

HUMBERTO LIMA DE ARAGÃO FILHO

**JOSÉ RODRIGUES MIGUÉIS
E A DIRUPÇÃO DO EU-NARRADOR EM
*PÁSCOA FELIZ***

Dissertação de Mestrado apresentada
à Área de Literatura Portuguesa do
Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, sob a
orientação do Prof. Dr. Carlos Alberto
Vechi.

São Paulo
1997

ARAGAO FILHO, HUMBERTO LIMA DE

Para minha esposa, Vilma,
e para meus filhos,
Cristiane, Solange,
Humberto e Rodrigo.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos:

ao Prof. Dr. Carlos Alberto Vechi a prestimosidade do apoio e da orientação eficientes durante todo o curso de mestrado,

ao Prof. Dr. Massaud Moisés os conhecimentos repartidos com disposição inesgotável,

ao Prof. Dr. Onésimo T. Almeida, da Brown University, Providence, Rhode Island, pela excelência do material sobre Miguéis que nos foi gentilmente enviado,

à Profa. Branca Granatic, do Colégio Batista Brasileiro, pela ponderação proveitosa sobre o esquema divisório do nosso trabalho,

à Estelina Dias Coelho, do setor de Pós-Graduação, pelo desprendimento e zelo no trato com os pós-graduandos,

ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) pelo apoio que viabilizou a concretização do curso de mestrado e a elaboração desta dissertação.

RESUMO

Esta dissertação desenvolve uma leitura do livro *Páscoa Feliz*, de José Rodrigues Miguéis, considerado um romance afinado com o psicologismo e o introspectivismo presencistas. O conteúdo da obra sinaliza a crítica sublinear feita pelo autor ao contexto sócio-político de Portugal, à época em que a mesma foi escrita, o que lhe acrescenta resíduos de um Neo-Realismo embrionário, presentes na linguagem e no estilo literário.

A análise situa o narrador-personagem como alternante e máscara da voz autoral e procura estabelecer um liame, em termos simbólico e prospectivo, entre o seu drama existencial de dimensões conflitantes e a vida do próprio autor, dicotomizada pela distância da pátria portuguesa.

Narrado em primeira pessoa, o elemento poético se insinua na narrativa, onde o narrador-personagem, ao revelar o seu universo existencial, traz para o romance as pessoas com as quais convive e, ao revelar-se, desdobra em imagens seqüenciadas os seus apelos líricos.

PALAVRAS CHAVE

Páscoa Feliz; Presencismo; narrador-personagem; voz-autoral; dirupção; desdobramento.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 1
I. A RELAÇÃO DEMARCADA ENTRE MIGUÉIS E O PRESENCISMO.....	p. 6
II. A CONSTRUÇÃO NARRATIVA E O NARRADOR	
II. 1. A CONSTRUÇÃO NARRATIVA	p. 14
II. 2. O NARRADOR	p. 18
III. O COMPORTAMENTO DO NARRADOR-PERSONAGEM COMO ALTERNANTE E MÁSCARA DA VOZ AUTORAL	p. 22
IV. A DIRUPÇÃO DO EU-NARRADOR EM PÁSCOA FELIZ	
IV. 1. O NARRADOR-PERSONAGEM QUE OBSERVA A SI PRÓPRIO E AO UNIVERSO EXISTENCIAL QUE O RODEIA	p. 32
IV. 2. A PERSONAGEM PRINCIPAL E O MUNDO DA “NORMALIDADE”.....	p. 50
IV. 3. O NARRADOR-PERSONAGEM QUE EVIDENCIA UMA ANOMALIA ESQUIZOFRÊNICA	p. 67
CONCLUSÃO	p. 85
APÊNDICE	p. 91
BIBLIOGRAFIA	p. 99

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

“Bem mais que Fernando Pessoa, José Rodrigues Miguéis poderia afirmar, escrevendo ou falando, que a sua pátria foi sempre a língua portuguesa.”
David Mourão-Ferreira

José Gomes Ferreira, poeta e escritor português, no livro *A Memória das Palavras I ou o gosto de falar de mim*, afirmou que a crítica literária considera *Páscoa Feliz* como sendo uma das primeiras pedras do moderno romance português, ao lado de *Folha de Parra* (1931) de Tomás Ribeiro Colaço, *Elói* (1932) de João Gaspar Simões e do *Jogo da Cabra Cega* (1934) de José Régio, o que nos traz à lume a importância da obra inaugural de José Rodrigues Miguéis, um dos consagrados literatos portugueses de nossa época.

Estudando a obra de José Rodrigues Miguéis, o autor de *Páscoa Feliz*, deparamo-nos, contudo, com um silêncio lacunar, que perdurou em Portugal acerca do trabalho e da pessoa do escritor, e nos dispomos a evidenciar, através da leitura e interpretação do romance, o seu valor como escritor português que, embora vivendo longe da pátria, a ela sempre esteve unido literária e existencialmente.

Lemos diversos livros do autor e sobre ele, dissertações, artigos de jornais e entrevistas, além de todas as conferências pronunciadas a seu respeito no Simpósio organizado pelo Center for Portuguese and Brazilian Studies of Brown University, no ano de 1981. A realização de nossa pesquisa foi veiculada para a consecução deste trabalho sobre *Páscoa Feliz*, com vista a um

conhecimento mais aprofundado do romance que deu início à carreira de ficcionista de Miguéis, já com ares de escritor amadurecido.

Páscoa Feliz é um romance introspectivo que demonstra, com rara sensibilidade, o quanto é tênue a linha divisória entre a sanidade e a loucura. Nele, o narrador delinea a sua autobiografia, numa tentativa de reencontrar-se e identificar o outro que o conduziu à prática de desatinos de modo imperativo. Escrito na primeira pessoa, o romance transpõe uma atração pela poesia e aproxima-nos das demais personagens através de imagens construídas pela visão do próprio narrador.

Este trabalho avalia o comportamento do narrador como alternante e máscara da voz autoral e a complexidade dialética da narrativa, na qual o narrador *narra-narrando-se*, fazendo aflorar a personagem que o mascara num gesto deiforme e onipotente, onde se transfigura magicamente em um ser criador e por si criado. Analisa a dualidade de planos e de registros em que se processa o romance, o comportamento multifacetado do narrador-personagem e a gênese da dirupção que o fez absorver-se num eu emergente.

O primeiro capítulo reflete o posicionamento literário da obra de José Rodrigues Miguéis. Localizando-se entre duas concepções estéticas, o Presencismo e o Neo-Realismo, a obra de Rodrigues Miguéis assume uma equidistância de ambas as escolas, embora manifeste reflexos de uma e de outra, no seu conteúdo. Mais especificamente, com relação a *Páscoa Feliz*, dizemos que é um romance presencista, cujo âmago transpõe uma semente embrionária do Neo-Realismo. Como romance presencista, *Páscoa Feliz* realça a utilização do psicologismo e do introspectivismo na elaboração de sua narrativa e, possuindo um embrião neo-realista, acentua as desigualdades e injustiças sociais, observadas e experimentadas existencialmente pelo seu narrador-personagem.

O segundo capítulo conceitua a *narrativa* e “a realidade” delineada

pela narrativa ficcional, ressaltando o caráter analéptico de *Páscoa Feliz*, onde o passado é reconstituído para resgatar a memória e possibilitar o reencontro do “eu consigo mesmo” e com *o outro*. Trata da complexidade de um narrador que se desdobra em personagem e que nos faz conhecer as demais personagens por intermédio de sua própria visão e discorre sobre o foco narrativo do romance.

O terceiro capítulo expõe o comportamento do narrador-personagem, como alternante e máscara da voz autoral, e demonstra a presença sutil dessa voz a manifestar-se em todo o transcorrer da narrativa. Analisa a criação das personagens e o relacionamento entre a voz autoral, o narrador e as personagens produzidos pelo escritor durante a construção do texto literário. Focaliza o narrador-personagem de *Páscoa Feliz*, Renato Lima, como um símbolo dos “marginalizados” e “injustiçados”, na trama de Miguéis.

O quarto capítulo divide-se em três subcapítulos.

O primeiro subcapítulo trata do conteúdo retrospectivo do romance, em termos de uma avaliação do narrador-personagem, de seus anseios existenciais e das personagens com as quais ele compartilha as experiências dramáticas de sua vida. Refere-se às alcunhas que o estigmatizaram, refletindo uma situação de repúdio e marginalização social sofrida desde a infância. Comenta sobre a sua ascendência familiar e as circunstâncias de constrangimento e humilhação experimentadas em decorrência de sua orfandade. Destaca, ainda, uma reflexão descritiva envolvendo três personagens que, emblematicamente, fazem parte do seu passado: Luísa (a esposa), o filho e o Senhor Nogueira.

O segundo subcapítulo ressalta a personagem principal, agindo e reagindo, dentro de padrões normais. Assim, o vemos em várias facetas de sua vida: como criança, vivenciando situações problemáticas, embora essas situações necessariamente não fujam da experiência existencial de qualquer pessoa; como trabalhador, cumprindo os seus deveres e envolvido com o

anseio desonesto de defraudar o seu patrão; como esposo, a questionar sentimentos estremecidos perante um relacionamento conjugal em crise e como “aforista”, a exercer juízos de moral perante situações conceituosas, emitindo opiniões de caráter ético e ideológico contra um contexto de desigualdades e injustiças.

O terceiro subcapítulo procura na infância reprimida do narrador-personagem de *Páscoa Feliz*, na sua privação de amor materno e na solidão, a causa da dirupção de sua personalidade. Examina os seus sonhos e fantasias como projeções alucinatórias de um caos interior. Avalia o narrador-personagem na qualidade de esquizofrênico, caracterizando a esquizofrenia como uma doença provocada por causas físicas, ou como uma reação psicopatológica diante das vicissitudes da vida. Analisa o narcisismo, presente no narrador-personagem, como um sintoma sinalizador da gênese do seu problema mental e das alucinações que o conduzem à prática de um crime aparentemente incompreensível. Discorre sobre o crime praticado, associando-o a um gesto de desatino, a exprimir o desvairo de uma existência perdida dentro de si mesma.

A conclusão situa o romance dentro de três ângulos: a perspectiva, a retrospectiva e a prospectiva, enfatizando a relação desta última com a existência do autor, que experimenta, figuradamente, uma *dirupção vivencial*. Demonstra, também, que Rodrigues Miguéis foi um escritor que não usou a palavra apenas como um símbolo convencional, mas, atrelando-a às idéias e ao pensamento, fez dela uma expressão, por excelência, de seu interior.

CAPÍTULO PRIMEIRO

A RELAÇÃO DEMARCADA ENTRE
MIGUÉIS E O PRESENCISMO

I. A RELAÇÃO DEMARCADA ENTRE MIGUÉIS E O PRESENCISMO

Para avaliarmos o narrador-personagem de *Páscoa Feliz* é-nos importante destrinçar os resquícios das influências sofridas pela escrita migueisiana e desvendar na construção do ato narrativo a figura disfarçada do autor que recria a realidade por tê-la experimentado com ardorosa vocação de escritor e de homem.

Maria Angelina Duarte, comentando uma entrevista dada por Miguéis ao primeiro número da revista *Gávea*, ressalta a obstinação do autor em definir a sua postura como um artista e um ser político e conclui:

“Parece claro que Miguéis acreditou ser da responsabilidade do leitor a descoberta de uma definição sobre si no corpus de seu trabalho.” (1)

José Rodrigues Miguéis desponta como escritor situando-se entre dois momentos expressivos da literatura portuguesa: o Presencismo e o Neo-Realismo.

Esta bipolaridade literária projetou-se sobre o seu trabalho, que reflete tanto o psicologismo e o introspectivismo presencistas, quanto a preocupação com o social e a intenção de denunciar as injustiças, típicas do neo-realismo.

(1) Maria Angelina Duarte - “Crítica à: *Miguéis - To The Seventh Decade, by John Austin Kerr, Jr*”. In: *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*, Onésimo T. Almeida, ed., Providence, RI, Gávea Brown, 1984. p. 213.

O Presencismo, designado o segundo Modernismo Português, originou-se da publicação da revista *Presença* a 10 de março de 1927, revista editada e dirigida pelos corifeus do movimento: Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões e José Régio.

Denominando a revista de *Folha de Arte e Crítica*, os componentes da *Presença* rejeitaram ser chamados de “literatos”, reivindicando para si o título de “Artistas”. Esta decisão foi inédita em Portugal, que nunca tinha testemunhado o lançamento de um periódico de escritores, sem trazer no seu cabeçalho, o vocábulo “Literatura”. A intenção seria abranger poetas, romancistas, ensaístas, dramaturgos e contistas para que, juntos, elaborassem uma nova orientação para a Literatura Portuguesa, amalgamando instinto e reflexão, sensibilidade e inteligência, intuição e razão. Os presencistas consideravam que todas as formas de expressão utilizadas pelos homens são formas de expressão artísticas, relacionando, assim, a literatura com a arte de um modo geral.

A *Presença* se propunha a defender o direito de cada escritor seguir o seu próprio caminho, encontrar o seu próprio rumo, arvorando a primazia da Literatura Viva sobre a Literatura Livresca, ressaltando que a literatura artística é original, viva e espontânea.

José Régio, escrevendo o artigo doutrinário *Literatura Viva*, criticou enfaticamente a ausência de originalidade e de sinceridade nos meios literários portugueses e a inclinação para a retórica e o pedantismo fomentadores de nascentes contaminadas.

Para Régio, o mergulho nas camadas abscônditas da consciência revelamos uma linguagem primeva e cristalina, depurada de matizes ideológicos, uma linguagem original:

“Em arte é vivo tudo o que é original. É original tudo o

que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística.” (2)

O Presencismo entende que a literatura é arte e, como arte, exprime as manifestações do âmago artístico. A temática da *Presença*, de pendor intimista, afasta a literatura da política e do religioso e a dirige às regiões do psiquismo humano elaborando uma espécie de psicologismo literário.

No Presencismo a tônica recai sobre o indivíduo e não no coletivo, no psiquismo e não na realidade histórica. Fazendo uso de uma linguagem cifrada, metafórica, o movimento presencista traça um conceito de originalidade, cujo fulcro é a ruptura estabelecida entre o escritor e a sociedade. Diante da censura vigente, na década de vinte, a literatura presencista busca exprimir-se figuradamente. A questão do estilo é a parte mais frágil de todos os participantes da *Presença*, que acabam enveredando para a estética, e a obra presencista, em vez de exercer uma função pedagógica, distancia-se do povo, adotando uma postura idealizante.

Ideologicamente, José Rodrigues Miguéis não se harmoniza com a posição presencista que abjurou a política e se distanciou do social, temas abordados por ele no transcurso de suas obras.

Iniciando o curso de Direito na Faculdade do Campo de Santana, Rodrigues Miguéis acrescentou aos seus compromissos acadêmicos uma participação diligente nas atividades do grupo Seara Nova, formado em 1921.

A identificação política de Miguéis dá-se com os companheiros da *Seara Nova*, revista que reuniu intelectuais interessados na política e na filosofia (dentre eles: José Gomes Ferreira e Irene Lisboa), que propunham reformas em Portugal, denunciando o reacionarismo, fosse de esquerda ou de

(2) João Gaspar Simões - *História do movimento da Presença*, Coimbra, Atlântida, 1958. p. 79.

direita, pugnando por um ideal democrático. Sobre essa identificação, quando da retomada da publicação em trechos periódicos de *O Idealista no Mundo Real*, entre 1960 e 1961, Miguéis pronunciou-se com as seguintes palavras:

“... à Seara Nova, da qual sou, ou fui, um dos mais velhos “jovens”. Nunca rompi os laços de simpatia, solidariedade e finalidade de propósitos que a ela me prendem desde o nosso primeiro encontro, há quarenta anos. Desde então, as perspectivas do mundo mudaram, e nós com elas, mas sem perdemos nada da nossa essência.” (3)

Do ponto de vista estético, contudo, Miguéis afina-se com a *Presença*, fazendo do psicologismo e do introspectivismo instrumentos marcantes na elaboração de *Páscoa Feliz*, romance de narrativa fluente tangenciando o onírico e o poético.

Escritor versátil, além do português, seu idioma pátrio, Rodrigues Miguéis possuía fluência no espanhol, francês e inglês, sendo, desde cedo, leitor contumaz de grandes nomes da literatura mundial, como Dostoiévski, Tolstoi, Zola, Victor Hugo, Molière, Camus e James Joyce. Cosmopolita, viveu parte de sua existência em sua terra natal, alguns anos na Bélgica, onde estudou Ciências Pedagógicas, e nos Estados Unidos da América, que o acolheu como “segunda pátria”. Soma de experiências díspares, o talento de Rodrigues Miguéis levou José Gomes Ferreira a refletir:

“Ao invés, a arte de José Rodrigues Miguéis tenho-a como uma síntese prodigiosa, resultante do choque dum estilo aprendido na lição sólida dos mestres do século XIX português (um Eça, um Camilo, um Fialho, um Raul Brandão...) com o mundo moderno que o nosso

(3) José Rodrigues Miguéis - Nota do Autor. Em seu *Idealista no Mundo Real*, Lisboa, Estampa, 1986. pp. 26-27.

escritor conhece não apenas de experiência livresca, mas do contacto direto com a paixão dos acontecimentos, idéias e problemas sofridos nos últimos quarenta anos, em comum com outros homens das mais variadas tendências e latitudes.” (4)

Aquiescendo à reflexão de José Gomes Ferreira, transcrita na narrativa de memórias intitulada “José Rodrigues Miguéis ou o desdém pelo destino” (Memórias das Palavras II), Miguéis deixa transparecer a intensidade marcante de sua *experiência livresca* na nota do autor à terceira edição de *Onde a Noite se Acaba*:

“E, logo após um romantismo que nada tinha em comum com a realidade atual, serviram-lhe o banho lustral do pessimismo irônico do Eça, o pão amargo dos sarcasmos de Fialho, a alucinação trágico-burlesca dum Raul Brandão - todos eles temperados no rio do talento.” (5)

Realmente, na obra de Miguéis, Eça está presente com a disposição de retratar ironicamente a sociedade portuguesa da época, cobrindo os seus textos com uma atmosfera de mistério, de humor fino e fantasia e vestindo-os de uma linguagem lírica; nela existe o sincretismo de Fialho fundindo o anseio impressionista de apreender a fugacidade de uma realidade pressupostamente momentânea e passageira à distorção da figura humana grotescamente deformada na concepção expressionista de que pintar a distorção é delinear sentimentos; há a presença de Camilo no rebuscamento de sua obra e na procura da ambigüidade, e uma presença mais viva ainda - a presença da

(4) José Gomes Ferreira - *Relatório de Sombras ou A Memória das Palavras II*, Lisboa, Moraes, 1980. p. 110.

(5) José Rodrigues Miguéis - Nota do Autor à Terceira Edição. Em seu *Onde a Noite se Acaba*, 5. ed., Lisboa, Estampa, 1983. p. 226.

desilusão, do onírico e do fantasmático de Raul Brandão, cotejando dramas individuais.

Analisando o perfil psicológico e os contrastantes princípios morais do homem de classe média, Miguéis contrapõe a mesquinhez da riqueza ao estado de miséria e de injustiça social e faz um censura sub-reptícia à sociedade portuguesa. Esta censura nós a detectamos em *Páscoa Feliz*, *Uma Aventura Inquietante*, *A Escola do Paraíso* e *O Milagre Segundo Salomé*.

