontro com o Transcendente” trata do episódio em que o narrador-personagem e seu amigo Salústio foram conhecer o Círculo de Parapsíquica, na Lapa, ali encontrando outro camarada, Albano. Depois do ritual de concentração, “o presidente anunciou que avistava eflúvios ou emanações que

transitavam entre o Buda e o Cristo-Rei, como faíscas azuladas ou cobras ondulantes desenroscando-se pelo ar (...) Devia ser bonito, mas eu confesso que não vi nada” (MIGUÉIS, 1983, p. 202).

Sem conseguir dar continuidade ao processo de incorporação dos espíritos invocados, Major Magneto – o condutor da roda mental – culpou o protagonista: “atribuí-a-me com certeza as interferências! Eu era um céptico, um estranho, imaturo!” (MIGUÉIS, 1983, p. 207). Meses depois, ao ver o “caçador de feras” (Ibidem, p. 208) sendo insultado na rua, o narrador rejubilou em sarcástica ironia: “As energias psíquicas não lhe davam talvez para o pugilato (...) Mas se não cultivava a violência física, é positivo que explorava outra, e bem pior: a do Mistério, que permite dominar os fracos de espírito” (Ibidem, p. 209-210).

No conto “O Cinzeiro Voador”, o narrador-personagem rememora a época de sua juventude marcada por uma viagem às serranias do Norte, em companhia de amigos queridos. Na quinta em que se hospedaram, onde o silêncio mineral dos campos sem fim propiciava filosóficas “discussões sobre este mundo e o outro” (MIGUÉIS, 1982, p. 214), o espaço tornou-se também aberto ao sobrenatural. Todos ali almejavam testemunhar um encontro sobrenatural.

Eis que de madrugada, no quarto insone dos viajantes, fenômenos estranhos passaram a ocorrer com os objetos do mobiliário. O mais intrigante é que, por suposição do grupo sob tensão, “o cinzeiro deslocara-se por si só, com a sua carga de beatas e cinzas, e sem a derramar pelo ar” (MIGUÉIS, 1982, p. 221). Mas, seja como for, o fato é que o objeto de vidro estilhaçou na queda. O medo advindo da sugestão que, ao tempo, se alastrou pelos espaços soturnos da quinta imprimiu, naquela noite, a agonia no espírito dos protagonistas.

“A Bruxa da Feira” é outra narrativa protagonizada sobre rodas que recorre ao humor para revelar o engano de seus protagonistas – ex-tenente Duarte, engenheiro Maurício e o narrador-personagem – logo à saída da Feira do Midi. Primeiro engano quanto ao suposto defeito mecânico do novo automóvel do Duarte (que não saia do lugar por estar travado). Segundo engano quando o grupo resolve fazer uma consulta a uma vidente. A mulher – “uma velha que era o tipo das bruxas dos contos” (MIGUÉIS, 1982, p. 230) – cobrou (adiantado) seis francos para cada vaticínio.

À pergunta imaginada por Duarte, em francês, a mulher reagiu com indignação: “Está doido! Nem pensar” Nunca! Impossível!” (MIGUÉIS, 1982, p. 231). Ao Maurício aconselhou-o a ter mais paciência para enfrentar seus detratores, mas que o conseguiria. O

narrador, último da fila, foi contemplado com a visão da felicidade amorosa, acreditando – assim como os amigos – que “a velha *vira* as nossas perguntas” (Ibidem, p. 232). Certa ou não a sua profecia, só o tempo poderia dizer.

Neste sentido pode-se dizer que houve final feliz para todos eles: o narrador casou-se com a “mulher dos meus encantos (e desencantos)” (MIGUÉIS, 1982, p. 233); Maurício voltou a Portugal e se tornou professor renomado; quanto a Duarte, ex-militar que ganhou a vida como *chauffeur* de praça e depois se exilou, como bem profetizara a bruxa da feira, “nunca chegou a ser ditador na nossa terra” (Ibidem, p. 233). Sorte dos portugueses...

Exceção feita ao conto “Enigma”, que se passa na Inglaterra, nos demais o cenário dos acontecimentos narrados é Portugal do período que entremeia o século XX. Nessa época histórica o país ainda representa o tempo-espço dos temores e das ilusões que levaram sua gente à evasão da pátria ou à permanência na espera de alguma solução miraculosa aos destinos da nação. A instância narrativa aborda esses fenômenos sobrenaturais de um modo simbólico, como se retratasse o aspecto sugestível de um povo capaz de ser facilmente iludido.

O tema do medo também está incorporado às narrativas de temática religiosa subjacente, de modo a confrontar o sagrado ao profano, como se apercebe nos contos “O Milagre de Joane” (ou “A Samarra do Pastor”) e “Íte Missa Est”. O cronotopo preponderante, em ambos, é o agônico, pelo fato de que sua superveniência mantém o sujeito protagonista sob permanente estado de tensão, dividido entre o ceticismo e a fé. O tempo transforma o indivíduo que transforma o espaço, em um movimento dialógico onde existe articulação com o espaço do Eu e com o espaço do Outro.

Humberto Lima de Aragão Filho (2008), no artigo “O amálgama entre o religioso e o profano na obra de José Rodrigues Miguéis”, ressalta que o primeiro conto de José Rodrigues Miguéis, “O Milagre de Joane” (ou “A Samarra do Pastor”) foi publicado em 1923 pela revista Seara Nova e possui uma temática mística, embora sem o apelo ao transcendente: “Miguéis expressa-se mediante uma narrativa alegórica, ressaltando o problema da discriminação e da exclusão social” (Ibidem, p. 20). O cronotopo da agonia, portanto, é que dá o tom à narrativa.

Na história contada, Joane é um órfão criado em meio à natureza e longe do contato com a civilização, nada sabendo pronunciar além das únicas palavras ensinadas pela velha que o criara: “Padre-Nosso” e “Ave-Maria”. O pequeno guardador de rebanhos vinha

espaçadamente à aldeia apenas para prestar contas a seus amos, quando passara a se sentir atraído pela Igreja, com suas luzes, imagens e música, embora permanecesse sempre do lado de fora. Mas durante uma missa ele superou o receio que sentia para transpor, enfim, a porta do templo.

Os fiéis, tomando-o por herege e pagão, o rechaçaram: “Não foi à pia de batismo, nem provou a carne do Senhor, e vem. É mouro, é mouro, há de morrer. Fora com ele!” (MIGUÉIS, 1923, p. 36 apud ARAGÃO FILHO, 2008, p. 20). À guisa de um Kaspar Hauser ressurgido, cujo olhar se fez tocar pela fascinação incompreensível daquele espaço sagrado, o pastorinho não compreende os apupos dos crentes e imagina que o padre vindo em sua direção seria o próprio Deus disposto a abençoá-lo. Foi neste instante que Joane atirou sua samarra à “corda doirada que atravessava a igreja de lado a lado” (Idem), tendo o pano permanecido suspenso, à luz do sol, pelos santos e pelos anjos. Fez-se assim o milagre de Joane...

A miséria do jovem pastor em contraste com a visível opulência da igreja (“O milagre de Joane”) faz lembrar outro menino órfão que, na noite de Natal, de rosto encostado na montra festiva, sonha com os presentes que sua condição social não permite ter (“Festa sem Fim”). As duas jovens personagens deparam-se com um mundo de injustiças e desigualdades. Se o Eu natural-espontâneo de Joane aspira ao absoluto que o Outro imerso na cristandade renega, o Eu criança-de-pés-descalços entrega-se ao absoluto estrelado que a Vida real a ele não quis propiciar.

É de se notar nos contos de Miguéis esse trânsito contínuo entre opostos, embora sem nunca perder a coerência da unidade. Como pondera Humberto Lima de Aragão Filho no referido texto acadêmico, os dois aspectos – religioso e profano – convivem de forma prodigiosa sob as tintas poéticas do autor, cuja obra, sem se prender a nenhuma estética literária, utiliza-se muitas vezes de recursos alegóricos para mesclar “o psicologismo e o instrospectivismo da Presença e a preocupação social – típica do neo-realismo” (ARAGÃO FILHO, 2008, p. 2).

Mesmo nos contos de feição mística que parecem oscilar entre a fé e a sua impossibilidade, como “O Milagre de Joane”, a abordagem crítica acerca dos gestos e ações das personagens não se dirige às crenças em si mesmas, mas ao espírito mercantilista ou muitas vezes excludente que desnatura o próprio sentido transcendental da religião. Sob uma outra perspectiva, desenvolvida por Humberto Lima de Aragão Filho (2008), essa dicotomia entre o religioso e o profano tem a pretensão de “desfazer o dualismo que isenta o homem de

arcar com a responsabilidade de suas ações, ao transferir a autoria e culpabilidade dos destinos praticados a uma entidade sobrenatural” (Ibidem, p. 8).

Outro conto de temática religiosa de Miguéis que revela as contingências de um tempo-espaço impregnado pelo medo, agora protagonizado em Portugal da década de 30, é “Ite, Missa Est”. Nesta narrativa, que se volta ao drama agônico dos mais fracos, o autor-implícito parece retroagir no tempo para encontrar o menino personagem que morava com o tio-padre, a exercer a função de auxiliar das tarefas sacerdotais. Se o tempo remonta à infância do protagonista, o espaço exprimia desolação: na vila, “através da chuva e da neblina sem tempo adivinhava-se a paisagem áspera e humilde” (MIGUÉIS, 1983, p. 260). O garoto, que já vivia apavorado com os ratos a correr de noite pelo sótão da casa, assustava-se também com o ronco estrondoso do tio sacerdote. O medo do Outro e da Morte apresenta-se aqui sob outras e inusitadas formas.

“Ite, Missa Est” expõe em cena as fraquezas de uma criança abalada pela sensação de perda, revelando um tempo-espaço de constantes ameaças: a noite insone e ruidosa, os ratos devoradores de gente, o fantasma da apoplexia a rondar o tio-padre, a chuva fria a desaguar lá fora, a sombra da mãe a deslizar na cozinha... Ao chegar à matriz, o menino “encostou-se ao limiar, de pernas ensarilhadas, à espera” (MIGUÉIS, 1983, p. 260). Não demorou para que ele cumprisse a tarefa que tinha como a mais prazerosa: fazer soar o sino da igreja, para chamar os fiéis à missa: “Apetecia-lhe ficar para sempre a puxar a corda, a escutar o eco tênue que respondia do além, dos montes invisíveis. O sino era o queixume da sua alma, ninguém o tocava com tanto sentimento. Acompanhava-o em voz baixa, a cantar para si” (Ibidem, p. 261).

Já na sacristia, a imagem voluptuosa de Madalena confrontava desejo e pecado: “Uma cabeça loura de mulher inclinava-se aos pés do Redentor, um seio redondo e branco, leitoso, parecia fazer luar” (MIGUÉIS, 1983, p. 262). Seu coração fechado para a fé, apesar do medo e respeito que sentia pelo tio, não resistiu ao chamamento invocado pela voz rouquejante do padre: “– *Ite, missa est!*” (Ibidem, p. 263). É de se ver no conto um apelo à cristandade como subterfúgio aos temores trazidos pela vida e, simultaneamente, o desejo infantil de no futuro conseguir desfrutar a vida tal qual esta se manifesta em sua naturalidade biológica.

Era como se ali houvesse uma súbita reconciliação e “o sobrinho, só então, sentiu que Deus e a luz, o sangue e a vida, penetravam na igreja” (MIGUÉIS, 1983, p. 263). O nevoeiro se dissipara lá fora... O discurso subjacente ao conto, que segundo Humberto Lima de Aragão Filho transita entre o sagrado e o profano, é voltado sobretudo à temática dos pobres e revela,

em seus meandros diegéticos, o cronotopo da agonia no Eu-menino perante o Outro representado pelo tio padre.

Naquele tempo em que imperava o medo, a criança carente da companhia paterna apegava-se ao tio apesar da rudeza demonstrada pelo religioso. Na presença deste o espaço psicológico sugestivo do exílio infantil torna-se menos hostil e, conseqüentemente, mais hospitaleiro. Raquel de Sousa Ribeiro (1979, p. 24), ao examinar o calor, a intimidade e a hospitalidade como energia em distensão, assevera que a simples ideia da morte do tio padre assombrava o menino que não conseguia dormir: “Só depois de ter certeza de que o tio estava vivo pode recuperar sua capacidade de transformar o desconforto e aconchego e maciez”.

As relações entre as personagens que protagonizam referidas narrativas de apelo místico são diferentes em função do tempo-espaço retratado. O padre de “O Milagre de Joane” tentou, a princípio, expulsar o pastorinho da igreja, tal qual exigido aos gritos pelos fiéis. Isso revela que o Outro intruso, aos olhos daqueles que se posicionavam como Eu devoto, tinha de ser escorraçado, qual herege estranho e estrangeiro que subverte uma liturgia da igreja católica. Mas o Eu do jovem protagonista, que após o gesto miraculoso passou a ser visto como um menino Jesus disfarçado, nem se apercebera da hostilidade daquele a quem acreditava ser Deus em pessoa.

Dentro de outra perspectiva cristã, de feição social e atento aos dramas existenciais do homem, para retomar aqui a linha de pensamento de Humberto Lima de Aragão Filho (2008), é que aparece o Cristo de Miguéis: “marginalizado, como grande parte de suas personagens, é o estereótipo do revolucionário a pregar o igualitarismo renovador à sociedade ortodoxa e sectária de sua época” (ARAGÃO FILHO, 2008, p. 18).

Não se pode perder de vista que na maioria desses contos marcados pela agonia, em que a descrição narrativa dos acontecimentos vivenciados pelas personagens ou narradores vem tangida com dramaticidade ou humor, a figura do Outro que aparece subliminarmente na diegese por vezes se confunde com a aspecto sombrio da realidade portuguesa do tempo-espaço retratado, época em que a república sucumbia para dar lugar a uma longa ditadura. O autoritarismo então vigente em Portugal legava ao povo nada mais do que esperanças vãs, medo e desalento, definindo-se assim os cronotopos agônicos da diegese e a condição existencial do sujeito, sempre um exilado, dentro ou fora de seu país.

Também o tema do desencontro entre o Eu e o Outro, recorrente na obra contística de Miguéis, pode ser exemplificado por três histórias bem representativas desse cronotopo e que

se referem a diferentes tempos-espacos nos quais o protagonista se apresenta em situações amorosas. Ele está em “Uma Concha que não era de Marisco” (mocidade), “Episódio Norueguesa” (idade adulta) e “Agnês - ou o Amor Assexuado” (velhice). Neles o feminino enquanto Outro do encontro amoroso interrompido, apagado ou sonhado, respectivamente, torna-se uma impossibilidade humana, tal qual o desejo do exilado em reintegrar-se. Do desencontro advém a agonia.

“Uma Concha que não era de Marisco”, reminiscências lisboetas resgatadas pela memória exilada daquele que se recorda, transcorre na época da ação repressiva da PIDE. Neste conto o protagonista, rapaz incorporado à tropa dos oponentes ao regime, evoca uma das cenas que viveu como uma de suas inesquecíveis “Vênus do Bairro Alto” (MIGUÉIS, 1982, p. 182). O narrador autodiegético, que jovem protagonizara lutas políticas e picardias amorosas, evoca no momento da enunciação a figura de Concha, garota que atendia pelo nome de guerra:

“Outras mulheres do mesmo tipo encontrei que me deram no gosto, no futuro que é hoje passado: mas quase sempre as sacrifiquei ao meu ideal de monogamia. A quantas aventuras assim renunciei!” (MIGUÉIS, 1982, p. 182). O próprio narrador-personagem interpreta sua atitude refratária diante de uma mulher-da-vida: “a minha timidez, o escrúpulo em abusar dos pobres e explorados” (Ibidem, p. 183).

Mas a lembrança de Concha, em um encontro furtivo que teve com a rapariga no intervalo de uma ação militar conspiradora, não se lhe apaga da memória: “Nunca eu a vira tão exaltada. Foi também a primeira vez que eu vi uma mulher executar a ‘ponte’, prova suprema da paixão que ela – mas não só a da ‘vida’ – quando no auge da festa, pode dar ao homem a quem quer deveras, pelo menos na cama” (MIGUÉIS, 1982, p. 184).

No momento culminante do enlaçamento íntimo a porta do quarto se abre e o tenente-conspirador interrompe a ginástica acrobática do casal: “Ordem de marcha! Toca a andar!” (MIGUÉIS, 1982, p. 185). O encontro sexual que se anunciava, tornado abruptamente um desencontro por ordem militar, não esconde sua correlação com o regime político castrador das liberdades humanas que Portugal vivia naquele tempo e que acabou levando o protagonista ao exílio social.

Vislumbra-se neste conto, como em outros tantos do autor, a representação do desencontro da personagem em relação à pessoa da mulher, indício de sua timidez como causa do bloqueio a plenas realizações amorosas, sociais, dentre outras questões que

interditam o percurso do sujeito à sua felicidade, tanto em termos de tempo-espaco concreto ou abstrato e metafísico.

Outro conto em que o Eu se desencontra com o Outro é “Episódio Norueguesa”, narrado em terceira pessoa e cuja abordagem assume, ao contrário do texto anterior, viés predominantemente psicológico. O enredo retrata diferentes encontros de um homem de quarenta anos com a balconista de um *coffeeshop* em Nova Iorque. As contingências tempo-espaciais somadas à autoconsciência das personagens parecem aqui definir os rumos da diegese.

No primeiro encontro a moça de cabelo louro-queimado e olhos azuis não tirava os olhos do freguês. “O que faz ela aqui a olhar para mim? A ver-me comer! Talvez eu lhe agrade...” (MIGUÉIS, 1982, p. 143). A descrição física da jovem remete, simbolicamente, à sugestão de um desejo que a natureza por si mesma suscita. Ao pagar a refeição e sair, o sujeito sentiu pelas costas “o olhar dela que o seguia” (Idem).

Dias depois, ao voltar àquele mesmo recinto, sua impressão inicial se confirmou: “Ela serviu-o e ficou de novo a olhá-lo (...) Ficaram a conversar como dois velhos conhecidos” (MIGUÉIS, 1982, p. 144). Em certo momento da prosa, que avançava para o campo minado da vida pessoal, a rapariga – que era emigrante dinamarquesa – proferiu uma frase insinuante: “*I never had a chance with a guy*” (Nunca tive a sorte de encontrar um tipo com que pegasse namoro!) (Ibidem).

O homem e a moça, então, “olharam-se nos olhos. Os dela fulguravam. Ficou perturbado”. Ainda que a contragosto, a consciência moral do sujeito – pelo fato de ele ser casado – parecia falar mais alto, dissuadindo-o da ideia de uma traição conjugal. Quando deixou o café o protagonista pressentiu a norueguesa “a segui-lo com aqueles olhos que pareciam acesos” (MIGUÉIS, 1982, p. 144). A simbologia da clarividência solar parece aqui, mais uma vez, atrair a personagem para os encantos de primavera contidos nos olhos luminosos da moça, sugestivos de um possível enlace amoroso.

Percebe-se então o sutil jogo do narrador com a personagem. Enquanto aquele aproxima a figura feminina do protagonista, este a afasta de si sob a justificativa do casamento e seu implícito dever de fidelidade conjugal. É nesse instante que sobrevém o conflito íntimo do sujeito, que se agonia diante da situação-limite que poderia alterar a sua vida. Em face ao dilema instaurado na diegese, entre o querer e não poder, o protagonista prefere se afastar do espaço dos acontecimentos, deixando fluir o tempo.

Apesar de ter optado pela fuga, a agonia instalou-se no âmago do protagonista: a beleza corporal da dinamarquesa não se lhe apagou da mente. Por motivos diversos, dentre os quais “um toque de remorso matrimonial” (MIGUÉIS, 1982, p. 144), ele decidiu reaparecer meses depois naquele bar, encontrando ali a sua pretendente. Sua esperança parecia reacender uma chama que não se apagara definitivamente em si. Tudo parecia como dantes.

Sucede, porém, que as coisas haviam mudado. Ao atendê-lo no balcão a pequena “olhou-o sem expressão (...), com os mesmos olhos {agora apagados}, outra máscara... Esquecera-o por completo” (MIGUÉIS, 1982, p. 144). Servido como a um freguês comum, sem qualquer intimidade, o freguês pagou a conta, deu gorjeta e dali “saiu cabisbaixo. Casado!” (Ibidem, p. 145).

Se porventura a autoconsciência da jovem, meses antes, vislumbrou naquele homem um romance em potencial, o fato é que a passagem do tempo cronológico fê-la mudar por completo. A personagem feminina, depois da conversação preliminar que não teve continuidade, vivenciou um tempo da transformação que a fez autoconscientizar-se de modo diverso às expectativas do protagonista que tentava reencontrá-la com seu olhar passado.

Cabe ainda observar, a propósito, que o espaço social de amenidades, como se vê em “Episódio Norueguesa” ou o espaço social dos grandes dramas humanos, como o de “Carreira Cortada”, por exemplo, está sempre associado ao desencontro entre as personagens. Há ainda a influência de um terceiro elemento, o Outro (a esposa que dificulta aquele encontro) e seu significado. Não se trata, na realidade, de mera justificativa do casamento (e seu implícito dever de fidelidade conjugal) que impediu a personagem central de “Episódio Norueguesa” de prosseguir em seu flerte.

Na obra contística de Miguéis isso é algo bem mais complexo: está também em “Léah”, na dificuldade de ser feliz ou de justificar a exploração alheia, de obter vantagens à custa do sofrimento alheio, está na atitude do namorado da belguinha de “A Importância da Risca do Cabelo” e em outras tantas personagens sacrificadas de alguma maneira em favor do benefício de um dos lados.

Verifica-se nos contos que é impossível a vivência apenas unilateral, porque o preço da felicidade de alguém pode ser bastante alto para o Outro prejudicado ou traído. A atitude refratária das personagens que optam pela fuga não é apenas a recusa a um gesto egoísta de ser feliz *custe o que custar* ou *doa a quem doer*, mas sobretudo a manifestação da

autoconsciência de que outros vão sofrer de alguma maneira ou em algum momento isso repercutirá na felicidade do próprio Eu.

O tempo enseja mudanças em função do momento vivenciado. O sujeito hesitante que se iludira com a possibilidade de um amor espúrio e que alimentara secretas esperanças em relação à jovem que outrora não tirava os olhos de si, ao regressar ao local dos acontecimentos acabou preterido pela moça que desta vez se mostrou completamente indiferente em relação a ele. O decurso do tempo e a mudança da autoconsciência da norueguesa fez com o encontro logo virasse desencontro.

Bakhtin (2010, p. 223) enfatiza que “o encontro é um dos mais antigos acontecimentos formadores do enredo”, possuindo estreita relação com o cronotopo da estrada e as possibilidades humanas que surgem pelo caminho. Há também uma aproximação com o bar, o lugar e tempo de amenidades, de descontração, de celebração com bebidas e petiscos, embora também possa ser lugar e tempo de desabafos, de sérias considerações sobre a vida particular ou coletiva... Há duas visões, portanto, dentro do mesmo tempo-espço.

Talvez não seja demasiado dizer, na esteira do pensamento do filósofo russo, que o encontro liga-se com outros motivos que se lhe assemelham em termos espaço-temporais, como “*a separação, a fuga, o reencontro, a perda, o casamento, etc.*” (BAKHTIN, 2010, p. 23, *itálicos do autor*). No caso de Miguéis, especificamente, este motivo similar é sempre o desencontro, considerando também que eventual plenitude do sujeito é apenas momentânea.

A ambiguidade narrativa, inserida no contexto das possibilidades do encontro amoroso – este no plano onírico – está presente em “Agnês - Ou o Amor Assexuado”. Mais uma vez aqui aparece o sonho do amor da maturidade, vivido no espaço quase irreversível do exílio por um narrador idoso que se agoniza com a ideia da morte. O sujeito protagonista, cultor das artes plásticas e prestes a completar setenta anos, recebe em seu apartamento a filha de um falecido compatriota português.

Agnês, em sua jovial exuberância, ali aparece disposta a posar como modelo. Embora naquele exato momento as personagens compartilhem do mesmo tempo-espço, quatro décadas as separam. Não obstante a acentuada diferença de idade, o reencontro parece reacender no homem uma chama extinta. À luz da lua o velho e a moça, em meio a um sutil jogo de sedução, entregam-se a um diálogo insinuante.

Os olhos azuis penetrantes de Agnês parecem hipnotizar o narrador-personagem: “- Artista... Você! Tornar a vê-lo, lembrar os tempos do pai, as nossas conversas! E exhibir-me,

naturalmente! Nunca pensou em me voltar a ver? Pintar o meu retrato? Que tal me acha?” (MIGUÉIS, 1982, p. 171). Estrangulado de emoção, o homem mostra-se receptivo: “– Nem ousou imaginá-lo! E no entanto, amador de escultura e de pintura, o Nu foi-me sempre familiar, e então hoje em Dia...” (Idem).

Apesar da confessada timidez, o narrador-personagem reconhece sentir uma atração por aquela moça de “beleza proibitiva” (MIGUÉIS, 1982, p. 171). A conversa travada entre os dois vai se encaminhando ao encontro íntimo: “Você nunca sequer me viu nua, como modelo! (...) Gostava de me ver agora, ao luar?” (Idem). O desassossego do artista exaspera-se enquanto a moça tira vagarosamente as roupas, até que seus olhos em êxtase recebem a imagem de uma Vênus sedutora: “Dois seios virginais, firmes, pontiagudos, um toque de sombra nas axilas, a suave curva do ventre, a inesperada elevação do púbis revestido de uma densa plumagem nega em contraste com o ouro do cabelo e a alvura da epiderme (MIGUÉIS, 1982, p. 172). Ao perceber a agonia do pintor, Agnês se antecipa: “– Porque não vens tu acariciar-me? Não me desejas? Tens medo de mim?” (Idem). O narrador-autodiegético, tomado de emoção, compara a jovem a uma estátua viva:

O que eu tinha era mais do que desejo, era um amor ilimitado. Levantei-me da poltrona, acerquei-me dela e, ajoelhado, sem falar, estendi as mãos a tocá-la – *não seria tudo ilusão?* – a acariciá-la desde a farta e sedosa cabeleira às faces calmas, só de leve sorridentes, à garganta onde as artérias batiam em visível compasso, ao peito onde o coração se podia sentir através dos seios tersos, duros como frutos. Era como *acariciar uma estátua viva*. A minha ternura, de tão profunda, tornou-se insuportável (MIGUÉIS, 1982, p. 172, *itálicos nossos*).

A visão da beleza, expressada a cada linha do conto, mostra a humanidade sob a ótica peculiar do amador. Há um estado da alma projetada no corpo de Agnês, cuja graça é a representação da vontade que o artista manifesta no tempo e no espaço. A beleza humana que Schopenhauer (2001) via como a mais perfeita objetivação da vontade, que se revela por meio da forma, é a sensação experimentada pelo protagonista ao contemplar a nudez da mulher que imaginava ter.

Neste sentido a beleza, a graça, a pureza ou o espírito, para o autor de *O Mundo como Vontade e Representação*, são expressões do sublime que somente a sensibilidade do artista consegue exprimir. Trata-se do “caráter pessoal do espírito, tal como se traduz nos estados de alma, nas paixões, nas ações e reações mútuas do conhecimento e do querer” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 137).

Como vimos no conto “Boa Viagem, Carlos!”, Agnês (variante de Inês), nome de etimologia latina que significa “pura”, “santa” (OBATA, 1986, p. 19), torna-se aqui a pureza de um amor sem limites, que fascina aquele que a toma nos braços imaginários do sonho:

Entre nós acabara-se o preconceito do sexo: éramos neutrais. Ela com o seu corpo mitológico e eu, embora velho, ainda musculoso e escorreito graças à ginástica, ao remo e à corrida. (...) Por fim exausta, adormeceu nos meus braços. Eu próprio, não sei como, a imitei. Ao despertar – sentado na poltrona – o sol nascente resplandecia, e subia a ocupar no céu o lugar da Lua, madrinha que tão generosa fora connosco. Olhei estremunhado em redor: Agnês tinha desaparecido (...) Teria eu sonhado, concretizado assim ignorados desejos e fantasias? (MIGUÉIS, 1982, p. 171).

Embora o espaço dos acontecimentos seja o mesmo – a casa-ateliê do narrador-personagem – o fato é que o tempo cronológico divergente que corresponde à idade do protagonista (homem idoso) e de Inês (mulher ainda jovem), instaura na diegese a ideia de impossibilidade do efetivo encontro amoroso. Apesar disso, o sujeito realiza-se recorrendo ao tempo interior reforçado pelo elemento onírico que tudo permite.

Nessas narrativas nova-iorquinas em que a busca identitária representada pelo Eu que procura o Outro de sua completude íntima, no passado remoto, no passado próximo ou no presente desolado, o cronotopo do desencontro converte-se no agônico. Diante da impossibilidade, a viagem-travessia do sujeito que permanece no cais das esperadas embarcações dá-se pela memória ou pelo sonho. Sabe ele que os encontros com o Outro (que a realidade hostil torna desencontro) somente se consumam, para si, no território liberto da imaginação. E o que remanesce, ao final, é sempre a sensação de angústia correlata à fragilidade humana perante o tempo inquisidor que paulatinamente desfaz os espaços da alegria e a própria vida.

Ternura, amor assexuado, neutralidade corporal, sentimento liberto. O narrador-personagem viaja ao sabor de sensações recônditas que seu corpo envelhecido ainda não extinguiu e encontra o Outro na espontaneidade amorosa de Agnês. Também por ser o momento da vivência da sensação intensa em que não cabe o Outro ou o que pode estar acontecendo com ele, mas somente o Eu e o que ele sente: é o mundo das sensações, da inconsciência, do esquecimento ou suspensão de tudo que não for sua vivência pessoal:

Há uma consciente intimidade nesta nossa atitude, que não se observa na posse! O encontro sexual, por íntimo que seja fisicamente, é sempre e só vegetativo. É uma progressão em que, chegado o instante do êxtase, o gozo absoluto nos separa do Outro... (MIGUÉIS, 1982, p. 173).

O amor desesperado do artista, no conto, chega às raias da comoção. Daí a frase que serve de epígrafe ao conto: “*Não de posse, este amor, mas de carícias feito!*...” (MIGUÉIS,

1982, p.167). Nada que se possa comparar ao sentimento de mútua compreensão que, na visão do protagonista que narra, é a essência do verdadeiro amor. Porque amor que não é encontro, comunhão, correspondência, não é amor, é sofrimento.

Desesperançado amor que se projetou do alto ao baixo, em vista das contingências do tempo-espaço, é o que se pode ver do microconto “Simples Conto de Natal”, que se inicia em Portugal do Alto Douro. Foi ali, em meio às serras e vindimas, que o jovem casal se conheceu, apaixonando-se à primeira vista. Ela “com os pés descalços pela rocha dura dos caminhos, ou de cavaquinho a tiracolo para os peditórios pelas quintas” (MIGUÉIS, 1982, p. 117) e ele, que era “poeta, pobre, e vinha da Cidade” (...). Ouvindo-a cantar, e tocar, amou-a logo” (Idem).

O poeta prometeu fazer da moça uma princesa: “Hei-de coroar-te de rosas e brilhantes, vestir-te de sedas e arminhos. Os teus pés calçarão sandálias douradas”. Levou-a para a cidade para morar “em um bairro antigo e pobre, de ruas íngremes e sinuosas” (MIGUÉIS, 1982, p. 117). Ali viveram de quase nada: “Ele versejava, fumava, sonhava, ficava na cama até tarde. Amavam-se noite e dia com fervor e paixão” (Ibidem, p. 118). Assim também eram as personagens de “O Mistério da Árvore”, de Raul Brandão, que não davam pelo Rei e nem pela Morte: “Eram pobres e felizes (...) Ela envolta na poalha dos cabelos louros, ele feliz e esbelto, preso ao seu olhar” (BRANDÃO, 2013, p. 101).

Na narrativa de Miguéis, ao invés da prometida coroa a moça tinha os cachos dourados e, sem sandálias douradas, usava sapatos de trança. Com o passar dos anos e a situação de pobreza material agravada, a autoconsciência dos protagonistas de “Simples Conto de Natal” sofre significativa alteração, ensejando na narrativa uma clara imagem do rebaixamento. “Não tendo em casa o que comer, nem esperanças de o ganhar, ela *desceu* da água-furtada à rua, em busca de um freguês que lhes pagasse o custo da ceia de Natal” (MIGUÉIS, 1982, p. 118, *itálico nosso*).

Para encerrar este tópico analítico centrado nas configurações que o Eu e o Outro podem assumir na diegese, refletindo seu tempo/espaço ou sua expressão de despertencimento, cabe dizer que os contos de Miguéis recorrem quase sempre ao humor, sob a forma alegórica, da sátira ou da ironia, ao tratar do social que interfere no pessoal. Ao tecer sua crítica a uma determinada sociedade, o escritor português aproxima-se da sátira menipeia estudada por Bakhtin, que compõe o campo do sério-cômico e constitui o gênero universal das últimas questões. Pelo elemento cômico, a menipeia caracteriza-se pela liberdade de

enredo e simbolismos que a aproximam, também por isso, dos domínios do estranho ou do fantástico.

Na menipeia, para o teórico russo, “a ação não ocorre, apenas ‘aqui’ e ‘agora’, mas em todo o mundo e na eternidade, na Terra, no inferno e no céu” (BAKHTIN, 2011, p. 168). Esse gênero das últimas questões dialoga com a filosofia por apresentar “o homem em sua totalidade e toda a vida humana em sua totalidade” (Ibidem, p. 131). Transposta à obra migueisiana a sátira menipeia pode ser vista em alguns importantes títulos seus, como no romance *O Milagre segundo Salomé*, na novela *Nikalai! Nikalai!*, na peça teatral *O Passageiro do Expresso* e, ainda, na narrativa autobiográfica “Um Homem Sorri à Morte - Com Meia Cara”.

Ensina Massaud Moisés (1975, p. 469-470) que a sátira, enquanto modalidade literária ou tom narrativo, “consiste na crítica das instituições ou pessoas, na censura dos males da sociedade ou dos indivíduos. Vizinha da comédia, do humor, do burlesco e cognatos, pressupõe uma atitude ofensiva, ainda quando dissimulada”. “Ele Era o Nosso Paizinho!”, como veremos a seguir, reúne em si todas as características deste gênero. Um outro aspecto interessante da sátira diz respeito à voz autoral implícita que, muitas vezes, se confunde com a voz do narrador ou protagonista, utilizadas como uma espécie de escudo protetor ou máscara ficcional daquele que a concebe.

Há formas de dizer de um modo diferente aquilo que se pensa. Trata-se da ironia, estilo literário largamente utilizado nas histórias de Miguéis. O vocábulo ironia (de origem grega, *eironeia*) significa *dissimulação* e costuma ser utilizado, na literatura, à guisa de figura de linguagem ou de pensamento. Sua essência apoia-se no contraste, que é utilizado pelo autor para afirmar, nas entrelinhas do texto, justamente o oposto daquilo que se quer dizer. Essa importante figura de oposição entre a palavra e o verbo, que põe o pensar e o dizer, é assim definida por Massaud Moisés (1975, p. 295):

A ironia funciona, pois, como processo de aproximação de dois pensamentos, e situa-se no limite entre duas realidades, e é precisamente a noção de balanço, de sustentação, num limiar, a sua característica básica, do ponto de vista da estrutura. Por isso mesmo, pressupõe que o interlocutor não a compreenda, ao menos de imediato; escamoteado, o pensamento não se dá a conhecer prontamente. Quando, porém, o fingimento empalidece e a ideia recôndita se torna direta, acessível à compreensão do oponente, temos o *sarcasmo*. Neste caso, a ambiguidade permanece, mas de forma grosseira e violenta.