Páscoa Feliz, objeto de nosso trabalho, revela o introspectivismo presencista e traz em si resíduos do eterno refluir dostoiévskiano entre a individuação e a identificação, manifestos nos desencontros existenciais do narrador-personagem. José Rodrigues Miguéis tinha consciência de ser comparado aos grandes escritores russos e, embora rejeitando essa comparação, ele confessa que Dostoiévski provocou “... cicatrizes irreparáveis, que nem mesmo a leitura de Tolstoi pode desvanecer.”(6) Numa missiva escrita, pouco antes de sua morte, no final de 1980, a William B. Edgerton, Miguéis argüiu que o “principal resultado dessas marcas dostoiévskianas foi o seu notável primeiro e pequeno romance, *Páscoa Feliz*, publicado em 1932, o qual tem sido desmerecidamente negligenciado no exterior”. (7)

A obra é presencista, embora transpareça a semente de um neo-realismo não desenvolvido, cuja diafaneidade manifesta-se no ensaio de uma linguagem e estilo com tonalidades precocemente neo-realistas. A partir do Neo-Realismo escritor passa a denunciar as desigualdades sociais e a literatura é contemplada como um instrumento de conscientização. A realidade, no Neo-Realismo, é observada enquanto contexto histórico, fazendo surgir duas forças contrárias: o dominador e o dominado. Tanto o Neo-Realismo quanto o Presencismo, pinçam os seus heróis, emergindo-os dentre os humildes, os injustiçados e os marginais. Rodrigues Miguéis, em *Páscoa Feliz*, ressalta a problemática da injustiça social, bordejando-a com os matizes das duas correntes literárias.

(6) Op. cit., p. 227.

(7) Apud William B. Edgerton - *Miguéis and the Russians: A Study of Nikolai! Nikolai!*. In: Onésimo T. Almeida, ed., op. cit., p. 47.

CAPÍTULO SEGUNDO

A CONSTRUÇÃO NARRATIVA E O NARRADOR

II. A CONSTRUÇÃO NARRATIVA E O NARRADOR

II. 1. A CONSTRUÇÃO NARRATIVA

Essencialmente, o ato de narrar é o relato de um acontecimento a alguém e envolve ação e movimento. Ao se referir à problemática da narrativa, o crítico francês Roland Barthes afirmou que “... a narrativa começa com a própria história da humanidade.” (8) Aplicando uma ancestralidade à sua proposição dizemos que a narrativa remonta ao verbo demiúrgico do evangelho, metáfora da força criadora donde a energia engendrou o universo dos sons, das imagens e dos signos - o universo da linguagem.

A narrativa pode mistificar-se em exercícios ritualísticos à semelhança dos contadores de histórias da antigüidade ou espelhar as composições descartadas pelos aedos e rapsodos da Grécia homérica. Os seus primórdios relacionam-se à exaltação do *sagrado*, onde a narrativa venera os feitos das divindades através da poesia impessoal dos aedos, poetas cantores, por intermédio de cujos cânticos os deuses falavam aos homens.

Na *Poética* (9) Aristóteles escreveu que a tendência para a mimese é algo instintivo do ser humano, conseqüentemente, praticada por todos os homens, e que a arte de modo geral imita os caracteres, as emoções e as ações. A narrativa, como expressão de sentimentos, é, pois, manifestação artística que

(8) Roland Barthes - *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*. In: *Análise Estrutural da Narrativa*, Petrópolis, Vozes, 1971. p. 18.

(9) Aristóteles - *Arte poética*. Rio de Janeiro, Tecnoprint, [s.d.] pp. 244-245.

imita, por intermédio das palavras, a experiência pessoal e a mundividência que o poeta ou o escritor têm na alma.

Embora a realidade delineada pela narrativa ficcional seja ilusória, verossimilhante, realidade espelhante da realidade, ela é edificada com filigranas do real. Daí Pessoa poetizar:

*“O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.” (10)*

O termo “o poeta” possui abrangência e, genericamente, refere-se a “todo poeta”, podendo incluir o escritor que, exprimindo-se através da prosa, o faz de maneira lírica. Há, na estrofe, dois níveis relacionados à palavra “dor”: uma dor sentida (verdadeira) e uma dor fingida. Jamais conseguimos demonstrar o que verdadeiramente estamos sentindo, o que torna “a expressão” desse sentimento uma aproximação mais ou menos adequada da dor sentida. A competência do poeta e do escritor encontra-se na capacidade de ambos traduzirem os seus sentimentos de modo convincente.

A narrativa ficcional não representa simplesmente uma duplicação da realidade, mas recriação a partir de sua materialidade, uma transmutação do concreto em imagem. A narrativa ficcional é a recriação de uma emoção, de um impulso estético, é ato consciente, metamorfoseando idéias ou expressões, estilizando a construção artística através do uso das palavras.

Recriando a realidade, Rodrigues Miguéis prende-nos pela linguagem apurada e fluência mágica das palavras, onde os seus apelos líricos promovem

(10) Fernando Pessoa - *Autopsicografia*. In: *O Guardador de Rebanhos e outros poemas*, seleção e introdução de Massaud Moisés, São Paulo, Cultrix, 1993. p. 79.

uma imantação para o abismo da poesia:

“Ao romper da manhã, quando a mão da luz, discreta, bate nas vidraças, ergue-se ela sem rumor, e vai cerrar devagarinho as portas interiores para que o sol não me venha importunar.” (11)

A narrativa de *Páscoa Feliz* é construída através de analepses, partindo de uma realidade presente em direção a um passado que se reconstitui seqüenciadamente. Um passado imiscuído no presente para flagrá-lo na sua vivência. Qualquer narrativa, contudo, por mais instantaneidade que pretenda dar ao presente na intenção de captar a fugacidade do momento irreversível - enquanto ocorrência do acontecimento narrado - será sempre uma reminiscência, uma evocação do passado.

A intenção precípua da narrativa em *Páscoa Feliz* é o resgate da memória para o reencontro do eu consigo mesmo e com *o outro*: uma busca da individuação, um regresso às origens para reconstituir uma identidade esfacelada pela perda de si mesmo, pela perda dos vínculos afetivos, simbolizados na esposa e filho e dos vínculos sociais representados pela perda da idoneidade profissional e do trabalho.

A abordagem do romance é interiorizada, com a ação desenvolvendo-se na consciência da personagem principal de forma retrospectiva, filtrada pelo presente.

A retrospectão estende-se durante o tempo da diegese *lato sensu* ou macro-diegese, onde a narrativa perscruta a vida da personagem desde as suas origens até a idade adulta e a conseqüente dirupção de sua personalidade ressaltando os acontecimentos marcantes de cada período. Em contrapartida o

(11) José Rodrigues Miguéis - *Páscoa Feliz*, 4. ed. , Lisboa, Estudios Cor, 1974. p. 97.

tempo da segunda diegese, a diegese do “presente incessante”, circunscreve-se ao desenrolar do julgamento no tribunal e à análise reflexiva, que originaram o manuscrito auto-biográfico com o objetivo de reavivar a lembrança dos fatos esquecidos e que, exercitada na cadeia metamorfoseada em hospício, serve de prólogo à narrativa. Na retrospectiva deparamo-nos com o passado distante, o passado próximo e o passado presente. O passado distante tem a função de esmiuçar as origens, de esquadrihar situações emblemáticas e de disjuntar o real do irreal, o onírico do factual. O passado próximo apreende a dirupção do eu ao assumir a explosão dionisiaca do ser através da embriaguês emocional, vedando todas as linhas reflexivas da razão, e do despedaçamento da personalidade cindida pela loucura. O passado presente, o passado que tem significância, reflete o dilema das ações que foram simultaneamente praticadas por *outro* e por *ele mesmo*.

Massaud Moisés vê *Páscoa Feliz* escrita em dois planos: o plano dos eventos ocorridos na existência do narrador e o plano da vida mental do narrador, fundamentado nos delírios e alucinações aos quais ele se submete. (12)

O plano dos eventos corresponde à proposta auto-biográfica da narrativa que, originando-se de um esquizofrênico, surpreende pela impressionante lucidez dos fatos narrados. O plano mental ressalta os distúrbios da imaginação, os sentimentos de grandeza, a visão grandiloquente da existência e a perda da realidade concreta para as projeções surrealistas do inconsciente, do irracional e do sonho. No transcorrer do romance, os dois planos interagem, de modo que os acontecimentos do passado são filtrados por uma narrativa introspectiva que sonda regiões onde a razão não intervém.

(12) Massaud Moisés - *Introspecção e Loucura I*. Suplemento Literário do Estado de São Paulo, 10/04/1965.

II. 2. O NARRADOR

David Mourão-Ferreira, poeta e contista português, declarou que a ficção de Miguéis nasceu sob o signo da problemática do narrador. Essa problemática, segundo ele, acentua-se pelo fato de *Páscoa Feliz* ter sido escrito na primeira pessoa, o que transparece uma desconfiança relacionada à pseudo-onisciência das narrações delineadas na terceira pessoa, por um narrador que assume uma relativa neutralidade e que, em regra, permanece mais ou menos oculto no texto; ressalta, ainda, a visão deficiente que o narrador-personagem possui de si mesmo e da matéria relatada, o que contribui para conferir ao conteúdo narrado uma problematicidade “quanto à veracidade do referente a que nos remete”.
(13)

É muito complexo o relacionamento entre a voz autoral, o narrador e o leitor de um texto, entre a realidade e a ficção: desde a credibilidade inculcada pelo romance ao leitor, fazendo-o imaginar que o narrador é o próprio autor do texto escrito, até a suposição de que o autor ausenta-se da narrativa numa aventura deísta adaptada à criação literária.

Julgamos que, para escrever, inspirar-se, perseguir uma configuração seqüenciada da vida, transformar idéias em expressões, o autor não se despoja da atividade consciente e nem destitui o texto do romance de uma força afetiva e *presencial*, pelo contrário, normalmente mantém preservado o liame ideológico que o aproxima da realidade ou que o lança ao encontro da realidade num processo dialético eventual.

Tanto Wayne C. Booth quanto Wolfgang Kayser posicionam-se enfaticamente contra o desaparecimento da voz autoral do texto romanesco.

(13) David Mourão-Ferreira - *Avatares do Narrador na Ficção de José Rodrigues Miguéis*. In: Onésimo T. Almeida, ed., op. cit., p. 57.

Contestando a probabilidade de o autor desaparecer do texto, Booth sugere que o mesmo assume um disfarce para ocultar-se. (14) Como resultado dessa pseudo-evasão, irrompe a figura do autor implícito (o “alter ego” do autor), diretor cênico presente apenas na retaguarda dos bastidores, (15) figura demiúrgica, criatura intermediária entre autor e narrador e que não se deixa apreender a não ser por meio de índices manifestos sutilmente na escolha do foco narrativo e na seqüência da narração.

Kayser chega a afirmar que a morte do autor do texto implica a dissolução do romance. Segundo ele, o narrador ocupa uma função metafórica que o remete a um papel delineado pelo autor, no instante da criação romanesca:

“O narrador do romance não é o autor; o narrador é a personagem de ficção na qual o autor se metamorfoseia.” (16)

O narrador, na concepção de Kayser, é uma transformação dissimuladora utilizada pelo autor para montar o arcabouço do universo ficcional que pretende erigir.

Embora Wayne C. Booth faça restrições ao uso dos termos *persona* e *máscara* por serem, segundo ele, referências ao *orador da obra*, elemento também criado pelo autor implícito, (17) ambas as figuras, a do autor implícito, alter-ego do autor, como pretende Booth, e a do autor metamorfoseado em narrador, na concepção de Kayser, remetem-nos ao conceito de Jung sobre *persona*:

(14) Wayne C. Booth - *A Retórica da Ficção*, Lisboa, Arcádia, 1980. p.38.

(15) Id., *ibid.*, p. 167.

(16) Wolfgang Kayser - *Qui Raconte Le Roman?* Poétique 4, Paris, Seuil, 1970. pp. 498-510.

(17) Wayne C. Booth - *op. cit.*, p. 90.

“... é uma espécie de máscara destinada, por um lado a produzir um determinado efeito sobre os outros e por outro lado a ocultar a verdadeira natureza do indivíduo.” (18)

Afastando-se da narração e ao mesmo tempo nela se integrando como *persona*, o autor, de comportamento lacunar aparente, desdobra-se na figura do narrador que assume a sua máscara e superpõe a máscara da personagem a quem pretende ser confundido.

Quem narra é quem assume a exposição oral ou escrita de um fato, voz unívoca que, no caso do narrador-personagem, se distende na pessoa do sujeito do enunciado, produzindo uma ambivalência que confere ao eu uma dualidade actancial:

é narrador e personagem do enredo a ser deslindado, “é um ser, simultaneamente, criador e por si criado.” (19)

Criador, enquanto sujeito da enunciação, sujeito destinador e por si criado, enquanto sujeito do enunciado.

Esta relação é corolário de um comportamento dialético onde o sujeito da enunciação *narra-narrando-se* e na seqüência da diegese é personagem e artífice do texto narrado, o que lhe permite orquestrar a sua mundividência do interior para o exterior ou vice-versa.

Discorrendo sobre a visão romanesca, Pouillon entende-a como sendo a relação entre narrador e personagem e o comportamento emprestado pelo

(18) Carl Gustav Jung - *O Eu e o Inconsciente*, 10. ed., Petrópolis, Vozes, 1994. p. 68.

(19) João de Melo - *Toda e Qualquer Escrita*, Lisboa, Vega, 1982. p. 149.

narrador ao leitor para que este possa inteirar-se do texto narrado, recriando-o no plano ideal. (20)

O romance de foco narrativo na primeira pessoa, como é o caso de *Páscoa Feliz*, faz uso da visão “com” (“representação da consciência pura”) onde uma personagem selecionada atrai para si as demais personagens pertencentes ao texto e o próprio enredo da narrativa. Através dessa personagem o leitor desvenda o encadeamento da história e a figura do narrador, que se descobre a partir das investigações empreendidas sobre as demais personagens. Comumente, o narrador de primeira pessoa, aproveitando-se da distância entre ele e a personagem escolhida, também emprega a visão “por trás” (o conhecimento reflexivo) para, analiticamente, avaliar a vida psíquica dessa personagem.

De foco narrativo autodiegético, o narrador acumulando a função de personagem principal, é através dele que conhecemos as demais personagens do romance e seguimos a sua trama. Produzindo o texto romanesco, o narrador estabelece um relacionamento ativo com as demais personagens, que se efetua através de uma ação dialética, narra-narrando-se, e no desenvolvimento da diegese é principal personagem do acontecimento narrado.

Nessa introjeção o narrador mostra-nos a si mesmo por intermédio das personagens e acontecimentos que narra e, sendo narrador-protagonista, nos concede uma análise reveladora do seu psiquismo, embora o perfil psicológico que trace não possua materialidade visual, mas fantasiosa e fluida como um sonho, ou como o próprio romance de que faz parte, existindo apenas na mente de quem o lê ou de quem o criou. Como resultante, possuímos uma visão das personagens a partir de uma personagem, que é sujeito da enunciação e do enunciado, o que nos permite avaliá-lo enquanto personagem e enquanto narrador.

(20) Jean Pouillon - *O tempo do Romance*, São Paulo, Cultrix-EDUSP, 1974. pp. 54-82.

CAPÍTULO TERCEIRO

O COMPORTAMENTO DO NARRADOR-PERSONAGEM
COMO ALTERNANTE E MÁSCARA
DA VOZ AUTORAL

III. O COMPORTAMENTO DO NARRADOR-PERSONAGEM COMO ALTERNANTE E MÁSCARA DA VOZ AUTORAL

Nas diversas notas do autor que acompanham os livros de Miguéis, ele insiste numa aparente relutância em não revelar os vínculos existentes entre a voz autoral, os narradores e personagens de seus contos e romances. Também é sua intenção dissimular as nuances ideológicas presentes no seu trabalho e que acobertam, através de uma fala oblíqua e alegórica, o seu pensamento político.

Perseguido pela censura instituída em seu país desde o movimento militar de 28 de maio de 1926, cerceado pelo conservantismo fascista do governo de Salazar, enfrentando dificuldades para exercer a advocacia, proibido de lecionar e de publicar os seus trabalhos, Miguéis não se extravasa livremente no que escreve:

“Estas novelas estão longe, no conjunto, de refletir a minha personalidade, as minhas idéias, a minha incontável experiência destes anos. Por alguma razão há, entre muitas delas e o meu pensamento, o décalage de que já falei: Sagesse oblige... Sem embargo, vai nelas muito de mim.” (21)

Mas a omissão de Miguéis é aparente, é suporte da máscara autoral. Ficcionalista de extrema habilidade, Miguéis não pretende mostrar-se explicitamente nos seus textos e usa da impositação para mudar o seu precavido

(21) José Rodrigues Miguéis - Nota do Autor à Terceira Edição de *Onde a Noite se Acaba*. p. 228.

silêncio em linguagem, para narrar o silêncio ideológico, isto é, os juízos que não tenciona emitir desveladamente, dizendo palavra ausente.

Interessado nos problemas sociais portugueses, Miguéis investe contra as injustiças e a hipocrisia das relações em sociedade, destacando a dicotomia entre a essência e a aparência, desmistificando uma burguesia convencional onde a glória do poder político e uma vida financeira de sucesso não vêm obstáculos para alcançar os objetivos propostos.

Há, na obra de Miguéis, uma investigação da realidade humana na sua camada mais íntima e que nos projeta as vicissitudes da existência. Lastreado por uma experiência talhada nas lutas, nas perseguições, nos sofrimentos das classes pobres e marginalizadas, na vivência histórica de sua pátria, no exílio determinado pelas circunstâncias adversas ou pelo destino, Miguéis transparece nas muitas páginas que escreveu um interesse latente por aqueles que são postos à margem da vida.

Participando do Simpósio sobre José Rodrigues Miguéis, realizado na Brown University (Providence, Rhode Island) em novembro de 1981, o ensaísta português Eduardo Lourenço estabeleceu uma proximidade entre Miguéis e o conteúdo de sua obra. Assim se pronunciou Lourenço:

“Tudo o que conta na obra de R.M. é intensa e obsessivamente, autobiográfico. 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.” (22)

Meticuloso na confecção de suas obras, às vezes reescrevendo textos trabalhados ano após ano numa verdadeira “reengenharia literária”, Miguéis

(22) Eduardo Lourenço - *As Marcas do Exílio no Discurso de Rodrigues Miguéis*. In: Onésimo T. Almeida, ed., op. cit., p. 38.

fundiu a vivência e a observação, a ficção e a realidade, para arquitetar as tramas dos seus romances.

Construiu personagens baseadas em personagens reais filtradas pela imaginação, e personagens inventadas. Relatou a realidade delineando a partir desta uma realidade ficcional e verossimilhante, mas não destituiu dos seus textos a experiência pessoal, o rebuscamento detalhista, a subjetividade de sentimento, o conteúdo realista de sua cosmovisão, bafejos presenciais da voz autoral.

Ficcionista de grande monta, Miguéis sabe distanciar a voz autoral dos narradores e personagens que cria, pois “... não obstante as suas vistas pessoais, o autor procurou ausentar-se, abster-se, apagar-se, e recusou tomar partido ou adotar qualquer presunção ou prevenção doutrinária: não lhe cumpre aprovar ou reprovar o que sentem, pensam, dizem ou fazem os personagens, tão livres quanto lho consentem as limitações da sua condição, inclusive a do autor, que não tenta identificar-se ou solidarizar-se com eles, embora lhes vote uma decidida simpatia”. (23)

O distanciamento em questão refere-se ao romance que Miguéis considerou um dos seus mais importantes trabalhos: *O Milagre Segundo Salomé* e tem como propósitos o fortalecimento da verossimilhança, a concessão de uma autonomia às personagens da fábula romanesca e à precaução do autor diante de um tema polêmico, capaz de suscitar implicações políticas e religiosas, mormente levando-se em conta a catolicidade e a religiosidade do povo português.

Narradores e personagens não são, como tais, pré-existentes ao texto literário e não possuem vidas próprias: são máscaras, posturas elaboradas, criadas pelo autor para reverberar a voz autoral. Durante a construção do texto eles acabam assumindo uma liberdade dentro do espaço ficcional.

(23) José Rodrigues Miguéis - Nota do Autor. Em seu *O Milagre Segundo Salomé*, v. II, 3. ed. Lisboa, Estampa, 1984. p. 345.

Jorge Amado, respondendo a um questionamento feito por uma leitora sobre as personagens romanescas, disse-lhe o seguinte:

“Perguntastes, senhora, pelas mulheres que atravessam as páginas dos meus livros e do que elas significam, de cada uma quereis saber. Só posso vos dizer aquilo que delas sei e não é tudo: de algumas é muito pouco, pois a personagem atinge sempre mais além de nós, criadores. Há uma parte de seu ser que jamais se entrega, que persiste misterioso, desconhecido mesmo para o romancista.

[...] Aliás, para mim, a melhor prova de que o romance se põe de pé é exatamente essa - quando a personagem torna-se independente do autor, anda com os próprios pés, constrói ela própria seu destino.” (24)

Seria esta uma resposta mística, provinda do sincretismo religioso do autor, frente a uma problemática lingüística que delimita a existência das personagens ao círculo das palavras?

Estamos diante de seres virtualmente elaborados que, na tentativa de materializarem-se e transcenderem a gravura das letras, pretendem assumir uma individuação fora das modalidades próprias da ficção?

Julgamos que não. A exposição do romancista é uma demonstração da permissividade assumida pelo autor ao erigir o universo ficcional, estabelecendo uma gradação entre ele e suas personagens, concedendo-lhes maior ou menor autonomia de decisões e movimentos dentro da fábula. Miguéis vê nessa concessão dada às personagens uma oportunidade de

(24) Jorge Amado - *Carta a uma Leitora sobre o Romance e Personagens*. In: 365 - *Seleção de Leitura e Informação*, v. II, nº 1, São Paulo, ABZ, 1975, p. 15.

“contínuo descobrimento da verdade interior e da experiência do real.” (25)

Criador e criatura confundem-se sob o diapasão mágico das palavras:

“Deixo sempre que o assunto, caso ou incidente, o “modo” e os personagens se apoderem de mim, seu médium, e se exprimam da maneira como ocorrem espontaneamente: cada um deles escolhe o seu estilo e estrutura...” (26)

Residindo nos EUA, Miguéis vivia dividido, fragmentado: cidadão americano, fisicamente, encontrava-se na pátria que o acolhera; cidadão português, emocionalmente, achava-se em Portugal. Numa gradação máxima entre o ontem arraigado na lembrança e o hoje envolto na ansiedade de um regresso perenal que nunca ocorreu, Miguéis desabafou no trecho de uma carta de 27 de agosto de 1975 destinada a Jorge de Sena:

“Sofro de uma doença ingénita, hereditária, crónica, incurável, intratável, que se chama Portugal.” (27)

Maria Angelina Duarte, no prefácio de *Idealista no Mundo Real* comentou a fragmentação existencial da obra a refletir-se sobre o autor:

(25) José Rodrigues Miguéis - Nota do Autor à Terceira Edição de *O Milagre Segundo Salomé*, v. II, p. 346.

(26) José Rodrigues Miguéis - loc. cit.

(27) Onésimo Teotónio Almeida - *José Rodrigues Miguéis - um estrangeirado que nunca foi*. In: *Separata* da Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, nº 19-20 - Quinta Série, 1996. p. 156.

“O estilhaçamento do idealismo que vemos no Idealista corresponde à real experiência de vida de Rodrigues Miguéis...” (28)

O sonho alentador de justiça equânime para todos os cidadãos, a expectativa de profundas mudanças sociais e políticas, o anelo de liberdade de pensamento e expressão foram-se esboroando com o passar dos anos. Desiludido, ainda, com o aparente desdém concedido ao seu trabalho em decorrência da distância entre o escritor e a sua pátria, Miguéis expôs:

“Estou em conflito com quase tudo e todos na nossa terra. Desencantado ao ponto de quase não poder escrever.” (29)

Ronald W. Souza destaca a predileção de Miguéis pelos “mecanismos narrativos de primeira pessoa” e conclui que, em se tratando de José Rodrigues Miguéis, o narrador em primeira pessoa personagem, protagonista da trama, na maioria dos casos assume uma identificação uniforme:

“Ele é um dos vários sentidos do exílio: ou mora no estrangeiro (exilado de Portugal) ou é marginalizado politicamente em Portugal (ou no estrangeiro) ou é psicologicamente marginalizado (um a- ou anti-social ou misantropo).” (30)

Aqui enquadramos o narrador de *Páscoa Feliz*: marginalizado

(28) Maria Angelina Duarte - Prefácio. In: José Rodrigues Miguéis, *Idealista no Mundo Ideal*, Lisboa, Estampa, 1986. p.19.

(29) Onésimo T. Almeida - op. cit., p. 156.

(30) Ronald W. Souza - *On an Archangel's Wings: Ideological Implications of Miguéis Narrative Stance*. In: Onésimo T. Almeida, ed., op. cit., p. 68.

socialmente por contingências existenciais, ele assume uma misantropia, resultado patológico do estilhaçamento do seu ser:

“Nada nos falta, tratam-nos bem, embora vivamos numa quase completa solidão. Isto a mim agrada-me, de resto: aborreço o convívio dos homens.” (31)

Ou ainda:

“Nada me importa, os outros não existem para mim...”(32)

Renato Lima, narrador-personagem de *Páscoa Feliz*, exila-se numa prisão que se transforma em manicômio e essa alienação da sociedade tipifica o desmoronamento que traz dentro de si. Num gesto prospectivo, esse “alter-ego” de Miguéis, deixa de representar apenas a história pessoal de sua vida para simbolizar a história de um “país inconformado desde sempre com a sua estreita tira sufocante.” (33)

Estudando “o poeta e a fantasia” dentro da psicanálise aplicada, Freud abordou o assunto da Romance Psicológico com as seguintes palavras:

“O romance psicológico deve talvez, geralmente, sua peculiaridade à tendência do poeta moderno de dissociar seu Ego, através da auto-observação, em “Egos” parciais, e personificar

(31) J. R. Miguéis - *P. Feliz*, p.16.

(32) Id. *Ibid.*, p. 17.

(33) Eduardo Lourenço - *As Marcas do Exílio no Discurso de Rodrigues Miguéis*. In: Onésimo T. Almeida, ed., op. cit., p. 39.

consequentemente em vários heróis as correntes contraditórias de sua vida anímica.” (34)

Para Freud, a personificação de vários heróis, ou se pretendermos de anti-heróis, como expressões multiformes de um princípio gerador único (a alma criativa do autor), redundam numa fragmentação do todo em “egos” cujas parcialidades são centelhas refletidoras do criador.

Rodrigues Miguéis, ao assumir a voz autoral, o faz como se fosse um prestidigitador a iludir a vigilância dos leitores, dando a aparência de estar distanciado do texto, quando conduz todos os detalhes da sua narrativa de modo presencial. Ardiloso, a sua intenção é que o texto exerça uma sedução sobre o leitor, e não o autor que o escreveu.

A narração do drama de um esquizofrênico, com os seus dilemas e perplexidades existenciais, apelando para os artificios das alucinações e dos sonhos, serve-lhe de recurso para refletir sentenciosamente a realidade cotidiana da sociedade portuguesa. Admitindo que a linguagem escrita, detendo o influxo automático do falar, requer uma elaboração mais reflexível e interior, podemos afirmar que quando o autor fala do eu, ou exprime-se como tal, fala do que está dentro dele. O escritor pretende, escudando-se no narrador-personagem, como alternante e máscara da voz autoral, dar vazão à sua liberdade de pensar e de sentir.

(34) Freud - *O Poeta e a Fantasia*. In: *Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XI, Rio de Janeiro, Delta, s.d.. p. 124.

CAPÍTULO QUARTO

A DIRUPÇÃO DO EU-NARRADOR EM PÁSCOA FELIZ

IV. A DIRUPÇÃO DO EU-NARRADOR EM PÁSCOA FELIZ

IV. 1. O NARRADOR-PERSONAGEM QUE OBSERVA A SI PRÓPRIO E AO UNIVERSO EXISTENCIAL QUE O RODEIA

O texto de *Páscoa Feliz* não se restringe a uma história vivida por uma personagem, mas abrange uma narrativa revista e revivida por um narrador-personagem cuja complexidade acompanha todo o desdobrar da trama. No afã de desvendar-se, de conhecer-se, de reencontrar-se, ele delineia os traços característicos e os atributos que o individualizam e aos demais componentes da fábula romanesca.

O foco narrativo em primeira pessoa faculta a densidade desse narrador e o aproxima das regiões abissais do onírico, do poético e do inconsciente humano.

Narrativa introspectiva, nela, o encadeamento das ações transcorre “dentro” do narrador que as verte numa catarse purificadora do passado. A sua figura alicerça-se na contemplação interior que lhe permite vasculhar experiências decorridas em momentos diluídos por instantes que já se foram.

Estruturando a narrativa a partir da perspectiva de quem viveu a história para contá-la, o narrador mantém-se fiel ao processo de enunciação, assumindo a responsabilidade do relato:

“Não suponham agora que eu vá contar-lhes toda a minha vida: uma vida conta-se em duas palavras - ou então nem mil páginas de prosa cerrada chegam para contá-la. Quero porém (numa preocupação de rigorismo, ouso dizer, científico) dar-lhes o quadro geral duma existência, o terreno em que teve lugar a luta de que hoje lhes vou falar.” (35)

O aparente motivo para elaboração dessa narrativa autobiográfica nos é dado pelo próprio narrador, quando enfatiza a solicitação para esta finalidade que lhe fora feita pelo “amável diretor da cadeia” que “anda sempre de bata muito branca”. (36) Todavia achamo-nos diante de uma personagem dominada pelo narcisismo e que tem a necessidade permanente de falar para si mesma. Aliás, conforme Júlia Kristeva, “a mensagem destinada ao outro é, num certo sentido, destinada em primeiro lugar ao mesmo que fala: donde se conclui que falar é falar-se”. (37)

O narrador de *Páscoa Feliz* expõe a sua mensagem num exercício ambivalente: é destinador e destinatário, narra-narrando-se e o faz *a priori* com a intenção de desvendar-se, assemelhando-se à extrema dificuldade que temos em nos conhecer a nós mesmos e em nos revelarmos a outras pessoas.

Expressando-se, o narrador descerra o seu interior e subtrai a distância entre as palavras que escreve e a vivência subliminar que se esconde atrás dos seus signos.

Sabedores que a esquizofrenia envolve falhas de associação e ilogicidade de pensamento, causa-nos admiração a coerência e a lucidez da narrativa feita por um “esquizofrênico paranóide” como o autor do texto o classifica:

(35) José Rodrigues Miguéis - *Páscoa Feliz*, 4. ed. Lisboa, Estúdios Cor, 1974. p. 25.

(36) Id., *Ibid.*, p. 21.

(37) Júlia Kristeva - *História da Linguagem*, Lisboa, Edições 70, 1974. p. 21.

“Necessariamente obscura, porque narrada pelo protagonista psicopata, a Páscoa é a história dum esquizofrénico paranóide encerrado em si mesmo, isolado do mundo...” (38)

Entretanto, se o narrador é um protagonista psicopata, a voz autoral que o conduz é quem, em última instância, coloca as palavras na sua mente e sorratamente vai desfiando a narrativa, mesclando-a de uma coerência refletida no pensamento e nas idéias do próprio autor. Outrossim, embora a esquizofrenia seja uma incoerência em relação ao padrão normal do pensamento lógico, ela tem a sua própria lógica, a sua própria coerência interna, o que viabiliza a condução da narrativa pelo (anti) herói da história.

David Mourão-Ferreira, comentando a problemática do narrador em Miguéis ressalta:

“mas não menos importante será observar que a “voz” introduzida por estes meios parentéticos ou afins é muito amiúde a “voz” do próprio autor”, (39)

e nós já a percebemos manifestando o desejo de um julgamento mais severo dos fatos a serem narrados, reivindicando um “rigorismo científico”. Esses meios parentéticos são marcas do romance em todo o perpassar da narrativa.

“Esquizo-paranóico” o narrador compartilha as suas lembranças com um médico psiquiatra, numa tentativa de construírem juntos uma “história vitae significativa” de valor imprescindível para o processo de interação entre este e o paciente, com vistas à superação da enfermidade e à clarificação de sua individualidade:

(38) J. R. Miguéis - *P. Feliz*, Nota do Autor à Segunda Edição, p. 159.

(39) David Mourão-Ferreira - *Avatares do Narrador na Ficção de José Rodrigues Miguéis*. In: Onésimo T. Almeida, ed., op. cit., p. 61.

“Chamo-me Renato Lima. É um nome que nada oferece de particular, se exceptuarmos não sei o quê de poético ou novelesco que poderia dar lugar a erradas interpretações, quer dizer, a uma idéia falsa da minha personalidade.” (40)

José Martins Garcia considera vulgar o nome concedido por Miguéis ao narrador-protagonista de *Páscoa Feliz*, embora conceba a personagem como uma “simbiose entre máscara e nome”, por intermédio de quem o ficcionista “realiza o relato confessional que é Páscoa Feliz”.

Ele vê na vulgaridade do nome a intenção do autor em acentuar uma das alcunhas “muito significativa, dolorosamente significativa” dada a Renato Lima: o Pata Choca, alcunha grotescamente reveladora da “incompatibilidade da personagem em relação ao mundo circundante”. (41)

Pata Choca não é uma alcunha isolada. Há outras semelhantemente depreciativas: Botocudo, Parvinho e Cabeça de Burro, que também denotam o repúdio social e a marginalização sofrida por Renato Lima desde a infância e que lhe custaram danos emocionais irreversíveis.

Afirmando que “os nomes dão-nos fisionomias ou completam-na” (42), a personagem de *Páscoa Feliz* (ou a voz autoral) remete-nos a um estudo semântico dos nomes próprios, julgando-os elementos associativos e convencionais, capazes de manifestar “in absentia” peculiaridades e características de seus portadores.

O nome Renato origina-se do particípio latino *renatus* e significa renascido, nascido segunda vez, implicando a idéia de “mudança de estado”.

(40) J. R. Miguéis - *P. Feliz*, p. 25.

(41) José Martins Garcia - *Gabriel, A Máscara Translúcida de Miguéis*. In: Onésimo T. Almeida, ed., op. cit., p. 92.

(42) Op. cit., p. 25.

Dentro de uma perspectiva cristã *renatus* tem a ver com a regeneração operada no homem através da aplicação do sacramento batismal, mas, num sentido latitudinário, pode configurar uma mudança interior ou transformação de mente, ou mesmo a metempsicose.

Renato é *renascido*, aquele que *mudou de estado*, o que vincula visceralmente o nome à transformação psíquica sofrida pela personagem.

O patronímico “Lima”, de origem geográfica, remete-nos a um *rio* de Portugal ou ao fruto da limeira, árvore originária da Índia, de *ramos espinhosos*.

Ambos, o nome e patronímico, convergem para uma simbologia cristológica: a do Cristo marginalizado, opróbrio dos homens, *coroadado de espinhos*, *batizado* nas águas das dores humanas e, emergente da escuridão da morte, *renascido*.

Raquel de Souza Ribeiro, na sua dissertação de mestrado, enxerga a figura do Cristo nos trabalhos de Miguéis:

“O Cristo é uma figura presente nos contos de José Rodrigues Miguéis, 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.” (43)

É dentro dessa captação histórica e humana que o vemos na máscara usada por Miguéis em *Páscoa Feliz*, dentro do seu anseio de redenção em meio aos sofrimentos e vicissitudes de uma vida plena de desatinos:

(43) Raquel de Souza Ribeiro - *O Espaço Edênico nos Contos de José Rodrigues Miguéis*, Dissertação de Mestrado, FFLCH/USP, 1979. p. 171.

“[...] fui recebido a pontapé, transmitido a empurrão, coberto de arranhões e de escarros, como um Cristo. Rolei no chão. Chorei, com a cara escondida no pó. Desci ao inferno, queimado de ódio e dor.” (44)

Acreditando que as trevas da morte não mais alcançariam o filho enfermo, vítima (como um Cristo) inocente da dor dilacerante e das agruras do infortúnio, vemo-lo, num jogo de palavras, distender o significado do seu nome a um anseio existencial:

*“A minha confiança vai **re-nascer**. Tudo isto não passou de um pesadelo. Acabou-se. A minha vida reconstrói-se.” (45)*
(o grifo é nosso)

Esse anseio existencial, de reconstrução de vida, remonta ao passado e a uma origem humilde e obscura. Os pais, naturais da Beira, são falecidos há muitos anos. Repensando as suas origens e ascendência (Lima, de rio e de árvore) Renato as detrata:

“Nada sei desta família obscura que saiu da terra como as árvores e os bichos - e para lá voltou.” (46)

A referência “como as árvores e os bichos” é de cunho pejorativo e descreve seres despojados de suas individualidades, arraigados à terra a que pertencem num amplexo selvagem indissociável.

(44) J. R. Miguéis - *P. Feliz*, p. 31.

(45) Id., *Ibid.*, p. 117.

(46) Id., *Ibid.*, p. 27.

Evocando a figura do pai, Renato Lima confessa que o amava, embora nutrisse por ele, trabalhador braçal de uma fábrica de cerveja, entranhada aversão. O pai era um homem rude por natureza, sempre distante, sisudo, sem propensão a gestos de carinho e calor humano. As palavras que o descrevem ampliam a deformidade de sua tipologia:

“Era um pobre homem boçal, deformado pelo trabalho e as privações, peludo, a cor terrosa, de olhos encovados e inexpressivos que só a ferocidade fazia fulgurar. Falava pouco, em grunhidos que lhe saíam por entre os bigodes murchos e sem cor.” (47)

Os adjetivos “peludo” e “terrosa” e os substantivos “ferocidade” e “grunhido” remetem-nos à expressão citada anteriormente (“como as árvores e os bichos”) e associam etimologicamente a figura paterna à origem adâmica e às características animais presentes nesses vocábulos, respeitadas as intenções metafóricas do autor. À semelhança do *Adão bíblico*, o pai, terrento, feito do barro da terra, mantivera, no seu jeito de ser e na sua postura, as características selváticas dos primatas, onde as presenças do animal e do humano ainda não se tinham dissociadas.

A mãe, diferentemente do pai, é esboçada com desvelo: mulher resignada, trabalhadora, “... venerável, quase divina de humildade e amor”. (48)

Trabalhando como engomadeira, passando roupas para fora, a mãe proveu as necessidades da casa. Nas “relações” da família houve “um Senhor Conselheiro que morava na rua do Salitre” (49), para quem a mãe dava polimento “em muitas noites árduas, nos seus altos colarinhos de ver a Deus e

(47) J. R. Miguéis - *P. Feliz*, p. 27.

(48) Id., *Ibid.*, p. 31.

(49) Id., *Ibid.*, p. 29.

a el-rei” (50). Existe aqui uma insinuação maledicente acerca do relacionamento entre a mãe e o conselheiro, insinuação sinalizadora da presença sutil da voz autoral.

Durante uma epidemia de tifo, a mãe, enferma, foi hospitalizada e morreu como indigente. Órfão, Renato é levado à casa do Senhor Conselheiro onde encontra arrimo.

Na rememoração dos acontecimentos e caracterização das personagens que deles fizeram parte, Rodrigues Miguéis traça as palavras com mestria. A visão diegética desloca-se do ato da escrita para o tempo da história, retrocedendo ao passado e retornado ao presente incessante em recuos e avanços, construindo um universo ficcional que se amplia e se reduz num exercício de gradação pendular intermitente:

“Ouço ainda a discreta pancada do relógio preto, redondo, empoeirado, quase esquecido ao rés do teto.” (51)

Em *Páscoa Feliz* o passado assume um valor inestimável, pois o dilaceramento da personagem pode encontrar ressonâncias causadas pela infância reprimida e ausência de amor. Além da alcunha *Pata Choca*, nessa investida analéptica, deparamo-nos com mais dois elementos marginais: *a casa do Senhor Conselheiro* e *a moradia no sótão* do merceiro.

Na residência do Senhor Conselheiro, as criadas lhe deram o epíteto de “botocado” e “parvinho” e este o chamou “paternalmente” de “cabeça de burro”. Perante estas alcunhas depreciativas e discriminatórias, a voz autoral

(50) Op. cit., pp. 32-33.