Também a sátira, enquanto gênero literário, enfrenta questões da vida e da morte mostrando personagens no limiar, o que lhe confere uma característica universal. O jogo de

oximoros e contrastes agudos, que envolve passagens bruscas – virtude e decadência, luxo e miséria, ascensões e quedas, etc. – faz da *menipeia* um gênero em sintonia com o seu tempo, revelando os paradoxos de determinada época. Bakhtin (2011) ressaltou que “essas particularidades de gênero da *menipeia* não só renasceram *como se renovaram* na obra de Dostoiévski” (BAKHTIN, 2011, p. 138, *itálicos do autor*).

Cabe desde já observar que em muitos textos migueisianos há uma pretensa dissociação entre o verdadeiro e o falso, criando-se certa ambiguidade em relação às realidades e às aparências. O escritor português muitas vezes se utiliza do recurso da ironia para instaurar a polêmica ou deixar o dito pelo não-dito. A tensão entre o literal e o figurado, segundo Beth Brait (1996), “funciona como elemento mais amplo, mobilizador de valores que estão submetidos à polifonia das diferentes vozes instauradas no texto” (BRAIT, 1996, p. 95).

A característica da ambiguidade no discurso irônico promove a tensão entre a literalidade textual (*o dito*) e a sua figuratividade (*o não dito*). Deste modo, com respaldo no raciocínio de Beth Brait, pode-se inferir que em determinados contos de Miguéis a aparente contradição entre o verdadeiramente que é e o que se acredita ser adquire, pelas tintas da ironia, um sentido metatextual extraordinário, capaz de levar o intérprete a caminhos desconhecidos e por vezes inimagináveis.

Nos contos de Miguéis, especificamente, a *menipeia* aparece sobretudo quando o autor faz a crítica aos impérios, assunto este que Teresa Martins Marques considera um de seus principais motivos. A narrativa satírica “Ele Era Nosso Paizinho!” é um bom exemplo da característica migueisiana que faz o tempo histórico interferir no espaço dos acontecimentos. Alegoria do grande ditador cuja voz de comando se tenta perpetuar mesmo depois de morto, esta história narrada em terceira pessoa descreve os últimos momentos de um militar recoberto por glórias e vaidades e ilustra a cena ficcional com ingredientes da vida real daquele que vive agarrado ao poder, em contraposição à ignorância do povo que chora a morte de seu líder.

A *menipeia* carnavalesca aqui faz transparecer, aos olhos do narrador que tudo vê, aspectos ocultos da natureza humana. No átrio do portentoso edifício a porta da escada que leva ao aposento do moribundo “abre-se e fecha-se a cada instante, rangendo lastimosamente, para dar entrada a novos visitantes ou saída de outros” (MIGUÉIS, 1982, p. 324). Há subidas e descidas simbólicas, intercaladas por lamentos, murmúrios e condolências de amigos e familiares do ilustre homenageado. Naquele espaço personificado de morte, em que até a

porta da mansarda parece chorar, o narrador aponta para o símbolo do tempo inexorável que cedo ou tarde um dia todos levará:

Em frente da cama, a um canto, o relógio de pesos bate num surdo compasso, como se o Tempo, invisível sentinela, marchasse ali com pausa e discrição, a caminho do fim próximo. No estado de consternação da família, ninguém se lembrou de o fazer parar. Ou talvez o olhem, espiando o derradeiro instante e suspiro de difícil percurso (MIGUÉIS, 1982, p. 326).

O carnaval, segundo Bakhtin, combina “o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc.” (BAKHTIN, 2011, p. 141). Essas ambiguidades todas podem ser percebidas no conto satírico de Miguéis, cuja cosmovisão carnavalesca projetada numa cerimônia ritual de destronamento temporal a que o militar resiste, revela “*a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação*” (Idem, itálicos do autor).

A descrição da morte do Marechal Orapronóbsky, “Grande Figura Nacional e Esperança da Pátria” (MIGUÉIS, 1982, p. 326), assume ares jocosos de comicidade no instante em que o doente, vencido pela apoplexia, ainda encontra forças para emitir uma ordem, fazendo-o bem ao estilo autoritário que se costuma ver nos comandos militares: “—São horas de marchar, tragam-me a farda” (Ibidem, p. 327).

O narrador, testemunha ocular da viagem definitiva da personagem central, parece dar vazão à ironia quando na descrição do cenário dos acontecimentos fúnebres, estabelece um diálogo secreto com o moribundo: “Assistem-no, além da esposa alanceada (*quantas amantes tiveste tu? Quantas dividas tu deixas!*) o filho, militar brioso, as filhas, uma solteira e crente, a outra divorciada e desportiva, dois ou três íntimos, e o incansável médico...” (MIGUÉIS, 1982, p. 326).

Onisciente, a enxergar também o passado do herói endividado que tomba, o narrador questiona o futuro da família, ironizando-a:

Quem virá tomar o lugar das mãos dele na rede dos vários orçamentos familiares? Das jóias valiosíssimas da esposa já se sabe o destino: estão lá fora, na penumbra do salão, hirtos, calados, vigilantes, os gerentes da joalheria Diamantoff, antigos fornecedores da Casa Real, à espera de que ele expire (MIGUÉIS, 1982, p. 326).

Os contrastes são visíveis na narrativa. No alto do casarão, uma turba de gente acorre para visitar o doente: “parentes, amigos, inimigos, camaradas, veteranos, admiradores e adoradoras, ex-partidários, fiéis, intriguistas, clientes e protegidos, todos esperam o desenlace, ou o milagre” (MIGUÉIS, 1982, p. 324). Embaixo, alheia a isso tudo, a multidão amorfa que se espalha ao nível da rua aguarda, pacientemente, notícias de seu Paizinho.

Vestido com o uniforme de combate, após contemplar sua imagem gloriosa refletida no espelho, o Marechal ainda faz um último pedido à esposa: “– Morro bem, salvem as pratas!” (MIGUÉIS, 1982 p. 329). E foi assim, com um pequeno ajuste semântico realizado de improviso pela mulher (outrora *grande dama do Teatro*, ressalva o narrador), que a mensagem do Paizinho de toda aquela gente chegou à posteridade: “MORRO BEM - SALVEM A PÁTRIA!” (Idem, maiúsculas do autor).

Seja como for, o engano que inspira o conto, seja pela interpretação errônea das últimas palavras do Marechal, seja pela adequação intencional da realidade feita pela personagem coadjuvante, põs a voz do Eu individual (o narrador onisciente) ao encontro das expectativas do Outro social (o povo, que tudo desconhece e chora a perda de seu líder nacionalista). A sátira menipeia, aqui vislumbrada em plenitude, foi a forma encontrada pelo autor para erigir sua crítica à figura dos poderosos e/ou salvadores da Pátria que se locupletam à custa da ignorância alheia.

Guardadas as devidas proporções com a realidade pulsante do século XX, a crítica aos impérios é o tema central deste conto migueisiano de viés satírico, que se reporta aos instantes derradeiros do grande ditador, onde o providencial engano na interpretação de sua frase derradeira leva a um erro alvissareiro para a nação enlutada. O cronotopo da viagem, tornado sina dos exilados geográficos naquele tempo-espço de incertezas, incorpora-se à contística migueisiana também como expressão de agonia das personagens desterradas em seu permanente desassossego diante de um país submetido a regime ditatorial.

Miguéis recorre em sua obra, tantas e tantas vezes, à sátira ou à ironia, para assim construir uma argumentação voltada à crítica social e ao anseio de edificação do homem, sem nunca perder o humor discreto e elegante que, em suas narrativas, provoca não a gargalhada ou o riso aberto daquele que as lê, mas um edificante sorriso. É de se ver que o autor de *Nikalai! Nikalai!*, ao colocar na mesma balança ficcional o drama e o humor, utiliza tais expedientes literários como seus instrumentos preferidos, tanto que a maioria dos contos traz sempre uma ou outra frase capaz de desconcertar até o mais sisudo leitor.

Para melhor ilustrar isso na ficção cabe analisar a configuração cronotópica de um conto migueisiano de viés histórico narrado em terceira pessoa e que transcorre em meados do século XIX, “O Solar dos Machado”. A história incorpora em si uma lenda transmitida às gerações pósteras. Ela se refere, especificamente, à existência de uma suposta passagem subterrânea no solar, fato que ainda intriga o narrador que, quando criança, conheceu a matriarca Dona Maria das Angústias da Cruz Machado já em idade avançada: “Não consta

que ninguém jamais o tenha visto. O subterrâneo, quero eu dizer. Eu próprio o procurei nos meus folgedos de infância, à beira rio, na companhia de outros meninos igualmente curiosos de antiguidades e mistérios” (MIGUÉIS, 1946, p. 205).

O episódio ocorrido na antiga habitação da nobreza onde vivia a família Machado, remonta ao ano de 1846 e envolve Dona Maria das Angústias e seu filho revolucionário. Eram tempos de acirrados conflitos internos, como a revolução dos Vinte, o cerco do Porto e a guerra civil de Évora-Monte. Dom Nuno Machado da Cruz, constitucionalista em pleno regime monárquico, é perseguido por inimigos políticos e, apesar da vistoria levada a efeito pelo bando que tomou a quinta, consegue escapar da morte travestido de mulher. Tal fato, reza a lenda, contou com a providencial colaboração de sua mãe.

A imagem do solar, por si só, traz em si a ideia de espaço aberto, lugar de luz. Em oposição a ela, enquanto trincheira secreta, o túnel surge como uma passagem escura que se destina à fuga. Pelo enredo do conto, a salvação do fidalgo protagonista deveu-se não por intermédio do lendário túnel, mas pelo disfarce de mulher (peruca arruivada) que logrou enganar o inimigo. Tal cena, que resvala no cômico, opõe clareza e engano, tornando dúbia a questão relacionada à veracidade das aparências e às verdades camufladas. Eis aqui o espaço em construção a que se refere Raquel de Sousa Ribeiro (1979, p. 11):

É assim que da torre medieval, de tudo que ela guardou dos antepassados, é que emanam os comportamentos que Dona Maria adotará – que a levarão a salvar o filho, pelo menos momentaneamente. Sua personalidade é a imagem de sua estirpe. Diante do perigo ela não hesita, tudo o que nela significa sensibilidade, medo, está completamente coberto por essa imagem de certeza e decisão que é também a que está no solar.

Ao contrário do grupo invasor, que partiu depois de se fartar num comensal supostamente temperado com peçonha, Dom Nuno sobrevivente “estava livre e podia emigrar de novo – para ir morrer no exílio” (MIGUÉIS, 1946, p. 210). Ao final do conto o narrador – cujo tempo da enunciação dista quase oito décadas da história narrada – não deixa de estabelecer um curioso paralelo entre a lenda do solar e a realidade política do tempo presente: “Que as lendas não falam verdade? que a história não se repete? Mais de oitenta anos corridos, já no nosso tempo, o incidente viria a repetir-se em condições quase idênticas. Mas isso não vem agora a pêlo, ou talvez eu esteja velho demais para o contar” (Ibidem, p. 210)

Qualquer semelhança com o Golpe Militar de 28 de Maio de 1926, que suspendeu as atividades do Parlamento e deu início à ditadura em Portugal, talvez não seja mera

coincidência. Ao analisar tal episódio o historiador José Hermano Saraiva (1993) concluiu que a crise econômica e social que se instalara no país no período pós-guerra, deflagrando movimentos grevistas e alarmando a consciência da pequena burguesia, cindiu o Partido Democrático e fez com que o governo republicano perdesse sustentação política.

A nomeação do comandante Cabeçadas como Primeiro Ministro, pelo Presidente da República, que no dia seguinte renunciou ao seu mandato, gerou uma situação esdrúxula no país que se viu tomado pela “ficção da legalidade constitucional” (SARAIVA, 1993, p. 503), logro este que desencadeou o golpe militar. Os elementos de sátira presentes no conto, sobretudo nos trechos em que Dom Nuno oscila entre o ser e o não-ser e a quadrilha invasora do solar é exposta a situações ridículas, refletem um contexto maior de crítica social que não se mostram incomuns nas narrativas de Miguéis, onde aqueles que vivem o cronotopo da agonia recorrem ao sorriso para aliviar a sua dor.

O tempo representado neste conto de feição ruralista é tripartido: há o tempo histórico dos acontecimentos narrados, o tempo da enunciação coincidente à voz narrativa do adulto que o faz no presente e o tempo em que o narrador, ainda criança, conheceu pessoalmente a matriarca da família: “No meu tempo de menino ainda dois ou três velhos se lembravam de ter conhecido, com perto de cem rijos anos, a Dona Maria das Angústias da Cruz Machado e Silva” (MIGUÉIS, 1982, p. 206).

A expressão solar, além de significar propriedade ou castelo habitado pela nobreza, remete a um espaço aberto de luz, clarividente, representativo de um lugar à família proprietária e sua linhagem. Sucede que, instaurado o conflito e, a partir dele, a invasão inimiga, o espaço do solar torna-se sombrio e subterrâneo, que evoca a lenda do túnel clandestino destinado à fuga. O próprio narrador, em determinada passagem da narrativa, refere-se ao local dos acontecimentos como “O Solar da Agonia (ou dos Machado)...” (MIGUÉIS, 1982, p. 204). Pela voz narrativa o episódio histórico é reconstruído para servir de reflexão à realidade portuguesa que, a partir do golpe militar, transfigurou-se da luz à sombra, revelando que, guardadas as devidas proporções, o episódio agônico do tempo-espaço pretérito retratado no conto ressurgiu, em Portugal, quase um século depois.

Ainda sobre os assuntos de natureza política desencadeadores de exílios, contados em tom jocoso, merece menção o conto “Galbo, o Terrorista”. Trata-se da história de um português do mundo que, sem conhecer direito os próprios pais, fora criado entre camponeses de Estremadura. Galbo “aprendera o ofício de tipógrafo e, entregue a si mesmo, fizera-se anarquista militante da imprensa operária” (MIGUÉIS, 1982, p. 283). Suposto membro de

uma organização clandestina denominada 'Legião Vermelha', seguiu até Braga onde “os seus camaradas, inofensivos inimigos da burguesia, expunham abertamente, nas mesas dos cafés, as pistolas e bombas que carregavam nos bolsos, decerto por não saberem como e em que empregá-las” (Ibidem, p. 286).

Desiludido de seu “terrorismo tão platônico como comprometedor” (MIGUÉIS, 1982, p. 286), em que desapareciam sem causar estragos “os temíveis terroristas, provavelmente tão hipotéticos como as suas armas secretas” (Ibidem, p. 287), o idealismo de Galbo levou-o a buscar refúgio na Espanha e depois na França, donde contatou o narrador-personagem, seu amigo residente na Bélgica. Em Bruxelas dos exilados políticos Galbo foi logo acolhido pelo compatriota.

Mas para se manter em terra estrangeira o anti-herói do conto passou a trabalhar na loja de um Major, que lhe fixou “um mínimo de ordenado com refeições na loja, e arranhou-lhe um quarto modesto nas vizinhanças” (MIGUÉIS, 1982, p. 287). Em sua função de auxiliar no ‘Comptoir Portugalis’. Galbo arriscou-se a demonstrar nas paredes os seus dotes artísticos, decorando o estabelecimento na tentativa de atrair a freguesia. Não deu certo.

Até que em uma noite os dois lusíadas expatriados, reunidos na mesa de um café popular, perceberam o olhar de interesse vindo dos fundos do recinto, lançado por uma “moça bonita e galante, do tipo francês” (Idem, p. 288). Galbo, depois de uma semana de cortesias, logrou conquistar a jovem mas não gostou de seu jeito tagarela: “exigências do proletário habituado à solidão” (Idem, p. 291), conclui o narrador. Ao saber da proclamação da República na Espanha, Galbo decide partir de repente, deixando patrão e namorada para trás. O narrador-personagem, ao se despedir do amigo na estação, identifica-se com a sua sina errante:

Vi-o partir como viera, de noite e sozinho, na terceira classe, sem chapéu e de pasta na mão por toda bagagem. Ambos tínhamos os olhos húmidos, *os lusíadas que somos, vagabundos sem cura!* (...).

Estrangeiro universal que é, sem pátria ou família, viajante obscuro da terceira classe, lá se foi o Galbo. Mas não sem antes – segundo a versão do militar que o empregara – levar todo o dinheiro guardado no caixa da loja. Até a pequena do café, levada à cama sem maiores cerimônias, queixou-se de Galbo: Aquele grande *salaud* foi-se embora e nem adeus me disse. Um tipo ordinário, grosseiro! (MIGUÉIS, 1982, p. 291-292, itálicos nossos).

É de se observar, nessa jocosa narrativa sobre um tipo humano que integra a vasta galeria literária de Miguéis, a inconstância do Eu cuja declarada simpatia à militância política suscita no Outro uma determinada visão de mundo que nem sempre corresponde à realidade.

Galbo passou por Bruxelas dos amores perdidos sem verdadeiramente se apaixonar, para enfim seguir viagem para além do oceano. Da Espanha para a América Latina, o narrador veio a saber que seu amigo terrorista que nunca lançou uma bomba casou-se e conseguiu o emprego que sempre sonhara ter: ilustrador-decorador. Galbo fixaria raízes numa terra bem longe de Portugal e dos seus ideais de juventude: *“Te darás cuenta de que ni siquiera ya escribo el portugués!”* (MIGUÉIS, 1982, p. 293).

O narrador exilado geográfico, ao descrever cenas da vida do Outro – seu compatriota errante que criou fama de terrorista sem efetivamente se lançar à causa política –, constrói o retrato fiel de alguém como tantos que se via em Portugal, filhos da terra que não revelavam qualquer comprometimento com as suas origens. Neste conto de viés satírico o cronotopo da viagem, considerados as cosmovisões divergentes de Galbo e o do narrador autodiegético, revela as direções contrárias tomadas pelas personagens.

Embora nem sempre seja perceptível ao leitor, há nos contos examinados uma relação sutil entre o tempo, o espaço e as vivências das personagens. As narrativas acima analisadas transcorrem todas elas em tempos de incertezas políticas e espaços de fechamento, correspondentes ao período mundial que antecedeu a Segunda Grande Guerra e alcançou a Guerra Fria. Os narradores e protagonistas, em vista disso, podem assumir atitudes e posicionamentos diferenciados, demonstrando o autor, por meio do dialogismo, a distância existente entre o Eu e o Outro.

O desencontro torna-se evidente, por exemplo, na postura assumida pela voz narrativa ao tecer a crítica, por vezes irônica, aos impérios e seus caricatos representantes espalhados pelo mundo. Outras vezes as representações satíricas da realidade têm como inspiração personalidades históricas adaptadas da vida real, que se erguem do espaço português ou do mundo europeu como um todo, para retratar a atmosfera agônica que acarretou migrações em massa e exílios por toda parte.

As direções incoincidentes tomadas por personagens protagonistas é o que se vê, também, no conto “Bartolosíada”. Tido pela crítica especializada como o último texto literário de José Rodrigues Miguéis, pelo fato de ter sido escrito entre setembro e outubro de 1980, “Bartolosíada” é narrado por um emigrante português residente nos Estados Unidos que evoca, durante uma estada em Portugal, a história de um amigo de infância, Bártolo, lisboeta oportunista que se distinguiu no mundo dos negócios e fez fortuna.

Ao contrário de outro amigo seu, o culto porém improdutivo Silvestre (“Silvestre, os Seus Amores”), que planeja muito e nada realiza, o protagonista recorda diversas passagens biográficas de Bártolo, que sempre recorreu a expedientes e artimanhas diversas para concretizar seus sonhos megalômanos de criança: “EU TAMBÉM HEI-DE TER PRÉDIOS!!!” (MIGUÉIS, 1982, p. 335, maiúsculas do autor).

O narrador intelectual relembra a trajetória de vida de Bártolo, primeiro na “rendosa advocacia de papalvos” (MIGUÉIS, 1982, p. 341), entremeado pela crítica de Artes Plásticas sem nada entender de Arte e, mais tarde, como empresário. “Por volta dos quarenta a cinquenta anos estava rico e obeso, sempre congestivo, dono de alguns prédios como ambicionara, e era senhor de gerências (ou ingerências?) em bancos e grandes companhias” (Idem).

Em tudo ele se diferencia de Bártolo, sobretudo no plano ético e ideológico. Desde cedo, pelas recordações dos tempos da infância, a presença do amigo espertalhão causava repulsa no narrador: “Tudo nele me repelia, a estupidez revestida de manha, a petulância e um escarninho, a proa, a vulgaridade, a carência de imaginação e de ideias (...) Não havia entre nós intimidade alguma, nem a franqueza dos autênticos amigos” (MIGUÉIS, 1982, p. 90).

A oposição entre ambos – nos planos alto e baixo, como que a definir movimentos opostos – também se percebe pela localização espacial da moradia em que os dois viveram: o narrador residia em um ensolarado terceiro andar e Bártolo no piso inferior tomado pela umidade. Foi ali à janela da casa alta que um dia os garotos se sentaram, cada um de um lado. A cena bem retrata a ideia de oposição, metaforizada pelo mundo da luz e das sombras, que havia entre ambos:

Ele de fora, a empurrar com a bunda a janela para a não deixar fechar, eu de dentro, burro, a fazer força em contrário, quem sabe se *desejo inconsciente de o despenhar à rua*, quando, neste *jogo de opostos*, a vidraça do lado inferior do batente esquerdo rebentou em mil pedaços (MIGUÉIS, 198, p. 334, itálicos nossos).

O tino comercial de Bártolo, que não media esforços em alcançar aquilo que planejava, lembra em certa medida os compatriotas investidores em viagem ao Massachusetts, no navio *Arlanza* de “Gente da Terceira Classe”: “É o tipo do pobre que nasceu para ser rico, ou do rico que nasceu pobre por engano; do medíocre que aspira a mandar” (MIGUÉIS, 1983, p. 27).

Agindo da mesma forma, sem grandes escrúpulos ou princípios morais, Bártolo simboliza a idolatria dos bens materiais que faz triunfar a mediocridade numa terra que não

reconhece os valores verdadeiramente autênticos de seu povo. Sobre este derradeiro texto de Miguéis, ninguém melhor para defini-lo que Teresa Martins Marques (1997):

‘Bartolosiáda’, a narrativa presumível testamento literário de José Rodrigues Miguéis (...). Afigura-se-nos uma última declaração de amor à Pátria, à sua Lisboa: uma última tentativa de apontar o dedo censor (como o ingênuo Silvestre) aos Bártolos arrivistas que poluem a sociedade; uma última tentativa de, pela escrita, a sua forma última de acção cívica, melhorar os homens, tarefa certamente ‘idealista’ face ao mundo real. Tarefa real ao serviço da palavra, mostrando pela última vez a sua verve de excepcional cronista e caricaturista dos espécimes humanos que, em sua opinião, mais dignificam o espaço-gente de Lisboa (MARQUES, 1997, p. 93).

O cronotopo de desencontro presente em “Bartolosiáda”, que revela o tempo-espaço das contradições humanas, acentua-se pela flagrante divergência de ideias entre o protagonista e Bártolo. No contato entre o Eu desiludido que emigrou para viver modestamente na América e o Outro oportunista que permaneceu em Portugal para subir na vida por meios escusos, o recurso estilístico da oposição revela o antagonismo de ideias entre eles, repercutindo diretamente no tempo e no espaço dos acontecimentos narrados.

O tempo-espaço do conto percorre várias décadas e acompanha, essencialmente, o período em que Portugal esteve submetido ao regime autoritário. Não é proposital a ascensão de Bártolo em um país sem liberdades e que, meio ao silêncio cultural imposto pelos governantes, possibilita a ação de oportunistas. As personagens oponentes – narrador autodiegético e Bártolo –, embora colegas desde infância, revelam o quanto são diferentes em suas ideias e cosmovisões. De um lado há um escritor que se exilou no estrangeiro e que permanece com o pensamento sempre na terra natal; de outro há o bajulador oficial que se aproveita da miséria alheia para enriquecer cada vez mais, sem se importar com as desigualdades sociais. Duas visões dentro de um mesmo espaço e ao longo do tempo.

Desta maneira, pode-se dizer que o desencontro do narrador da história (que vive como escritor em Nova Iorque) com a personagem que evoca (o empresário português bem sucedido), dada à divergência de cosmovisões entre eles, a ponto de separá-los física e espiritualmente, não deixa de simbolizar o desejo de o expatriado reencontrar Lisboa de suas origens. Não a cidade injusta dos espertalhões, mas a terra das possibilidades e porto-abrigo dos corações saudosos que anseiam por um mais justo e igualitário.

A temática do magnata capaz de se tornar, de repente, chefe supremo da Nação, não reside apenas na ficção: ela é atualíssima. Ao comentar a morte de Bártolo com um compatriota que encontrara casualmente na rua, ao final do conto, o narrador-personagem

destila seu sarcasmo em relação ao ilustre falecido: “Chegou a grande industrial, banqueiro! Com pouco mais tinham-no feito Presidente da República!” (MIGUÉIS, 1982, p. 343).

Na cena final o narrador tenta justifica à filha de Bártolo (também moradora nos Estados Unidos e que odiava Portugal) as suas constantes idas e vindas ao seu país de origem: “A dizer a verdade, eu vivo cá e lá... Ainda me restam lá alguns amigos, tenho os meus leitores... *Preciso do contacto vivo da nossa gente!* É dos tipos, das ideias, dos costumes. Enfim, *o país é tão belo e povo tão bom!*” (MIGUÉIS, 1982, p. 344, *itálicos nossos*). Ao ser indagada pelo narrador se pretendia voltar a Portugal, a mulher responde agressivamente e sem qualquer hesitação – “Nunca! *Never again!* (Idem) –, como se o desprezo pela terra natal ela o tivesse adquirido por herança genética.

Importa observar, neste conto último de Miguéis, a presença do elemento satírico que aparece sob a forma de ironia a um tipo. Ao tratar da sátira menipeia e sua diferença com os diálogos socráticos, Bakhtin ressalta que naquela prepondera o aspecto cômico, como nas paródias sociais ou do cotidiano das pessoas. Como gênero difundido na Antiguidade e na Idade Média, a menipeia recorria também à ironia para expor situações existenciais e refletir, assim, sobre as últimas questões do homem.

A visível ambivalência na figura do português Bártolo, se comparada ao amigo compatriota sempre saudoso da pátria, mostra pela via irônica que a sólida cultura ou a postura ética não são requisitos imprescindíveis para alguém assumir uma função relevante nos destinos de um país. A sátira de “Bartolosíada” aproxima-se das antigas menipeias pelo fato de se situar no imbricamento entre o sério e o cômico, recorrendo à ironia para criticar uma determinada realidade.

É possível vislumbrar na narrativa, assim, uma aproximação em termos cronotópicos: de um lado há o espaço-tempo do bom, do justo, do necessário para o bem viver; do outro, há o esforço para desalojar esse bem viver por um outro viver do excesso, do poder pelo poder, da exploração, da indiferença ao outro, do egoísmo, etc. O que se percebe do conto, retrocedendo à imagem dos meninos disputando o parapeito da grande janela envidraçada de seu prédio, é uma situação de limiar que se fará acompanhar por toda a narrativa e também no percurso de vida das personagens, marcado também pelo tempo do desencontro, das oposições, das diferentes realidades.

Quanto ao espaço-tempo em que tal exílio se inscreve, como pudemos acompanhar em diversos contos ao longo deste tópico analítico, pode-se pensar no espaço-tempo desejado

como uma colaboração mútua para alcançar o conforto e o espaço-tempo do exílio como a perda, devido a ação de terceiros, das condições dignas em termos de espaço e de tempo, assim como a dificuldade dos laços afetivos entre os seres e os lugares.

Não é necessário, ademais, muito esforço de imaginação para perceber que o narrador autodiegético utiliza-se do humor para perfazer uma crítica mordaz ao sistema social, pedagógico, político e econômico vigente em Portugal. Tudo isso demonstra, à evidência, a dualidade do mundo ficcional com a do mundo real do autor, a oscilar entre opostos. Pertencer, não pertencer. Eis a questão que põe o sujeito migueisiano em permanente inquietude, a perfazer seu trânsito incerto pelo mundo.

Cabe evocar, mais uma vez, o pensamento de Maria Lúcia Dal Farra a respeito do autor implícito, tido por ela como a “soma das ações” do autor real pelo fato de assumir a voz organizadora das narrativas (DAL FARRA, 1978, p. 21), para concluir que se a cosmovisão do narrador e das personagens centrais apresenta-se de modo claro, a do autor- implícito ou da voz autoral não é inteiramente revelada, porque permanece não raras vezes encoberta pelo escudo protetor da sátira ou da ironia.

Recuperando as etapas da tese, vimos até aqui, pela análise dos contos de José Rodrigues Miguéis à luz de Bakhtin, que a relação tempo/espaço é indissolúvel. O tempo – seja ele absoluto ou relativo – é o elemento responsável pela ordem interna das ações, enquanto o espaço – do estrangeiro ou da terra natal – atua tanto no plano exterior, por onde as ações perpassam, como no interior daquele que rememora. Deste modo, a imagem literária se concretiza na cronotopacidade, a partir da fusão espaço-temporal: todos os elementos abstratos informadores da narrativa, sejam eles pessoais, sociais, históricos, geográficos, psicológicos ou filosóficos, gravitam em torno do cronotopo.

Vimos também que nos contos a estrada que se transforma em viagem é o local onde se mede o tempo da história e, no caso do exilado, onde acontecem os encontros/desencontros capazes de revelar, nos momentos de crise/agonia, a face oculta do sujeito que nela transita. Lisboa, Bruxelas ou Nova Iorque, cidades reais ou espaços imaginários, transformam-se em cenários privilegiados para as deambulações errantes de alguém condenado ao despertencimento. Vimos, ainda, o Eu confrontado com o Outro de múltiplas faces (o medo, a morte, o duplo, o feminino, a superstição, etc.), para assim revelar as incoincidências do sujeito cindido.

Nos contos migueisianos as formações cronotópicas são definidas por contingências diversas (históricas, políticas, territoriais e sociais, dentre outras) e levam o homem desterrado à errância. A alma cindida do viajante torna-o estrangeiro em toda parte, muitas vezes tocado pela sensação de estranheza típica daqueles que vivem à margem. Vivendo fisicamente na provisoriidade dos *não-lugares* (Augé, 2012), o protagonista que recorre à *memória forte* (Candau, 2012) de um lugar existencial sabe o sentido da reintegração: sua identidade somente será integralizada pela presença do Outro-alguém de sua completude, que se projeta ao Eu como espelho refrator de si mesmo. A desagregação social do homem submetido ao tempo desventurado, permeada por situações de crise/agonia, põe o sujeito a vagar por não-lugares, que se lhe tornam labirintos indecifráveis da sua própria condição.

Pela porta dos cronotopos, aqui utilizados à guisa de fio condutor para o desenvolvimento desta tese, o deslocamento humano é constante: nela passam o Eu e o Outro, de dentro para fora, de fora para dentro, partindo, regressando... Esse anseio do pessoal rumo ao coletivo e do Eu social em busca do Eu-profundo revela que o diálogo das personagens não se reduz ao seu contato individual com o Outro, mas à compreensão de si advinda do processo de autoconsciência. Se viver é sinônimo de agir, Bakhtin (2003) demonstra que é pelo agir em relação ao Outro que o homem expressa sua individualidade e visão de mundo:

Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites) (...) Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo (BAKHTIN, 2003, p. 410).

Tal assertiva se aplica também aos contos aqui analisados. Sabe-se que não há uma única direção interpretativa e tampouco um sentido que se possa definir, categoricamente, como mais verossímil à diegese. Miguéis é um autor a ser sempre desvendado, dadas às possibilidades de leitura que se abrem, a todo momento, em seus textos. Nos diversos tempo-espacos aqui estudados a viagem, o desencontro e a agonia afiguram-se-nos preponderantes, revelando a condição exilada do sujeito transeunte que busca novos encontros e se angustia.

Os cronotopos migueisianos identificados neste capítulo – viagem, desencontro e agonia – surgem, transcorrem e evoluem sob o tempo histórico (BAKHTIN, 2010) e, pela fusão do tempo e do espaço em uma única realidade concreta, repercutem no fenômeno literário representado, possibilitando ao analista examinar a diegese sob um contexto cultural predeterminado. Torna-se muito difícil, na obra de Miguéis, desassociar a história da ficção.

O que se pode afirmar, em vista disso tudo, é que em cada momento de sua vida – em meio ao apelo saudoso de um sonhado regresso, na melancólica nostalgia daquilo tudo que se perdeu ou nos passos confusos pelo espaço das angústias – o idealista no mundo real que é o sujeito migueisiano, nas metamorfoses tantas advindas do contato que mantém com o Outro, recomeça a sua aventura existencial à procura da ponte-travessia capaz de reintegrá-lo ao Eu profundo que o habita. É isso o que veremos a seguir, a bordo do barco à deriva que se chama exílio.

3. PONTES E TRAVESSIAS: LONGE, UM LUGAR

Canção,
neste desterro viverás,
Voz nua e descoberta.
Até que o tempo
em eco te converta.

Camões

O exílio, mal do século XX e tema universal relacionado à própria condição do homem no mundo, ocupa um espaço privilegiado na obra de José Rodrigues Miguéis. Enquanto símbolo do despertencimento representado pelo tempo da renúncia ou pelo espaço do não-lugar, ele assume múltiplas faces. Como pudemos acompanhar ao longo dos capítulos anteriores, aparecem nos contos o exílio geográfico ou espacial que afasta o sujeito de sua terra de origem (por imposição externa ou escolha voluntária), o exílio psicológico ou interior (quando o homem se isola da sociedade, mesmo quando permanece em seu país) e o exílio metafísico ou da ausência de Deus, relacionado à tragicidade da finitude humana (que se traduz na problemática do ser e da morte).

Definido como afastamento do solo pátrio, o exílio se relaciona, em termos semânticos, ao mal de ausência – *mal du pays* (francês), *homesickness* (inglês) e *heimweh* (alemão) – que a sensação de perda acarreta no homem desterrado. Sua origem remonta ao instituto grego do ostracismo⁴⁰ e se incorporou, posteriormente, ao direito romano, que o contemplou primeiro como alternativa de evitar a aplicação de pena corporal e depois como banimento compulsório do país, medida repressiva de natureza penal incluída no *Corpus Iuris Civilis* de Justiniano⁴¹ e incorporada ao direito ocidental moderno, que inspirou a legislação portuguesa, inclusive.

⁴⁰ O instituto grego do ostracismo, criado por Clístenes no século V a.C., era uma punição destinada ao cidadão que porventura ameaçasse a democracia. No julgamento cada eleitor escrevia em um fragmento de concha o nome de quem desejava banir da cidade, entregando a mensagem na *ágora* (Assembleia). Aquele que tivesse mais votos era condenado a se retirar da comunidade pelo prazo de dez anos, surgindo assim a noção de banimento. De acordo com Silveira Bueno o ostracismo grego, sinônimo de desterro ou exílio, corresponde á palavra grega *óstrakon*, “concha de ostra com as quais votavam os populares, usando conchas brancas e pretas segundo eram os votos favoráveis ou contrários” (BUENO, p. 2794).