(51) Op. cit., p. 48.

exprime um juízo aforístico reverberante de matizes ideológicos, contrários às desigualdades sociais :

“Eu bem sabia que, sem o tempero amargo da humilhação, não há sopas para os pobres deste mundo.” (52)

Nessa residência, embora sujeito às situações de constrangimento, a vida não era tão malfadada. O Senhor Conselheiro, de espírito liberal e filantropo, não se recusava a gestos humanitários. Contudo, o futuro ministro da Fazenda d’el-rei não exerceria um humanitarismo perene:

“Tempos depois, um belo dia empregaram-me numa loja da rua, sob a condição de o patrão me deixar frequentar uma escola noturna. Mudei de mansarda e de cozinha. [...] Quando o patrão retirava a escada que me dava acesso ao buraco e eu fechava o alçapão, ficava como um senhor no seu castelo feudal.” (53)

A mudança da casa do Senhor Conselheiro para a loja, onde Renato vivia a dormir no sótão, implica numa materialização das discriminações expressas pelos epítetos que lhe foram dados, pois, o sótão, usado normalmente como depósito de mercadorias, configura a idéia de segregação racial. A orfandade do narrador-personagem o conduz, humilhantemente, de uma experiência a outra, e ele acaba encerrado, como um objeto, em um espaço destinado a coisas inanimadas.

Renato, em vez de sentir-se tolhido, aproveita essa privacidade para tecer divagações de natureza erótica. Contemplando-se como um suserano no seu castelo feudal, apropria-se do poder criativo do ficcionista e exercita

(52) J. R. Miguéis - *P. Feliz*, p. 33.

(53) Id., *Ibid.*, p. 37.

uma atividade criadora correlata dando asas à lubricidade, esvaindo-se de prazeres e tocando corpos etéreos de ninfômanas imaginárias:

“As mais lindas mulheres, lânguidas, tépidas e nuas, que arrebatava para o meu castelo inexpugnável, desmaiavam de amor no meu abraço, resplandecentes de brancura, ébrias de paixão, as bocas vermelhas entreabertas, os olhos desvairados, os seios agressivos, os cabelos soltos.” (54)

Esta volúpia perdurava toda a noite numa sofreguidão adolescente para materializar os corpos abstratos que se diluíam a cada explosão orgíaca até o extenuar do corpo cansado:

“A manhã vinha encontrar-me acabrunhado, desiludido, com mais horror pela existência. Pobre criança triste, no meu instinto desabrochava doentamente, tocada pela vara da imaginação, a flor rubra e caprichosa do desejo.” (55)

O bosquejo das “bocas vermelhas entreabertas” e da “flor rubra e caprichosa do desejo”, além de evidenciar uma sensualidade ardorosa, evoca o vermelho matricial e uterino - anelo de regressão aos estágios primordiais e protetores da existência. Esses anelos regressivos, entretanto, não impedem a marcha ininterrupta da existência, e as experiências vividas acumulam-se no passado à espera de serem resgatadas pela memória como meios de acesso ao autoconhecimento. Desse passado, fazem parte três personagens que participam emblematicamente das situações dramáticas e do desfecho do romance: *Luísa* (a esposa), o *filho* e o senhor *Nogueira*.

(54) Op. cit., p. 40.

(55) Op. cit., p. 41.

Lúisa é mulher humilde, sem grande aspiração pessoal, de índole franciscana:

“Conservara o hábito da pobreza. Economizava e pensava com ternura no futuro do filho.” (56)

Passiva, a sua estoicidade é gritante em relação ao caráter tempestuoso do esposo corroído por uma angústia e revolta crescentes. Acuada pelas atitudes ríspidas que a anulam e a submetem a uma silenciosa abstinência sexual, Lúisa assume uma abnegação beatificada no zelo ao filho e ao lar. Por instantes, revivendo a paixão juvenil que o unira à esposa, o narrador, descrevendo-a, traz à superfície do texto um extremo lirismo:

“... eu que a vi, solteira, tão poética, tão simples, tão digna de um amor constante e fiel, na modéstia dos trajos escurinhos, com as pálpebras lânguidas, ingênuas, sobre os olhos como duas violetas escondidas.” (57)

E, mais adiante, após vê-la lacrimosa, numa emersão sinestésica:

“A sua voz tem um sabor de violetas molhadas.” (58)

Lúisa, metaforizando violetas que dispensam muito espaço para serem cultivadas e por elas metaforizada, satisfaz-se com pouco ou quase nada. As

(56) J. R. Miguéis - *P. Feliz*, p. 56.

(57) Id., *Ibid.*, p. 80.

(58) Id., *Ibid.*, p. 88.

violetas são plantas graciosas e delicadas, que se adaptam a qualquer cantinho da casa, embelezando-a com singeleza. A vida de Luísa circunscreve-se à modéstia do lar e ao trabalho caseiro, onde a simplicidade de sua presença lembra a gracilidade e a delicadeza das violetas, que parecem ornamentar de forma despretensiosa.

Luísa nos é projetada de olhos tristes, corpo branco, mulher sensível e humilde. Sem o poder da palavra, apresenta um comportamento arredo e pode ser classificada como uma figura moldada nos arquétipos tradicionais do feminino: submissão, recato, fidelidade e doçura.

A descrição do filho é desvanecedora e comovente. Semelhante à mãe, apresenta-o como um ser pequenino e frágil, pincelando-o de forma angelical:

“Afasto a cortina do leito: dorme de lado, espalhando na alvura da almofada os caracóis dourados, com a mão direita sob a face, o braço esquerdo ao léu, e a mão fechada, guardando minúsculos, invisíveis tesouros...” (59)

Nele, Renato contempla os traços fisionômicos da esposa e procurando-se, ou buscando no filho um desdobramento genético dos seus caracteres físicos, não os encontra, o que lhe provoca uma sensação de impotência diante da vida, como se ele não tivesse sido capaz de perpetuar a própria imagem. A prevalência é da figura materna:

“Loiro, é com a mãe que ele se parece. Em vão procuro no seu rosto um sinal, um indício de mim. O narizinho, correcto, ainda mal definido, tem a graça, a frescura dum espuma. As orelhas são perfeitas como jóias rosadas, pequeninas. Os olhos, claros, são puros,

(59) Op. cit., pp. 79-80.

serenos e profundos; cobrem-nos as pálpebras, que parecem de seda, orladas de pestanas loiras, longas e densas. A boca, apetece devorá-la com beijos - é rubra, recortada em pequenas curvas harmoniosas, que morrem em duas cavidades miniaturais...” (60)

Tantos traços de pureza e perfeição enredam-nos numa visão prospectiva anunciadora do cordeiro pascal a ser imolado:

“O cordeiro será sem defeito, macho de um ano; [...] e o guardareis até o décimo quarto dia deste mês; e todo o ajuntamento da Congregação de Israel o imolará no crepúsculo da tarde.” (61)

No evento bíblico da saída dos hebreus do Egito o sangue do cordeiro imolado, aspergido nas ombreiras de suas casas, os imunizava contra a praga do extermínio dos primogênitos. Mais tarde, dentro do contexto vétero e neo-testamentário, o cordeiro torna-se instrumento propiciatório: apaziguando a ira divina, torna Deus propício ao pecador.

Maria Angelina Duarte estabelece um paralelo entre a perda do filho da vietnamita Claire em *Cinzas de Incêndio* (62) e a perda do filho de Renato em *Páscoa Feliz*.

Claire, engajada nas atividades terroristas contra o colonialismo francês, pôs o anseio de libertação de seu país acima dos seus sentimentos pessoais e do amor materno, sofrendo como consequência desse desprendimento sacrificial a punição da morte do filho. Renato Lima, diferentemente, é punido por “abdicar suas responsabilidades sócio-políticas em Páscoa Feliz”.

(60) J. R. Miguéis - *P. Feliz*, p. 80.

(61) *Livro de Êxodo*, 12.5-6.

(62) José Rodrigues Miguéis - “Cinzas de Incêndio”. Em seu *Onde a Noite se Acaba*, Lisboa, 5. ed., Estampa, 1981. pp. 141-188.

Adverte-nos ainda que embora possamos contestar moralmente a morte de uma criança como corolário de um “comportamento impróprio”, não devemos esquecer-nos de que na obra ficcional de Rodrigues Miguéis o nascimento de uma criança ou a simples probabilidade de sua consumação é constantemente sinal de redenção. Daí se conclui que “se o nascimento de uma criança tem significado transcendente, a morte de uma criança deve ser contemplada como significando algo mais que um simples acidente biológico”. (63)

Em *Páscoa Feliz* o sacrifício extremado de um ser inocente revela-se a um só tempo punitivo e propiciatório à insensatez e ao desvario de uma personagem emaranhada nas raias da insanidade à espera do renascimento de um lampejo cognitivo.

Finalmente, defrontamo-nos com a terceira personagem que assume uma participação emblemática na trama: o Nogueira. Ele é o dono do escritório onde Renato trabalha por “... cinco, seis anos, talvez mais”. (64)

Enigmático quanto à sua riqueza construída em terra brasileira, Nogueira é uma figura humanitária, nobre de caráter, que demonstra um sincero interesse por Renato e sua família. O narrador do texto o designa como sendo um “homem afável, de calva rubra e óculos dourados”. (65) Após um período de ajustamento entre patrão e empregado, uma simpatia recíproca aproxima-os fraternalmente:

“Ao fim de algum tempo, ligavam-nos laços de afeto que me fizeram esquecer a distância real que nos separava.” (66)

(63) Maria Angelina Duarte - *José Rodrigues Miguéis and his Woman*. In: Onésimo T. Almeida, ed., op. cit., p. 108.

(64) J. R. Miguéis - *P. Feliz*, p. 48.

(65) Id., *Ibid.*, p. 45.

(66) Id., *Ibid.*, p. 45.

Logo em seguida:

“Trabalhávamos juntos como dois camaradas. Nunca teve uma expressão mais dura comigo e o seu bom humor parecia inesgotável.” (67)

Dialogando com Nogueira a respeito do trabalho, Renato pergunta-lhe sobre a necessidade do mesmo continuar exercendo a atividade profissional, sendo ele possuidor de fortuna estável. A resposta de Nogueira é entremeada de nostalgias e lembranças:

“... o trabalho faz-nos esquecer de tanta coisa!” (68)

É interessante acompanharmos a ponderação de Renato perante a flexibilidade desta frase e a sua conseqüente auto-observação:

*“ _ A quem o senhor diz... Curvei a cabeça. O trabalho era talvez para mim também uma máscara anestésica.” (69)
(os sublinhados são nossos)*

Deparamo-nos com outro significativo extravasamento da voz autoral. Saindo dos canais subterrâneos da elaboração narrativa, ao nível de solilóquio, a voz autoral vem à tona de relance numa mostra de sua subjetividade mais íntima. Neste rumo a asserção torna-se metalingüística: é a linguagem literária falando da própria linguagem literária. O narrador faz um comentário sobre o

(67) Op. cit., pp. 45-46.

(68) Op. cit., p. 46.

(69) Op. cit., p. 46.

seu trabalho, sobre a sua própria narração. O “trabalho” em questão seria, simbolicamente, *Páscoa Feliz*, “máscara anestésica” utilizada pela voz autoral para minimizar suas agruras e decepções existenciais, vicissitudes essas experimentadas pelo escritor durante o período de elaboração da trama romanesca, no final da década de vinte e princípio da de trinta, no “clima asfixiante” de Lisboa sob um regime ditatorial. O ato da escrita de *Páscoa Feliz* é de *per se* máscara anestésica contra ideais, sonhos e esperanças desmoronados:

“Trabalhei nela alguns anos com fervor, mas sem pressa (nunca tive pressa de nada) e talvez mesmo sem esperança.” (70)

Mais adiante, numa demonstração de envolvimento pleno, vigiada disciplina, luta consigo mesmo e com o texto, na intenção de burilá-lo, de escoimá-lo de suas superfluidades:

“Escrevi-a assim toda umas sete vezes. Alguns capítulos talvez dez. Sem nada lhe tirar de essencial, cilindrei-a, desidratei-a, até lhe ter espremido e catado, quanto possível, todo o “desnecessário” que içá tantas inúteis páginas de ficção. Reduzi-a a metade.” (71)

O escritor faz do trabalho da escrita uma indumentária balsâmica contra as agruras e tristezas, um *Paládio* contra as adversidades e, simultaneamente, usa do recurso demiúrgico de sua máscara para intermediar a sua fala (de criador) e a fala da personagem (de criatura).

(70) J. R. Miguéis - Nota do Autor à Segunda Edição de *P. Feliz*, p. 156.

(71) Id. *ibid.*, p. 157.

Afinal, “... escrever é apenas uma das mil maneiras de ser homem, de exprimir-se homem” (72) e uma maneira que se alicerça na reconstrução lúdica da realidade. Como o mágico, ao exercer a magia, parte de algo tangível, contemplado no dia-a-dia e, de repente, nos manifesta a transfiguração de objetos que despíamos dos seus arcanos e aspectos miraculosos, os escritores recorrem a símbolos que corporificam as variadíssimas percepções mentais, brincando com as palavras, traçando com elas uma realidade reverberante da realidade pertencente aos homens, fazendo uso desta realidade como cerâmica modeladora do seu universo ficcional.

Visitando a família num domingo, Nogueira presenteia-os e assume um comportamento de “avô maravilhado, enternecido”. Renato, observando, age com desdém:

“Do meu canto, observo-o sombriamente. Este velho parece querer chegar-se, ter família... Irrita-me aquela idéia de fazer-se passar por avô do pequeno. (A Luísa é filha de pais incógnitos.) À saída, mete cinquenta escudos na mão do garoto e promete voltar. Acha-o delicioso, e muito simpática a Luísa.” (73)

A partir daí o seu comportamento começa a alterar-se: amor mudando em ódio, simpatia tornando-se aversão. Abalo “sísmico” da alma, prenunciando convulsões e fendas emocionais irreprimíveis. *Antes*, “achava perfeitamente natural ficar à noite em casa, ler um livro ou um jornal, *deitar(-me) cedo*; era uma aventura sair depois do jantar”. (74)

(72) J. R. Miguéis - Nota do Autor à Terceira Edição de *Onde a Noite se Acaba*, pp. 227-228.

(73) J. R. Miguéis - *P. Feliz*, p. 78.

(74) Id., *Ibid.*, p. 68.

Agora sai “todas as noites contra o costume que durava desde o (nosso) casamento”. (75)

A procura obsessiva pelo prazer desregrado, pela volúpia configurada em “... mulheres que se pintam, [...] as imagens destes corpos quebrados, novos, devassados, brancos...” (76) levam-no à fuga do convívio familiar. A consciência, periclitante, em meio à torrente impetuosa dos instintos, ainda é capaz de um pensamento apelatório:

“A estas horas, o meu pequeno, tagarela, mete-o a mãe na cama, com um suspiro. E ele pergunta: “O pai?... O pai?...” (77)

Nem o trabalho, nem a família, nem a imagem sempre presente do filho são capazes de impedir o projeto inconseqüente do “roubo, longa, cuidadosa, pacientemente elaborado” (78): marco divisório entre a honradez, atributo da virtude, e a desonestidade tresloucada de um gesto egoísta.

A memória, como um instrumento imprescindível da narração dos acontecimentos trazidos à lembrança, permite ao narrador-personagem a observação de sua própria pessoa e das demais personagens que com ele compartilham do seu universo existencial, na expectativa de recompor o passado, assegurando que o ato de rememorar é revelador do próprio eu.

(75) Op. cit., p. 68.

(76) Op. cit., p. 69.

(77) Op. cit., p. 69.

(78) Op. cit., p. 51.

IV. 2. A PERSONAGEM PRINCIPAL E O MUNDO DA “NORMALIDADE”

O relato de *Páscoa Feliz* desenvolve-se em dois planos, praticamente co-existent, na sua intrincada narrativa: o episódico e o psíquico. Massaud Moisés, com precisão, conceitua-os:

“... o dos acontecimentos que se deram na vida de Renato Lima; outro, o da vida mental do protagonista, tendo por base os delírios em que ele se vê imergido.” (79)

Ambos os planos sinalizam “o germe” causador da dirupção que corroe paulatinamente a existência aflitiva do narrador-personagem. Ao contactarmos os fatos históricos da vida de Renato Lima e de nos defrontarmos com as alterações de sua mente, inflada pelo imaginário, somos capazes de perceber os sintomas evidentes de um acentuado desvio comportamental.

Embora a verossimilhança externa do romance seja muito complicada para a elaboração de inferências elucidativas, a verossimilhança interna nos aponta com transparência para a presença de dois registros: *o são* e *o doente*. O registro “são” clarifica a conduta moral e existencial da personagem dentro de padrões considerados normais pela sociedade, e o “doente” assinala todas as distorções que caracterizam uma personalidade mentalmente enferma. O estudo e as pesquisas das práticas *a-* ou *anti-sociais* que configuram as anomalias e os delitos, podem utilizar-se dos métodos descritivos e classificatório, ou do método compreensivo-interpretativo.

(79) Massaud Moisés - *Introspecção e Loucura I*. Suplemento Literário do Estado de São Paulo, 10/04/1965.

Na avaliação de Renato Lima como alguém que age dentro de padrões normais, ou que transmuda as suas ações, concedendo autonomia aos seus sentimentos, que se irracionalizam e projetam uma perda da realidade concreta, não nos são suficientes os métodos descritivo e classificatório, mas, somada a estes, uma visão hermenêutica da personagem.

Diante da narrativa, cujo introspectivismo alcança a fronteira da insanidade descomedida, todos os métodos de avaliação são indispensáveis para uma maior compreensão de seu conteúdo. Neste subcapítulo, abordaremos a verossimilhança interna, relacionando-a ao registro *são* e, para fazê-lo, sondemos a personagem, como uma criança problemática, mas cuja problematicidade não se restringe a ela, pois é pertinente a outras tantas dentro da experiência existencial. Vejamo-la como um trabalhador que cumpre os seus deveres e se torna merecedor da apreciação do seu patrão, embora acabe cedendo ao impulso de defraudá-lo. Enlevemo-nos com o lirismo poético, através do qual traça o perfil de sua esposa, e rechaça-a, em decorrência de uma atração que se esvaiu. Ouçamo-la expressando juízos de moral permeados sutilmente de um humor fino e de uma ironia sarcástica.

Passemos, pois, a examinar a infância da personagem que, diante de circunstâncias adversas, reage dentro de padrões normalmente aceitáveis.

Renato Lima foi órfão de pai duas vezes. Primeiro porque em vida, o pai, embora presente, pessoa fria e rancorosa, faz-se ausente, não devotando o carinho e o companheirismo desejados intensamente pelo filho. Segundo porque o pai ferira-se gravemente num acidente de trabalho e, morto, o encontram no “fundo dum tanque de cerveja, com o crânio fendido”. (80)

Como toda criança ama o pai e o vê como herói, ele o amava (81) e assume, na idealidade desse sentimento, a atitude infanto-juvenil que desconhece a noção transcendental do perigo e da morte, imaginando um e outra como sendo experiências retroativas.

(80) J. R. Miguéis - *P. Feliz*, pp. 31-32.

(81) Id., *Ibid.*, p. 27.

Desta maneira, numa fusão entre a realidade fantasiosa e a realidade factível, ele revive a figura paterna projetando-a na imagem de um carroceiro:

“Um dia, já ele tinha morrido, minha mãe levava-me pela mão, numa rua da Baixa, quando vi um carroceiro que guiava o seu cavalo a trote. Não sei porquê, reconheci nele o meu pai, e, largando a mão que me retinha, deitei a correr pela Rua dos Fanqueiros abaixo, e a gritar como louco: “Pai! Ó meu pai! Ó paizinho!” Muita gente parou a olhar enternecida este pequeno que queria por força o seu pai... Minha mãe, aflita, corria atrás de mim tentando desenganar-me. Por fim, o homem percebeu que os gritos eram com ele (ou alguém lhe fez sinal), puxou as rédeas do cavalo, e voltou-se para mim. Estendi-lhe os braços. Condoído, pegou-me no colo e levou-me a dar uma volta na carroça pelo Terreiro do Paço. Maravilhado, abraçado nele, foi essa a única vez que beijei meu pai - naquele desconhecido!” (82)

Renato, ainda criança, ressentindo-se da morte paterna, expressa uma inclinação muito humana no sentido de procurarmos nos objetos, nos utensílios de uso pessoal ou mesmo na face anônima dos rostos que nos cercam em meio a multidão, a fisionomia de um ente querido ausente.