⁴¹ Dentre as principais obras de Justiniano (482-565 d.C.), imperador bizantino, está a compilação das leis romanas denominada *Corpus Iuris Civilis* (que se divide em quatro partes, a saber: o Codex, o Digesto, o Institutas e as Autênticas), legislação esta que influenciou sobremaneira o direito moderno. Ela prevê o exílio como pena, relacionando-o a institutos jurídicos do banimento e da deportação, fazendo com que o degredado perdesse a cidadania romana. Deste modo, como leciona Eduardo Vera-Cruz Pinto, surge a imagem do “Direito Romano como Direito Comum lusófono: *ius lusitanum*” (PINTO, p. 91).

Somente na modernidade é que surgiu a figura do autoexílio e da expatriação voluntária, como opção do sujeito que se vê tolhido em sua liberdade, tornando-se comum a mudança de país como meio fuga a um regime político opressor. Na contemporaneidade os dramas do exílio alcançam proporções inimagináveis pelas travessias migratórias protagonizadas por refugiados da África e do Oriente Médio em direção ao solo europeu. Seja como for, o exílio representa não apenas a ruptura territorial com a terra de origem, mas uma quebra identitária do sujeito em relação às suas referências sociais, históricas e familiares, assumindo também por isso um sentido existencial.

Na introdução à obra *Os Males da Ausência ou A Literatura do Exílio*, Maria José de Queiroz (1998) observa que a dimensão do exílio é irrefutável, porque ultrapassa as circunstâncias motivadoras de sua imposição ou a voluntariedade da escolha, para abarcar toda uma gama de sentimentos humanos capazes de suscitar até mesmo o autodegrado do mundo como uma busca solitária do Eu. Eis aqui o *mal do exílio*, que coloca o homem em situação de não-pertencimento: “Sofrido e padecido por exilados, banidos, desterrados, degredados, proscritos, deportados, o mal do exílio se inclui num dos capítulos mais pungentes da história universal da infâmia como nas páginas da literatura” (QUEIROZ, 1998, p. 20).

Expressões do exílio podem ser encontradas, à larga, na obra contística de José Rodrigues Miguéis, manifestando-se no cenário ficcional de Lisboa, Bruxelas ou Nova Iorque. Como pudemos notar em muitas das histórias protagonizadas em Portugal, contingências tempo-espaciais levam o sujeito a se refugiar dentro de si, instaurando um exílio psicológico que somente a memória do passado feliz é capaz de amenizar o presente de desencontros. Em outras narrativas vimos que a viagem-travessia aos Estados Unidos suscita o exílio geográfico daquele que procura um espaço de realização e não o encontra em parte alguma. Acompanhamos também o exílio metafísico manifestado pela angústia existencial do homem que se desilude com o mundo estrangeiro e que busca um sentido para a sua vida.

Independentemente da causa determinante do afastamento da pátria - política, social, jurídica, econômica ou existencial, dentre outras -, a emigração, enquanto nota dolorosa da história dos povos, não logrou romper, no espírito do português desterrado, o elo afetivo que sempre o uniu ao espaço-berço. Mesmo na terra amordaçada, o protagonista que ali permanece recorre à recordação para reconstruir, dentro de si, o que o tempo absoluto transforma em quase nada. Àqueles que, em solo estrangeiro, nunca deixam de sonhar o regresso, o papel da memória assume importância fundamental na tentativa de recuperar o

perdido. O exílio, sobretudo para a gente relegada à terceira classe da vida, alcança proporções igualmente agônicas, como explica Carlos Ascenso André (1992, p. 37):

O homem em tais condições é um ser dividido e contraditório: no seu sentido íntimo o conflito é permanente: habita aqui, mas lembra ou projecta uma realidade longínqua, prisioneiro do que lhe falta, apegado à ausência, aos símbolos que a evocam. Debate-se entre a rejeição do que vive e a busca do que lhes é manifestamente inacessível; e, em meio do seu desterro, ele próprio é um ausente: estando sempre alhures, acaba por não estar em parte alguma: ao mesmo tempo aqui e ali, tanto pode-se dizer que ele é um multipresente, como um ausente em qualquer lugar. Onde tem o corpo, não tem, na maioria das vezes, o espírito; cidadão de um país distante, que apenas habita através da memória, parece viver uma vida dupla, em que o real se confunde com o imaginário. A realidade que evoca pertence a um passado perdido e provavelmente nem sequer existe, a não ser no seu sonho.

As três categorias de despertencimento observáveis nos contos do escritor português (geográfico, psicológico e metafísico) coincidem, grosso modo, às configurações cronotópicas identificadas na diegese (viagem, desencontro e agonia). A face identitária do homem migueisiano errante-de-si-e-do-mundo projeta no sujeito ficcional, sempre e sempre, a memória forte das suas origens e de seus afetos. O retorno do português à pátria, que por vezes assume uma dimensão mítica, torna-se na obra de Miguéis um desejo de sobrevivência e quase uma obsessão. Como exilado, o sujeito carrega consigo um passado e uma história da qual não se afasta jamais.

Feitas essas ponderações acerca do perfil existencial do protagonista dos contos, enquanto homem marginal e transeunte inquieto que recorre sempre ao tempo interior e à memória forte para fugir do não-lugar em que se encontra inserido, resta saber da possibilidade, ou não, de seu sonhado regresso. A consciência do irreversível, em meio a tal contexto, apenas aumenta a agonia do sujeito. Carlos Ascenso André lembra que “o homem nostálgico não o é tanto do espaço como do tempo: o que melancolicamente recorda é o passado perdido, não a cidade ainda existente na distância” (ANDRÉ, 1992, p. 41). O contraponto ao exílio, pois, é justamente a viagem de volta.

E se o sonho do regresso vive no pensamento do exilado, em suas navegações tantas, na obra contística migueisiana o simbolismo da fronteira suscita sempre uma travessia. Pretendemos neste capítulo derradeiro investigar se o protagonista dos contos, enquanto sujeito condenado ao exílio perpétuo de si mesmo e do mundo circundante, consegue encontrar a ponte capaz de levá-lo do não-lugar para um lugar. Há diversas maneiras de a travessia se perfazer na diegese – do presente para o passado, da provável para o possível, da vida para a arte –, restando indagar como ela pode, ou não, ocorrer nas narrativas.

Para melhor entender essas imagens recorrentes nos contos, cabe refletir sobre a fronteira que remete, metaforicamente, à ideia da travessia. Para o filólogo Silveira Bueno (1966), no *Grande Dicionário Etimológico Prosódico de Língua Portuguesa*, “fronteira significa “limite, confim, parte extrema de um país” (Ibidem, p. 1479); travessia, de sua parte, “é a passagem de um lado a outro, geralmente, do mar, do oceano, de terras” (Ibidem, p. 4051). Os dois vocábulos, em seu sentido etimológico, contêm em si a ideia de limiar, de movimento, de transformação, que se aproximam do conceito físico einsteiniano de velocidade como medida do tempo no espaço.

Atingir a fronteira de um território é, de certa forma, concluir o caminho trilhado para, se desejável ou possível, adentrar em outro espaço. Quanto à travessia, ela corresponde ao efetivo deslocamento do sujeito de um local para outro ou, simbolicamente, a sua passagem de fora para dentro de si. Há, assim, uma certa complementaridade das expressões, as quais também suscitam uma dupla imagem de crise: a fronteira é o limite do marco divisório para onde se vai e a travessia uma espécie de ruptura com o território de onde se vem. O movimento do sujeito, portanto, é o’ que lhes confere sentido.

Este é o caso dos protagonistas dos contos de José Rodrigues Miguéis, que na busca de sua face perdida sofrem a inquietude que os coloca hesitantes entre o conformismo do permanecer e o risco do atravessar e adaptar-se. Tais vicissitudes podem ser explicadas pela historicidade de um tempo convulso e seu espaço movediço, sempre presentes nos textos, de modo que é a partir do elemento ficcional que se dão as aproximações com a realidade da época e do autor. O homem reaproxima-se, enfim, do mesmo porto de onde um dia partiu.

Sua viagem navegante repleta de agonias e buscas, de encontros e desencontros, de desventuras e solidões, chega ao ponto extremo representado pela fronteira e ali se põe diante do apelo da mudança. Naquele trecho decisivo entre a morte-esquecimento e a vida-que-se-quer-viver resta ao sujeito que desembarca, qual Ulisses mítico das grandes tormentas, encontrar a ponte que viabilize essa passagem do homem para outro homem, do não-lugar para um lugar, da dor para a plenitude, do existir para o ser, do estranhamento para a reintegração.

Como temos visto ao longo deste trabalho, a condição de estrangeiro – que se incorpora irremediavelmente às personagens centrais de Miguéis – é uma constante da obra contística. Sobre o sujeito que a vive, na esperança de um dia encontrar o caminho para esse lugar distante cuja existência somente o sonho possibilita, cabe transcrever as seguintes considerações de Julia Kristeva (1994, p. 12-13, *itálicos nossos*):

Orgulhoso, agarra-se altivamente ao que lhe falta, a ausência, a qualquer símbolo. (...) A rejeição de um lado, o inacessível do outro: se tiver forças para não sucumbir a isso, *resta procurar um caminho*. Fixado a esse outro lugar, tão seguro quanto inabordável, o estrangeiro está pronto para fugir. Nenhum obstáculo o retém e todos os sofrimentos, todos os insultos, todas as rejeições lhe são indiferentes na busca desse território invisível e prometido, *desse país que não existe mas que ele traz no seu sonho* e que deve realmente ser chamado de um além.

Examinaremos neste capítulo final, portanto, como se delineia o sujeito migueisiano em meio às fronteiras e travessias que sua obra suscita. Do exílio geográfico simbolizado pelo barco imigrante de “Gente da Terceira Classe” e do exílio social incorporado ao andarilho de “A Esquina-do-Vento” cruzaremos o cabo das tormentas vivenciado pelo narrador autobiográfico de “Um Homem Sorri à Morte - Com Meia Cara”, que concebe *in extremis* o canto de exílio do português desterrado que se vê em “Regresso à Cúpula da Pena”, transparecendo nesses textos a figura do autor-implícito.

Feito isso, com a bússola apontada para o norte, seguiremos para um lugar de memória que “A Múmia” é capaz de restabelecer, mas cuja verossimilhança o próprio protagonista, abalado pelo tempo, capaz simultaneamente de erguer e desconstruir, não deixa de questionar. Na aventura onírico-imaginária de “Lodo” o regresso (im)possível do exilado desafia a cronologia das horas e subverte os espaços, colocando em dúvida a natureza dessa manifestação mental. Ao fim da jornada, “O Jardineiro das Almas” e “O Conto Alegre de Natal que não Escrevi” tratam da arte como meio de aliviar e redimir a dor do homem.

Em meio à trajetória daqueles que vivem o exílio permanente do não-pertencimento é que se delineia a mais perfeita imagem do homem migueisiano, sempre provisória ou cindida, qual a sina do navegador sem paragem ou porto seguro, em busca da reintegração. A sensação de ser estrangeiro aqui ou em toda parte, somada à plena consciência dos limites da condição humana, põe suas personagens a oscilar de um lado para outro, errantes e errados, à procura da ponte que permita a eles a última e desejada travessia.

O tema central deste capítulo de encerramento é, pois, o do regresso. Na obra contística, a procura de um lugar que longe está torna-se quase obsessiva, porque o exílio parece incorporado ao discurso do escritor e de suas personagens. Mas se existe alguma ponte secreta capaz de restituir o indivíduo multifacetado àquilo que se lhe perdeu, essa passagem pode se revelar no tempo interior que possibilita o exercício constante da saudade, seja pelo cultivo da memória forte, seja no apelo imorredouro suscitado pela arte. É o que veremos agora.

3.1 CENÁRIOS FLUTUANTES, HOMENS ERRANTES

A temática da imigração, que acarreta na maioria dos expatriados uma sensação de estranheza ou mesmo de marginalidade perante a terra escolhida para viver é, inegavelmente, um dos eixos principais da obra de Miguéis, como vimos no capítulo anterior. O homem desterrado, tornando-se errante no mundo e estrangeiro universal, sai então à busca – real ou imaginária – de um lugar identitário que, segundo Augé (2012), opõe-se ao “arquétipo do *não lugar*” (AUGÉ, 2012, p. 81) que o espaço do viajante, na sua acepção negativa, representa.

Da mesma forma que a *criatura sem lugar*, definição esta advinda de Bauman (2005), o sujeito migueisiano também vive a sensação de “estar total ou parcialmente ‘deslocado’ em toda parte, não estar totalmente em lugar algum” (Ibidem, p. 19), jamais se realizando em plenitude. Para compensar a ausência recoberta de saudade ele cultiva a *memória forte*, cuja base sólida e compartilhada é capaz, segundo Candau (2012, p. 77), de “alimentar o sentimento de identidade (...), reforçando a crença de uma origem ou uma história comum ao grupo”.

O apelo constante à saudade faz com que a gente migueisiana viva o presente com os olhos no passado, possibilitando ao tempo interior reconstruir, pela memória, os espaços desfeitos. Esta imagem cronotópica, recorrente nos contos, permite ao sujeito prosseguir em sua dolorosa busca pela reintegração. Cabe indagar, nesse contexto, se o lugar sonhado – que se confunde com o espaço de realização e plenitude – verdadeiramente existe ou se é apenas uma utopia destinada àqueles que se encontram definitivamente em terra estrangeira.

Enquanto escritor afastado do solo pátrio e ao mesmo tempo sequioso pelo regresso, Miguéis projetou sua condição existencial desterrada a muitas de suas personagens, como demonstrado nos capítulos precedentes. Eduardo Lourenço (2001), atento à obra do autor de *Onde a Noite se Acaba*, enfatiza em “As marcas do exílio no discurso de Rodrigues Miguéis” que existe uma sutil diferença de qualidade (e de sentido) entre a condição do exilado e a do expatriado:

Quem se diz “expatriado” assume e designa assim uma ausência escolhida da pátria. Quem se diz e sente “exilado” denuncia uma ausência imposta por uma vontade alheia ou pelo destino. Todo o exilado é, naturalmente, um expatriado, um homem “fora de sua pátria”, mas nem todo o homem “fora da pátria” é um exilado. (...) Ausente, o exilado está *essencialmente* na terra que deixou. Neste sentido, ninguém tem mais pátria que aquele que a perdeu e a vive como perdida. É difícil que um expatriado não se sinta, também, a seu modo, um exilado. Mas enquanto apenas expatriado é um homem que largou amarras, que assume a ausência e se assimila aos poucos a uma nova pátria.

É a história natural de todos os emigrantes do mundo (LOURENÇO, 2001, p. 45-46).

É de se ver, assim, que a palavra exílio está imersa em uma ambiguidade semântica e possui acentuado grau de polissemia pelo fato de conter certas sutilezas de significado. Nos contos de Miguéis seu conceito reúne, a um só tempo, a ideia de expiação provocada por forças externas e a necessidade de sobrevivência do sujeito que parte. Sem ter sido verdadeiramente espontânea, a opção do exílio pelos emigrantes lusíadas decorreu de circunstâncias políticas desfavoráveis que inviabilizaram a terra natal com um lugar possível. Não obstante, como bem enfatizou Eduardo Lourenço no citado ensaio, esses exilados permanecem *essencialmente* em Portugal. Para compreender o paradoxo do exílio cabe retroceder na história.

Pelo direito romano clássico, que inspirou as Ordenações do Reino de Portugal, o termo exílio designa a ação estatal de banir, degredar e expulsar alguém do país. O Código Filipino de 1595, no livro V, capítulo XLX (*Dos degredos e degredados*), estabelecia reprimendas severas capazes de impor ao sentenciado o banimento ou o degredo perpétuo, conforme a natureza e gravidade da infração. Se os réus soltos podiam cumprir a pena nas terras do Reino, os condenados presos seguiam nas galés ou nas caravelas dos proscritos rumo às colônias portuguesas além-mar, conforme se pode exemplificar, *in verbis*, do seguinte dispositivo legal então vigente na Coroa, assim disposto no Livro V das Ordenações Filipinas, títulos XLC e CXLIII:

Mandamos, que os delinquentes, que por suas culpas houveram de ser degradados para lugares certos, em que hajão de cumprir seus degredos, se degradem para o Brazil, ou para os lugares da Africa, ou para o Couto de Castro Marim, ou para as partes da Índia, os casos, em que per nossas Ordenações he posto certo degredo para as ditas partes. (...) Se algum degredado for achado fóra do lugar, para onde foi degredado, per que se possa saber, que tem cumprido o degredo, seja logo preso, e o tempo, que ainda lhe ficar por servir, posto que para sempre fosse degradado, se era degredado para o Couto de Castro-marim, seja-lhe mudado, e o vá cumprir, e servir a África. E se era para África, vão cumprir ao Brazil. E o que era degradado para o Brazil, se por tempo, sobre-se-lhe o degredo, que tiver por cumprir. E se era para sempre, morra por isso, não cumprindo o dito degredo. E fugindo do Navio em que stiver embarcado, para ser levado para o Brazil para sempre, morra por isso.

Como bem pondera Caio Gagliardi (2014), as concepções de exílio sofreram alterações significativas ao longo da história, tanto que o desterro do mundo pré-moderno constituía ao apenado uma grave punição: “O exilado não era o refugiado, tal como entendemos hoje, mas o degredado. Ser banido de sua terra implicava, geralmente, um distanciamento sem volta e a imersão num estado de mendicância” (Ibidem, p. 13). Tido

como pior que a pena capital, conclui o professor, “‘*exilium*’, ou ‘exílio romano’ levava basicamente à animalização do indivíduo” (Idem).

Já na modernidade o estatuto jurídico do exílio assumiu uma configuração diversa, passando a oscilar entre o banimento imposto pelo governo a presos políticos (que também o recebiam como punição, castigo ou pena) e a saída voluntária do sujeito que não encontra condições de viver na própria terra (situação esta que o motiva à fuga, à busca de um refúgio externo). Os protagonistas dos contos de Miguéis reúnem aspectos de ambas modalidades de exílio, pelo fato de amarem sua terra natal e, mesmo assim, terem de se afastar dela. A ameaça de censura, a um escritor, não deixa de soar com uma punição àqueles que primam pela liberdade de criação artística. Foi o que aconteceu com muitos intelectuais lusos no tempo-espço português que corresponde à ditadura de Salazar.

A transposição dessa realidade jurídico-política, especificamente, para o universo da literatura, encontra eco no pensamento de Bakhtin (2010), no sentido de que a concepção de tempo traz em si a concepção de homem. As configurações cronotópicas que dão forma e conteúdo aos acontecimentos narrados, efetuada a devida readequação dos romances gregos de aventuras aos contos portugueses do século XX, revelam que em Miguéis o clássico motivo da estrada – motivado, sobretudo, pelo signo da errância – transforma-se em viagem e, mais do que isso, em travessia marítima. Sob o cenário flutuante das grandes inquietações humanas não há como deixar de pensar na saga migratória de “Gente da Terceira Classe”.

Lisboa e Nova Iorque, separadas por um oceano quase intransponível nos idos de 1935, representavam ao tempo da imigração mundos diversos. Aos europeus desiludidos com o regime ditatorial, empobrecidos com a carestia e assolados pela fome, o largo horizonte norte-americano abria-se-lhes como a imagem da promessa. Embora a condição daqueles que viajavam miseravelmente na terceira classe do *Arlanza* fosse tão degradante quanto a de um proscrito ou condenado à pena corporal, o fato é que as contingências históricas tornavam-na inevitável naquele tempo-espço de incertezas.

A transição de um país a outro não deixa de ser dramática, sobretudo quando a mudança envolve outro continente, outra língua e costumes diversos se comparados ao lugar de origem do viajante. As condições desfavoráveis da diáspora lusa, na primeira metade do século XX, é o vivo retrato desse estado de coisas. Everett V. Stonequist, em *O homem marginal* (1948), afirma que naquela época a adaptação do imigrante europeu na América era muito difícil, porque o espírito do homem que parte traz sempre vivas recordações da existência pretérita:

Chegado à América, sofre o imigrante a mais profunda e prolongada transformação. Além de simplesmente *dépaysé*, torna-se também *déclassé*, e às mais das vezes desenraizado, *déraciné*. Se não tem parentes ou amigos a assisti-lo nas dificuldades dos primeiros tempos, sua posição é deveras precária. Se ignora a língua, vê-se virtualmente isolado da cena americana. (...) Alguns exploram-lhe a ignorância e os receios. À medida que modifica os mais visíveis característicos de sua aparência e conduta, reduz ele as possibilidades de provocar o ridículo e o ressentimento, e aumenta suas possibilidades de encontrar emprego. Isto o faz sentir-se menos humilhado e deslocado (STONEQUIST, 1948, p. 108).

Não há como deixar de estabelecer um paralelo entre as observações do sociólogo americano e a travessia imigrante representada no conto “Gente da Terceira Classe”. A ansiedade daqueles que se punham no cais de Lisboa, à espera do navio das grandes ilusões, está presente nos olhos de cada passageiro agarrado às suas malas e trouxas. Mas quando o barco sai do porto os viajantes começam a perceber que aquela travessia não era apenas um deslocamento espacial, mas sobretudo a grande viagem interior que cada um deles fazia em busca de si.

A representação simbólica do velho navio, enquanto espaço flutuante de crise e exclusão social, permite ao leitor enxergar a real dimensão do drama dos estrangeiros sem pátria nem identidade que se amontoavam pelos porões obscuros do mundo. Neste conto de feição social, Miguéis trata do drama humano daqueles que nada têm e que navegam (quase tão precariamente como o fizeram os portugueses do passado épico) rumo a um lugar qualquer em que pudessem viver com dignidade.

Para o narrador-personagem que acena em adeus, o ponto de partida é Portugal. Ali ele lamenta ao deixar para trás “o punhado de amigos que tenho, e que o tempo e a distância provavelmente irão reduzindo e esbatendo até ao esquecimento” (MIGUÉIS, 1983, p. 11). Essa tristeza toda logo se transforma em revolta ao constatar, já no barco, a “imunda gafaria que é a terceira dos imigrantes” (Idem), coisa que se comparava ao “âmago dum sepulcro flutuante que um veterinário teria condenado como impróprio para o gado de açougue” (Ibidem, p. 12). O ambiente destinado aos estrangeiros pobres, abaixo do convés, é degradante: um lugar fechado, infecto e escuro, completamente oposto à luminosidade vital que ele via alongar-se pelo litoral português ainda resplandecido de sol.

Ao opor essas imagens antagônicas na partida do navio o narrador confirma as sensações de inquietude que acometem o viajante temeroso do que poderia encontrar do outro lado do Atlântico. A partir desse momento o protagonista central da longa viagem sem regresso tornar-se homem dividido e passageiro de lugar nenhum, cuja doença da alma tem

nome e sobrenome: mal de ausência. No plano da narrativa ficcional, essa transição anunciada pode ser notada pelo contraste temporal e climático desde logo experimentado a bordo do navio:

Enquanto dura o sol da costa portuguesa, tudo vai bem: mas logo que passamos as alturas dos leixões, chove, está frio (em Julho!) e a maioria dos viajantes, vindos de climas mais benignos, alguns doentes, somem-se nas profundezas do navio, onde reinam todos os cheiros inimigos do homem, entranhados em vinte anos de uso pelos dejectos da raça: suores de pobres, comezaina enjoativa, creolina, vômitos, urina derramada. O mau tempo agrava a monotonia da jornada (MIGUÉIS, 1983, p. 12, itálicos nossos).

Em meio à jornada navegante, a realidade hostil do mundo exterior transfere-se do campo de visão do escritor – por meio da figura do autor-implícito – para o da personagem. É possível notar que o otimismo inicial do protagonista retrai-se à medida que o navio se distancia da costa portuguesa, tanto que a visão cada vez mais longínqua do sol dourado da terra-mãe sucumbe aos ventos gélidos da incerteza. O mau tempo incorpora-se a ele e se projeta no olhar de toda aquela gente condenada à terceira classe da vida. Havia no convés uma corda para demarcar o espaço destinado aos turistas e separá-los dos imigrantes. Essa linha divisória dos homens, erigida em face da condição econômica de cada um, o narrador constatou ao travar breve diálogo com um passageiro de aparência nórdica:

“– Onde é que eu posso passear a bordo? Aqui não há lugar nem para esticar as pernas” (MIGUÉIS, 1983, p. 13). A resposta do irlandês, supondo que o narrador pertencia à classe privilegiada, foi desconcertante: “Oh, o senhor pode passear onde quiser. Isto aqui – acrescenta com um jeito desdenhoso – é só para espanhóis e portugueses!” (Idem). Retornando, assim, ao espaço inferior dos portugueses, que é o mesmo dos espanhóis, dos sírios e dos polacos, o protagonista solidariza-se junto àqueles que nada têm:

Nunca me senti tão perto de todos eles, tão solidário com todos, nem tão longe do mundo hostil e estranho lá de cima. É deste que eu fujo, é para eles que corro... (Começo a compreender, com espanto, o que me move: um desejo de identificação com os humildes deste mundo...) *For Spanish and Portuguese people only*: tão certo é que prestígio e a grandeza dum império refulgem mesmo na alma do último dos seus lacaios (MIGUÉIS, 1983, p. 14, itálicos do autor).

Aqui transparece, na conjugação cronotópica entre um tempo e um espaço bem definidos, o narrador-personagem irmanado aos companheiros de infortúnio. A tônica social é enfatizada em sua crua verticalidade: na parte alta do navio os viajantes ricos; embaixo, pobres e imigrantes. Estes são transportados como animais, enquanto aqueles empunham charutos e taças “sobre o circo das feras” (MIGUÉIS, 1983, p. 20). A divisão de classes, no espaço confinado do navio, é nítida e cristalina, reverberando a frase perversa pronunciada

pela voz nórdica: “for spanish and portuguese people only...” (Ibidem, p. 14). Enquanto no porão a miséria faz-se sentir em cada canto, ecoada pelos lamentos de uma gente rota e faminta, “chega lá de cima, do céu da primeira, uma rajada de *jazz*” (Ibidem, p. 22). Música e risos no compartimento alto e gritos lamuriosos vindos do calabouço.

A personagem protagonista de “Gente da Terceira Classe”, ao transitar pelo convés do velho *Arlanza* – onde uma corda separa o mundo dos homens do espaço animal – não se conforma com o comentário preconceituoso do *steward* em relação à gente oriunda da Península Ibérica – “for spanish and portuguese people only...” (MIGUÉIS, 1983, p. 20) ao apontar para a degradação do local destinado aos passageiros de terceira classe. O monólogo interior do narrador-personagem, em seu discurso de feição social, volta-se invariavelmente em defesa dos humilhados e ofendidos, junto aos quais se sente melhor.

Importa ainda ressaltar, no conto, o papel do narrador como observador arguto e crítico da realidade circundante, deixando consignado na memória ou no texto diário-de-bordo o inconformismo que é seu e do autor implícito. Isto pode ser notado com maior clareza no trecho em que o português protagonista inquieta-se com a postura de dois continentais embarcados também na cidade do Tejo, com destino à América. Eles “pertencem à categoria dos que só falam de terras, divisórias, frutos, foros, rendas e pensões” (MIGUÉIS, 1983, p. 26), lamenta o narrador autodiegético. Aqueles compatriotas diferentes da maioria do povo, que vivem da bajulação aos poderosos e da busca obsessiva ao dinheiro, recorrem à chicana para alcançar seus objetivos escusos. O narrador não os poupa de seu juízo de reprovação moral:

É desta massa que se fazem há séculos os doutores das leis, cuja cultura coimbrã tem permeado, através do Poder, da influência, da submissão e da louvaminha, e a compasso do Fado gargarejado, a vida e a cultura portuguesa, reduzindo-a ao estado em que a vemos hoje em todos os sectores (MIGUÉIS, 1983, p. 28).

Nesta passagem textual é possível auscultar, secretamente, a própria voz de Miguéis, que sempre se interessou por questões político-sociais e foi defensor intransigente de uma reforma educacional em seu país⁴². Em outro trecho de “Gente da Terceira Classe” o protagonista, inconformado com o espírito ganancioso daqueles dois viajantes, prossegue em seu mordaz solilóquio:

⁴² Ao pensamento de Óscar Lopes em *Cinco Personalidades Literárias*, ao classificar a obra de Miguéis como *realismo ético* que agrega a responsabilidade e a integridade social para a formação de uma sociedade mais justa e Igualitária (1981, p. 60), Humberto Lima de Aragão Filho (2002) acrescenta que a problemática social, em Miguéis, “não se restringe à emersão de um problema social eclipsado, com propósito denunciativo, mas ao ensejo de submetê-lo ao juízo moral e à reflexão ético-pedagógica” (ARAGÃO FILHO, 2002, p. 47).

Quando aprenderão eles que, sem o espírito, sem os princípios, tudo o mais é caos? Na sua idolatria das Coisas (que não é só deles, pois a aprenderam com os seus Amos) permanecem retrógrados e de espírito tacanho. Os objectos, por enquanto, se elevam o homem, ainda não o libertam – ao contrário... (MIGUÉIS, 1983, p. 29).

Reafirme-se, na oportunidade, a distinção feita por Booth (1980, p. 90-92) entre autor real, narrador e autor implícito:

‘Persona’, ‘máscara’ e ‘narrador’ são termos por vezes usados; mas referem-se com mais frequência ao orador da obra que, afinal não passa de mais um dos elementos criados pelo autor implícito e pode dele ser diferenciado por amplas ironias. ‘Narrador’ é geralmente aceito como o ‘eu’ da obra, mas o ‘eu’ raramente, ou mesmo nunca, é idêntico à imagem implícita do artista. (...) Do que precisamos e dum termo que seja tão amplo quanto a própria obra, mas possa ainda chamar a atenção para essa obra como produto duma pessoa que escolheu e calculou e não como existência autônoma. O ‘autor implícito’ escolhe, consciente ou inconscientemente, aquilo que lemos; inferimo-lo como versão criada, literária, ideal dum homem real – ele e a soma das opções deste homem.

A voz da personagem narradora de “Gente da Terceira Classe” reverbera no texto a ponto de revelar a presença do autor-implícito, cujos posicionamentos ideológicos coincidem com os do autor real. De acordo com Dal Farra (1978, p. 21), “Booth interpõe o autor implícito, conferindo-lhe a responsabilidade pelo universo erigido e o manuseamento do narrador, das personagens, das ações, do tempo e do lugar: a própria elaboração da intriga”. Depreende-se do referido conto, assim, que a ideologia do autor-implícito permanece no nível do não dito, sendo suas palavras (e ideias) reveladoras de inconformismo social, expressadas pela personagem narradora, cujas impressões de viagem anota em seu diário.

Em meio a tantas dicotomias visíveis a bordo do *Arlanza* há que se lembrar da insana guerra pelo poder, que levava à ruína muitas nações europeias na conturbada década de 1930, fazendo nascer tiranias em toda parte. Sob a sua mesma lógica perversa homens eram banidos, segregados e divididos. Imigrantes portugueses e espanhóis, no cenário ficcional de “Gente da Terceira Classe”, igualmente transportados qual gado humano dentro “do seio deste monstro, onde uns viajam, outros são viajados” (MIGUÉIS, 1983, p. 22). Assim, o navio-travessia das esperanças incertas troca o calor da costa portuguesa pelos ventos cortantes do mar adentro, erguendo muralhas intransponíveis entre ricos e pobres.

O Eu-narrador destes contos de travessia emigrante mostra-se sempre solidário ao sofrimento do Outro, tanto que se coloca ao lado dos proscritos que carregam junto à bagagem um lampejo de esperança. Em outra passagem de “Gente da Terceira Classe” o

narrador autodiegético chega a comparar os imigrantes a seres condenados pela vida, submetidos à opressão do Outro que se antecipa à realidade do mundo estrangeiro:

Os *stewards* entram sem bater, sem pedir licença, sem me dirigir a palavra: *como se eu não existisse*. Fazem a limpeza, as camas, mudam a água do tanque na parede. Rosnam entre os dentes coisas que eu não entendo. Parecem *carcereiros*, e eu, eu tenho a impressão de que vou *condenados*... (MIGUÉIS, 1983, p. 15, *itálicos nossos*).

A revolta do narrador-personagem, coincidente a muitos daqueles que ali viajam ‘e são viajados’, passa por uma das principais categorias bakhtinianas da autoconsciência (revolta) e deflagra no sujeito uma sensação de inconformismo perante as desigualdades sociais por ele testemunhadas. O tempo-espço do barco à deriva, qual imagem literária da nau dos insensatos⁴³, reúne em si os cronotopos da viagem, do desencontro e da agonia, em que o exílio da exclusão social confunde-se com a resignação que leva à morte. Aqui o mundo exterior também se insere no processo de autoconsciência do narrador, transferindo-se do campo de visão do autor para o da personagem.

Tal cena dos viajantes transportados precariamente no subsolo do navio representa a perda da dignidade humana que o narrador-personagem extrai de sua experiência pessoal no convívio direto com os companheiros “de infortúnio” (MIGUÉIS, 1983, p. 11), lembrando, a propósito, que o protagonista do conto registra os acontecimentos num diário de bordo datado de 1935. O tempo da diegese antecede por quatro anos ao desencadeamento da Segunda Guerra Mundial, repercute nos espaços territoriais e, metaforicamente, torna-os fluidos. Pelo cronotopo da viagem, revela-se a instabilidade de um mundo em convulsão, que enseja a tomada de consciência das personagens em fuga.

A título de comparação pode-se dizer que a simbologia da Galé, embarcação a vela muito utilizada no passado para conduzir escravos ou proscritos ao espaço do exílio, guarda alguma similitude com os barcos-travessias de Miguéis e seus porões da terceira classe, infectos de vômito e creolina (“Gente da Terceira Classe”). Ela também se aproxima, imagetivamente, do velho cargueiro onde seu Tomé viajou escondido no cubículo inferior, junto às carvoeiras e às ratazanas (“O Viajante Clandestino”), símbolo agudo do não-lugar.

⁴³ A nau dos insensatos é uma antiga alegoria muito usada na cultura ocidental em literatura e pinturas. Imbuída de um senso de autocrítica, ela descreve o mundo e seus habitantes humanos como uma nau cujos passageiros perturbados nem sabem nem se importam para onde estão indo. Em composições literárias e artísticas dos séculos XV e XVI, o motivo cultural da nau dos insensatos era uma paródia da *arca de salvação* (como a Igreja Católica era classificada). O livro *A Nau dos Insensatos (Das Narrenschiff)*, de Sebastian Brant (1458-1521) foi uma das primeiras obras ilustradas impressa em língua alemã no século XV e constitui uma sátira sobre a insensatez humana.

Dos espaços fluidos aos tempos errantes, os contos de Miguéis, em sua representação ficcional da realidade do século XX, não deixa de estabelecer interessantes contrapontos entre a situação aflitiva dos imigrantes que atravessavam o oceano na terceira classe das embarcações e a condição precária dos sentenciados transportados ao degredo. É como se essa gente arrancada de seu espaço-berço ou excluída da comunidade a que pertence, em razão de contingências de ordem sociopolítica ou penal, vivenciasse cada qual uma forma singular de expiação.