Renato sabia-se imperfeito como todas as demais pessoas, contudo, determinados caracteres físicos que possuía, como “o rosto assimétrico, os olhos divergentes, as orelhas espalmadas”, (83) faziam-no embaraçado à presença de outras crianças que, sem apresentarem estes traços “de seres defeituosos” (84) e tomadas como referência estética, escarnecendo-o, o tornavam mais carente da figura materna:

(82) Op. cit., p. 28.

(83) J. R. Miguéis - *P. Feliz*, p. 29.

(84) Id., *Ibid.*, p. 29.

“Nunca me olharam com carinho - exceção feita de minha mãe, que tinha sempre os olhos rasos de água.” (85)

ou da religiosidade:

“Quem olhar para mim, verá logo o pequeno triste e pálido que fui, batido pelos reveses que um destino incompreensível costuma acumular sobre as crianças tímidas e débeis. (Era por isso, com certeza, que eu cria mais fervorosamente em Deus e nos santos.)” (86)

Há uma ligação intencional entre o sofrimento dos marginalizados e a necessidade desses encontrarem na religião um alento libertador de suas vicissitudes, o que não é necessariamente depreciativo, se desconsiderarmos a visão marxista acerca do fenômeno religioso. Sabemos da inclinação socialista de Rodrigues Miguéis, mas a sua tendência político-ideológica não o isenta, às vezes, de abordar os dramas existenciais e os descabros sociais dentro de uma perspectiva cristã. Afinal o Cristo, marginalizado como grande parte de suas personagens, foi um revolucionário a pregar o igualitarismo renovador à sociedade sectária de sua época.

Na sua “Meditação e Prece para o Natal”, publicada no antigo jornal *O Trabalho* (dezembro de 1939) de Danbury, Connecticut, Miguéis funde o religioso e o político numa denúncia veemente contra as mazelas da sociedade:

“... os falsários... os ladrões... os piratas... os vampiros do suor humano.... os hipócritas, sacripantas e doutores de prata-

(85) Op. cit., p. 30.

(86) Op. cit., p. 30.

barata... os jornalistas sem-vergonha e seus jornais vendidos... todos enfim, que trazem Deus na boca e o diabo no coração.

[...] Por isso, ó Cristo maguado e piedoso, enquanto este mundo não for o “reino” digno da tua humildade e virtude, eu não poderei cantar o teu louvor, para que a minha voz não se confunda com a dos lobos que uivam.” (87)

Enquanto “o mundo não for digno da humildade e da virtude de Cristo”, os mais fracos serão oprimidos pela agressão dos prepotentes, pelo autoritarismo dos ditadores, pela diferença das desigualdades sociais e encontrarão o seu consolo na “crença fervorosa em Deus e nos Santos”.

Perdendo a mãe, órfão de fato, Renato foi morar na residência do Senhor Conselheiro, onde por obrigação, tornou-se assíduo freqüentador das missas aos domingos e, emocionado, “consegue mesmo chorar de arroubamento em certos passos da missa cantada”. (88)

A religião por obrigação não promove uma fé genuína, apenas uma crença de aparência:

“Não me foi, assim, difícil assumir a aparência exterior do crente. Além disso conhecia o preço das minhas sopas.” (89)

Para alimentar a fome do corpo, Renato sacia de aparências a sede da alma. A pouca idade e inexperiência da vida não lhe impedem de forjar uma

(87) Apud John Kerr Jr., *On Some Political Writings of Miguéis*. In: Onésimo T. Almeida, ed., op., cit., p. 78.

(88) J. R. Miguéis - *P. Feliz*, p. 35.

(89) Id., *Ibid.*, p. 35.

aparente religiosidade para satisfazer as exigências do lar que o recebera como órfão, garantindo assim, através do cumprimento externo dos deveres religiosos, a sobrevivência de cada dia.

Observemos, a seguir, a personagem como trabalhador, dedicando-se à sua função, e sucumbindo diante da possibilidade de enriquecer facilmente, arrastando sobre si os corolários desta decisão.

No trabalho, a princípio, Renato é volúvel e inconstante, não permanecendo muito tempo no mesmo emprego. A situação transforma-se, quando ele vem a empregar-se na loja do Senhor Nogueira, demonstrando idoneidade e força de vontade:

“Pouco a pouco, a minha exatidão minuciosa, a minha pontualidade, o meu saber profissional, só de experiência feito, ganham-me a confiança do patrão. Entrega-me comissões e responsabilidades. A certa altura, eu não era apenas guarda-livros, era quase um gerente.” (90)

A auto-avaliação é explicitamente favorável à personagem e, embora eivada de certa presunção, denota uma vivência de estima pessoal exercitada em certa fração do tempo da história, a projetar-se no presente incessante (o tempo da narrativa). A riqueza de detalhes, peculiaridade do escritor ao observar a construção de cada parcela do seu universo ficcional, é refletida como propriedade caracterizadora do narrador-personagem.

A “exatidão minuciosa” pertence, em última instância, a quem escreveu repetidas e exaustivas vezes o conteúdo narrativo, lendo e relendo-o, corrigindo-o incansavelmente, num gesto incontido à procura da perfeição.

(90) Op. cit., p. 47.

Escritor de gosto apurado, José Rodrigues Miguéis esmera-se para produzir um texto literário esmerado.

A dificuldade para separarmos o escritor e o narrador, na literatura migueliana, acentua-se em decorrência do amálgama entre o autor (a voz autoral) e o narrador, que “se confundem numa só entidade”, o que nos outorga “o direito de acreditar que o primeiro fala pela boca do segundo”. (91)

Miguéis está a exprimir-se pela boca do seu alternante, prosopopéia mistificadora do criador que, ubíquo, fomenta uma ausência do texto e rege a orquestração da sinfonia das palavras segundo o seu diapasão.

Envolvido com as falcatruas praticadas na firma do Senhor Nogueira, na iminência de ser descoberto, Renato choca-se com a grave enfermidade de seu filho e se deixa alcançar pela dolorosa sensação de perda: perda do nível social conquistado, perda do trabalho, perda da família, perda da esposa, perda do filho:

“À noite fico sentado ao pé dele. Reprimo os ais que me sobem à garganta. Era o que me faltava! Vejo-o com as mãozinhas cruzadas, no caixão...” (92)

Mais adiante, como a revelar uma consciência abalada por estar defraudando o patrão, Renato exclama:

“Percebo debaixo de mim um abismo escuro - e vou sempre.” (93)

(91) Massaud Moisés - *Introspecção e Loucura II*. Suplemento Literário do Estado de São Paulo, 24/04/1965.

(92) J. R. Miguéis - *P. Feliz*, p. 89.

(93) Id., *Ibid.*, p. 89.

“Abyssus abyssum invocat.” (94)

Diante das profundezas abismais, com o fragor das águas a rolarem em catadupas, falta exorcizando falta, delito imantando delito, perda duplicando perda, Renato apega-se à âncora da religião:

“Ah, eu acredito na remissão dos meus pecados pelo sacrifício... julgo talvez que me salvo! Em mim há, no fim de contas, como em toda a gente, várias personagens que se contradizem, predominando alternadamente na vontade. E uma tendência religiosa, o apelo para o “mais alto”!” (95)

Prometeu, que sofreu a punição de Zeus, acorrentado no Cáucaso por ter roubado fogo do céu para soprar no homem a alma do conhecimento, tendo o fígado devorado pela águia rapinante e que se *re-novava* incessantemente, remia a sua falta.

O Cristo histórico, despojado da transcendência, exangue, engastado na cena letífera do Calvário, a expiar pecados e culpas, perdas e danos, morrendo penitente na práxis libertadora dos oprimidos para o *re-nascer* de um mundo mais justo, onde “o uivo dos lobos não impeça Miguéis de cantar louvores com a sua voz”, (96) também o fazia, a favor dos homens.

Renato, amargurado, diante dos desatinos praticados, tendo traído a confiança do senhor Nogueira, omitindo-se da responsabilidade de esposo e de pai, igualmente remia os seus pecados, na esperança de se salvar, *re-nascido*, do caos interior.

(94) *Um abismo chama outro abismo*. Salmo de Davi (XLII, 7).

(95) J. R. Miguéis - *P. Feliz*, p. 95.

(96) John A. Kerr, Jr. - *Some Political Writings*, Onésimo T. Almeida, ed., op. cit., p. 78.

Um comportamento criminoso, delituoso, é anti-social e ação merecedora de repreensão e castigo, mas a mente que o arquiteta, não necessariamente é detentora de um distúrbio psíquico. Os estudiosos da criminologia costumam estipular três possíveis situações que envolvem alguém disposto à prática do crime: a tendência, a solicitação e a resistência.

Por “tendência” compreende-se a causa endógena, relacionada a prováveis fatores internos ou genéticos; a “solicitação” vincula-se às circunstâncias promotoras de um gesto delituoso e a “resistência” configura o drama de consciência que prevalece naqueles que ainda não tiveram as suas mentes cauterizadas.

Renato Lima vivencia essas três situações:

*“Projetava um roubo, longa, cuidadosa, pacientemente elaborado. Como? Pode alguém explicar certos sonhos, que nos parecem duma lógica perfeita e ao despertar nos deixam uma **comoção** indefinível, uma impressão de absurdo?” (97)
(o grifo é nosso)*

O substantivo “comoção” origina-se do grego “splànchna”, que significa “vísceras”, “coração”, implicando a idéia de “comover-se até às vísceras”. Perante a idéia do roubo, *tendenciosamente*, a personalidade de Renato é tomada de forte comoção, por estar diante de um desejo e perturbação incontrolláveis, provindas das regiões impenetráveis do ser.

Na seqüência da narrativa, o narrador-personagem descreve a *solicitação* exercendo uma atração aparentemente irresistível, vinda de fora, uma estimulação externa:

(97) J. R. Miguéis - *P. Feliz*, p. 51.

“A certeza de que viria a ser um dia, e por meios legais, dono daquela casa, não esbatia o meu desejo. Ao contrário, as promessas do Nogueira pareciam espicaçar-me.” (98)

Apesar de tudo, *resistindo*, a voz da consciência não se encontra amortecida e Renato a escuta, como se participasse do combate entre o bem e o mal, que atormenta e dificulta o fim último do homem: a felicidade (na exegese que Agostinho faz do maniqueísmo). Expressando-a, Renato o faz de modo reflexivo:

““Como?”, pensava. “Eu havia de roubar este bom, este simples homem que se interessa por mim, pela minha vida? Este homem que me deixa entrever um futuro melhor... Não, que idéia estúpida! Seria o último dos miseráveis... Mas isto tudo é sonho, isto não passa de imaginação...” Enterneci-me. Tive desejos de abraçá-lo e beijá-lo como a um pai.” (99)

E, finalmente, numa auto-avaliação moral, diante da figura do filho, de modo pungente:

“E esta vida perfumada, fui eu quem a gerou! Olho-o e as idéias dançam-me na cabeça.

“É a ti que estou roubando!”” (100)

(98) Op. cit., p. 58.

(99) Op. cit., p. 53.

(100) Op. cit., p. 80.

Vejamos, em seqüência, o narrador-personagem ceder, num lirismo poético, à atração e aos limites dados pela poesia, onde o sofrimento, humanizado, faz emergir sentimentos escondidos no pélago da alma (ou da *(in)consciência*):

“Faço-lhe uma carícia fugitiva, seguro-lhe a mão, que treme e destila um suor impressionante. Esta mulher honesta - pudor e sacrifício acumulados - vejo-a de repente só, com o filhinho nos braços, tão tímida e tão fraca. Vejo-a! E luto em vão contra o receio de abandonar estes dois pobres seres. Morrer é o que menos importa. Tenho de salvá-los, expiar o mal imenso que lhes fiz a todos (e ao Nogueira, tão bom, de falas tão mansas!), embora tenha de morrer depois, na paz do meu lar reconstruído e feliz.” (101)

Expressando-se com coerência de idéias e sentimentos, fazendo ressonância ao mundo da “normalidade”, Renato desenha, com palavras, de maneira figurada, o perfil da esposa, afirmando-a como mulher, olhos a cintilarem à semelhança da luz de violetas no crepúsculo; como flor, figura arquetípica da alma, reminiscência passiva do jardim paradisíaco, metáfora do elemento primordial, fonte matricial de vida:

“Luísa, o teu sorriso! Eu sorrio também. Vejo-te agora! És bonita e os teus olhos têm uma luz de violetas no crepúsculo.” (102)

E, repudiando o amor conjugal e a sexualidade oferecidos, o narrador-personagem deixa-nos antever Luísa como uma mulher mal-amada, sofrida e vulnerável:

(101) J. R. Miguéis - *P. Feliz*, p. 95.

(102) Id. *Ibid.*, p. 146.

“A meu lado, o seu corpo branco e humilde espera sempre. Eu mal ousou tocar-lhe. É superstição ou timidez? Receio abrir uma comporta de ternura e de volúpia dolorosa. - Esta carne tão doce, que primeiro me embriagou e depois odiei, apenas a afloro numa rara carícia fugitiva. Nenhum de nós pode tornar a acreditar na volúpia. No entanto, sinto que ela me oferece o único prazer legítimo que me resta à minha vida amarga e destroçada. (Eu não me atrevo...) E deseja também - em silêncio, ou num murmúrio casto de água nascente.” (103)

Há um silêncio, uma espécie de mutismo, por parte da esposa. Quase não a ouvimos falar. Conhecemo-la através dos olhos do narrador e das informações que ele nos transmite.

O Diário Popular de Lisboa, de 17 de maio de 1979, publicou um artigo de Rodrigues Miguéis intitulado *As Minhas Mulheres*. Eis como ele as interpretou:

“A mulher para mim foi sempre um enigma ou problema, um imã ou alvo de adoração, e uma fonte de êxtase ou atrozes sofrimentos. De que não as culpo; só a mim culpo.” (104)

Estes atributos contraditórios dados à mulher refletem o cerne da existência humana, composto de experiências antagônicas, misto de sorriso e lágrima, alegria e tristeza, prazer e dor, chegada e partida, enlevo e “atrozes sofrimentos”.

(103) Op. cit., p. 105.

(104) Apud Maria Angelina Duarte - *J. R. Miguéis and His Women*, Onésimo T. Almeida, ed., op. cit., p. 107.

Maria Angelina Duarte tenta mergulhar no silêncio enigmático das “mulheres” de Miguéis:

“A primeira pessoa, ou a perspectiva narrativa de onisciência-restrita, utilizada em quase todos os seus trabalhos, permite ao leitor ver as mulheres somente através dos olhos dos narradores masculinos ou através dos olhos dos protagonistas masculinos. Deste modo, as motivações reais das mulheres não são conhecidas - somente aquelas atribuídas a elas pelos narradores, ou aquelas que podem ser discernidas pelas suas ações, como descritas pelo narrador masculino. Como resultado, o leitor é deixado com sentimentos inquietantes pelo fato de nunca conhecer realmente essas mulheres.” (105)

Para nos desvendar a personagem feminina de *Páscoa Feliz*, Miguéis utiliza-se de metáforas, não apenas como recurso habilidoso de transfiguração do significado comum dos vocábulos, mas como uma imposição da atração poética presente no romance narrado na primeira pessoa. Assim, Luísa, desdenhada pelo esposo que, com o passar dos anos a despreza, desobrigando-se dos deveres conjugais e lhe impondo à revelia uma abstinência sexual, é insistentemente associada à violeta, que nem sequer exala a fragrância, apenas ornamenta.

Luísa é flor, que para desabrochar as pétalas, anela pelo calor refulgente e penetração dos raios solares, com a intenção de sugar da energia a força geradora do pólen. Luísa é mulher, que deseja o arrebatamento da união sexual para sentir, no orgasmo, uma sensação de plenitude somente comparável ao gozo etéreo dos seres angélicos. Luísa é sexo reprimido numa evocação edênica de “pureza redentora”, inibindo-a de dar vazão à sexualidade latente:

(105) Op. cit., p. 106.

“É possível que um instinto de pureza redentora me iniba de apertá-la nos braços como outrora.” (106)

A enfermidade do filho serve-lhe de justificativa para o abandono constrangedor da esposa e, embora coerente com o instante de agonia e perplexidade do filho, a atitude marital apartada é sintoma de desestimação, de amor arrefecido:

“Agora - com o doente, ali no seu ninho alvo do quartinho ao lado... Não, não! Seria um sacrilégio apertá-la nos braços...” (107)

A desculpa de Renato, procurando argumentos para não se reprimir e nem ser reprimido, conquanto a dor possa, num gesto de solidariedade, aproximar duas existências já distanciadas pelo desafeto, não consegue, entretanto, remover as cicatrizes das dissensões.

Concluindo essa perscrutação do narrador-personagem, vinculando-o ao que designamos de “registro são”, no qual as suas ações e reações, palavras e pensamentos, podem ser mensurados dentro do mundo da “normalidade”, o que significa que ele age como qualquer pessoa diante de circunstâncias similares poderia agir, vejamos como Rodrigues Miguéis permeia sua narrativa de considerações éticas, normalmente acrescidas de pitadas irônicas e aforísticas e o faz dentro de uma moral socrática, cuja ética transcende os caracteres normativo e descritivo, para estribar-se numa “convicção pessoal” fruto de um “daímon” (108) subjetivo na intenção de criticar e interpretar leis e costumes sociais.

(106) J. R. Miguéis - *P. Feliz*, p. 106.

(107) Id. *Ibid.*, p. 106.

(108) Transliterado do grego - demônio.

O que o escritor pretende, na verdade, é que a sua expressão represente a liberdade de pensar e de sentir intensamente, e o direito de questionar as injustiças sociais, o que nos conduz a acreditar que as ponderações éticas do narrador-personagem apontam, de forma sublinear, para a postura ideológica da voz autoral.

Estudando a “ideologia” como uma das funções presentes no processo narrativo, João de Melo, ensaísta e crítico literário português, arrematou:

“Os juízos que se emitem, essa espécie de fala do narrador nas suas próprias entrelinhas, o que há de racional no enunciado, o que informa do universo conceptual, no todo e na parte, o que pensa o eu em si mesmo, na medida em que afirmam um raciocínio, uma ironia, ou uma metáfora, são obra da ideologia narrativa.” (109)

Miguéis aproveita-se da elaboração da trama romanesca para, artilosamente, embora de modo evasivo, criticar a economia, a política e o sistema judiciário de Portugal que, sob a égide da ditadura, eram inclinadamente inescrupulosos. Ao avaliar a função do Senhor Conselheiro, rindo-se de situações vexatórias na seqüência narrativa, a voz autoral, criticamente, aplica-as como censura subentendida:

“A única função dos conselheiros foi, de resto, sempre essa - representar papéis de importância aos olhos dos simples e dos humildes.” (110)

E, jocosamente, acentuando a dificuldade do Senhor Conselheiro para efetuar as operações elementares de uma tabuada e a sua subsequente

(109) J. de Melo - *Toda e Qualquer Escrita*. p. 157.

(110) J. R. Miguéis - *P. Feliz*, p. 29.

nomeação para o Ministério da Fazenda, o narrador-personagem expressou-se:

“Percebi que ele não entendia nada de contas, e secretamente gozei. (Este homem respeitável veio a ser, tempos depois, ministro da Fazenda d’el-rei).” (111)

A dialética “opressor-oprimido” é fundamental na literatura migueisiana. A inflação, a instabilidade financeira e a especulação do pós-guerra produziram em Portugal uma dualidade social: “o povo rico” e “a pobreza envergonhada”, (112) dualidade esta refletida na obra de Rodrigues Miguéis. Trabalhando e morando na loja do merceiro, onde o Senhor Conselheiro efetuava a compra de gêneros alimentícios, numa formulação de parecer analítico sobre os desníveis sócio-econômicos, o narrador-personagem, assumindo uma postura ideológica, não se opõe ao lucro excessivo praticado fraudulentamente ao seu antigo benfeitor:

“Notei que ele roubava no peso das compras que iam para casa do meu benfeitor, mas nunca disse nada: não sei porquê, parecia-me justo que o Conselheiro pagasse mais caro do que os pobres o bacalhau, o arroz e o azeite de que nutria a sua clientela.” (113)

O Prof. John A. Kerr Jr., um estudioso da obra de José Rodrigues Miguéis, tendo publicado vários ensaios sobre o autor, no seu trabalho *On Some Political Writings of Miguéis*, corrobora com o parecer segundo o qual *Páscoa Feliz* contém várias considerações éticas, indicadoras de um comporta-

(111) Op. cit., p. 37.