Se parte da tripulação do *Arlanza*, juntamente com o narrador-autodiegético, desembarcou legalmente em território norte-americano, a personagem Tomé do outro conto de travessia o fez de modo clandestino e sem medo de arriscar a própria vida. De uma forma ou de outra, o objetivo deles era o mesmo: trabalhar para garantir o próprio sustento. Em “O Viajante Clandestino” o Eu narrador em terceira pessoa e o Outro representado pelos marujos que se mostraram coniventes com a situação e, depois, pelo guarda das docas que prevaricou em suas funções, demonstraram tolerância – cada qual a seu modo – com a miserabilidade do protagonista central.

Estabelece-se na diegese, pois, um duplo movimento revelador da ambivalência humana em face dos cronotopos que se fazem presentes das narrativas do escritor português. Naquele tempo convulsionado em que viviam, os passageiros das duas embarcações – o *Arlanza* e o velho cargueiro – protagonizam o exílio geográfico daqueles que enxergavam a América como um espaço aberto das possibilidades, o que não necessariamente corresponde à visão dos seus narradores. O Eu e o Outro divergem, confrontam-se, espantam-se e por vezes se reconciliam em suas impressões de viagem.

Não deixa de ser curioso notar que a personagem protagonista de “O Viajante Clandestino”, embora sem conhecer uma só palavra do inglês e não possuir quase nada no bolso, carregava em seu espírito errante um velho sonho: “Sonhava com a América havia muitos anos. Vinha em busca dela como, quatrocentos anos antes, e mais, seus antepassados (isto é um modo de falar) tinham andado em demanda da terra Firme, do El Dorado e do Xipango” (MIGUÉIS, 1983, p. 43).

De certa forma, o anseio do novo habitava a alma de outra personagem em trânsito pela América das sonhadas liberdades, cuja história está integrada na mesma coletânea *Gente da Terceira Classe* (1983). É isso o que se vê na postura do sujeito libertário que aparece em “A Esquina-do-Vento”, conforme revela o narrador externo acerca das motivações que levaram o protagonista a emigrar:

O coração bateu-lhe com vigor: aquela era a América dos seus sonhos de menino: a América dos horizontes ilimitados, dos rios diluviais, das pradarias em flor, das manadas de búfalos, dos trilhos sem fim, dos índios livres – a América virgem, primitiva, que ele pressentia e nunca pudera encontrar, que talvez nunca tivesse existido senão nos livros, no sonho... Não importa, era essa que ele buscava, a sua América, El Dorado só dele, secreto e imenso (MIGUÉIS, 1983, p. 112).

Narrado em terceira pessoa, o conto protagonizado por um andarilho nas planícies de Nova Jersey traz na essência o cronotopo da estrada aqui transmutado em viagem-natureza. A história sugere o deslocamento espacial de um homem que se afastou da sociedade para viver como transeunte do mundo: “Tinha andado todo o dia. *A sua vida era isso mesmo, caminhar sempre e sem destino certo*, como se perseguisse um fantasma, ou procurasse algum ponto perdido no mapa: como nos sonhos, *em que se vai sem saber aonde*” (MIGUÉIS, 1983, p. 99, *itálicos nossos*).

No caminho percorrido, afetado por privações diversas ou percalços de toda ordem, a personagem central assume uma aura quase mística. Em determinada passagem da narrativa, o herói de “rosto magro, o cabelo e a barba cor de tabaco” (MIGUÉIS, 1983, p. 100), para se abrigar do temporal iminente, refugia-se no chalé desabitado que se lhe surgira no caminho. A chuva implacável que desabou instava sua permanência naquele casebre contíguo à casa-sede da fazenda.

“Era evidente que o bangalô fora construído ou reparado para receber veraneantes. Mas estava desocupado” (MIGUÉIS, 1983, p. 103), pondera o narrador em defesa do protagonista, como que justificando o esbulho possessório que este cometera. Por isso é que o andarilho, sentindo-se inocente perante as regras legais garantidora do direito de propriedade, decidiu ali pernoitar, esquecer tudo, abandonar-se, dar descanso ao corpo cansado e à sua alma inquieta. O que ele não esperava era ser despertado, na manhã seguinte, por uma mulher. Evelyn o observava deitado na cama, bem de perto, contemplando-o com olhos de desejo:

Inclinada para ele, vendo subir o sol o corpo imóvel, tinha esperança que ele acordasse, na tranquilidade virginal da manhã (...) ‘É um Cristo, é como um Cristo errante...’ Olhou-o na boca, e amou-o de repente. Aproximou-se até a tocar, aspirando-lhe o hálito, e beijou-a com ternura, um desejo trêmulo e secreto, com algo de maternal (MIGUÉIS, 1983, p. 105).

A natureza libertária do herói vagabundo, cuja imagem se associa à figura mítica do Cristo-salvador, do Cristo-errante das grandes travessias, do Cristo-dos-pobres-do-mundo e dos humildes-da-terra, desperta uma inegável atração naquela mulher casada que já não tinha o amor do marido. Evelyn traz-lhe comida: “– Vá, come, Cristo vagabundo...” (MIGUÉIS, 1983, p. 107). Depois o aproxima de si, oferecendo-lhe os lábios e depois o corpo: “Meu

Cristo errante...” (Ibidem, p. 109). Surpreso e ao mesmo tempo agradecido, o andarilho deixou-se possuir e amar, embora o convite de permanência clandestina feito pela mulher projetasse nele, criatura errante, a imagem de um cárcere:

Já tinha percorrido a pé mais de trinta estados da União, e fizera de tudo: figurante de cinema e de ballet, corista, mineiro, carregador, andara na apanha de fruta e do algodão: voltava sempre à estrada, terra de todos, terra de ninguém. Ainda aqui, neste conforto nunca dantes conhecido, com os sentidos apaziguados, ao escutar aqueles rumores de vida tranqüila, sofria mais: era um sofrer feito à consciência das privações, da *estranheza* e do *exílio interior*, como se entrasse de repente num mundo onde não tinha lugar, e se sentisse excluído (MIGUÉIS, 1983, p. 111, itálicos nossos).

Nesta passagem textual, o narrador onisciente revela o exílio psicológico que levou o andarilho escolher a estrada como a sua razão de viver, apesar dos riscos e privações que este certamente enfrentaria em suas andanças. A errância, entremeada por trabalhos esporádicos que arranjava pelo caminho, tornou-se parte indissociável de seu modo de ser. Isto deixa claro que, para o transeunte das planícies, o conforto da vida doméstica representava uma prisão à qual seu espírito liberto não poderia submeter-se.

Pelo dialogismo que se vê instaurado na diegese, a contrapor de um lado o ponto de vista passionai da mulher apaixonada (que deseja a permanência do amado a seu lado), e de outro lado o espírito nômade do andarilho (que preza, acima de tudo, pela liberdade), prevaleceu a cosmovisão deste. O espaço-tempo do protagonista do conto, aberto de horizontes e caminhadas tantas, mostrava ser incompatível ao estilo tradicional de vida de Evelyn, apesar da correspondência dos afetos entre eles.

A proposta da personagem feminina não alterou a autoconsciência do viajante. Pelo contrário, ao sentir-se acuado ele decidiu ruflar suas asas quase engaioladas. Por isso partiu. O sentimento de estranheza ou de exílio interior, tão comum às personagens migueisianas, tocou-lhe a ponto de logo resolver o impasse perante a mulher que há pouco tivera nos braços. Ele se lançaria, como sempre o fez, à esquina-do-vento. “*Eu não tenho nada, ninguém, pior que tu, mas a mim nada me pode prender: pertenço à imensidade, o céu é meu mesmo através de grades, anda comigo, está-me no sangue*” (MIGUÉIS, 1983, p. 114, itálicos nossos).

Movido pelo cronotopo da viagem que se confundia com a própria razão de ser de sua vida nômade, a decisão do andarilho já estava tomada. Antes uma vida livre, sem amor compromissado ou conforto do lar, a sobreviver na comodidade estável e estática que o faria sentir-se espiritualmente empobrecido. A grande riqueza daquele que nada tinha era justamente a liberdade. Já a personagem Evelyn, imersa no cronotopo agônico que a levava ao

dilema, não se dispôs a acompanhar o amado. O encontro do Eu com o Outro, em face das diferenças, mais uma vez logo se tornou desencontro. A brisa de restituição que, no alto da Pena, acariciou o rosto do português regressado, transfigura-se aqui no vento liberto das possibilidades humanas.

“A Esquina do Vento”, que remonta ao início dos anos de 1950⁴⁴, pode ser incluída dentre as narrativas ficcionais precursoras do movimento da contracultura que se propagou pelos Estados Unidos na década seguinte, lembrando que sua temática libertária protagonizada pelo *nowhere man* que percorre a pé as longas planícies norte-americanas, recusando-se a viver na sociedade convencional tantas vezes excludente, possui pontos de contato com o movimento hippie, que se tornaria mundialmente conhecido e imitado. Raymond Sayers (2001), no artigo “A América de José Rodrigues Miguéis”, observou que o discurso narrativo deste conto é universal:

Torna-se evidente que estas reflexões não podem ser atribuídas ao vagabundo, mas constituem a verbalização de sentimentos íntimos do homem. Sentimentos do próprio Miguéis: o vagabundo é a personificação literária, lírica, do sonho que enredou gerações de americanos e europeus (SAYERS, 2001, p. 28).

A história do homem ensimesmado que troca a cidade pelo campo também não deixa de evocar, implicitamente, a mensagem de Henry Thoreau em *Walden ou A Vida nos Bosques*⁴⁵, enquanto relato de uma experiência autêntica vivida pelo escritor norte-americano e contado em narrativa autobiográfica. De maneira similar à visão ecossistêmica de Thoreau, a paisagem natural de “A Esquina do Vento” indica, pela postura holística do narrador onisciente, que o homem faz parte da natureza e nela deve se imiscuir: “O vento soprava com violência (...) Evelyn ficou em baixo, imóvel, a olhá-lo, um *vulto esguio*, com as abas da trincheira clara a esvoaçar, *a barba e o cabelo arrepelados: era uma árvore magra, crescendo da rocha, parte dela*” (MIGUÉIS, 1983, p. 116, *itálicos nossos*).

Ainda sobre “A Esquina-do-Vento”, Massaud Moisés (1981) escreveu em *O Conto Português* que se está diante de uma verdadeira obra-prima, que fala não de *um* sentimento, mas *do* sentimento capaz de revelar uma irmandade de cósmicas proporções: “Uma grande

⁴⁴ O próprio José Rodrigues Miguéis, na Explicação do Leitor inserida como apenso de *Gente da Terceira Classe*, traz os seguintes esclarecimentos a respeito da origem do conto: “Esboçada em 1940 nos campos de New Jersey (...), “A Esquina-do-Vento” só veio a ser concluída uns dez a doze aos depois” (MIGUÉIS, 1983, p. 267).

⁴⁵ A tradutora Astrid Cabral escreveu, na contracapa de *Walden ou A Vida nos Bosques*, que este livro de Thoreau publicado em 1854 antecipou o movimento ecológico e a rebelião mundial da juventude: “Ele tem inspirado as sucessivas elites intelectuais a se insurgirem contra o convencional ‘american way of live’, como é o caso de Henry Miller. A vida das grandes cidades depende da vida nos bosques – assim, Walden levou a geração dos hippies a redescobrir a terra e a natureza, as árvores e os rios, os bichos e as estrelas” (CABRAL, 2001, p. 9).

vaga de afeto cobre tudo, justificando a vida e a morte, o sonho e a miséria, como se o resto fosse o por que não vale a pena viver nem lutar” (MOISÉS, 1981, p. 250).

O cronotopo da viagem símbolo da errância humana assim se manifesta nas narrativas analisados neste tópico, revelando diferentes expressões de exílio. Nos contos do espaço-tempo da travessia as personagens vivem o exílio geográfico daqueles que se veem subitamente perante o mundo estrangeiro e, também, o exílio metafísico que a ideia da morte ou a pretensa indiferença de Deus faz recair em seus destinos. Viver, ou apenas sobreviver, era o que mais importava aos viajantes em seus espaços flutuantes, assim como aos caminhantes das jornadas desconhecidas.

No conto protagonizado pelo andarilho libertário, também sob o signo da viagem, o exílio que transparece na personagem é o psicológico/interior. Não se trata, aqui, de mero afastamento geográfico da civilização. A postura refratária da personagem não deixa de soar como um libelo silencioso contra o sistema capaz de escravizar e submeter seres humanos. Por isso o Cristo-errante era um homem em fuga: “ele fugia, fugia sempre, e da prosperidade e do luxo, impelido pelo anseio da liberdade, da imensidade, da solidão da terra virgem: mas ele encontrava só a terra devassada, a terra devastada” (MIGUÉIS, 1983, p. 112).

Para encerrar este tópico cabe dizer que o tema universal do exílio e das deambulações humanas pelo mundo, sempre em condições precárias, é um dos principais vaticínios literários deixados por José Rodrigues Miguéis às gerações futuras. Se na época vivida pelo autor a circunstancialidade histórica-temporal remetia às Grandes Guerras Mundiais e ao início da Guerra Fria, que provocaram insegurança e fluxos migratórios dos mais diversos, muitas décadas depois o fenômeno é revivido em dimensões igualmente trágicas: no correr do século XXI a Europa já contabilizou o ingresso de mais de 4 milhões de refugiados em seu território, mediante travessias dramáticas marcadas por naufrágios e perdas incontáveis de vidas.

Gente do continente africano ou do Oriente Médio, que se lança a botes infláveis para escapar à miséria de suas cidades bombardeadas e aos assassinatos em massa cometidos em nome da religião, tenta cruzar o oceano para alcançar outras fronteiras. Homens, mulheres, idosos e crianças arriscam-se pelo mar na esperança de chegar a um lugar menos hostil para viver, tornando-se criaturas errantes, fragmentadas, marginais. A memória das tragédias é também memória forte, aparecendo para eles como “memória dos sofrimentos e memória dolorosa, memória do infortúnio” (CANDAU, 2012, p. 151).

Eis aqui a mais recente categoria de despertencimento que espanta, cada vez mais, o homem contemporâneo. Sem embargo ao sofrimento dos exilados do século XX, surge agora o drama maior dos refugiados em direção ao solo europeu. Definidos por Bauman como “os sem-estado, os *sans-papiers*, os desterritorializados num mundo de soberania territorialmente assentada” (BAUMAN, 2005, p. 46), os refugiados de hoje também são criaturas sem lugar e sem destino, oprimidos por todo lado. O sociólogo polonês assim se referiu a eles no livro-depoimento *Identidade*:

Ao mesmo tempo que compartilham a situação da subclasse, eles, acima de todas as privações, têm negado o direito à presença física dentro de um território sob lei soberana, exceto em ‘não lugares’ especialmente planejados, denominados campos para refugiados ou pessoas em busca de asilo a fim de distingui-los do espaço que os outros, as pessoas ‘normais’, ‘perfeitas’, vivem e se movimentam (BAUMAN, 2005, p. 46).

Guardadas as devidas proporções, os contos de travessia de Miguéis – microcosmos de uma realidade pulsante e atemporal – podem ser lidos também à guisa de testemunho literário daquilo que o mundo ainda viria a ser e a conhecer. Dos cenários flutuantes aos homens errantes, o que se viu no tempo-de-ontem-vivido e o que ainda se vê na realidade presente é o tempo-espaço da desolação que grava o ser humano, cada vez mais, com o estigma do despertencimento. A busca por um lugar, todavia, continua e continuará sendo – em qualquer parte do mundo, na terra ou no mar – um objetivo de vida e uma razão para viver.

3.2 A JORNADA MÍTICA DA REINTEGRAÇÃO

Portugal como destino. Sob este título Eduardo Lourenço (1999) escreveu que a era dos descobrimentos levou o país a ingressar em um tempo histórico capaz de não somente alterar seu estatuto de *pequeno reino cristão peninsular* como definir a própria imagem navegante de um povo: “Camões, que conferiu à nova idade de Portugal a sua máxima expressão simbólica e épica, conhecedor desses “dois Portugais”, falou da “alma (portuguesa) pelo mundo repartida” (LOURENÇO, 1999, p. 95). A nostalgia de Herculano e Garrett aproximaram Portugal e Saudade, estabelecendo contornos míticos a um sentimento, enquanto Teixeira de Pascoaes cantava o retorno do homem à terra e a si mesmo.

O lado extremo da Península Ibérica ganhou, desta forma, dimensões continentais e também sentimentais. O particular, pela voz de poetas e escritores, torna-se universal. É o que se vê na epopeia maior de Camões, poeta expatriado que retorna a Portugal com a saga de Vasco de Gama reunida nos cantos míticos de *Os Lusíadas*. Por ocasião de uma das

efemérides do Dia de Camões, comemorado a 10 de junho, Jorge de Sena discorreu sobre o herói que padecia em exílios e trabalhos, incompreensões e injustiças, realçando a universalidade de sua obra a todos os portugueses da terra e exilados do mundo:⁴⁶

Ele, o homem universal por excelência, o português estrangeirado e esquecido na distância, o emigrante e o exilado, é em *Os Lusíadas* e na sua obra inteira, tão imenso e tão grande, a medida do mais universal dos portugueses e do mais português dos homens no universo. Ninguém, como ele desejou representar em si mesmo a humanidade, representa tão exactamente o próprio Portugal como ele, no que Portugal possui de mais fulgurante, de mais nobre, de mais humano, de mais de tudo e de todos, em todos os tempos e lugares (SENA, 1977, p. 36).

Essa imagem ambivalente capaz de contrapor *as Índias de lá e as Índias de cá*, coincide com o anseio navegante da Outra-Coisa que a literatura migueisiana evoca a todo momento. Coragem para se lançar ao mar ignoto, para dizer adeus ao conforto do lar, para enfrentar o perigo do desconhecido, para reconhecer no Outro a imagem perdida de si mesmo, tudo isso reflete no espírito desterrado a situação-limite que inspira mudanças. Uma ligação memorial não se realiza, em plenitude, sem o apelo às origens mais autênticas. Vergílio Ferreira (1977) afirmou, na mesma data comemorativa, que em Camões isso corresponde à memória da sensibilidade: “A saudade é uma forma emocional de estarmos perto daquilo que estamos longe” (FERREIRA, 1977, p. 17).⁴⁷

Mas diante da impossibilidade de o exilado estar e conviver com o Outro no almejado espaço de realização, resta a ele o exercício da memória que possibilita a transposição. É justamente esta a ponte imaginária da sonhada reintegração que as personagens centrais de José Rodrigues Miguéis trilham a cada instante, em seus contínuos deslocamentos à procura da verdade mais profunda que os move pelo mundo. Para tentar entender, na obra do contista português, como essa passagem se realiza, cabe voltar os olhos ao simbolismo da travessia que a ponte contém.

Sob o aspecto arquitetônico a ponte corresponde à elevação viária que passa sobre as águas e, muitas vezes, demarca limites ou fronteiras territoriais. Torna-se ela, neste sentido, também um marco do limiar: ao aproximar as linhas divisórias de determinado país ela interliga as margens opostas. Em termos simbólicos, segundo Chevalier e Gheerbrant, a ponte representa “a passagem de uma margem à outra, do estado humano aos estados supra-

⁴⁶ O discurso de Jorge de Sena, proferido em Lisboa no dia 10 de junho de 1977, foi posteriormente publicado pela Imprensa Nacional de Portugal - Casa da Moeda na coletânea, sob o título *Camões e a Identidade Nacional*.

⁴⁷ No mesmo volume referido na nota anterior está transcrito o discurso de Vergílio Ferreira intitulado “Da ausência, Camões” (*Camões e a identidade Nacional*, p. 17).

humanos, do mundo sensível ao mundo supra sensível” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 729).

Adaptada ao universo literário, tal imagem representa a própria travessia em si, como movimento do lado de cá para o lado de lá, do não-lugar para Outra Coisa, da angústia vivida para a plenitude desejada, do presente da enunciação para o passado rememorado. Há um apelo unificador que sua engenharia suscita, ao juntar lados opostos. Sob outro aspecto a ponte substitui o barqueiro das travessias, não se limitando a apenas unir mas a possibilitar um caminho insólito para a passagem, no trânsito do aquém para o além ou do perdido para o recuperável. Aqui aparece, nos contos, a simbologia da ponte-reintegração.

Para marcar a diferença que se manifesta na construção migueisiana sob a perspectiva de seu espaço-tempo convulsivo, cabe observar que Jean-Pierre Vernant (2009), autor de *A travessia das fronteiras – entre mito e política II*, assim se refere às pontes e travessias:

Atravessar uma ponte, um rio, transpor uma fronteira é deixar o espaço íntimo e familiar onde se está em seu lugar para penetrar num horizonte diferente, um espaço estrangeiro, desconhecido, em que se arrisca, confrontando com o que é diferente, a se descobrir sem lugar próprio, sem identidade.

(...) Polaridade, portanto, do espaço humano feito de um interior e de um exterior. Esse interior tranquilizador, cerrado, estável, esse exterior inquietante, aberto, móvel, os gregos antigos os expressaram sob a forma de um casal de divindades unidas e opostas: Héstia e Hermes.

(...) Para sermos nós mesmos, é preciso projetarmo-nos para o que é estrangeiro, prolongar-nos em e para ele. Permanecer fechado em sua identidade é perder-se e cessar de ser. Conhecemo-nos, construímo-nos pelo contato, a troca, o comércio com o outro. Entre as margens do mesmo e do outro, o homem é uma ponte (VERNANT, 2009, p. 196-198).

A mais emblemática narrativa de José Rodrigues Miguéis a trazer referências simbólicas a uma travessia efetivamente consumada pelo protagonista, versa sobre o tema do regresso definitivo do português à pátria. Viagem real ou imaginária, vivida ou sonhada, perdida ou reencontrada, não importa a definição que melhor a traduza, o fato é que o sujeito ficcional em situação de despertecimento que protagoniza “Regresso à Cúpula da Pena”, qual Ulisses da modernidade que atraca em Lisboa do século XX, consegue reintegrar-se ao espaço-berço depois de uma longa ausência na América:

“Vinte e tal anos de trabalhos e canseiras na esperança fixa de voltar, de reatar-me, de ser – e tudo me parece de repente esforço perdido, carga inútil, peso morto, tempo vivido em vão” (MIGUÉIS, 1981, p. 126). Ao desembarcar em Portugal sente-se enfim restituído. “Sintra comigo!” (Ibidem, p. 129), para o narrador autodiegético que protagoniza o conto, é o

bordão símbolo do destino final de uma viagem iniciada para lá do oceano dos sofrimentos emigrantes. O cronotopo da viagem manifesta-se agora como clara intenção de o sujeito integrar novamente aquilo que foi separado.

Pode-se dizer que a jornada do exilado que retorna à pátria assume, acima de tudo, um carácter mítico. Como narrativa simbólica atemporal que se volta às origens, o mito remete a um tempo sem precedentes e imperecível, tal qual se viu em “Saudades para a Dona Genciana” e que se vê também em “Regresso à Cúpula da Pena”. Massaud Moisés, no *Dicionário de Termos Literários*, vislumbra no mito “um fecundo e valido ângulo de análise, interpretação e julgamento do objeto literário” (MOISÉS, 1975, p. 347). Modernamente, pela experiência estética, o mito projeta nos textos uma espécie de fusão mágica permeada de sugestões:

À semelhança de qualquer método ou processo lúcido e vigilante, não pode ser universalizado, mas a sua aplicação se torna imprescindível em certos casos, como, por exemplo, o de Guimarães Rosa e a sua mítica (re)construção do sertão ou de Clarice Lispector, e o seu realismo mágico, ou de Branquinho da Fonseca e o seu surrealismo lírico, ou o de Fernando Pessoa e os seus heterônimos (MOISÉS, 1975, p. 347).

A autoconsciência do português navegante que sofreu no estrangeiro a angústia dos desencontros mais sentidos, repercutiu nas cosmovisões por ele experimentadas nas duas décadas em que permanecera longe de Portugal: “Ali sentado, lembrei quantas vezes, por este mundo, ouvindo assobiar o vento nas janelas dum triste arranha-céu de Chicago ou nos cordames dum navio solitário, eu me sentira subitamente transportado em nostalgia...” (MIGUÉIS, 1981, p. 132). As categorias da autoconsciência do sujeito, aceitação e resignação que a princípio mantiveram-no na América, converteram-se na revolta e, por fim, na rejeição, fazendo com que o apelo das origens o devolvesse ao mar.

Não há como compreender o conto “Regresso à Cúpula da Pena”, em plenitude, sem relacioná-lo à narrativa autobiográfica “Um Homem Sorri à Morte - com Meia Cara” (1965). Os dois textos estão entrelaçados desde a origem e celebram a vida que se viveu a aquela que ainda se quer viver. Um mesmo sentimento de imorredoura saudade aproximam a voz autoral autobiográfica da personagem que consuma o retorno sonhado. A narrativa em que Miguéis coloca-se como personagem e testemunha de seu próprio drama é, reconhecidamente, a gênese daquele conto emblemático.

“Regresso à Cúpula da Pena”, concebido pelo autor biográfico durante o período da grave moléstia neurológica que ocasionou em si uma paralisia facial, vem repleto de configurações cronotópicas sugestivas de exílios tantos: ela começa pelo cronotopo da

viagem/travessia, mistura-se ao cronotopo do desencontro que motiva o regresso e alcança a tensão no cume mais alto do cronotopo da agonia, quando o narrador-personagem lança-se a um combate mortal travado no zimbório do Palácio da Pena. O exilado geográfico que experimenta o exílio psicológico enfrenta o espectro do exílio metafísico e sai vitorioso. Mas para melhor compreender isso tudo é necessário remontar às origens do conto.

A narrativa autobiográfica “Um homem Sorri à Morte - com Meia Cara” personifica a experiência real de um sujeito diante da morte iminente e da aniquilação do corpo físico. Nele o drama individual (e íntimo) do paciente internado em um hospital público de Nova Iorque assume contornos universais, fazendo com que o particular torne-se geral e o pessoal confunda-se com o social. A história contada coloca o ser humano perante uma situação-limite representada pela real possibilidade de seu desaparecimento prematuro: afora a morte física há o receio da morte intelectual, longe de sua terra e de sua gente.

Importa observar que este texto literário, apesar de radiografar o mal que acomete os enfermos prostrados nos leitos do nosocômio e a dor dos que se veem desenganados pela ciência médica, em momento algum sucumbe ao negativismo, nem mesmo nos momentos mais dramáticos vividos e contados pelo autor-paciente. Ao contrário, o escritor muitas vezes recorre à ironia e ao humor negro para tratar, com meio sorriso no rosto, de um drama pessoal que ganha, na ficção, universalidade.

A sátira menipeia e seu elemento cômico aqui transparece na máxima *rir para não chorar* e coincide com o gênero das últimas questões referido por Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, mediante “as palavras derradeiras, decisivas e os atos do homem, apresentando em cada um deles o homem em sua totalidade e toda vida humana em sua totalidade” (BAKHTIN, 2011, p. 131). No caso de Miguéis o *sorrir* incorporado à narrativa, que se utiliza o narrador autodiegético em relação à própria desgraça, não deixa de aparecer como um escudo protetor a seu sofrimento. A descrição detalhista sobre o avançar insidioso de uma doença até então desconhecida da medicina, capaz de aos poucos aniquilar a resistência de suas vítimas, confere maior dramaticidade ao relato da testemunha narradora:

Certa manhã, ao lavar os dentes, notei que a água me escorria da boca pelo canto esquerdo, como dum saco roto: o lábio superior descaía à esquerda, inerte, e eu não podia assobiar. Era o golpe. A paralisia facial alastrou velozmente, e senti-me condenado (MIGUÉIS, 1965, p. 33).

Foi só o começo da moléstia que o levaria à internação hospitalar. O emigrante exilado na América passa a conviver com o fantasma da morte que ameaçava interromper, em definitivo, o sonho da ponte-travessia capaz de restituí-lo ao mais profundo de si. Não tardou

para que o setor neurológico do hospital firmasse um diagnóstico sombrio a respeito de seu caso, fazendo-o nos termos do parecer médico que recebera de viva voz e sem qualquer cerimônia: “Não quero dar-lhe a entender que tenha um tumor cerebral. Mas tem possivelmente um abscesso, e com certeza uma infecção grave numa área muito delicada do encéfalo” (MIGUÉIS, 1965, p. 34). A sentença estava dada e era irrecorrível, como um exílio perpétuo.

Apesar da angústia que, nessas ocasiões, acomete o doente terminal, o autor personagem postou-se com dignidade: “Não era a morte que me aterrorizava: era esse inglório e degradante sofrimento de ser manuseado como uma coisa, um nada, um ninguém” (MIGUÉIS, 1965, p. 47). Sentindo-se física e psicologicamente abatido, o paciente esforça-se em transpor a barreira dos homens acabados e preservar a coragem e a consciência, resistindo como podia: “Era preciso enfrentar a morte – ainda que fosse apenas com meia cara e meio sorriso. Senti-me assim mais tranqüilo, e fiquei imóvel, à espera” (Ibidem, p. 49). Ele bem sabia, afinal, que na enfermaria de um movimentado nosocômio de Nova Iorque a *Indesejada* rondava permanentemente, restando encará-la com serenidade e respeito.

Mas se não existia cura para determinadas moléstias, havia em contrapartida a curiosidade científica em tentar descobri-la. Daí o fato de o narrador autobiográfico ter servido como autêntica cobaia-humana nas mãos de médicos e professores de patologia, os quais vinham acompanhados de um séquito de alunos sedentos por casos de doenças raras. Acerca dessas manipulações mecanicistas, em que o ser humano perde sua condição essencial para se transformar em mero objeto de pesquisa, surge no curso da narrativa a imagem abrutalhada do chefe do setor oftalmológico do hospital, a quem se refere o autor, ironicamente, como sendo o seu *magarefe*.

Um outro médico, cuja postura insensível irrompe em meio à narrativa, mostra-se impiedoso: “Casos como este são raríssimos, que quase nunca chegam vivos às nossas mãos. Este é, francamente, o primeiro que observo. Mas ainda há dias fiz a autópsia de um exatamente idêntico” (MIGUÉIS, 1965, p. 68), anunciou-lhe a plenos pulmões o doutor. “Muito obrigado pelas perspectivas animadoras que me oferece” (Idem), respondeu novamente com ironia o paciente desenganado.

Diante da luta de vida e morte que ali travava, longe do mundo exterior e de seus projetos literários interrompidos, o narrador autobiográfico admite que tinha em seu favor apenas a magreza, um coração ainda sólido e a penicilina. Secretamente, porém, a imagem de Portugal distante era o que dava forças para ele lutar. Conter a emoção, diante de tantas

adversidades físicas e psicológicas, não seria tarefa fácil: “Sim, era-me difícil enfrentar os vivos com minha meia cara, o olho esquerdo arregalado, o meio sorriso. Queria-me a sós com a minha miséria e a minha luta. Que me deixassem em paz” (MIGUÉIS, 1965, p. 57).

Em uma das passagens mais pungentes da narrativa, quando a esperança do narrador parecia se diluir, a imagem da travessia para além daquele tempo-espaço agônico – qual ponte imaginária a interligar dois continentes separados por um oceano – converte-se num apelo monológico do exilado às suas origens:

Mudaram-me para a primeira cama do lado oposto, junto das janelas, onde podia desfrutar um pouco mais do sossego e privacy. Dali, através das enormes vidraças turvas de sujidade, das redes e confusos gradeamentos duma espécie de terraço, eu podia avistar, para além da cerca do hospital, forrada de neve, os autos que corriam no East River Drive, terrenos vagos, os edifícios enferruscados do porto, o largo rio com os seus navios, ferry-boats e rebocadores, e mais longe as docas, os perfis, fumos e névoas do Brooklyn, que me traziam uma nostalgia das distantes visões de minha infância (MIGUÉIS, 1965, p. 57).

Foi assim que, no momento em que tudo parecia se perder e que já não valia a pena resistir, o autor-personagem José Rodrigues Miguéis recorre à literatura para permanecer vivo. Pode então conceber, em uma daquelas tumultuadas noites insones tomadas pela febre, sua mais instigante narrativa ficcional sobre o mito do eterno retorno: “Regresso à Cúpula da Pena”, história de um português expatriado que volta à terra natal depois de vinte anos de ausência. A este respeito Óscar Lopes escreveu que “Regresso à Cúpula da Pena” é muito mais do que um conto, é o “poema em prosa do regresso português à Pátria” (LOPES, 1961, p. 69).

Na abertura do conto o narrador autodiegético define-se como “um doente despersonalizado (...) que via agora com espanto que o que trazia comigo era apenas um ramalhete de flores murchas, um cadáver conservado de que urgia libertar-me” (MIGUÉIS, 1981, p. 125). Os sonhos premonitórios que o assaltavam lá fora, a imagem irreconhecível no espelho, o intenso desejo de (re)viver, a sua visão fragmentada do mundo, tudo isso o impelia a voltar. A imagem da ponte-travessia logo aparece:

Tinha sonhado o regresso como um triunfo sobre o tempo, sobre mim mesmo e a solidão, como *uma ponte que transpusesse o hiato entre o passado e o presente*, um reencontro em espasmo, uma posse gloriosa e renovada – e ao fim de alguns dias sentia-me perplexo, distanciado, sem relação (além da imaginária) com este ambiente que fora outrora o meu (MIGUÉIS, 1981, p. 125, *itálicos nossos*).

Na passagem seguinte o protagonista, em seu monólogo interior, admite que “para sobreviver a tudo, me fora preciso metamorfosear-me” (MIGUÉIS, 1981, p. 126), certo de

que se mostra impossível deter *o curso irreversível das coisas e do tempo*. Segundo Lílían Lopondo (2011), no artigo “Um relato espe(ta)cular”, pode-se dizer que “a metamorfose implica a morte/renascimento (...) por ligar-se à ideia da finitude e da infinitude do indivíduo” (LOPONDO, 2011, p. 131), constatação esta que se aplica ao conto. É justamente o desejo de *renascer* que se expressa na inquietude da personagem exilada que tenta regressar àquilo tudo que um dia foi seu.

O enredo do conto segue um ritmo quase cinematográfico, em que a pressa de chegar parece estar interligada em uma linha marítima horizontal da América à Europa, depois em uma linha férrea de Lisboa a Sintra e, por fim, em uma linha estrada circular e verticalizada de Sintra ao Palácio da Pena. A ansiedade do protagonista desembarcado em Lisboa, a multidão que a ele parece tão familiar e ao mesmo tempo desconhecida, o receio de perder o comboio a Sintra, a pressa de rever os cenários de seu passado, a ansiedade em se reintegrar.

Café Suisso, telhados pombalinos, clamor dos elétricos, pregões, a velha estação do embarque, o apito nostálgico da locomotiva, imagens velozes, lagos com cisnes, hesitações, reconhecimentos, pequenos rituais, rostos antigos, memória pulsante, tensão e relaxamento, tudo isso é contado de um só fôlego por um homem que ousa desafiar o tempo sem perder o bom humor: “Olhando a paisagem dura do Cacém, ocorreu-me esta pergunta estúpida: – Se ainda haverá cisnes pretos no lago?” (MIGUÉIS, 1981, p. 130).

Há no conto um sentido ritualístico que, ao abolir o tempo profano, insere o sujeito em um tempo que é unicamente seu. O simbolismo do monte sagrado, em que o palácio dos sonhos da mocidade do narrador se ergue entre o Céu e a Terra, parece evocar o mito do eterno retorno. Segundo Mircea Eliade “o ponto mais alto da montanha cósmica não é apenas o ponto mais elevado de terra; é também o umbigo do mundo, o ponto em que começou a Criação” (ELIADE, 1992, p. 25). Isso pode ser constatado no texto:

Olhei o alto da Pena, e quis ter asas para galgar os penhascos, roças os cimos do arvoredor, ir poisar naquelas torres e ameias dignas do Walt Disney. Mas, com franquezam nem asas, nem pernas. Vista cá de baixo, da vila, a Pena pareceu-me um caso de respeito, ninho de águias, rochedo mitológico amontoado de ciclopes exasperados, de garras crispadas, a agatanhar o céu (MIGUÉIS, 1981, p. 130).

A caminho do Palácio, o narrador-personagem que subia a serra fez uma pausa: “mandei parar nas fontes e bebi, repetindo os gestos consabidos de quem refaz um velho conhecimento ou pratica um ritual” (MIGUÉIS, 1981, p. 130). Todas as mitologias, segundo Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 608), vêm repletas de descrições simbólicas ou de metamorfoses: “Deuses se transformam ou transformam outros seres em seres humanos,

animais e, na maior parte dos casos, em árvores, flores, nascentes, rios, ilhas, rochedos, montanhas, estátuas”.

No alto da Pena, enfim, a personagem afasta-se do grupo de turistas para se postar no cimo do zimbório. Ali sentado, “a ouvir suspirar esta brisa do Atlântico, cheia de longes, de Índias, de ilusões, de apelos, quimeras, sereias e mundos” (MIGUÉIS, 1981, p. 132), sentiu no rosto “uma brisa de restituição que me devolvia a mim mesmo, e às minhas coisas, e à minha gente” (Idem). A purificação manifesta-se-lhe em plenitude: “Deixei-me possuir de um júbilo de reconforto ilimitado, que só poderia comparar-se a um *abrir de asas em sonhos* e lançar-se no espaço, ali mesmo da Pena” (Ibidem, p. 133, *itálicos nossos*).

Regenerado o tempo e reconstruído o espaço, dá-se então o processo de metaformose do protagonista de “Regresso à Cúpula da Pena”, de sujeito histórico para personagem mítico. Ao se deixar adormecer, com o pensamento e a memória imersos em tantos anos vividos e perdidos, um acontecimento estranho instaura a dúvida entre o real e o imaginário. Um sujeito abrutalhado desgarra-se dos turistas e sobe em sua direção, disposto a ser vingar: “Não havia para onde fugir. A não ser que, por um prodígio só possível em sonhos, eu fosse capaz de flutuar no éter, havia uma única solução, e essa duvidosa: defender-me com unhas e dentes” (MIGUÉIS, 1981, p. 134).

Anuncia-se ali uma batalha vertiginosa, de caráter épico, que ocorre nas alturas entre a personagem central e seu monstruoso *Rival*. O clímax dos acontecimentos narrados, representado pelo embate protagonizado no ponto culminante da Pena, faz com que todo o curso da vida biográfica do protagonista ficasse suspensa em um plano quase transcendente. O tempo e o espaço ali interligados misturam plenitude à agonia, retirando o passado morto daquele espaço simbólico para trazê-lo de volta ao presente vivo da enunciação. Na luta contra o Outro que habitava a sua própria alma o homem sabe que precisa matar para sobreviver. O apogeu da narrativa corresponde à cena da catarse⁴⁸ em que o Eu duela com o Outro.

Sobre a catarse Massaud Moisés informa que sua noção é indispensável para discutir o valor ético da Arte, assemelhando-se à ideia de sublimação. Nela “a purgação constitui a experiência da piedade e terror que o espectador sofre perante a tragédia que contempla, de

⁴⁸ Informa Luiz Paulo Vasconcellos que *catársis*, termo empregado por Aristóteles para definir a tragédia como purgação ou purificação, engloba estes dois significados: “Catársis, em grego, na verdade por significar tanto ‘purgação’, no sentido médico de limpeza do corpo, como ‘purificação’, no sentido religioso de limpeza do espírito. Dessa ambiguidade de sentidos nasceu a eterna polêmica em torno do assunto” (VASCONCELLOS, 1987, p. 38).

modo a ‘viver’ a situação infausta do herói e aprender a distanciá-la de si” (MOISÉS, 1975, p.79). Deste modo, adaptando-se o conceito ao texto literário, pode-se dizer que a sensação simultânea de medo (acarretado na luta mortal) e piedade (pelo seu desfecho trágico) suscita, na diegese, a purificação desses sentimentos.

A cena do embate entre os oponentes – qual duelo de vida e morte – é antológica: de um lado o protagonista acuado na agulha extrema do zimbório, defendendo-se com os pés do agressor que tenta empurrá-lo ao precipício; de outro lado, o rival transtornado, persistindo em sua enigmática obsessão homicida. Dramática e, ao mesmo tempo, patética, essa passagem traz o componente do insólito ao conto, tornando-se o apogeu da narrativa que se perfaz, toda ela, em planos abertos e repletos de luz, entremeada de mudanças nos ângulos visuais, efeitos de recuo e sutis simbolismos. A personagem narradora duela com o Outro e com o Eu na expectativa de deter a flecha do tempo.

O desfecho da contenda foi favorável ao herói protagonista que, ao ver despencar o inimigo indestrutível, percebeu que na realidade se deixara adormecer, demonstrando em público uma vexatória “exibição de valentia *em sonhos*” (MIGUÉIS, 1981, p. 137, *itálicos do autor*). Mesmo assim o narrador permanecia intrigado: “Onde diacho é que eu fui desencantar esta cara, este rival, que nunca vi mais gordo, se em toda a minha vida não me lembro de ter tido um conflito, um ódio, um pugilato?” (Idem). Em seguida ele mesmo, recordando-se de um namorico juvenil com sua prima Henriqueta – que residia na sugestiva Rua dos Navegantes – arrisca algumas hipóteses:

Ao esborrachar as ventas daquele rival, para o ver espedaçar-se nos penedais da serra, quem sabe se não era o meu passado de erro e olvido que eu estava, em sonhos, para todo o sempre aniquilando nos abismos?... Quem sabe se não era uma vida nova refeita, simples, sensata, que eu estava fantasiando obscuramente, e que brotava agora no meu coração de solitário com a lembrança-flor daquele idílio, daquele beijo, daquela prima doce e lânguida... (MIGUÉIS, 1981, p. 140).

Neste trecho, que se aproxima do pensamento de Mircea Eliade em *Mito do Eterno Retorno* (1992), o conto leva a supor “uma *morte* e uma *ressurreição*, um *novo nascimento*, um *novo homem*” (ELIADE, 1992, p. 66, *itálicos do autor*). Para que isso ocorresse, houve um acontecimento de forte apelo emocional. O sujeito protagonista, purificado e liberto, atravessa então a ponte que o devolve ao curso normal da sua vida interrompida vinte anos. Derrotados os seus fantasmas e restituída a si mesma, a personagem central enfim reintegra-se.

Também se pode aventar, na emblemática cena da luta em que o protagonista enfrenta o passado que ainda o assola para sair vitorioso, Miguéis parece adentrar nos domínios do

fantástico. Importa dizer que, também por isso, Fernando Ribeiro Mello (1974) incluiu “Regresso à Cúpula da Pena” na *Antologia do Conto Fantástico Português*. Os elementos ficcionais que compõe a narrativa levam a essa conclusão, sabido que a sensação de estranheza que permeia a cena do duelo mortal põe o homem frente a frente com a inusitada figura que o aterroriza.

Tzvetan Todorov (2010, p. 30) assevera, na *Introdução à Literatura Fantástica*, que a incerteza ou a hesitação do leitor, em relação ao acontecimento estranho, é a primeira condição do fantástico:

A ambiguidade se mantém até o fim da aventura: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão? Somos, assim, transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação, e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas por nós.

Remo Ceserani (2006), igualmente, reforça essa característica dúbia no conto fantástico, no qual o leitor é transportado de um cenário confortável e tranquilo para outro bem adverso, permeado de elementos de medo e surpresa. Ele também pondera sobre a possibilidade de o fantástico incorporar, ao mesmo tempo, elementos de terror e de humor, “onde até o bizarro pode estar presente” (Idem), tal qual se viu cena em que o narrador-personagem é acordado pelo guarda do parque, entre esperneios, coices e urros.

Pesadelo ou imaginação do protagonista, não importa, o fato é que neste conto o real e o onírico confundem-se sob o mesmo sol, fazendo com que o tempo cronológico se abra e se projete em inusitados quadros, indo e vindo, alternando o passado da memória e o presente narrativo, revelando o Eu dividido e o Outro que o divide. Sobre aquele Rival assassino ser uma manifestação do Duplo, algumas pistas são fornecidas por Remo Ceserani (1986, p. 83):

O desdobramento, gêmeos e sósias, a duplicidade de cada personagem, tudo isso é tema antigo, já muito desenvolvido no teatro, seja no trágico ou no cômico, mas também nas narrativas de todos os tempos. Entretanto, no fantástico, o tema é fortemente interiorizado, e ligado à vida da consciência, das suas fixações e projeções. O tema, nos textos fantásticos, se torna mais complexo e se enriquece, por meio de uma profunda aplicação dos motivos do retrato, do espelho, das muitas refrações da imagem humana, da duplicação obscura que cada indivíduo joga para trás de si, na sua sombra.

Seja como for, o conto possui elementos textuais que, de forma poética, sugerem a presença do Duplo. Como dois astros ocupando, a um só tempo, o mesmo lugar no espaço.

Algo que se julgava inconcebível e que na ficção verdadeiramente ocorreu, décadas antes, conforme testemunhado pela personagem-narrador ali mesmo, na cúpula da Pena. Tal episódio constituiu um fenômeno fantástico. Volta-se então no tempo, mediante um efeito de recuo. Ao rememorar episódios ali vivenciados por ele, o protagonista descreve a estranha sensação que teve ao pernoitar certa vez no local, quando das ameias do Castelo dos Mouros logrou presenciar um fenômeno espetacular no céu:

Foi no Verão, não há memória dum Agosto assim tão quente. A coisa mais extraordinária, nunca o hei de esquecer, foi que o Sol se pôs no mesmo instante em que a Lua rompeu, e vinha cheia! Um espetáculo como nunca vi outro, nem sol da meia-noite, nem auroras boreais. Eram dois sóis, qual deles o maior, qual o mais vermelho, suspensos no horizonte, em lados opostos do mundo. Parecia uma alucinação ou um caso de espelhismo natural. Durante instantes tive a ilusão dum fenômeno ou cataclismo (MIGUÉIS, 1981, p. 129).

Acerca dessa imagem simbólica de dois corpos celestes a compartilhar, simultaneamente, o mesmo espaço-cenário, pode-se reforçar a ideia do eterno retorno que envolve o fenômeno da sucessão cíclica capaz de medir o tempo. Se o mito lunar desempenha entre os homens esta função antiquíssima, o sol poente também representa o processo primitivo representado pela alternância entre dia e noite. O tempo cósmico, aos olhos do narrador-personagem, escapa da dimensão meramente existencial das coisas para conscientizar o sujeito (que rememora) sobre o sentido de *ser* e de *viver*.

Retomando o raciocínio de Todorov (1980), verifica-se que o advento de um episódio estranho possibilita dois caminhos distintos para sua interpretação, um que se explica por causas naturais e outro de ordem sobrenatural, sendo que em meio aos dois – no tempo em que durar a hesitação – reside o efeito fantástico. Assim conclui o literato búlgaro, em seus ensinamentos, citando Olga Reimann: “O herói sente contínua e distintamente a contradição entre os dois mundos, o do real e o do fantástico” (Ibidem, p. 31).

Tudo isso parece estar presente em “Regresso à Cúpula da Pena”. Dois mundos. Dois sóis. Lisboa e Nova Iorque. Estranho e estrangeiro. Memória e nostalgia. Realidade e sonho. Dicotomias da alma portuguesa, reveladas nos sentimentos dos navegantes desterrados que, vindos do mar desconhecido, retornam ao porto seguro de seu espaço-berço. E que o fazem não para lembrar, mas para reconstruir.

Lisboa cidade-mãe, como memória-esperança no olhar do narrador, percebeu-a com nitidez Teresa Martins Marques (1997): “Numa situação-limite, como a da iminência da morte, a recordação de Lisboa ganha uma dimensão trágica de profunda saudade do passado

da infância, mas que é também saudade da vida que o narrador teme perder” (MARQUES, 1997, p. 106).

Segundo se depreende de sua análise literária, o protagonista de “Regresso à Cúpula da Pena” retorna a Portugal não apenas para recompor o espaço-tempo, mas para reencontrar o Eu presente, a sua identidade mais autêntica: “Despenhando, oniricamente, sem pena, o seu passado do alto do zimbório da Pena, o sujeito liberta-se para reencontrar a cidade, desistindo de mudar a imitável flecha do Tempo” (MARQUES, 1997, p. 167).

Veio a saber, o narrador-personagem, que aquele Rival esborrachado e morto tinha as mesmas feições de um pretendente suicida que endoideceu ao ser renegado por sua prima Henriqueta. A sátira menipeia que é “Regresso à Cúpula da Pena”, com sua liberdade simbólica de criação, com seus elementos cômicos de ridicularização e com sua visão carnavalesca que avança ao terreno do fantástico, apresenta a vida humana em sua totalidade, debruçando-se vertiginosamente sobre as últimas questões.

O sonho do protagonista que vence a luta contra o Outro que pode ser o Duplo do seu passado morto que o tenta aniquilar, traz uma nova visão do homem. Eis aqui a versatilidade de Miguéis, cuja “poderosa e original sensibilidade” – segundo a abalizada opinião de Massaud Moisés (1974) – “apóia-se numa imaginação multímota, capaz de variar desde o humor que desencadeia o riso franco até ao patético e ao dramático mais pungentes” (MOISÉS, 1974, p. 146).

Como enfatizamos ao longo da tese, Bakhtin afirma que *“no homem sempre há algo, algo que só ele mesmo pode descobrir no ato livre da autoconsciência e do discurso, algo que não está sujeito à uma definição à revelia, exteriorizante”* (BAKHTIN, 2011, p. 66, *itálicos do autor*). É justamente esse aspecto integral do homem que a ponte imaginária, erguida entre o espaço agônico da ausência que o exílio de “Um Homem Sorri à Morte - com Meia Cara” e o espaço da saudade de “Regresso à Cúpula da Pena”, possibilita ao homem realizar seu desejo de reintegração.

Pode-se ainda arriscar a dizer, pela universalidade contida nessas duas narrativas fundamentais em que se manifesta o apelo maior do regresso português à pátria, que a travessia onírica da personagem migueisiana consuma-se não pelo emergir do inconsciente que a psicanálise porventura possa identificar sob o Eu, mas como aspecto da própria autoconsciência – adormecida ou latente – do sujeito exilado que, para sobreviver, incorporou o sonho reintegrador à sua realidade circundante.

Ao reconhecer que *o apelo está em nós* o protagonista do regresso demonstra saber, como Bakhtin o sabia, que “a consciência é muito mais terrível que quaisquer complexos inconscientes” (BAKHTIN, 2011, p. 21). O sujeito inacabado que ele é (re)descobre algo preexistente mas que o tempo/espço das ausências afastava de si, certo de que só o ato da consciência poderia revelar. A vontade incontida pelo herói da narrativa, afinal, volta-se toda ela para a terra que um dia deixou para se lançar às águas turvas do desconhecido. O exílio do sujeito dissolve-se, enfim, nas névoas matinais do sonho da reintegração.

Francisco Cota Fagundes, debruçando-se sobre as duas narrativas em análise, observa no ensaio *A patografia de Um Homem Sorri à Morte - Com Meia Cara e a medicina narrativa*⁴⁹ que, nos citados textos, os paralelos entre a doença e emigração parecem óbvios: “a emigração como doença e o regresso à pátria como cura” (FAGUNDES, 2016, p. 169). Não apenas isso. Se a terra natal tem esse papel reparador na alma do exilado, o referido pesquisador vai além para enxergar os hospitais como *sítio de exílio*: “poder-se-ia ver, metaforicamente, a doença de “Um Homem Sorri à Morte - com Meia Cara” como um exílio, uma expatriação” (Idem).

Quanto ao conto de regresso concebido pelo narrador autobiográfico, a essência da narrativa – em que a sugestão onírica se mistura à verossimilhança da história contada – traz para a diegese o passado, o presente, o real, o imaginário, o medo, a valentia, a saudade, a desilusão, a busca, o reencontro. Perfazer o caminho de volta não deixa de ser a última travessia. Qual navegante mítico que retorna, pela bússola de suas inquietações, ao antigo porto da partida, a personagem narradora conclui a trajetória circular de abóboda que representa a sua vida de estrangeiro regressado.

Afora o retorno físico pelo espaço territorial dividido em dois continentes, a reintegração do sujeito voltava-se a tudo aquilo que deixara cristalizado no passado e que, no presente, ainda queria reviver. Era isso o que ele mais almejava na vida: “Uma alegria que já não era da paisagem nem da brisa, mas de mim só, da certeza de estar vivo e são, de ter sobrevivido a tudo, de ter trepado até ali, regressado a mim mesmo” (MIGUÉIS, 1981, p. 133). Ao atravessar essa ponte faz-se possível enxergar, à margem das estradas e dos encontros, o rastro das linhas indeléveis de uma vida, linhas marcadas por laços e rupturas, pelo partir e pelo chegar, por sonhos e desilusões, por escaladas e abismos.

⁴⁹ Artigo incorporado à obra *Exils et décalages chez l'écrivain portugais José Rodrigues Miguéis*, organizada por Georges Da Costa, Catherine Duma e Agnès Levécot e publicada pelo Centro de Estudos de Literatura Portuguesa da Universidade de Sorbonne-Nouvelle, Paris, em 2016.

Surge assim, no conto mítico do regresso português à pátria, a metáfora da passagem: Estados Unidos a Portugal. Nova Iorque a Lisboa, Eu ao Outro, Realidade ao Sonho, Vida à Arte. A imagem da ponte, segundo Chevalier e Gheerbrant, traz em si o simbolismo universal que suscita a difícil travessia das fronteiras do ser: “A ponte coloca o homem sobre uma via estreita, onde ele encontra inexoravelmente a obrigação de escolha. E sua escolha o dana ou o salva” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 730).

No caso específico de Miguéis a ponte imaginária do retorno surge como um convite à transposição da barreira do espaço e da vertigem do tempo. É o próprio narrador-personagem que a constrói com suas mãos calejadas de saudade, na esperança de voltar a viver em um espaço-tempo melhor para si e para os outros. O desafio do protagonista não se limita à reconstrução do que se fez perdido, mas à retomada do Eu presente a partir daquele Eu passado que sobreviveu a tudo e a todos no desejo imenso de se reintegrar.

O movimento realizado pelo narrador-personagem, entre espaços e distâncias, entre encontros e desencontros, entre partidas e chegadas, entre forças que se confrontam em movimentos de oposição, tudo isso para ver o presente triunfar sobre o passado, pode ser resumido pelas linhas sinuosas de sua própria vida. Saíra de Lisboa ainda jovem, andou sôfrego por trabalhos duros na América e, saudosos, retornou ao ponto de partida: Portugal, seu tempo-espaço edênico, seu lugar antropológico, seu porto seguro.

“Regresso à Cúpula da Pena” pode ser considerado, assim, um microcosmo da obra de José Rodrigues Miguéis, porque os núcleos temáticos do autor (a partida, a terra estrangeira, o mal de ausência, a saudade, o sofrimento, o retorno e a reintegração) e seus cronotopos (a viagem, o desencontro e a agonia), que em última instância revelam as expressões do exílio do homem desterrado (exílio geográfico, psicológico e metafísico), estão todos presentes na mesma narrativa, em sua obstinada busca pelo espaço-tempo e pelo Eu passado que, ao vencer o medo “no campo de batalha identitário” (BAUMAN, 2005, p. 83), reconstrói o Eu presente.

A simbologia do regresso, dito isso tudo, não deixa de soar senão como uma retomada do tempo perdido, um reencontro reintegrador do homem consigo próprio. “Lisboa em mim, Sintra em mim, tudo em mim outra vez” (MIGUÉIS, 1981, p. 129), diria o escritor-navegante que se redime das ausências mais sentidas pelo espaço sagrado da ficção. Ulisses, vencidas as tormentas e sobrevivente aos temporais, volta enfim para sua amada Penélope que, na odisseia literária do exilado José Rodrigues Miguéis, tem outro nome: Portugal.

3.3 ENSAIO PARA UM (IM)POSSÍVEL REGRESSO

Basta estender um breve olhar para a moderna literatura portuguesa para ver que importantes escritores enfrentaram o mesmo tema do despertencimento humano perante a realidade circundante, interrogando a sua própria condição existencial e seu papel no mundo. Isso pode ser constatado no monólogo metafísico de *Húmus* (Raul Brandão), na estética cinematográfica de *Uma Abelha na Chuva* (Carlos de Oliveira), na inquietude cósmica de *Aparição* (Vergílio Ferreira), na delicada *De Profundis-Valsa Lenta* (José Cardoso Pires) ou na alegórica *Jangada de Pedra* (José Saramago), cujos textos constituem bons exemplos de subversão narrativa com propósitos estéticos.

A mesma densidade psicológica que remonta a Dostoiévski fez com que estrutura romanesca se voltasse, no século XIX, a aspectos integrais do homem e seu tempo, permitindo novas formas artísticas no campo da literatura. Nos enredos do escritor russo, presente, passado e futuro aparecem interseccionados, enquanto o espaço cindido do tempo dá sentido e rumo à diegese. Em *Crime e Castigo*, o inesperado surge *de repente* no cenário dos acontecimentos, para revelar o instante da tensão. Tocadas pelo imponderável, as personagens que buscam a si mesmas aventuram-se por novos caminhos e perscrutam os labirintos insondáveis da mente.

Nos estudos que realizou sobre o autor de *Recordação da Casa dos Mortos*, Bakhtin (2010) exclui a possibilidade da análise psicológica do sujeito para se reportar unicamente ao processo de autoconsciência. Isso porque, de acordo com o filósofo da linguagem, as respostas estão sempre no próprio homem, mediante a descoberta de algo que já existe nele e que correspondem ao seu aspecto integral, cuja busca apela à memória e à experiência. As ações tornam-se secundárias em relação às ideias das personagens, cuja psicologia viva passa a ser um atalho para que o homem se debruce sobre as últimas questões: o que ele é, qual o seu destino e o sentido de sua vida.

A exemplo das personagens dostoiévskianas absorvidas pelo desassossego que nelas acarreta profundas transformações pessoais, muitos narradores e protagonistas dos contos de Miguéis experimentam a sensação agônica do despertencimento, recorrendo à memória ou ao imaginação para redimir-se. Vimos isso em “Léah”, “Saudades para a Dona Genciana”, “O Interruptor”, “A Bota”, “O Circo da Noite”, “Tendresse” e “A Esquina-do-Vento”, dentre outras tantas narrativas em que o sujeito em situação-limite lança-se ao novo-desconhecido na expectativa de descobrir quem, verdadeiramente, ele é.

Schopenhauer, em *O Mundo Como Vontade e Representação*, afirma que a vida e os sonhos são páginas de um mesmo livro. Para o filósofo alemão, “os sonhos distinguem-se da vida real na medida em que não entram na continuidade da experiência que se prossegue na vida: e é o despertar que mostra esta diferença” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 25). Como vimos há pouco, tanto o narrador-personagem do conto “Regresso à Cúpula da Pena” como o narrador-testemunha de “Um Homem Sorri à Morte - com Meia Cara” parecem viver, em meio a seus anseios secretos de eterno retorno, um sonho dentro do sonho.

Chegamos, assim, a uma das questões-chave deste estudo: a possibilidade, ou não, do regresso. Do não-pertencer para o pertencimento. Da incoincidência para a reintegração. Se de um lado o protagonista do conto do retorno português à pátria logrou restituir o Eu dividido à sua verdade mais profunda, após derrotar o(s) seu(s) fantasma(s) e demonstrar que a jornada do navegante de torna-viagem não foi em vão, é o tempo-espaço das impossibilidades humanas que prevalece na contística migueisiana, impedindo o sujeito de realizar-se.

Dois contos emblemáticos aparecem para retomar a questão do regresso no tempo-espaço: “Lodo” e “A Múmia”. Tais narrativas coincidem com a maturidade do escritor e suscitam temas existenciais relacionados à devastadora passagem do tempo, aos espaços que se desfazem e à consciência agônica acarretada pela consciência da morte. Ambas têm em comum a inquietação de seus protagonistas que, enveredando por caminhos inusitados que misturam o real ao onírico, buscam aquilo que se perdeu.

Conduzidas pelo tempo-memória e pelo espaço-desolação, as personagens centrais transitam simultaneamente entre o passado e o presente, na fugaz fragilidade de um sonho matinal ou de uma imagem que, tocada, torna-se pó. Seja o que for, realidade ou ficção, fantasia ou obsessão, esperança ou medo, desejo ou repulsa, há um apelo de regresso nessas duas narrativas paradigmáticas e fundamentais da contística de José Rodrigues Miguéis.

Escrita em Nova Iorque-das-ilusões-perdidas, “Lodo” resvala nos domínios do fantástico e do surreal, ao conduzir o narrador autodiegético por tempos diversos e espaços que ele imagina, constrói, reinventa ou desfaz. Este conto constrói-se com fragmentos de uma vida e, em determinada passagem da narrativa, o protagonista tenta atravessar um solo viscoso que dificulta sua marcha e cujo lodo prende-lhe os pés.

O elemento onírico vem imerso em um tempo-espaço agônico que leva o sujeito a transitar do incerto ao desconhecido, misturando a lógica real ao absurdo do sonho. Lodo, vocábulo que intitula o conto, é justamente a matéria orgânica que dificulta a marcha do

sujeito. De acordo com Patrícia Narvaes (2012) o lodo, enquanto composto de terra e material inerte que se acumula no fundo de lagos, rios ou mares, representa em termos ecológicos o resultado final do processo natural de decomposição da vida (animal ou vegetal) no meio aquático (NARVAES, 2012, p. 211).

Sua simbologia faz lembrar o húmus, que compreende os resíduos de matéria orgânica depositada no solo e cujos nutrientes alimentam outras formas de vida, sobretudo as plantas. De qualquer modo, vida transfigurada em morte ou morte que alimenta a vida, a substância que prende o narrador autodiegético ao chão e dificulta sua marcha para outro lado do rio (que acredita existir) impregna o conto de uma atmosfera de completo estranhamento que evoca, na diegese, o efeito narrativo do fantástico:

Anoiteceu e estou sozinho! A neblina cerrou-se quase de repente, de uma frígida altura que penetra e consola, iluminada por uma luz interior, molecular, invisível. Caminho envolto nesta luminescência como num mundo astral ou micro-nebulosa para além da qual, do Outro-lado, alguma coisa-alguém me espera e chama. (Que outro lado? É sempre este outro-lado! (MIGUÉIS, 1982, p. 27).

Regressar ao Nada, misturar-se à lama que se torna nutriente ou barro da criação, abandonar-se à vertigem do não-ser, desapegar-se ou integrar-se, tudo isso aparece em “Lodo” como um alarme do Eu-profundo. O apelo secreto que envolve o conto surrealista de Miguéis é admitido pelo próprio narrador-personagem em sua tormentosa travessia do nada real para o desconhecido imaginário: “Devo ter sonhado, sonhei com certeza, e sou forçado a trepar, corro, esfalfado, tropeço e quando chego ao cais o rio tornou-se invisível, não digo ausente, pois suspeito que ainda esteja ali e enxergo só a escuridão opaca como um muro diante de mim” (MIGUÉIS, 1982, p. 29).

O estado de tensão advindo do estranhamento do sujeito, em face da dor cósmica que “Lodo” faz impregnar em si, traz uma percepção indefinida de espaço, que se forma e em seguida se desfaz no clima de sonho/pesadelo vivenciado pela personagem central. Cabe observar que nesta narração o sujeito parece sofrer um processo de metamorfose a cada encontro/desencontro seu, deixando livre a consciência para caminhar, lembrar e sofrer. Eis que de repente o lugar real dos acontecimentos torna-se indefinido e móvel: “À maneira que ando, o cenário muda e eu mudo, sem saber como nem porquê, com ele” (MIGUÉIS, 1982, p. 24).

Já a noção de tempo, marcada pela sensação de “renúncia e nostalgia, saudade intensa de alguma-coisa-alguém que já foi meu e não chegou a sê-lo” (MIGUÉIS, 1982, p. 24) surge contraditória, sujeitando-se à ideia de temporalidade que, no dizer de Marília Amorim (2012),

“projeta a humanidade e o mundo para além de um contexto conhecido e representado” (AMORIM, 2012, p. 104). Neste contexto ficcional de profundas e inusitadas transformações do sujeito narrador diante do passado que o revisita e do futuro que o aterroriza, a morte emerge do não-ser e se confunde com a própria vida.

O narrador autodiegético em estado de tensão passa a experimentar, com redobrada intensidade, o cronotopo da agonia. A viagem torna-se inútil, os encontros se desfazem, o lugar buscado é sempre um não-lugar, a memória enfraquece e tudo se confunde em sua mente. Delineiam-se no espírito do transeunte imagens vagas de possibilidades e frustrações. O exilado geográfico que ele é encontra-se agora imerso na solidão e no medo. Tudo se torna despertencimento.

Há no conto uma travessia anunciada e uma impossibilidade de prosseguir. Mas o aceno da margem oposta, do Outro-lado, revela ao protagonista que “alguma-coisa-alguém me espera e chama” (MIGUÉIS, 1982, p. 27). Eis que no percurso indefinido do sujeito, ao se afastar da imensa praça populosa “para descer escadinhas em bairros antigos e remotos” (Idem), surge um precipício... (“*Precipício!* abismo! retórica, palavra de romance: coisa que nunca vi. Vejo-o agora...” (Idem, *itálico do autor*).

Diante da passagem interrompida o narrador se desespera: “Como vou eu poder chegar lá, por esse caminho atravancado? De novo a leve angústia me oprime” (MIGUÉIS, 1982, p. 28). Pelo rio imenso de sua memória aflita o protagonista do conto lança-se ao desafio de chegar ao outro lado, “se ele existe, pois começo a duvidar de tudo, na incerteza, assim mesmo empolgante, inebriante, em que vou e vivo” (Ibidem, p. 29).

As analepses trazem momentos passados que se misturam ao presente da narração. O tempo psicológico instaura o tempo interior que leva à interrogação e à perplexidade. O espaço real se dilui no imaginário. Uma ponte inalcançável parece se erguer diante do sujeito, algo que separa o Eu do Outro, o querer do poder, a Vida da Morte.

A viagem/travessia é sempre dificultosa. Apesar do solo viscoso que retém ainda mais a sua marcha, o sujeito não esmorece: “E continuo a andar, sem saber aonde vou nem por quanto mais tempo” (MIGUÉIS, 1982, p. 30). O espaço torna-se ainda mais irreal. E novamente a própria personagem questiona a verossimilhança dos acontecimentos narrados, fazendo-o pela voz restituidora da razão: “Devo ter sonhado, a realidade é outra coisa, é isto. Já me tem sucedido sonhar dentro de um sonho. *La vida es sueño!* Sim, mas a gente só o sabe quando acorda morto!” (Idem, *itálicos do autor*).

Enxerga enfim um vulto, reconhecendo-o como o seu filho perdido: “É ele, era ele que eu sem saber buscava, e achei-o, *inventei-o*, o meu filho perdido!... Solução, sem recato, de alegria e plenitude, e ergo-o no ar, leve como uma sombra...” (MIGUÉIS, 1982, p. 31, *itálico do autor*). Imagens etéreas do passado e do presente parecem se alternar. Convite à valsa, um rosto de mulher, mas quem? Tudo se confunde e se revela: “É antes renúncia e nostalgia, saudade intensa de alguma-coisa-alguém que já foi meu e não chegou a sê-lo!” (Ibidem, p. 26).

Com o menino nas costas, o protagonista recomeça a trajetória da ascensão: “Vou subindo, a cada passo com maior custo, arquejo, arrasto os pés doridos, o suor alaga-me, mas gozo (e creio que até rezo vagamente). Senhor, como ele se torna pesado e me oprime” (MIGUÉIS, 1982, p. 32). O sentimento opressivo novamente transforma o espaço: “O olhar dele (e mal ousa fitá-lo!) tornou-se felino, maligno, demoníaco... (...) É um monstro, um monstro” (Idem).

Seria o ciclope da CidadeMonstro das perdidas esperanças? Seria o aflorar da subconsciência de que falava Freud? Seria o sonho da razão que atormentava Goya? Ou seria a própria autoconsciência adormecida do sujeito? Seja o que isso ou nada disso for, o fato é que o inconsciente confunde ou ilumina o narrador, fazendo-o ouvir o eco da própria voz que questiona:

A que ocultos anseios ou promessas fui buscar esse filho-monstro inexistente? e porque me assaltou ele assim, e o esmaguei com furor? Agora, que fazer? para onde ir? que procuro ou espero eu? de que fujo? por que é sempre noite e quase nunca dia? Em quê, em quem devo confiar? Começo a reear viver na incoerência e na mentira, na dúvida perpetua, no erro dos sentidos e das ideias (MIGUÉIS, 1982, p. 33).

Um alarme oculto agrava a agonia do sujeito. Sufoca-o novamente uma sensação angústia existencial e tudo se faz irremediável:

De braços na terra, choro e soluço. Envolve-me a noite, porventura eterna. Melhor assim. Vivo ou morto, realidade ou ficção, estou dentro dela, no refrigério, mole no lodo... (...) Saborei-o fresco de maresia e decomposição... (...), lodo a que pertencço e de que nunca cheguei talvez a sair (MIGUÉIS, 1982, p. 34).

A imagem do lodo, matéria orgânica decomposta, torna a estremecê-lo: “Aterra-me a ideia (ainda há *ideias* neste finismundo!) de regressar ao nada, ao não-ser, ao pré-ser – de perder a realidade, o convívio humano, eu Eu-Outro, como se ficasse abandonado e esquecido na solidão cósmica total” (MIGUÉIS, 1982, p. 35). E assim, do sonho à realidade, ou da

realidade ao sonho, o sujeito volta a si mesmo, certo de que “Nascer - renascer – é um esforço de vontade!” (Idem).

Depreende-se dos trechos referidos que os passos do Eu racional e consciente sucumbe diante dos apelos suprarreais advindos de um mundo fluido e atormentado, onde as certezas esbarram em assombros e o chão de terra firme torna-se viscoso. Imagens vagas, imprecisas e contraditórias da realidade misturada à fantasia, instauram o conflito no espírito do narrador viajante em busca do Eu profundo, fazendo com que o Eu e o Outro assumam diversas faces, máscaras de representação da sua psique em um tempo incerto e indefinido.