(112) Ana Maria Alves - *Miguéis Seareiro*. In: Onésimo T. Almeida, ed., op. cit., p. 146.

(113) J. R. Miguéis - *P. Feliz*, p. 38.

mento ideológico da voz autoral:

*“Mesmo assim, tem sido óbvio para mim, como para outros, que o tratamento dado pelo autor aos problemas sociais e mesmo a certos problemas psicológicos, na sua prosa de ficção, possuem **forte censura** e, desta maneira, são orientados politicamente num tom subentendido.” (114)*
(o grifo é nosso)

Para justificar a sua interpretação da presença da “censura sub-reptícia” nos escritos de Miguéis, o Prof. Kerr Jr. parafraseia um comentário feito, repetidas vezes, pelo próprio autor:

“Só que não podia, numa obra literária, explicar-me clara e abertamente.” (115)

A personagem principal de *Páscoa Feliz*, sob o ângulo do registro *são*, vivenciando o mundo da “normalidade”, assume, às vezes, uma lhanesa de sentimentos e uma loquacidade que nos convencem pela coerência lógica e que nos conduzem a desvelar a presença sutil da voz autoral “por trás dos bastidores” da narrativa. Escrevendo sobre a sua infância repleta de problemas, ou sobre a sua vida como trabalhador, ou, ainda, poeticamente, descrevendo os contornos físicos e existenciais da esposa sexualmente repudiada, e exprimindo juízos de moral, o narrador-personagem faz da literatura uma forma de criar e de se criar, tornando a palavra escrita um instrumento eficiente para reviver o passado.

(114) John A. Kerr, Jr. - op. cit.. In: Onésimo T. Almeida, ed., p. 78.

(115) Apud John A. Kerr, Jr., op. cit., p. 78.

IV. 3. O NARRADOR-PERSONAGEM QUE EVIDENCIA UMA ANOMALIA ESQUIZOFRÊNICA

A complexidade do narrador-personagem de *Páscoa Feliz* nos é exposta através de uma avaliação diagnóstica, traçada pelo próprio escritor do romance, e pode ser esboçada em dois fatores determinantes: o *isolamento do mundo* e a *vivência “na e da sua própria fantasia*, como protesto, se o querem, contra a miséria, a humilhação, a hostilidade que, desde cedo, fizeram dele o “Pata-Choca” ”. (116) Estes dois fatores submetem-se ao registro *doente* e evidenciam os indícios de um “eu” desintegrado que, perdido no seu interior, exaspera-se a ponto de praticar atos ensandecidos.

Rodrigues Miguéis procura mergulhar nos enigmas da natureza humana, colocando-nos diante de um esquizofrênico que, como narrador-personagem, revela-nos a sua própria história. Para que possamos avaliar o registro *doente* e penetrarmos nessa parte obscura e imprevisível de Renato Lima, nos seus delírios e fantasias, julgamos necessário conceituar a esquizofrenia e o narcisismo, outro comportamento atípico assumido pela personagem principal.

Eugen Bleuler, que criou o termo esquizofrenia, dando-lhe o significado de *fender* ou *clivar* a mente, (117) considerou a cisão da personalidade como o sintoma essencial desta psicose, mas ponderou, inspirado em Freud, que a enfermidade pode ser uma doença propriamente dita, ou uma reação psicopatológica, uma espécie de alternância do processo existencial, relacionada às circunstâncias adversas ou às vicissitudes enfrentadas pelo indivíduo no decorrer de sua vida.(118) Do ponto de vista psicanalítico, porém,

(116) J. R. Miguéis - Nota do Autor à Segunda Edição de *P. Feliz*, p. 159.

(117) J. Laplanche & J. B. Pontalis - *Vocabulário da Psicanálise*, Lisboa, Moraes, 1970. pp. 214-217.

(118) F. A. Jenner, et alii - “*Esquizofrenia*” - *Uma doença ou alguns modos de se ser humano?*, Lisboa, Caminho, 1992. p. 95.

a esquizofrenia “seria reduzida a uma neurose de introversão ou regressão oral por privação de amor materno, por orientação bissexual causal da libido e por solidão”. (119)

Com relação ao narcisismo, Freud, o fundador da psicanálise, compreende que o mesmo constitui uma etapa normal de desenvolvimento infantil e que, durante a edificação do “ego”, a criança busca a própria imagem, refletindo-se. Normalmente, a libido infantil é transferida para outros objetos, pessoas ou coisas. Na eventualidade da libido recolher-se do mundo exterior e retornar ao “ego”, ocorre uma relação erótica com o “ego” que pode provocar enfermidades psicóticas, como as visões paranóicas, as alucinações e a esquizofrenia. Freud explica-nos a consequência deste retorno ao “ego” da seguinte maneira:

“A libido, tornada narcísica, já não pode então tornar a encontrar o caminho que conduz aos objetos, e é essa diminuição da mobilidade da libido que se torna patogênica. Dir-se-ia que além de certa medida o acúmulo da libido não pode mais ser suportado. É lícito supor que se a libido vem-se apegar a objetos, é porque o eu vê nisso um meio de evitar os efeitos mórbidos que produziriam uma libido acumulada nele em excesso.” (120)

Do que podemos concluir que a “regressão” ao narcisismo infantil provoca sérios problemas de personalidade, que acabam transformando-se em manifestações de um estado narcisista psicótico. A alienação mental do narrador personagem de *Páscoa Feliz* encontra a sua “causa geradora” nestes dois distúrbios psíquicos, a esquizofrenia e o narcisismo, e se configura no

(119) J. Caruso Madalena - *Lições de Psiquiatria*, 2. ed., São Paulo, Mestre Jou, 1981. p. 194.

(120) Freud - *A Teoria da Libido e o Narcisismo*. In: *Obras Completas de Sigmund Freud*, Introdução à Psicanálise, v. XIII, tomo II, Rio de Janeiro, Delta, s.d.. p. 209.

isolamento do mundo e numa vivência fantasiosa a projetarem-se nos devaneios, presságios e labirintos de uma mente subjugada pela loucura.

As raízes mais profundas do drama existencial de Renato Lima e do dilaceramento de sua personalidade, entretanto, podem estar escondidas na infância reprimida pela fome, pela miséria e na humilhação provocadas pela situação de penúria e premente necessidade de desfazer-se dos objetos pessoais, atitude renunciativa de outras “perdas” (como a do trabalho, da esposa, do filho e de si mesmo, que acabam ocorrendo) para, com o resultado da venda, comprar o pão da sobrevivência:

“Aquela capa de pano verde-escuro, minha mãe, que fomos os dois vender um dia - acabara-se o pão...” (121)

Ou, ainda, essas razões ocultas podem ser detectadas na privação de carinho e amor, resultante da morte de sua mãe, figura sacrificada pelo trabalho desgastante, sempre lembrada com destacado enlevo. Os braços maternos eram um lenitivo para as agruras da vida e perder a mãe foi a configuração de um estado de desamparo que lhe dilacerou a alma, quando a levaram gravemente enferma e ele permaneceu aguardando-a, sozinho, de regresso do hospital, durante dois dias, em meio ao silêncio desolador de uma casa vazia:

“Aos doze anos perdi minha mãe numa epidemia de tifo. Levaram-na para o hospital e nunca mais a vi. Passei dois dias em casa a espera dela.” (122)

A infância e a existência colidentes do narrador-personagem, associadas a uma compleição pouco vigorosa e a sua propensão à melancolia e

(121) J. R. Miguéis - *P. Feliz*, p. 98.

(122) Id. *Ibid.*, p. 32.

ao desvario, favorecem o surgimento de um comportamento disruptivo.

O alheamento de Renato Lima durante o seu julgamento, no capítulo de abertura do romance, prenuncia a personalidade complexa e emocionalmente desestruturada com quem iremos conviver durante toda a dramática narrativa. Perante o tribunal que o julga, ele deixa envolver-se por uma espécie de letargia, experiência já vivenciada na infância e retratada como um estado de “abstração, ou de torpor”:

“Quanto aos senhores jurados, bocejavam, quando não dormiam. Do meu defensor, é estranho, mal me lembro. É inútil insistir. Ai de mim, no meu passado alguma coisa há-de ficar inexplicável. Durante o julgamento caí provavelmente numa destas letargias que me alheiam por completo do ambiente. Desde muito novinho que certos estados de abstração, ou de torpor, me perturbaram ou inibiram a atenção: durante eles o espírito como que me abandonava, deixando-me entregue ao puro mecanismo vegetativo.” (123)

O primeiro fator determinante da complexidade do narrador-personagem de *Páscoa Feliz*, o *isolamento do mundo*, consequência da esquizofrenia, como resultante provável de um erro metabólico, do ponto de vista bioquímico, ou de precoces traumas psíquicos relacionados às desventuras da infância, como pretende a psicodinâmica, manifesta-se no alheamento assumido pelo narrador e serve de dois propósitos definidos: primeiro, concede-lhe uma oportunidade de distanciar-se do transcurso do julgamento, para desvendar o grotesco e as idiossincrasias das relações humanas, e, segundo, porque a distância estabelece uma postura defensiva contra a sociedade que ele considera agressora e que se desfaz em atitudes verdadeiramente caricatas:

(123) J. R. Miguéis - *P. Feliz*, p. 8.

“Houve em seguida um burburinho; os senhores jurados ergueram-se, batendo as solas no estrado, esticando as pernas que a imobilidade entorpecera, e foram saindo em fila por uma porta baixa, ao fundo, conversando e rindo, com muitas vénias e teimas, enquanto o juiz, reanimado, dava instruções ao presidente. O delegado sumiu-se, muito digno, sobraçando a pasta. No vão duma janela, dois advogados de longas cabeleiras discutiam como dois fariseus sobre pontos da Lei, com afectada e quase cómica solenidade, e segredavam rindo. Na bancada de defesa, absorvido em admiração e estupidez, um estudante seboso e cabeludo procurava fixar-lhes a atitude e o gesto. Era o meu defensor!” (124)

O esquizofrênico, na verdade, desligando o eu do mundo exterior, não tem condições de atingir quaisquer pessoas e elas também não o atingem. Literalmente falando, na sua vivência, as pessoas encontram-se condicionadas pela distância. É à distância que ele sente, percebe e observa.

Nas primeiras manifestações da esquizofrenia em Renato Lima existe uma consciência de que “algo esquisito” exerce um domínio sobre a sua personalidade. Este trava uma luta incessante dentro de si, reagindo a essa situação, ao mesmo tempo em que se processa uma mudança de ordem emocional no seu *eu* e na sua *vontade*. Surge a perplexidade, que se traduz numa profunda angústia, diante da incapacidade de reação interna e externa a determinadas circunstâncias:

“Não há dúvida, eu reconheço que há qualquer coisa em mim. Por isso já não estranho que estas recordações me subam indistintas, enevoadas, sem nexos - como se outro, e não eu, as houvesse vivido.” (125)

(124) J. R. Miguéis - *P. Feliz*, p. 9.

(125) *Id.*, p. 13.

A personalidade sofre uma metamorfose da qual não pode fugir, pois o *outro* se apodera dela e ela não apenas o exprime, mas, deixando-se conduzir, as suas ações passam a ser vivenciadas por ele:

“Traíçoeiramente, quase sem eu dar por isso, a vontade oculta venceu-me. Esforço-me por ver claro na minha ruína - a desgraça de meu filho - mas nem assim me decido a salvar-me. O outro, que me inspirou e me guiou, comanda-me o resto.” (126)

Na dirupção do eu, a perda da sua unidade torna-o um ser alternante e uma personalidade que se duplica em outra, manifestação psicopatológica que retrata o desdobramento da voz autoral, perfilada num narrador que a personifica.

Como a linguagem esquizofrênica sujeita-se à intencionalidade da consciência onírica, o que a aproxima da linguagem surrealista, que se propõe “a abrir as portas da mente para o irracional e despertar as forças desconhecidas do inconsciente humano para ascender à esfera do mágico e conseguir a liberação total do espírito”, (127) Rodrigues Miguéis, para delinear a *vivência fantasiosa* de sua personagem, introduz o uso da loucura, dos sonhos, dos delírios e das alucinações na criação de sua trama:

“Sofri sempre de longos períodos de esterilidade ou pousio forçado! Há fases de inibição: ou porque não esperamos a compreensão, ou não sabemos corporizar uma idéia, ou ela não se define. Há dez ou quinze anos, a par do trabalho esgotante, tinha dias de bater à máquina entre dez ou vinte páginas de 375 palavras. Nunca fui um escritor “fácil”; espontâneo sim, e até torrencial, mas insatisfeito e severo, em busca da fluidez da expressão...”

(126) J. R. Miguéis - *P. Feliz*, p. 83.

(127) *História Geral da Arte*, O Objeto Artístico, v. 32, Madri, Del Prado, 1996. p. 82.

[...] Às vezes, até o material dos sonhos, que o Surrealismo adotou, e eu fui dos primeiros a usar entre nós na Páscoa (o que ninguém notou) e em outras histórias...

*[...] Mas os sonhos são reservas inesgotáveis de invenção, de absurdo, de pesquisa, de experiências e agonias.” (128)
(o sublinhado é nosso)*

É com inteligência que Miguéis manuseia todo esse material de sonhos, fantasias e imaginação, tangendo o mundo do inconsciente e fazendo emergir à tona as forças ocultas do ser humano, já a partir da metamorfose “do próprio lugar onde se situa o suposto ato da escrita, lugar esse que de penitenciária se volve e transfigura-se num hospício”. (129) Vejamos o próprio texto do romance:

“Sim, tenho há muito a impressão de que vivo num sonho. A vida corre com uma serenidade impressionante. Penso quanto, noutra tempo, eram felizes os outros homens a quem se concedia o direito de fugir, como eu fugi, afinal, à vida angustiosa do mundo. Quase me julgo feliz. E porque não?”

A cadeia não é como eu supunha, nem o que se diz lá fora. Nada nos falta, tratam-nos bem, embora vivamos numa quase completa solidão.

[...] Toda a casa é irrepreensivelmente asseada. O meu quarto é branco, limpo, tem um tecto alto e uma enorme janela sem

(128) Apud Mário Neves, *José Rodrigues Miguéis - Vida e Obra*, Lisboa, Caminho, 1990. pp. 154-155.

(129) David Mourão-Ferreira - *Avatares do Narrador na Ficção de José Rodrigues Miguéis*. In: Onésimo T. Almeida, ed., op. cit., p. 57.

grades, *donde enxergo um vasto panorama de pinhais e terras de lavoura.*” (130)

Na realidade, essas transformações apreendidas pela personagem não se vinculam ao universo exterior, como supostamente ela imagina, mas ocorrem, de modo subjetivo, na sua mente perturbada. Os presságios, os sonhos e as fantasias como projeções alucinatórias de um caos anterior são indícios de uma “insatisfação instintiva” e de uma retificação da “realidade insatisfatória”, no dizer de Freud. (131) Justificando esses sonhos arrebatadores, o narrador-personagem, num momento de desabafo existencial, confessa:

“Assim, a vida por todos os meios me impelia para a ilha solitária do sonho.” (132)

Os sonhos do narrador-personagem de *Páscoa Feliz* são manifestações alucinatórias de caráter predominantemente auditivo e tátil, “porque os mundos auditivo e tátil, em virtude da sua estrutura natural, estão mais aptos para simbolizar uma existência que está subjugada, ameaçada e despersonalizada”. (133)

No sonho aflitivo descrito por Renato Lima, que transcreveremos a seguir, o compartimento de uma casa, provavelmente a sala, sofre a metamorfose de espaço, tornando-se cofre, *o cofre, feito caverna, transmuda-se em cofre* e se encontra repleto de jóias dançantes que luzem e rodopiam:

(130) J. R. Miguéis - *P. Feliz*, p. 16.

(131) Freud - *O Poeta e a Fantasia*, op. cit., p. 120.

(132) J. R. Miguéis - *P. Feliz*, p. 43.

(133) F. A. Jeuner, et alii - op. cit., p. 122.

“Levanto a gola do casaco e saio, fechando os ouvidos aos rogos da Luísa. Para onde vou eu? A minha resolução é firme e absurda. Alguma coisa me chama, imperiosamente... As ruas estão desertas e alagadas. Só ouço os meus passos, que ecoam nas paredes fronteiras. Acelero a marcha. Está frio, bato os dentes. Esta casa... Paro. Não a conheço. Não sei bem onde estou. Tudo escuro... Tacteo pedras, portas. Entro. Sou eu que marcho? São antes as coisas que se deslocam e transformam à minha volta. Salas, salas imensas, todas frias, obscuras e desertas. Uma casa abandonada. Não sei aonde vou, mas uma força impele-me, e obedeço... Diante de mim está uma porta imensa e negra, de metal. Olho-a, apalpo-a: chega ao teto, é fria, fria... Os meus dentes batem como castanholas. Doem-me os dedos enregelados, mas, com muito esforço, luto para abri-la. Como é pesada! Gira silenciosamente. Um cofre? Um cofre! Escuro, parece uma caverna... Tenho medo. Mas mergulho lá dentro, tacteando e explorando o negrume interior, onde há um vago reluzir de pedras e metais... E vejo! Vejo! O cofre abarrotado de riquezas! O quê, é tudo meu? é tudo para mim? Embriaga-me a volúpia da posse... Enterro, no ouro e nas pedrarias que cascalham com brandura entre os meus dedos, as mãos trémulas e lívidas na fosforescência sobrenatural das jóias.

À pressa, meto nos bolsos, confusamente, quanto eles comportam. Não poder levar tudo! Estou ébrio, um calor delicioso, voluptuoso, percorre-me o corpo, invade-me as mãos. E tudo isso começa a dançar em meu redor, as jóias saltam, rodopiam, luzem...

Grito: “É tudo meu! É tudo meu!” Um estrondo, surdo e sinistro... Sumiu-se tudo, as jóias desapareceram como luzes que se apagam. “A porta! Abram a porta!” Alguém me fechou no cofre! “Abram a porta! A porta! Bato desesperadamente. Mas agora já não encontro nada, nem paredes, nem porta, nem jóias, “Abram! Abram!” Chega até mim um ranger de correntes... Vou morrer aqui dentro... “A porta!” Sufoco. “Ar!” (134)

(134) J. R. Miguéis - *P. Feliz*, pp. 99-101.

Os sonhos do narrador-personagem não transparecem uma percepção auditiva, táctil, ou mesmo visual, no uso corrente das palavras, mas são construções a partir de sua imaginação fantasiosa e de sua inclusão numa *outra realidade*, para compor, com fragmentos desta, uma realidade artificial correspondente às aspirações mais íntimas do seu ser. No sonho (ou pesadelo?) da “casa abandonada” três aspirações despertam a nossa atenção: o anseio de regresso à vida intra-uterina, o desejo voluptuoso de riqueza e o anelo pelo prazer caracterizado pela “dança das jóias”.

O cofre, escuro, parecendo uma *caverna*, é símbolo vagínico que exprime o anseio de regresso à vida intra-uterina ou denota o medo de enlouquecer e o receio da própria morte. Renato, intimidado pelas circunstâncias adversas e pelos tentáculos da insanidade, almeja proteger-se e isolar-se nas entranhas maternas. O desejo voluptuoso de riqueza supre, em ebbriedade delirante, a idéia de despojamento e de perda, conformada na venda dos móveis novos para reparar os “estragos praticados na firma do Senhor Nogueira”:

“Não há remédio senão vender os móveis novos. A Luísa vê, com mudo espanto, desfazer-se isto tudo. Não protesta. E eu não me atrevo a explicar-lhe.” (135)

A cena alegórica das “jóias que saltam, rodopiam, luzem”, numa coreografia alucinante, manifestando uma sensação de incontida alegria, é sintoma de extremo hedonismo, buscando no instante imediatamente vivido, a embriaguez do prazer.

O fechamento abrupto da porta, no desfecho do sonho, é sinalização do desmoronamento de uma vida que deixou de possuir-se a si mesma. O eu, desdobrando-se, torna-se personalidade alternante e motiva a “perda do

(135) Op. cit., p. 92.

sentimento de atividade própria e da consciência de autonomia”. (136)

Examinemos em seguida o sonho da *viagem marítima*:

“A minha inquietação não tem limites. (Ainda lateja em mim esta ânsia de partir!) Tudo está deserto, o cais e o navio... Que estranha atmosfera de sobrenatural! É a hora exacta da partida. Não há gritos, não há rumores no cais nem a bordo. É um barco-fantasma, fluido, imaterial. (Sonho, com certeza; mas é bom sonhar assim...) Caladamente, afasta-se da terra, que se esconde em densa bruma. Navegamos ao largo. Como tudo é rápido, ligeiro! O ar sufoca. Não se ouve um grito de ave, nem uma voz humana. O navio corta as ondas... Bruscamente, desata-se um vento furioso e a chuva cai, contínua e cerrada. É belo ver chover sobre o mar.

[...] De súbito, nas trevas, o navio transformou-se e encontro-me num bote, abandonado, sem remos nem velas, como num caixão... Naufraguei. Luto há muitas horas contra o mar.” (137)

A viagem, presente neste sonho, simboliza, arquetipicamente, a procura das origens, a busca da identidade, o esforço que Renato faz para encontrar-se, em meio a sonhos e delírios sequenciais, que o atiram de encontro aos abismos profundos da insanidade, com o mesmo ímpeto das águas que catadupejam a rolarem na cachoeiras; pode, ainda, tipificar o extremo sofrimento, experimentado pelo narrador-personagem, em abandonar a realidade na qual se encontram a esposa e o filho, para deixar-se sucumbir a um processo mentalmente disruptivo. A alusão ao mar, com a sua imensidão assustadora, identifica o esforço da personagem para decifrar o incognoscível, numa tentativa de salvar-se das procelas existenciais.

(136) J. Caruso Madalena - *Lições de psiquiatria*, p. 209.

(137) J. R. Miguéis - *P. Feliz*, pp. 102-103.

Vida e morte mesclam-se nesse sonho. O naufrágio de Renato, pondo-o em contacto com a água, simboliza um movimento regressivo à matéria disforme e irracional do princípio da vida, numa demonstração “batismal” do renascimento, onde a emersão do *outro* o torna independente e portador de sentimentos que se irracionalizam. O naufrágio também suscita a ameaça da morte e a sensação de perda absoluta de tudo aquilo que compõe, existencialmente, o sentido ontológico da vida. Renato, intimidado, manifesta o desejo de se libertar de todas as situações que ameaçam, com veemência, a desintegração do seu *ser*.

O último sonho relatado antes do crime a ser cometido, crime que representou um gesto desvairado, é o do *cortejo fúnebre*, onde o narrador-personagem deixa-se dominar por uma curiosidade angustiante:

“A minha curiosidade é angustiada: “Eu bem dizia! Eu bem dizia!...” Vejo um caixão enorme, negro e descoberto. “Não quero ver, vou-me mas é embora!” O meu coração pulsa violentamente. A alegria evaporou-se no ar, tenho medo, tenho medo, mas preciso de ver... “Quero-me ir embora!” É uma atracção imperiosa. Absoluto silêncio. Dou uma volta ao esquife...” (138)

O sonho principia com um questionamento sobre a sua veracidade, pois Renato acabara de deitar-se e, de imediato viu-se a caminhar numa rua estranha:

“Mas como é... Se eu tenho idéia de me ter deitado tarde, morto de frio e cansado... Como estou eu nesta rua, de manhã, com sol, e tão alegre? Não, não... Esta confiança, esta segurança na vida, tudo é mentira, tudo alucinação.” (139)

(138) Op. cit., p. 109.

(139) Op. cit., p. 107.

Existe uma dualidade em termos do desdobramento a envolver a personagem como alguém que sonha e que se vê no sonho a interrogar a sua própria identidade, e como alguém que sonha e, aceitando o sonho como uma realidade artificial, vê-se, projetada, dentro do esquite:

“Desfaleço de receio, quero desviar os olhos, tremo. Não me empurrem! A força obriga-me a olhar... “O quê? Sou eu próprio?! Eu! Não quero, que horror! É absurdo!” A minha cara tem uma expressão cruel: a cabeça numa torção aflitiva, os olhos fixos, revirados, perdidos no infinito...” (140)

O funeral revela uma resignação perante o esfacelamento da personalidade que, cindindo-se em duas, sujeitar-se-á à prática de um crime praticado por *outro*, do qual não pode jamais escapar, pois possui uma face assustadoramente desarvorada, mas intimamente reconhecida: a sua própria face.

Esses mergulhos nos sonhos alucinatórios, como corolários de um estado narcisista psicótico, irrompem uma necessidade mórbida de isolamento. Avesso à sociedade, o narrador-personagem exclama:

“Verdadeiramente, só eu existo, eu e estes pensamentos.”
(141)

A expressão “só eu existo” lembra Narciso, a fixar a visão na sua própria imagem refletida n’água, e “estes pensamentos” veiculam os pensamentos que nos seriam transmitidos através da escrita com o propósito engenhoso de nos

(140) Op. cit., p. 109.

(141) Op. cit., p. 23.

tornarem cúmplices da narrativa, dando-nos a conhecer de sua agonia, de seu desespero e de sua solidão, ou, da necessidade premente, que recusa aceitar, de amor, de ajuda e de atenção em meio às regiões abismais nas quais se encontra.

Diluindo a sua imagem mais íntima no “eu” que se patenteia dessas regiões abismais, Renato Lima não percebe o inimigo mortal que traz dentro de si, pronto para a consumação de um delito tresloucado: *o assassinato de Nogueira*.

A cena é ritualista. O crime é violento e ritual. Nogueira assume o papel de “bode expiatório”, a exigir uma oblação de sangue, sobre o qual recai toda a culpa pelas desditas e vicissitudes que atingiram a sofrida existência do narrador-personagem. A figura do “bode expiatório” lembra o aspecto ritualístico do cristianismo, estruturado na idéia de sacrifício para a remissão de pecados.

No entanto, o ato delituoso de Renato Lima relaciona-se com os fatores patológicos, seja de ordem biológica ou de ordem psicológica, que o influenciaram decisivamente para a prática do crime cometido. O que nos permite afirmar que a sua ação criminal converte-se em indício ou sintoma de vigência de um processo anormal de natureza psicótica:

“Surpreende-me e enche-me de curiosidade o meu procedimento. Por que voltei eu aqui? E ao mesmo tempo a “voz” dentro de mim insiste: “É impossível que ele te perdoe. Vai daqui entregar-te à prisão”. De súbito, os meus olhos caem sobre a mesa. Tudo o mais se apaga. O “olhar” da lâmina fulgura, fascina-me. Sorriolhe. Que lindo cabo de marfim! Inquieto, o Nogueira interroga-me: - Mas que quer você? Diga lá o que quer!

Coloca-se ao meu lado. A minha mão alonga-se até a mesa... Agarro a faca e, não sei como, o Nogueira e eu estamos frente a frente.

- *Que deseja de mim? O que vem a ser isto?*

Não sei porque o faço. Tremo. Cerro os olhos - e vejo. Sorrio suavemente... Não sou eu, é um outro quem age... Não sei se lhe digo alguma coisa: mas nunca esquecerei o seu olhar de espanto nem o movimento da cabeça a dizer-me que não... Os meus dedos correm a delgada lâmina da faca. O frio do metal dá-me volúpia alegre, penetrante e doce. Os meus dedos seguem pelo gume fora, até a ponta, e tenho a impressão de que eu próprio assim sou - longo, delgado, e cortante - todo eu sou um punhal!...” (142)

A frase “todo eu sou um punhal” tem um sentido metonímico e revela o estado pré-reflexivo que se evidencia pela transmutação de Renato Lima em um punhal. A expressão figura a relação metonímica, através da qual Renato acopla ao seu corpo, num gesto incontido e tresloucado, o instrumento cortante, cujo “olhar fulgurante” o fascina.

Na existência pré-reflexiva, vivenciada no dia-a-dia, desconhecemos a fisiologia: no ato de nos alimentarmos, tornamo-nos estômago; ao estudarmos, tornamo-nos cabeça e no ato sexual o homem e a mulher metamorfoseiam-se nos órgãos genitais. (143) Ao agredir Nogueira fisicamente, com a intenção de penetrá-lo com a arma que empunha, Renato age de forma pré-reflexiva e se corporifica no punhal.

Com os seus pensamentos desordenados, Renato, submentendo-se, é manipulado por maquinismos e se deixa impulsionar mais pelo outro do que por ele mesmo. O seu corpo movimenta-se de modo regulado, dentro de um mundo ignoto e inseguro, onde uma voz ressonante pronuncia, a apelar, o nome de seu filho:

(142) Op.cit., p. 135.

(143) J. H. van den Berg - op. cit., pp. 52-53.

“Ouço um nome? É possível. Talvez o do meu filho, com que o velho me exorta pela última vez. Tudo se apaga. “Uma Páscoa Feliz... Uma Páscoa Feliz...” Não tenho energia para pensar, nem ele tem tempo de dizer mais nada! Sou mudo, surdo e insensível. A faca e o vulto, nada mais. Deito-lhe a mão esquerda à gola do casaco e ele segura-me o pulso com as duas mãos, a tremer, cerrando os olhos.

Com a mão direita firo-o rapidamente no pescoço, duas, três vezes - não sei ao certo. O sangue vermelho e vivo gorgoleja, alagando o casaco e a camisa. O velho fica de olhos cerrados, com um suspiro fundo, quase de bem estar. Larga-me o braço. Não tem uma crispção. Serenamente, desliza ao longo da parede, até ficar sentado, a cabeça junto do cofre ainda aberto, e uma cascata de sangue a ensopar-lhe a roupa até correr no sobrado limpo e claro, onde se some nos interstícios das tábuas.” (144)

A excitação experimentada pelo narrador-personagem é um sentimento mórbido - na personalidade esquizofrênica, o sentimento se irracionaliza. A faca é instrumento sacrificial, utilizado pelas religiões primitivas, para consumir a imolação de suas vítimas e minimizar os enigmas atemorizantes do castigo e da morte, provocados pelo sentimento de culpa e medo do desconhecido e é com ela que Renato Lima concretiza um crime que irá conduzi-lo à anulação de si mesmo.

Cometido o crime, Renato vagueia pelas ruas durante muito tempo, sem ter noção do ato delituoso que praticara e, em plena rua, ressurgem as alucinações:

“Transpiro horrivelmente e estendo as mãos para arredar a visão. Respiro fundo. Isto não é nada, é o pesadelo que me assedia de

(144) Op. cit., pp. 136.-136.

novo em plena rua, o terror que me volta, mascarado na ilusão.

[...] Que escuridão, meu Deus! A noite asfixia, extingue as luzes... Tenho um calafrio... Lá vêm, lá vêm os corvos outra vez rasgar-me a pele... Outra vez o naufrágio? Oh, é demais.” (145)

A escuridão simboliza a avassaladora melancolia que o angustia e implica numa relação negativa com o inconsciente, demonstrando o medo de confrontação com as suas camadas subjacentes e com as revelações que elas seriam capazes de fazer.

Continuando a vaguear, no meio da noite escura, sem rumo, sem destino, Renato recorda-se das amêndoas prometidas ao filho:

“Paizinho, paizinho! Não se esqueça!” (146)

Lembrando-se da caneta, a única coisa de valor que tinha ao alcance, penhora-a, num gesto de desprendimento, e com o dinheiro obtido compra “amêndoas finas” para cumprir a promessa. Este gesto, metáfora de tantas perdas, prenuncia-lhe a mais dolorosa de todas elas: a morte do próprio filho, experiência que lança sobre a sua mente, num explosão instantânea, as lembranças da cena deprimente do crime praticado:

*“Ouço vozes, um murmúrio confuso de passos, soluços e gemidos... No mesmo instante, toda a memória do meu dia se desenrola em mim, e vejo o meu crime. Alguma coisa me vai esmagar - agora... Espero... É agora! **Um grito.** Foi lá em cima. Um grito estrídulo e*

(145) Op. cit., p. 145.

(146) Op. cit., p. 148.

agudo rompe, varando as trevas duma luz estranha, um grito dilacerado, que sobe como o jacto dum repuxo, e logo decresce devagar, desfeito, quebrado, soluçado, como a água que tomba repartida em gotas. Depois, um estertor enrouquecido. Alguém desmaia... Reconheço aquela voz que nunca ouvi gritar: é ela! Compreendo. Já não tenho que fazer lá em cima.

[...] desço aos tropeções, entre a gente que acorreu com luzes aos patamares e me olha em silêncio. Alguma coisa estala debaixo dos meus pés. Saio à rua e respiro fundo. Ponho-me a caminhar sem destino, sem lágrimas, sem dor, como se realmente já tivesse morrido e conservado por milagre a consciência fria do que se passa à minha volta.” (147)

“Descendo aos tropeções”, Renato Lima exterioriza o desmoronamento interior que o fez sucumbir a uma letargia existencial aparentemente irreversível. Fugindo de todos, da sociedade que o detratou, do passado, das perdas irreparáveis, não pode fugir de si mesmo e nem do *outro*, fisionomia que o mascara na dirupção de sua personalidade.

O crime e a loucura, em *Páscoa Feliz*, exprimem uma pulsação libertária delineada na morte trágica de Nogueira, figuradamente expiatória, e na morte do filho, essencialmente oblativa, remissora existencial da pobreza, da opressão, do pecado e da culpa.

(147) Op. cit., p. 152.

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

Situamos *Páscoa Feliz* dentro de três ângulos que se interrelacionam: a perspectiva, a retrospectiva e a prospectiva. Os dois primeiros demonstram a preocupação do autor em descrever a problemática existencial do narrador-personagem, que se isolou, como consequência de uma reação psicopatológica às adversidades da vida e de uma enfermidade que corroeu o seu âmago e lhe dilacerou a alma. O terceiro vem a refletir, em termos premonitórios, o auto-exílio do escritor, isolando-se propositadamente, como reação político-ideológica contra um regime ditatorial, distanciando-se de sua pátria para viver em terra alheia.

A busca de identidade, que percorre a narrativa do romance, a partir do presente incessante em direção ao passado, com alguns *flashbacks* elucidativos de uma personalidade cindida, é visão prenunciadora de um autor português que procura firmar-se literariamente longe do seu país, falando um idioma estrangeiro e escrevendo sua obra na língua materna.

Renato Lima, o narrador-personagem, é alguém que se pune, para punir de forma representativa a sociedade a que pertence, mas que o execrou durante toda a sua existência. Esta punição pretende emblemar a sociedade, que age injustamente para com os mais humildes e desprovidos da sorte, dentre os quais Renato se inclui, e que se torna necessitada de penitência para poder corrigir-se. A própria morte do Nogueira é uma manifestação de rechaço a um amor que lhe fora negado na infância e que, materializando-se na figura do patrão, de modo extremo, do pai pelo filho, torna-se alvo de um sentimento que se transmuda em ódio.

Eduardo Lourenço, na sua já mencionada conferência sobre José Rodrigues Miguéis, falando especificamente sobre *Páscoa Feliz*, comentou:

“É a história de um homem, mas é também a de um País inconformado desde sempre com a sua estreita tira sufocante. Da Lisboa-prisão o aventureiro imaginário sairá para a prisão-asilo onde os seus desejos se extenuam pela negação. É por demais claro que Páscoa Feliz é a versão escrita, admirável, de uma pulsão suicidária que nós sabemos nada ter tido de fictício. Mas não é menos a metáfora de uma “frustração coletiva” provocada pela “lúcida loucura contagiosa do ambiente” a que se refere R.M. ao pensar na época em que o Sonho republicano se desfazia na lama e na incoerência.” (149)

Numa das páginas de um dos seus diários, datada de 23 e 24 de agosto de 1980, dois meses antes de sua morte, Rodrigues Miguéis expressou-se sobre o ato de escrever e o autor:

“ESCREVER? - é antes como montar um espelho que reflita a nossa personalidade, a nossa vida interior... Escrevemos antes de tudo (os autênticos) para nós próprios.” (150)

Os contos e romances de José Rodrigues Miguéis revelam-nos, sutilmente, experiências, observações, acontecimentos e passagens de sua existência em Portugal, na Bélgica e nos Estados Unidos.

Gerald M. Moser, em *Miguéis - Witness and Wanderer*, argumenta que a solidão do expatriamento do escritor tinha duas vantagens: “permitiu-lhe uma imersão completa nas suas mais antigas experiências de vida e proporcionou

(149) Eduardo Lourenço - op. cit., in: Onésimo T. Almeida, ed., p. 39.

(150) Apud *Seleção* de Maria de Souza, Páginas de um Diário de J. R. Miguéis. In: Onésimo T. Almeida, ed., op. cit., p. 195.

uma perspectiva que lhe permitiria ver o seu povo e o seu país à distância”.
(151)

A distância da pátria foi importante para a carreira do escritor. Essa distância produziu uma depuração existencial, que resultou numa depuração literária. Distante de Portugal, Miguéis o observa à semelhança da observação feita pelo narrador, que se desdobra em personagem, e da voz autoral, estabelecendo uma gradação, distanciando-se ou aproximando-se, dos seres ficcionais.

O Prof. Onésimo T. Almeida, que desfrutou de uma convivência com Rodrigues Miguéis, escreveu:

“De volta aos Estados Unidos, ele retomou suas atividades de escritor e tradutor, publicando praticamente apenas em Portugal, como se ele tivesse se condenado a uma vida dividida ou dicotomizada, com sua residência física em New York e sua mente no seu Portugal Natal.” (152)

O autor de *Páscoa Feliz* vivenciou, simbolicamente, uma interrupção em sua existência: residindo nos Estados Unidos, tinha o coração fincado no solo português. Era um homem dividido entre o país que o recebeu como imigrante e a pátria que deixou, sem nunca, de fato, tê-la abandonado. *Páscoa Feliz*, portanto, representa muito mais do que uma estréia literária bem sucedida na vida de Miguéis, o romance tem caráter proleptico perante o destino que o autor traçou para si mesmo.

(151) Gerald M. Muser - *Miguéis - Witness and Wanderer*. In: Onésimo T. Almeida, ed., op. cit., p. 175.

(152) Onésimo T. Almeida - Introduction (*Lisbon in Manhattan*), op. cit., p. 16.

Já a dirupção do eu-narrador em *Páscoa Feliz* proporcionou a Renato Lima a *busca do conhecimento* e a procura do *outro*, para, depois, reencontrar-se consigo mesmo. Alheando-se do convívio dos homens pode observar, à distância, as injustiças sociais, as mazelas da sociedade e a incoerência dos sistemas judiciário e político. Procurando o *outro*, desvendou o lado ilógico e complexo da personalidade humana, assustador em si mesmo, e demasiadamente próximo para que pudesse desbaratar-se dele. No esforço de reencontrar-se, deparou-se com uma presença sutilmente inseparável e que assinala a proximidade ameaçadora de alguém, sempre disposto a emergir.

Páscoa Feliz é consequência dos questionamentos na interpretação do humano. Todos os homens participam, existencialmente, de dimensões conflitantes relacionadas ao que *são* e ao que aparentam *ser*, ao mundo em que vivem e à terra idealizada dos sonhos e fantasias, à realidade injusta e agressiva do dia-a-dia e à aspiração igualitária de uma sociedade sem barreiras sociais, experiência que implica uma existência cindida entre solicitações de universos opostos. O romance de Miguéis autentica essa consideração, primeiro, vinculando-a aos desencontros e desatinos da personagem principal e, segundo, por extensão figurativa, aos desencontros pessoais do próprio autor.