O espaço simbólico da caminhada-travessia se desfaz aos pés do sujeito, convertendo-se no espaço agônico do nunca-mais. Dentro desse cenário surreal e existencialista das representações humanas, a realidade do aqui/agora conduz a personagem a um palco de ilusão onde é encenada a tragicomédia da vida com seus fantasmas, vampiros ou demônios. Teresa Martins Marques (1995), ao analisar a travessia simbólica da personagem narradora de “Lodo”, compara-a à imagem mitológica de Orfeu na descida ao inferno. Mas aqui se trata de um Orfeu errante, estranho, estrangeiro, separado de Eurídice, órfão do mundo e de si mesmo:

O sujeito migueisiano de ‘Lodo’ tudo *desconhece*: *quem é ele próprio, quem são os que encontra*, que territórios pisa, que *viagem* é aquela. Sabe que busca alguma coisa, mas não sabe o quê. O sujeito afigura-se-nos um Orfeu errante condenado a infligidos trabalhos de Hércules, fazendo a travessia de Hades do inconsciente à procura de uma Eurídice de indefinidos contornos (...) Sentindo-se dominado por uma amnésia que pouco a pouco se vai dissipando, deixando clarear a luz da memória, o sujeito é um cego de olhos abertos que tateia o terreno que pisa e as motivações da *busca*, como se toda a sua *angústia* radicasse num passado explicável, mas do qual perdeu a chave” (MARQUES, 1995, p. 6-7, *itálicos nossos*).

A busca agônica do narrador por um espaço de transformações e sobressaltos, à procura de um encontro no passado presente de si mesmo, atravessa o rio do tempo e subverte a cronologia das horas, fazendo com que o sujeito ficcional – símbolo do exilado – deixe-se levar pela dupla metamorfose de uma viagem onírica, em busca da verdade do ser/existir. O Eu muda e o Outro também, nesse tresloucado caminhar para a desintegração humana em que o nada/não-ser é simplesmente o reverso do tudo/renascer, qual lodo/morte que se torna húmus/vida.

Em sua odisseia pelo mundo do não-ser o herói, ávido de saudades de algo/alguém, olha para as formas humanas que se metamorfoseiam e acaba desfeito em pedaços. O protagonista de “Lodo”, imerso num cenário impregnado de lama e dor, faz lembrar a personagem narradora de *Húmus*, de Raul Brandão, que percorre uma vila imersa em silêncio,

humidade e sombras. A Outra Coisa⁵⁰, a vila-sonho, a vila-fantasma ou a vila-trágica do antirromance (ou poema em prosa) do escritor simbolista, encontram correspondência no tempo-memória que “Lodo” invoca, lembrando sempre que húmus é matéria que nutre a vida.

Essa Outra Coisa invocada expressamente por Raul Brandão em *Húmus* aponta para um horizonte longínquo que talvez não se possa alcançar lugar senão por caminhos oníricos, cuja utopia justifica toda uma vida de procura. Mas seria a Outra Coisa algo real? O protagonista de *Húmus* antecipa-se na resposta: “O único mundo real é o mundo irreal” (BRANDÃO, s.d., p. 176).

Na sua jornada pelo mundo desconhecido que vive dentro de si, o narrador autodiegético de “Lodo” vislumbra um rosto de múltiplas faces, qual “ideia, terra, destino, missão, mulher...” (MIGUÉIS, 1982, p. 34). Um olhar de nostalgia simultaneamente o atrai e repele, tornando-o consciente do impossível regresso: “Em vão me chama, ou eu a chamo e ouço apenas o meu próprio eco: já não a posso recuperar, tudo é irremediável, o tempo irreversível” (Idem).

Se no texto de Raul Brandão a personagem principal não é descrita, apenas evocada, em “Lodo” ela é o Outro da estranheza do sujeito ficcional. Nas duas narrativas perde-se a noção do tempo: o passado não existe e o futuro é uma abstração. Não seria demasiado dizer, ademais, que na matéria orgânica que não se decompõe em *Húmus* há o mesmo sentido metafísico que perpassa o rio invisível de José Rodrigues Miguéis, cujo lodo lamacento da desintegração plena é, paradoxalmente, um constante apelo à vida.

Se o retorno no tempo é impossível, se os lugares de ontem são escombros no presente, se a história humana é encenada no palco da dor, se a vida-sonhada caminha para a morte-aniquilamento, então o homem está irremediavelmente condenado à existência agônica. É neste contexto que aflora o sentido maior da Arte. O escritor bem o sabe, como o sabiam Mário Cesariny, Branquinho da Fonseca, Irene Lisboa ou Sophia Breyner de Melo Andresen, que tudo é relativo: em todas as ruas ele procura e perde... um simples gesto pode mudar o destino... a mão cheia de nada é o que resta... aqui se despiu do vestido de exílio...

É no espaço intimista por onde transita o Eu que se perfaz, na sua inteireza, a sondagem do tempo interior do sujeito. Por meio do tempo relativo que se incorpora ao

⁵⁰ Raul Brandão, no capítulo de *Húmus* denominado “Outra Coisa”, assim se refere aos lamentos de seu narrador-personagem: “Debalde quero libertar-me dos fantasmas, debalde quero viver da minha própria vida... É que a vida não és tu nem eu, a vida é uma massa confusa e heterogênea, um pesadelo, uma nuvem negra ou uma nuvem de ouro, uma tempestade eléctrica, com bocas abertas para risos e bocas abertas para gritos” (BRANDÃO, s.d., p. 177).

espaço tridimensional, tornando-se sua quarta dimensão, faz-se possível o regresso do homem a si mesmo. Como se verifica na seguinte passagem de “Lodo”, apenas pelos (des)caminhos da memória ou da autoconsciência transmutada em sonho é que se podem aliviar as dores de um velho coração exilado:

Todos podem tentar, fugir um pouco às leis da gravidade, gozar esta virtude de flutuação, de ebuliência (é o termo) de subir e tornar a descer a capricho, como o lúdion, como um peixe... Sim, começo a crer que já o tenho feito, mas sempre, é curioso, a *descer escadinhas de bairros antigos e remotos...* (MIGUÉIS, p. 27, itálicos nossos).

O rigor do relógio incansável chamado tempo, que desfaz os espaços das vivências humanas, é um dos temas abordados em “A Múmia”, que seria um dos capítulos do romance (inacabado) *Filhos de Lisboa*. Essa narrativa foi republicada no romance *O Idealista no Mundo Real* (1986), depois de aparecer originalmente como apenso da novela *Nikalai! Nikalai!* (1971). Na terceira edição de *Nikalai! Nikalai!* (1985) Miguéis refere-se a ela como “noveleta ou conto largo (..), mais um dos ensaios ficcionais com que exploro a caverna do Eu, utilizando os materiais de experiência e memória acumulados para o romance-de-viver, sem começo nem fim, que de há muito me ocupa”.⁵¹ “A Múmia” retoma a questão central do escritor português exilado, o qual assim a justificou:

Aborda-se aqui uma vez mais a questão do regresso, que corre como um veio ou filão subterrâneo em muito do que tenho escrito, e aflora ocasionalmente e, algumas das minhas histórias. O personagem d’A Múmia, como os russos do Nikalai!, parece pretender regressar a si próprio, a algum tempo-lugar-modo da sua existência passada, a um sonho ou êxito frustrado. (Na verdade, consegue apenas demitificá-lo: propósito que é também o meu.) Isso que chamamos Nostalgia – dor-do-lar, saudade *ou* longing – é apenas o anseio de auto-identificação e permanência na infinitude do espaço-tempo, esse mundo subjectivo cujo perpétuo movimento ou devir nos ameaça a cada instante de alienação ou aniquilamento. O drama reside em que desejamos no mesmo tempo viver – isto é, crescer, evoluir e progredir – e permanecer. Neste conflito entre o existir (ou variar) e o ser (ou perdurar), vamo-nos desgarrando do mundo de nós próprios. Sabemos racionalmente que *nunca se volta ao lar, nunca se repete um gesto, acto, situação, emoção ou pensamento*, como (já é banal dizê-lo) nunca nos banhamos duas vezes no mesmo que somos uma parte mínima. Ora, *não voltar ao passado, ou não o perpetuar no presente, é perder tudo o que somos-fomos, até como memória, que é quanto dele nos resta*. As Coisas que criamos, para nos darmos a ilusão de nelas sobreviver, agravam, pela sua aparente e relativa invariância, o nosso problema, ao dar-nos consciência de que envelhecemos: a Catedral é a mesma, o Viajante mudou (MIGUÉIS, 1985, p. 198, itálicos nossos).

Utilizando-se de linguagem fragmentada que intercala múltiplos tempos e espaços, por meio do discurso indireto livre é que se desenvolvem seus episódios: A Chegada, A Cidade, A

⁵¹ No referido texto explicativo Miguéis também deixa claro que a narrativa “A Múmia” pode ser lida de forma autônoma, à guisa de conto (MIGUÉIS, 1986, p. 198).

Praça, A Casa, A Memória, O Beijo, A Praia, As Amêndoas Torradas, A Noite dos Assassinos, A Crise, A Sardinha e a Madrugada, As Cartas, O Livro, A Visita Inesperada e Diálogo das Sombras. Tais subtítulos contêm em si os principais cronotopos de Miguéis, iniciando-se pela viagem (correlata à chegada), passando pelo desencontro (em relação à mulher amada) e terminando na agonia (representada pela crise e o diálogo das sombras).

Principia a história com o regresso do narrador heterodiegético, já idoso, à cidade de seu passado, lugar onde amou Corélia. “A Cidade, relativamente estacionária no espaço, navegava no tempo: era a duração, a experiência integrada das gerações, a coexistência na diversidade” (MIGUÉIS, 1986, p. 307-308). Guiado pela memória afetiva, o protagonista reconhece a antiga casa transformada em pensão e, hospedando-se ali, deixa fluir o tempo interior: “Estático, imóvel, imerso na realidade e no entanto fora do ser, viajou no tempo: de tal modo que mais tarde não saberia se, daí em diante, sonhou ou viu ou ouviu o que quer que fosse” (Idem, p. 312).

A memória do sujeito, referida pelo narrador onisciente como “ave noturna e secreta” (MIGUÉIS, 1986, p. 317), retrocede quarenta anos e faz com que o Eu narrador ouça um ruflar de asas ao passado, reencontrando ali o que perdera na sua juventude. Teresa Martins Marques identifica neste processo dicotômico que se instaura entre dois tempos e dois sujeitos que são um só, a figura do duplo: “O Eu de hoje é ainda um duplo: aquele que vai à Planície à procura do passado (...) e aquele que recusa o passado e decide abandonar este espaço” (MARQUES, 1997, p. 161).

O narrador, ao rememorar, por vezes refere-se ao Eu jovem como se ele fosse um Outro: “Em frente da igreja, cruzou-se com duas raparigas de xaile e chinelos de trança, que subiam. Entreolharam-se. Uma delas falou para a outra, *e ele percebeu que era a seu respeito*” (MIGUÉIS, 1986, p. 317, *itálicos nossos*). Por cinco anos ele viajou da capital ao litoral, na terceira classe, para encontrá-la: “Encontravam-se na praia ou num jardim, conversavam de mãos dadas, sorrindo” (Ibidem, p. 321).

Em outro trecho o eclodir da revolução e a cidade sitiada inserem o narrador em um tempo/espço de feridas ainda abertas, quando “o silêncio pesou no brocado do céu de luto, só interrompido pela passagem das patrulhas a pé ou a cavalo” (MIGUÉIS, 1986, p. 328). A crise daquela época de sobressaltos não era apenas sócio-política, mas também pessoal. Depois da reconciliação aparente veio a separação definitiva, quando Corélia deitou-lhe a última carta:

Tenho reflectido muito, noites sem dormir... Depois das tuas últimas cartas, tão duras, tão cheias de censuras, compreendi finalmente que quando aqui estiveste, há meses, já vinhas resolvido a romper. Antecipo-me assim à tua decisão, vou ao encontro dos teus desejos, facilito-te o rompimento que pareces desejar e temer... Entre nós tudo acabou. Mas seremos bons amigos!... (MIGUÉIS, 1986, p. 332, itálicos do autor).

Humberto Lima de Aragão Filho (2002), na tese *A Intencionalidade do Tríptico de Lisboa*, observa que a narrativa “A Múmia” é construída sobre analepses, onde o trânsito das personagens por diversas épocas e idades “envolve o regresso, o sonho do ‘eterno retorno’, a problemática da identidade humana e a saudade” (Ibidem, p. 93). O amor platônico opõe-se ao mar revolto do amor carnal, tornando-se Corélia – aos olhos daquele que se lança numa viagem pelo tempo/espço interior – a personificação de uma impossibilidade, cuja ausência física alimenta a memória saudosa do narrador:

A imagem de Corélia permanece ‘mumificada’ e arraigada na consciência do protagonista. Sua conservação desafia o esquecimento e suscita a esperança do reencontro. A ação do tempo pode ser devastadora, mas não é capaz de apagar as lembranças (MIGUÉIS, 1986, p. 93).

Longe da mulher amada, com o correr dos anos, o narrador em fuga vê-se tomado “do horror de tudo aquilo, da náusea...” (MIGUÉIS, 1986, p. 336). Questionamentos diversos provocam-lhe uma sensação de angústia: “*Que faço aqui? Porque espero? Para onde vou? Ambições... Que era feito de sonhos e promessas?*” (Idem, itálicos do autor). Seu estado de espírito acompanha a descida da ladeira que surge diante de si:

A rua era um plano inclinado para o pântano lá embaixo, o não-futuro, na sombra da encruzilhada. Percebeu que oscilava (‘Aguenta aí’), deslizava, não tardaria a afundar-se no lodo e a sufocar. Como sair disto, fugir, acreditar? Para onde, e em quê, e como escapar de si mesmo? (MIGUÉIS, 1986, p. 337).

O absurdo da existência que “A Múmia” suscita, diante das contingências da vida humana que fazem o narrador resgatar fragmentos do tempo pela sua memória sobrevivente, leva ao mesmo desespero experimentado pelo narrador-personagem de “Breakdown” diante do alarme da morte ou, então, à constatação de angústia registrada no diário de Antoine Roquentin: “A Náusea não me abandonou, e não creio que me abandone tão cedo; mas deixei de sofrer com ela, não se trata já duma doença nem dum acesso passageiro: A Náusea sou eu” (SARTRE, 1982, p. 159).

De retorno à velha cidade, revelando ser um homem profundamente apegado ao seu passado, a personagem central de “A Múmia” suscita questionamentos por meio do narrador: “Era o amor da terra e da gente, ou o desejo de recomeçar, o orgulho, o dinheiro, que o tentavam e atraíam ali?” (MIGUÉIS, 1986, p. 346). Depois do café no quarto, surge a visita

inesperada: “*uma senhora de idade!*” (Idem, *itálicos nossos*). O protagonista reconheceu-a, por sobreposição da imagem que conservara em si desde a adolescência. Ao curvar-se para beijar a mão daquela dama vinda de um tempo distante, veio o temor: “Iria desfazer-se em pó?” (Ibidem, p. 347).

Corélia tinha consciência de que a ruptura amorosa acontecera por cegueira mútua: “... fomos ambos cruéis, e ambos nos enganamos. Tu, porque duvidaste do meu amor, dos sacrifícios que eu estava pronta a fazer; e eu, porque me convenci, e tu me convenceste, de que não me tinhas amor” (MIGUÉIS, 1986, p. 349). É sempre tempo de recomeçar!? O narrador, reassumindo seu papel no monólogo/solilóquio de um ator solitário, encerra a cena:

– Mas ninguém pode apagar o acontecido, refazer o caminho andado, voltar ao ponto de partida. Recomeçar e *continuar. Até recuando avançamos sempre. Para o nada. A vida não recomeça nem se repete: só as coisas e as memórias, nem todas, nos restam: fósseis. Só servem para contemplar. O passado é um cadáver que carregamos connosco, a múmia na urna de cristal, a aparência de perpetuidade – oca. Ou um fumo engarrafado: se o desrolharmos, pode embriagar-nos por um momento, mas dissipa-se logo. Só o presente é real, esse mesmo, incomensurável. Somos apenas o que somos, agora. O passado é o futuro que a cada instante – o presente – morre e se enrola para trás* (MIGUÉIS, 1986, p. 349, *itálicos nossos*).

Teria sido real esse diálogo de sombras? Ao acordar do seu sono de chumbo, com a bandeja de café ainda intacta, o narrador viu-se qual personagem de uma tragicomédia ou de uma ópera bufa: “Senti por fim que de nós nada sobrevive na Eternidade, que é apenas o Não-Tempo, ou o vazio do Tempo, e como tal sem duração: o mito de que nutrimos a nossa nulidade” (MIGUÉIS, 1986, p. 351). O jogo cênico que se estabelece entre o narrador e a imagem personificada da mulher que amou no passado, aproxima-se de outra narrativa de Miguéis, o diálogo dramatiforme de “A Omelete sem Ovos”.

Neste texto, protagonizado por um casal de meia idade, vê-se o embate entre o homem e o tempo: ELE – “Gasta-se. Envelhece. Pouco a pouco o fogo decai, amortece, chega a extinguir-se” (MIGUÉIS, 1983, p. 240). ELA – “O corpo envelhece talvez, mas a alma...” (Idem, p. 241). ELE – “Na minha idade, querida, o amor é uma função quase só cerebral, um fruto da fantasia criadora” (Ibidem, p. 244). ELA – “Mas essa foi sempre a lei da vida: se a sociedade soubesse e a velhice pudesse...! Graças a Deus que temos a idade madura” (Ibidem, p. 245).

Com sua sugestiva teatralidade, a trama de “A Múmia” desenvolve-se como se os atores estivessem postados sobre o misterioso prosccênio das inquietações humanas. Certo de que a vida é irreversível, que ninguém “pode refazer o caminho andado, voltar ao ponto de

partida” (MIGUÉIS, 1986, p. 351), o narrador-personagem de “A Múmia” avança ainda mais em sua sondagem da existência, convencido da irreversibilidade cronológica do tempo que passa e tudo consome. O solilóquio do narrador-personagem de “A Múmia” faz com que interajam em cena o Eu presente e o Eu passado, duas faces do mesmo sujeito que transita por um espaço revisitado e reconstruído pelo tempo interior.

Não se pode deixar de dizer que a múmia, em si, é uma figura permeada de ambiguidade, que representa a própria imagem do limiar: por não estar viva nem morta ela é, simultaneamente, sujeito e objeto. Evocação de um passado antiquíssimo que remete às tradições egípcias para sua (re)descoberta no mundo europeu do presente da enunciação, sua imagem também simboliza a dualidade, o conflito, a *incoincidência* entre o mundo oriental e o ocidental, entre o antigo passado e o moderno presente, entre o cognoscível dos homens e o incognoscível do mundo natural.

No mesmo espaço-cenário dos acontecimentos narrados a imagem de uma criatura embalsamada representa a situação-limite de alguém que se encontra entre a vida e a morte, tentando em sua viagem no tempo regressar a si mesmo e ao Outro que um dia foi o Eu. A narrativa e seus elementos sugestivos de estranheza, colocam o sujeito sobrevivente perante suas interrogações existenciais. Também por isso “A Múmia” torna-se símbolo da inquietação do homem, em seu exílio permanente, dividido entre a breve alegria da vida e o terror da morte definitiva.

Sob dupla cronologia, a da história contada (diegética) e a da história vivida (discurso), a narrativa em análise reflete o conflito de identidade próprio de uma alma exilada. Quem o diz é Georges da Costa no artigo “A Múmia: ironia e identidade”, ao concluir que “esta reintegração identitária não ocorre em *A Múmia*. Na novela, o narrador-personagem, assim como Corélia, seu amor de juventude que ele reencontrou no tempo-memória, não podem senão contemplar as cinzas de um tempo desaparecido” (COSTA, 2014, p. 100).

Em relação à verossimilhança da narrativa, cabe anotar que, em meio ao texto, há um pensamento capaz de sugerir ao leitor a superveniência do onírico: “Mais tarde não saberia dizer se, daí em diante, sonhou ou viu e ouviu o quer que fosse” (MIGUÉIS, 1986, p. 318), intenção esta que se confirma na penúltima página: “Teria sonhado” (Ibidem, p. 351). A ambiguidade das vozes narrativas que conduzem o curso da diegese confunde-se com o conflito passado versus presente que é protagonizado entre o Eu e o Outro. Tornamos a enfatizar que Bakhtin (2011), em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, afasta-se da

psicanálise por considerar como essencial a questão da consciência: “A consciência é muito mais terrível que quaisquer complexos inconscientes” (Ibidem, p. XXI).

Georges da Costa, ao vislumbrar em “A Múmia” uma autêntica *encenação da multiplicidade do ser*, afirma que “sonho, ficção e realidade são conjugados para turvar a representação do Eu e pôr, finalmente, em questão qualquer pretensão de representar o real” (COSTA, 2014, p. 106). No capítulo final, intitulado “Diálogo de sombras”, enfatiza que o próprio título é sintomático: “Se as palavras não passam de ‘sombras de sombras’ (...), as personagens criadas com estas palavras não podem, igualmente, passar de sombras, e a realidade captada pela linguagem permanece para sempre desprovida de certezas referenciais” (Idem).

Talvez não seja despidendo consignar que. Em carta datada de 12 de maio de 1971, Jorge de Sena confidenciou a José Rodrigues Miguéis que considera “A Múmia” uma de suas obras-primas:

O seu jogo com o tempo, com a memória, com fragmentos da realidade, é admirável – é um retrato devastador das contradições castradoras da vida portuguesa tal como se processavam (e como outras escrituras continuam a processar-se) há décadas na divisão trágica e grotesca também entre o sexo e o amor (este muito bem simbolizado na sua distância inacessível pela diferença de classes, entre o protagonista e a noiva). Todo o ritmo dos capítulos, do fluxo e contra-fluxo das reminiscências ou de súbitos choques com a realidade, é do que melhor V. já escreveu e é uma grande lição de técnica (SENA, 1997, p. 161-162).

Tinha razão o compatriota também expatriado. Tão caro a Miguéis, o tema do regresso e sua (im)possibilidade torna-se quase obsessivo em sua carreira literária marcada pelo exílio. Se o olhar desenganado do narrador autobiográfico de “Um Homem Sorri à Morte - com Meia Cara” reencontrou a esperança no ímpeto navegante do protagonista de “Regresso à Cúpula da Pena”, ao acenar para a mítica reintegração do homem a si mesmo, a viagem-alucinada da personagem de “Lodo” e o tempo-pulverizado em “A Múmia” parecem tentar dizer que não há regresso, apenas avanço.

O lugar que longe se busca remete à ideia de utopia⁵², cujo vocábulo de origem latina (outopos), formado pela junção do advérbio grego de negação (*ou*) com a palavra lugar

⁵² Rodrigo Ordine, a propósito do 25 de Abril, ponderou no artigo “Após 35 anos – Uma utopia de José Gomes Ferreira ou um projeto ainda em progresso?”, que a história do termo “utopia” remete ao romance filosófico de Thomas Moore {1516}, que relatava as condições de vida em uma ilha desconhecida chamada Utopia. Inspirada na experiência das navegações lusíadas, o enredo de Moore versa sobre um projeto humanista de transformação social que corresponde à nova sociedade humana. Segundo Ordine, “nela, teriam sido abolidas a propriedade privada e a intolerância religiosa. Foi por isso que tal termo passou a designar qualquer ideal político, social ou religioso, cuja realização seria difícil ou impossível” (ORDINE, 2011, p. 220). O antônimo de utopia é distopia,

(*topos*), redundante, enfim, na expressão “lugar algum”. O espaço simbólico de realização ou plenitude, que fica sempre do outro lado das reais possibilidades humanas, é que torna o homem uma criatura errante, um ser que tateia no escuro apenas pela esperança de realizar um sonho primordial. A agonia do sujeito, em seu percurso existencial em meio ao tempo-tensão e ao espaço-limite, confunde-se com a história de cada homem. Onésimo Teotônio Almeida, em texto acadêmico versando sobre essa questão, aproxima a vida de Miguéis de sua obra:

Incompreendido entre os patrícios e incapacitado de agir política e literariamente na sua pátria, Miguéis auto-exila-se na imensidão de Nova Iorque onde faz uma ilha de Portugal e sonha com um país duplamente mítico: o do seu passado, que já não mais existe mas é recriado nos seus livros; e o do futuro nunca materializado, da realização da utopia revolucionária socialista, cujos ideais vão actuar sobre ele como fonte de inspiração e força dinamizadora de seu mundo de palavras (ALMEIDA, 1996, p. 153-154).

No conto mítico do regresso concebido pelo narrador autobiográfico de “Um Homem Sorri à Morte - com Meia Cara”, o onírico permite que a travessia do protagonista à procura de sua identidade seja possível, como vimos em “Regresso à Cúpula da Pena”. Mas nas narrativas alegóricas em que a lama do rio retém os seus passos confusos (“Lodo”), a imagem do passado que o presente desfaz em pó (“A Múmia”) devolve o homem à sua condição de errante universal. Perante o (im)possível regresso, em que as labaredas solares do Tempo desafiam as delicadas asas do Sonho, o sujeito autoconsciente recorre à Arte para sobreviver.

Imagens de pontes e travessias, entretanto, continuam a desafiar o viajante português que não desiste de navegar. Apesar da manhã de névoa que as envolve e oculta, ele sabe de sua presença e mantém-se inabalável na jornada existencial em busca de si mesmo. Ao escritor as escrituras aparecem, sempre e sempre, como caminhos possíveis a serem trilhados por suas personagens e narradores. É o que veremos a seguir, encerrando o percurso deste trabalho investigativo.

3.4 ESCRITOR E ESCRITURAS: A ARTE QUE REDIME

Como pudemos acompanhar ao longo deste trabalho, à luz das configurações cronotópicas aplicáveis aos contos, a condição existencial do sujeito exilado parece projetar-se em um painel pictórico de múltiplas faces, no qual o Eu converte-se em muitos Eus e

que denomina um lugar ou estado imaginário submetido ao autoritarismo e que se confunde, às vezes, com a própria sociedade tecnológica. Na obra de Miguéis a busca de um lugar, que se anuncia sempre longe, contrapõe-se à realidade do não-lugar que é o espaço por excelência do exilado. Daí a provisoriade da identidade do sujeito migueisiano, que se encontra o tempo todo à procura de seu espaço de realização.

inusitados Outros: ele é o estrangeiro condenado ao desterro, é o doente despersonalizado na terra natal, é o navegante do regresso consumado, é o espectro envelhecido da desilusão. Ele também é o estranho, o desconhecido, o medo, a mulher dos desencontros, a crença que se busca, o duplo que irrompe, ele é a voz autoritária da opressão.

O escritor sabe, entretanto, que se existe um caminho para a libertação humana, sua resposta pode estar na arte. No simples prazer estético que o gesto criador pode provocar no espírito daquele que o admira, a emoção também é capaz de trazer alívio às inquietudes do sujeito. É que a experiência estética, ao incorporar ideias advindas de um estado de contemplação pura, torna-se manifestação de gênio. Por mais paradoxal que possa parecer, a imagem do sofrimento – que não se afasta da verdadeira essência da vida – por vezes tem o condão de amenizar a dor real.

Em *Estética da Criação Verbal* (2003) Bakhtin sustenta que “o prazer estético é um sentimento real, ao passo que o vivenciamento empático dos sentimentos da personagem é apenas um sentimento ideal” (BAKHTIN, 2003, p. 73). Neste sentido, para o pensador russo, a arte abre a possibilidade de se vivenciar não apenas uma, mas várias vidas, de modo a enriquecer a experiência da vida real. De tal modo, apenas na arte há *o homem integral*: “A interpretação estética e a estruturação do corpo exterior e seu mundo são uma *dádiva* de outra consciência – da consciência do autor-contemplador à personagem” (Ibidem, p. 91, *itálico do autor*).

Raquel de Sousa Ribeiro (1979), em *O Espaço Edênico nos Contos de José Rodrigues Miguéis*, logrou definir com precisão a inquietude do sujeito migueisiano em seu trânsito constante pelo mundo, em cujo percurso a arte surge como um caminho para a paz interior:

As personagens dos contos de J. R. M. deslocam-se à procura de um espaço melhor, de melhores condições de vida, saindo do país, da casa paterna, ou procuram modificar o espaço onde se encontram, tanto em relação ao mundo exterior, através da ação política que objetiva conseguir condições sociais mais justas, quanto com o interior, através da memória, da imaginação, da arte, buscando uma paz interior, uma criação perfeita (RIBEIRO, 1979, p. 19).

Arte é liberdade. Quem o diz é Vergílio Ferreira, em *Espaço do Invisível*, ao afirmar que a arte – enquanto expressão de plenitude relacionada à mais profunda vivência do ser – é uma experiência a ser compartilhada. Sua presença indizível, por si só, já possibilita ao artista uma comunhão consigo mesmo: “Na arte, como máxima expressão da liberdade humana, o homem sempre se reconhecerá e à maior grandeza que o habita. Mas em todo o interrogarmo-

nos sobre o presente (...) O presente fala de uma complexa crise humana, de um quase limite” (FERREIRA, 1976, p. 207).

Sabia-o Schopenhauer, ao atribuir à arte um sentido libertador. Para ele os momentos felizes da pura contemplação estética são instantes raros, nos quais o homem consegue afastar-se da tirania da vontade. Durante essa isenção temporária do universo da dor aqueles que admiram uma obra deixam de ser conscientes de si mesmos por alguns momentos. Liberta-se o sujeito, então, de todo desejo e preocupação, esquece as suas dores físicas ou inquietações da alma, bebe no cálice supremo do belo. Palavras do filósofo alemão:

O prazer estético consiste em grande parte no fato de que, mergulhado no estado de contemplação pura, libertarmos-nos por um instante de todo desejo e preocupação; despojamo-nos, em certo sentido, de nós mesmos, não somos mais o indivíduo que põe a inteligência a serviço do querer, o sujeito correlato à sua vontade particular, pela qual todos os objetos tornam-se motivo de volição; mas sim, purificados de toda vontade, somos o sujeito eterno do conhecimento, o correlato da Ideia” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 232).

Sobre a questão da arte enquanto modo de sobreviver à morte, seja na forma de “criação” ou “invenção”, George Steiner afirma em *Gramáticas da Criação* (2003) que o estatuto da morte, ao menos no Ocidente, vem sofrendo significativas alterações. Sem qualquer intenção de esgotar o assunto, cabe-nos transcrever alguns excertos desse pensamento contemporâneo:

A morte tem sua história. É uma história que se desdobra em níveis biológicos, sociais e mentais (...) É a outra ponta do espectro que está sendo revolucionada. A inseminação artificial, o congelamento e o implante de células humanas, a conservação do esperma e a perspectiva não muito distante do desenvolvimento embrionário fora do útero são fatores que estão realmente transformando certas realidades e certas imagens simbólicas do nascimento. Dialeticamente, essa transformação deve se refletir em nossa percepção da morte. São revisões que podem se tornar muito claras (STEINER, 2003, p. 338).

A respeito especificamente das expressões estéticas, enquanto possibilidades de justificar a vida humana, o crítico francês assim se pronunciou:

É bem possível que todas as mitologias e todos os sistemas e narrativas metafísicas e religiosas sejam com um mortuário, uma tentativa muitas vezes elaborada e engenhosa para se construir uma casa para os mortos. (...) É a própria criação de nossas ficções articuladas, de sua tentativa de conter e até superar a morte que acabará sendo alterada se nossa experiência da morte se alterar. As realizações estéticas e o pensamento filosófico – definido por Sêneca e Montaigne como um aprendizado da morte – estão ligados à mortalidade por meio de vínculos e redes de inter-relação absolutamente estruturais. Nosso pensamento e nossa imaginação encontram-se ou em harmonia ou em oposição à morte (STEINER, 2003, p. 339).

Costuma-se dizer que a vida é o espelho da arte, porque na vida é que a arte se vê; mas a arte também é o espelho da vida porque é na arte que a vida se revê. Nascida da realidade, como os sonhos também o são, a arte tem o dom de transcender e libertar. Sabe o artista que a dor expressada em sua obra não é o da figura retratada, mas a dor da Humanidade. A compaixão que suscita *Pietá*, de Michelangelo, ou *Guernica*, de Picasso, talvez possa ser compreendida sob o pensamento de Santo Agostinho, quando o autor de *Confissões* pondera que “o espectador não é incitado a socorrer os outros, mas apenas a sofrer...” (AGOSTINHO, 1996, p. 24).

É esse *sofrer junto*, esse olhar compassivo que denota solidariedade e senso humanitário, o que mais se vê nos contos de José Rodrigues Miguéis, seja pelo narrador onisciente que tudo vê e pasma, seja pela personagem autodiegética que se compadece da dor do Outro, vivenciando-a de perto. O discurso narrativo que pela voz do narrador ou do autor-implícito posiciona-se sempre ao lado daqueles que sofrem, faz coro à voz autoral do escritor português que se irmana a toda gente colocada à margem da vida.

Bem sabia o pintor de Claire que a mulher que se afastou de si, para prosseguir em sua trajetória de lutas, ultrapassava o plano individual para alcançar uma dimensão coletiva. A imagem da jovem anamita morta em combate confundia-se, em sua mente, à causa de um povo oprimido. Sensível ao papel da arte, enquanto representação de mundo, Antoine logrou exprimir todo seu sentimento nas telas: “Projectava nelas uma espécie de quarta dimensão – a do seu próprio movimento. Os seus quadros tornavam-se, sentia-o bem, a fusão progressivamente mais íntima do *eu* e do *não-eu*” (MIGUÉIS, 1946, p. 179, *itálicos do autor*).

A alma do pintor, pois, confundira-se com sua própria pintura, cujas tintas traziam num misterioso mosaico de cores e tons a “indizível presença de vidas, de humanidade, de tensão interior” (MIGUÉIS, 1946, p. 179). A consagração popular do quadro “L’Annamite” não refreou no artista exilado, porém, o incontido “*desejo de partir, de regressar (...), de empreender uma viagem sem destino, com escala por todo o mundo*” (Ibidem, p. 186, *itálicos nossos*). Satisfeita a vontade que o levou ao encontro da arte, cuja finalidade se cumpriu, o transeunte do mundo reconhece a sua condição errante para anunciar uma nova partida.

O estrangeiro protagonista de “O Conto Alegre de Natal que não Escrevi” consegue expressar perfeitamente essa ideia de deslocamento. Como literato português a viver em Nova Iorque, ele sabe que o seu lugar existencial não é o local em que se encontra. Pelo recurso à palavra escrita, que somente a escritura pode trazer, o sujeito tenta se integrar àquilo que não mais possui. Sua deambulação aleatória pelos descaminhos da vida leva-o a procurar, no

Outro, o encontro consigo mesmo. No cenário angustiante que corresponde a Nova Iorque do tempo sagrado do Natal, a narrativa é construída toda ela sob o signo do movimento.

A personagem central (um escritor à procura de um tema) transita sem parar, do Eu para o Outro, do Outro para o Eu, fazendo-o pelas grandes avenidas de metrópole norte-americana ou entre as estações de metrô, protagonizando uma insólita viagem em busca do Eu perdido. Olhando as pessoas que caminham, sempre em sentido oposto ao seu, o narrador autodiegético conclui que é melhor se perder a desiludir-se: “Passam e eu fico. Ou sou eu que passo e tudo fica” (MIGUÉIS, 1982, p. 314).

Chama a atenção neste conto o fato de em Nova Iorque prevalecer a denominação numeral às ruas e avenidas referenciadas pelo narrador-personagem (Rua Quatro, Rua Quarenta-e-Dois, Quinta Avenida, Sexta Avenida), cuja impessoalidade denota certa frieza se comparada à denominação sempre pessoal das ruas e avenidas de Lisboa, tal qual vimos nas narrativas “Pouca Sorte com Barbeiros”, “Uma Carreira Cortada” e “A Bota”, dentre outras.

A leveza narrativa de “O Conto Alegre de Natal que não Escrevi”, entrecortada por frases espirituosas pronunciadas à surdina pelo narrador inquieto (“Calma, calma, uma história a escrever” (...), “Jesus-Senhor, tirai-me daqui pra fora bem depressa!” (MIGUÉIS, 1982, p. 315), não esconde a gravidade implícita do tema da busca. O espetaculoso Natal nova-iorquino é conduzido, do alto de uma plataforma quase circense, por um *cameraman* vestido a caráter – “blusão de couro, gola, barrete e luvas de peles” (Idem), – que ajusta “o seu monstro-televisor (NBC-TV)” (Idem). A CidadeMonstro é regida pelo monstro-tecnológico que, em meados da década de 1960, o homem norte-americano se transformava.

Naquele tempo-espço já artificioso, a multidão parece integrada à nascente sociedade do espetáculo, o que torna o narrador estrangeiro ainda mais solitário. O protagonista, apesar dos pesares, tenta encontrar um tema a seu ofício: “E eu prometi-lhes um Conto de Natal, ainda por cima *alegre*, podendo ser! O sentimento súbito e alarmante desta impotência paralisa-me até para o esforço de tentar” (MIGUÉIS, 1982, p. 317). A ironia do narrador expressa-se em uma espécie de anúncio de picadeiro: “O show vai começar. É entrar, meus senhores, é entrar! Está aberta a feira das vaidades do mundo, o CarNatal!” (Ibidem, p. 319).

Há um intransponível abismo em relação ao que o Eu deseja (o seu tempo e espaço de integração) e o que a cidade oferece aos transeuntes (shows barulhentos e pirotécnicos) Justamente no tempo sagrado e no espaço do exílio, quando o protagonista “desejaria estar com os vivos e os mortos (...), os amigos e os inimigos, o passado e o futuro, o perto e o

longe, a realidade e a ilusão, unindo a tudo e a todos no espaço-tempo” (MIGUÉIS, 1982, p. 318). Desencantando-se a cada esquina, seu discurso em busca de Deus permeia o delírio:

Noël! Noël! Noël! *Holy nightm sacred night...* Dingalingalingadon! *Adeste, Fideles...*! E como eles podem crer na vida, no Cristo, na eterna ressurreição, se a cada passo os renegam e vendem? Em que palhas – que Egiptos – que selvas se esconde Ele? E percebo que me defino, recomeço a ver e a crer, destaco-me, factor comum – e de repente sei que os não invejo: desprezo-os e tenho pena deles (MIGUÉIS, 1982, p. 319).

Lançado num mundo absurdo de finitudes e apelos vãos, o narrador autodiegético de “O Conto Alegre de Natal que não Escrevi” desloca-se a esmo pela cidade dos desencontros, onde o Eu não é o que pensam e o Outro pode não ser diferente do que imagina ser. Em seu solitário andar por entre as gentes, todavia, avista um homem encostado na esquina, o Outro no qual reconhece a mesma desolação estrangeira que preserva sua identidade: “O seu olhar circunvagante de reproche diz-me que está triste, reprova o ‘show’, a comercialização na Natividade, o ambiente que o hostiliza” (MIGUÉIS, 1982, p. 316).

O narrador-personagem, que se identificara com aquele sujeito “de meia idade, vestido com decência, moreno e grave (...), podia ser grego, siciliano ou *português*” (MIGUÉIS, 1982, p. 318, *itálico nosso*) em seguida o repele: “O homem continua encostado à esquina. Diabos o levem!” (Idem). No fundo sabe que se trata de sua própria representação, um duplo: “Sinto-me menos só, como se no seu ar de segregado em plena festa eu visse projetado o Outro-Eu, à procura do mundo perdido ou imaginário que deixou de existir no espaço-tempo” (Ibidem, p. 315).

Esse Outro-Eu real ou imaginário que surgiu em meio à algazarra natalina aumenta ainda mais a vontade do narrador de se reintegrar àquilo que perdeu. Na data símbolo da confraternização universal o protagonista emociona-se e já não tem capacidade de reagir: “Não luto para alcançar nada. Ainda sou o menino pobre que olhava de fora as montras e os brinquedos do Natal dos outros: o exilado ou foragido perpétuo em toda parte *vivo entre os vivos, mas invisível e só*” (MIGUÉIS, 1982, p. 318, *itálicos do autor*). Ao olhar para aquela esquina não mais encontra o seu alter ego:

Olho ao redor: desapareceu! Suicídio por imersão. Deixou de ser, se não era ilusão minha, ou alucinação. Talvez o eu tenha inventado? Ou seria o meu duplo? Ou o diabo, ou quem sabe se o Cristo disfarçado, olhando o fruto triste do seu Calvário? (MIGUÉIS, 1982, p. 319-320).

Como pondera Nefatalin Gonçalves Neto no artigo “No princípio...era o duplo”, o duplo é uma entidade duplicadora do Eu que se pode tornar autônoma do sujeito quando se desprende deste por meio da divisão ou da multiplicação. A ideia de que o indivíduo é

constituído como Eu e Outro, simultaneamente, em que o familiar pode se converter em estranhamento, é o cerne do ensaio “O estranho”, de Freud:

O psicanalista afirma que o duplo – apesar de parecer estrangeiro, estranho a cada um de nós, nos acompanha desde os tempos primordiais do funcionamento psíquico, estando sempre pronto a ressurgir e provocar uma sensação de inquietante estranheza (GONÇALVES NETO, 2011, p. 33).

Vale lembrar que, de acordo com Bakhtin (2011), a identidade se constrói mediante as relações com o outro, seja ele quem for, de modo que o Eu só define o que verdadeiramente é a partir do olhar do Outro. Neste sentido, a compreensão de si mesmo só se realiza por meio da alteridade. Nefatalin Gonçalves Neto conclui observando que “o diálogo do eu e do outro, relacionado ao tema do duplo, reflete uma inquietude ontológica e aponta para uma profunda reflexão sobre a vida” (GONÇALVES NETO, 2011, p. 38). Deste modo, é o Outro o responsável pela formação da imagem do Eu.

O conflito humano entre esses dois Eus, que também se vê em “Regresso à Cúpula da Pena” quando o protagonista enfrenta o seu Rival, não deixa de ser emblemático na cena em que o protagonista de “O Conto Alegre de Natal que não Escrevi” identifica-se apenas com o transeunte deslocado em Nova Iorque, sujeito este que se apresenta como estranho e estrangeiro aos olhos da multidão, tal qual o narrador-personagem o é: um sujeito dividido a viver com dupla personalidade. O exílio do desterrado aqui transparece em sua dimensão existencial.

Sem se reconhecer ou conseguir se inserir socialmente, o narrador-personagem revela toda a sua agonia que traduz a dor da ausência que ninguém ali pode compreender senão o seu duplo. O protagonista escritor de “O Conto Alegre de Natal que não Escrevi”, nas deambulações tantas por uma Nova Iorque espetaculosa, já nem espera tropeçar no tema feliz que para ele parece não existir. A dor que o Poeta fingidor deveras sente é, acima de tudo, a dor do Homem:

Fico de novo só entra as vozes electrônico-angelicais, em plena multidão dos vivos, eu, que sonhei ressuscitar os mortos (ou ressuscitar-me dentre eles). Recomeçar a cada instante, ou periodicamente, a vida nova: não é essa a mensagem do Santo Solstício? Por isso o festejamos. A vida que permanentemente renasce das cinzas que somos, o Cristo dentro os mortos, o eterno devir, a esperança ou certeza do dia, quando a noite nos afoga. Mas hoje não, é tarde. Agora é tarde. Há quantos anos eu aturo isto! Tudo a recomeçar, noutro plano e talvez noutra vida, noutro mundo. Eu passo e eles ficam (Como elas!), deixá-los ficar. O meu Natal é outro, é outra a minha Cruz. Vou sempre em sentido contrário, incoincidente (MIGUÉIS, 1982, p. 320).

No cristianismo, o tempo real, que começa com a Queda e termina na Redenção, atribui um significado único ao percurso humano pela história. Como afirma Mircea Eliade (1992), “Cristo morreu por nossos pecados apenas uma vez, de uma vez por todas” (ELIADE, 1992, p. 125), revelando a concepção linear do tempo e da história. O Cristo da diegese migueisiana, entretanto, continua a sofrer e a morrer pelos homens, em todos os tempos e todos os lugares. Sabe o narrador exilado que essa verdade precisa ser transmitida, para que a dor da existência não se perpetue. Mas se isso não é possível na vida real, que o seja pela arte que redime:

Escrever é de certo modo (como agir) escolher e aderir: a um modo, atitude, estilo, emoção, sistema, condição, ou grupo. Imaginar, inventar, criar, é definir-se, limitar-se ou restringir-se, opor-se e situar-se. E eu sinto-me um alheio, participante. Os meus casos, assuntos, ambientes, personagens, tornam-se ambíguos, difusos, imprecisos, pessoais-impessoais. Demasiada análise talvez, como já me disseram. Se não posso definir-me e optar, por objectivo que me pense, ou espectador, é-me impossível escrever, caracterizar, despertar emoções: recordar neste Caos – eu e o mundo, o mund’eu – uma forma, um corpo, um caso ou modo... (MIGUÉIS, 1982, p. 317).

E foi justamente ali, no contrafluxo do trânsito e das pessoas, abandonando-se ao tempo interior que tudo permite e à memória forte cuja saudade resgata rostos distantes, que a ponte-travessia anuncia-se ao escritor-personagem que já se conformara com a ausência da ideia literária que aparentemente não veio: “Paciência, talvez para o ano que vem” (MIGUÉIS, 1982, p. 320). A reintegração do homem em forma de arte não se deu com um conto alegre de Natal que seria escrito, mas por sua antítese que corresponde justamente ao conto alegre de Natal que não foi escrito.

O descompasso do escritor que sai à procura de um tema que se lhe tornou impossível não deixa de suscitar, *a contrario sensu*, uma profunda emoção estética acarretada pela experiência do sofrimento. Como viajante dos desencontros consumados, sua alma é toda ela exílio. O conto alegre de Natal que ele não escreveu gera, assim, o conto triste de Natal que a sensibilidade do artista logrou conceber naquele tempo-espço de agonia. É a palavra poética, impregnada pela dor da ausência, que reintegra os vivos e os mortos.

Marcuse (1968), no ensaio *Eros e Civilização*, ao refletir sobre a civilização repressiva que aniquila o homem, observa que na ideologia moderna a produção e o consumo *reproduzem e justificam* a lógica da dominação, em que “a racionalidade do progresso agrava a irracionalidade de sua organização e direção” (MARCUSE, 1968, p. 100). Em consequência disso, “o indivíduo paga com o sacrifício do seu tempo, de sua consciência, de seus sonhos; a

civilização paga com o sacrifício de suas próprias promessas de liberdade, justiça e paz para todos” (Ibidem, p. 99). Não há como esquecer, sob essa perspectiva, do comentário desalentador feito pelo narrador-personagem em determinada passagem de “Léah”: “Que humanitária é por vezes a crueldade!” (MIGUÉIS, 1981, p. 25).

Se o anti-herói de “O Conto Alegre de Natal que não Escrevi” destoa da multidão tomada pela racionalidade do modo consumista de viver, seguindo em sentido contrário “à mecânica linha de montagem” (MARCUSE, 1968, p. 101), então o português desterrado passa a ser, à luz da cultura estabelecida no solo festivo norte-americano, um estrangeiro, um estranho aos olhos do Outro. O citado filósofo distingue, em sua obra, a importância da contracultura para que a sensibilidade e a arte possam triunfar sobre a ditadura da razão, sobre a frieza dos sentimentos, sobre os valores pré-estabelecidos, amenizando assim o rigor das relações de trabalho e a opressão cultural que subjuga o indivíduo.

Dentre as possibilidades da expressão artística, a literatura aparece como uma das mais notáveis, como bem demonstra a história dos povos na construção de seus destinos. O tema da responsabilidade humana e do papel do intelectual foi retomado por Miguéis no conto “O Jardineiro das Almas” e, no contexto da obra do escritor, é o único em que a narrativa é conduzida por uma mulher. A história trata do processo de transformação da protagonista que se tornara amante e discípula de um Poeta consagrado, vinte anos mais velho que ela. Com o passar do tempo e o convívio com a arte, a mulher foi tocada pela sensação do belo.

O conto, que transcorre em um espaço-tempo indefinido, registra momentos singulares na vida da protagonista que, embora casada, se envolvera sentimentalmente com o Poeta e com sua Poesia: desde o primeiro encontro com o mestre que a aconselhava a estudar; depois, a agonia conjugal por ela enfrentado e resolvido; posteriormente, já afastada do amado, quando o reencontrou moribundo em um hospital; por fim, no jantar comemorativo onde aparece como dramaturga consagrada. A narradora autodiegética, no presente da enunciação, ativa a memória para mostrar ao leitor a transformação que ocorrera em sua vida a partir do encontro com o Poeta:

Eu era prisioneira do subúrbio triste, da família tirânica, do marido rude, do emprego, das jóias falsas que me envergonhavam... Mas era bom sonhar! Falavas-me de livros, de ideias, de problemas, dos ‘humildes’ a quem servias secretamente, e eu, absorvida e enlevada, a escutar-te como ao oráculo, abandonava-me ao conforto e excitação do ambiente... (MIGUÉIS, 1982, p. 306).

No curso de duas décadas de convívio com seu mestre – a quem considerava alquimista, por transformar em ouro tudo aquilo que tocava –, a narradora personagem

transmudou-se por completo: aprendera a amar as artes todas, a literatura, a poesia, a música, o teatro... era como se o *toque de Midas* a tivesse alcançado para apontar o caminho da libertação. Lançando-se de corpo e alma a seu guia espiritual, tornou-se ela a sua mais fiel discípula.

Da vida pretérita de amarras a personagem feminina conseguiu aos poucos libertar-se. Obtido um diploma, começa a escrever explorando os temas de sua própria existência: “Um dia consegui vender um conto a uma revista. Seguiram-se outros, falou-se no meu nome, tive encomendas...” (MIGUÉIS, 1982, p. 307). Separada enfim do marido, fez do desencontro um encontro, permanecendo ao lado do poeta. Mas o tempo impiedoso, que consome os espaços e as gentes, começa a tecer sua teia mortal:

De encontro em encontro envelhecias, para meu alarme: estavas mais embranquecido e ascético, embora fosses ainda o mesmo amante solícito (...) Pouco a pouco deixaste de vir. Porque me evitavas tu? (...) Outros anos passaram, Chegavam-me ecos de ti, cada vez mais tênues e distantes. Depois, esses mesmos se calaram” (MIGUÉIS, 1982, p. 307-308).

Perdendo-se fisicamente do poeta, a personagem dele nunca esqueceu. Já na maturidade, escritora reconhecida, ela ainda sonhava compilar os poemas que nunca leu e que se destinariam ao livro que nunca existiu, a se chamar *O Jardineiro das Almas*. Eis que um dia a polícia a procurou indagando se conhecia um homem que fora encontrado caído em uma valeta. “Na carteira puída tinha apenas um nome – o meu – e o meu retrato, Senhor! Corri ao hospital. Estavas na enfermaria dos acidentes de rua. Um velho...” (MIGUÉIS, 1982, p. 308).

Morto aquele que a restituiria à vida, a narradora não deixou de passar no quartinho de uma rua pobre onde o Poeta vivia, recolhendo ali, em meio ao seu modesto espólio, o caderno de poemas inacabados, tão “cheio de ti, da tua presença e memória, do teu sofrimento oculto e do teu ensinamento” (MIGUÉIS, 1982, p. 309). Tempos depois, adaptou referida obra em uma peça teatral cujo êxito foi instantâneo. A gratidão da personagem àquele *anônimo ausente* que a fecundara com o toque da criação demonstra que o esforço da criação estética não foi em vão: “Eras tu o seu e meu autor! Não ficaras estéril...” (Ibidem, p. 310).

Em termos cronotópicos, é possível dizer que a mulher de “O Jardineiro das Almas” realizou, pelas mãos de seu mentor intelectual, uma viagem-travessia que a levou aos caminhos do conhecimento e da arte, à compreensão das coisas e de si mesma. O tempo-espaço das transformações fê-la autoconscientizar-se na agonia, mudando de vida. Já o Poeta, pelo toque da pedra filosofal que concedera à personagem, em um processo similar à osmose,

transferiu a ela o dom maior de transformar os Outros e transformar-se. No caso do jardineiro, esse dom é o de *cultivar*.

A angústia da alma, revelada pela mulher no derradeiro reencontro que acontecera no hospital, converte-se em arte após o desaparecimento do homem que sempre a inspirou. “O Jardineiro das Almas” tornar-se-ia, a partir de então, a poesia viva levada aos palcos do mundo. Eis aqui a palavra imorredoura, transmitida ao Outro pela voz daquele que sempre acreditou no poder da palavra escrita. Com sua força transcendente a arte torna-se, novamente, uma possibilidade real. Foi assim que a narradora encontrou a ponte das travessias.

Pela voz do artista a ausência torna-se presença. Porque o homem não toma consciência de si próprio e tampouco se justifica senão pelo contato permanente com o Outro que o desafia e transforma, o que se pode dar também pela instância da palavra sobrevivente. A cosmovisão de cada tempo-espço vivido, que impele o sujeito para um lado ou outro, revela que em cada ser habita um universo de sonhos e possibilidades. Se a arte sobrevive à morte do artista, pode-se aqui evocar André Malraux no sentido de que *a arte é um antidestino*:

Cada uma das obras-primas é uma purificação do mundo, mas a sua lição comum é a da sua existência, e a vitória de cada artista sobre a servidão encontra-se, numa imensa ostentação, com a da arte sobre o destino da humanidade (MALRAUX, 1988, p. 369).

O escritor vive *das e nas* escrituras, estabelecendo pela instância da palavra escrita e seus signos uma íntima relação entre a consciência e o texto, entre o Eu e o ato de escrever. Sob essa linha de pensamento, Alfredo Bosi (1978) mostra, na apresentação de *O Narrador Ensimentado*⁵³, que Maria Lúcia Dal Farra denomina *escritura* “um espaço de linguagem em que a narrativa e o discurso perdem seus caracteres definidores e entram em regime de cruzamento e simultaneidade” (BOSI, 1978, p. 13). É isso o que acontece na obra migueisiana.

Independentemente do problema da aproximação entre Arte e Vida ou do Eu no Outro, que se vê com alguma frequência nos contos de Miguéis, a escritura assume um papel preponderante para justificar a vida humana e, conseqüentemente, desafiar o rigor da morte enquanto exílio definitivo de cada ser. Como pondera Vergílio Ferreira em *Carta ao Futuro*, “só é homem aquele que se conhece” (FERREIRA, 1966, p. 66), certo de que apenas através

⁵³ Neste livro Maria Lúcia Dal Farra, ao tratar do foco narrativo em Vergílio Ferreira, também resvala em intrigantes questões teóricas relacionadas à *escritura* e ao *narrador implícito* na obra literária.⁵³

de si é que o mundo e os outros existem. Para além da vida, entretanto, pode remanesecer a palavra que redime.

A personagem narradora de “O Conto Alegre de Natal que não Escrevi” e o Poeta de “O Jardineiro das Almas” sofreram a angústia de sua condição existencial. Conscientes de sua finitude e deixados à deriva pelo mundo, pretensamente abandonados por Deus, eles bem sabiam que a emoção estética era capaz de justificar toda uma vida. Tocadas pela solidão, pelos lampejos da memória e da recordação, pela dor e pela saudade, essas personagens que invocam e são invocadas veem na arte uma possibilidade do encontro consigo mesmo. Este sentimento de mundo, ainda segundo Vergílio Ferreira, vem da memória de origens:

O homem, através da ‘memória de origens’ – esta que pode ocorrer num momento fortuito sem que tenhamos mesmo intenção de procurá-la, e nos coloca em face do efervescer do universo, onde *somos um breve ponto perdido no espaço e no tempo, sem presente, passado ou futuro*, numa reviravolta de eras – *o homem pode, através dela, redimir a sua condição, transcendê-la e esclarecê-la, e encontrar momentaneamente a paz* que ele, como homem, pode encontrar. Só assim o homem é homem, porque se sabe, porque se conhece no seu fim, nos seus limites, *e nada mais pode inquietá-lo* (FERREIRA, 1966, p. 56, itálicos nossos).

Aproximando a reflexão vergiliana da obra contística de Miguéis é de se atentar que no escritor exilado a memória *de* origens torna-se, sobretudo, a memória forte *das* origens, onde Portugal assume uma importância preponderante na diegese, seja ela qual for, tornando-se tal qual os mitos de origem, um lugar *fora do tempo* ou *no tempo do sonho*. Quem o diz é Joël Candau (2012): “Quando um grupo é amputado de suas origens, a elaboração que seus membros fazem da identidade (quer dizer, sua representação) se torna complexa e incerta” (CANDAU, 2012, p. 96).

Pensar na experiência do exílio e no que isso representa àqueles que vivenciam o *mal de ausência* que a distância traz, sobretudo quando a consciência de desterrado volta-se a todo momento à terra natal – situação esta recorrente nos contos de Miguéis – faz reverberar o pensamento de Françoise Zonabend: “Não há identidade, coletiva e pessoal, que possa se forjar sem recurso à escrita” (ZONABEND, 1980 apud CANDAU, 2012, p. 117).

Se a apurada consciência de si e do mundo leva o protagonista dos contos a enxergar para além das aparências, ela também leva-o ao sentimento de não pertença daqueles que se veem perdidos em meio a um cenário de grandes injustiças e desrespeito a direitos humanos. É aqui que o sujeito desencontrado acaba, tantas vezes, preso ao limbo social do não-lugar enquanto mais que perfeita representação do mundo. Imerso em seus exílios, a criatura de

parte alguma faz do encontro com o Outro um caminho para sair da solidão e conhecer a si própria.

As expressões do exílio que se anunciam na obra contística de Miguéis confundem-se com a própria condição humana em sua errância perpétua pelo mundo. Nesse contexto o escritor exilado imprime o mesmo estigma do despertencimento às criações ficcionais e, na esperança de justificar-se perante a vida, recorre à escritura – fazendo-o sempre em língua portuguesa, que é a sua pátria e também a de Bernardo Soares⁵⁴ – para alcançar, sonhar e/ou rever o seu lugar de acolhida. A palavra escrita torna-se, assim, a forma de ele vivenciar o exílio e fugir ao desamparo, reencontrando aquele Portugal que habita seu Eu cindido.

Nos contos o exílio dos narradores e das personagens é também do escritor, que o projeta em uma escritura quase autobiográfica hábil a revelar as contingências da vida e o sofrimento das pessoas. O objetivo de encontrar um lugar de realização na América do Norte quase nunca se concretiza ou é alcançado de maneira provisória, momentânea, como no amor, nas condições melhores de vida, apesar de sua precariedade. A realização não perdura e o que resta é o desencontro, a nova busca depois da luta pela conquista. Os encontros são fugazes no mundo em convulsão retratado na arte de Miguéis, onde o homem inacabado – que se vê fadado ao exílio – nunca realiza plenamente as suas possibilidades.

Qual sina dos exilados, a ruptura do Eu do Outro, do Eu de si mesmo e do Eu do mundo faz com que o despertencimento do sujeito seja uma das mais expressões mais eloquentes da fragilidade do ser. O exílio aparece e se firma, nesse contexto, não apenas como expressão existencial do sujeito, mas enquanto perda de sua referência identitária que faz do homem estrangeiro universal. O não-pertencimento territorial ultrapassa os limites do espaço geográfico para se imiscuir na psicologia da criatura de lugar nenhum que se vê marcada, irremediavelmente, pelo estigma da errância.

⁵⁴ A emblemática frase pessoana *minha pátria é a língua portuguesa*, escrita por Bernardo Soares no *Livro do Desassossego*, é um enunciado que aproxima dois mundos diferentes, o da pátria e o da língua. Como ponderou o professor Arnaldo Saraiva, este enunciado “originou inúmeras citações ou adaptações, até de não-portugueses como o espanhol Javier Marías, o catalão Jorge Semprun, o suíço Michel Moret; e tem sido estudada, comentada, ampliada, contrariada por ensaístas (com destaque para Eduardo Lourenço e, há pouco, Osvaldo Silvestre), poetas ou prosadores. Entre eles, posso referir, a título de exemplo, Jose Saramago, que disse que a língua portuguesa é uma língua de várias pátrias; ou Eduardo Lourenço, que disse o mesmo e acrescentou: “uma língua não o é de ninguém, mas nós não somos ninguém sem uma língua que fazemos nossa”; ou Jorge de Sena, que disse: “a Pátria de que escrevo é a língua em que por acaso de gerações nasci”; ou Maria Gabriela Llansol, que disse: “o meu país não é a minha língua, mas levá-la-ei para aquele que encontrar”; ou Eduardo Prado Coelho, que disse: “A nossa pátria só será a língua portuguesa se for mais do que a língua”; ou o moçambicano Mía Couto, que disse: “a minha pátria é a minha língua portuguesa”; ou o brasileiro Ledo Ivo, que disse: “Minha pátria não é a língua portuguesa. Nenhuma língua é a pátria. Minha pátria é a terra mole e peganhenta onde nasci” (SARAIVA, 2010, p. 21-22).

No desafio de compreender esse despertencimento que parece gravar a alma lusíada, os cronotopos identificados nos contos de Miguéis tendem a se ajustar às principais categorias de exílio vislumbradas na diegese. Da mesma forma que ocorre sobreposição, entrelaçamento ou coexistência de um cronotopo a outro, as configurações do exílio também podem se misturar antes de uma delas tornar-se preponderante sobre as demais. A multiplicidade de tempos, espaços, sentimentos e atitudes do sujeito aproximam na obra os cronotopos renomeados às categorias de exílio. Pode-se dizer que despertencer é partir sempre em busca de reintegração, é desencontrar-se do Outro e de si, é viver a permanente angústia da condição humana.

O drama do não-pertencimento, em suas representações artísticas, parece traduzir a essência da alma portuguesa, sempre dividida e saudosa. Basta contemplar a escultura *O Desterrado*, de Antonio Manuel Soares dos Reis – imagem esta que ilustra a abertura do presente trabalho –, para compreender o sentimento de quem vive no exílio. O helenístico mármore dormita, segundo indicação de José Saramago, em um museu *de silêncio e resguardo*, onde se foge do mundo “para reencontrar o mundo em formas particulares: as da arte, da proporção, da harmonia, da continuada herança que de mão em mão vai passando” (SARAMAGO, 1997, p. 113).

Talhados na pedra bruta, o olhar vazio e os gestos melancólicos na estátua de torso curvado revelam a imagem da desolação. Há um apelo secreto do mar, cujas ondas reintegradoras sussurram tão próximas e ao mesmo tempo tão longe, angustiando ainda mais o homem sem pertencimento. A obra clássica do escultor português oitocentista não deixa de ser, também por isso, uma experiência estética singular. Porque a arte que provoca, justifica, aproxima e redime, jamais é vã.

Essa mesma sensação de transcendência que revela o sentido mais profundo da arte está nas narrativas migueisianas, cuja instância da palavra liberta-se das mordidas do silêncio para exercer o seu ofício de transformação, oferecendo-se àqueles que se permitem ao sensível e ao belo. Coube à prosa literária de José Rodrigues Miguéis demarcar nos contos, em seu trânsito da realidade para a ficção, e vice-versa, o papel do intelectual. Nela a dor maior do homem torna-se matéria-prima e inspiração para que o escritor possa contar, nas suas escrituras, a história de todos os exilados do mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O tema universal do exílio, que se inscreve com tintas dramáticas na memória dos povos, transita no espaço e no tempo entre o real e o mítico. Imagens similares às barcas lusíadas do degredo perpétuo assumem, na história da humanidade, múltiplas representações simbólicas. Ela pode ser vista na Queda que fez do pecador um proscrito, acompanha a trilha das grandes Diásporas rumo à terra prometida, ecoa nos lamentos poéticos de Ovídio, imita Orfeu à procura de Eurídice, acompanha Dante no rastro de Beatriz, refaz os caminhos imaginários de Dom Quixote, perde-se qual Ulisses arrastado aos mares nunca dantes navegados. Da pátria de Camões aos portos obscuros do século XX, o exílio – enquanto expressão máxima da solidão e do estranhamento – encontra em José Rodrigues Miguéis uma de suas páginas mais pungentes.

Cabe ressaltar que a presente pesquisa acadêmica volta-se, em especial, aos contos de um autor português contemporâneo que não apesar escreveu sobre o exílio mas, acima de tudo, viveu o exílio. Motivado por razões pessoais e, sobretudo, políticas, Miguéis cedo teve de deixar o país natal para seguir à Bélgica e, depois, emigrar definitivamente aos Estados Unidos, onde residiu e escreveu por mais de quatro décadas, até a morte. Em meio aos tempos-espacos das narrativas, o que pudemos ver, pelo fluir do vasto rio da saudade que perpassa a diegese, é a imagem do homem em formação e o tempo interiorizado a modificar sua vida.

O percurso existencial que é de Miguéis e também de suas personagens centrais e narradores (fato este que suscita, no campo das coincidências, paralelos entre vida e arte) está perfeitamente retratado na prosa contística reunida nas cinco coletâneas tornadas *corpus* deste trabalho: *Onde a Noite se Acaba* (1946), *Léah e Outras Histórias* (1958), *Gente da Terceira Classe* (1962), *Comércio com o Inimigo* (1973) e o livro póstumo, *Pass(ç)os Confusos* (1982). Apesar de o autor ter cultivado quase todos os gêneros literários, os contos assumem maior importância não apenas pela exemplaridade que costumam conter, mas porque conseguem sintetizar, em um só fôlego, os momentos de fulguração dos protagonistas.

Quando se pensa no autor de “Regresso à Cúpula da Pena” a palavra que logo vem à mente (e que traduz a essência da prosa do escritor português) é justamente aquela que se incorpora ao signo do sofrer, que se vê imersa em ambiguidade e cuja dor se irmana ao mal de ausência: exílio. Seja qual for a sua acepção (pena, desterro, expatriamento) ou indício (fuga,

refúgio, ausência, nostalgia, dentre outras possibilidades), somada à condição daquele que vivencia o despertencimento, objetiva ou subjetiva, o fato é que o exílio assume numerosas e inusitadas faces. As criaturas que transitam pelos contos, a compor a classe dos humildes e marginalizados da vida, permitem ao escritor situar o drama maior do homem.

Dentre as categorias de exílio existentes escolhemos, em função das singularidades da proposta investigativa, três delas: o exílio geográfico ou espacial (marcado pela ruptura entre o homem e sua terra de origem), o exílio psicológico ou interior (o do homem como estrangeiro de si mesmo) e o exílio metafísico ou da condição humana (inerente à consciência agônica de ser-para-a-morte). Nos contos de Miguéis estas concepções de exílio aparecem, sobrepõem-se e se alteram em função do tempo-espço vivenciado pelas personagens, as quais se lançam ao desconhecido ou se refugiam nelas próprias, para assim viver a angústia do desassossego.

Com o propósito específico de investigar as expressões de exílio que aparecem na ficção do escritor português desterrado e, deste modo, tentar definir o homem que protagoniza seus contos, recorreremos à teoria dos cronotopos de Mikhail Bakhtin (2010), desenvolvida no capítulo “Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance” (Ensaio de Poética Histórica) da obra *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*, obra esta que se torna a principal base teórica ao desenvolvimento da tese.

O cronotopo e seu significado temático, fundamental para a compreensão das narrativas, é regido pelo tempo e repercute no espaço, de modo que a cada novo tempo-espço há um homem diferente. Transpostos ao universo ficcional de Miguéis, os cronotopos clássicos de Bakhtin podem ser renomeados pelo seguinte raciocínio: o cronotopo da estrada torna-se o da viagem; o do encontro converte-se, na obra migueisiana, no cronotopo do desencontro; e o cronotopo da soleira ou ao limiar, enfim, tem seu correspondente português no da agonia.

Esse esforço interpretativo é reforçado pelas categorias de autoconsciência que o filósofo russo identificou em *Problemas de Poética de Dostoiévski*, “aceitação e rejeição, revolta ou resignação” (BAKHTIN, 2011, p. 87), de modo a permitir um adequado entendimento da fusão artística entre a vida do sujeito (enquanto ser *inacabado*) e seu pensamento sobre o mundo. Também utilizamos, em caráter subsidiário, pensamentos bakhtinianos extraídos de *Estética da Criação Verbal*, relacionados sobretudo à figura do autor e da personagem, bem como de *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, no que toca à imagem do rebaixamento.

Tal qual o herói grego do romance de aventura *O Asno de Ouro*, de Apuleio, constatamos que o estrangeiro protagonista dos contos de Miguéis é susceptível a mudanças e, para sobreviver em uma sociedade que o considera estranho ou o põe à margem, submete-se a seguidas metamorfoses. Neste contexto marcado por situações de perda e de tensão o sujeito transeunte, desencontrado e combalido pelo estigma do não-pertencimento, aparece como a sua mais perfeita representação ficcional. Na expectativa sempre renovada de dar sentido às suas existências e alcançar um lugar de plenitude, as personagens tentam encontrar o Outro e, conseqüentemente, a si mesmas.

A autoconsciência do sujeito que se desloca pelas histórias migueisianas é instável, alternando-se em função das contingências do tempo-espaço dos acontecimentos narrados. Em linhas gerais, ela segue um padrão previamente estabelecido: primeiro o indivíduo se revolta com a terra natal sem perspectivas; no limiar da crise, sua consciência de rejeição fá-lo lançar-se ao mar em busca de Outra-Coisa, estabelecendo assim uma primeira travessia. Como emigrante, a personagem submete-se a trabalhos árduos e estabelece relações com o Outro compatriota que encontra em pequenos espaços antropológicos em terra estrangeira; por fim, embora dividida entre a ausência e a saudade, sua consciência de resignação perante o destino molda-se apenas em parte. Para recuperar aquilo que já não possui ou que perdeu na distância do tempo-espaço do irreversível, o sujeito recorre à memória forte ou à arte para viver tudo outra vez, edificando dentro de si a ponte do regresso.

Ao longo deste trabalho pudemos verificar que o exílio, enquanto nota dolorosa de uma época de incertezas, advém de circunstâncias existenciais adversas (históricas, políticas ou pessoais) que levam o sujeito à emigração/errância, suscitando um embate constante entre o Eu e o Outro, entre o tempo presente e o tempo pretérito, entre o espaço da construção e o espaço do desfazimento. O caminhar incerto do sujeito ficcional revela o homem migueisiano como transeunte-do-mundo e dele próprio, onde a sensação de desassossego suscita a consciência agônica e o impele a novas transformações. Deste modo, o estrangeiro dos contos é o Eu e também o Outro, enquanto o inconsciente aparece como o estranho de si mesmo.

No capítulo 1, com o respaldo da teoria bakhtiniana e de alguns conceitos da física, vimos que a concepção de tempo-espaço assume, em Miguéis, uma configuração binária, ao contrapor a dimensão absoluta da concretude exterior à relatividade interior que a memória possibilita; que as aventuras do romance grego antigo encontram seu paralelo no mundo desventurado do século XX, no qual o protagonista português submetido a provas se modifica para fugir à opressão; que a leitura cronotópica de Bakhtin a Miguéis pode ser feita

pelas seguintes combinações: a estrada/viagem na busca pelo Outro; o encontro/desencontro à procura do Eu que não se perpetua; o limiar/agonia representativo da crise e mudança de vida.