Pressionado por anseios antagônicos, Renato Lima passa a agir em direções contrárias, o que provoca a dirupção de sua personalidade. Divide-se entre a afirmação que o apresenta como um ser humilhado e sofrido, diferenciado e único, e uma propensão doentia e irresistível de dissolver a sua individualidade para identificar-se com o *outro*, o que resulta numa *reidentificação*, pois o outro é ele mesmo. O narrador-personagem faz desse gesto uma procura de si mesmo, do conhecimento, da razão de ser de sua vida, do encontro e da realização do próprio eu. Paradoxalmente, o encontro com o *outro* provoca o esquecimento pleno do passado, uma perda interior do seu eu, um regresso ao estágio de insensibilidade, de apatia e de indiferença absoluta.

A ambivalência da personagem é representativa de ações delineadas por vetores opostos, onde o crime cometido encontra a sua redenção na anulação

do *eu*, e o sentimento de culpa se desfaz na anulação gradativa do sujeito individual para, na reidentificação com o outro, assumir a oblação pelos pecados e a inocência original.

APÊNDICE

Os desenhos originais reproduzidos nas páginas seguintes, de autoria de José Rodrigues Miguéis, foram expostos durante a realização do Simpósio sobre o escritor na Brown University, Providence, Rhode Island, nos dias 13 e 14 de novembro de 1981, organizado pelo Center for Portuguese and Brazilian Studies desta Universidade. O material pertence a John Hay Library, Brown University, onde se encontra o espólio de Rodrigues Miguéis.

Registramos, mais uma vez, os nossos agradecimentos ao Prof. Dr. Onésimo Teotónio Almeida, DD. Diretor do Department of Portuguese and Brazilian Studies of Brown University, por nos ter facultado a sua utilização.



(1970?)

José Rodrigues Miguéis
Self-Portrait

JOSÉ RODRIGUES MIGUELIS

PASCOA FELIZ

NOVELA



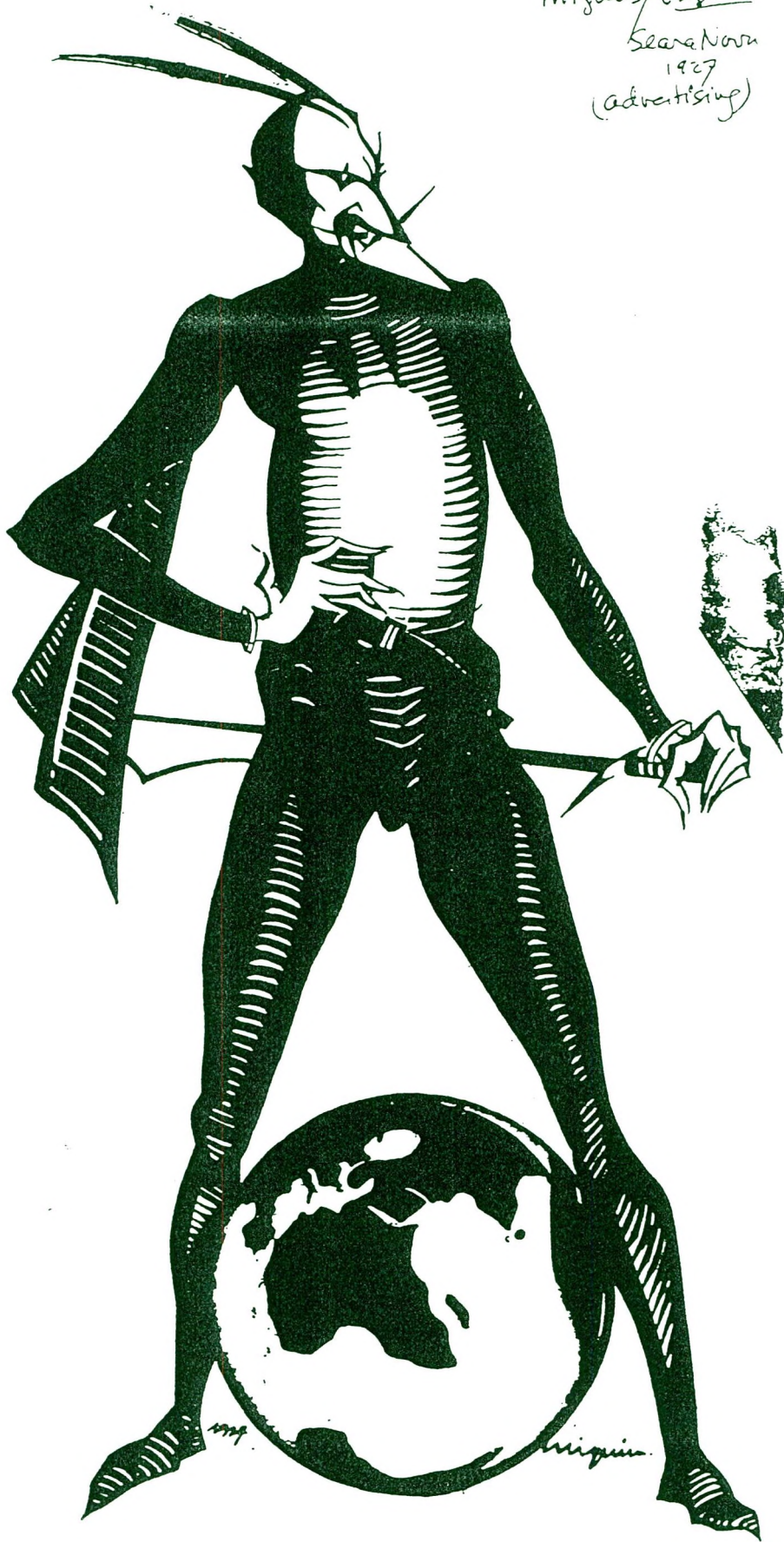
1940
1940

EDITORIAL

UNIVERSITY OF TORONTO

UNIVERSITY OF TORONTO

Miguelis/ original
Seara Nova
1927
(advertising)





Ulysses
12.1

JOSÉ RODRIGUES MIGUÉIS

REFLEXÕES
DE
UM

BURGUÊS - II

12
HARMONIZ
DO
"CANELÃO"



COR

Este é o 1º volume -
wiguéis

Paulo Manuel Correia



(Estimada, 14 de Novembro, 1871)



MILAGRE

(Salomé e a dança)

BIBLIOGRAFIA

1. Obras do autor

MIGUÉIS, José Rodrigues - *Páscoa Feliz*. 4. ed., Lisboa, Estúdios Cor, 1974.

_____ - *Onde a noite se acaba*. 5. ed., Lisboa, Editorial Estampa, 1983.

_____ - *Léah e outras histórias*. Lisboa, Círculo de Leitores, 1994.

_____ - *Uma aventura inquietante*. Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

_____ - *A escola do paraíso*. 5. ed., Lisboa, Editorial Estampa, 1982.

_____ - *O passageiro do expresso*. 2. ed., Lisboa, Editorial Estampa, 1984.

_____ - *Gente da terceira classe*. 3. ed., Lisboa, Editorial Estampa, 1983.

_____ - *Comércio com o inimigo e outros contos*. Porto, Editorial Inova, 1973.

_____ - *O milagre segundo Salomé*. 3. ed., Lisboa, Editorial Estampa, 1984. v. 1

_____ - *O milagre segundo Salomé*. 3. ed., Lisboa, Editorial Estampa, 1984. v. 2

- *O pão não cai do céu*. 6. ed., Lisboa, Editorial Estampa, 1989.

- *Idealista no mundo real*. Lisboa, Editorial Estampa, 1986.

2. Sobre o autor e suas obras:

ALMEIDA, Onésimo Teotónio - *L(USA) Lândia: a décima ilha*. Lisboa, Angra do Heroísmo, 1987.

- José Rodrigues Miguéis: um estrangeirado que nunca foi. *Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*. Separata. Lisboa, (19-20), Quinta Série, 1996.

- “Introdução a *Aforismo e desaforismos de Aparício* de José Rodrigues Miguéis”. Lisboa, Círculo de Leitores, 1996.

ALVES, Ana Maria - “Miguéis seareiro”. In: Almeida, Onésimo T., ed. *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*. Providence, Gávea Brown, 1984.

BADEN, Nancy T. - “The immigrante voice in the stories of Miguéis”. In: Almeida, Onésimo T., ed. *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*. Providence, Gávea Brown, 1984.

DUARTE, Maria Angelina - “José Rodrigues Miguéis and his women”. In: Almeida, Onésimo T., ed. *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*. Providence, Gávea Brown, 1984.

- “Crítica a *Miguéis - to the seventh decade de John A. Kerr, Jr*”. In: Almeida, Onésimo T., ed. *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*. Providence, Gávea Brown, 1984.

EDGERTON, Willian B. - “Miguéis and the russians: a study of *Nikalai! Nikalai!*”. In: Almeida, Onésimo T., ed. *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*. Providence, Gávea Brown, 1984.

- FILIPPE, Rafael Gomes - "A odisséia da personagem na ficção de Miguéis". In: Almeida, Onésimo T., ed. *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*. Providence, Gávea Brown, 1984.
- GARCIA, José Martins - "Gabriel: a máscara translúcida de Miguéis". In: Almeida, Onésimo T., ed. *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*. Providence, Gávea Brown, 1984.
- KERR, John A., Jr. - "On some political writings of Miguéis". In: Almeida, Onésimo T., ed. *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*. Providence, Gávea Brown, 1984.
- LOURENÇO, Eduardo - "As marcas do exílio no discurso de Rodrigues Miguéis". In: Almeida, Onésimo T., ed. *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*. Providence, Gávea Brown, 1984.
- MARQUES, Tereza Martins - "Plurivalência espacial em *Léah e outras histórias* de José Rodrigues Miguéis". Introdução às *Obras completas de José Rodrigues Miguéis*. Lisboa, Círculo de Leitores, 1994 v. 2.
- _____ - "Uma aventura inquietante, de José Rodrigues Miguéis: a arquitetura do labirinto". Introdução às *Obras completas de José Rodrigues Miguéis*. Lisboa, Círculo de Leitores, 1995 v. 2.
- MOISÉS, Massaud - Introspecção e loucura I. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 10 de abr. 1965, supl. lit.
- _____ - Introspecção e loucura II. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 24 de abr. 1965, supl. lit.
- MOSER, Gerald M. - "Miguéis: witness and wanderer". In: Almeida, Onésimo T., ed. *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*. Providence, Gávea Brown, 1984.
- MOURÃO-FERREIRA, David - "Avatares do narrador na ficção de José Rodrigues Miguéis". In: Almeida, Onésimo T., ed. *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*. Providence, Gávea Brown, 1984.

NEVES, Mário - *José Rodrigues Miguéis: vida e obra*. Lisboa, Caminho, 1990.

RIBEIRO, Raquel de Souza - *O espaço edênico nos contos de José Rodrigues Miguéis*". Dissertação de Mestrado. São Paulo, FFLCH-USP, 1979.

- "*Páscoa Feliz: espaço e personagem*". Tese de Doutorado. São Paulo, FFLCH-USP, 1987.

SOUSA, Ronald W. - "On an archangel's wings: ideological implications of Miguéis' narrative stance". In: Almeida, Onésimo T., ed. *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*. Providence, Gávea Brown, 1984.

3. Vários

AMADO, Jorge - "Carta a uma leitora sobre o romance e personagens". In: *365: seleção de leitura e informação*. São Paulo, ABZ, 1975. v. 2

ANGELO, Cintra Ismael - "O foco narrativo na ficção: uma leitura de *Nove, novena* de Osman Lins". Dissertação de Mestrado. São Paulo, FFLCH-USP, 1978.

ARISTÓTELES - *Arte Poética*. Trad. de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro, Tecnoprint [s.d.]

AUERBACH, Erich - *Mimesis*. Trad. de Jorge Bernard Sperber. São Paulo, EdUSP, Perspectiva, 1971.

BARTHES, Roland - "Introdução à análise estrutural da narrativa". In: *Análise estrutural da narrativa*. Trad. de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, Vozes, 1971.

BERG, I. H. van den - *O paciente psiquiátrico*. Trad. de Miguel Maillet. São Paulo, Mestre Jou, 1996.

BOOTH, Wayne C. - *A retórica da ficção*. Trad. de Maria Tereza H. Guerreiro. Lisboa, Arcádia, 1980.

- BRAIT, Beth - *A personagem*. 5. ed., São Paulo, Ática, 1993.
- BRANDÃO, Raul - *Os pobres*. Lisboa, Editorial Comunicações, 1984.
- _____ - *O pobre de pedir*. Lisboa, Editorial Comunicações, 1984.
- _____ - *Húmus*. Lisboa, Seara Nova, 1978.
- BREMOND, Claude - "A lógica dos possíveis narrativos". Trad. de Maria Zélia Barbosa Pinto. In: *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, Vozes, 1971.
- CASTAGNINO, Raul H. - *Tempo e expressão literária*. Trad. de Luiz Aparecido Caruso. São Paulo, Mestre Jou, 1970.
- DAL FARRA, Maria Lúcia - *O narrador ensimesmado*. São Paulo, Ática, 1978.
- DIMAS, Antonio - *Espaço e romace*. 3. ed., São Paulo, Ática, 1994.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. - *Crime e castigo*. Trad. de Natália Nunes. São Paulo, Abril, 1979 v.1 e 2
- DOURADO, Autran - *Poética de romance: matéria de carpintaria*. São Paulo, Difel, 1976.
- DUFRENE, Mikel - *O poético*. Trad. de Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia K. de Souza. Porto Alegre, Globo, 1969.
- ECO, Umberto - *Como se faz uma tese*. Trad. de Gilson Cesar Cardoso de Souza. 14. ed., São Paulo, Perspectiva, 1996.
- FERREIRA, José Gomes - *A memória das palavras I ou o gosto de falar de mim*, 4. ed., Lisboa, Moraes, 1979.
- _____ - *Relatório de sonhos ou A memória das palavras II*. Lisboa, Moraes, 1980.

FREUD, Sigmund - "A teoria da libido e o narcisismo". Trad. de Dr. Elias Davidovich. In: *Obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro, Delta [s.d.] v. 13

_____ - "O poeta e a fantasia". Trad. dos Drs. Elias Davidovich e Isaac Izecksohn. In: *Obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro, Delta [s.d.] v. 11

_____ - "Introdução ao narcisismo". Trad. de Dr. C. Magalhães de Freitas. In: *Obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro, Delta [s.d.] v.7

FRYE, Northrop - *Anatomia da crítica*. Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, 1973.

GENNETTE, Gérard - "Fronteiras da narrativa". Trad. de Maria Zélia Barbosa Pinto. In: *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, Vozes, 1971.

GOMES, Álvaro Cardoso - O psicólogo e o social na ficção da "Presença". *Revista Colóquio*. São Paulo, pp. 22-30 [s.d.]

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

JENNER, F. A. *et alii* - *Esquizofrenia: uma doença ou alguns modos de se ser humano?* Lisboa, Caminho, 1992.

JUNG, Carl Gustav - *O eu e o inconsciente*. Trad. de Dra. Dora Ferreira da Silva. 10. ed., Petrópolis, Vozes, 1987.

KAYSER, Wolfgang - *Análise e interpretação da obra literária*. Trad. de Paulo Quintela. 5. ed., Coimbra, Armênio Amado ed., Sucessor, 1970.

_____ - *Qui raconte le roman?* Poétique 4. Paris, Seuil, 1970.

KRISTEVA, Julia - *História da linguagem*. Trad. de Margarida Barahona. Lisboa, Edições 70, 1983.

- _____ - *O texto do romance*. Trad. de Manuel Ruas. Lisboa, Livros Horizonte, 1984.
- LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J. B. - *Vocabulário da psicanálise*. Trad. de Pedro Tamen. Lisboa, Moraes, 1970.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes - *O foco narrativo*. 7. ed., São Paulo, Ática, 1994.
- LOPES, Óscar & SARAIVA, Antônio José - *História da literatura portuguesa*. 6. ed., Porto, Porto Ed., 1978.
- LOURENÇO, Eduardo - "Presença ou a contra-revolução do modernismo". In: *Estrada Larga*. Organização de Costa Barreto. Porto, Porto Ed. [s.d.] v. 3
- MADALENA, I. Caruso - *Lições de psiquiatria*. 2. ed., São Paulo, Mestre Jou, 1981.
- MELO, João - *Toda e qualquer escrita: estudos, ensaios e críticas de literatura*. Lisboa, Vega Ed., 1982.
- MIRANDA, Vasco - "Dois decênios de poesia". In: *Estrada Larga*. Organização de Costa Barreto. Porto, Porto Ed. [s.d.] v. 3.
- MOISÉS, Massaud - *A análise literária*. 6. ed., São Paulo, Cultrix, 1981.
- _____ - *A criação literária: prosa*. 12. ed., São Paulo, Cultrix, 1986.
- _____ - *A literatura portuguesa*. 26. ed., São Paulo, Cultrix, 1991.
- _____ - *Dicionário de termos literários*. 7. ed., São Paulo, Cultrix, 1995.
- _____ - *Literatura: mundo e forma*. São Paulo, Cultrix, EdUSP, 1982.

- _____ - *O conto português*. 3. ed., São Paulo, Cultrix, 1985.
- _____ - *Presença da literatura portuguesa: modernismo*. 4. ed., São Paulo, Difel, 1983.
- NASCENTES, Antenor - *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1952. v. 2
- NEMIAH, John C. - *Fundamentos de psicopatologia*. Trad. de Marco Aurélio de Moura Matos, Rio de Janeiro, ZAHAR, 1972.
- NIEL, André - *A análise estrutural de textos*. Trad. de Álvaro Lorencini Sandra Nitrini São Paulo, Cultix [s.d.]
- PAZ, Octávio - *El arco e la lira*. 3. ed., México, Fondo de Cultura Econômica, 1972.
- _____ - *Os filhos do barro*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro, nova Fronteira, 1984.
- PESSOA, Fernando - *O guardador de rebanhos e outros poemas*. Seleção e introdução de Massaud Moisés. São Paulo, Cultrix, 1993.
- POUILLON, Jean - *O tempo do romance*. Trad. de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, Cultrix, EdUSP, 1974.
- PRETI, Dino - Níveis lingüísticos do narrador literário. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 17 de abr. 1977, supl. cult.
- QUADROS, Antônio - *A idéia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos 100 anos*. Lisboa, Fundação Lusíada, 1989.
- RAMOS, Feliciano - *História da literatura portuguesa*. 6. ed., Braga, Livraria Cruz, 1963.
- RODRIGUES, Urbano Tavares - *O gosto de ler*. Porto, Nova Crítica [s.d.]

SANTIAGO, Silviano - O olhar do narrador pós-moderno. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 10 de dez. 1988, supl. cult.

SIMÕES, João Gaspar - *História do movimento da Presença*. Coimbra, Atlântida, 1958.

_____ - *Itinerário histórico da poesia portuguesa*. Lisboa, Arcádia, 1964.

_____ - *Literatura, literatura, literatura...* Lisboa, Portugália, 1964.

SPINA, Segismundo - *Normas gerais para os trabalhos de grau*, 3. ed. São Paulo, Ática, 1994.

TODOROV, Tzvetan - “As categorias da narrativa literária”. In: *Análise estrutural da narrativa*. Trad. de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, Vozes, 1971.

UREÑA, Camila Henríquez - *Apreciación literaria*. 2. ed., Havana, Editorial Pueblo y Educación, 1974.

VARGA, A. Kibédi - *Teoria da literatura*. Lisboa, Editorial Presença [s.d.]

VIEIRA, Sonia - *Como escrever uma tese*. 3. ed., São Paulo, Pioneira, 1996.

WELLEK, René & WARREN, Austin - *Teoria da literatura*. Trad. de José Palla e Carmo 3. ed., Lisboa, Publicações Europa-América, 1976.

XAVIER, Elódia - *Tudo no feminino: a mulher e a narrativa contemporânea*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1991.