Independentemente das correlações que porventura possam ser feitas entre vida e arte, como anotaram Óscar Lopes, Massaud Moisés, Margarida Barahona, Teresa Martins Marques, Eduardo Lourenço e outros renomados críticos que se debruçaram sobre a obra migueisiana, o fato é que essa aproximação não compromete o texto enquanto tal. Os aspectos autobiográficos de Miguéis ele-mesmo ou como *autor-criador* (BAKHTIN, 2003), que se incorporam aparentemente aos contos, parece-nos remeter sempre à figura ficcional do *autor implícito* (BOOTH, 2010), cuja projeção ficcionalizada do autor real no texto cria uma identidade estética que perpassa a escrita e comanda a própria instância narrativa. Neste aspecto há de se concluir, na esteira do pensamento de Caio Gagliardi (2014), que nos escritores marcados pelo exílio a condição objetiva de exilado acaba se tornando, em regra, sua *marca discursiva*.

Da análise dos contos de Miguéis transcorridos em diversos tempos e espaços, realizada no capítulo 2, depreende-se que os narradores e/ou as personagens centrais vivem marcados pelo despertencimento físico ou psicológico, situação esta que os aproxima do drama dos excluídos sociais. O exílio experimentado pelos protagonistas decorre das conformações cronotópicas observáveis na diegese e revela também uma dupla personalidade do emigrante: aquela que se esforça em adaptar-se à terra estrangeira para sobreviver e aquela que se prende à memória das origens na esperança de um dia reintegrar-se. Ao exilado, a lembrança da terra natal torna-se, a um só tempo, alarme e conforto, pelo fato de acentuar a angústia do estrangeiro ou de acalantar o sonho reintegrador.

Nas narrativas de Miguéis protagonizadas em Portugal, Bélgica, Estados Unidos e em outros espaços reais ou imagináveis, vimos que os vocábulos *exílio* e *estrangeiro* assumem uma conotação filosófica e existencial reveladora da cisão do homem perante o mundo circundante. Em Lisboa subjugada, o sujeito ficcional (ou o narrador distanciado) tem saudade de *algo* ou *alguém* capaz de restitui-lo à liberdade e à paz perdidas. Na Bélgica dos encontros-desencontros amorosos, a personagem melancólica lamenta aquilo que o tempo-espaço tornou irreparável. Em Nova Iorque das esperanças emigrantes transfiguradas em medo, a sensação de angústia mistura-se ao espectro da morte.

Ponderamos no capítulo 3, ao enfrentar o tema do regresso do exilado, que tais dicotomias da alma – em termos simbólicos e ontológicos –, projetam as intermitências de um sujeito em trânsito permanente e se confundem com a própria fragilidade da condição do

homem, conferindo uma dimensão metafísica ao exílio. O navegante de torna-viagem, que volta ao mar revolto, sabe que sobre um cenário flutuante os homens não se mantêm firmes, correndo o risco de se tornarem náufragos ou errantes da vida. A ponte da sonhada travessia é a sua última esperança.

Irremediavelmente cindido, o homem desterrado torna-se criatura sem lugar onde quer que esteja e o espaço aberto das suas utopias é sempre um lugar nenhum, enfatizando-se que no sentido etimológico o vocábulo utopia significa *um lugar que não existe*. Sabe ele que o sonho mítico de Ulisses regressado é tão somente um sonho confortante e reintegrador. Mas para que esse desejo acalentado pela saudade se torne possível será necessário recorrer ao tempo interior que a memória forte possibilita. É pelo papel redentor da arte, então, que o escritor e sua escritura se justificam perante a vida e o mundo, no anseio de fugir à eterna condenação que o desterro impõe.

Navegações tantas, reais ou imaginárias, do Eu para o Outro, do Outro para o Eu, do tempo absoluto ao tempo interior, do espaço físico ao espaço psicológico, da saudade à melancolia, da melancolia à angústia, da angústia à despertencimento e assim sucessivamente, como em um círculo concêntrico que nunca se fecha, é isso o que mais transparece dos contos de José Rodrigues Miguéis. Em sua jornada navegante pelos países, o estrangeiro universal sai em busca de um lugar da realização e não o encontra em parte alguma, senão pelo voo interior do tempo-memória que tudo refaz e reconstrói.

Atento a tudo e a todos ele não deixa de ver, à margem do caminho, o drama dos humildes, dos imigrantes ou dos desterrados com os quais se mistura, cuja errância simboliza o próprio desejo humano por um lugar de paz que talvez não exista. Ele solidariza-se com os pobres da terra, com os trabalhadores braçais e operários, com os clandestinos e libertários, com os hóspedes de pensões e os ébrios de ilusão, com os transeuntes incoincidentes das avenidas e com todos aqueles que clamam por justiça e dignidade. Assim se constrói, com fragmentos de um espelho partido, a imagem do homem que protagoniza os contos.

A obra contística de Miguéis realiza um esforço de travessia ao recuperar os valores da solidariedade e reduzir a ditadura da razão que oprime o homem. Nesta perspectiva ético-humanitária a representação do despertencimento pode ser também associada à dicotomia entre o racional e o sensível. Na diegese é possível ver aquele que deseja amenizar o sofrimento e aquele que o provoca. Esse exílio ontológico que confronta o mundo real marcado pela indiferença ao mundo ideal impossível de se alcançar, faz com que o sujeito sofra com a dor do Outro e não seja feliz em parte alguma.

Nas narrativas, sempre marcadas pela tensão pessoal ou social, o sujeito alquebrado oscila de um lado para outro, desencontrado de tudo e de todos, como se o anseio da busca – tão somente ela – o definisse como ser errante. Lisboa cidade alegre e triste, Bruxelas dos amores perdidos e Nova Iorque CiclopiCidade representam, nesse contexto ficcional, o espaço/cenário de um tempo/convulsão onde se representa o drama maior do homem. A simbologia da passagem de um lugar a outro revela nos contos uma profusão de tempos-espacos, permitindo que neles se identifiquem os cronotopos e, assim, se revelem os sutis meandros do processo de autoconsciência nas personagens tocadas pelo exílio.

Os cronotopos migueisianos, como pudemos acompanhar nos contos, indicam que a relação do sujeito com o seu tempo e seus espaços nunca é tranquila, porque suscita a cada momento de crise uma nova tomada de consciência. As personagens centrais demonstram inquietude em seus deslocamentos e mudanças, à procura de uma satisfação impossível de se concretizar, revelando que sua cosmovisão – da mesma forma que sua identidade ou a sua forma de *ser* e de *estar* no mundo – é sempre difusa, provisória, como provisórios são os caminhos do exilado. À luz de Bakhtin, o cronotopo do encontro que em Miguéis é apenas momentâneo, trazendo vivências amorosas plenas, logo se converte em desencontro, em meio à estrada/viagem sucedida pela crise/agonia. O ciclo desventurado que se perfaz entre o tempo-espaco da viagem-desencontro-agonia revela o despertencimento/despersonalização do homem sem lugar.

Neste percurso investigativo, notamos ainda que o Outro aparece sob múltiplas e inusitadas faces. Não é apenas a mulher do desencontro amoroso, perdida e reencontrada, tão longe e tão perto. Ele é o estranho, o estrangeiro, o emigrante, o desterrado. É o navio das grandes travessias humanas. É o mundo ignoto do além-mar e o lugar de realização trazido pelo voo liberto do imaginário ou do inconsciente. É o duplo que faz do exilado, em sua busca identitária, um homem dividido no tempo e no espaco. É o receio que se confunde com a figura do desconhecido, do ditador, do autoritário, do ilusionista, do mercador da fé, do especulador financeiro. É a morte definitiva que se instala, irremediavelmente, em cada ser.

Nos contos do escritor português a viagem – que se confunde com o próprio destino da nação lusíada – é o que marca o sujeito com o signo da errância; o encontro porventura consumado pela personagem desterrada não dura mais do que um instante, retornando sempre àquilo que reafirma a sua condição original de exilado: o desencontro; já a agonia que permeia a diegese é reflexo do próprio espaco-tempo opressivo das grandes guerras mundiais,

onde o anseio individual de transformação faz com que o homem, enquanto ser angustiado, recorra ao tempo interior na tentativa de reconstruir os espaços de sua felicidade extinta.

Na expectativa de dirimir o conflito do Eu perante o tempo absoluto e o espaço físico das impossibilidades, onde um passado de escombros atormenta o sujeito a ponto de multifacetá-lo, abre-se ao sujeito ficcional o tempo relativo e o espaço interior por onde a memória transita. O tempo enquanto quarta dimensão do espaço, na sua adesão à relatividade einsteiniana trazida à literatura com apoio de Bergson, possibilita ao sujeito o almejado regresso. As personagens que circulam nesses espaços todos, submetidas à ação do tempo que transforma, assemelham-se a criaturas fadadas ao despertencimento, porque a plenitude trazida pela vontade satisfeita é, segundo Schopenhauer (2001), apenas um momento fugidio.

Mas se existe uma coisa que liberta, como escreveu Vergílio Ferreira, é a arte. Um texto artístico surgido da inevitável conjugação de seus fatores temporais e espaciais culmina por alcançar uma estatura ainda mais elevada no preciso instante em que a dor individual relaciona-se ao tema maior do homem, tornando-o universal. Na obra migueisiana isso transparece o tempo todo e agora vem tingido com tintas ainda mais intensas pelo vaticínio feito pelo autor, oitenta anos atrás, ao drama humanitário dos refugiados europeus que, na atualidade, ganha novos contornos e dimensões inimagináveis.

Se o tempo das narrativas é essencialmente dual, seu espaço – como alhures constatou Raquel de Sousa Ribeiro (1979) – é simultaneamente físico (*continente*) e psicológico (*conteúdo*), da mesma maneira que ele é sociológico e metafísico. Os múltiplos Eus do sujeito, que assumem a condição de estranho e estrangeiro perante si mesmo e o Outro, revelam na diegese a ambivalência e a capacidade de transformação das personagens inacabadas que se deslocam para longe em busca de um lugar. Na viagem de regresso a uma cidade, ao passado e a ele próprio, o homem descobre aquilo que somente o tempo interior pode revelar, em meio à neblina rompida pelo farol da memória forte: a ponte da reintegração que a experiência estética abre aos corações exilados.

O olhar saudoso do sujeito migueisiano, que no presente da narração se debruça sobre o passado narrado, tenta reinscrever ou reinventar a história vivida, sem nunca se revelar abertamente. Longe de se perder na nostalgia ingênua tangida pelas cordas da saudade ou na melancolia romântica daquilo que se perdeu, seu olhar ético e social visa sempre a transformações. Nos contos, pelas imagens cronotópicas indicativas de exílios tantos, a clarividência cede lugar à meia-luz; a caminhada despretensiosa converte-se em grande

travessia; já o inconformismo do narrador muitas vezes transparece na sutileza de um sorriso irônico.

Em meio a esse amplo mosaico de inquietações que a obra literária suscita, o autor retrata a vida em seus aspectos singulares, por uma via de mão dupla onde correm a esperança e o medo, a alegria e a dor, o drama e o humor. As dicotomias vislumbradas nas narrativas de Miguéis podemos acompanhá-las em muitas histórias suas protagonizadas nas três principais cidades da diegese. Ela está nos encontros/desencontros do Eu com o Outro, no plano amoroso com a mulher que se lhe perdeu, no olhar humanitário aos pobres e desvalidos da terra, na solidariedade àqueles que nada têm, no labirinto dos afetos tingidos de melancolia, nos espaços que se desfazem, no tempo que passa, na saudade dos vivos e na memória dos mortos.

Pode-se dizer, em vista disso tudo, que o sujeito migueisiano traz em si a condição transeunte típica do exilado, revelando a natureza provisória de sua autoconsciência e identidade, inclusive. A jornada pelos caminhos da relatividade instaurados pelo tempo-memória é o que possibilita a ele perfazer a travessia entre a realidade do despertencimento e o sonhado lugar de plenitude. De um modo geral, pela análise dos cronotopos renomeados e dos sentimentos de exílio, a diegese permite firmar correlações possíveis entre tempo-espço da viagem e navegações (que corresponde ao exílio geográfico), tempo-espço do desencontro e solidão (que se confunde com o exílio psicológico) e tempo-espço da agonia e inquietações (que simboliza o exílio metafísico).

Os contos de Miguéis, seja por seus diversificados climas, paisagens e ambivalências, seja por seus elementos trágicos, poéticos ou irônicos, representam a fusão do mundo real exterior com a verdade interior do sujeito. Na representação ficcional dos dramas humanos eles conferem uma dimensão social e psicológica aos acontecimentos narrados, revelando pelo olhar protagonista a realidade angustiante de seu tempo-espço. O desejo de recuperar o que parece irrecuperável, de perseguir o que longe está e de reintegrar-se a um lugar distante, põe o sujeito transeunte como homem de parte alguma.

Deste modo o estrangeiro é o Outro e é também o Eu dividido. Aqui ou acolá, o homem migueisiano, cuja situação de perda sugere um estado de agonia, vive em função do deslocamento tempo-espacial e, marcado pelo desencontro, segue viagem a todo momento para um lugar que se encontra longe e que na realidade física nunca alcança. Sua *inquieta e estranha* de exilado corresponde a essa sensação de não-pertencimento, algo que habita o âmago do ser e representa uma impossibilidade entre a ligação duradoura do Eu com o Outro.

Se toda a realidade torna-se elemento da autoconsciência do sujeito, a aventura do inconsciente – na obra contística de Miguéis – não é apenas um mergulho psíquico no desconhecido, mas o revelar da própria consciência adormecida.

Os cronotopos identificados na obra contística revelam que a viagem é o deslocamento para um lugar de realização e também para o encontro do Eu perdido; o desencontro é a incoincidência real com o Outro que se pretende alcançar; já a agonia, decorrente da crise, é o que impele o sujeito às mudanças. Neste sentido os narradores e protagonistas, seja em Portugal, seja na Bélgica, seja nos Estados Unidos, assim como em outras localidades do mundo, ressentem-se de algo que já não possuem, como indicam as expressões do não-pertencimento que aparecem nas narrativas. As portas e janelas de Bakhtin, com seus significados e significantes, estão sempre abertas – ou, ao menos, semiabertas –, de modo a sempre permitir novos ângulos de visão e outras possibilidades interpretativas.

Nos contos de Miguéis o exílio não se limita à ausência do solo pátrio, tornando-se também a cisão entre o ser e seu tempo-espço. No aspecto geográfico ele é a viagem da busca. No sentido psicológico corresponde à procura interior. No plano metafísico equivale ao anseio ontológico do ser. Longe de constituir mera contingência das personagens que transitam pelo mundo por razões políticas, sociais, econômicas, dentre outras, ou então que se refugiam dentro de si mesmas, o exílio assume na diegese um sentido existencial capaz de representar o desejo do homem por um lugar de realização que parece não existir em parte alguma. Neste aspecto, o despertencimento reflete a condição errante que simboliza as fragilidades inerentes à própria condição humana.

Sentindo-se permanentemente deslocado pelas contingências impostas pelo desterro, o sujeito sem lugar tem o corpo no tempo-espço do estrangeiro e a alma em algum lugar do passado vivido ou do futuro que ainda sonha para si. Ao conscientizar-se a todo momento ele muda para reafirmar sua natureza transeunte, embora saiba que no fim da sua viagem geográfica marcada por desencontros tantos o porto definitivo que se anuncia traz contornos metafísicos e irremediavelmente agônicos. Eis aqui as imagens do despertencimento que as configurações cronotópicas permitem vislumbrar nos contos do escritor.

Pelos textos aqui analisados é possível afirmar que esta ruptura está no próprio indivíduo que sofre com o sofrimento do Outro, daí a sua incapacidade de ser feliz mesmo quando a felicidade se apresenta a ele. Ao sentir a dor do Outro e vê-la refletida em si mesmo, o sujeito migueisiano torna-se cada vez mais humano. Somente pela experiência estética é que ele poderá, verdadeiramente, se reencontrar. Enquanto motivação e responsabilidade, a

palavra artística também não deixa de simbolizar uma ligação do próprio autor com suas personagens ficcionais, abrindo assim um novo caminho, reintegrador.

Retrato perfeito de um tempo-espço marcado por conflitos e incertezas, o sentimento de não-pertença suscita, paradoxalmente, o desejo de evasão e a nostalgia do passado, a agonia do presente e a dúvida sobre o futuro. A perda de referências pessoais do desterrado faz com que seu espaço de acolhida logo transfigure-se em não-lugar, ultrapassando a esfera individual para revelar a dor universal que a ausência traz. O elemento histórico torna-se, neste contexto, fundamental para a compreensão do sujeito migueisiano.

O barco à deriva que se chama exílio continuará a sê-lo porque seu flutuar confunde-se com a própria incerteza que habita a alma humana, em seus passos confusos sobre uma terra marcada pela distopia. Podemos encerrar dizendo que nos contos analisados a condição existencial de transeunte de si e do mundo acompanha o sujeito onde quer que ele esteja, trazendo a ele uma inquietação ontológica em toda parte, porque na mensagem mítica de Ulisses ser errante é do homem.

Se o tempo subjetivo alivia o mal de ausência, mediante o exercício constante da memória forte que remete às origens mais profundas do homem, a palavra escrita (expressada sempre em língua portuguesa) reafirma, pela experiência estética, a responsabilidade do escritor. Também por isso José Rodrigues Miguéis merece ser retomado, lembrando que suas reflexões sobre ética e justiça chegam agora ao século XXI, época de fundamentalismos e intolerâncias tantas, revelando com uma força extraordinária todo o seu vigor e contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

OBRAS DO AUTOR:

MIGUÉIS, José Rodrigues. **Onde a Noite se Acaba**. Edições Dois Mundos: Rio de Janeiro/Lisboa, 1946.

_____. **Léah e Outras Histórias**. Lisboa: Estampa, 1981.

_____. **Gente da Terceira Classe**. Lisboa: Estampa, 1983.

_____. **Pass(ç)os confusos** (incluindo os contos de *Comércio Com o Inimigo*). Lisboa: Estampa, 1982.

_____. **Um Homem Sorri à Morte - Com Meia Cara**. 2. ed. Lisboa: Cor, 1965.

_____. **O Idealista no Mundo Real**. Lisboa: Estampa, 1986.

_____. **Páscoa Feliz**. Lisboa: Estampa, 1981.

_____. **Uma Aventura Inquietante**. Lisboa: Cor, 1963.

_____. **A Escola do Paraíso**. Lisboa: Cor, 1961.

_____. **Nikalai! Nikalai!** Lisboa: Estampa, 1985.

_____. **O Milagre Segundo Salomé**. Lisboa: Estampa, 1982.

_____. **As Harmonias do Canelão - reflexões de um burguês I**. Lisboa: Estampa, 1984.

_____. **É Proibido Apontar - reflexões de um burguês I**. Lisboa: Estúdios Cor, 1964.

_____. **O Espelho Poliédrico**. Lisboa: Estampa, 1989.

_____. **O Passageiro do Expresso**. Lisboa: Estampa, 1997.

OBRAS SOBRE O AUTOR:

ALMEIDA, Onésimo Teotónio. (Org.). **José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan**. Lisboa: Estampa, 2001.

_____. José Rodrigues Miguéis: um estrangeirado que nunca foi. **Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa** (separata), n. 19-20, p. 153-154, 1996.

ARAGÃO FILHO, Humberto Lima de. **Um exílio chamado saudade**: antologia sobre José Rodrigues Miguéis. São Paulo: Intermeios, 2014.

_____. O amálgama entre o religioso e o profano na obra de José Rodrigues Miguéis. Gávea Brown. **Revista Bilíngue de letras e Estudos Luso-Americanos**, v. XXVII-XXIX, p. 17-27, 2007-2008.

_____. **José Rodrigues Miguéis e a Intencionalidade do Tríptico de Lisboa**. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. 220, 169 p.

_____. **José Rodrigues Miguéis e a dirupção do eu-narrador em “Páscoa Feliz”**. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997. 107 p.

BARAHONA, Margarida. **Contos de José Rodrigues Miguéis**. Lisboa: Seara Nova/Editorial Comunicação, 1981.

COSTA, Georges Da. A Múmia: ironia e identidade. In: ARAGÃO FILHO, Humberto Lima De. **Um exílio chamado saudade**: antologia sobre José Rodrigues Miguéis. São Paulo: Intermeios, 2014. p. 93-106.

COSTA, Georges Da; DUMAS, Catherine; LEVÉCOT, Agnês. (Org.). **Exils et décalages chez l'écrivain portugais José Rodrigues Miguéis**. Paris: Sourbonne Nouvelle, 2016.

DÉCIO, João. **O Conto na Moderna Literatura Portuguesa**. 1976. Disponível em: <<http://zip.net/bttDqN>>. Acesso em: abr. 2016.

LEPECKI, Maria Lúcia. **Meridianos do Texto**. Lisboa: Assírio Alvim, 1979.

LOPES, Óscar. **Cinco personalidades literárias**. Porto: edição do autor, 1961.

LOURENÇO, Eduardo. As marcas do exílio no discurso de Rodrigues Miguéis. In: ALMEIDA, Onésimo Teotónio. (Org.). **José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan**. Lisboa: Estampa, 2001. p. 245-250.

MARQUES, Teresa Martins. **O imaginário de Lisboa na ficção narrativa de José Rodrigues Miguéis**. Lisboa: Estampa, 1997.

_____. Saudades para José Rodrigues Miguéis. In: MARQUES, Teresa Martins. **Introdução às obras completas de José Rodrigues Miguéis**. Lisboa: Circulo de Leitores, 1994, p. I-XXVII.

_____. Plurivalência espacial. In: MIGUÉIS, José Rodrigues. **Léah e Outras Histórias**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994. p I-X.

_____. “Onde a Noite de Acaba” de José Rodrigues Miguéis: a vida em contraluz. In: MIGUÉIS, José Rodrigues. **Onde a Noite se acaba**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. p. I-VIII.

_____. A condição imigrante em “Gente da Terceira Classe”, de José Rodrigues Miguéis. In: MIGUÉIS, José Rodrigues. **Gente da Terceira Classe**, Lisboa: Estampa, 1995. p. I-XII.

_____. “Pass(ç)os Confusos”, de José Rodrigues Miguéis: entre a radicação e a errância. In: MIGUÉIS, José Rodrigues. **Pass(ç)os Confusos**. Lisboa: Estampa, 1995. p. I-XIII.

MOISÉS, Massaud. Gente da Terceira Classe. In: Suplemento Literário de **O Estado de São Paulo**, 18.05.1963.

_____. **José Rodrigues Miguéis. O conto português**. São Paulo: Cultrix, 1985.

_____. **José Rodrigues Miguéis. Presença da Literatura Portuguesa – Modernismo**. São Paulo: Difusão, 1974.

MONTEIRO, George. Preâmbulo. In: MIGUÉIS, José Rodrigues. **Steerage And Ten Other Stories**. Providence: Gávea-Brown. 1983. p. 13-16.

NEVES, Mário. **José Rodrigues Miguéis: Vida e Obra**. Lisboa: Caminho, 1990.

NUNES, Cassiano. José Rodrigues Miguéis - O espelho poliédrico. In: Suplemento Literário de **O Estado de S. Paulo**, 03.02.1974.

PEREIRA, José Albino. (Org.). **José Rodrigues Miguéis/José Saramago - Correspondência 1959-1971**. Lisboa: Caminho, 2010.

RIBEIRO, Raquel de Sousa. **Páscoa Feliz: espaço e personagem**. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.

_____. **O espaço edênico nos contos de José Rodrigues Miguéis**. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

SAYERS, Raymond. A América de José Rodrigues Miguéis. In.: ALMEIDA, Onésimo Teotónio (Coord.). **José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan**. Lisboa: Estampa, 2001. p. 25-44.

OBRAS GERAIS:

ABDALA JR., Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. **História Social da Literatura Portuguesa**. São Paulo: Ática, 1982.

ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz. As versões do mito de Narciso: do relato à imagem. In: ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz; LOPONDO, LÍlian. (Orgs.). **Leituras do Duplo**. São Paulo: Mackenzie, 2011. p. 63-99.

ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz; GONÇALVES NETO, Nefatalin. (Orgs.). **Na Justeza da Forma, a Sutileza do Conteúdo**: Homenagem a LÍlian Lopondo. São Paulo: Todas as Musas, 2015.

AMORIM, Marília. Cronotopo e Exotopia. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2012. p. 95-113.

ANDRESEN, Sophia de Melo Breyner. **Antologia**. Lisboa: Figueirinhas, 1985.

ANDRADE, Almir de. **As duas faces do tempo**. São Paulo: Editora da USP; Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

ANDRÉ, Carlos Ascenso. **Mal de ausência**: o canto do exílio na lírica do romantismo português. Coimbra: Minerva, 1992.

AUGÉ, Marc. **Não lugares** – Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. 9. ed. Campinas: Papirus, 2012.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

_____. **Questões de Literatura e de Estética** (A Teoria do Romance). Trad. Aurora Fornomi Bernardini et al. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. **Estética da Criação Verbal.** Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade** - Entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BERGSON, Henri. **Duração e Simultaneidade.** Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência.** Trad. João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. **Matéria e memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In.: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin:** conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2008. p. 191-200.

BIEDERMANN, Hans. **Dicionário Ilustrado de Símbolos.** Trad. Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

BOOTH, Wayne C. **A Retórica da Ficção.** Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa-Portugal: Arcádia, 1980.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade:** lembrança de velhos. São Paulo: T.A. Queiroz, 1979.

BRAIT, Beth. **O conceito de estilo em Bakhtin:** dimensão teórica e prática. 2013. Disponível em: <<http://zip.net/bxtDDV>>. Acesso em: jul. 2016.

_____. **Bakhtin:** outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2012.

_____. **Bakhtin:** conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (Orgs.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. São Paulo: EDUSP, 2003. p. 11-27.

_____. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1996.

BRANDT, Sebastian. **A nau dos insensatos**. São Paulo: Octavo, 2010.

BRANDÃO, Raul. **Húmus**. Lisboa: Vega s.d.

_____. **A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore**. Porto: Anagrama, 1981.

BRIDI, Marlise Vaz. Outro olhar sobre Lisboa: José Cardoso Pires e a cidade. In: CORRADIN, Flávia; JACOTO, Lilian. **Literatura portuguesa ontem, hoje**. São Paulo: Paulistana, 2008, p. 181-190.

BUARQUE DE HOLANDA. Sérgio. **Visão do Paraíso**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BUENO, Silveira. **Grande Dicionário Etimológico Prosódico da Língua Portuguesa**. São Paulo: Saraiva, 1967.

CABRAL, Astrid. Prefácio. In.: THOREAU, Henry D. **Walden ou A Vida nos Bosques**. São Paulo: Aquariana, 2001.

CAMÕES, Luis Vaz de. **Obra Completa**. Nova Aguilar, 1965.

CAMUS, Albert. **O Estrangeiro**. Trad. António Quadros. São Paulo: BestBolso, 2013.

CANDAU, Joel. **Memória e Identidade**. Trad. Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 51-80.

CARVALHO, Alberto. Apresentação crítica. In: GARRETT, Almeida. **Viagens na minha terra**. Lisboa: Editorial Comunicação, 1991.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CIDADE, Hernâni. **Portugal histórico-social**. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

CORRADIN, Flávia; JACOTO, Lilian. **Literatura portuguesa ontem, hoje**. São Paulo: Paulistana, 2008.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CUNHA, Helena Parente. Periodização e História Literária. In: SAMUEL, Rogel. (Org.). **Manual de Teoria Literária**. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 129-162.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O Narrador Ensimesmado (O Foco Narrativo em Vergílio Ferreira)**. São Paulo: Ática, 1978.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. Trad. José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 37-60.

FERREIRA, David-Mourão. **Portugal - A terra e o homem**. II vol. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1979.

FERREIRA, Vergílio. **Espaço do Invisível - I**. Lisboa: Arcádia, 1976.

_____. **Alegria Breve**. São Paulo: Verbo, 1972.

_____. **Nítido Nulo**. Lisboa: Portugália, 1971.

_____. **Carta ao Futuro**. Lisboa: Portugalia, 1966.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

FREITAS, Maria Teresa de Assunção. Bakhtin e a psicologia. In: **Diálogos com Bakhtin**. TEZZA, Cristovão; FARACO, Carlos Alberto; CASTRO, Gilberto. (Orgs). Curitiba: Ed. UPPR, 2001.

FREUD, Sigmund. **Obras completas** – volume 12. Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GAGLIARDI, Caio. O Último Exílio de Jorge de Sena: em Creta, com o Minotauro, **Revista do CESP**, v. 34, n. 51, p. 11-24, jan.-jun. 2014.

GARCIA, Othon M. **Comunicação em prosa moderna**. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

GONÇALVES NETO, Nefatalin. No princípio... era o duplo. In: ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz; LOPONDO, Lílían. (Orgs.). **Leituras do Duplo**. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011. p. 13-42.

GUERRA, Alcides. **Em busca da superação: Síndrome do Pânico**. Pânico Terapia, 2015.

GUIMARÃES, Myrna Botelho de Barros. **A qualidade do pensamento em Bergson**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1998.

GORGULHO, Gilberto da Silva; STORNIOLO, Ivo; ANDERSON, Ana Flora (Coord.). **A Bíblia de Jerusalém**. Trad. Samuel Martins Barbosa et al. São Paulo: Edições Paulinas, 1981.

HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina**. Trad. Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Trad. organização, nota prévia, anexos e notas de Fausto Castilho. São Paulo: Editora da Unicamp e Vozes, 2012.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.

KERR, John Austin, Jr. **Aspects os time, place and thematic content in the prose fiction of José Rodrigues Miguéis as indications of the Artistá Weltansicht**. Tese (Doutorado). University of Wisconsin-Madison, 1970.

KIEERGGARD, Soren A. **O Conceito de Angústia**. 2. ed. Trad. João Lopes Alves. São Paulo: Vozes, 2010.

KOLTAI, Caterina. **O estrangeiro**. São Paulo: FAPESP, 1998.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

LEITE, Lúgia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1987.

LOPES, Óscar; SARAIVA, Antonio José. **História da Literatura Portuguesa**. 16. ed. Porto: Porto Editora {199-?}.

LOPONDO, Lílian. Um relato espe(ta)cular. In: ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz; LOPONDO, Lílian. (Orgs.). **Leituras do Duplo**. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011. p. 121-148.

LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da saudade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LOTMAN, Iuri. **A Estrutura do Texto Artístico**. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Trad. de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização: Uma Crítica Filosófica ao Pensamento de Freud**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de janeiro: Zahar Editores, 1968.

MAGALHÃES, Raimundo, Jr. **A arte do conto**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1972.

MALRAUX, André. **As Vozes do Silêncio**. Trad. José Júlio Andrade dos Santos. Lisboa: Livros do Brasil, 1988.

MELLO, Fernando Ribeiro. **Antologia do conto fantástico português**. Lisboa: Afrodite, 1974.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MOISÉS, Massaud. **O Conto Português**. São Paulo: Cultrix, 1981.

_____. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1975.

_____. **A Criação Literária**. São Paulo: Melhoramentos; Editora da USP, 1975.

_____. **Presença da Literatura Portuguesa - Modernismo**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1974.

MOLES, Abraham. **A criação científica**. Trad. Gita K. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MOURÃO-FERREIRA, David. José Rodrigues Miguéis. In: MOURÃO-FERREIRA, David. **Portugal – a terra e o homem**: antologia de textos e de escritores do século XX. II volume - 1a série. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979. p. 267-283.

NARVAES, Patrícia. **Dicionário Ilustrado de Meio Ambiente**. São Caetano do Sul: Yendis Editora/Secretaria de Meio Ambiente do Governo do Estado de São Paulo, 2012.

OBATA, Regina. **O Livro dos Nomes**. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

ORDENAÇÕES FILIPINAS. **Livro V** (Reprodução fac-símile da edição feita por Cândido Mendes de Almeida, no Rio de Janeiro, em 1870). Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1985.

ORDINE, Rodrigo. Após 35 anos - Uma utopia de José Gomes Ferreira ou um projeto ainda em progresso? In: MARGATO, Izabel; GOMES; Renato Cordeiro. (Org.). **Literatura e Revolução**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 211-222.

PESSOA, Fernando. **Lisboa: o que o turista deve ver**. Lisboa: Horizonte, 2008.

_____. **Poesias**. Lisboa: Ática, 1995.

PINTO, Eduardo Vera-Cruz. **Curso de Direito Romano**. Parede: Principia, 2010.

_____. **Curso Livre de Ética e Filosofia do Direito**. Parede: Principia, 2010.

POULET, Georges. **O Espaço Proustiano**. Trad. Ana Luiza B. Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. **História da Filosofia**. Trad. Álvaro Cunha São Paulo: Paulus, 1991.

QUEIROZ, Maria José de. **Os Males da Ausência ou A Literatura do Exílio**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **A estranha morte do Professor Antena**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

_____. **Mário de Sá Carneiro - Poesia**. Rio de Janeiro: Agir, 1965.

SAID, Edward. Reflexões sobre o Exílio. In: SAID, Edward (Org.). **Reflexões sobre o Exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

SAMUEL, Roger. **Manual de Teoria Literária**. Petrópolis: Vozes, 1996.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. (Coleção Os Pensadores). Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

SANTOS, Jeana Laura da Cunha. **A Estética da Melancolia em Clarice Lispector**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2000.

SARAIVA, Arnaldo. Minha Pátria é a Língua Portuguesa. In: **Acta Semiótica et Linguística**, vol. 15 - ano 34 - num. 1, 2010. João Pessoa: Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba - UFPB, 2010. pp. 15-22. Disponível em <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/actas/article/viewFile/14643/8294>> Acesso em 5 out. 2016.

SARAIVA, José Hermano. **História de Portugal**. Lisboa: Alfa, 1993.

SARAMAGO, José. **Viagem a Portugal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARTRE, Jean-Paul. **A Náusea**. Trad. António Coimbra Amorim. Portugal: Europa-América, 1982.

_____. **O Ser e o Nada** - Ensaio de ontologia fenomenológica. 15. ed. Trad. Paulo Perdiggão. Petrópolis: Vozes, 2007.

SELLINGMAN-SILVA, Márcio. **História Memória Literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

SERRÃO, JOEL. **Dicionário de História de Portugal**. Porto: Figueirinhas, 1992.

SHOPENHAUER, Artur. **O mundo como vontade e representação**. Trad. M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SILVEIRA, Francisco Maciel. O Judeu, de Bernardo Santareno: História do Futuro. In: ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz; GONÇALVES NETO, Nefatalin. (Orgs.). **Na Justeza da Forma, a Sutileza do Conteúdo**: Homenagem a Lílían Lopondo. São Paulo: Todas as Musas, 2015. p. 55-59.

SIMÕES, Maria João. Posfácio e fixação do texto. In: SÁ-CARNEIRO, Mário de. **A estranha morte do Professor Antena**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

SOBRAL, Adail. Ato/atividade e evento. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2008a. p. 11-36.

_____. Filosofias (e filosofia) em Bakhtin. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2008b. p. 123-150.

STEINER, George. **Gramáticas da criação** – Baseado nas conferências Gifford de 1990. São Paulo: Globo, 2003.

STONEQUIST, Everett V. **O Homem Marginal – Estudo de personalidade e conflito cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1948.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica.** Trad. Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1980.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: L&PM Editores, 1987.

VERNANT, Jean-Pierre. **A travessia das fronteiras.** Trad. de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: EDUSP, 2009.